



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У НОВОМ САДУ
ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**МЕДИЈСКА СИМУЛАЦИЈА
АМЕРИЧКОГ ИДЕНТИТЕТА У
РОМАНИМА ДОНА ДЕЛИЛА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Зоран Пауновић Кандидат: Слађана Стаменковић

Нови Сад, 2022. Године

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Слађана Стаменковић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	Проф. др Зоран Пауновић, редовни професор, Филозофски факултет у Новом Саду
Наслов рада:	Медијска симулација америчког идентитета у романима Дона ДеЛила
Језик публикације (писмо):	Српски (латиница) или (навести ћирилица или латиница) енглески
Физички опис рада:	Унети број: Страница <u>315</u> Поглавља <u>5</u> поглавља (<u>39</u> потпоглавља) Референци <u>169</u> Табела ____ / ____ Слика ____ / ____ Графикона ____ / ____ Прилога ____ / ____
Научна област:	англистика
Ужа научна област (научна дисциплина):	англистика
Кључне речи / предметна одредница:	medijska kultura, masovni mediji, televizija, identitet, simulakrum, hiperrealnost, Žan Bodrijar, Don DeLilo, američka književnost XX veka, savremena američka književnost
Резиме на језику рада:	Pojam identiteta na ličnom i kolektivnom nivou česta je tema romana Dona DeLila, naročito u kontekstu medijske kulture i društva koje trpi njen uticaj. Identitet kao koncept koji se gradi i usvaja iz okoline, u

¹ Аутор докторске дисертације потписао је и приложио следеће Обрасце:

5б – Изјава о ауторству;

5в – Изјава о истоветности штапане и електронске верзије и о личним подацима;

5г – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штапаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

	<p>DeLilovim delima pod direktnim je uticajem sadržaja programa masovnih medija, koji sačinjavaju simulirano okruženje spram kog pojedinac određuje sebe, svoju ličnost i svoju percepciju sveta, pa i nacije kojoj pripada. Medijska kultura, koju definiše Daglas Kelner, jeste dominantna kultura koja nastaje kao rezultat jačanja uticaja masovnih medija na svoju publiku, odnosno društvo u kojem se pojavljuje, a koje je u DeLilovim romanima predstavljeno na primeru savremenog američkog društva. Otud medijski sadržaj postaje glavni faktor u definisanju skupa tipskih odlika američke nacije u delima ovog savremenog pisca. Sprega identiteta, masovnih medija i medijske kulture u DeLilovim romanima naročito se može tumačiti u kontekstu Bodrijarove teorije simulakruma, ali i koncepta hiperrealnosti. Ova dva pojma govore upravo o formiranju jedinstvenog okruženja, ili novog nivoa stvarnosti, koji ne počiva nužno na elementima neposredne, autentične stvarnosti već na simuliranim procesima koji imaju za cilj da „stvarnu“ stvarnost podriju i preinače. Glavni cilj rada jeste da pokaže ključnu vezu između pojma identiteta i medijske kulture u kontekstu Bodrijarove hiperrealnosti, kao i da analizira mehanizme nametanja identitetskih odrednica putem medijskih slika i medijskog sadržaja. U DeLilovim romanima, identitet na ličnom i kolektivnom radu gradi se isključivo u okvirima medijske kulture i posredstvom medijskih predstava, koje su u biti Bodrijarovi simulakrumi, odnosno artificijelne kopije bez originala koje ne dolaze iz autentične stvarnosti. Pored toga, u radu se svet masovnih medija prikazuje kao pažljivo prikiveni sistem kontrole i manipulacije, u kom se medijskim sadržajem utiče na svest i ponašanje pojedinca tako što se svaka slika, predstava ili spektakl koji se emituje u medijima formira sa ciljem da prenese unapred osmišljenu, kodiranu poruku o glavnim odlikama svakog američkog pojedinca. U okruženju DeLilove Amerike, tvrdi se u radu, ne postoji identitet izgrađen van hiperrealnosti masovnih medija, a svaki aspekt strukturisanja i usvajanja identiteta suštinski je određen medijskom kulturom koja počiva na slikama, odnosno predstavama ili znakovima i kodovima savremenog diskursa i komunikacije. Komparativnom i kontrastivnom analizom, rad se usredsređuje na dva vodeća masovna medija DeLilovih romana (a to su televizija i film) i ističe univerzalne mehanizme medijskog kodiranja identiteta, odnosno diktiranja načina i sredstava uz pomoć kojih pojedinac gradi predstavu o sebi i svetu. Pored toga, u radu se pristupa i analizi koncepta performansa u kontekstu Deborovog društva spektakla, odnosno zajednice pasivnih gledalaca koji, prateći sadržaj koji im se emituje, počinju da usvajaju modele i obrasce ponašanja sa ekrana, a potom i da ih reprodukuju u svojoj svakodnevnici, utičući tako na ponovno formulisanje koncepta identiteta, kao pojma koji je fluidan i duboko određen pritajenim strategijama manipulacije.</p>
<p>Датум прихватања теме од стране надлежног већа:</p>	

Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: Члан: Члан: Члан:
Напомена:	UDK: 821.111.09(73) DeLilo D. UDK: 316.774:82

UNIVERSITY OF NOVI SAD

FACULTY OF PHILOSOPHY

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral dissertation
Author:	Sladana Stamenković
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Prof. dr Zoran Paunović, full professor, Faculty of Philosophy, Novi Sad
Thesis title:	Media Simulation of American Identity in Don DeLillo's Novels
Language of text (script):	Serbian language (latin) or (cyrillic or latin script) English language
Physical description:	Number of: Pages <u>315</u> Chapters <u>5 chapters (39 subchapters)</u> References <u>169</u> Tables _____/_____ Illustrations _____/_____ Graphs _____/_____ Appendices ___/_____
Scientific field:	English studies
Scientific subfield (scientific discipline):	English studies
Subject, Key words:	media culture, mass media, television, identity, simulacrum, hyperreality, Jean Baudrillard, Don DeLillo, American literature of the twentieth century, contemporary American literature
Abstract in English language:	The concept of identity, both on the personal and collective level, is a frequent theme of Don DeLillo's novels, especially within the context of media culture and societies that live under its influence. Identity as a concept that is constructed and acquired from one's environment, in DeLillo's novels is directly affected by mass media content and its

² The author of doctoral dissertation has signed the following Statements:

56 – Statement on the authority,

5B – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5r – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

programmes, which create simulated surroundings in relation to which an individual defines oneself, one's personality and perception of the world, and even of the nation of which one is a part. Media culture, as theorized by Douglas Kellner, is a dominant culture that is created as a result of the stronger influence it has over its audience or the society in which it exists. One perfect example of such a society in DeLillo's novels is contemporary American society. Mass media content becomes the crucial factor for defining a set of the American nation's typical traits in the novels and plays of this contemporary writer. The relation between identity, mass media and media culture in DeLillo's novels can be primarily interpreted within the context of Baudrillard's theory of simulacra, but also within the context of the concept of hyperreality. These two notions are relevant for the creation of a unique environment, or a new level of reality, which does not necessarily stem from the immediate, authentic reality, but rather from various simulated processes that aim at modifying and undermining the "real" reality. The main aim of this paper is to depict the essential relation between the concepts of identity and media culture within the context of Baudrillard's hyperreality, and to analyze the mechanisms of imposing certain identity characteristics through media images and media content. In DeLillo's novels, identity is constructed exclusively within the framework of media culture and with the aid of media images, which essentially represent Baudrillard's simulacra or artificial copies without corresponding originals that do not originate from authentic reality. In addition, this paper depicts the world of mass media as an intricate system of control and manipulation, in which media content is employed for the purpose of changing the audience's perception by forming every broadcasted image or spectacle with the goal of communicating a structured coded message that includes key traits that are to be acquired by every American individual. Within the setting of DeLillo's America, the paper claims, there is no identity structured outside of mass media hyperreality, and every aspect of its construction and acquisition is deeply defined by the media culture that is based on images, signs and codes of the contemporary discourse and communication. Using the comparative and contrastive analysis, the paper focuses on two main mass media in DeLillo's novels (television and film) and highlights the universal mechanisms that are employed by the process of media identity coding, as well as the mechanisms through which one is instructed how to create one's ideas of oneself and the world outside. Furthermore, this paper analyzes the concept of performance within the context of Debord's society of the spectacle, which defines a group of passive spectators, who start to adopt models and patterns of behavior from the screen while watching whatever programme that is broadcast. These models and patterns are then reenacted by each spectator in their daily life, thus affecting the very bases of the concept of identity, exposing it as something fluid and deeply defined and directed by secret strategies of manipulation.

Accepted on Scientific Board on:	
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Member: Member: Member:
Note:	UDK: 821.111.09(73) DeLilo D. UDK: 316.774:82

SADRŽAJ

REZIME.....	10
ABSTRACT.....	11
1. UVOD.....	12
2. PREGLED TEORIJSKE MATRICE.....	20
2.1. Simulakrum i proces simulacije.....	20
2.1.1. Redovi simulakruma.....	30
2.1.2. Nova podela redova simulakruma.....	34
2.2. Hiperrealnost.....	39
2.2.1. Stvarno i nestvarno.....	47
2.3. Mediji.....	51
2.3.1. Masovni mediji i njihova uloga.....	56
2.3.2. Masovni mediji i percepcija stvarnosti.....	59
2.3.3. Spektakl i mediji: Društvo i kultura spektakla.....	62
2.3.4. Mediji i manipulacija gledaocima.....	65
2.3.5. Mediji i mase.....	77
2.4. Identitet.....	78
2.4.1. Kolektivni identitet.....	81
3. AMERIČKI IDENTITET U ROMANIMA DONA DELILA.....	86
3.1. DeLilovi romani – sinopsis i teme.....	96
3.1.1. Amerikana.....	96
3.1.2. Endzona.....	98
3.1.3. Ulica Grejt Džouns.....	100
3.1.4. Ratnerova zvezda.....	102
3.1.5. Igrači.....	104
3.1.6. Poltron.....	106
3.1.7. Imena.....	108
3.1.8. Beli šum.....	110
3.1.9. Vaga.....	112
3.1.10. Mao II.....	114
3.1.11. Podzemlje.....	115
3.1.12. Bodi artist.....	118
3.1.13. Kosmopolis.....	119
3.1.14. Padač.....	121
3.1.15. Tačka omega.....	122
3.1.16. Nula K.....	123
3.1.17. Tišina.....	124

3.2.	Ostala fikcija	125
4.	TELEVIZIJA I FILM: SLIKE AMERIČKOG IDENTITETA.....	127
4.1.	Televizija kao činilac američkog identiteta u DeLilovim romanima.....	127
4.1.1.	Stvarnost na televiziji.....	163
4.1.2.	Televizija i poverenje.....	189
4.1.3.	Upliv televizije u privatni život	198
4.1.4.	Oblikovanje kolektivnog američkog identiteta kroz televiziju: indoktrinacija i instrukcija.....	234
4.2.	Formiranje američkog identiteta kroz film u DeLilovim romanima.....	267
4.2.1.	Film kao umetnički izraz stvarnosti	291
5.	ZAKLJUČAK	299
6.	PRIMARNA LITERATURA	307
7.	SEKUNDARNA LITERATURA	308
7.1.	Studije o Donu DeLilu	308
7.2.	Bodrijarova teorija i tumačenja.....	310
7.3.	Opšte teorijske studije.....	312
7.4.	Ostala literatura	314

REZIME

Pojam identiteta na ličnom i kolektivnom nivou česta je tema romana Dona DeLila, naročito u kontekstu medijske kulture i društva koje trpi njen uticaj. Identitet kao koncept koji se gradi i usvaja iz okoline, u DeLilovim delima pod direktnim je uticajem sadržaja programa masovnih medija, koji sačinjavaju simulirano okruženje spram kog pojedinac određuje sebe, svoju ličnost i svoju percepciju sveta, pa i nacije kojoj pripada. Medijska kultura, koju definiše Douglas Kelner, jeste dominantna kultura koja nastaje kao rezultat jačanja uticaja masovnih medija na svoju publiku, odnosno društvo u kojem se pojavljuje, a koje je u DeLilovim romanima predstavljeno na primeru savremenog američkog društva. Otud medijski sadržaj postaje glavni faktor u definisanju skupa tipskih odlika američke nacije u delima ovog savremenog pisca. Sprega identiteta, masovnih medija i medijske kulture u DeLilovim romanima naročito se može tumačiti u kontekstu Bodrijarove teorije simulakruma, ali i koncepta hiperrealnosti. Ova dva pojma govore upravo o formiranju jedinstvenog okruženja, ili novog nivoa stvarnosti, koji ne počiva nužno na elementima neposredne, autentične stvarnosti već na simuliranim procesima koji imaju za cilj da „stvarnu“ stvarnost podriju i preinače. Glavni cilj rada jeste da pokaže ključnu vezu između pojma identiteta i medijske kulture u kontekstu Bodrijarove hiperrealnosti, kao i da analizira mehanizme nametanja identitetskih odrednica putem medijskih slika i medijskog sadržaja. U DeLilovim romanima, identitet na ličnom i kolektivnom radu gradi se isključivo u okvirima medijske kulture i posredstvom medijskih predstava, koje su u biti Bodrijarovi simulakrumi, odnosno artificijelne kopije bez originala koje ne dolaze iz autentične stvarnosti. Pored toga, u radu se svet masovnih medija prikazuje kao pažljivo prikriiveni sistem kontrole i manipulacije, u kom se medijskim sadržajem utiče na svest i ponašanje pojedinca tako što se svaka slika, predstava ili spektakl koji se emituje u medijima formira sa ciljem da prenese unapred osmišljenu, kodiranu poruku o glavnim odlikama svakog američkog pojedinca. U okruženju DeLilove Amerike, tvrdi se u radu, ne postoji identitet izgrađen van hiperrealnosti masovnih medija, a svaki aspekt strukturisanja i usvajanja identiteta suštinski je određen medijskom kulturom koja počiva na slikama, odnosno predstavama ili znakovima i kodovima savremenog diskursa i komunikacije. Komparativnom i kontrastivnom analizom, rad se usredsređuje na dva vodeća masovna medija DeLilovih romana (a to su televizija i film) i ističe univerzalne mehanizme medijskog kodiranja identiteta, odnosno diktiranja načina i sredstava uz pomoć kojih pojedinac gradi predstavu o sebi i svetu. Pored toga, u radu se pristupa i analizi koncepta performansa u kontekstu Deborovog društva spektakla, odnosno zajednice pasivnih gledalaca koji, prateći sadržaj koji im se emituje, počinju da usvajaju modele i obrasce ponašanja sa ekrana, a potom i da ih reprodukuju u svojoj svakodnevici, utičući tako na ponovno formulisanje koncepta identiteta, kao pojma koji je fluidan i duboko određen pritajenim strategijama manipulacije.

Ključne reči: medijska kultura, masovni mediji, televizija, identitet, simulakrum, hiperrealnost, Žan Bodrijar, Don DeLilo, američka književnost XX veka, savremena američka književnost

ABSTRACT

The concept of identity, both on the personal and collective level, is a frequent theme of Don DeLillo's novels, especially within the context of media culture and societies that live under its influence. Identity as a concept that is constructed and acquired from one's environment, in DeLillo's novels is directly affected by mass media content and its programmes, which create simulated surroundings in relation to which an individual defines oneself, one's personality and perception of the world, and even of the nation of which one is a part. Media culture, as theorized by Douglas Kellner, is a dominant culture that is created as a result of the stronger influence it has over its audience or the society in which it exists. One perfect example of such a society in DeLillo's novels is contemporary American society. Mass media content becomes the crucial factor for defining a set of the American nation's typical traits in the novels and plays of this contemporary writer. The relation between identity, mass media and media culture in DeLillo's novels can be primarily interpreted within the context of Baudrillard's theory of simulacra, but also within the context of the concept of hyperreality. These two notions are relevant for the creation of a unique environment, or a new level of reality, which does not necessarily stem from the immediate, authentic reality, but rather from various simulated processes that aim at modifying and undermining the "real" reality. The main aim of this paper is to depict the essential relation between the concepts of identity and media culture within the context of Baudrillard's hyperreality, and to analyze the mechanisms of imposing certain identity characteristics through media images and media content. In DeLillo's novels, identity is constructed exclusively within the framework of media culture and with the aid of media images, which essentially represent Baudrillard's simulacra or artificial copies without corresponding originals that do not originate from authentic reality. In addition, this paper depicts the world of mass media as an intricate system of control and manipulation, in which media content is employed for the purpose of changing the audience's perception by forming every broadcasted image or spectacle with the goal of communicating a structured coded message that includes key traits that are to be acquired by every American individual. Within the setting of DeLillo's America, the paper claims, there is no identity structured outside of mass media hyperreality, and every aspect of its construction and acquisition is deeply defined by the media culture that is based on images, signs and codes of the contemporary discourse and communication. Using the comparative and contrastive analysis, the paper focuses on two main mass media in DeLillo's novels (television and film) and highlights the universal mechanisms that are employed by the process of media identity coding, as well as the mechanisms through which one is instructed how to create one's ideas of oneself and the world outside. Furthermore, this paper analyzes the concept of performance within the context of Debord's society of the spectacle, which defines a group of passive spectators, who start to adopt models and patterns of behavior from the screen while watching whatever programme that is broadcast. These models and patterns are then reenacted by each spectator in their daily life, thus affecting the very bases of the concept of identity, exposing it as something fluid and deeply defined and directed by secret strategies of manipulation.

Keywords: media culture, mass media, television, identity, simulacrum, hyperreality, Jean Baudrillard, Don DeLillo, American literature of the twentieth century, contemporary American literature

1. UVOD

Jedan od najpoznatijih i najpriznatijih pisaca savremenog doba, Don DeLilo se s pravom proglašava i za proročku figuru dvadesetog i dvadeset prvog veka. Iznova i iznova, on u svojim romanima uspeva da gotovo u tančine predvidi savremene tokove modernog društva i razvoj njegovih različitih elemenata, a katkad i čitave događaje, poput pada berze ili terorističkog napada na Njujork. Svoje proročke sposobnosti, međutim, DeLilo ne duguje nikakvim natčovečanskim silama ili natprirodnim moćima, već naprotiv – svojoj sposobnosti opažanja, ali i kritičkog tumačenja sveta koji ga okružuje. Tako ne čudi da, posmatrajući istoriju zapadne civilizacije od polovine dvadesetog veka pa do danas, on uspeva da izdvoji ključne činioce ljudske stvarnosti i da razgonetne misteriju budućnosti čovečanstva.

Ta budućnost, na našu žalost, nije svetla. DeLilo je pre svega pisac tmurnih distopija, ali ne onih futurističkih iz domena naučne fantastike, već tmurnih, realističkih distopija u kojima, kako predlažu vodeći teoretičari postmodernizma, nestaju redom istorija, sistem vrednosti, civilizacija, stvarnost. Plodno tlo za svoje distopije DeLilo nalazi u sopstvenoj kulturi, odnosno u društvu Sjedinjenih Američkih Država, koje se za njegovog života neopozivo nameću kao vodeća svetska sila i dominantni činitelj onoga što danas nazivamo globalnim društvom. Upravo je zbog toga pitanje američkog društva kakvim ga DeLilo opisuje jedna od najrelevantnijih tema za razumevanje njegovog opusa, koja zaslužuje pažnju književne kritike. U njegovim romanima, Amerika je paragon, maketa globalističkog uređenja, skup tipskih odrednica jednog savremenog društva u malom. Razumeti DeLilovu Ameriku za čitaoce i kritičare znači razumeti srž savremenog trenutka na istorijskoj osi, dokučiti tajne sistema i obrazaca po kojima funkcioniše društvo na svetskom nivou, ali i rasvetliti šablone koji su inherentni ljudskoj prirodi, te koji se kroz istoriju ljudske rase ponavljaju u nijansama koje su jedna drugoj na momente isuviše slične.

Tema ovog rada usredsređena je na jedan aspekt proučavanja američkog društva u DeLilovim romanima, i to pre svega u svetlu savremenih teorija masovnih medija i identiteta. Američki nacionalni identitet u ovom radu predstavljen je kao skup vrednosti koji je jedinstveno svojstven Sjedinjenim Državama, ali u isto vreme i širem spektru država i nacija koje nominalno potpadaju pod odrednicu zapadna civilizacija, pa zatim i pod odrednicu globalno selo ili društvo globalizma. Pojam američkog identiteta ovde će se razmatrati na dva nivoa od kojih su oba duboko određena medijskim slikama. Prvi je kolektivni identitet američke nacije kao jedinstvene unije ljudi okupljenih oko političkih i društvenih ideja, dok je drugi lični identitet svakog pojedinca koji u takvom društvu živi i formira svoju ličnost pre svega u odnosu na kolektivni identitet države u kojoj živi. U radu se polazi od pretpostavke da se američki identitet, kako na nacionalnom, tako i na individualnom nivou, u DeLilovim romanima konstruiše pre svega u domenu masovnih medija i medijskih slika na osnovu kojih se na pojedinca, svesno ili nesvesno, projektuju vrednosne odlike koje bi trebalo da ga oblikuju kao tipičnu jedinku američkog društva. Medijska kultura, o kojoj govore teoretičari poput Dagleasa Kelnera, tako postaje ključno okruženje iz kog i u odnosu na koje se usvajaju osnovne odlike ličnosti za DeLilove junake i junakinje, koji redom izgrađuju kako svoju ličnost, tako i sopstveni pogled na svet u odnosu na ono što im diktira dominantna medijska kultura. Svet masovnih medija se tako u DeLilovim delima prikazuje kao implicitni sistem kontrole i manipulacije, u kom se medijskim sadržajem utiče na svest i ponašanje pojedinca tako što se svaka slika, predstava ili spektakl koji se emituje u medijima formira tako da prenese vešto kodiranu poruku o glavnim odlikama jedne američke individue. Osnovna hipoteza rada jeste da u distopiji DeLilove Amerike ne postoji identitet izgrađen van hiperrealnosti masovnih medija, te da je svaki aspekt ljudskog postojanja, na najindividualnijem nivou strukturisanja i usvajanja identiteta, suštinski određen medijskom kulturom koja počiva na slikama, tim osnovnim znakovima i

kodovima savremenog diskursa i komunikacije. Rad će stoga pratiti način na koji DeLilo formira medijski sadržaj u svojim romanima tako da prikaže dominantne odlike medijske kulture u čiju je srž utkan američki identitet, jer je Amerika (pre svega DeLilova fiktivna Amerika, ali i Sjedinjene Države u stvarnosti) suštinski mesto nastanka onoga što danas nazivamo popularnom medijskom kulturom. Time što emituju sadržaj koji u sebi sadrži manje ili više prikrivene poruke o američkoj kulturi i identitetu, pritom zalazeći u sve sfere društvenog i privatnog života DeLilovih junaka, masovni mediji u njegovim romanima u potpunosti određuju i diktiraju kako formiranje, tako i dekonstrukciju i menjanje pojma identiteta, jednako uspešno na grupnom i individualnom nivou. Štaviše, oponašajući slike iz medija i usvajajući ključne odlike američkog medijskog identiteta, DeLilovi junaci nameću tumačenje pojma identiteta kroz teorijsku matricu simulacije, jer su njihove ličnosti često performativne, odnosno formirane kao predstave ili performansi za nevidljivo oko kamere.

Teorijski deo ovog rada zbog toga polazi od jedne od najosnovnijih teorija masovnih medija i stvarnosti koju oni generišu: od Bodrijarove teorije simulakruma i hiperrealnosti koja iz njega potiče. Žan Bodrijar, francuski sociolog i teoretičar, jedna je od ključnih figura postmodernizma čija su zapazanja i teorije umnogome doprinele i teoriji književnosti, te tumačenju postmoderne i savremene proze ne samo druge polovine dvadesetog, već i tekućeg dvadeset i prvog veka. Njegova teorija simulakruma počiva na premisi da moderna zapadna kultura doživljava ključnu promenu diskursa i komunikacije usled koje ljudi više ne prenose i ne primaju informacije na tradicionalni način putem znakova i označitelja koji se, u tradiciji strukturalizma i poststrukturalizma, odnose na konkretnog označenog, odnosno na pojam iz stvarnog sveta o kome se informacija prenosi. Umesto toga, društvo se okreće simulakrumu, znaku koji je sam sebi svrha, kopiji tradicionalnog (ili stvarnog, odnosno realnog, kako ga naziva Bodrijar) znaka koji raskida veze sa postojećim pojmovima iz stvarnog sveta. Simulakrum počiva na procesu simulacije, koja se suštinski može definisati kao čin oponašanja. Međutim, simulacija ni u čemu nije slična mimezisu, verodostojnom oponašanju realnosti, već od njega samo pozajmljuje osnovni princip funkcionisanja. Dok mimezis ima konkretno definisan izvor, odnosno entitet ili ideju koju oponaša, simulacija ne podrazumeva nužno konkretnog označenog (u daljem tekstu i Bodrijarovoj teoriji: original) koji se nastoji oponašati, već proces postaje autoreferentan, a svaka veza sa bilo kakvim originalom od kojeg potiče izbrisana i negirana. U takvom sistemu u kojem kopija postoji, a da se ne odnosi ni na kakav original, Bodrijar vidi korene hiperrealnosti, jedinstvene stvarnosti koja počiva na simulakrumima i procesu simulacije, domenu u kom virtuelno ili imaginarno postaju izjednačeni i isprepletani sa elementima neposredne stvarnosti. Osnovni generatori takve nove stvarnosti u Bodrijarovim delima (kao uostalom i u DeLilovim, uključimo li i fikciju) jesu upravo masovni mediji, koji imaju moć da direktno utiču na percepciju stvarnosti pojedinca namećući mu informacije, stavove, tumačenja i odlike ličnosti putem hiperrealnih slika iza kojih često ne stoji nikakva konkretna stvarnost ili, ako tako nešto i postoji, ona je duboko određena i formulisana tako da prenese poruku koja ne narušava izgrađenu hiperrealnost medijske kulture, koja se u kasnom dvadesetom veku, tvrdi Daglas Kelner, počinje širiti na sve aspekte ljudskog postojanja i društvenog uređenja, od ljudske svakodnevice do politike, ekonomije ili drugih krucijalnih sfera koje diktiraju funkcionisanje jednog društva. Otud ovaj rad polazi od pretpostavke da se i pojam identiteta može tumačiti kroz teorijski okvir simulacije u DeLilovim delima, jer je medijska hiperrealnost, preuzevši sve sfere društvenog delovanja, neizbežan faktor u formiranju ličnosti svih pojedinaca koji ne poznaju okruženje u kome ne postoje elementi medijske kulture.

Pored definisanja osnovnih pojmova relevantnih teorija medija i hiperrealnosti, teorijski deo ovog rada pokušaće i da doprinese daljem razvoju teorije simulakruma, i to prevashodno u svetlu daljeg razvoja tehnologije i masovnih medija o kojima je govorio Bodrijar. Drugim rečima, teorijski deo rada sagledava Bodrijarovu originalnu teoriju iz perspektive dvadesetih godina dvadeset prvog veka u kojima je tehnologija umnogome nadrasla tehnološki nivo neophodan za formiranje simulakruma na

način na koji je to opisao Bodrijar. Najbitnija dela u kojima on definiše i opisuje pojmove simulakruma i hiperrealnosti pisana su i objavljivana u periodu koji je počeo kasnih sedamdesetih godina dvadesetog veka i načelno se završio u sam osvit novog milenijuma. S početka dvadeset prvog veka, objavljena su još neka Bodrijarova dela (neka i posthumno), kao i različita dela njegovih učenika i filozofskih sledbenika koji su na promućurne načine pokušali da valjano objasne i donekle unaprede teoriju simulakruma i hiperrealnosti koju je Bodrijar esencijalno utanačio do sredine devedesetih godina prošlog veka. Ipak, ma koliko da je uspeo da uhvati srž postmodernog, poststrukturalističkog društva i da predvidi opšte tokove medijske kulture i sveta savremenih masovnih medija, neporecivo je da Bodrijarova teorija danas kao da kaska za hiperrealnošću koja je, samo od Bodrijarove smrti 2007. godine, doživela nesaglediv napredak, kako u pogledu savremene tehnologije, tako i u pogledu principa po kojima funkcioniše. U korak sa razvojem savremene tehnologije, i medijska kultura je doživela ogromnu ekspanziju, istina generalno prateći put Bodrijarovih projekcija, ali i nadržavajući njegove osnovne zamisli. Teorijski deo ovog rada tako će pokušati da redefiniše pojam simulakruma, u skladu sa savremenim aspektima medijske kulture, te da ponudi novo čitanje postojećih i potencijalnih novih redova Bodrijarovog simulakruma. Ovakva modifikacija postojeće teorije nema za zadatak da negira osnovne postulate Bodrijarove teorije ili da ih označi kao neadekvatne za opisivanje današnje medijske kulture, već naprotiv – da proširi njihov opseg tako da dokaže njihovu validnost i potvrdi Bodrijarove osnovne zamisli kao ključnu teorijsku matricu društva koje u savremenoj teoriji nema nužno svoju odrednicu, ili ga možemo označiti kao (post)post-postmodernizam. Pored toga, u ovom delu rada ponudiće se i adekvatno redefinisavanje pojma hiperrealnosti, ali i kritičko sagledavanje pojedinih Bodrijarovih tvrdnji koje se često prenose van konteksta, poput njegove čuvene tvrdnje da je stvarnost nestala ili izgubljena. Premda jedan od vodećih teoretičara postmodernizma, Bodrijar se često tumači isuviše jednodimenzionalno među savremenim kritičarima, pa je jedan od ciljeva ovog dela rada da odgovori na nedoslednosti i protivurečnosti koje na prvi pogled postoje u Bodrijarovim delima, a naročito u njegovim tumačenjima među kritičarima pre svega dvadesetog veka. U skladu s time, ovaj rad će ponuditi tumačenje Bodrijarovih reči u kom stvarno i nestvarno (simulirano, virtuelno, imaginarno) postoje kao činioci jedne nadstvarnosti, odnosno hiperrealnosti. U različitim delima u kojima se bavi hiperrealnošću, sam Bodrijar implicitno potvrđuje ovakvu suegzistenciju (što često prolazi nezapaženo ili nenaglašeno u tumačenjima njegove teorije) koja će se u ovom delu rada primeniti na savremene masovne medije. Masovni mediji, kao instrument određivanja onoga što čini stvarnost ili onoga što joj ne pripada u savremenom svetu, tako će se tumačiti kao generatori hiperrealnosti u DeLilovim romanima u odnosu na koju njegovi junaci grade svoje identitete. Konačno, teorijski deo ovog rada pokušaćće i da ponudi opšti pregled razvoja masovnih medija, pre svega u svetlu njihove svrhe i originalnih načela kojima je planirano da se vode, s posebnim osvrtom na to kako medijske slike svojom formom i sadržajem uspevaju da utiču na ljudsku svest i percepciju sveta, ali i da se osvrne na suštinske aspekte teorije identiteta, koja je važna za razumevanje američkog identiteta u DeLilovim romanima. Ovaj deo rada nema za cilj da isprati istorijske pojedinosti razvoja navedenih teorija, već da ih primarno protumači u kontekstu Bodrijarove hiperrealnosti, jer će ove tri odrednice biti korišćene u direktnoj sprezi tokom uporedne analize DeLilovih dela.

Naredni deo ovog rada ponudiće pregled DeLilovog opusa koji će se koristiti u analizi američkog identiteta i on uključuje pre svega DeLilove romane, hronološki predstavljene, od *Amerikane* do *Tišine*, ali i kratak pregled njegovih drugih dela, poput zbirke priča *Anđeo Esmeralda* i nekoliko dramskih komada, poput *Dnevne sobe*, *Valparaisa* ili *Perjanice*. Ideja ovog dela rada nije da predstavi samo sinopsise romana i drugih formi fikcije koji će ući u analizu, već da pokuša da izdvoji najbitnije teme i elemente američkog identiteta koji se u DeLilovim delima ponavljaju iznova i iznova. U ovom delu postavlja se ključno pitanje za razumevanje pojma identiteta u DeLilovoj Americi, a ono glasi: šta nekoga čini Amerikancem? Odgovor na ovo pitanje treba tražiti prevashodno u kulturološkim

narativima koji su na implicitne ili eksplicitne načine usko povezani s medijskom kulturom i medijskim predstavama američke stvarnosti. Otud će se televizija i film (odnosno njihov sadržaj, ili sadržaj njihovih programa) nametnuti kao ključan izvor tipskih odlika američke nacije i američkog pojedinca. U medijskim sadržajima DeLilovi junaci će tražiti uzore spram kojih će oblikovati sopstvenu ličnost, relevantne novosti o svetu na nacionalnom i internacionalnom nivou u odnosu na koje će formirati svoje stavove, te strategije distrakcije kojima će probati da uteknu tmurnoj stvarnosti društva koje ih okružuje, a u kome sebi ne uspevaju da pronađu funkcionalno mesto. Ovaj deo rada nastojaće i da ukratko definiše pojam Zapada, koji je bitna zajednička odrednica američkog identiteta u DeLilovim romanima, ali i relevantan činitelj globalističkih nastojanja američke kulture da se proširi van svojih granica i to upravo putem masovnih medija. Zapad tako postaje simbol jedinstvenosti i univerzalnosti, jer je u DeLilovim romanima on izvor tradicionalno američkih mitova, ali istovremeno i paragon projektovanog globalnog društva. Takođe, pojedini američki mitovi (poput mita o Američkom snu) koji su krucijalni za izgradnju savremenog američkog identiteta, a koji se redom pojavljuju u svim DeLilovim romanima, u ovom delu rada biće sagledani kroz ključ hronološkog razvoja savremenog identiteta, kao i kroz prizmu njihovih savremenih reinkarnacija u DeLilovoj Americi druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Cilj ovog dela rada jeste da postavi relevantne paralele između DeLilovih dela i izdvoji najbitnije elemente uz pomoć kojih pisac gradi američki identitet kroz medijske slike i njihov sadržaj.

Praktični deo ovog rada primenjuje komparativnu i kontrastivnu analizu, te semantičko-analitički pristup romanima kroz teorijsku prizmu postmodernizma i Bodrijarove teorije simulakruma i hiperrealnosti, ali i različitih teorija medijske kulture (u delima teoretičara kao što su Kelner, Makluan ili Debord). Osnovna struktura ovog dela rada biće tematski organizovana, odnosno, pratiće osnovne tematske elemente uz pomoć kojih DeLilo konstruiše američki identitet u svojim delima, kako bi se ponudila uporedna analiza svih onih dela ovog pisca koja su ključna za određeni činitelj medijskog identiteta Sjedinjenih Američkih Država. Analiza će početi od televizije kao vodećeg masovnog medija u svetu DeLilovih romana, a preko kojeg se najefikasnije prenose slike i informacije na osnovu kojih će DeLilovi junaci oformiti sliku o sebi i svojoj naciji, ali i svetu spram koga treba da se odnose. Nakon toga, rad će se osvrnuti na film kao drugi vodeći masovni medij američke kulture DeLilovih romana i njegov doprinos stvaranju američkog identiteta u medijima. Ostali masovni mediji i medijski pojmovi koji se u DeLilovim romanima pojavljuju u manjoj meri biće uključeni u analizu ova dva glavna medija, i to kroz komparativnu i kontrastivnu analizu njihovog delovanja, s ciljem da naglasi ili dopuni eksplicitno prikazane obrasce funkcionisanja prikazanih sredstava medijskog izveštavanja i zabave. Ovaj deo rada uključice relevantne naučne izvore, ne samo iz teorijske matrice, već i iz domena književnih studija koje tumače DeLilov opus, kako u inostranoj, tako i u domaćoj humanistici. Osnovni cilj ovog dela rada jeste da doprinese razvoju studija DeLilovih dela, ali i da ponudi pregled njihovih najrelevantnijih tumačenja, te da ukaže na dodatne aspekte i moguće dalje tokove tumačenja dela ovog pisca, u svetlu teme rada.

U delu analize koji se bavi značajem televizije za formiranje ne samo identiteta DeLilovih junaka, već i za diktiranje njihove dnevne rutine, ponašanja i stavova, početi će se najpre od sveprisutnosti ovog masovnog glasila u DeLilovoj Americi. Televizija je u njegovim romanima uspeła da se infiltrira u sve aspekte ljudskog života i da na manje ili više prikriven način utiče na to kako će pojedinci tumačiti svet u odnosu na televizijski sadržaj, što nam pisac neće uvek prikazati na eksplicitan način. U ovom delu rada, različiti medijski formati uspeće da pronađu svoje mesto u okvirima televizije, koja u DeLilovim romanima kao da objedinjuje sve masovne medije, ili makar načela njihovog emitovanja i uticaja na publiku. Rad će pokušati da dokuči prirodu ovakve simbioze i njenu svrhu, i to prateći takav kombinovani uticaj na tipičnog televizijskog gledaoca DeLilove Amerike, čak i onda kada je takav gledalac predstavljen kao pasivni primalac medijskog sadržaja, ili nevoljan učesnik ovakve komunikacijske razmene. Glavni razlog za analizu ovog elementa leži u razotkrivanju delovanja

televizije kao vodećeg masovnog medija na svest pojedinca, čak i onda kada on nema direktan kontakt sa njom, upravo zbog toga što televizija utiče na sve aspekte stvarnosti u kojoj žive DeLilovi junaci, ako je čak i ne generiše, kako pre DeLila tvrdi Bodrijar u svojim spisima o hiperrealnosti. Sveprisutnost televizije koja kao da nadrašta ekran (dok čitava Amerika ne postane jedan beskrajni ekran, kako ju je Bodrijar i opisao) takođe će doprineti i jačanju obrazaca performansa, pa će, poučeni televizijskim sadržajem, DeLilovi junaci postati medijski izvođači u sopstvenoj svakodnevici, formirajući sliku o sebi za druge ljude u skladu sa adekvatnim normama ponašanja iz medijskih predstava. Performans se tako nameće kao ključan termin za analizu građenja i ispoljavanja američkog identiteta u DeLilovim romanima, i ovaj deo rada nastojaće da izdvoji najvažnije strategije kojima televizija diktira kako će pojedinci oformiti svoje performanse, kako će ih izvoditi u odnosu na publiku koja se u tom trenutku zadesila oko njih i kako će tumačiti druge ljude oko sebe u svetlu sopstvenog, tuđeg i zajedničkog performansa. Analiza će pokušati da pronikne u prirodu performansa u ljudskim odnosima, kao i da prikaže različite aspekte društvene interakcije koje mediji koriste, a koji počivaju na tradicionalnim formama društvenog iskustva. Kao kulminaciju društvenog performansa, rad će posvetiti značajnu pažnju tumačenju pojedinaca kao medijskih glasila, odnosno ekrana, na primeru različitih DeLilovih junaka koji kao da emituju program o svom životu za publiku koja se zadesila u neposrednoj okolini, onako kako se televizijska publika u njegovim romanima često zadesi pred malim ekranom ili pak ispred ili iza kamere.

Značajnu pažnju praktični deo rada će posvetiti i stvaranju dominantne gledalačke kulture (naročito u kontekstu televizije) koja je u DeLilovim romanima, premisa je rada, osnovni činilac američkog identiteta savremenog doba. U tom pogledu, rad će nastojati da potcrta hronološki prikaz razvoja medija u DeLilovim romanima, pre svega na primeru kulture gledalaštva koja se formira od samih početaka medijske, konkretno televizijske, kulture, a kulminira sa usvajanjem obrazaca performansa u svakodnevnom životu svakog pojedinca koji u DeLilovim romanima ne naseljava samo Sjedinjene Američke Države, već i čitav svet koji sa njima reaguje. Tako će se, kao u ogledalu, društvo DeLilove Amerike preslikati i na pojedince iz drugih kultura (poput terorista u *Padaču*, *Imenima* ili *Mau II*), a sve u cilju potcrtavanja univerzalnosti delovanja medijskog sadržaja i načina na koji on menja percepciju pojedinca. Time će rad pokušati da rasvetli korene globalnog sela, koje se u DeLilovim romanima često naslućuje kao jedini mogući ishod savremene hiperrealnosti, a koje počiva na elementima medijski generisane stvarnosti i različitih identiteta. U vezi sa time, rad će se osvrnuti i na postupke historiografske metafikcije u DeLilovim romanima koji se oslanjaju na faktološku istoriju Sjedinjenih Američkih Država. DeLilo fikcionalizuje pojedine događaje iz američke istorije, ali pre svega tako što ih prevodi u medijski sadržaj, odnosno u medijsko okruženje u kom oni poprimaju različita tumačenja i raznolike namene. Tako će se rad usredsrediti i na prikaze stvarnosti na televiziji u DeLilovim delima, kojima se može ilustrovati stepen uticaja masovnih medija na formiranje identiteta i percepcije sveta i stvarnosti među televizijskom publikom. Ovaj deo rada posebno će nastojati da utemelji DeLilove romane u srži Bodrijarovog tumačenja hiperrealnosti, odnosno da prikaže primat slika nad neposrednim stvarnim iskustvom. Cilj ovog aspekta analize jeste da postavi televiziju (pa samim tim i sve masovne medije) kao glavni izvor stvarnosti i okruženja u kom će DeLilovi junaci tražiti materijal za formiranje sopstvenog identiteta. Drugim rečima, kada se nađu pred izborom izvornog okruženja iz kog će crpeti informacije o sebi i svetu na osnovu kojih će oblikovati (i preoblikovati) sopstvenu ličnost, DeLilovi junaci će se uvek okrenuti hiperrealnosti koju stvara televizija, odnosno predstavama sveta koje diktira različit medijski sadržaj, jer ih tome uči medijska kultura. U tom pogledu, rad će nastojati da istakne mehanizme indoktrinacije kojima medijska kultura propoveda sopstvenu ideologiju – ideologiju pasivne publike koja postoji da bi upijala medijski sadržaj, pa tek onda (ali ne i obavezno) da bi imala bilo kakvo lično iskustvo. U prilog ovakvom tumačenju, rad će ponuditi i tumačenje identiteta kao fluidne forme, koja se tokom života pojedinca može menjati u

manjoj ili većoj meri, a dokaze za takve tvrdnje pokušaće da pronađe upravo na primerima DeLilovih junaka koji doživljavaju krucijalne transformacije ličnosti pod uticajem televizije i medijskog sadržaja.

U okviru tumačenja uticaja televizije na identitet pojedinca, ali i na međuljudske odnose koje svaki pojedinac gradi u DeLilovim romanima, rad će nastojati da opiše blizak odnos koji DeLilovi junaci imaju sa televizijom i televizijskim programom, koji nipošto nije tekovina samo savremenog doba. Zahvaljujući DeLilovom hronološkom prikazu razvoja televizije, biće moguće ispratiti postepen upliv televizije u privatnu sferu njegovih junaka tokom različitih epoha, što će se kumulativno odraziti na aksiomski prihvaćeno uverenje da se televizijski sadržaj ne treba preispitivati. Onda kada se useli i u najintimnije prostore privatne sfere DeLilovih likova, televizija će direktno kontrolisati i određivati način na koji se ljudi povezuju sa drugim ljudima (što je osnovni princip čoveka kao društvene jedinice), i to ni u kom slučaju na pohvalan način. Rad će tako pokušati da pronađe uzroke savremene otuđenosti i jačanja individualizma, pre svega u američkom društvu DeLilovih romana, ali i na globalnom planu, upravo u medijskoj kulturi, odnosno obrascima ponašanja koje pojedincu nameće prevashodno televizija. U tom smislu, pitanje američkog identiteta posmatraće se kao dvoznačno, jer se u DeLilovim romanima ostvaruje pod načelima jedinstva i podvojenosti u isto vreme. Televizija tako istovremeno vrši uticaj na kolektivni identitet, čija predstava počiva na ujedinjenju u zajedničkim nastojanjima i odlikama (koje su redom utemeljene u popularnoj kulturi), i na individualni identitet, čija predstava počiva na osamljenju u okvirima ličnog medijskog iskustva u poređenju sa kojim društveni kontakt i ljudska interakcija ne postižu isti efekat i ne zadovoljavaju iste potrebe. Kroz ovaj aspekt tumačenja, rad će se osvrnuti i na kulturu kasnog kapitalizma i potrošačkog društva koji su ključni činioci stvarnosti DeLilove Amerike, te samim tim i ključni činioci identiteta njegovih junaka. Sprega medija i kapitalističkog društva polazna je tačka za definisanje američke kulture i globalnog društva koje ona rađa, a rad će obratiti pažnju na neodvojivost ovih činilaca u kontekstu tumačenja DeLilovog opusa, jer je svaki aspekt života njegovih junaka određen hiperrealnošću koju ovi elementi formiraju.

Konačno, rad će deo o televiziji završiti potcrtavanjem razlika između privatnog i javnog prostora, odnosno isticanjem ukidanja svih granica između ova dva domena, a sve sa ciljem stvaranja objedinjene hiperrealnosti u kojoj je nemoguće razlučiti šta je stvarno, a šta nestvarno, šta je lično, a šta kolektivno, šta je istinsko, a šta nametnuto. Ovakvo stapanje direktno suprotstavljenih elemenata stvarnosti uspostaviće masovne medije kao dominantan izvor stvarnosti i glavnu odrednicu svakog aspekta života DeLilovih junaka. Distopija koja se nameće kao jedina budućnost DeLilove Amerike tako će njegove junake bacati u očaj i navoditi ih na pokušaje da pronađu način da pobegnu iz svog direktnog okruženja. Rad će u ovom kontekstu razmotriti različite elemente medijskog eskapizma, prevashodno kroz usvajanje televizijskih i filmskih fantazija uz pomoć kojih se dodatno jača mehanizam performansa u DeLilovim romanima. Njegovi junaci tako će pribecći nasilju, čak i u ekstremnom obliku, dalje potcrtavajući nemogućnost razlikovanja između stvarnosti i fikcije u medijskoj kulturi DeLilove Amerike, ali i inherentnost nasilja kao esencijalne odlike američkog iskustva, naročito u društvu druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Rad će se osvrnuti i na nasilje u kontekstu individualnog identiteta, čime se potvrđuje premisa da iz Bodrijarove hiperrealnosti nema bekstva, ni na ličnom, ni na kolektivnom nivou, te da je DeLilovim junacima onemogućeno da pronađu sigurno mesto koje bi ih zaštitilo od distopije kasnog kapitalizma Amerike, ali i različitih drugih uređenja van Sjedinjenih Država, u kojima se nasilje takođe nameće kao neposredni produkt savremenih tokova globalnog društva.

Osim televizije, praktični deo rada usredsrediće se i na film i na doprinos ovog masovnog medija formiranju medijske kulture u DeLilovim romanima. Industrija zabave pokazaće se kao direktni činilac identiteta DeLilovih junaka, a filmske zvezde postaće glavni arhetipovi američkog identiteta u odnosu na koje će pojedinci usvajati tipske odlike dok grade ili modifikuju sopstvenu ličnost. Ovaj deo

rada fokusiraće se na proces simulacije i oponašanja koji se iz konteksta stvaranja medijskog sadržaja seli u kontekst neposrednog ljudskog iskustva, jer DeLilovi junaci neretko imitiraju filmske likove ili scene, katkad i u smislu forme, a ne samo sadržaja. U tom smislu, film se nameće kao vodeći medijski spektakl DeLilove Amerike, što će ga učiniti jednim od najefektnijih pokretača stvaranja savremenog američkog identiteta. Film u kontekstu teorije o medijskom spektaklu tako će se lako nametnuti i kao najefektniji činilac medijske kulture, koji se jednako lako infiltrira u druge forme masovnih medija (pre svega u televizijski sadržaj, na primeru različitih DeLilovih romana), ali i u individualne navike DeLilovih junaka. Ovaj deo rada posebnu pažnju posvetiće razvoju filmske kulture među američkom publikom, posmatrajući najranije istorijske forme društvene interakcije u bioskopima, i njihovo postepeno preseljenje u sferu privatnog, koja alegorično predstavlja upliv masovnih medija u intimne prostore pojedinaca odakle lakše manipuliše identitetom svojih gledalaca. Paralelno sa strategijama kojima televizijski sadržaj savladava ljudsku percepciju i direktno je određuje, u ovom delu rada film će biti predstavljen kao jednako moćan medij koji obuzima i pažnju i svest svojih gledalaca, ali i jednako plodno tlo za negovanje eskapističkih nastojanja DeLilovih junaka, koji će se gubiti u obrisima različitih filmskih žanrova jednako koliko i u tajnim porukama sa malih ekrana. Rad će pokušati da izdvoji i tehničke aspekte filma koje DeLilo naglašava u svojim romanima ne bi li se osvrnuo na Makluanovu teoriju o dominantnosti forme medijskog sadržaja kojom se prvenstveno ispoljava moć savremenih masovnih medija.

U ovom delu rada nastojaće se da se povuče jasna paralela sa mehanizmima performansa koji su ranije uočeni u usvajanju ponašanja sa televizije među DeLilovim junacima, jedino ovog puta u kontekstu filmskog sadržaja. Osim što će oponašati filmske zvezde, DeLilovi junaci će na momente ispoljavati svest o kameri i njenoj moći da oformi predstavu, pa će se tako u svom svakodnevnom ponašanju voditi idejom da kamera snima ili njih (za publiku koju čine drugi ljudi) ili da oni kamerom sagledavaju i sebe i ljude oko sebe, u skladu sa čime će graditi sopstveni identitet, mišljenje i drugim ljudima, ali i svoje direktno okruženje. Takođe analogno delu rada posvećenom televiziji, ovaj deo rada osvrnuće se na konkretne prikaze stvarnosti na filmu, kao i na posledice formiranja slika o stvarnosti na percepciju pojedinca, koji u DeLilovim romanima u kontekstu filmova postaju još eksplicitnije određeni medijskim mehanizmima. Njegovi junaci razmišljaju filmskim tehnikama i slikama, ali i u narativnim žanrovskim odlikama popularnih filmova koje gledaju. U tom smislu, njihov identitet, na kolektivnom i na individualnom nivou, konstruišaće se u maniru filmske umetnosti i industrije. Rad će pokušati da prikaže nastojanje masovnih medija da izgrade američki identitet u DeLilovim romanima i na primeru njegovih junaka koji pokušavaju da snime različite filmove, s posebnim osvrtom na mehanizme filtriranja stvarnosti, odnosno manipulacijom stvarnih elemenata tako da se postigne određeni efekat ili prikaže povoljnija slika. Akcenat koji njegovi junaci stavljaju na formu i strukturu predstave umesto na njen sadržaj i značenje još jednom će biti povoljno polazište za čitanje DeLilovih dela kroz matricu Bodrijarove teorije o simulakrumu i hiperrealnosti, u čijim okvirima predstava postaje jedini bitni činilac stvarnosti, a sve što se čini i oblikuje, radi se isključivo u odnosu na sliku.

Na kraju, rad će pokušati da izvuče zaključak iz priložene analize koji bi trebalo da definiše američki identitet kakav postoji u savremenom svetu DeLilovih romana kao jedinstven produkt masovnih medija i njihovo ovladavanje stvarnošću, istorijom i ljudskom percepcijom. Kroz različite primere, zaključak do kojeg rad treba da dovede jeste da masovni mediji ne nameću nikakve nužno nove elemente i mehanizme koji su strani ljudskoj prirodi ili tradicionalnim društvenim aspektima pre svega zapadne civilizacije, već naprotiv, da ukaže da to kako savremeni mediji eksploatišu odlike ljudske svesti i ponašanja koji su inherentni ljudskoj prirodi tako da uspostave dominaciju nad stvarnošću, načinom na koji pojedinci tu stvarnost percipiraju, te sistemima uz pomoć kojih oblikuju sebe i svoje stavove u odnosu na ono što vide oko sebe. DeLilo bi se time nametnuo kao vodeći hroničar savremenog doba, jer u svojim romanima on uspeva da pronikne u dominantne mehanizme po kojima

funkcioniše savremeni svet i pojedinci koji u njemu obitavaju. Zaključni deo ovog rada trebalo bi da izdvoji ključne aspekte medijske kulture i predstava kojima se gradi američki identitet u okvirima medijske hiperrealnosti. Pored toga, pretpostavka rada da je identitet nešto što se lako da oblikovati i preoblikovati pod direktnim uticajem dominantne kulture takođe bi trebalo da dobije svoju potvrdu u zaključku rada.

2. PREGLED TEORIJSKE MATRICE

2.1. Simulakrum i proces simulacije

Prema najjednostavnijoj definiciji, simulakrum predstavlja kopiju koja nije povezana sa originalom. U srži oksimoron, simulakrum u sebi nosi informaciju da nastaje veštačkim putem, te da se nastavlja na proces oponašanja i falsifikovanja, ali se ostvaruje na nivou na kom može da tvrdi da je nastao sam od sebe. Stoga se može definisati i kao kopija koja poriče veze sa originalom od koga je nastala. Tačnije, on je kopija koja negira da je uopšte i nastala po ugledu na bilo kakav original; simulakrum tvrdi da je original on sam. Termin kakvim ga danas znamo potiče iz druge polovine dvadesetog veka, i pojavljuje se u tekstovima francuskih teoretičara, poput Žila Deleza i, njegovog daleko poznatijeg kolege Žana Bodrijara. Premda su se ovim pojmom bavili mnogi mislioci, svaki na svoj način i svaki koristeći različite termine da označi sličnu pojavu, Bodrijarovo ime je gotovo neraskidivo povezano sa modernom teorijom simulakruma. Iako sam Bodrijar nikada ne nudi konkretnu definiciju ovog termina, u knjizi *Simulakrum i simulacija* (1991) on pokušava da kroz diskusiju o modernom svetu i medijima kasnog dvadesetog veka na primeru opiše proces falsifikovanja stvarnosti u okviru procesa simulacije. Ovaj proces podrazumeva stvaranje, odnosno generisanje slike stvarnosti (jer simulakrum se ne zasniva na stvarima koliko na slikama ili predstavama stvari) koje pre svega ima za cilj oblikovanje mase, ali i uma svakog pojedinca. Simulacija se direktno odnosi na proces percepcije stvarnosti, kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou. Za početak, simulakrum želi da promeni percepciju o sebi, a potom, na kasnijim stupnjevima razvoja i stvarnosti uopšte. Međutim, pre nego što se osvrnemo na proces simulacije, trebalo bi definisati pojam simulakruma. Sam Bodrijar ga koristi na više različitih načina, te ga u različitim delima naziva kopijom, replikom, znakom, kôdom, ili uopšteno „višim stadijumima apstrakcije i privida“ (Bodrijar 2011: 152). O’Neil ga konkretnije definiše kao „znak koji ne uspeva da referira na bilo šta stvarno jer je njegov smisao postao opterećen time što je eho drugih znakova“³ (O’Neill 2014: 104). Slično tome, Slović vidi simulakrum kao „kopiju kopije, koja je otrgnuta od originala, a koja tu stoji na svome i čak zamenjuje original“ (Slović 2019: 168). Najbliži je verovatno Smit, mada jednako uopšten kao i sam Bodrijar, nazivajući simulakrum „tipom reprezentacije koji se proizvodi simulacijom“ ili jednostavno „kopijom bez originala“ (Smith 2010: 199). Sve definicije, ipak, suštinski dovode simulakrum u vezu sa dvema osnovnim odlikama: to su artifičijelnost i autoritet. Drugim rečima, simulakrum se navodi kao veštačka tvorevina koja ne nastaje organski ili prirodno direktno iz „stvarne“ stvarnosti već više pripada nekom nefaktološkom, fiktivnom domenu. Takođe, on je pojava koja ne dozvoljava da bude definisana u odnosu na nešto drugo, već autoritativno ispoljava svoju samosvest dok se izdaje za nešto originalno, nastalo, ako ne iz stvarnosti, a ono samo iz sebe.

Knjiga *Simulakrum i simulacija* počinje citatom koji glasi:

Simulakrum nije nikad ono što prikriva istinu, nego istina prikriva da je nema. Simulakrum je istinit. – Eklezijast (Bodrijar 1991:5)

Njime Bodrijar od početka sugerise jedan bitan odnos: simulakruma i istine. Istina ovde predstavlja element realne stvarnosti, ono što bi se moglo nazvati originalom ili organskom, autentičnom stvarnošću (što bi bila stvarnost koja ne nastaje u procesu simulacije, već prirodnim putem, onako kako tradicionalno prihvatamo da nastaje život). Već u ovom citatu implicirana je dihotomija; stvara se odnos binarne opozicije čijim se polaritetima odmah pripisuju vrednosti pozitivno-negativno, kako to sa dihotomijama biva. U ovoj podeli, ono istinito jeste pozitivno, dok je simulakrum automatski

³ Napomena: Svi citati iz radova na drugim jezicima koji su navedeni u ovom radu u originalu prevod su autora rada, osim ako nije drugačije naglašeno.

označen kao negativan član ovog odnosa. Ova će činjenica biti bitna za Bodrijara jer će on svoju teoriju simulakruma zasnovati na kategoriji vrednosti, koju nikada konkretno ne definiše, ali koja u svojoj osnovi ima ovu tipičnu podelu na pozitivno i negativno, dobro i loše, iz čega se dalje izvodi podela na vredno i bezvredno. Nešto slično spominje i Thompson kada piše o razvoju medija i uočava proces „simboličke valorizacije“ što bi bio proces pripisivanja simboličke vrednosti formama nastalim iz medija (Thompson 1995: 27). U ovom pogledu, simulakrum i implicitna simbolička valorizacija koja podrazumeva značajna su veza između Bodrijarove teorije i DeLilovih ideja koje nalazimo u njegovim romanima. Valorizacija, dakle, ovde funkcioniše na isti način kao i kategorija vrednosti kod Bodrijara jer u oba slučaja ova apstraktna kategorija počiva na ekonomskoj proceni simboličke forme. Kako piše Vajs, ova kategorija mogla bi biti inspirisana (ako ne i u potpunosti zasnovana na njenim temeljima) teorijom vrednosti Pitera Zime (Weiss 2014: 230). Kako se i Bodrijar i Zima vode marksističkim učenjem, te poimanjem tržišta i proizvoda (obe teorije polaze od procesa proizvodnje, odnosno masovne proizvodnje), paralele između ove dve teorije lako je uočiti. U Bodrijarovim delima, jednako se često spominje da „[v]rijednost proizlazi iz vladavine božanskih ili prirodnih osobina“ ali i da je ona proizvodna, te „proizvedena“, odnosno da se vezuje za pojam proizvodnje i upotrebne vrednosti čija je „referencija društvena proizvodnja i način proizvodnje“ (Baudrillard 2001: 61). Vajs se konkretno poziva na četiri faze simulacije koje odgovaraju četirima fazama vrednosti kod Zime. Prva faza je takozvana prirodna, u kojoj se proizvod ne posmatra kao „razmenljiv“ (Weiss 2014: 230). Druga faza počiva na „vrednosti razmene“ (Weiss 2014: 230); drugim rečima, proizvod stupa na tržište i sa svešću o svojoj poziciji na tržištu određuje sopstvenu vrednost. Treća, ili strukturalna faza, definiše vrednost „u odnosu na grupu modela“ i to tako da se pojedinačni proizvod ne poziva na konkretne objekte kao referente (Weiss 2014: 230). Na ovom nivou kreće da se urušava koncept tržišne i upotrebne vrednosti u nešto apstraktnije, u vid nejasno opisane kategorije vrednosti kao takve, koja nije nužno povezana ni sa tržištem, ni sa upotrebom, ili barem od njih ne zavisi direktno. Konačno, četvrta faza odbacuje sve „referentne tačke“, to jest, podrazumeva da proizvod određuje sebi vrednost bez upoređivanja bilo sa tržištem, bilo sa nekim drugim proizvodom ili idejom, zbog čega je Zima naziva „fraktalnom“ (Weiss 2014: 230). Vajs dalje piše da se u poslednja dva stadijuma „upotrebna vrednost spaja sa razmenschkom vrednošću“, čime se odstupa od marksističke teorije, jer se proizvod ne definiše spram nečeg konkretnog (što bi u ovom slučaju predstavljala upotrebna vrednost), već spram nečeg potpuno fiktivnog (Weiss 2014: 230). Vrednost ovde postaje povezana ne sa realnom stvarnošću, već sa nekakvim fiktivnim domenom. Samim tim, i simulakrum se više ne može odrediti u odnosu na nešto stvarno, jer su kategorije stvarno-nadstvarno jedna drugoj beznačajne, odnosno ne prepoznaju međusobnu vrednost.

Kada govori o svojim redovima simulakruma, Bodrijar svakako polazi od korisnosti, te upotrebne vrednosti, originala i kopije. U *Kritici političke ekonomije znaka*, on ističe da je odnos između razmenske i upotrebne vrednosti, odnosno „između oblika/robe i oblika/predmeta“, jednako važan kao i odnos između označitelja i označenog (Baudrillard 2001: 3). On kao zaključak izvodi da odnos u oba slučaja jeste „hijerarhijska funkcija između prevladavajuće forme i forme-alibija ili forme-satelita, koja je u isti mah logička kruna i ideološko ispunjenje one prve“ (Baudrillard 2001: 3). Na taj način, Bodrijar dovodi u direktnu vezu ekonomiju i znak, tačnije ekonomiju i svoj simulakrum, koji sam po sebi, iz industrije stvoren, počiva pre svega na procesu privrede i proizvodnje. Proizvod se ovim izjednačava sa znakom, iz čega sledi da simulakrum treba posmatrati kao nekakav produkt. Zbog toga se pojam vrednosti u svojoj biti prevashodno zasniva na vrednosti tržišta i vrednosti u okviru tržišta. Kasnije, međutim, kategorija vrednosti, poput replike i konačno simulakruma, i sama postaje apstraktna i poprima odlike koje nisu nužno povezane isključivo sa procesom proizvodnje i tržištem. U prilog ovome, u *Ogledalu proizvodnje*, Bodrijar ističe da „[p]rodukcioniistički diskurs vlada svuda“ i da je ideja kojom se vodi „diskurs proizvodnje“, bilo u poziciji sistema kapitalizma ili opozicije, neminovno

„određena vladajućim obrascem“ (Bodrijar 2011: 10). Drugim rečima, kategorija vrednosti od koje polaze i Bodrijar i Zima u početku je u potpunosti određena sistemom u kome nastaje, što bi u ovom slučaju bio kapitalizam. Međutim, samim razvojem kapitalizma, proizvodnja stiče drugačije karakteristike, koje se potom preslikavaju na kategoriju vrednosti. Proizvodnja je, tako, „samo kôd koji nameće taj tip dešifrovanja, u kojem, zapravo, nema ni konačnosti, ni šifre, niti vrednosti“ (Bodrijar 2011:11). Kodiranje je promenljiva aktivnost, te samim tim i tumačenje datih kodova neće biti isto sa različitih tačaka gledišta. Štaviše, Bodrijar kritikuje sam pojam upotrebne vrednosti za koji kaže da je „hipoteza o konkretnoj vrednosti koja stoji iza apstrakcije razmenske vrednosti, odnosno ljudska svrha robe u trenutku njene direktne upotrebe u korist subjekta“ samo iluzorna, te da kao koncept ne postoji bez konteksta razmenske vrednosti, nakon čijeg uvođenja i nastaje (Bodrijar 2011: 14). U tom smislu, ne može se govoriti nužno o upotrebljivosti kopije, makar u slučaju kada govorimo o konačnom stadijumu simulakruma jer kategorije upotrebe i razmene više nisu njegova glavna odrednica. Umesto toga, kategorija vrednosti odnosi se na pojam verodostojnosti, preciznije odanosti onome što Bodrijar navodi kao stvarno (ono što nazivamo konkretnom, realnom stvarnošću). Verodostojnost se u ovom smislu može odnositi na sličnost originalu dovedena do perfekcije, ali i na predstavljanje simulakruma kao nečega što je potpuno prirodno, kao elementa za koji se ne može kategorički tvrditi da je prirodnoj stvarnosti stran. Na ovom nivou ispoljava se prikrivanje činjenice da istine nema o kojem govori Bodrijar, jer prihvatanje simulakruma kao stvarnog i originalnog implicira da mu nije prethodilo ništa, te da pre njega ništa stvarno i ne postoji. Onda kada u procesu simulacije stvarnost postane do te mere prikrivena, da Bodrijar objavi kako je više i nema, jednako nestaje i kategorija vrednosti, jer se kopija više ne meri spram bilo kakve referentne tačke, već sama sebi određuje i prirodu i vrednost, odnosno postaje samoj sebi referentna tačka. Bodrijar otud objavljuje smrt stvarnosti:

Strukturalna se dimenzija osamostaljuje do isključenja referencijalne dimenzije, ona se uspostavlja na smrti one druge. Gotovo je s referencijalnostima proizvodnje, značenja, afekta, supstancije, povijesti, sa svom tom istovjetnošću s „realnim“ sadržajima koji su još opterećivali znak nekom vrstom korisnog tereta, ozbiljnosti – s njezinim oblikom reprezentativnog ekvivalenta. Prevladava drugi stupanj vrijednosti, onaj totalne relativnosti, opće promjene, kombinatorike i simulacije. Simulacije u smislu da se nadalje svi znakovi međusobno razmjenjuju, a da se uopće ne razmjenjuju sa stvarnim [...]. (Baudrillard 2001: 56-57)

Vrednost simulakruma zasniva se, dakle, na tome što on jeste simulakrum, odnosno na tome što se ne odnosi ni na kakav original ili neku izvornu stvarnost. Nikakva razmena značenja između simulacije i stvarnog ne postoji, ili je makar Bodrijar u ranijim tekstovima ne uočava. Samim tim, domen vrednosti prolazi kroz izvesne promene, jer se briše čitava kategorija koja je vrednost prethodno definisala, konkretno kategorija realne upotrebe proizvoda, odnosno replike. Vrednost postaje apstraktna, isključivo u odnosu sa domenom simulakruma, često zanemarujući i interakciju sa drugim simulakrumima, već je određena isključivo pojedinačnim kontekstom simulakruma koji se posmatra. Ovu promenu Bodrijar naziva emancipacijom znaka, tačnije njegovim oslobođenjem „obaveze da nešto označava“ (Baudrillard 2001: 57). Ovakvo će se tumačenje vrednosti menjati u skladu sa konkretnim slučajem nekog simulakruma. Preciznije, vrednost će značiti jedno za konkretan proizvod, fizički opipljiv i prisutan na tržištu, a nešto sasvim drugo za, na primer, medijski sadržaj, o kom će biti reči u analizi DeLilovih romana. Ipak, i u jednom i u drugom slučaju, veza sa marksističkim korenima biće prisutna u elementu publike, odnosno potrošača. Iako će oni u manjoj meri direktno diktirati stvaranje što proizvoda u supermarketima, što medijskog sadržaja, činjenica da se svaki simulakrum plasira publici implicira da on neminovno zbog te publike i postoji. Samim tim, kategorija vrednosti i dalje će imati aspekt upotrebljivosti, ali samo kao „horizont razmenske vrednosti“ utoliko što „[r]adikalno preispitivanje koncepta potrošnje počinje na nivou potreba i proizvoda“ (Bodrijar 2011: 15). U tom smislu, deo kategorije vrednosti odnosiće se i na prijem konkretnog produkta simulacije, čak i u

poslednjim stadijumima Bodrijarovog simulakruma, premda će ovaj njen aspekt prvenstveno imati veze sa konceptom potrošnje, te ideje o potrošačkom društvu.

Da se vratimo na početni citat i zadatak definisanja simulakruma, pored pomenute kategorije vrednosti, Bodrijar implicira i skriveni (ili ne tako skriveni) motiv koji se pripisuje simulakrumu i procesu simulacije, a to je prikrivanje istine, ili tačnije, stvarnosti. Za simulakrum on često kaže da maskira činjenicu da original više ne postoji, da je stvarnost odavno neorganska, odnosno veštačka. Međutim, ovakva bi definicija mogla svesti simulakrum na puki duplikat, falsifikat, i umnogome uprostila njegovu pravu prirodu. O'Neil navodi da „ako bi svi naši znakovi – lingvistički ili drugačiji“ bili suštinski u potpunosti veštački i odvojeni od stvarnosti, ne bi bilo moguće „odrediti, niti čak susresti u mislima, bilo šta stvarno“ što redom sve vodi do „društva bez uporišta, bez ulaganja, bez istorije, bez govora“ (O'Neill 2014: 104). Problem simulakruma, dakle, nije u tome što negira stvarnost ili pokušava da nas ubedi da ona ne postoji. Na najkonkretnijem nivou, nivou ličnog iskustva, stvarnost i te kako postoji i događa se, o čemu će u narednim poglavljima biti više reči. Problem je u tome što stvarnost i stvarni događaji više nemaju „suštinsko značenje [...] jer im je značaj uklonjen time što su oni sami okarakterisani kao eho i ponavljanje“ (O'Neill 2014: 104). Stvarni događaji tako gube na značaju i značenju neprestanim ponavljanjem sa malo ili nimalo različitosti, kako jedino i može biti slučaj sa proizvodima masovne proizvodnje o kojoj govori Bodrijar, čak i na nivou znakova ili informacija. Upravo na nivou informacija, o ponavljanju koje briše autentičnost i stvarnost svake predstave govoriće se u praktičnom delu rada, na primeru DeLilovih romana. Ovakvo ponavljanje dovodi do toga da svaki novi događaj deluje kao eho prethodnih sličnih događaja, te mu se (svesno ili, najčešće, nesvesno) pripisuje status kopije, koji sam po sebi pripisuje događaju negativnu konotaciju. Ovakav obrt stavlja stvarnost u poziciju duplikata, odnosno kopije, iako se nikakav proces simulacije nije ni desio. Bodrijar o tome piše:

Simulacija nije više predstava neke teritorije, nekog referencijalnog bića, neke supstance. Ona je proizvodnja, pomoću modela, nečeg stvarnog bez porekla i stvarnosti: nečeg nadstvarnog. Teritorija više ne prethodi karti i ne nadživljava je. Sada karta prethodi teritoriji – *kao precesija simulakruma* – ona je ta koja začinje teritoriju tako da [...] danas ostaci teritorije polako trunu na površini karte. (Bodrijar 1991: 5)

Pogrešno bi, dakle, bilo razumeti simulakrum kao običan duplikat, kopiju koja postoji samo u svojstvu označitelja konkretnog entiteta. Duplikat ranije prisutan u ljudskoj istoriji nije nužno simulakrum, niti je simulakrum istinski duplikat ičega. Bodrijar konkretno spominje mapu kao označitelja fizičke i geografske teritorije. Mapa nije duplikat teritorije, ali jeste njen znak, jer postoji sa konkretnom svrhom, koja bi bila označavanje teritorije, odnosno njenih najbitnijih odlika. U ovom pogledu, simulakrum se može uporediti sa pojmovima označitelja i označenog (*signifier* i *signified*) o kojima govore strukturalisti. Kod Sosira, odnos između označitelja i označenog smatra se „nužnim uslovom za nastanak značenja“ (Sekulić 2003: 76). Razvojem ove ideje, dolazimo do Levi-Strosovog proučavanja ovih fenomena, iz kojih se može izvesti da je moderna kultura „kultura označitelja“; on primećuje „svođenje kulture isključivo i samo na sistem znakova“ (Sekulić 2003: 73). Preciznije, zaključak njegovih dela jeste da su ljudi „zarobljeni u svetu znakova“ čija logika „određuje našu sudbinu i ne postoji način da izađemo iz tog kruga“ (Sekulić 2003: 76). U ovom pogledu, Levi-Stros zagovara pogled na svet sličan Bodrijarovom, u okviru kog je svet stvarnih entiteta prikriven znakovima koji na njega upućuju. Drugim rečima, poput Bodrijara, on razdvaja nivo stvarnosti u kojem stvari i pojave obitavaju i nivo označitelja koji možemo tumačiti kao nivo nadstvarnog. Za razliku od njega, Derida izjednačava označitelja i označenog i to tako da ih vidi kao pojave koje pripadaju jeziku, tačnije kao „kôd koji uvek i u svakom sledećem momentu načelno može biti dekonstruisan“ (Sekulić 2003: 84). Zanimljivo, i ovo je tumačenje u skladu sa Bodrijarovom teorijom simulakruma. Razlika je u tome što

se odnosi na različit red simulakruma, tačnije na treći ili finalni stadijum simulakruma. U okviru njega, jedino što je preostalo od sveta jesu njegove predstave, bilo na nivou ideja ili na nivou reči ili znakova kojima se stvarnost predstavlja. U tom smislu, ovde se govori o kopiji kopije, ili preciznije simulaciji simulakruma, a ne o kopiji stvarnosti. Kôd se nameće kao glavna filozofija modernog i postmodernog postojanja. Bart, na primer, slično Deridi i Bodrijaru, uočava proces kodiranja, te „kombinovano kodirani tip teksta“ prisutan u medijima koji „može semiotički stvarati i upravljati tvorbom značenja“ (Trifonas 2002: 12). Ovde se kôd veže za pojam masovnih medija i pristup koji je više poststrukturalistički. Strukturalisti, i pojmovi označitelja i označenog, daleko su više vezani za ono što je za Barta „primarna razina [koja] sadrži 'činjenični' sustav predstavljanja u kojemu su predmeti označeni“ (Trifonas 2002: 15). Ipak, označitelj, ili znak (kako ga naziva Bodrijar) „nadaje [se] s istom očevidnošću vrijednosti značenja kao i roba u „prirodnoj“ očevidnosti svoje vrijednosti“ (Baudrillard 2001: 9). Na ovom nivou kategorija vrednosti u odnosu na tržište postaje bitan faktor u određivanju kôda i njegove prirode, ali i stvarnosti koju kodira. Drugim rečima, proizvoljnost o kojoj govori Sosir, na primer, ne nipodaštava vrednost znaka, jer u kontekstu ponude i potražnje i označitelj i označeni postoje na istom nivou. Tako se kod Bodrijara stvarnost i njena predstava najpre izjednačavaju, a zatim i spajaju u jedan entitet hiperrealnog. Kôd i stvarnost izjednačeni su, a odnos označitelja i označenog gubi se onog trenutka kada simulakrum počne da poriče poreklo od bilo kakvog originala po čijem obličju nastaje. Bodrijar o ovome piše:

Prevladavajuća i svodljiva racionalizacija znaka, ne u odnosu na neku „konkretnu stvarnost“, izvanjsku, imanentnu, što bi je znakovi apstraktno iznova dohvaćali da bi je izrazili, nego u odnosu na sve što izlazi iz sheme istovjetnosti i značenja znaka, u samom zahvatu koji ga čini, u toj iznenadnoj kristalizaciji nekog Ozlj [Označitelja] i nekog Ozn [Označenog], svedenog, potisnutog, poništenog. Racionalnost znaka temelji se na isključenju, na ukidanju svake simboličke dvosmislenosti, u korist čvrste i jednadžbene strukture. Znak je diskriminirajući: on se strukturira isključivanjem. Nadalje kristaliziran na toj isključivoj strukturi, označujući svoje strogo određeno polje, odrekavši se svega ostalog i određujući Ozlj i Ozn u sustavu primjerena nadzora, znak se nadaje punom, pozitivnom, racionalnom i razmjenjivom vrijednošću. Tijekom strukturiranja, nestalo je svake virtualnosti značenja. (Baudrillard 2001: 10)

Drugim rečima, dok strukturalistički označitelj postoji samo u svojstvu prikazivanja ili predstavljanja označenog, bodrijarovski označitelj, odnosno znak ili simulakrum (čak i najprimitivnijeg reda) prestaje da bude fiktivna predstava ili pojmovna oznaka. On nema isključivo funkciju da original predstavi, već ga najpre u manjoj, pa zatim u sve većoj meri, pokreće motiv da taj original i zameni. Preciznije, simulakrum ne želi da se sa originalom takmiči, već želi da on sam i bude original. Cilj ove zamene ogleda se samo u statusu originala, ne i u kontekstu i okruženju konkretnog originala od kojeg nastaje; on ne želi da postoji umesto postojećeg originala i realne stvarnosti, već uprkos njima ili makar uporedo sa njima. Uzmimo za primer sledeću situaciju: ako poster neke slavne slike svakako označava tu sliku i odnosi se na nju, on ne postoji isključivo da bi bio predstava te slike, nego da je donekle zameni; da preuzme njenu funkciju u sredini u kojoj se ta slika ne bi očekivala. Poster kao simulakrum ovde postoji u drugom kontekstu, ne kao slika, već kao plakat, koji postoji van galerije ili muzeja i može se naći u nekoj drugoj prostoriji, ili čak na nekom drugom komercijalnom proizvodu poput omota albuma, korica knjige, pa i na pojedinim odevnim predmetima. Štaviše, poster ima mogućnost da originalnu sliku i koriguje, promeni i doradi, menjajući joj ne samo dimenzije i materijal od koga je stvorena, već i druge odlike (jačinu boja, izbor boja uopšte, rezoluciju, ponekad čak i sadržaj, poput pop-art Mona Lize), te tako stvori stvarnost koja u potpunosti potiče od simulakruma i procesa simulacije, dok sa stvarnošću originala ima malo dodirnih tačaka. Takav poster više nije replika, već original u alternativnoj stvarnosti. Istina, ovaj bi primer u najboljem slučaju mogao biti simulakrum drugog reda, dok bi se u trećem sve reference na original izgubile. Kako bilo, simulakrum je kod

Bodrijara bliži onome što Bart naziva „*le signifiant vide*“ odnosno „praznim označenim“ (Trifonas 2002: 15). Bodrijar i sam implicira da jedan znak ili pojam „ne kazuje ništa ako želi popuniti razdvojenost koje nema“ (Baudrillard 2001: 14). Simulakrum tako „generira drugu ravan značenja“ i to „dajući predstavljanju moć istine kao prisustva“ (Trifonas 2002: 15). On, dakle, pokušava da „popuni“ prazan prostor između znaka i označenog, distancu između stvarnog i fiktivnog, sa ciljem brisanja svake granice između ove dve odrednice. Ovo popunjavanje praznine upućuje nas i na samostalnost simulakruma – njegov je cilj novi kontekst, a ne pozicija kojom je pre njega suvereno vladao original. S druge strane, mapa, kao čist sosirovski označitelj, ima samo jednu svrhu – da predstavi teritoriju na lakši i praktičniji način, da proba da je podražava, ali nikada dovoljno detaljno da bi mogla i da pretenduje da postoji nezavisno od nje.

Simulakrum nastoji da preuzme status originala i to tako što generiše stvarnost u kojoj on nije nastao po ugledu na neku preteču, već sam od sebe i sam za sebe. U kasnijim stadijumima, pitanje nastanka se i ne poteže koliko se činjenica da simulakrum postoji kao individualni entitet sam po sebi uzima kao aksiom. Njegova je uloga „nuklearna i genetička“, on je nešto „operacionalno“ (Bodrijar 1991: 6). Drugim rečima, on se generiše na višem nivou i postaje nešto „nadstvarno“, preciznije, „proizvod sinteze ostvarene zračenjem kombinatorijskih modela u nekom natprostoru bez atmosfere“ (Bodrijar 1991: 6). Bodrijar ovde predlaže scenario u kome u procesu simulacije stvarno i nadstvarno (nestvarno) međusobno reaguju, a iz te reakcije stvara se jedinstvena dimenzija koju ćemo kasnije nazivati hiperrealnom. Simulakrum, dakle, počiva na stvarnim elementima, na delovima neposredne, realne stvarnosti, međutim, u svojoj najrazvijenijoj fazi (kada se zapravo suštinski i ostvaruje kao simulakrum, onako kako ga definicija vidi) on sebi dozvoljava upravljanje tim elementima po sopstvenom nahođenju. On kombinuje elemente realne stvarnosti tako da dobije formu koja nije nužno ranije viđena, iako donekle slični nečemu što jeste već viđeno u stvarnosti. Tome doprinosi i činjenica da simulakrum ovako kombinovane elemente smešta u poznate kontekste realnosti i nadograđuje ih na njih tako da je logično moguće zamisliti da bi realna stvarnost mogla, na prirodan i realan način, iznedriti jedan takav entitet. Konkretno na ovo se odnosi opaska o maskiranju stvarnosti – simulakrum sebi obezbeđuje funkciju u datom kontekstu koja nema direktnog prethodnika, on se u određenoj ulozi ostvaruje bez presedana, a da pritom u toj ulozi deluje toliko prirodno, da se istina o nepostojanju njegovog pandana u realnoj stvarnosti u potpunosti briše iz svesti društva i civilizacije. Bodrijar dalje piše:

U tom prelazu u neki prostor čija zakrivljenost ne pripada ni stvarnom, ni istini, era simulacija⁴, dakle, započinje izvesnom likvidacijom svih referencijala, ili – što je još gore: njihovim veštačkim vaskrsavanjem u sistemima znakova, materijala sprovodljivijeg od smisla koji se nudi svim sistemima ekvivalencija, svim binarnim opozicijama, svakoj kombinatorijskog algebri. Ne radi se više o imitaciji, ni o dupliranju, pa čak ni o parodiji. Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest, o jednoj operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa njegovim operatornim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija. Stvarno neće imati nikad više priliku da se proizvede – to je vitalna funkcija modela u jednom sistemu smrti, ili, bolje rečeno, anticipiranog uskrsnuća koje više ne ostavlja nikakvu šansu samom događanju smrti. To nadstvarno sada je već zaštićeno od imaginarnog i od svakog razlikovanja između stvarnog i imaginarnog, ostavljajući još mesto jedino orbitalnom vraćanju modela i simuliranom stvaranju razlika. (Bodrijar 1991: 6-7)

⁴ Simulacija se u ovom smislu ne odnosi na proces, već na simulakrum kao pojam. Bodrijar često u svojim ranim delima koristi ove termine kao sinonime, dok kasnije raspoznaje razliku između procesa (simulacije) i produkta datog procesa (simulakruma).

Podela na pozitivnu i negativnu stranu binarne opozicije ovde je gotovo opipljiva: realna stvarnost ovde označava život, simulakrum smrt. Isto tako, jasno je povučena granica između sveta činjenica, odnosno stvarnog sveta, i sveta fikcije i imaginacije, odnosno sveta simulakruma. Ovakva bi se podela na fakte i fikciju mogla smatrati čudnom za jednog postmodernistu, s obzirom na to da su i umetnici i teoretičari jednoglasno zagovarali ideju o pluralizmu istina i brisanju podela na činjenično i fiktivno, ali razlog tome vidljiv je naročito u *Americi* (1993), u kojoj je jasna Bodrijarova sklonost podelama na stari i novi svet, stvarno i nadstvarno, istinito i lažno. Ovakve dihotomije, ipak, služe boljem rasvetljavanju relativno novih fenomena za to doba, previše apstraktnih da bi se objasnili sami po sebi, van odnosa sa kategorijama na koje je ljudska civilizacija navikla. Takođe, iako će do kraja predstaviti simulakrum kao fenomen koji nije nužno toliko negativan, već je samo ono što je ljudskoj civilizaciji savremenog doba dodeljeno i neminovno, Bodrijar ovde postavlja stvari vrlo jasno, još i da bi kasnije mogao da uvede pomenutu kategoriju vrednosti, po kojoj nešto što je duplikat, slika, odnosno znak nekog originala ne može biti vrednovano kao ono što nastaje prirodno, u originalnom i organskom (ali i pomalo romantizovanom) procesu stvaranja. On ovde implicira i to da stvarni elementi (tačnije različiti originali) bivaju u potpunosti uništeni, da bi „vaskrsli“ kao sopstveni označitelj. Premda ovo nije netačno, kada govorimo o simulakrumu iz današnje perspektive, ovo se može odnositi samo na niže redove simulakruma, jer se on u svojoj punoj snazi ostvaruje ne kao reinkarnacija nekog originala, već kao jedinstvena fuzija različitih odlika više originala, postavljena u kontekst koji originalu nije svojstven. Upravo ovi savremeniji tokovi razvoja simulakruma biće ključni za analizu DeLilovih romana. Štaviše, i te odlike originala koje simulakrum kombinuje da bi se ostvario u svojoj punoj formi ne ostaju iste kakve su bile u originalnoj verziji; one informišu jedne druge, modifikuju se i prilagođavaju jedne drugima. Tako simulakrum nije vaskrsli original u domenu imaginarnog ili znakovnog, već entitet koji nema direktnu preteču i ponaša se kao original u realnoj stvarnosti. Kao takav, on i utiče na realnu stvarnost u kojoj se nalazi i čini da se ona menja. I stvarnost sama instinktivno se prilagođava novom elementu, te tako postaje nešto drugačije od onog što je bila. U ovom bi se momentu moglo postaviti pitanje da li je realna stvarnost uopšte moguća jednom kada u sebe uspešno prihvati simulirani element i kada se prema njemu menja i prepravlja. Odgovor se može nazreti iz Bodrijarove diskusije o procesu simulacije.

Skrivati i pretvarati se da nemamo ono što imamo. Simulirati i pretvarati se da imamo ono što nemamo. Ono prvo upućuje na neko prisustvo, ono drugo na neko odsustvo. Ali stvar je složenija, jer simulirati ne znači pretvarati se [...] pretvaranje ili prikriivanje ostavljaju netaknut princip stvarnosti: razlika je uvek jasna, ona je samo maskirana. Simulacija, međutim, postavlja pitanje razlike između „istinitog“ i „lažnog“, „stvarnog“ i „imaginarnog“. Je li simulant bolestan ili nije, budući da proizvodi „prave“ simptome? (Bodrijar 1991: 7).

Bodrijar se ovde potpomaže analogijom bolesnika koji simuliranjem bolesti, kaže on, u sebi izaziva pojedine simptome. Samim tim, simulacija premašuje klasično oponašanje ili pretvaranje, jer rezultira vrlo opipljivim ishodima koji su deo realne stvarnosti. Stvarnost koja se, dakle, generiše procesom simulacije u svojoj prirodi slični psihosomatskim oboljenjima. I jedna i druga pojava inicirane su nadstvarnim elementima, ali su one same po sebi veoma stvarne, imaju stvarne posledice i ostavljaju stvarne tragove na sve uključene. Nadovezujući se na prethodni citat, Bodrijar u ovom kontekstu spominje i religiju i njeno predstavljanje ikonama, kipovima i drugim vizuelnim reprezentacijama. Svaka od njih predstavlja jedan simulakrum, koji pak označava nešto nestvarno (ili barem nešto što prevazilazi domen konkretne, fizičke stvarnosti). Međutim, ikone nisu puki označitelji, jer one ne maskiraju ideju o božanstvu, ne prikriivaju nikakvu stvarnost, već su simulacija, pa se, samim tim, napad na njih smatra napadom na boga i religiju koju predstavljaju, a ne napadom na kopiju ili duplikat. Ovakvo dodeljenu vrednost Bodrijar objašnjava jasnom razlikom između reprezentacije (predstave, slike) i simulacije. Sličnu podelu srećemo i kod Platona, s tim što on govori o domenima slike i idola. Delez

pravi razliku između onoga što naziva „*iconic copies (likeness)*“ i „*phantasmatic simulacra (semblances)*“ (Deleuze & Krauss 1983: 47-48). Ikonske kopije se baziraju na sličnostima, dok se fantazmični simulakrumi baziraju na prividu. Slično je i kod Bodrijara. Re prezentacija „polazi od principa ekvivalentnosti znaka i stvarnog“ odnosno ideje da kopija treba da teži da bude što sličnija originalu koji oponaša, dok simulacija polazi „od utopije principa ekvivalentnosti, polazi od radikalne negacije znaka kao vrednosti, polazi od znaka kao reverzije i ubistva svake referencije“ (Bodrijar 1991: 9-10). Drugim rečima, dok se reprezentacija zasniva na jasnoj razlici između stvarnog i nestvarnog i nikada ne pokušava da tu granicu izbriše, simulacija teži tome da se u realnu stvarnost infiltrira, ili preciznije, ona „obuhvata celo zdanje predstave kao simulakrum“ (Bodrijar 1991: 10). Sam Bodrijar uviđa „nemogućnost da se izoluje proces simulacije“ (Bodrijar 1991: 24) te samim tim potvrđuje da je simulakrum neodvojiv deo stvarnosti, a ne samo predstava ili replika. U tom smislu, simulakrum prevazilazi reprezentaciju čiji je osnovni cilj samo sličnost. S druge strane, Delez tvrdi da su simulakrum i kopija samo „dve polovine podele“ te da je jedina razlika u tome što je kopija „slika obdarena sličnošću“ a simulakrum „slika bez sličnosti“ (Deleuze & Krauss 1983: 48). On ide i tako daleko da dovede simulakrum u vezu sa pojmom Drugog, navodeći da „ako simulakrum još uvek ima model, to bi bilo nešto drugo, model Drugog iz kojeg sledi internalizovana razlika“ (Deleuze & Krauss 1983: 49). Ovo bi, dakle, značilo da simulakrum jeste zapravo kopija Drugoga nekog originala, što jeste donekle slično kopiji kopije koju spominje Bodrijar, ali nije nužno univerzalno tačno za simulakrum kakav srećemo u modernom društvu, naročito u kontekstu masovnih medija koji su ključni za analizu DeLilovih romana. Ova bi definicija, iako na tragu prirode simulakruma, značila da svaki simulakrum nastaje dvama procesima simulacije na neki način, ili makar udruženim procesom dupliranja i simulacije. Ipak kako svako dupliranje u biti jeste simulacija, jer počiva na istim originalnim premisama, tako je ovde pozicija Drugog redundantna, jer bi i taj Drugi već u startu bio neka vrsta simulakruma. I dok Delezovo tumačenje ima svojih nedostataka, Smit piše nešto slično i navodi da je osnovna promisao koja povezuje Deleza i Platona ta da između kopije i simulakruma postoji „razlika u prirodi“ u biti, a ne samo u pojedinostima i ponekim osobenostima (Smith 2005: 12). Drugim rečima, iako podela na stvarno-nadstvarno ne može u potpunosti da opiše prirodu simulakruma i procesa simulacije, ona jeste neophodna da se, makar u nekoj meri, označi razlika između originala i simulakruma, jer oni ipak ne postoje u istim domenima na suštinskom nivou. Ono što je još bitnije, a što Smit uočava kod Deleza, je to da se simulakrum smešta „van kategorija dobra i zla“ i da „ih on čini neuočljivim i internalizuje razliku među njima, time izvrćući selekciju i izobličavajući rasuđivanje“ (Smith 2005: 14). Ovaj aspekt Delezove teorije o simulakrumu poklapa se sa Bodrijarovim utoliko što naglašava svojstvo simulakruma da razruši sve postojeće sisteme realnosti na osnovu kojih bi ga se moglo svrstati u jednu kategoriju. Dobro i zlo ne postoji jednako koliko ne postoji ni stvarno i nadstvarno jer sama činjenica da se simulakrum uselio u realnu stvarnost dovodi u pitanje stvarnost te originalne stvarnosti. Drugim rečima, realna stvarnost obavija se sumnjom da i sama ne ume da razlikuje između stvarnog i nestvarnog (ako je već dozvolila da simulakrum postoji u razvijenom obliku u njenim okvirima), pa joj tako slabi autoritet i ne može je se uzeti za relevantnu. Time simulakrum i konačno odnosi prevlast i kreće da se razvija u jedinstvenu hiperrealnost u kojoj, uostalom, kategorije stvarnosti i nadstvarnosti, te originalnosti i veštačkosti i nisu bitne.

Vratimo se sada na sam termin simulakruma. Već smo naveli da termin „simulakrum“ predstavlja treći stadijum replike u procesu koji Bodrijar definiše kao hronološki poredak različitih redova simulakruma. Iako Bodrijar koristi različite termine kada piše o simulakrumu, običnu kopiju ili duplikat originala nipošto ne možemo smatrati istinskim simulakrumom. Nulta tačka ose polazi od onoga što ćemo u narednom poglavlju definisati kao treći red simulakruma, dok su raniji stadijumi „sa minus strane“ koordinantnog sistema simulacije. Ipak, Bodrijar ih naziva simulakrumima kako bi uspeo da rasvetli suštinu ovog apstraktnog fenomena, koji esencijalno počiva na ideji o kopiranju i

oponašanju, ali izdiže taj proces na potpuno novi i viši nivo. Izvorno, dakle, Boudrijar prepoznaje tri reda, odnosno tri nivoa simulakruma. Redovi simulakruma izvedeni su iz onoga što naziva „fazama slike“ a one su sledeće:

1. ona je odraz duboke realnosti
2. ona maskira i izvitoperava duboku realnost
3. ona prikriva odsustvo duboke realnosti
4. ona nema veze s bilo kakvom realnošću: ona je čist sopstveni simulakrum. (Boudrijar 1991: 10)

Ova podela na faze uvodi kategorije dobre i loše slike (ili prividnosti, kako navodi Boudrijar), ali i „istine i tajne“ koje „inaugurišu eru simulakruma i simulacije, u kojoj više nema boga, koji bi raspoznavao ko mu pripada, nema više sudnjeg dana da odvoji lažno od istinitog, stvarno od njegovog veštačkog uskrsnuća“ (Boudrijar 1991: 10). U ovom delu, Boudrijar prenebregava činjenicu da je i sama religija nepouzdan faktor koji bi se mogao interpretirati (kao što on donekle čini u prethodno spomenutim delovima) kao neki vid simulacije. Pozivajući se na boga i sudnji dan, on ovde zapravo traga za objektivnim stanovištem sa kog bi se moglo sagledati šta je stvarno, a šta nestvarno i tako bolje objasniti fenomen koji se uvukao duboko u sistem funkcionisanja modernog društva. Konkretno, on ovo stanovište naziva „apsolutni nivo stvarnog“ istovremeno shvatajući da se do njega ne može doći (Boudrijar 1991: 23). Međutim, iako se trudi da prividno održi jasnu granicu između stvarnog i simuliranog, on ovde zapravo direktno podriiva realnu stvarnost. Ovo je nešto što se može uporediti sa Platonovim pristupom replici; u *Sofisti*, on primećuje da replika (konkretno ono što mi danas nazivamo simulakrumom) „nije samo obična kopija, već da preispituje sam koncept kopije[...] i originala“ (Deleuze & Krauss 1983: 47). Ako je realna stvarnost pre pojave simulakruma bila definisana u odnosu na nešto što samo ne pripada domenu stvarnog, već nestvarnog ili nadstvarnog, postavlja se pitanje u kojoj meri je i ta pređašnja stvarnost bila stvarna. Preciznije, ako simulakrum označava smrt, a stvarnost život, kako bi se ove kategorije mogle sagledati ukoliko bi se ispostavilo da je i ta pređašnja stvarnost počivala na nekom vidu simulacije? Ovakvo rušenje inicijalne podele na stvarno-nestvarno, otvara vrata za dalji razvoj Boudrijarove teorije o hiperrealnosti. No, pre nego što se do tog stadijuma dođe, treba sagledati razvoj osnovnog činioca svake hiperrealnosti, simulakruma najvišeg reda.

Simulakrum, dakle, nastaje kao simptom „razdoblja simulacije“ u kome je moguće zameniti značenje protivurečnih pojmova poput „lijepog i ružnog u modi, lijevog i desnog u politici, istinitog i lažnog u svim porukama medija, korisnog i nekorisnog na razini predmeta, prirode i kulture na svim razinama značenja“ (Baudrillard 2001: 59-60). Kriterijumi koji su pre pojave simulakruma postojali i koji su definisali vrednost kreacije ili proizvoda nestali su u „sustavu slika i znakova“ odnosno nerazlučivosti između predstave i pojma (Baudrillard 2001: 60). Simulakrum bi u ovom slučaju predstavljao predstavu ili znak, a Boudrijar mu dodeljuje tri kategorije u odnosu na nivo razvoja (ono što će nazvati redovima simulakruma). Tako on raspoznaje krivotvorinu, „prevladavajući obrazac u „klasičnom“ razdoblju, „od renesanse do industrijske revolucije“, proizvodnju, „obrazac koji prevladava u industrijskoj revoluciji“ i konačno simulaciju „obrazac današnjeg stupnja kojim upravlja kôd“ (Baudrillard 2001: 69). On dalje navodi da se simulakrum prvog reda odvija „prema prirodnom zakonu vrijednosti, onaj drugoga reda, sukladno tržišnom zakonu vrijednosti, a onaj trećega, prema strukturalnom zakonu vrijednosti“ (Baudrillard 2001: 69). Pre nego što se pozabavimo redovima simulakruma, treba povući granicu između onoga što simulakrum jeste, i onoga što nije. Iako se simulakrum često izjednačava sa pojmovima kopije ili duplikata, te falsifikata neke konkretne stvari ili čitave stvarnosti, to u originalnoj Boudrijarovoj zamisli nije bio slučaj. Naime, on uviđa postojanje kopija

kroz čitavu istoriju ljudske civilizacije, ali suštinu pojma simulakruma vidi tek u drugoj polovini dvadesetog veka kada tehnologija dostigne dovoljno napredni stadijum u razvoju, što omogućava kopiji da usvoji svojstva originala. Štaviše, kako simulakrum negira bilo kakvo postojanje originala, u tom kontekstu ne možemo uopšte uzimati u obzir bilo kakve kategorije originala i falsifikata, već pričamo o entitetu koji se samogeneriše, odnosno stvara sam sebe i kontekst u kome će obitavati. Bodrijar uočava i opisuje rane stadijume simulakruma utoliko što, čini se, želi da predstavi razvoj pojma simulakruma, da utvrdi njegovu genezu i tako što bolje uhvati njegovu suštinu. U suprotnom, rasprava o simulakrumu, po prirodi ionako apstraktna, bila bi još neuhvatljivija, možda i nemoguća.

Upravno zbog apstraktnosti pojma simulakruma, Bodrijar često prepliće priču o ovom fenomenu sa pričom o procesu simulacije⁵ (u kom simulakrum i nastaje). Dosledan ideji da fenomenu pristupi sistematično, on i proces simulacije deli na četiri grupe, od kojih svaka predstavlja jedan vid simulacije. Da li se ovi različiti načini simulacije direktno nadovezuju jedan na drugi ostavljeno nam je na razmatranje, jer Bodrijar ne pokušava da ovaj proces predstavi hronološki. Pojavu simulakruma kao fenomena, istina, možemo pratiti istorijski, makar i u grubim crtama, jer je on usko vezan za pojavu sofisticirane, napredne tehnologije. Ipak, detalje prelaska iz jednog stadijuma u drugi Bodrijar ne definiše, već se posvećuje opštim odlikama svakog od delova procesa koje preuzima iz istorijskog konteksta, pre svega u pogledu tehnološkog razvoja određenog doba. Proces simulacije neuhvatljiv je, jer nije inovativan, odnosno, ne nastaje sam iz sebe, već je, na neki način, nastavak ideje o mimezisu, odnosno oponašanju onoga što se percipira. Zbog ovoga mu je teško odrediti istorijske granice, ali mu je zato prilično lako odrediti ključne odlike. Tako Bodrijar podvlači četiri načina razvoja procesa simulacije koji, ipak, mogu da se pojavljuju samostalno, ili sjedinjeni sa jednim od ostalih načina koje Bodrijar navodi u sledećoj podeli:

1. Dekonstrukcija stvarnoga u njegovim pojedinostima – ograničeni paradigmatički otklon predmeta – rasprostiranje, linearnost i serijalnost odvojenih predmeta.
2. Viđenje u beskraj: sve igre dijeljenja i podvostručavanja predmeta u njegovim pojedinostima. Ta demultiplikacija nadaje se kao dubina, ako ne i kritički metajezik, i to je zacijelo bilo na djelu u misaonom uobličenju znaka, u dijalektici zrcala. Nadalje je ta beskrajna refrakcija samo druga vrsta serijalnosti: stvarno u njoj više ne razmišlja o sebi, ono se zapliće u sebe do iščeznuća. [...]
3. Doslovno serijalna forma (Andy Warhol). Kod nje ne samo da je sintagmatska dimenzija srušena nego i ona paradigmatička, budući da više nema fleksije oblika, pa niti unutarnje refleksije, nego samo dodirivanje istoga – fleksija i refleksija na nultoj točki [...].
4. [...] istinska formula rađanja, ona koja obuhvaća sve druge, i koja je na neki način stabilizirani oblik koda, jest ona binarnosti, digitalnosti – nije to samo puko ponavljanje, nego minimalni odmak, minimalni otklon između dvaju pojmova, to jest „najmanja zajednička paradigma“ koja može podržati fikciju značenja. (Baudrillard 2001: 103-104)

Prvi način simulacije podrazumeva deridijansku dekonstrukciju stvarnog; simulacija ovde već podrazumeva da se stvarnosti pristupa kritički, da se ona oponaša, ali i fragmentira, jer se posmatra kroz različite aspekte i činioce koje treba simulirati. Bodrijar ga još naziva i procesom disimulacije (Baudrillard 1994: 3). Za razliku od ovakvog detaljnog pristupa, drugi način simulacije fokusiran je na

⁵ Ovo je utoliko opipljivije u domaćim, odnosno regionalnim, prevodima Bodrijarovih dela, jer se simulakrum često prevodi kao simulacija. Termin simulacija koristi se naizmenično da označi i entitet i proces. Istini za volju, u francuskoj verziji svojih knjiga, Bodrijar čini nešto slično, time dodatno ponekad komplikujući jasno definisanje ovog pojma.

umnožavanje. Na ovom nivou smatra se da matrica već postoji, odnosno da se fragmentima originalne stvarnosti ovladalo, pa je se može oponašati velikim brojem reprodukovanih znakova. Njena glavna odlika jeste serijalnost, sposobnost da se generiše reprodukcija na masovnom nivou. Ova će odlika biti ključna i za treći način simulacije, premda će on srušiti sve postojeće forme i okvire koji je drugi način i dalje poštovao. Treći način simulacije selektuje aspekte i fragmente koje smatra relevantnim za simulaciju, pa će tako i konačni produkt, odnosno znak, biti u drugačijem odnosu sa originalom koji predstavlja. Taj odnos više neće biti odnos nadređenog i potčinjenog, nego odnos dva ravnopravna entiteta među kojima se uočavaju sličnosti. Četvrti način simulacije ovde bi odgovarao trećem, odnosno četvrtom, redu simulakruma koji Bodrijar navodi u svojim spisima. Na ovom nivou, znak se nalazi „na granici na kojoj se i on sam smatra modelom [...] i okreće se oko sebe u prinudnu ponavljanju kôda“ (Baudrillard 2001: 104). Drugim rečima, on se i konačno ostvaruje kao ne samo zamena za original, nego novi original sam po sebi, potpuno izvan strukture, konteksta i konotacije predašnjeg originala na kome se uzima da je zasnovan. Uzima, jer ne možemo sa sigurnošću tvrditi da postoji ikakva veza između pretpostavljenog originala i datog simulakruma. Ta veza ne samo da se negira, nego je se ne može ni opaziti, s obzirom na to da je original u potpunosti izbrisan u ovom stadijumu, kako tvrdi Bodrijar. Simulacija je ovde sama sebi referent, ona nastaje naizgled ni iz čega i generiše sadržaj koji pre toga nije postojao u datom obliku i datom kontekstu. Ovakva postavka različitih načina na koje se proces simulacije odvija, jasno se može pratiti i kroz redove simulakruma.

2.1.1. Redovi simulakruma

U *Simulakrumu i simulaciji* (1991), Bodrijar pokušava da potcrta osnovne odlike svakog od redova simulakruma, ne bi li došao do konačne definicije ovog fenomena, a koja će suštinski odgovarati tek poslednjem redu. Prva dva reda postoje više kao hronološki prikaz razvoja simulakruma, nego što u biti predstavljaju samostalne fenomene. Bodrijar ih donekle uslovljava istorijskim trenutkom, pritom insinuirajući da je simulakrum kao takav moguć samo u modernom dobu koje je uveliko prošlo kroz period industrijalizacije. Zbog toga on za prva dva reda uglavnom izbegava da koristi naziv simulakrum, te opisuje ovaj činilac kao znak, kopiju ili repliku, u zavisnosti od stepena razvoja. Na prvom, početnom nivou, govorimo o dva različita entiteta: originalu i kopiji. Original se ovde odnosi na bilo koji činilac stvarnosti nastao jedinstvenim i autentičnim procesom stvaranja. Autentičnost možemo definisati kao „ukupnost svega što se u njoj [stvari koja nastaje procesom stvaranja] od samog početka može preneti tradicijom, od njenog materijalnog trajanja do istorijskog svedočenja“ odnosno dve kategorije kvaliteta koje Benjamin navodi kao „ovde i sada“ čime se podrazumeva vezanost originala za trenutak i kontekst u kome nastaje (Benjamin 1974: 118-119). Ukratko, original je jedinstven, nastaje organski i nije inspirisan nikakvim pretečama. S druge strane, kopija nastaje po direktnom ugledu na spomenuti original. Ona ga u svom nastajanju oponaša i trudi se da verno podražava svaki njegov deo. Istorijski, Bodrijar smešta ovaj red simulakruma u doba pre industrijalizacije, tačnije pre naglog tehnološkog napretka Evrope koji otpočinje Industrijskom revolucijom. Tačan datum kada se simulacija javlja kao fenomen nije definisan. Bodrijar se dosta uopšteno poziva na doba pre klasicizma, navodeći da se kopija (ili krivotvorina, falsifikat) „rodila s renesansom, s rušenjem feudalnog poretka od strane građanskoga i s pojavom otvorenog nadmetanja na razini različitih znakova“ (Baudrillard 2001: 69). On renesansu i naziva „dobom krivotvorine“ i pored toga što se krivotvorenje koje je bilo moguće ostvariti tokom perioda renesanse lako moglo dogoditi i pre četrnaestog veka (Baudrillard 1993b: 51). Ipak, sam koncept simulacije može se vezati i za ranije periode ljudske istorije. U srcu simuliranja leži mimezis, odnosno oponašanje – proces podražavanja sveta koji nas okružuje. Kroz čitavu istoriju ljudske civilizacije (pre svega mislimo na zapadnu civilizaciju, ali mimezis nije stran ni drugim kulturama,

poput istočnjačke, drevne kineske, egipatske, persijske), ljudi su stvarali nove stvari učeći na starijim primerima i oponašajući ono što u prirodi i oko sebe vide. Genosko primećuje da koncept simulakruma „nije potekao od Bodrijara“ već da se bolje može sagledati u odnosu na „različite antičke (egipatsku i grčku) i moderne (francusku) religiozne, metafizičke i estetske tradicije“ (Genosko 1994: 28). Benjamin takođe potvrđuje da „[o]no što su drugi stvorili, ljudi su uvek mogli da podražavaju“ (Benjamin 1974: 115). Kako bilo, istorijske granice prvog reda simulakruma nisu od presudnog značaja, jer na ovom nivou simulakrum još uvek ne ispoljava svoje tipične odlike. Kako jasno razlikujemo original i kopiju, granica između stvarnog i veštačkog ostaje nenarušena. Bodrijar ovo naziva „suverenom razlikom“ (Bodrijar 1991: 6) između originala i kopije, koja omogućuje jasno razdvajanje dva domena; oni postoje nezavisno i u vezi su samo utoliko što jedno nastaje oponašanjem drugog. Preciznije, postojanje kopije ne utiče na percepciju stvarnosti onako kako će to činiti u kasnijim stadijumima simulakruma. Bodrijar svakom redu dodeljuje vrednost, na osnovu koje i definiše promenu bezazlene kopije u obmanjujući simulakrum. Na prvom nivou, originalu se pripisuje veća vrednost jer nastaje organskim procesom, dok se kopija smatra gotovo bezazlenom, jer predstavlja puku imitaciju originala. Benjamin navodi da se razlog ovome može tražiti u tehnologiji datog vremena, odnosno činjenici da su ranije civilizacije poznavale primitivne tehnike imitacije, poput livenja i kovanja kod Grka (Benjamin 1974: 116). Kasnije se sa pojavom novih tehnologija, poput drvoreza i štampe, sve menja, ali tada više ne možemo govoriti o prvom redu simulakruma, koji je isključivo vezan za pred-industrijsku tehnologiju i, što je možda još i važnije, pred-industrijsko tržište. Bodrijar piše kako su u okviru ovog reda „znakovi ograničenog broja, svedene raspršenosti, svakome su jasno razgraničene zabrane, svatko je uzajamno obavezan između kasti, klanova ili osoba: znakovi dakle nisu proizvoljni“ i nastavlja:

Proizvoljnost znaka počinje kada, umjesto da poveže dvije osobe nekom nepremostivom uzajamnošću, on počinje, kao označitelj, upućivati na neki raščarani svijet označenog, zajednički nazivnik stvarnoga svijeta prema kojemu nitko nema obaveza. (Baudrillard 2001: 70)

Pređašnji jasan odnos vrednosti daje prednost stvarnom nad veštačkim, odnosno simuliranim ili fiktivnim. Međutim, drugi stadijum simulakruma lagano briše navedenu prednost. I na ovom nivou Bodrijar razlikuje original i kopiju, ali su oni sada u drugačijem odnosu. Istorijski, ovaj red simulakruma nastaje sa pojavom tehnologije, onda kada Industrijska revolucija omogućava pojavu mašina koje, pak, unapređuju proces simulacije. Bodrijar navodi da pojavom tehnologije „dolazi do bujanja znakova po narudžbi“ (Bodrijar 2001: 70) te da se prethodna imitacija stvarnosti „baca na proizvodnju“ (Baudrillard 1993b: 52). Kako bismo označili razvoj kopije, na ovom nivou koristićemo termin replika da označimo entitet koji nastaje po ugledu na original, ali se više ne smatra bezvrednim. Naime, Bodrijar potcrtava da nakon Industrijske revolucije nastaje „nova generacija znakova i objekta“ kojima je potpuno nepoznato „uskraćivanje statusa“ jer nikada i nisu bili posmatrani kao krivotvorine, nego su odmah po nastanku „proizvodi u ogromnom broju“ (Baudrillard 1993b: 55). Prvi red simulakruma nastaje ljudskom rukom, pa samim tim kopija nije u potpunosti verna predstava originala. S druge strane, replika (drugi red simulakruma) nastaje uz pomoć tehnologije, najpre jednostavnije a potom sve sofisticiranije. To joj omogućava da bude preciznija i, samim tim, vernija originalu. Štaviše, ona izvan post-industrijske tehnologije i ne postoji, ne može se ni zamisliti, jer se jedino tehnologijom može ostvariti. Samim tim, ona je nešto bez presedana; simulakrum drugog reda već briše za sobom tragove i udaljava se od procesa falsifikovanja. Njega u biti definiše umnožavanje i masovna produkcija. Bodrijar piše da „[n]akon što se prometejski cilj građanstva najprije urušio u imitaciji prirode, a potom se uputio u proizvodnju, sva su vrata otvorena neviđenim kombinacijama, svim igrama, svim krivotvorinama“ (Baudrillard 2001: 71). Benjamin svoje slično mišljenje izražava tako što naglašava da „dok ono što je autentično čuva svoj puni autoritet u odnosu na manuelnu reprodukciju, koju po pravilu žigoše kao falsifikat, u odnosu na tehničku reprodukciju to nije tako“ (Benjamin 1974: 118).

Element tehnologije uspeva da blago pomeri prevagu u korist tehničke simulacije, čime se otpočinje proces izjednačavanja kopije i originala koje će se desiti u jednom od kasnijih stadijuma razvoja tehnologije i simulakruma. Iako jasno iscertava razlike između prva dva reda, Bodrijar ponekad koristi termin krivotvorina da označi i ono što smo mi definisali kao kopiju i ono što smo označili kao repliku. U suštini, ovakve su omaške eho skrivene namere u povelju koja se stvara već na prvim nivoima simulakruma, a to je da se zamaskira originalnost originala, ili preciznije da se svetu predstavi iskrivljena realnost. Replika je neutralan termin, krivotvorina implicira nekakav zločin, ili makar prestup. Ipak, postoji razlika između prva dva nivoa utoliko što je drugi u svojim nastojanjima uspešniji. Tehnologija, za razliku od ljudskih očiju i ruku, može bolje da uvidi detalje i da ih potom reprodukuje u velikom broju tako da svaka od reprodukcija bude savršeno identična svim ostalim primercima. Hronološki posmatrano, Bodrijar ne definiše najjasnije ni ovaj red simulakruma, pre svega u pogledu njegovog završetka. Najbolje što možemo, jeste da ga definišemo kao fluidni stadijum koji podrazumeva razvoj u kvalitetu replike. Fluidni, jer ovaj red sadrži jasne potperiode. Za početak, masovna proizvodnja nije nastala iste sekunde kada i obična proizvodnja, niti su mašine bile u stanju da odmah po postanku proizvedu savršenu kopiju od koje se original ne razaznaje. Tehnologija osamnaestog veka ne može se porediti sa tehnologijom dvadesetog veka, izlišno je reći, pa je tako jasna razlika u replici koja nastaje u različitim istorijskim trenucima. Ipak, ono što je zajedničko čitavom ovom dugom istorijskom periodu jeste princip. Replika slični originalu najpre u velikoj meri a onda i u potpunosti. Štaviše, ta sličnost postaje toliko velika, da u završnom stadijumu drugog reda simulakruma gotovo da nije moguće razlikovati repliku od originala. Ono što doprinosi teškom razlikovanju ovo dvoje jeste i pojava masovne proizvodnje; original ćemo teško razlikovati i od jedne savršene reprodukcije, a u moru savršenih reprodukcija teško da se i možemo nadati da ga uočimo. Bodrijar jasno navodi glavnu odliku drugog reda i time indirektno objašnjava zbog čega su svi ovi različiti stupnjevi razvoja tehnologije podvedeni pod isti red u narednom delu:

Pitanje njihove [simboličkih znakova post-industrijskog perioda] neobičnosti i podrijetla više se ne postavlja: njihovo je podrijetlo tehnika, a dobivaju smisao jedino u dimenziji industrijskog simulakra.

To jest serije. To jest samom mogućnošću da postoje dva ili bezbroj istih proizvoda. Odnos između njih više nije onaj originala i imitata, ni analogije, ni odraza, nego istovrsnosti, ravnodušnosti. U seriji predmeti postaju beskonačni simulakri jedni drugih, a s predmetima to postaju i ljudi koji ih proizvode. Jedino ukinuće izvorne referencije omogućuje poopćeni zakon ekvivalentnosti, to jest samu mogućnost proizvodnje. (Baudrillard 2001: 76)

Tehnologija u ovom stadijumu omogućuje lako nastajanje ogromnog broja replika koje potom brojčano nadjačavaju original po kome su nastale. Štaviše, na ovom nivou replika skoro i da ne nastaje po ugledu na original, već po ugledu na druge replike. Tačnije, postoji prva replika koja potom postaje model samoumnožavanja, zahvaljujući sposobnosti tehnologije da upamti prve zadate parametre i potom ih reprodukuje u željenom broju. Logično, pošto je u ovom trenutku teško izdvojiti original, on gubi svoju inicijalnu vrednost. Na taj način, vrednost originala i replike postaje izjednačena. Štaviše, na ovom stadijumu (tačnije podstadijumu) replika počinje da preuzima osobine originala, odnosno originalnost postaje njen glavni kvalitet jer na osnovu nje nastaju druge, nove replike. Time njena vrednost pokazuje tendencije rasta i nakon izjednačavanja sa originalom, iako to u okviru drugog reda simulakruma još uvek nije ostvareno – postoje samo naznake. Ova apstraktna vrednost o kojoj Bodrijar govori prevodi se lako na percepciju stvarnosti. Naime, ukoliko je original manje verodostojan i bilo koja replika može lako da ga zameni, postaje i potpuno nevažno da li je nešto nastalo organskim procesom ili simulacijom. Time se zamagljuje granica između stvarnog i veštačkog, te stvarnog i fiktivnog, i otvara se mogućnost za treći red simulakruma. Upravo u masovnoj proizvodnji Bodrijar

vidi gubitak smisla, ne samo stvarnosti, već i proizvodnje same jer se „njezina društvena svrha gubi u serijalnosti“, ali i trenutak kada su „[s]imulakri odnijeli pobjedu nad poviješću“ (Baudrillard 2001: 77). Ipak, na drugom stupnju razvoja, ovo još uvek nije u potpunosti realizovano jer „oslobođen svake prisile, univerzalno raspoloživ, moderni znak, unatoč svemu, još simulira potrebu prikazujući se povezanim sa svijetom“ (Baudrillard 2001: 70). Drugim rečima, veza između originala i replike još uvek postoji, ma koliko bila teško uočljiva. Moguće je da se Bodrijar, vraćajući se periodično na svoje definicije redova simulakruma, predomišljao o istorijskim granicama, te da je koren svih zala simulakruma naknadno uočio baš u pojavi masovne proizvodnje. Ipak, ako se držimo njegove originalne podele na tri reda, nikakva pobjeda, nad istorijom ili bilo kojim drugim činiocem stvarnosti, još uvek nije mogla biti proglašena. Definišući dalje redove simulakruma, Bodrijar postaje još nejasniji, navodeći sledeće definicije prva dva reda:

Simulakr prvoga reda nikad ne uklanja razliku: on pretpostavlja vazda osjetljivo sporenje između simulakra i stvarnoga [...]. Simulakr drugoga stupnja pak pojednostavnjuje problem upijanjem privida, ili ukidanjem stvarnosti, kako god htjeli: u svakom slučaju, on uspostavlja neku stvarnost bez slike, bez jeke, bez zrcala, bez privida. (Baudrillard 2001: 75)

I dok je definicija prvog reda verna onome što je prethodno navodio, definicija drugog reda simulakruma postaje sličnija trećem redu. Drugi red zaista i upija privid, ali još uvek ne ukida stvarnost, već je samo dobro maskira. Ogledalo je i dalje prisutno, samo ono sada delimično reflektuje i simulakrum, ne samo original. Drugim rečima, domen stvarnog, odnosno originala u našoj analogiji, još uvek je prisutan, samo je prikriven u moru replika koje mu slične do perfekcije. Onda kada simulakrum počne da potpuno negira postojanje originala, otpočinje suštinska simulacija koja odgovara Bodrijarovoj definiciji. Treći red simulakruma ujedno je i nivo na kom on uočava stvaranje istinskog simulakruma. Preciznije, tek na ovom nivou, ovaj se pojam ostvaruje kao kopija bez originala, kako i glasi njegova definicija. Treći red simulakruma nastaje procesom simulacije kojim se generiše ono što nazivamo replikom samo nominalno, jer original na koji bi se ona odnosila više ne postoji. U prethodnim redovima, uvek je postojao original, manje ili više vidljiv, vredan i na kraju svih krajeva ipak prepoznatljiv. Na trećem nivou, simulakrum referira samo na sebe. Ovde simulakrum raskida sa originalom i oslobađa svoju „fantazmičnu moć, svoju potisnutu moć“ (Deleuze & Krauss 1983: 51). Premda evidentno veštački, ili artificijelan, on negira postojanje originala, a svaka potraga za originalom osujećena je samosvesnošću simulakruma. I njega, kao i drugi red simulakruma, Bodrijar vidi kao dete tehnologije, kao fenomen koji je jedino tehnologijom mogao nastati. Ipak, za razliku od drugog reda koji definiše „serijska reprodukcija“, odnosno multiplikacija u procesu masovne proizvodnje, treći red odlikuje se „modulacijom“ ili procesom u kome postoji model koji stoji u suprotnosti sa svime što mu prethodi (Baudrillard 1993b: 56). Naime, simulakrum trećeg reda sebi dozvoljava kritički otklon – on uočava greške i nedostatke u okviru svog postojanja i daje sebi slobodu da ih ispravi i unapredi. Kategorija vrednosti ovde se takođe transformiše, jer postaje više „strukturalna a ne tržišna“ (Baudrillard 1993b: 56). Štaviše, Benjamin piše da „tehnička reprodukcija [simulakrum] može kopiju originala dovesti u situacije koje samom originalu nisu dostižne“ i to tako što može da „se približi primaocu“ u nekom medijskom obliku (Benjamin 1974: 118). Ono što Benjamin pokušava da kaže jeste da se original ne mora nužno samo usavršavati, već mu se može u potpunosti promeniti forma i način primene, pa i svrha. Tako slika postaje omot ploče, opera zvuk notifikacije na mobilnom telefonu, a pozorišna predstava rijaliti program. Ovako se original ne samo modifikuje, već mu se menja i kontekst, odnosno, stiće se mogućnost da se on potpuno izmesti iz predašnjeg okruženja u vidu kopije i da u tom novom kontekstu stekne nove konotacije. Samim tim, stvara se razlika između simulakruma

i pretpostavljenog⁶ originala na osnovu kog je on nastao. Ta razlika daje za pravo simulakrumu da sam sebe proglasi za original, čime se osujećuje svako poređenje sa potencijalnim, ali posve izgubljenim originalom. Pitanje da li je ovaj original zaista izgubljen i izbrisan, i u kojoj meri, Bodrijar je ostavio svojim kritičarima da između redova tumače njegov nihilizam, a mi ćemo se ovim pitanjem pozabaviti u jednom od narednih poglavlja ovog rada.

Iako Bodrijar izdvaja svega tri reda simulakruma, pred kraj svog života on je započeo priču o mogućnosti simulakruma četvrtog reda. Potreba za dodatnim redom rodila se, najverovatnije, iz nesklada između stvarnosti s prelaza iz dvadesetog u dvadeset prvi vek i tehnološki generisane hiperrealnosti koja je uspela da prevaziđe čak i najviši, do tog momenta opisani, red Bodrijarovog fenomena. Naglo skretanje tehnologije ka virtuelnom domenu i eskalacija uloge masovnih medija u svakodnevicu i ljudskim životima doveli su do toga da simulakrum trećeg reda, barem u obliku originalnog tumačenja i definicije, više ne uspeva da dovoljno detaljno opiše trenutno stanje ove pojave. Bodrijar nije uspeo da za života prepravi svoju teoriju, ali su zato njegovi učenici pokušali da to urade. Nažalost, ali u skladu sa pisanjem svog učitelja, ni Bodrijarovi sledbenici nisu uspeali da dovoljno jasno definišu ovaj nivo. Genosko i ranije govori o potencijalnom predstavljanju četvrtog reda u Bodrijarovom spisu *Après l'orgie (Nakon orgije, 1991)*, premda nije izvesno da je Bodrijar u tom trenutku mogao razmišljati o razvoju dodatnog reda. On se poziva i na Bodrijarove intervjuue iz kojih zaključuje da je četvrti red „fraktalni stadijum“ u okviru kog je „vrednost potpuno podeljena i ne može se više pronaći“ a „kancerozno širenje“ (pretpostavlja se) simulakruma „ne može se više dovesti pod kontrolu upotrebom kôda“ (Genosko 1994: 52). Vrednost ovde u potpunosti gubi svako značenje, kao uostalom i simulakrum, koji postaje u potpunosti narcisoidna pojava, hermetički se zatvorivši samo u samoreferenciju. Simulakrum i čitava stvarnost u okviru koje obitava – hiperrealnost – postaju samo mehanički domeni; oni su automatizovani, nezaustavljivi i postoje radi sebe samih, bez svrhe, bez značenja i odnosa sa bilo čime izvan sebe. Smit u sličnom tonu navodi da „same ideje autentičnosti i istine gube svoje referentne tačke“ a svet u kome postoje gubi svaki smisao (Smith 2010: 199). Umesto konkretnih objašnjenja, diskusija o potencijalnom četvrtom redu vezuje se za apstraktne pojmove poput vrednosti i referencije, koji ovde postaju svojevrsni prazni označitelji, jer u četvrtom redu navodno više ne znače ništa, nemaju nikakvu referentnu tačku bilo u stvarnosti, bilo u hiperrealnosti. Ukratko, simulakrum četvrtog reda u postojećoj kritici daleko je apstraktniji od prethodnih redova i vezuje se pre svega za neuhvatljiv svet digitalnog, odnosno virtuelnog sveta. O potencijalnom četvrtom redu, istina, nije se mnogo pisalo, možda delom i zbog toga što su Bodrijarove definicije i same bile prilično fluidne, te što ih je dopunjavao u intervjuima kako se razvijala savremena svakodnevica i njeni principi hipersimulacije. Međutim, u ostalim svojim osobinama, ovaj red manje ili više odgovara Bodrijarovom trećem nivou.

2.1.2. Nova podela redova simulakruma

Neosporno je da je Bodrijarov simulakrum pojam koji uspeva da možda i najbliže opiše različite fenomene savremenog sveta, naročito kada razgovaramo o pojmu i funkciji medija u drugoj polovini dvadesetog i prvoj polovini dvadeset prvog veka. Međutim, ne bi bilo pogrešno zaključiti da je potrebno promeniti definicije različitih redova simulakruma, odnosno blago konkretizovati i razlučiti granice

⁶ Pretpostavljenog u značenju onog o kome se nagađa, nikako u smislu onog koji je na višem položaju u pogledu vrednosti.

između postojećih redova i podredova, te uvrstiti i nove redove koji evoluiraju iz dana u dan. Jedna moguća podela mogla bi biti sledeća:

1. Simulakrum prvog reda: Najranija inkarnacija simulakruma koja podrazumeva najjednostavniju kopiju. Mimesis je na ovom nivou potpuno nemotivisan, odnosno ne pokušava da obmane gledaoca, ili primaoca. Kopija slavi original i u potpunosti mu je podređena. Tehnologija kojom se kopija stvara primitivna je, što kopiju čini neveštom i nekvalitetnom u pogledu sličnosti sa originalom. Vrednost originala počiva na jedinstvenosti, ali i na talentu stvaraoca, lepoti, te mogućnosti da izazove pozitivnu reakciju kod primaoca. Granica između stvarnog i nestvarnog je jasna, a distanca među njima ogromna. U ovaj red mogle bi se uvrstiti primitivne predstave stvarnosti i artefakti koji oponašaju ono što se može naći u prirodi, odnosno konkretnoj stvarnosti.
2. Simulakrum drugog reda: Ovaj red vezuje se za sofisticiraniji period ljudske istorije kada potreba za oponašanjem ima nekakav motiv. Kopija na ovom nivou i dalje se izrađuje ručno i prilično neumešno. Tehnologija je i dalje primitivna, premda možda blago raznovrsnija. Samim tim, kopija je nedostojna originala, iako iskazuje nameru da taj original dosegne. Ovaj red razlikuje se od prvog upravo po motivisanosti, ovde se javlja namera falsifikovanja, ne u slavu originala, nego sa idejom da se falsifikat predstavi kao original, iako je očigledno da to nije. Ovaj red odgovarao bi teorijski Bodrijarovom prvom redu jednako koliko i prethodni. Vrednost se pripisuje isključivo originalu, a kopija se i dalje njemu jasno podređuje. Kategorija vrednosti nepromenjena je u odnosu na prvi stadijum, ali poprima naznake upotrebne vrednosti, jer postoji ideja da je se upotrebi u svrhu zamene originala.
3. Simulakrum trećeg reda: Istorijski, ovaj bi se red mogao vezati za najranije početke industrijalizacije. Simulacija počinje da se potpomaže tehnologijom, premda još uvek ne naprednom verzijom, ali svakako naprednijom nego što je to bila u pred-industrijskom periodu. Kopija je, samim tim, bolja i približnija originalu, ali ju je i dalje relativno lako uočiti i razdvojiti od originala. Za početak, tehnologija koristi drugačije materijale i ne može u potpunosti preslikati sva svojstva originala. Ipak, odnos vrednosti više nije toliko drastičan, jer kopija, iako nesavršena, postaje delimično dostojna zamena za original. U isto vreme, kopija je na ovom nivou i motivisana time da zameni original, iako još uvek nije u mogućnosti da to i učini. Vrednost kopije ostvaruje se na tržištu, iako je još uvek niska, jer kopija nije savršena. U tom smislu upotrebna i razmenska vrednost kombinuju se sa pređašnjim kategorijama u kojima jedinstvenost, lepota i drugo igraju glavnu ulogu.
4. Simulakrum četvrtog reda: Ovaj red bi odgovarao najnaprednijem simulakrumu drugog reda u Bodrijarovo originalnoj definiciji. Originalu se sada suprotstavlja sofisticirana replika, nastala uz pomoć napredne tehnologije kasnog dvadesetog veka. Ujedno, replika je na ovom nivou skoro pa savršena i razliku između nje i originala može da primeti samo dobro utrenirano oko. Na ovom nivou primećuje se i uticaj masovne proizvodnje, te je original, ionako slabo uočljiv, preplavljen istovetnim replikama u neograničenom broju. Ipak, original je na ovom nivou i dalje prisutan, iako dobro prikriven. Vrednost replika i originala je izjednačena, to jest, replika se smatra jednako vrednom kao original. Kategorija vrednosti u ovom stadijumu doživljava potpuno stapanje upotrebne i razmenske vrednosti (koja je na ovom nivou zabeležila ogroman skok sama po sebi), a prvobitnim kategorijama vrednosti iz prva dva reda dodata je kategorija verodostojnosti. Verodostojnost se ovde i

dalje odnosi na original, koji ne prestaje da bude referentna tačka, iako mu je vrednost izjednačena sa kopijom, s obzirom na to da je verodostojnost apsolutna.

5. Simulakrum petog reda: U ovom trenutku simulakrum počinje da raskida veze sa originalom i izdaje se za original kao takav. Originalne kategorije vrednosti ovde prestaju da igraju bitnu ulogu, jer je simulakrum sam sebi dovoljan i sam po sebi jedinstven. Pošto se verodostojnost prema originalu odbacuje, ostaje nam samo verodostojnost u odnosu na sve reprodukcije simulakruma koji se umnožava rapidno i bez prestanka. Upotrebna vrednost takođe gubi svoje značenje jer se simulakrum odvaja od konteksta originala, pa se nema spram čega odrediti u ovom pogledu. Tržišna vrednost menja fokus na ponudu i potražnju, a javljaju se i naznake potrošačkog društva koje ne kupuje radi upotrebe, već kupovine radi. Štaviše, na ovom nivou, simulakrum dozvoljava sebi da modifikuje određene osobine koje bi ga mogle povezati sa nekim potencijalnim originalom. Istorijski, ovaj red raspolaže sofisticiranom tehnologijom i čitavim novim prostranstvom virtuelnog domena. Ova kombinacija mu dozvoljava da negira simulaciju kojom nastaje, jer se bazira na delu stvarnosti koji ranije nije postojao. Simulakrum razvija samosvest i kritički otklon i počinje da generiše sam sebe u nekoj izmenjenoj formi. Original ne samo da nije uočljiv na ovom nivou, već je i irelevantan, pošto sada on deluje kao loša kopija simulakruma. Iako bi Bodrijar smatrao da on na ovom nivou uopšte i ne postoji, dok simulakrum maskira njegovo nepostojanje, original nastavlja da postoji nezavisno od simulakruma u okvirima realne, neposredne stvarnosti, samo prestaje da bude referentna tačka simulakrumu ovog reda. Preciznije, dolazi do raslojavanja nivoa stvarnosti, između one koja pripada autentičnom originalu i one koja pripada simulakrumu petog reda uzetom za original.
6. Simulakrum šestog reda: Ovaj bi se nivo mogao nazvati istinski postmodernim redom simulakruma. Simulakrum šestog reda nastaje veštački, sam iz sebe, bez ikakvog dodira ne samo sa potencijalnim originalom, već i bez ikakvog dodira sa stvarnošću kakvu poznajemo. On se donekle može opisati Bodrijarovim pojmom začarane simulacije, koju opisuje kao nešto „lažnije od lažnog“ (Baudrillard 2001: 115). Ipak, i pored toga, simulakrum se ne generiše ni iz čega. Kako postmodernizam i propoveda, u ovom stadijumu civilizacije nije moguće stvoriti ništa istinski novo. Zbog toga se simulakrum šestog reda stvara fuzijom različitih elemenata pozajmljenih sa različitih strana. Simulakrum, dakle, nastaje pastišem – tehnikom kombinovanja više elemenata različitih žanrova, izvora, fenomena, i sličnih izvora. Simulakrum sada nije motivisan samo zamenom konkretne realnosti. On želi da se sa njom ispreplete do te mere da nije moguće utvrditi gde počinje stvarno a gde fiktivno. Kako je tehnologija na ovom nivou najnaprednija u istoriji (barem do aktuelnog trenutka) i, štaviše, svakim trenutkom postaje još naprednija, stvaranje simulakruma olakšano je do tog nivoa da se on lakše i brže generiše nego realna stvarnost. Zbog toga se stvaranje neprestano ubrzava, a simulakrumi menjaju iznova i iznova⁷. Generišući se tako sami iz sebe, oni ne samo da popunjavaju prostor u realnoj stvarnosti za koji pre njih nije postojao kontekst, već generišu i prostor sam, zalazeći u sferu virtuelnog koje danas funkcioniše u savršenoj sprezi sa realnim, ili neposredno stvarnim. Kategorija vrednosti skoro je u potpunosti zasnovana na potrošačkom

⁷ Ovde bi se možda mogla primeniti Bodrijarova opaska na vaskrsavanje originala, jer simulakrum, koji je sada original sam po sebi, vaskrsava svakim novim trenutkom u novoj formi. Otud aktuelna hiperprodukcija društvenih mreža koje se stalno umnožavaju, a zapravo nastaju kao neki vid sebe samih iz ranijih godina. Popularni *Tik-Tok* trenutna je verzija mreže *Vine* koja je takođe plasirala kratke video sadržaje šaljivog i zabavnog karaktera, a u jeku njegove popularnosti već se rađa njegova nova inkarnacija u vidu funkcije *Reels* na društvenoj mreži *Instagram*.

društvu, te ponudi i potražnji. Ovaj nivo ujedno iskazuje i novu motivaciju da utiče na ljudsku percepciju stvarnosti, ne samo kroz stvaranje novih simulakrura i prostora stvarnosti, već i kroz menjanje načina na koji postojeću stvarnost sagledavamo. Drugim rečima, na ovom najnaprednijem stadijumu, motivi kojima se vodi simulakrum ne tiču se samo sopstvenog statusa kao originala i autoreferentnosti, već počinju da iskazuju sklonost ka manipulaciji i kontroli publike, primaoca i potrošača.

Koje bi, dakle, bilo opravdanje za promenu dosadašnjih redova simulakrura, ako su oni sami po sebi dosta slični originalnoj Bodrijarovoj podeli i sa njom relativno lako uporedivi? Pre svega, postoje izvesne nijanse u pojedinačnim redovima simulakrura koje Bodrijar svakako primećuje ali koje bira da definiše opisno, a ne zasebnim redovima simulakrura. Tako on zapaža preteču simulakrura u prastarim praksama mimezisa i imitacije, ali se njima gotovo i ne bavi. Ipak, ukoliko pratimo istorijski razvoj simulakrura i ukoliko, nadasve, želimo da on bude prihvaćen kao pojam koji nije inherentno negativan, skromni počeci bi morali biti uključeni u diskusiju o ovom fenomenu. Prepoznavanje i eventualno predviđanje daljeg razvoja simulakrura i njegovih mehanizama delovanja mora poći od prihvatanja da je imitacija ili falsifikovanje čin kojem je ljudska priroda sklona, bilo da se iza toga krije pozitivna ili negativna motivacija. Ako znamo da se određeni proces nalazi u srži ljudskog delovanja, lako ćemo ga uočavati i prepoznavati u svim njihovim kasnijim formama. Zatim, kada govorimo o Bodrijarovom drugom redu simulakrura, on dosta ambiciozno obuhvata period od samih početaka Industrijske revolucije, pa sve do sredine dvadesetog veka. To u praksi znači da drugi red simulakrura izjednačava repliku koja nastaje 1850. i onu koja nastaje 1920. na primer. Drugim rečima, on svesno ignoriše činjenicu da tehnologija, iako daleko sporije nego u trećem redu simulakrura, ipak jeste napredovala u nekoj meri tokom ovog dugog istorijskog perioda. Samim tim, ove dve replike razlikovaće se prema svom kvalitetu, svojoj sposobnosti da obmanu onog ko ih posmatra, pa tako i prema vrednosti koju stiču u odnosu sa originalom. Tako će rana replika biti nešto bliža klasičnoj kopiji prvog Bodrijarovog reda, dok će ova kasnija imati daleko višu poziciju. Razvoju tehnologije doprinosi i razvoj nauke koji menja ljudsku svest i način na koji svet vidi i o njemu razmišlja, pa se sa tom svešću i replika drugačije ostvaruje. Potpuno zaseban red bi morao biti rezervisan za trenutak kada se replika izjednačava sa originalom, dakle kada mu postaje jednaka, jer ovaj trenutak jeste prelomna tačka za ono što će kasnije biti hiperrealnost. Proces simulacije tek u ovom momentu stiče neku vrstu nadmoći nad originalom, ili barem naznaku da će tu nadmoć pokušati da ugrabi, što mu kasnije omogućava da se od njega u potpunosti odvoji. Peti i šesti red simulakrura koji su ovde predloženi razlikuju se od trećeg Bodrijarovog reda (i predloženog četvrtog koji spominju njegovi učenici) utoliko što su predloženi sa kasnije istorijske instance, odnosno sa prethodnim saznanjima o oblicima i dosezima savremene tehnologije nakon enormne ekspanzije interneta i pojave danas popularnih društvenih mreža, koje su potpuno nova forma medija. Još je u prethodnom veku Bodrijar uočio:

Kibernetički nadzor, rađanje prema modelima, diferencijalna modulacija, feed-back, pitanje/odgovor itd.: to je novo operacionalno uobličenje (industrijski su simulakri bili samo operativni). Digitalnost je njezino metafizičko načelo (Libizov Bog) [...] (Baudrillard 2001: 79)

Ne bi bilo neosnovano tvrditi da bi i sam Bodrijar blago izmenio svoje viđenje simulakrura, da je uspeo da isprati savremen razvoj interneta i elektronskih medija kakve danas poznajemo. Digitalnost koja se razvila van svih granica očekivanog danas diktira ritam života na daleko dubljem nivou nego što je to prvobitna definicija simulakrura mogla da predvidi. Samim tim, i originalna tri reda simulakrura morala bi se odvojiti od današnjeg ostvarenja simulakrura, i pored pokušaja definisanja četvrtog reda simulakrura za života francuskog teoretičara. U petom redu javlja se element potrošačkog društva koji u potpunosti uspeva da preoblikuje tržište. Ono više ne počiva na dominaciji

upotrebne vrednosti, već isključivo na ponudi i potražnji, koje pak počivaju na kategorijama koje su društvene i kulturološke (u smislu da posedovanje određenih proizvoda donosi određeni društveni status). Takođe, šesti red simulakruma koji je većinski digitalan, kako je Bodrijar i predvideo, doživljava ubrzanje produkcije i simulacije da uvodi potpuno nove vidove hiperprodukcije i hipersimulacije koje su same sebi svrha i koje su skoro u potpunosti nepostojane i fluidne. Preplitanje hiperrealnog sa stvarnim (stvarno se ovde svodi na fizičku stvarnost u kojoj svi mi živimo, još uvek, kao ljudi od krvi i mesa) takođe je nešto što odlikuje šesti red, a što je izraženije nego ikada upravo zahvaljujući uplivu virtuelnog u neposredno stvarni domen. Ova nova podela takođe može naći svoje utemeljenje u prethodno pomenutim fazama slike, kojih kod Bodrijara ima četiri, a koje jasnije prikazuju suptilne nijanse u razvoju od kopije do simulakruma. Od puke imitacije do potpuno samostalnog simulakruma, savremeno društvo ima mnogo dužu istoriju od društva u vreme kada je Bodrijar pisao teoriju simulakruma. Samim tim ono što percipiramo kao ostvaren simulakrum duboko se izmenilo u odnosu na drugu polovinu dvadesetog veka. To što se smatralo vrhuncem simulakruma u Bodrijarovo vreme danas je prozirno u svojoj simuliranosti, jer u retrospektivi jasno vidimo nivoe koje smo prevazišli. Samim tim, istorija simulakruma zaslužuje nova poglavlja i možemo samo očekivati da će u budućnosti zahtevati i još.

Štaviše, u odbrani nove podele redova simulakruma, mogli bismo se osloniti na poređenje između Bodrijara i Ničea, te njegovih faza u razvoju filozofije, kojih takođe ima šest. King primećuje da hiperrealnost (iz čega sledi i simulakrum) sadrži „odlike nihilizma, fragmentacije i sumnje“ (King 1998: 48). Istina, mnoge ideje koje se tiču simulakruma i hiperrealnosti odzvanjaju ničeanim prizvukom, od kojih je svet bez boga potonuo u negativni nihilizam jedan dobar primer. Vajs navodi kao primer Ničeevu, kako je naziva, „verovatno najkraću istoriju filozofije na svetu“ – „Kako je pravi svet najzad postao bajka“ (Weiss 2014: 229). U prvoj fazi, „pravi svet“ dostupan je samo „mudracima, pobožnima, vrlim ljudima“ koji u tom pravom svetu žive (Weiss 2014: 229). Prevedeno na prvi red simulakruma, original je na ovom nivou opipljiv i prisutan, bilo samo za vrle mudrace, bilo za obične ljude. U drugoj fazi, tvrdi Niče, već se odmičemo od pravog sveta koji je „zasad nedostupan, ali obećan mudrima, pobožnima i vrlima“ (Weiss 2014: 229). Drugi red simulakruma, paralelno ovoj fazi, karakteriše primetna distanca od ranije podele vrednosti, odnosno udaljavanje od dominacije stvarnog, koje iako malo manje vrednovano, još uvek nije ukinuto. Treća faza za Ničea je već radikalna. U njoj je pravi svet „nedostižan, nedokaziv, neobećan“, ali je sećanje na njega „uteha, obaveza, imperativ“ (Weiss 2014: 229). Ova bi faza odgovarala trećem redu simulakruma koji lagano preuzima prevlast nad originalom, jer ih je gotovo nemoguće razlikovati. Ipak, postoji obaveza da se očuva svest o stvarnom, odnosno „pravoj“ preteči i da se uloži napor u njeno razlikovanje. Četvrta Ničeeva faza proglašava pravi svet za „nedostižan“ ili makar „nedosegnut“ pa samim tim i „nepoznat“ (Weiss 2014: 229). Ukoliko je nešto nepoznato, onda nam to može pružiti slabu utehu, te se u tom momentu gubi i obaveza da se o tom, sada već navodnom, pravom svetu očuva bilo kakva svest. Prevedeno na četvrti red simulakruma, u ovom trenutku original je do te mere brojčano nadjačan, da ga nema svrhe ni tražiti – on prerasta u nivo legende, a šansa da ga se prepozna i uoči minimalna je, mahom i zbog toga što se simulakrum pobrinuo da mu u svemu bude identičan. Peta faza kod Ničea govori o tome da je pravi svet prešao u domen „ideje koja ne služi ničemu“ te ideje koja je „postala beskorisna i suvišna“ (Weiss 2014: 229). Na ovom nivou, ideja o pravom svetu se ukida, onako kako se u petom redu simulakruma ukida original. On prestaje da postoji u ovom odnosu jer se simulakrum više ni ne odnosi na njega. Ničeeva stvarnost i naš original tako tonu u zaborav i potpunu negaciju u odnosu na simulakrum, jer i samo sećanje na njih ne nudi ništa – barem ništa što simulakrum već ionako ne nudi. Konačno, šesta faza za Ničea implicira svršenost. Sa pravim svetom je uveliko gotovo, međutim, „sa pravim svetom ukinuli smo i onaj prividni“ (Weiss 2014: 229). Drugim rečima, kategorije pravog i prividnog, ovde gube svoje značenje. Svet iz dihotomije stvarno-prividno više ne postoji. Ono što je ostalo nije ni jedno,

ni drugo, već neki zaseban entitet. Šesti red simulakruma tako predstavlja fazu u kojoj simulakrum nema nikakve veze ni sa originalom, ni sa drugim simulakrumima (koji mu mogu biti slični, ili koji su nastali u istom procesu masovne simulacije i proizvodnje), pa čak ni sa samim sobom, jer postaje rapidno fragmentaran i relativan. Postmoderni simulakrum odnosi se na sve i ništa istovremeno; on je intertekstualan, ali u istoj meri hermetičan. O vezi između Bodrijara i Ničea još će biti reči u narednim poglavljima, naročito kada bude trebalo govoriti o podeli na stvarno i nestvarno koju Bodrijar, premda je negira i definiše kao nemoguću, ipak uspeva da očuva u svojoj teoriji o simulakrumu i hiperrealnosti.

U ovoj ili onoj podeli, nesumnjivo je da nas danas zanima baš ova poslednja, evoluirana verzija simulakruma (dakle hipotetički četvrti red Bodrijarove teorije, odnosno šesti red u okviru predložene nove podele i definicije). Iz nje se da zaključiti da simulakrum nema za cilj da negira konkretnu stvarnost, kako se u kritici često pogrešno zaključuje, već je obuhvata; čak želi da se sa njom poveže. Uopšte uzev, ovde treba obratiti pažnju na suštinsku prirodu simulakruma koja je, i u doba kada se prvi put pojavila kao tema u javnosti, bila interpretirana kao negativna, možda i uništivačka. Mnogobrojni kritičari vide simulakrum kao negativnu pojavu, kao nusprodukt savremenog doba, optužujući ovaj fenomen za uništenje originala. Drugim rečima, dosadašnje interpretacije simulakruma i procesa simulacije uglavnom vide u ovom fenomenu razlog nestanka originala, što ostavlja svet u očajnom stanju ogrezlosti u kopije. Ipak, ovakve definicije pate od nepotpunog razumevanja onoga što Bodrijar od početka pokušava da implicira u svojim tekstovima. Naime, ono na šta simulakrum treba da ukaže nije činjenica da u modernom svetu više nema originala, već da ga u svetu kakvog znamo nikada nije ni bilo. Naime, Bodrijarova teorija simulakruma predlaže da je ljudska percepcija stvarnosti ograničena do te mere da nam je moguće podvaliti kopiju kao original. U takvoj postavci postavlja se jedino logično pitanje: kako onda možemo da znamo da je i to što smatramo originalom zaista stvarni original, a ne samo vešto predstavljeni simulakrum? Ovo pitanje, dakle, razotkriva mogućnost da je simulakrum jedino što ljudska civilizacija poznaje (samo u drugačijoj formi, uslovljenoj tehnologijom konkretnog doba), a da je original samo romantična predstava koja je bliža iluziji nego ono što smatramo simulakrumom. Naravno, Bodrijarova namera nije da predstavi konkretnu stvarnost koju ljudska civilizacija poznaje kao bezvrednu šaku kopija. Ovakva interpretacija pripisuje kopiji vrednost iz najranijeg stadijuma simulakruma – drugim rečima, nameće sistem vrednosti koji ne odgovara trenutku u kom se određeni kontekst odvija. Premda je široko prihvaćen kao dežurni pesimističar, Bodrijar ne vidi simulakrum kao nešto nužno negativno. Ukoliko je istina da je simulakrum sve što ljudski rod poznaje, kao da poručuje Bodrijar, to nije povod da manje vrednujemo svoju stvarnost, već da je posmatramo oslobođeni pritiska. Shvatanje da je simulakrum upravo to – simulakrum – ne treba da nas snuždi, već da nam osvesti kritički um. Ukoliko smo sposobni da uočimo simulakrum i da ga kao takav prihvatimo, onda ćemo moći i da ga valjano analiziramo, da raspoznamo njegove motive i prepoznamo koju ulogu ili uticaj ima u našoj svakodnevnici. Upravo ovo jeste cilj Bodrijarove teorije simulakruma i hiperrealnosti – da nas naoruža spoznajom da je stvarnost koju živimo režirana, filtrirana i dirigovana, i da nam omogući da, prepoznavši to, utičemo na njenu moć i uticaj.

2.2. Hiperrealnost

Ovaj koncept Bodrijar razvija delimično u *Simulakrumu i simulaciji* (1991) ali i *Fatalnim strategijama* (1983) i opisuje ga u uskoj vezi sa pojmom simulakruma. Ako je simulakrum pojedinačna razvijena verzija proste kopije nastala u procesu simulacije, hiperrealnost predstavlja sferu koja je sačinjena od mnoštva pojedinačnih simulakruma. Ona je „generacija modela stvarnog bez porekla ili stvarnosti“ (Baudrillard 1994: 1). Batler ovakvu stvarnost, pre svega civilizaciju koja je nastanjuje,

naziva svetom znakova (Butler 2007: 114). Ovaj naziv u skladu je kako sa Bodrijarovim tumačenjima simulakruma, tako i sa Levi-Strosovim zapažanjima o kulturi označitelja. Kako Bodrijar kaže, „svekoliku je realnost usisala hiperrealnost kôda i simulacije“ (Baudrillard 2001: 51). Sve ovo dešava se u procesima simulacije, ali i „hiperrealizacije“ (Butler 2007: 115). Ova dva procesa podrazumevaju zamenu stvarnih elemenata njihovim znakovima (simulacija), pa zatim i kopijama tih znakova kako bi se uspostavila stvarnost koja funkcioniše isključivo na njihovoj proizvodnji i međusobnoj interakciji (hiperrealizacija). Stvarnost koja tako nastaje jeste „svijet izvedbenih simulacija, multistimulacija i multiodgovora“ (Baudrillard 2001: 101). Kategorija stvarnosti kakvu je čovečanstvo poznavalo do tog istorijskog trenutka proglašava se za nestalu, nakon što je nadjačaju brojčano nadmoćniji simulakrumi. Bodrijar zato stalno ponavlja da „stvarna“ stvarnost više ne postoji, da je pravi i istiniti svet nepovratno izgubljen i da su ostale samo kopije. On opisuje Diznilend (jedan od svojih najpoznatijih primera hiperrealnosti) kao „savršen model svih vrsta isprepletenih simulakruma“ (Bodrijar 1991: 15). Diznilend postoji kao stvarnost zasnovana na simulacijama (filmovima i fiktivnim likovima) i svaki njegov aspekt u biti je veštačka konstrukcija. Samim tim, zaključujemo da je hiperrealnost samo nominalno u vezi sa istinskom stvarnošću, ali da zapravo nastaje kao veštački konstrukt zasnovan na kopijama stvarnog. U tom smislu, ona je zaseban domen ili nivo postojanja, duplo udaljena od realnog. King ide korak dalje i definiše Bodrijarovu hiperrealnost kao „primer postmoderne sociologije“; dakle, ne samo kao koncept socioloških studija, već kao realan fenomen koji se susreće u životu jednog društva (King 1998: 47). Ovome se priključuje i Berger koji definiše simulakrum (a ujedno i hiperrealnost) kao „metanarativ“ koji je smenio pređašnji „metanarativ progresa“ u svetu u kojem je sve „lišeno značenja“ (Berger 2003: 23). Simulakrum ovim postaje vodeća ideologija vremena koje počiva na predstavi stvari umesto na stvarima samim po sebi, takvim kakve jesu. U ovakvom svetu neprestane simulacije, „distinkcija između stvarnog i imaginarnog nestaje“, a nestaje i mogućnost da bilo ko, „svedoci na licu mesta, vojni posmatrači sa stane, eksperti u vestima, predsednički savetnici“ ili bilo ko drugi, pruži tačan prikaz nekog događaja koji se i tretira kao stvaran⁸ (O’Byrne and Silverman 2014: 4). Zanimljivo je da se na ovom nivou više i ne govori o događajima kao stvarnim, već samo o događajima koji se tretiraju kao stvarni. Primetna je, dakle, doza sumnje u stvarnost, za koju se sa sigurnošću može reći samo da je tvrdnja, ne i da zaista postoji. Ono što preostaje jesu modeli – ne samo pojedinačnih stvari i proizvoda (kako smo o njima govorili u poglavlju o simulakrumu), već i događaja, naročito onih relevantnih na nivou nacija i globalne političke scene. Utom se može povući i granica između simulakruma i hiperrealnosti. Simulakrum je pojedinačan fenomen, dok hiperrealnost predstavlja fuziju različitih simulakruma i sistema⁹, jedinstven domen koji počiva na principima simulacije. Simulakrum je osnovni činilac hiperrealnosti utoliko što joj pozajmljuje obrazac po kom će se generisati ne samo jedna stvar ili aspekt stvarnosti, već čitava stvarnost.

Svakako da definiciju po kojoj je hiperrealnost sačinjena od velikog broja simulakruma ne treba shvatiti doslovno¹⁰, ali simulakrum jeste osnovna pojava na kojoj počiva fenomen hiperrealnog. Najpre,

⁸ Autorke ovde govore o ratu kao jednom primeru hiperrealnosti, te se otud spominju svedoci, eksperti i političari. Ova interpretacija u skladu je sa Bodrijarovim razmatranjima hiperrealnosti, jer se on u više navrata bavi ratom kao fenomenom koji je sam po sebi simulacija. Najpoznatiji primer koji on opisuje jeste Hladni rat, više medijski spektakl nego rat u njegovim knjigama, ali se ne libi da se dotakne i konkretnijih primera modernog ratovanja u kojima je dolazilo do fizičke borbe i stradanja, poput Vijetnamskog rata ili savremenog Rata protiv terorizma objavljenog nakon napada na njujorške Kule bliznakinje septembra 2001.

⁹ Kasnije će biti više reči o mogućnosti da i kategorija stvarnog, u tradicionalnom smislu, jeste jedan od činilaca hiperrealnosti, odnosno da ona nije u potpunosti izbrisana, već prisajedinjena simuliranom domenu stvarnosti, te da oni zapravo zajedno čine hiperrealnost. Zasad, definicije fenomena radi, o hiperrealnosti govorimo isključivo kao o domenu artificijelnog.

¹⁰ Hiperrealnost nije entitet koji se da jasno raščlaniti na delove, odnosno zasebne simulakrume. Termin po definiciji podrazumeva nadstvarnost, odnosno domen koja nastaje simulacijom i interakcijom realne i fiktivne stvarnosti, a ne sklapanja zasebnih, jasno definisanih delova u veću celinu.

jer omogućava stvaranje nečeg veštačkog što se ima smatrati jednakim ili čak boljim od originalnog, odnosno stvarnog, ali i zbog toga što podriva vrednost onoga što originalnim smatramo. Simulakrum, u tom smislu, jeste nešto što je neophodna preteča hiperrealnosti koja od njega nastaje. Razni kritičari se slažu da našom svakodnevicom dominiraju simulacije, tačnije da „živimo u svetu slika, nekoj vrsti halucinacije u kojoj su slike i simulacije koje prožimaju naše živote uzurpirale stvarnost“ (Berger 2003: 25). Ovakvo tumačenje hiperrealnosti direktno je primenljivo na svet DeLilovih romana kojima vladaju medijske slike. Osnovno tumačenje hiperrealnosti kako je predstavlja Bodrijar podrazumeva da je hiperrealnost nekakva generisana realnost koja je zamenila originalnu stvarnost, odnosno pravi svet (da se potpomognemo Ničeovim terminom) te da je „slika postala važnija od stvari koju prikazuje“ (Berger 2003: 25). Ovo je princip direktno preuzet od principa po kojima nastaje simulakrum, a koje smo spominjali i kod strukturalista i poststrukturalista poput Levi-Strosa, Deride ili Barta. Hehir piše da je „zapadno društvo uključeno u proces samoobmane, gde su iluzije zamenile stvarnost“ (Hehir 2011: 1077). Ovde treba napomenuti da se fenomen hiperrealnosti izričito veže za zapadni svet i zapadno društvo, ne samo kod Hehira i sličnih teoretičara, već i kod Bodrijara. U *Americi* (1993), on pravi jasnu razliku između Evrope i Amerike, te starog i novog sveta, vezujući time simulakrum i hiperrealnost za najdalji Zapad – Sjedinjene Američke Države. Ipak, pripisati ove fenomene i tradicionalnoj ideji zapadne civilizacije ne bi bilo pogrešno, jer SAD (kao lider zapadnog društva) nastaju na načelima zapadne Evrope. Štaviše, zahvaljujući procesu globalizacije, zapadna Evropa i Amerika postaju još očiglednije sličnije, što ide u prilog Hehirovoj tvrdnji da je u navedeni proces samoobmane uključeno čitavo zapadno društvo¹¹. King se, pak, fokusira na „kulturološke reprezentacije (i samim tim naše znanje) [koje] više nema društvenu ili ljudsku stvarnost spram koje bi se utvrđivalo“ (King 1998: 48). Ono što odlikuje stvarnost je „stadijum ogledala“ koji u industrijskom kapitalizmu „reflektuje spoljašnju stvarnost“ (King 1998: 49). Premda ovo vuče određene asocijacije na Fukoov koncept heterotopije (koja uistinu i ima veze sa hiperrealnošću), ovde se ogledalo više spominje u Platonovom kontekstu kao refleksija stvarnosti. Hiperrealnost je, prateći tu analogiju, senka stvarnosti, a ne prava stvarnost. Bodrijar odlazi i korak dalje, pa navodi da je „uobrazilja ogledala“ vezana za prošlost ljudske civilizacije, a da se moderno doba više vezuje za „uobrazilju ekrana, interfejsa, graničnosti i mreža“ (Baudrillard 2009a: 20). Drugim rečima, savremeno društvo ne predstavlja refleksiju stvarnosti, već nekakvu simulaciju refleksije. Ta simulacija, štaviše, ne postoji sa ciljem da se na stvarnost odnosi, već da stvori iluziju samostalnosti, sopstvene stvarnosti iza koje najčešće stoji motiv obmane u nekom obliku (namernom u svrhe manipulacije, ili nenamernom kao produkt ljudske nemoći da spoznaju stvarni nivo postojanja). Upravo ovi elementi iluzije i samoobmane najčešće se sreću u tumačenju Bodrijarove teorije. Iako nisu nužno netačna, većina postojećih tumačenja se, čini se, previše striktno drži Bodrijarovih najkritičkijih momenata, poput onog u kom tvrdi da je „stvarno – stvarni svet, stvarne veze, stvarni drugi – nedostupno“ odnosno da je jedino što nam ostaje u današnjem društvu „simulacija simulacije“ (O’Byrne and Silverman 2014: 15). Uistinu, Bodrijar zaista i tvrdi da hiperrealnost „maskira odsustvo stvarnog“ (O’Byrne and Silverman 2014: 15). Neretko on obznanjuje njegov definitivni kraj. Međutim, da li i u kojoj meri on sam u to veruje, povod je za diskusiju.¹²

¹¹ Ono o čemu bi se ovde moglo polemisati jeste da li su simulakrum i hiperrealnost svojstveni isključivo zapadnoj civilizaciji. Kako smo приметili u prvom poglavlju, simulakrum počiva na principima koji su svojstveni čitavom ljudskom rodu. Ne bi bilo neosnovano tragati za simulakrumom i u istočnjačkim i drugim svetskim kulturama. Ipak, pošto je fenomen simulacije kod Bodrijara jasno uslovljen istorijskim trenutkom i razvojem zapadne industrije, posmatramo ga prvenstveno kao fenomen zapadnog sveta.

¹² Više o ovome u poglavlju Stvarno i nestvarno. U pitanju su interpretacije Bodrijarovih tekstova po kojima se između redova Bodrijarovih dela nazire suprotna tvrdnja onome što ona doslovno tvrde, odnosno da stvarnost zapravo sve vreme postoji i da nikada i ne može biti izbrisana. Ovakva će nam tumačenja poslužiti kao potpora tvrdnji da je hiperrealnost zapravo spoj stvarnog i simuliranog.

Kada o ovom fenomenu govorimo sa današnje tačke gledišta, možemo reći da je hiperrealnost stvarnost koja nastaje fuzijom različitih simulakruma, diskursa i elemenata neposredne, fizičke stvarnosti. Ona ne nastaje više u jednostavnom procesu oponašanja i unapređivanja onog što se dobija kao kopija, već podrazumeva interakciju, reagovanje i kritičku svest prema onome što se simulira. Ovo izdiže čitav proces na jedan viši nivo u kome hiperrealno dozvoljava sebi tehniku pastiša – ova realnost kombinuje različite aspekte realne stvarnosti kako bi stvorila nešto što toj konkretnoj (nazovimo je početnom) stvarnosti nije poznato. Premda se u teoriji najčešće definiše kao artificijelna, odnosno veštačka stvarnost, hiperrealnost danas nije nešto u potpunosti odvojeno od onoga što smatramo stvarnom stvarnošću. Ako bismo hiperrealnost smatrali u potpunosti veštačkom, ne bi bilo pogrešno očekivati da je njene granice lako uočiti i da ju je lako odvojiti od onoga što je konkretna, neposredna stvarnost. Ipak, to nije nešto što se pokazalo kao tačno u praksi. Sam Bodrijar iznova i iznova navodi da je iz hiperrealnosti nemoguće izaći. On piše da je ona operativna i da slični „igri stvarnosti“ u okviru „hladnog i kibernetičkog stadijuma“ (Baudrillard 1993b: 74). Treba se na trenutak osvrnuti na spominjanje kibernetičkog stadijuma, jer Bodrijar vrlo jasno smešta simulakrum u doba kada tehnologija dosegne današnju prefinjenost elektronskih medija i tehnologija. Ovo se poklapa sa različitim teorijama prostor-vremena u kojima se navodi da se promena u percepciji stvarnosti (kroz prostor i vreme kao kategorije) „ne javlja u doba mašina koje su bile vidljive i opipljive, već u informaciono doba u kome je toliko toga nevidljivo i podložno plagiranju“ (Đurić Paunović 2014: 39). Hiperrealnost se time dodatno vezuje za kontekst zapadnog društva jer bez napretka zapadne tehnologije (i naročito njene popularizacije), nastanak hiperrealnosti ne bi bio moguć. U prilog ovome, Kelner tumači Bodrijarove tvrdnje tako što uočava da su informacione tehnologije i mediji danas „principi organizacije društva“ (Kellner 1989: 61). Upravo u ovom argumentu može se naslutiti pozicija realnog u okvirima hiperrealnog, odnosno stvarnog u simulaciji. Sama činjenica da se hiperrealno ne može napustiti implicira da postoji „prostor realnog u okviru hiperrealnog“ odnosno da je realno sadržano u hiperrealnom (Brockelman 2014: 124). Hiperrealno, dakle, nastaje od različitih elemenata realnog, ali ne tako što ih negira, već tako što ih sebi pripaja. Ono postaje nad-domen, sfera koja prerasta sferu tradicionalne stvarnosti tako da je u potpunosti obuhvati. Time hiperrealno „preuzima fundamentalne karakteristike onoga što zamenjuje kroz mapiranje – kao ono što se širi tačno onoliko koliko se ranije prostiralo realno“ (Brockelman 2014: 124). Uzmimo za primer više puta navođene teritoriju i mapu koja joj odgovara. Čak i moderna, hiperrealna mapa koja može nuditi 3D interaktivni doživljaj teritorije koju predstavlja svojim postojanjem ne uništava nužno stvarnu teritoriju od koje potiče. Naprotiv, ona je uključuje i sa njom se prožima. Za početak, hiperrealna mapa prostire se onoliko koliko se pre nje prostirala stvarna teritorija. Ona obuhvata sve fizičke odlike koje nudi i stvarni entitet. Međutim, mapa više nije samo puki, bezlični označitelj prave teritorije. Ona menja kontekst u kome interpretira stvarnost i može pružati dodatne elemente koji u okvirima stvarnog nužno ne postoje (na primer brzi prelaz, manipulaciju veličine prostora, ali i simuliranje vremenskih uslova i drugih pojava koje se mogu iskusiti u stvarnosti, samo van sopstvene kontrole)¹³. Između njih stvara se odnos koji dozvoljava da ih se poredi i razmatra ravnopravno. Još jedan dobar primer bio bi već spominjani Bodrijarov prikaz Diznilenda. Za Bodrijara, Diznilend predstavlja jedinstvenu hiperrealnost u kojoj se prepliću bajke i popularni Diznijevi junaci. Ipak, ova hiperrealnost prostire se tačno onoliko koliko se prostire teritorija na kojoj je sagrađena. Bez Diznilenda koji je na njoj sagrađen, stvarna teritorija postoji kao realna jednako onoliko koliko postoji i u okviru Diznilenda. Jedina je razlika u tome što je u okviru Diznilenda, hiperrealnost na ovu postojeću, pravu stvarnost nadogradila dodatne elemente. Drugim

¹³ Ovakav primer 3D mape odgovarao bi, na primer, savremenim bioskopima koji pružaju specijalne efekte oponašanjem vetra, mirisa, kiše, kretanja i time pružaju jedinstven ugođaj gledaocu (iako ovakvi bioskopi ne bi u potpunosti ispunili sve kriterijume hiperrealnosti, jer su očigledno veštački produkti; hiperrealnost ovu činjenicu negira).

rečima, stvarnost i dalje postoji, ali je ovde i doslovno prekrivena hiperrealnim elementima, i to onim koji i nastaju po ugledu na stvarnost (premda u nekom drugom fizičkom obličju). Samim tim, zaključujemo da sama prava stvarnost nije ni uništena ni zaboravljena, i da uveliko postoji jednako koliko i ranije. Ono što se promenilo jeste percepcija te stvarnosti. Ljudi stvarnost više ne gledaju kao izolovanu, već najčešće kroz hiperrealni aspekt koji joj je pridodat. Prava priroda hiperrealnosti možda se najbolje može videti u poređenju sa nečim što joj je dovoljno slično, a što je vrlo očigledno veštački konstrukt u potpunosti odvojen od prave stvarnosti, a to je virtuelna stvarnost.

U doba kada Bodrijar razvija teoriju hiperrealnosti, virtuelna stvarnost još uvek nije bila poprimila odlike koje ima danas. No, i pored toga, njena suština bila je jasna. Virtuelna stvarnost od početka predstavlja digitalni konstrukt koji treba da predstavlja nekakvu predstavu, ali i pandan neposrednoj stvarnosti. Internet i digitalni, virtuelni svet napravljeni su i razvijeni kako bi se u njih pohranile informacije, preselile aktivnosti i operacije koje su postojale i postoje i u stvarnom svetu. Ipak, virtuelna stvarnost je pre svega „medijum“ definisan u okviru „konkretne kolekcije tehnološkog hardvera“ koji je generiše; preciznije, njen je fokus „tehnološki“ (Steuer 1992: 4). Njena priroda je dakle otvoreno veštačka, i ona ni u jednom momentu ne poriče svoje poreklo. Dalje, virtuelna stvarnost definiše se i kao „elektronski simulirana okolina“ kojoj se može prisustvovati (Steuer 1992: 5). Nastala kao nova granica i neistraženi prostor (ono što se u američkoj književnoj teoriji naziva *frontier*), virtuelna stvarnost podrazumeva kritički otklon. Ona je stvorena da omogući udaljavanje od realnog; čak, ne bi bilo preterano reći, i beg od onoga što čini neposrednu stvarnost. Njena nesaglediva prostranstva nude novi prostor za osvajanje, koji ljudi potom biraju da popune aktivnostima i informacijama po svom izboru. Virtuelna stvarnost je, dakle, programirana stvarnost koja, i pored toga što sadrži radnje i informacije koje su prethodno postojale i u stvarnom svetu, vrlo jasno ostaje veštačka. Drugim rečima, ona se nikada ne ostvaruje kao potpuna zamena za konkretnu stvarnost jer je granica između stvarnog i virtuelnog i dalje vrlo jasna. Prelaz iz jedne u drugu stvarnost može se svesno kontrolisati, virtuelna stvarnost se potčinjava volji pojedinca vrlo direktno i jednostavno, i – što je možda i najvažnije – iz nje se može jednostavno izaći tako da to nema nikakvog efekta na konkretnu, realnu stvarnost. Štaviše, ni percepcija virtuelne stvarnosti nije isprepletana sa percepcijom neposredne stvarnosti, jer čak ni danas nije moguće percipirati obe istovremeno (što jeste slučaj sa hiperrealnošću). Generisana tehnologijom, virtuelna stvarnost se u okvirima tehnologije i završava. Ona ni na koji način ne menja realnu stvarnost, već postoji u potpuno paralelnoj dimenziji, tako da se tačke realnog i virtuelnog nikada ne preseku. Hiperrealnost se ne ponaša na takav način.

Iako i ona nastaje uz pomoć tehnologije i uključuje veliki broj aspekata virtuelne realnosti, hiperrealnost predstavlja jedinstven spoj neposredne stvarnosti i virtuelnih, simuliranih elemenata. Moglo bi se reći i da hiperrealnost predstavlja neki vid evoluirane virtuelne stvarnosti koja je, poput simulakruma, stekla svest o sopstvenoj vrednosti. Bodrijar uočava da svet danas počiva na „distanciranosti između visokofrekventnog virtuelnog prostora i nultofrekventnog stvarnog prostora“ (Baudrillard 2002a: 57-58). Iako je diskutabilno da li stvarni svet zaista ima nultu frekvenciju u savremenoj hiperrealnosti, neporecivo je da je razlika ogromna, u korist virtuelnog, ili barem simuliranog. Ipak, kada i danas spominjemo pojam virtuelna stvarnost, mi i dalje mislimo na njenu osnovnu zamisao, uprkos svoj naprednoj tehnologiji, što bi bio digitalni domen koji se ne prepliće direktno sa svojim stvarnim pandanom. Za razliku od nje, hiperrealnost čini upravo to. Drugim rečima, ona upada u okvire konkretne fizičke stvarnosti tako što potpuno zamenjuje stvarne elemente koje je konkretna stvarnost imala ranije, ili uvodi potpuno nove elemente koji su samo delimično zasnovani na elementima konkretne stvarnosti, ali predstavljaju nešto sasvim drugačije. Dobar primer hiperrealnosti jeste moderna berza ili tržište. Osnovna ideja ili element konkretne stvarnosti na kojoj počiva jeste klasična tržnica ili pijaca, gde se vrši razmena dobara. Međutim, dok se na pijaci razmenjuju vrlo konkretne, opipljive stvari, tržište i berza, danas više nego inače, barataju apstraktnijim entitetima, kao

što su valute, akcije ili čak predviđanja rasta i pada vrednosti akcija i profita¹⁴. Ipak, i pored toga što je apstraktna i neopipljiva, ova stvarnost je sada neodvojivi deo neposredne stvarnosti zapadne civilizacije. Ona oblikuje ekonomiju, diktira kretanje cena na tržištu i, uopšteno govoreći, kreira jedan aspekt zapadne i ljudske civilizacije. Na taj način, hiperrealnost direktno modifikuje realnu stvarnost, menja neke njene aspekte i uslovljava neke druge. Bodrijar pomalo pesimistično objavljuje:

Na djelu je „konkretizacija općeg okruženja“, kao što navodi Nicolas Schöffer. Na djelu je velika svečanost Sudjelovanja: ona se sastoji od milijardi stimulusa, minijturnih testova, pitanja/odgovora razdjeljivih u beskonačnost, koje sve magnetskom snagom drži na okupu nekoliko velikih modela na svjetlosnome polju koda.

Svjedočimo nadolasku velike Kulture taktilne komunikacije pod znakom tehno-lumino-kinetičkog prostora i totalnoga prostornodinamičkog kazališta! (Baudrillard 2001: 100)

Ovde, kao i inače u svojim tekstovima, Bodrijar uočava višestruku prirodu hiperrealnosti i njenu heterogenost, ali je vezuje isključivo za kôd. Iako ovo nije uvek slučaj, ponajviše iz današnje perspektive, pozabavimo se najpre ovom tvrdnjom na primeru. Hiperrealnost se, pre svega, generiše kroz tehnologiju i medije. King čak ispravno tvrdi da Bodrijar vezuje hiperrealnost konkretno za „pojavu i dominaciju televizije kao sredstva komunikacije“ (King 1998: 49). I dok je simulakrum kao pojam bio moguć i pre modernog, savremenog doba, hiperrealnost je neposredni produkt razvoja tehnologije i medija tokom druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Oni generišu stimulse putem kojih se ova stvarnost povezuje sa akterima neposredne, realne stvarnosti, stvarajući jedan potpuno novi domen koji obuhvata i realno i fiktivno, i organsko i simulirano. On ostavlja prostor za nastajanje i prirodnih i veštačkih elemenata, dokle god je sa njima moguće reagovati i produžavati proces simulacije. Drugim rečima, iako Bodrijar u osnovi svoje teorije poziva da uvidimo kako ono što nam je zadato kao original, možda uopšte nije pravi original, već neka verzija simulakruma, ovaj argument ne može se primeniti na hiperrealnost. Otkrivanjem i sagledavanjem hiperrealnosti možemo naučiti mnogo o sistemima manipulacije i upravljanja masom i kolektivnom svešču, ali ne možemo reći da bi konkretna stvarnost pre kasnog dvadesetog veka ikada mogla da se posmatra kao jedna vrsta hiperrealnosti. Razlog tome je prilično jednostavan: svi mehanizmi manipulacije i generisanja stvarnosti mogli su jedino biti izvedeni posredstvom ljudi, a čovek, sam po sebi – tome nas uči priča o redovima simulakruma – nije sposoban da bez pomoći sofisticirane tehnologije u velikoj meri promeni stvarnost i sačini nešto što bi moglo u potpunosti da funkcioniše samostalno i ponaša se na nepredvidive načine. Zbog ovoga su masovni mediji glavni činilac simulakruma i hiperrealnosti, dok tradicionalni mediji to ne mogu biti ni u jednom kontekstu. Tek je tehnologija u svom modernom obliku omogućila preplitanje stvarnog i virtuelnog koje je preduslov za funkcionisanje hiperrealnosti. I Liotar piše da „utjecaj ovih [istorijskih] tehnoloških promena na znanje mora biti znatan“ (Lyotard 2005: 2). U ovom kontekstu, znanje se lako može odnositi na ljudsku percepciju i sposobnost percepcije stvarnosti, a promena znanja može se primetiti u brisanju granica između stvarnog i nadstvarnog, te u tome kako se ovi domeni poimaju. Upravo u brisanju granice koja razdvaja stvarno i virtuelno leži ključ uspeha hiperrealnosti i njen nezadrživ razvoj koji je i danas u toku. Naime, pre nego što je tehnologija napredovala do modernih nivoa, bilo je lako uočiti gde se završava virtuelna stvarnost jer ona nije mogla da ponudi dovoljno dobru zamenu za stvarne elemente. Dodatan razlog za to jeste i tehnologija na znatno nižem stepenu razvoja, zbog koje je virtuelna realnost bila suočena sa nemogućnošću da realnoj stvarnosti uopšte i valjano parira. Napretkom tehnologije, virtuelni elementi postajali su sofisticiraniji, kompleksniji i, u jednom trenutku, dovoljno samosvesni da mogu da se infiltriraju među stvarne elemente. To ne znači

¹⁴ Ako uzmemo u obzir i najnoviju pojavu kriptovaluta, hiperrealnost tržišta utoliko postaje komplikovanija i udaljenija od tradicionalne stvarnosti.

da je jedan čitav primer virtuelne stvarnosti odlučio da postane samosvestan. Naprotiv, to znači da su se ljudi odlučili da spoje neke aspekte virtuelne stvarnosti sa nekim drugim fenomenima, pojavama i oruđem iz stvarnog sveta i da vide koja bi im neistražena prostranstva takav eksperiment mogao doneti. Mediji u ovom procesu igraju nimalo beznačajnu ulogu. Inicijalno zamišljeni kao sistem komunikacije, odnosno prenošenja poruka i informacija, mediji su i sami doživeli zapaženi razvoj tokom dvadesetog veka.

Kada danas govorimo o medijima, mislimo prvenstveno na masovne medije – radio, televiziju, internet i ostale savremene medije. Istorijski, oni beleže ogroman razvoj nakon Drugog svetskog rata, preciznije tokom pedesetih godina prošlog veka. Razvoj tehnologije u ovom periodu dozvoljava lakšu dostupnost medija, te tako oni ulaze u domove sve većeg broja ljudi, najpre sramežljivo, da bi već na početku novog milenijuma bili neodvojiv element svakodnevice čitave zapadne civilizacije. Medijski sadržaj i sam beleži promene koje idu u prilog priči o hiperrealnosti. Najpre, emisije, programi, tekstovi u novinama i drugi elementi bili su nešto čime su se ljudi bavili sporadično, o važnim prilikama, u vezi sa zapaženim fenomenima i sličnim društvenim pojavama. Ljudi su se ovim sadržajem bavili jer su i mediji bili fokusirani samo na njih, što zbog manjka prostora i svog opsega, što zbog vernosti inicijalnim ciljevima – da verno prenesu važne događaje i informacije iz stvarnog sveta kako bi javnost obavestili o njima i opskrbili je relevantnim saznanjima. Međutim, postepeno, mediji rastu i dobijaju više prostora. Radio se ne sluša samo u popodnevnim časovima ili o važnim fudbalskim mečevima, televizija počinje da emituje program dvadeset četiri časa dnevno. Višak prostora podrazumevao je dodatne količine sadržaja koji se sada morao proizvoditi neprestano. Pride, paralelno sa razvojem medija razvija se i kapitalizam, koji počiva na ponudi i potražnji, te tako rejting postepeno postaje najbitniji kriterijum za stvaranje medijskog sadržaja. Tompson piše da se medijski sadržaj valorizuje u odnosu na to kako rejting doprinosi prodaji medijskog prostora reklamnim agencijama (Thompson 1995: 28). Na taj način, proces vrednovanja medijskog sadržaja stavlja se u ruke publike koja direktno odlučuje o tržišnoj vrednosti medija. Sam značaj gledanosti i uloga koju ona igra u procesu kreiranja medijskog sadržaja uvodi element publike kao ravnopravni faktor u onome što će se od medijskog domena dalje stvarati. Otprilike u ovom trenutku, mediji i medijski izvršni producenti, te urednici, novinari i marketinški stručnjaci okreću se zabavi kao elementu koji provereno potpomaže gledanost, slušanost, odnosno čitanost. Tako industrija zabave doživljava procvat, a mediji pokreću mašinu neprestane masovne proizvodnje sadržaja. U DeLilovim romanima možemo pronaći čitav, premda fragmentaran, istorijski pregled ove promene masovnih medija, zaključno sa tačkom kada se oni ostvaruju kao zasebna hiperrealnost i počinju da diktiraju način funkcionisanja autentične stvarnosti. Sve ovo konkretno znači da se hiperrealnost medija i medijskog sadržaja razvija i generiše direktno zahvaljujući tehnologiji i društvenim promenama koje je ona izazvala. Umnožavanje stimulusa o kojima govori Bodrijar dovoljno je očigledno otelotvoreno u ovom kontekstu u vidu televizijskih emisija, filmova i sličnih medijskih produkata. Ipak, na ovoj tački istorijskog razvoja, mediji su i dalje simulacija stvarnog, jer nastaju kao kopija neposredne stvarnosti. Njihov osnovni cilj da budu sredstva komunikacije i informisanja nije obojen nikakvim drugim motivima, jedino je blago modifikovan i nadograđen u svrhu prijemčivosti publici. No, i to se ubrzo menja, onako kako se samo može očekivati u skladu sa Bodrijarovom teorijom.

Kada se program emituje dvadeset četiri časa, sedam dana u nedelji, neminovno je da ga je nemoguće ispuniti događajima iz neposredne okoline. Tako se stvara trend prenošenja sve više informacija iz drugih sredina, gradova, čak država. Ovo pre svega omogućuje tehnologija; kako ona koja je direktno povezana sa medijima, tako i sva ostala. Vesti brže putuju jer informacije jedre telefonskim mrežama, a kasnije i elektronskim mejlovima, a reporterima više ne treba petnaest dana da bi stigli u prvi veći grad, jer prevozna sredstva bivaju sve brža i jeftinija. Kamere uspevaju da zabeleže događaje do tančina, u sve boljoj rezoluciji, a postaje moguće i uključiti se uživo u program iz dalekih

geografskih tačaka, pa čak i sa Meseca. Neposredna stvarnost time počinje da uključuje veći geografski prostor i duže vremenske instance. Vreme i prostor se kao kategorije, u ovom smislu, u potpunosti osvajaju i zakrivljuju – informacije kojima bi inače bilo potrebno nekoliko dana ili nedelja da dospeju na drugi kraj države ili sveta, iznenada dospevaju na male ekrane u roku od par sati, a pojavom interneta, i svega nekoliko minuta. Mediji svojim sadržajem omogućuju dalekim predelima da se usele u porodične domove, a internet postaje ekstenzija stvarnosti – praktično oruđe koje preskače basnoslovne merne jedinice vremena i prostora te tako modifikuje neposrednu stvarnost koja okružuje publiku, ili konzumente medijskog sadržaja. Gledaoci tako više ne donose dnevne odluke samo na osnovu svojih stavova i percepcije svog okruženja. Na njih utiču događaji iz sveta, oni biraju proizvode koje će kupiti na osnovu reklama i preporuka poznatih ličnosti, a takođe i glasaju za svoje političke predstavnike na osnovu njihove predstave u medijima. Tako hiperrealnost koju generišu mediji počinje da direktno menja realnu stvarnost koju su ljudi do juče živeli u svoja četiri zida. Štaviše, medijski sadržaj u ovom stadijumu toliko je obiman, da ga je gotovo nemoguće u potpunosti ispratiti, te se svakim danom konzumiraju samo fragmenti ili one vesti koje mediji odaberu da naročito istaknu. Tompson piše da je svet postao mesto „zasićeno medijima“ (Thompson 1995: vii). Kao posledica toga, medijima se daje direktna kontrola da utiču na to koje će informacije gledalac dobiti, koje će vesti oblikovati njegovo mišljenje, čime će biti okupirana njegova pažnja, a šta će (namerno ili ne) biti u potpunosti izbrisano iz njegovog vidokruga i svesti. Kada situacija poprimi ove oblike, logično, otvara se prostor za manipulaciju stvarnošću, od kog trenutka mediji počinju da stvaraju jedinstvenu hiperrealnost kakvu danas poznajemo.

Moderna hiperrealnost počiva pre svega na internetu, premda je i televizija njen značajan deo i pokretač. Mediji i tehnologija, rečnikom informatičara, nadogradili su se na svaki aspekt svakodnevice pojedinca do te mere da ih društvo prestaje biti svesno. Ovaj aspekt hiperrealnosti često je prenebregnut u kritičkim diskusijama, ali je neporecivo da hiperrealno jednako zavisi od realnog koliko i obratno. Hiperrealnost se generiše iz realnog domena, konkretna stvarnost informiše hiperrealnu, ona je pohranjuje i poveruje joj nove uloge, jednako koliko i hiperrealnost nameće neke svoje mehanizme realnoj stvarnosti. U trenutnoj inkarnaciji hiperrealnosti, moglo bi se reći da je postojanje realne ili hiperrealne stvarnosti u jednakoj meri nemoguće ili da se barem ne može zamisliti – ove dve stvarnosti neodvojive su u ovom trenutku civilizacijske istorije, ako su ikada odvojene i bile. Zbog toga je Bodrijar još u dvadesetom veku smelo tvrdio da iz hiperrealnosti nema izlaska; da se iz kola u koje smo se uhvatili za dinar, ne može izaći ni za dva, ni za tri, ni za sve valute ovog sveta. Iako je hiperrealnost u njegovo doba nesumnjivo bila na nižem, daleko nerazvijenijem nivou, Bodrijar je jasno i precizno, a pre svega tačno, predvideo kuda vodi neminovni razvoj hiperrealnosti. I premda se, samim tim, i ovde može govoriti o nivoima hiperrealnosti, ovoga puta treba izbeći formiranje redova hiperrealnosti. Redovi simulakruma jasno su podeljeni jer svaki simulakrum pojedinačno deluje kao i svaki drugi simulakrum; odnosno, ponaša se po pravilima koja uslovljavaju njegov konkretan oblik i pojavu. Rana replika ne može se ponašati poput simulakruma najvišeg reda jer je uslovljena uslovima u kojima nastaje i svojom namenom. Njena namena nije da u potpunosti zameni original, već da ga slavi; zamenjivanje originala biće cilj simulakruma tek kasnijih nivoa. U slučaju hiperrealnosti, stvari stoje drugačije. Svaka hiperrealnost se ponaša kao (bio)sfera za sebe. Mi je kao hiperrealnu prepoznajemo na osnovu nekih njenih odlika i mehanizama, ali ne postoji jasan obrazac koji bi na uređen, jasno definisan način, mogao da nas provede kroz nastanak jedne hiperrealnosti. Svaka nastaje na svoj način i svaka podrazumeva drugačiju interakciju svih uključenih elemenata. Tako o različitim hiperrealnostima možemo razgovarati samo zasebno, uzimajući u obzir kontekst i sve druge angažovane faktore i činioce iz kojih se hiperrealnost rađa. Hiperrealnost može biti medijska sfera, berza, ali i običan filmski set, ili pak čitav grad ili država. Konkretno o ovom poslednjem govori Bodrijar u svom, možda i najkontroverznijem, delu pod naslovom *Amerika* (1993). U fikciji, o ovome govori DeLilo u svim svojim romanima, jer je

njegova hiperrealnost globalno selo, savremena medijska kultura koja se nameće kao dominantna čitavom svetu, a ne samo jednom geografskom području.

U svom nastojanju da izbegne definicije što bolje može, Bodrijar nikada ne piše konkretnu teoriju hiperrealnosti. Ne postoji pisani trag kojim on posvećuje pažnju definicijama hiperrealnosti ili pokušaju da se pojam jasno postavi u teorijske okvire. Radije, Bodrijar bira da ovaj fenomen objasni na primeru, a za to bira tlo koje je i iznedrilo hiperrealnost kao pojavu, što su prevashodno Sjedinjene Američke Države. Na svom proputovanju kroz nesagledive predele Severne Amerike, on, poput Nabokovljevog Hamberta Hamberta, posmatra novi svet sa izvesnom dozom evropskog gnušanja, koja pak podstiče njegovu, ispostaviće se konstruktivnu, kritiku. On Ameriku opisuje kao ogromni ekran, jer je sva od medija, monitora i reklamnih postera; jedinstvena sfera u kojoj se sve prevashodno zasniva na gledanju, na vizuelnom doživljaju i slikovitoj predstavi sveta. Amerika za njega nije zemlja reči, naročito ne istorijskog nasleđa i spomenika, već gotovo isključivo medijske predstave. U ovoj knjizi, Bodrijar će se dotaći svega što spada u masovne medije, uključujući marketinške bilborde, televizijske vesti, novinske i tabloidne naslove, ali i filmska ostvarenja i kompletnu industriju zabave. Tako se čitaocu pred očima razotkrivaju hiperrealnosti filma, poznatih ličnosti, manipulativnih vesti i navodno informativnog sadržaja i drugih, a koje sve zajedno uspevaju da se udruže u jednu veću hiperrealnost koja čini čitavu državu. Uvedemo li u ovu priču pojam globalizacije i amerikanizacije, možemo govoriti o još jednoj većoj, globalnoj hiperrealnosti. U tome se ogleda neodvojivost realnog od hiperrealnog koju je i sam Bodrijar video već tako rano. Kada realno i hiperrealno jednom stupe u interakciju, pokreće se nezaustavljiv proces generisanja nove stvarnosti, koja je po svojoj prirodi neminovno hiperrealna, samim tim što nije u potpunosti organska, ili tačnije stvarna. Od tog istorijskog trenutka, takva produkcija stvarnosti samo postaje sve ubrzanija i sve veštija, tako da uspeva da prikrije svoje tragove, a nama ostaje da je veštím okom zapažamo i preispitujemo.

2.2.1. Stvarno i nestvarno

Osnovni problem koji Bodrijar uočava u svetu kasnog dvadesetog veka jeste svojevrsno „urušavanje stvarnosti u hiperrealizam, u brižno podvostručavanje stvarnosti“ (Baudrillard 2001: 101). Ono o čemu govori jeste fenomen simulacije stvarnosti u okviru koga su kategorije stvarnog i nestvarnog, činjeničnog i fiktivnog, istine i iluzije u potpunosti isprepletane, do te mere da je nemoguće raspoznati jednu od druge. Štaviše, problem se utoliko još više komplikuje što se javljaju i simulacije simulacija stvarnosti, pa je jedinstvena stvarnost koja se tim putem javlja kompleksnija i heterogenija. Pošto je jasno povlačenje granice između stvarnog i nestvarnog praktično nemoguće, Bodrijar proglašava da stvarnog više i nema, jer ga je nestvarno nadjačalo i upilo u sebe, ili čak potpuno izbrisalo, kako tvrdi u narednom pasusu:

Stvarno se ne ništi u korist imaginarnoga, ono se poništava u korist najstvarnijega od stvarnoga: hiperrealnoga. Istititije od istinitoga: to je simulacija. Prisustvo se ne ništi suočeno s prazninom, ono se ništi pred podvostručanjem prisustva koje poništava suprotnost između prisustva i odsustva. Niti se praznina ne poništava pred puninom, nego uslijed pretilosti i zasićenja. (Baudrillard 2001: 133)

Bodrijar simulakrum modernog doba vidi kao istinitiju predstavu od istine same, pa je zato i stvarnost koju on generiše ili čijem stvaranju doprinosi takva da se čini stvarnijom od stvarne. Ipak, kako on kroz svoj opus uočava, kategorija stvarnosti više nije organska, prirodna, već artificijelna, konstruisana uz pomoć tehnologije i medija – ukratko, hiperrealna. Zbog toga on često tvrdi da stvarnost

više ne postoji, te da načini i kategorije koji se koriste u raspravi o stvarnosti i predstavi stvarnosti, te „Platonovi stupnjevi debate o stvarnosti [...] nisu više validni jer ne postoji stvarno koje bi se moglo predstaviti ili o kojem bi se raspravljalo“ (Hyland 2014: 22). Zbog toga na snagu stupa „doktrina nestvarnosti“ što bi u ovom slučaju bile „tri odstupnice od stvarnosti“ ili preciznije – tri reda simulakruma (Hyland 2014: 22). Kroz njih Bodrijar prati istorijski razvoj procesa „podvostručenja“ koji spominje u prethodnom citatu. Pod podvostručenjem (podvostručavanjem, udvostručavanjem) prisustva, Bodrijar podrazumeva proces replikovanja na kome počiva simulakrum, iako u svom trećem stadijumu on tehnički poriče da je kopija. Ipak, ovaj stadijum ogledala u kome posmatrači vide senku stvarnosti neminovno je kopija neposredne stvarnosti koju beleži ljudska istorija pre pojave savremenih tehnologija i medija. Jačanje simulakruma dovodi do toga da se granica između stvarnog i nestvarnog briše, jer se stvarnost ne generiše u binarnim opozicijama. Prisustvo i odsustvo ne postoje utoliko što nikakvo odsustvo ne postoji, ono je popunjeno simulakrumima koji su sebi proizveli kontekst, odnosno naselili postojeće prisustvo. Rastumačimo prazninu i na drugi način, onako kako je vidi Bodrijar, kao domen praznih znakova, ili simulakruma. Praznina nije ugrožena stvarnošću, jer se suprotnosti ovde ne uništavaju, one uče da se međusobno simuliraju. Tako praznina naseljena simulakrumima prisustva postoji tako što uključuje prethodnu popunjenost, ne tako što je briše. No, ovom analogijom, i proces simulacije mogao bi biti osuđen na propast, i na to da ga neki novi sistem proguta, jer Bodrijar govori o mogućem poništavanju praznine zasićenjem. Ipak, koliko je postojeći sistem moguće uništiti zavisice i od toga koliko je moguće da je sistem koji mu je prethodio zaista uništen, a kao što ćemo videti nešto kasnije iz kritika Bodrijarove teorije hiperrealnosti, nije izvesno da je i on sam verovao da je on i definitivno prestao da postoji.

Kada govorimo o percepciji stvarnosti u doba hiperrealnog, moramo uzeti u obzir činioce te percepcije. Najranije oruđe percepcije stvarnosti bile su oči, a stvarnost je sačinjavalo samo ono što se nalazi u neposrednoj okolini posmatrača. Okolina se posmatrala direktno, bez uticaja i posrednika, pa se tako formirala i svest o toj okolini i stvarnosti uopšte. Prostor i vreme kao dva činioca stvarnosti u ovom istorijskom trenutku percipiraju se kao linearni, združeni, ali ipak individualni elementi. Za Hajdegera, vreme je „horizont sveg razumevanja bitka i sveg izlaganja bitka“ (Hajdeger 2007: 38). Drugim rečima, ono je kategorija spram koje se određuju stvari, ljudi i stvarnost uopšte, te priroda njihovog postojanja. Hajdeger piše da se bitak, odnosno biće ili postojanje, razume kao „prisutnost“, te da se ono razume u odnosu na jedan određen modus vremena – na „sadašnjost“ (Hajdeger 2007: 46). U ovom smislu možemo posmatrati i ranu ljudsku percepciju koju uslovljava sadašnji trenutak na osnovu kog se određuje šta je stvarno – ono što je prisutno u trenutku posmatranja. Slično se može reći i za prostor. Stvarno je ono što se percipira kao fizička činjenica u prostoru koji se posmatra. U prilog Hajdegeru ide i Kantova ranija tvrdnja da su vreme i prostor samo „forme čulnoga opažanja“ i da bez njih nemamo „nikakvih elemenata za saznanje stvari“ (Kant 1970: 25). Ipak, „te koordinate kroz koje upoznajemo svet, na osnovu kojih se orijentišemo u njemu“ komplikovanije su nego što se na prvi pogled čini (Đurić Paunović 2014: 30). Štaviše, one postaju komplikovanije razvojem i napretkom civilizacije, jer se percipiraju drugačije, a u skladu sa novim saznanjima moderne nauke i tehnologije. Prostor prestaje „da se posmatra i tretira kao nema pozadina“ (Đurić Paunović 2014: 33). Istovremeno, i vreme prestaje da bude linearni tok vremenskih jedinica. Oni se udružuju i posmatraju kao aktivan činilac ne samo stvarnosti, već i događaja koji tu stvarnost naseljavaju. Samim tim, menja se i pojam stvarnosti. Stvarno i nestvarno na prvobitnom nivou¹⁵ postoje u jasnim granicama i kategorički određenim dimenzijama. Ovakav pogled na stvarnost menja se, pak, pojavom i razvojem tehnologije. Lefevr u svojoj *Metafilozofiji (Metaphilosophy)* prati istorijski razvoj poimanja prostor-vremena u

¹⁵ Preciznije, govorimo o nivou percepcije vremena i prostora, ne o nivou njihovog individualnog razvoja, jer (koliko je nama poznato) prostor-vreme oduvek i konstantno postoji u istom obliku, bez promene svoje prirode. Jedino što se menja jesu naša saznanja i pogled na ovaj fenomen.

odnosu na naučna otkrića i dominantna filozofska učenja (Lefebvre 2016: 21). Od pojave točka, pa sve do najsavremenijih vozila, prostor se osvaja i postepeno skuplja, jer ga postaje lako savladati. Daleka mesta percipiraju se kao bliska i kao deo neposredne stvarnosti posmatrača. Slično se dešava i sa vremenom. Uvođenje mernih jedinica stavlja vreme pod kontrolu, sažima ga postepeno jer svaki trenutak postaje prepun događaja, opet delimično zahvaljujući tehnologiji koja ubrzava sve aspekte života, naročito proizvodnju. Kao direktan rezultat ovoga, javlja se osećaj da „se globalni prostor promenio, a zajedno s njim išla je i promena u doživljaju vremena“ (Đurić Paunović 2014: 36). Zahvaljujući ovome, prostor i vreme se percipiraju drugačije, u novom svetlu, pa samim tim i ono što nazivamo stvarnošću. Štaviše, ideja o tome šta je stvarno a šta nestvarno postaje teža za objasniti, jer se u dosadašnja smatranja i verovanja o jasno odvojenim kategorijama uvlači znatna sumnja o istinitosti i pouzdanosti.

Sumnja u stvarno, ipak, nije kategorija koja se javlja s pojavom hiperrealnosti. O njoj, na primer, piše Dekart kada govori o metodu ekstremne sumnje po kome on bira da porekne stvarnost svega onoga u šta nije i ne može biti siguran na osnovu svojih čula i prethodnih, dokazano stvarnih znanja. U ovome se ogleda njegova prva meditacija – meditacija sumnje i sumnjičavosti – u okviru koje se on svesno trudi da „svojom vlastitom voljom – sam sebe prevarim“, tako što će stvari koje ga okružuju smatrati „i lažnim i izmišljenim sve dotle dokle [...] više ni jedna opaka navika ne bude priječila pravo poimanje stvari mojemu sudu“ (Descartes 1998: 18). Dekart ovde govori o zloduhu „što je i u najvišoj mjeri moćan i lukav“ koji ga namerno obmanjuje, a zbog kog je on prinuđen (ili sam sebe primorava) da misli da je sve oko njega samo iluzija, zabluda, uobrazilja, „obmane snova, zamke koje je postavio mojoj lakovjernosti“ (Descartes 1998: 18). Ovakva percepcija stvarnosti lako se da prevesti na doba hiperrealnosti; podli zloduh bi u ovom slučaju bili tehnologija i/ili mediji, a posmatrač bi zbog njihovog uticaja, i nepoverenja koje ka njima razvija, mogao pomisliti da ništa oko njega nije stvarno jer nije u stanju da jasno spozna granice između onoga što jeste i što se čini, između onoga što zaista prirodno postoji i onoga čime ga ovaj demon obmanjuje. U takvoj atmosferi sumnje, sve dobija odlike nestvarnog ili nadstvarnog, dok se ne dokaže suprotno putem pouzdanih izvora i praksi, poput nauke, na primer. Bodrijar piše da se stvarno (ali i nadstvarno) „definiše u okviru medija u kojima obitava“ i da su upravo oni doveli do „drastične razlike između stvarnog i imaginarnog [...] stvarnosti i iluzija“ (Slović 2019: 168). Kroz medijske događaje i spektakle „savremeni razvijeni svet postao je jedan opšti interaktivni performans, luna-park ideologija, znanja, proizvodnje, značenja, smrti i razaranja“ te „svojevrsna ideologija informatičkog društva“ (Vučković & Stokić Simončić 2012: 152). U ovom smislu, nesumnjivo je da se današnje tkanje stvarnosti i hiperrealnosti ne može sagledati bez osvrta na ulogu tehnologije i medija u njenom nastajanju i svakodnevnom obnavljanju, te unapređivanju.

Tehnologija i nauka vremenom i razvojem dovode do toga da se prostor i vreme konačno spajaju u jednu fuziju: prostor-vreme. Preciznije, ljudska percepcija ih konačno vidi kao jedan entitet. Kao takav, on nije linearan niti logično konstruisan, već je ispreplitan, iracionalan i samo-referentan. Svaki segment prostor-vremena percipira se kao tačka koja komunicira sa više prostorno-vremenskih odrednica, a zahvaljujući društvenim aspektima koji u ovom sistemu obitavaju, svaka tačka prepuna je informacija. Makluan se naročito fokusira na elektronske medije i uočava da nas oni „uvlače u svetski zbir pokreta informacija i na taj način omogućavaju čoveku da u sebe inkorporira celo čovečanstvo“ (Mekluan 2018: 34). Prevedeno na ljudsku percepciju stvarnosti, ovo bi značilo da se prostor-vreme do te mere koncentriše da svaki posmatrač u bilo kom datom trenutku ne percipira samo svoju neposrednu okolinu, već čitavu globalnu stvarnost. Ovakva percepcija nastaje kao direktna posledica hiperrealnosti. Zahvaljujući tehnologiji i medijima koji nam neprestano donose informacije o svim delovima sveta i to neretko u trenutku dok se relevantni događaji odvijaju, stvara se fenomen globalnog sela, odnosno poimanja stvarnosti na megalomanskom nivou. Pritom, tehnologija briše granicu između stvarnog i nadrealnog jer se simulirano meša sa neposredno stvarnim. Kada i ta granica nestane, posmatrač prima

informacije jednako i sa jedne i sa druge strane, i iz stvarnih i simuliranih izvora. Broj informacija koje se percipiraju udvostručuje se, te se samim tim menja način na koji ljudski um posmatra svaku tačku prostor-vremena i ono što od nje očekuje. Pošto je „[s]vet pun znakova i simbola u kojima se realno menja hiperrealnim“ ili stvarno nadstvarnim, „polako se gubi razlika između stvarnog i imaginarnog“ (Slović 2019: 168). Tačnije, realno i hiperrealno u modernom svetu koegzistiraju u skladnoj simbiozi u kojoj se ne razaznaju tačke spajanja, već čitava stvarnost nesumnjivom posmatraču deluje skoro homogeno i logično. Ipak, ovde se ne postavlja pitanje da li stvarnost jeste hiperrealna u biti ili nije, jer se to objektivno ne može dokazati. Svako dokazivanje moralo bi poteći iz ljudske perspektive, a upravo je u ljudskoj percepciji stvarnosti i problem sagledavanja stvarnog jer „[l]judsko iskustvo postaje simulacija realnosti, a ne sama realnost“ (Slović 2019: 168). Ovim se fenomen hiperrealnosti nesumnjivo stavlja u kontekst ljudske percepcije, kao koncept koji nije usko vezan za fizički svet, koliko za ljudski utisak o njemu.

Jasno je da u Bodrijarovoj teoriji simulakruma i hiperrealnosti postoje određeni nedostaci, pored nejasnih definicija i opšteg pristupa opisivanju ovih fenomena. Kritika se uglavnom vezuje za njegov tretman elementa stvarnosti. U više navrata, Bodrijar podvlači kako stvarnost ne postoji, već ju je izbrisao i istisnuo simulakrum, element nadstvarnog. Ipak, kako brojni kritičari primećuju, diskutabilno je u kojoj je tačno meri sam Bodrijar verovao u ovu tvrdnju. Ovoj sumnji u prilog idu različita tumačenja njegovih tekstova koja se fokusiraju na diskusiju o stvarnom. Tako, na primer, Hajland primećuje da „uprkos insistiranju na tome da simulakrumi trećeg reda nemaju nikakav odnos sa stvarnošću, sama njegova analiza vraća ga na simulakrume prvog reda“ čime se neminovno uspostavlja element stvarnosti (Hyland 2014: 23). Drugim rečima, premda se naglašava da treći red simulakruma nema nikakve dodirne tačke sa stvarnošću, proces simulacije koji počiva na imitaciji postojeće stvarnosti, stavlja upravo tu stvarnost u sam centar čitavog fenomena, do te mere da bez nje on ne bi postojao. Možda je napravljeno više od jednog koraka da se od nje udalji, ali to ne pobija činjenicu da je od nje sve i poteklo. Time se njeno postojanje ne može negirati – ono je očigledno i neporecivo. Hajland dalje navodi da, premda je simulakrum značajan deo modernog društva, ne može se prenebrežniti deo stvarnosti koji se odnosi na individualni doživljaj fizičke stvarnosti. On se ovde fokusira na rat i ideološke konflikte koji su simulacija kada se posmatraju sa stanovišta vesti i medijskog izveštavanja o ratu, preciznije „u ovom ekstremno ograničenom smislu,“ ali su i te kako stvarni ljudima koji su direktno uključeni u njihove procese, poput „vojnika koji se bore na obema stranama“ (Hyland 2014: 25). On nalazi dokaze za ovo u Bodrijarovim *Simulacijama* (*Simulations* 1983), u kojima se između redova naslućuje da on fizičku stvarnost i te kako priznaje kao postojeću, te da rat (u ovom slučaju Vijetnamski rat) postoji kao simulakrum „na nivou politike super sila“ ali i kao fizički doživljaj na nivou „života saboraca i njihovih porodica“ (Hyland 2014: 25). Time se potkrepljuje tvrdnja da realna stvarnost nije zaista izbrisana, već joj je samo pridružen još jedan nivo postojanja. U sličnom maniru, on razmatra čitavu Bodrijarovu teoriju u novom svetlu i piše sledeće:

Pod ovim alternativnim čitanjem, Bodrijar ni najmanje ne poriče stvarnost koja više ne postoji. Uistinu, njegova se knjiga jedva dotiče pitanja stvarnosti uopšte! Umesto toga, Bodrijar se bavi samo pitanjem statusa simulacija, i tačna postavka centralne teze koju smo dosad razmatrali je da Bodrijar ne preispituje da li stvarnost postoji, već staru metafizičku tvrdnju da su simulacije simulacije *stvarnog*, i da ih treba ocenjivati primarno u okviru njihove sličnosti i različitosti od stvarnog. Ono što je danas različito, prema ovoj tezi, nema nikakve veze sa statusom stvarnosti. Ono što je danas različito je da simulacije više ne slede uputstva stvarnog. One su simulacije simulacija, simulakrumi trećeg reda, kako [Bodrijar] kaže. Ovo znači da nam danas ne manjka stvarnosti toliko koliko simulacija koje su zasnovane na stvarnosti. Stvarno je sa nama i uvek će biti. (Hyland 2014: 26)

Ovim se glavni problem savremenog društva i dalje smešta u udaljavanje od stvarnosti, ali samo u pogledu daljeg generisanja novih simulakruma koji nastaju po ugledu na druge simulakrume, a ne na stvarnost. Ipak, Hajland ovde tvrdi da stvarnost i dalje postoji, iako je sve manje popularna i sve više prenebregavana, a neupitno je i da će nastaviti da postoji. Iz ovakvog tumačenja slede manje pesimistična čitanja Bodrijarove teorije. Prema njima, iako je simulakrum stvar nastala veštačim procesom simulacije, on ne označava nužno kraj sveta, već samo jedan njegov aspekt. Ovo ukratko znači da stvarno i nadstvarno postoje paralelno, ne negirajući jedno drugo, već samo prikazujući različite forme ili odlike jednog događaja. Tako, na primer, rat postoji u dva oblika – kao simulakrum svetske politike i medijskog izveštavanja, ali i kao fizički okršaj koji vode stvarni ljudi (koji direktno trpe njegove posledice). U ovom slučaju, simulakrum rata prisutan u medijima bio bi uglavnom ono što Hajland naziva simulacijom zasnovanoj na stvarnosti. Onda kada simulakrum rata iz vesti pređe u simulakrum rata u drugim oblicima medijskog sadržaja (film, na primer), on postaje simulacija simulacije i sa stvarnim ratom ima malo ili nimalo veze. I pored toga, svaki od ovih aspekata rata ima svoje značenje i uticaj na društvo i svaki o tom fenomenu čuva i deli specifično iskustvo. To znači da iskustvo rata kroz film može izazvati jednako snažan bojkot rata kao i vesti o nekim konkretnim ratnim delovanjima¹⁶. U tom smislu, njegovo artifično poreklo ne oduzima mu ni promil delotvornosti, niti njegovo dejstvo ima negativne posledice (ili barem ne bi trebalo da ima). Problem nastaje zbog činjenice da sa simulakrumom i generisanjem hiperrealnosti raste i rizik od manipulacije ljudskom percepcijom i svešću, što može dati katastrofalne rezultate po stvarni život kakav poznajemo. Zbog toga čak i ova vedrija tumačenja Bodrijarove teorije nose tužan potkontekst – domen realne stvarnosti rezervisan je za neretko ozbiljne posledice i stradanja koja katkad nastaju kao posledica hiperrealnog. Hiperrealno može zvučati apstraktno, ali kada su u pitanju njegovi efekti, oni se uvek i po pravilu uočavaju na nivou realne stvarnosti. Ovim se njeno postojanje, istina, dalje potvrđuje, ali se za takvu potvrdu plaća prilično skupa cena.

2.3. Mediji

Kao jedan od najbitnijih činilaca savremene hiperrealnosti, mediji iziskuju sopstveno detaljno proučavanje, te osvrta na njihovu prirodu. Polazeći od Bodrijarove matrice, istraživanje razvoja medija moglo bi biti u startu osujećeno, jer on samouvereno tvrdi da „[n]e postoji teorija medija“ (Baudrillard 2001: 25). Ova je tvrdnja opovrgnuta koliko današnjim medijskim studijama, toliko i Bodrijarovim proučavanjem hiperrealnosti, jer ona gotovo u potpunosti počiva na medijima i njihovoj sferi delovanja. Kada danas kažemo mediji, mi najčešće podrazumevamo modernu inkarnaciju medija, odnosno ono što nazivamo masovnim medijima. Istorijski gledano, ipak, pojam mediji uključuje mnogo više od toga. Masovni mediji mogli bi se podvesti pod ono što Tompson naziva komunikacijskim medijima (Tompson 1995), ali osim njih teorija medija navodi i druge oblike, poput recimo tehničkih medija. Upravo ova podvrsta značajna je za potcrtavanje suštine medija kao kategorije, tačnije sredstva koje čoveku treba da olakša život. Tompson se fokusira na proces fiksacije kako bi povezoao sve medije na osnovu njihovog učinka i doprinosa društvu.

¹⁶ Ova tvrdnja biće ključna za dalja razmatranja nacionalnog identiteta i načina na koji se on generiše kroz medije. Arhetip američkog vojnika koji se pridružuje vojsci kako bi ne samo branio svoju zemlju, već bio donosilac slobode i vrlji borac za pravdu, na primer, biće inspiracija za različite medijske narative iza kojih ne stoje nužno tako plemeniti motivi. Sličan će slučaj biti i sa nekim drugim medijskim narativima koji raspolažu ovom moći oblikovanja ljudske percepcije.

Jedan atribut je taj što tehnički medij generalno dozvoljava određeni nivo fiksacije simboličke forme, to jest, dozvoljava da se simbolička forma fiksira ili sačuva u mediju koji ima različite nivoje trajanja. U slučaju razgovora – bilo razgovora licem u lice ili onog koji se prenosi tehničkim medijima poput zvučnika ili telefona – nivo fiksacije može biti veoma nizak ili nepostojeći; bilo kakva fiksacija koja se i odvija može biti zavisna o sposobnosti pamćenja radije nego li o karakterističnim svojstvima tehničkog medija kao takvog. Ali, u drugim slučajevima, poput pisane reči na pergamentu ili papiru, duboreza u drvetu ili kamenu, gravure, slikanja, štampe, filma, audio snimaka, itd., može postojati visak nivo fiksacije. (Thompson 1995: 19).

Tompson dalje piše da fiksacija, pod kojom on, čini se, pre svega podrazumeva posedovanje kvaliteta fiksosti, odnosno nepromenljivosti, ima veze sa time u kojoj meri mediji dozvoljavaju promenu sadržaja. Rani komunikacioni mediji i svi tehnički mediji dozvoljavaju određeni nivo promene poruke ili svog sadržaja. Ovo je u uskoj vezi sa tehnologijom tog doba koja nije pružala mnogo mogućnosti za kvalitetno čuvanje ili prenošenje informacija, pa je poruka lako mogla biti izgubljena, okrnjena i konačno zaboravljena. Samim tim, primalac se stavlja u aktivnu ulogu i ima sposobnost da utiče na poruku koju prima, bilo zvučnu ili pisanu. Na telefonski poziv se može odgovoriti, reč zapisana olovkom može se izbrisati ili prepraviti, ali takav vid mešanja u komunikaciju koja se putem medija ostvaruje nije karakterističan za moderne, naročito masovne, medije. Visok nivo fiksacije kod Tompsona prevešće se na jednosmernost komunikacije kod Bodrijara, o kojoj će kasnije biti reči. Naime, masovni mediji ostvaruju se kao paradoks, jer blokiraju komunikaciju u čiju su svrhu i nastali, bilo da pod komunikacijom podrazumevamo razgovor, slanje određene simboličke poruke ili ovladavanje nekim znanjem ili prostorom. Štaviše, nivo fiksacije za nas je bitan i zbog toga što označava promenu pozicija u odnosu moći kada uporedimo tehničke i komunikacione medije na primer. Moć da se menja poruka ili sadržaj kod tehničkih medija u rukama je ljudi, dok se kod komunikacionih, naročito masovnih medija ova situacija menja – čovek je pasivni primalac, a mediji ti koji su u poziciji moći da menjaju, ne samo poruku, već i primaoce poruke. Međutim, za proučavanje masovnih medija danas, biće potrebno da najpre sagledamo razvoj komunikacionih medija od najranijih dana pa do savremenog trenutka.

Kada govorimo o nastanku medija, teško je odrediti trenutak kada mediji nastaju. U tome bi nam mogla donekle pomoći definicija medija i njihova namena, te svrha. Mediji se definišu kao sistem komunikacije, a kako im samo ime govori, oni treba da budu medijum, odnosno posrednik ili sredstvo koje omogućuje komunikaciju, odnosno razmenu informacija i mišljenja. Sam Bodrijar navodi Jakobsonovu teoriju komunikacije koja izdvaja tri ključna elementa svake uspešne komunikacije, a to su „odašiljatelj – poruka – dekođer“ odnosno „enkoder – poruka – dekođer“ (Bodrijar 2001: 41). Ovim elementima još se priključuje i komunikacioni kanal kojim poruka treba da se prenese od pošiljaoca do primaoca. Cilj prenošenja jeste da se dve strane razumeju, pa je tako bitan element komunikacije i zajednički kôd, kako bi se mogla uspostaviti veza između dva subjekta. Sličan princip sreće se i kod Šenona, na primer, u *Matematičkoj teoriji komunikacije*. Uspešna komunikacija dalje implicira povezivanje između pošiljaoca i primaoca, odnosno neki vid ostvarivanja društvenog kontakta. Bodrijar u svojim delima često uočava da „mediji, samim svojim razvojem (kapitalističkim), osiguravaju sve veću socijalizaciju“ (Baudrillard 2001: 30). Iako on ovde pre svega misli na moderne masovne medije, suština ovog inherentnog cilja medija primenljiva je i na njihove najranije oblike. U tom smislu, možemo pratiti najraniju pojavu medija od okupljanja na gradskim trgovima u antičkom periodu, kada medijuma još nije ni bilo. Komunikacija koja se tada vršila bila je neposredna, komunikacioni kanal praktično ne postoji (ili je to vazduh) i razmena mišljenja je direktna i istovremena. Ovakva razmena mišljenja, moglo bi se reći, biće cilj svake inkarnacije medija, naročito savremenih, kada se tehnologija trudi da izbriše distancu i osećaj korišćenja bilo kakvih posrednih sredstava, iako medijum neminovno

postoji. Iz svih kasnijih oblika medija, naslućuje se da, kako bismo mogli da govorimo o medijumima ili posrednicima u komunikaciji, komunikacioni kanal bi morao biti nešto neorgansko, nekakvo oruđe prenošenja poruke. Tako Benjamin u svom spisu *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (1974) spominje različite tehnologije i medije, poput drvoreza, bakroreza, gravira, koji se postepeno razvijaju u litografiju, druge vidove grafike, fotografiju, ali i štampu (Benjamin 1974: 116-117). Svi oni pružaju različite nivoe sofisticiranosti, te uspešnosti prenošenja nekakve poruke. U ovom smislu, najbolje se, svakako, ostvaruje štampa, kao direktan nastavak pisane reči, koja bi predstavljala konkretizaciju komunikacije, ili razmene poruka. Upravo je štampa možda i najbitniji stupanj razvoja tehnologije i medija, jer se njen razvoj direktno može pratiti do savremenih masovnih medija, ali i književnosti.

Tako, dakle, dolazimo do pojave pisane reči, i to ne one najranije, već do one koja omogućava rasprostranjenost jedne te iste informacije ili poruke, a taj nas uslov nedvosmisleno veže za pojavu štampe i štampane reči. Zahvaljujući tehnologiji, komunikaciju je moguće obaviti lakše i sa više primalaca istovremeno. Vežemo li ovaj medij za Bodrijarovu teoriju simulakruma, štampa predstavlja značajan korak u ostvarenju drugog reda simulakruma. Štampani tekst je simulakrum ručno pisane ili izgovorene reči koji se tehnologijom manifestuje u fizičkom obliku i biva umnožen u skladu sa potražnjom i potrebom. U tom smislu, štampani tekst postaje prvi medij koji funkcioniše u svojstvu i opisu današnjih medija. Tekst je imao da posredno prenese poruku i to ne od jednog govornika do jednog slušaoca, već od jednog govornika (ili preciznije saopštavača) do većeg broja pojedinaca koji tu poruku imaju da dobiju, slično ranijim pisanim obaveštenjima, ali ovog puta mnogo lakše i preciznije. Medij, odnosno komunikacioni kanal, u ovom obliku potpuno je pasivan, i ponaša se isključivo kao oruđe prenošenja poruke. Kao takav, pisani tekst postaje objektivniji i pouzdaniji prenosilac poruke jer se isključuje mogućnost da glasnik nešto u poruci izmeni, zaboravi ili pogrešno prenese primaocu poruke. Sagledano iz današnje pozicije, verovatno je ova odlika ranih medija polazište za široko usađeno poverenje koji su mediji dobili praktično bez pogovora (ili uz vrlo malo talasanja javnosti), i koje do dana današnjeg neupitno imaju, a da publika toga nije često ni svesna.

Nakon pisanih poruka, objava i proglašenja, uskoro dobijamo novine, neku vrstu razvijenih prvih štampanih tekstova i pojavu pisanih vesti. Rađa se potpuno novo zanimanje novinara čiji je zadatak da objektivno i verno prenese najvažnije događaje vaskolikoj javnosti koja ih možda nije bila svesna. Štaviše, novinari nisu imali samo zadatak da objektivno prenesu vest, već da joj u tekstu daju i određenu konotaciju, tačnije, da serviraju svojim čitaocima perspektivu iz koje događaj valja sagledati, kao i da predstave razloge za svoje tumačenje. Svakako da već u ovom stadijumu uočavamo mogućnost za manipulaciju javnim mnjenjem kroz medije; ovaj aspekt čini se jednako neodvojiv od medija kao i njihova osnovna definicija. Ipak, taj prostor za manipulaciju bio je isprva minimalan. Najpre, nije bilo mnogo čitalaca, jer je stopa nepismenosti i u najrazvijenijim delovima Evrope bila ogromna. Zatim, usled tehničke nemogućnosti za putovanja i brzu i jeftinu komunikaciju sa udaljenim gradovima i predelima, novine su se uglavnom fokusirale na lokalne vesti – one koje su se lako dale proveriti jer su se bavile događajima kojima se lako moglo prisustvovati i pristupiti. Možda i najvažnije, manipulacija ili upravljanje masom u ovom istorijskom trenutku još uvek nije bio fenomen koji je doživeo uspon u društvu. U okolnostima u kojima vlast ima svu moć i to bez naročito uloženog truda da svoju moć i održi, mišljenje vaskolike javnosti nije bilo faktor koji su vladari uzimali u obzir u nekoj značajnijoj meri. Zahvaljujući svemu tome, mediji ostaju objektivni komunikacioni kanal koji i dalje precizno i verodostojno prenosi poruku i informacije, premda dozvoljava mogućnost da ih pre slanja malo okiti subjektivnim mišljenjem pojedinca koji poruku piše. Mulman ovde raspoznaje „žurnalizam mišljenja“ i „žurnalizam reportaže“ – dva oblika ranog novinarstva po kom prvi podrazumeva prethodno spomenuto subjektivno mišljenje autora na neku temu, dok drugi podrazumeva klasično i nadasve objektivno izveštavanje o nekom događaju (Muhlmann 2008: 17). U savremeno doba, čini se, ova dva

oblika stapaju se u jedno, s tim da iza subjektivnog mišljenja autora najčešće stoji ideologija ili konkretna pozicija moći.

Nakon novina, koje se u međuvremenu razvijaju tako da postaju sve dostupnije i rasprostranjenije, pojavljuje se i radio, za nas naredni značajan korak ka današnjim masovnim medijima. Od ovog trenutka, moglo bi se reći, mi zaista počinjemo da govorimo o istinski masovnim medijima, jer tek pojavom radija, mediji drastično šire svoju publiku. Zahvaljujući tehnologiji, oni se useljavaju u veliki broj domaćinstava i kreću da nude sadržaj koji više nije samo informativni. Paralelno sa radiom, i novinarstvo razgranava svoje sfere interesovanja, pa tako oba medija u svoj program postepeno uključuju i sadržaje vezane za obrazovanje, kulturu, ali i zabavu. Možda i najveća prednost radija nad pisanim tekstom jeste u tome što radio pruža privid simultanosti; tačnije slušalac ima utisak da čuje poruku u istom trenutku kada se ona stvara, što će se kasnije pokazati kao bitan faktor u primamljivosti medija za široke narodne mase. Komunikacioni kanal se ovde prividno skraćuje, makar vremenski, jer vest putuje od govornika do slušaoca onoliko koliko bi putovala i da se nalaze na onom spomenutom antičkom gradskom trgu, oči u oči. U prostornom smislu, radio takođe uspeva da stvori privid jer uspeva da poruku koja je poslata iz jednog mesta prenese praktično brzinom zvuka do drugog mesta koje je možda kilometrima udaljeno. I ne samo na to jedno mesto, već na mnoštvo drugih mesta istovremeno, a sve zahvaljujući tehnologiji. I radio ovde funkcioniše po načelima Bodrijarovog simulakruma, a radijski program ovde bi bio primer masovne proizvodnje; uistinu apstraktne, jer se ne govori o konkretnom proizvodu, fizički opipljivom, ali medijski program ovde poprima sve druge odlike masovno proizvedenog simulakruma. U ovom trenutku, mediji počinju da utiču na fizičke koncepte poput vremena i prostora, čime direktno utiču i na percepciju stvarnosti kod publike, svesno ili nesvesno. Naime, čak i da u tom trenutku razvoja medija nije postojala smišljena namera da se utiče na to kako publika poima svet oko sebe, taj je rezultat neminovno postignut, jer slušalac sada poima daleke predele kao bliske, a vreme i prostor postaju kategorije koje više ne uslovljavaju ljudski pogled na svet. Otprilike u ovom trenutku desila se vidna, nagla promena u razvoju medija. Nju uočava i Thompson:

No, sa razvojem velikog broja medijskih institucija od kasnog petnaestog veka do današnjeg vremena, proces proizvodnje, skladištenja i cirkulacije su se promenili na određene načine. Ovi procesi našli su se u nizu institucionalnih razvoja koji su karakteristični za moderno doba. Zahvaljujući takvom razvoju, simboličke forme proizvode se i reprodukuju na nivou koji se neprestano širi; one su pretvorene u dobra koja se mogu kupiti i prodati na tržištu; postale su pristupačne pojedincima koji su široko rasprostranjeni širom prostora i vremena. Na dubokom i nepovratnom nivou, razvoj medija promenio je simboličku proizvodnju i razmenu u modernom svetu. (Thompson 1995: 10).

Element tržišta upravo je ono što postaje relevantno u ovom istorijskom trenutku i razvoju medija. Ono što mediji proizvode postaje proizvod koji treba prodati. Tačnije, popularnost medijskog sadržaja treba da obezbedi zaradu tako što će privući oglašivače. Reklame postaju značajan fenomen koji se danas smatra jednim primerom medija. Medijski sadržaj tako i definitivno postaje proizvod i kao takav razvija se dalje i poprima kategorije tržišne vrednosti. Na sličan način, ovaj se proces odvija i u Bodrijarovim razmatranjima simulakruma i njegovog razvoja. Ovo svakako postaje još izraženije sa pojavom televizije. Televizija je prevashodno „medijum informacije, zabave, obrazovanja, i/ili direktan formativni agent na poljima vrednosti i ponašanja“ (Goodman 1983: 405-406). Za razliku od radija, ona pruža i vizuelnu predstavu informacija koje se prenose, pa je utoliko primamljivija, koliko i detaljnija. Prenos slike omogućava ljudima da svojim očima vide daleke predele i događaje koji se odvijaju na nekom drugom mestu u neko drugo vreme (u skorašnjoj ili dalekoj prošlosti, u zavisnosti od sadržaja). Napretkom tehnologije, televizija uspeva da ovlada dimenzijom vremena i prostora istovremeno, jer uspeva da gledaocima dočara utisak da se nalaze negde drugde, odnosno da primaju informacije

doslovno kao da se nalaze usred nekog događaja. Iako je brzina informacija slična radiju, vizuelni aspekt televizije čini da gledaoci imaju potpuniji doživljaj, pa im je samim tim lakše da se identifikuju sa sadržajem. Ovo televiziju stavlja u daleko bolji položaj da utiče na ljudsku percepciju stvarnosti od ranijih medija, jer je u prilici da utiče na više čula istovremeno. Makluan o televiziji piše:

Danas je televizija najznačajniji elektronski medij zato što prodire u skoro svaki dom, proširujući centralni nervni sistem svakog posmatrača, dok prerađuje i oblikuje ceo senzorijski poslednjom porukom. Upravo je televizija odgovorna za kraj prevlasti vizuelnog koja karakteriše svu mehaničku tehnologiju, iako je i svaki drugi elektronski medij doprineo tome. (Mekluan 2018: 29).

Ono što Makluan pokušava da predstavi jeste upravo uticaj televizije na ljudska čula koji se umnožava, jer televizija upošljava i vid i sluh, a u pojedinim slučajevima i druga čula kada uspe da pobudi sećanja na druga čulna iskustva. No, ma koliko Makluan tvrdio da je televizija donela kraj prevlasti vizuelnog, mi danas svedočimo da to nije slučaj, te da ga je u najmanju ruku pospešila. Još jedan bitan element televizije koji treba istaći u ovom Makluanovom citatu jeste ulazak televizije u svaki dom. Televizija je, naročito u kasnoj drugoj polovini dvadesetog veka postala neodvojiv deo porodične rutine. Drugim rečima, televizija je postala produžetak porodičnih rituala i navika, i kao takva, faktor koji utiče na njih. Samim tim, televizija se ostvaruje kao bitan element funkcionisanja porodice kao osnovne jedinice društva, a potom i društva u celini. Tompson piše da „ljudi stvaraju mreže značenja“ zahvaljujući medijima i služeći se njima (Thompson 1995: 11). Ove mreže značenja, čini se, počinju od porodice, tačnije doma svakog pojedinačnog gledaoca. Goodman piše da je televizija „fenomen koji obavlja različite društvene funkcije“ i da može imati značajan uticaj na porodicu kao društvenu jedinicu i sve njene članove (Goodman 1983: 405). Danas mnoge studije prate ponašanje članova u okvirima porodice pod uticajem televizije, preispitujući direktno sistem vrednosti koji im televizija usađuje, ali i način na koji se menjaju svakodnevne navike članova jedne porodice. U ovom smislu, televizija ne postoji samo kao spoljašnji medijum koji zadire u nečiji dom, već kao aktivan činilac stvarnosti jedne porodice. Ona tako „može i uticati i trpeti uticaj porodičnih interakcija“ (Gentile & Walsh 2002: 158). Ove će se navike jasno reflektovati na američku kulturu i opsesnutost ekranom koji će Bodrijar primetiti u *Americi*, na primer. Mediji ovim postaju bitan faktor u sagledavanju jedne kulture, do te mere da će Kelner proglasiti moderno društvo kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka za medijsku kulturu u svojim delima (*Medijska kultura* 2004). Od svih medija, upravo se televizija ističe u njegovim studijama kao možda najbitniji masovni medij ovog perioda.

U savremeno doba, naročito nakon smene milenijuma, internet se nameće kao možda i najbitniji medij. Internet, kao nova forma prenosa informacija i poruka, razvojem komunikacije i ritma života (koji i sam diktira), postaje integralni deo svakog aspekta života, naročito na nivou porodice i privatnosti domova. Sve više, on počinje da obuhvata i ranije medije¹⁷. Današnje društvo ne može zamisliti komunikaciju bez imejllova, četova, različitih aplikacija za razmenu poruka i drugih sadržaja (ponajviše društvenih mreža). Bez interneta jednako loše funkcioniše i svakodnevna, i profesionalna komunikacija, a različiti aspekti ekonomije i politike koriste internet kao svoj koristan produžetak. Internet obuhvata i medije – novine su postale portali, televizijski format delom se preselio na internet, a delom inspirisao čitavu plejadu vizuelnih formi. Slično važi za svaki vid tradicionalnih i masovnih medija koji su se redom smestili na internet nebo. Bodrijar posebnu pažnju posvećuje elektronskim medijima u okviru kojih „informacija počinje kolati posvuda brzinom istovjetnom onoj svetlosti“ što je komunikacija za kakvu gotovo da nemamo referente sa kojima bismo je mogli porediti (Baudrillard 2001: 140).

¹⁷ Onako kako hiperrealnost nadrađa stvarnost, moglo bi se reći da je internet nadrađao sve ostale medije i da teži da ih usisa u sebe. Razvojem različitih aplikacija, sve više tradicionalnih, pa i modernih masovnih medija nalazi svoje mesto pod okriljem onlajn zajednice. Internet je sam po sebi vrsna hiperrealnost.

Komunikacija zahvaljujući njima postaje toliko brza da se može meriti sa brzinom prenošenja reči kroz vazduh, premda je ovde komunikacija obogaćena vizuelnim i drugim dodatnim elementima. Ono što ih takođe karakteriše jeste sposobnost da se informacija dopremi nikad većem broju primalaca. Benjamin takođe primećuje slične aspekte modernih masovnih medija (premda pre popularizacije interneta) i ističe njihovu sposobnost da „predmet pruže simultanom kolektivnom opažanju, kao što je to ovajkada činila arhitektura, kao što je to nekad činio ep, kao što danas čini film“ (Benjamin 1974: 138). Povećan broj učesnika u komunikaciji koji mogu istovremeno učestvovati u razmeni mišljenja menja prirodu komunikacije kao takve, odnosno „mnogo šire mase učesnika stvorile su promenjen način učestvovanja“ (Benjamin 1974: 145). Zbog toga danas masovne medije (a naročito internet) smatramo domenom hiperrealnog, jer su šabloni po kom funkcionišu i načini na koje se povezuju sa gledaocima ili čitaocima potpuno drugačije od tradicionalnih ideja o medijima kao sredstvima komunikacije. Danas mnogo više faktora utiče na stvaranje i izbor medijskog sadržaja koji se kroji skoro pa individualno, naročito na internetu. Reklame se prave i plasiraju u odnosu na ciljne grupe koje su usko povezane sa pojedinim interesovanjima, a zahvaljujući tehnologiji, publika se formira zahvaljujući detaljnim uvidima u nečije iskustvo i pređašnju interakciju sa određenim temama i medijskim sadržajem. Ako danas pogledate neki triler na jednom od video servisa, internet će vas zasuti predlozima za druge trilere koji bi vam se mogli svideti. Reklame će vam iskakati sa sajtova u zavisnosti od toga koje ste pojmove pretraživali na Guglu, a različite aplikacije dnevnih novina slaće vam notifikacije za objavljene vesti samo na one teme za koje ste izrazili interesovanje. Ipak, i pored toga što se zbog ovolike važnosti koja se pridaje ukusu publike stiče utisak da je primalac visoko relevantan činilac komunikacije sa masovnim medijima, postoji i druga strana masovnih medija koje danas poznajemo.

2.3.1. Masovni mediji i njihova uloga

Ono što se nameće kao osnovna problematika masovnih medija (a možda u nekoj meri i tradicionalnih medija), jeste paradoks na kom počivaju. Bodrijar primećuje da je osnovna svrha medija – komunikacija – izneverena samim njihovim postojanjem, tačnije, modernim oblicima njihovog postojanja. On piše sledeće:

Masovnim je medijima svojstveno da su ne-posredovateljski, neprijelazni, da proizvode ne-komunikaciju – ako komunikaciju odredimo kao razmjenu, kao uzajamni prostor govora i odgovora, dakle neku odgovornost – ali ne psihološku i moralnu odgovornost, nego osobni suodnos jednog prema drugome u razmjeni. Drugim riječima, ako je odredimo kao nešto drugo nego što je puka emisija/recepcija informacije, pa bila ona i povratna preko feed backa. Međutim, cjelokupno se zdanje medija danas temelji na potonjoj definiciji: oni su ti koji zauvijek zabranjuju odgovor, ti koji onemogućuju proces razmjene (izuzev u oblicima simulacije odgovora, koji su i sami uključeni u proces odašiljanja, što ništa ne mijenja na jednostranosti komunikacije). U tome je njihova odistinska apstrakcija. I upravo se na toj apstrakciji zasniva sustav društvenog nadzora i moći. (Baudrillard 2001: 32)

Komunikacija, dakle, sama po sebi treba da podrazumeva interakciju. Pošiljalac i primalac poruke moraju biti jednako aktivni elementi kako bi komunikacija funkcionisala ako ne pravilno, onda delotvorno. Međutim, kada se komunikacija ostvaruje tako što se samo prenosi poruka pošiljaoca, praktično bez mogućnosti povratnih informacija i dvosmernog kretanja informacija, komunikacija postaje instrukcija i praktično počinje da postoji bez svrhe. Upravo to zamera Bodrijar masovnim medijima. Oni u početku prenose poruke, potom počinju i da ih generišu, ali po samoj svojoj prirodi blokiraju kruženje ili razmenu mišljenja, reakcija, informacija. On piše da medije „forma, bez obzira na

kontekst, čini neumoljivo solidarnima sa sustavom na vlasti“ te da „[o]dašiljući događaj apstraktnoj univerzalnosti javnog mnijenja“ publici nameću „neočekivani i pretjerani razvoj“ čime oduzimaju „izvornom pokretu njegov vlastiti ritam i smisao; riječju, oni su ga prekinuli“ (Baudrillard 2001: 36). Izvorni pokret u ovom kontekstu podrazumeva element stvarnosti ili događaj koji se oglašava publici, ali se priroda i događaja i informacije o događaju ukida usled nepoštovanja osnova komunikacije, a to je razmena poruka. Ni televizija, ni radio, ni novine, ni film u svom osnovnom obliku ne podrazumevaju direktnu komunikaciju sa svojom publikom. Stoga se oni prevashodno ostvaruju „u svojoj uobičajenoj ulozi društvenog nadzora“ (Baudrillard 2001: 36). Ipak, možda je tvrdnja da masovni mediji u potpunosti zabranjuju odgovor pomalo preterana, jer Bodrijar zapostavlja kontekst u koji su mediji smešteni u modernom svetu (a u koji ih i on sam smešta od samih početaka u svojim knjigama i esejima), što bi bio kapitalizam. Popularna doskočica da se „govori novcem“ omogućava publici da, istina na indirektan način, ipak pošalje svoj odgovor i da njime, štaviše, direktno utiče na komunikaciju u budućnosti. Publika ne odgovara samo novcem, odnosno direktnom kupovinom proizvoda koji se plasiraju putem medija, već i rejtingom, odnosno gledanošću. Samo je dakle prisustvo publike dovoljno aktivan član komunikacije u odnosu mediji-publika, barem do te mere da možemo tvrditi da je komunikacija ostvarena. Pošiljalac možda može sprečiti direktan odgovor primaoca informacije, ali ukoliko primalac ukine svoje prisustvo, pa samim tim i učešće, ma koliko pasivno, u komunikaciji, onda tu razmene informacija nema ni na jednom nivou, pa tako i mediji gube svoju svrhu. No, koliko je pogrešno zaključiti da publika nema nikakvu ulogu u komunikaciji sa medijima, jednako je pogrešno zaključiti i da ima značajno aktivnu ulogu, te da je odnos moći u bilo kojoj meri ravnopravan, ili da ravnopravnosti makar teži. Usled količine informacija i plasiranog sadržaja, publika se iz već pasivne pozicije sateruje u još pasivniju poziciju u kojoj prestaje da postoji svest o moći koju može ostvariti u odnosu sa medijima. Publika može gledanošću uticati na program koji se prikazuje, ali ona to najčešće ne čini, naročito u savremenom dobu, i to iz više razloga.

Pre svih, jedan od očiglednijih razloga zašto publika ne koristi aktivno svoju moć da utiče na sadržaj jeste zabavna vrednost, odnosno ono što se definiše kao *entertainment value* jednog programa – sposobnost da zabavi publiku. Ovaj pojam u direktnoj je vezi sa pojmom medijskog spektakla kod Daglase Kelnera o kome će kasnije biti više reči. Zabavna vrednost medijskog sadržaja služi, kako ime samo kaže, zabavi publike. Iz toga sledi da program nije nužno tu da edukuje, podučava, obaveštava, već da pruži odmor, opuštanje i utočište u koje bi se moglo na časak pobeći od turobne svakodnevice. Čak i kada je primarna namena nekog programa da edukuje ili informiše, zabavna vrednost sve je češće element koji određuje kvalitet i uspešnost datog programa. Zabava često u kulturološkim studijama nosi negativnu konotaciju jer je se upoređuje sa onim što Benjamin naziva usredsređenost. On navodi da „[z]abava i usredsređenost stoje u suprotnosti koja se ovako može formulisati: onaj ko se pred umetničkim delom usredsređuje udubljuje se u njega; on nestaje u tom delu“ za razliku od mase koja je prvenstveno prisutna jer traži zabavu, a koju on opisuje kao rasejanu, onu koja „unositi umetničko delo u sebe“ (Benjamin 1974: 145). Benjamin ovde govori o umetničkim delima, mada ne bi bilo pogrešno povezati njegovu tvrdnju sa savremenim masovnim medijima, jer, na primer, film istorijski nastaje kao umetnost, da bi danas dostigao status masovnog medija. Zabavna vrednost kao pojam i kreće iz onih medija koji imaju sposobnost da zabave sami po sebi, a televizija, radio i, konačno, internet kao vodeći masovni mediji danas jednim delom i jesu nastali sa namerom da zabave i rasonode publiku. Deo razloga zbog kog su mediji dugo bili zanemarivani u kulturološkim proučavanjima i zbog kog se na njih gleda sa dozom nipodaštavanja Tompson uočava upravo u elementu zabave. On piše da „mediji mogu delovati kao sfera površnog i efemernog, sfera o kojoj se, može se činiti, vrlo malo nečeg suštinski bitnog može reći“ (Tompson 1995: 3). Ipak, suočena sa sve bržim razvojem ekonomije, kapitalizma, društva, politike i drugih sfera neposredne stvarnosti, publika traži zabavu u domenima koje poima veštačkim, što bi najpre bio zabavni radijski ili televizijski program, na primer. Ovakva potražnja

inspirisaće medije da u savremenom dobu generišu programe koji sa zabavom na prvi pogled nemaju ništa, ako ne isključivo, a ono primarno, zarad gledanosti. Tako imamo političke programe koji liče na pijačne rasprave, emisije i vesti o privredi i ekonomiji koje su predstavljene senzacionalističkim metodama, i mnoge druge.

Osim zabavne vrednosti, tu je i potreba savremenog čoveka da bude u toku sa zbivanjima oko sebe (ali i u svetu). Zahvaljujući medijima koji plasiraju informacije o događajima iz čitavog sveta, razvija se i potreba čoveka da te informacije i znanja upije, te da na osnovu njih donosi odluke o svom individualnom životu i postupcima. Informisanost kao vrlina danas skoro da zamenjuje učenost, a baratanje različitim informacijama često rađa mogućnost za simulaciju stručnosti. Ovaj će fenomen takođe biti bitan element medijske stvarnosti, odnosno hiperrealnosti koju generišu mediji, a kojom se bavi savremena književnost. Na nešto dubljem nivou, kao razlog pasivizacije publike i njenog voljnog ili nevoljnog učestvovanja u komunikaciji sa medijima, postoji i opšteprihvaćena sociološka definicija čoveka kao društvenog bića. Tompson naglašava da se mediji moraju posmatrati unutar društvenog konteksta „u okviru kog sva komunikacija – uključujući posredovanu komunikaciju – postoji i u odnosu na koji ju moramo razumeti“ (Thompson 1995: 5). Danas, više nego ikad, društvena interakcija temelji se na spomenutoj informisanosti, odnosno praćenju medijskih sadržaja. Ukoliko se osoba želi povezati sa drugima, jedan deo tema za razgovor neizbežno će biti u vezi sa medijima – ticaće se aktuelnih vesti, popularne kulture (koja se skoro u potpunosti danas ostvaruje u domenu medija), sportskih događaja ili bilo koje druge teme o kojoj se saznaje iz medija. Tako se mediji uvlače u samo tkanje društva, postavljajući se kao bitan element različitih aspekata svakodnevice. Reklame će odrediti koje proizvode kupujemo, filmovi i sportski mečevi će odrediti o čemu razgovaramo, a vesti kako i šta o nečemu mislimo. Tompson piše da komunikacioni mediji menjaju „prostornu i vremensku organizaciju društvenog života, stvarajući nove forme akcije i interakcije, nove načine iskazivanja moći, koje se više ne vezuju za deljenje zajedničkog okruženja“ (Thompson 1994: 4). Sve ovo ne temelji se toliko na sadržaju koji mediji plasiraju, koliko upravo na prirodi komunikacije na relaciji mediji-publika. Makluan tvrdi da su „društva uvek bila pod većim uticajem prirode medija putem kojih ljudi komuniciraju nego pod uticajem komunikativnog sadržaja“ (Mekluan 2018: 20). Kao primer on navodi fonetsko pismo koje je „izdvojilo vizuelnu funkciju iz uzajamnog delovanja sa drugim čulima što je otuda vodilo ka odbacivanju iz svesti vitalnih područja našeg čulnog iskustva i što je imalo za posledicu atrofiju nesvesnog“ (Mekluan 2018: 23). Na sličan način, stimulisanjem jednog broja naših čula, ali i anuliranjem drugih, funkcionišu i kasniji mediji, od telegrafa do interneta, što Makluan navodi u sledećem pasusu:

Elektronski mediji kao što su telegraf, radio, film, telefon, kompjuter i televizija nisu proširili samo jedno čulo ili funkciju kao što je stari mehanički medij učinio – odnosno, kao što je točak bio produženje stopala, odeća produženje kože, fonetsko pismo produženje vida – već su pojačali i eksternalizovali naš celokupan nervni sistem, preobražavajući na taj način sve aspekte našeg društvenog i psihičkog postojanja. (Mekluan 2018: 28)

Iz ovoga sledi da forma, a ne sadržaj, medija direktno oblikuje ljudsku svest i način razmišljanja. S ovim se slaže i Bodrijar koji navodi da tehnologija „kao medij prevladava ne samo nad „porukom“ proizvoda (njegova uporabna vrijednost) nego i nad radnom snagom“ i navodi da su „Benjamin i McLuhan vidjeli jasnije od Marxa: uvidjeli su da se stvarna poruka, istinski ultimatum nahodi u samoj reprodukciji“ (Baudrillard 2001: 77). Ovim on poručuje da je proces simulacije, zajedno sa formom medija, faktor koji se nameće u oblikovanju ljudske svesti, jednako koliko i čula. Uticaj medija na ljudska čula je neporeciv, jer mediji i imaju za cilj da prizovu pažnju naših čula jednako koliko i svesnosti. Ipak, ono što se prenebregava jeste da nije medijski sadržaj taj koji direktno utiče na svest, mišljenje i ukuse publike, koliko sama priroda medija. Ukoliko se mozak navikne da informacije

prima vizuelno, on će vremenom usvojiti mehanizam da u svemu traži vizuelnu predstavu informacije. Tako u proučavanju medija možemo naći pouzdan put ka proučavanju jednog društva (u današnjem kontekstu globalnog) i obrazaca na kojima počiva i spram kojih funkcioniše. Mediji se tako nameću kao bitan činilac ljudske percepcije ne samo informacija, već čitave stvarnosti.

2.3.2. Masovni mediji i percepcija stvarnosti

U prethodnom poglavlju zaključili smo da se mediji najpre pojavljuju kao sredstva koja omogućuju komunikaciju. Njihova glavna svrha, dakle, jeste da budu neka vrsta komunikacijskog kanala, odnosno, kako im i samo ime kaže, posrednika ili medijuma putem kog se poruka prenosi. Međutim, onako kako se simulakrum razvio razvojem tehnologije, tako su i mediji pod istim ili sličnim uticajem prošli kroz određene promene. Svom zadatku prenošenja poruke, mediji su dodali ulogu urednika, pa su vremenom počeli da utiču na poruku koja se šalje, najpre blago modifikujući poruku, a potom i u velikoj meri menjajući njen sadržaj, ili ga, pak, u potpunosti generisati. King primećuje da je televizija „samo tangencijalno vezana za stvarnosti koje teži da predstavi“ kao i da je u „dramatičnom kontrastu sa društvenim iskustvom gledalaca“ (King 1998: 51). Ovakvo mešanje u sadržaj poruke koja se prenosi savremena kritika prati najpre u okvirima televizije, interneta i marketinga, odnosno domena reklama i komercijalnog plasiranja proizvoda. Uticaj medija za Tompsona je toliko veliki da on smatra da je „razvoj komunikacionih medija – od ranih formi štampe do skorašnjih vrsta elektronske komunikacije – bio sastavni deo uspona modernih društava“ (Thompson 1995: 3). Mediji kao činioci društava često se razmatraju u okviru politikoloških studija koji ih vide ujedno i kao sredstva oblikovanja javnog mnjenja i kao činilac stvarnosti.

Uticaj medija na poruku koju prenose značajan je pre svega kada se posmatra percepcija publike. Razvivši se do nivoa sveprisutnosti, mediji danas čine neodvojiv deo stvarnosti, upravo onako kako ih je video Makluan kada ih je opisao kao „čovekova produženja“ (Mekluan 2018: 16). Onako kako je točak produžio čovečje stopalo, tako su mu mediji produžili svest i sva čula, te učinili razumevanje sveta i društva u kome se živi praktično nemogućim bez medija. U svom proučavanju medija i brojnim tekstovima posvećenim ovoj temi, Makluan ih posmatra kao fenomen upravo kroz kontekst uticaja na čovekovu percepciju stvarnosti, te sveta koji se nalazi neposredno oko jedne osobe izložene uticaju medija. Makluan piše:

Zato što su svi mediji, od fonetskog pisma do kompjutera, čovekova produženja (extensions of man) koja prouzrokuju duboke i trajne promene u njemu i preoblikuju njegovo okruženje. Takvo produženje je intenziviranje, proširenje organa, čula ili funkcije, i kad se to dogodi, centralni nervni sistem pokreće samoodbrambeno umrtljavanje (numbing) zahvaćenog područja, izolujući ga i anestezirajući ga od svesnog zapažanja onog što mu se dešava. (Mekluan 2018: 16)

Pozabavimo se, najpre, sintagmom „čovekovo produženje.“ Ona u sebi implicitno nosi informaciju o tome da su mediji od svog postanka oblikovani sa svrhom koja prevazilazi puko posredništvo. Biti produžetak čoveka sugerise nadogradnju, nadovezivanje i, samim tim, modifikaciju. Kada bi mediji bili samo posredstvo u prenosu poruke, oni ne bi nužno imali bilo kakav bliži kontakt niti sa pošiljaocem, niti sa primaocem poruke. Međutim, izrazimo se tehnološkim terminom, kao ekstenzija čovekova, mediji funkcionišu u nekoj vrsti simbioze u kojoj se, neminovno, može očekivati da unesu određene promene u matični organizam ili sistem. Ovo se na konkretnom primeru može posmatrati kroz percepciju stvarnosti na koju mediji aktivno utiču. Oni ovde odgovaraju „motorima

promene“ – nazivom koji je Tofler nadenuo tehnologiji, slaveći njen uticaj na društvo (Toffler 1970: 25). Slično primećuje i Rifkin kada piše o tome kako „usvajanje jedne tehnologije može biti u prirodi transformativno“ i to tako što menja način na koji „filtriramo svet“ (Rifkin 2004: 89). Kada masovne medije posmatramo danas, ne bi bilo pogrešno interpretirati ih kao jedan vid tehnologije, s obzirom na to da je njihov odnos međuzavisnosti toliki da je teško posmatrati ih kao dva različita entiteta, naročito kada se radi o elektronskim medijima. Makluan pominje intenziviranje ili proširenje čula, za koje se može očekivati da bolje percipira i obrađuje informacije, ali se u praksi najčešće događa upravo suprotno – ono što Makluan naziva umrtljavanjem. Odumrlo područje, u ovom slučaju čulo ili um, nesposobno je da obradi informacije koje prima, pa ih ili prima pasivno i istog minuta prenebregava, ili pod njihovim uticajem nesvesno menja način funkcionisanja. Drugim rečima, kada publika prati medijski sadržaj, ona istovremeno i neprekidno prima veliki broj informacija. Pod količinom priliva novih ili manje novih informacija, um ne može da obradi svaku od njih adekvatno, pa počinje da se sa tim bori na različite načine. Jedan od njih je selekcija – ljudski mozak bira informacije koje mu se doimaju najbitnijim i najrelevantnijim, a tu će selekciju obaviti na osnovu onoga što mu poruče mediji. Drugim rečima, ukoliko mediji predstavljaju neku informaciju kao dovoljno važnu, i naš um će je, svesno ili nesvesno, a usled otupelosti zbog velike količine informacija, percipirati kao važnu. Time se mediji ostvaruju kao direktan činilac percepcije stvarnosti svakog pojedinca. Drugi način na koji se ljudski mozak može nositi sa količinom informacija može biti pasivan prijem bez ikakve posvećene obrade ili reakcije. O ovom fenomenu pisao je Debord, ponajpre u delu *Društvo spektakla* (1967), ali i drugim tekstovima. Navedeno društvo spektakla počiva na ideji mase, odnosno masovne publike, čija je osnovna osobina pasivnost. Publika prima sadržaj bez mnogo učešća u tom procesu, koje bi podrazumevalo kritičko razmišljanje ili logičko zaključivanje o onome što se gleda ili sluša, odnosno usvaja iz medija. Ove pasivne informacije mozak potom može skladištiti u podsvesti, da bi se one kasnije manifestovale na različite načine na nivou svesnog. Tako trivijalna reklama urezana u pamćenje može nesvesno odlučiti umesto nas koji ćemo detemrdžent kupiti, a vesti o događanjima u nekom dalekom mestu oblikovati naše predrasude ili mišljenje o njemu i njegovim stanovnicima.

Makluan se ovim uticajem posebno bavi i to fokusirajući se upravo na to koliko je publika često nesvesna uticaja medija i medijskog sadržaja koji svesno ili nesvesno upija. Tako on kaže da je posredi „poseban oblik samohipnoze [koji] nazivam Narcisovom narkozom, sindromom stanja kada čovek biva nesvestan psihičkih ili društvenih posledica nove tehnologije poput ribe nesvesne vode u kojoj pliva“ (Mekluan 2018: 17). Mediji, tačnije svet medija (jer ovde govorimo o praktično zasebnoj hiperrealnosti koju oni generišu), tako u analogiji postaju voda u kojoj čovek pliva kao riba, a da toga nije svestan; svet u kome ljudi žive nije samo fizički svet koji ih okružuje na dnevnom nivou, to je i vešto istkana stvarnost koju generišu mediji, a koja se neprimetno isprepletala sa fizičkom stvarnošću na koju utiče u velikoj meri. Zbog toga je nesvesnost o uticaju medija jedan vid hipnoze, ili makar samoobmane, jer se nesvesno zapostavlja upravljanje svešću kako mase, tako i pojedinca. O ovom vidu samoobmane i iluzije piše i Bodrijar, ali i drugi teoretičari od kojih smo neke već spomenuli (poput Hehira, na primer). Makluan dalje piše da „onda kada novo okruženje koje je stvoreno medijem postane sveprožimajuće i preobrazi našu čulnu ravnotežu, postaje istovremeno i nevidljivo“ (Mekluan 2018: 17). Drugim rečima, u svetu u kome su mediji prisutni na svakom nivou svakodnevice, njihova uloga u društvu, njihov uticaj, pa i samo prisustvo, praktično su neprimetni, zbog toga što postaju podrazumevani element stvarnosti. Upravo zbog ovoga se o masovnim medijima teško može govoriti u istom kontekstu sa ranim medijima. Kada Bodrijar govori o simulakrumu, on jasno razdvaja prva dva reda od trećeg, na kojem se simulakrum ostvaruje kao simulakrum; pre toga on je verniji ili manje veran duplikat. Sa pojavom tehnologije, pak, to je entitet za sebe, fenomen koji dostiže položaj i uticaj u okvirima stvarnosti koji su pre toga nezabeleženi. Slično se može primeniti i na masovne medije. Iako je mogućnost uticanja na percepciju stvarnosti i upravljanja masama bila opcija ne samo moguća za najranije oblike medija, već

i vrlo izgledan element njihove upotrebe, njihova je uloga bila ograničena. Masovni mediji čine red za sebe, oni su simulakrum trećeg reda. Zahvaljujući tehnologiji, njihova rasprostranjenost raste, što je osnovni preduslov da nešto postane neodvojiv deo neposredne stvarnosti. Isto tako, zahvaljujući tehnologiji, oni postaju dostupniji, fleksibilniji, menjaju se u skladu sa potrebama publike i prilagođavaju se njihovim zahtevima i interesovanjima. Ovakvim dodvoravanjem oni se upliću u neposrednu stvarnost odakle mogu tiho i neprimetno plasirati sopstveni uticaj koji, pak, može biti manje ili više obojen skrivenim motivima i namerama. O ovoj nevidljivosti, odnosno neprimetnosti, Makluan dalje piše:

Većina ljudi, kao što pokazujem, i dalje se drži onoga što nazivam retrovizorskim pogledom na sopstveni svet. Pod tim podrazumevam da je, usled nevidljivosti svakog okruženja tokom perioda promene, čovek jedino svestan okruženja koje je prethodilo novom; drugim rečima, okruženje postaje potpuno vidljivo samo onda kada je zamenjeno novim; na taj način naš pogled na svet uvek ostaje jedan korak iza. Zbog toga što nas svaka nova tehnologija umrtvljuje (benumbed) – skloni smo da staro okruženje činimo vidljivim tako što ga pretvaramo u umetnički oblik, vezujući se za objekte i atmosferu koji su joj bili svojstveni. (Mekluan 2018: 18)

U ovom delu on već tumači i samu mogućnost percepcije medija i njihovog uticaja na čovekovo viđenje stvarnosti. Osnovna ideja koju Makluan zagovara jeste da je svesno življenje u sadašnjosti skoro pa nemoguć poduhvat – ljudski um sposoban je da percipira stvari tek kada one pretrpe promenu. Drugim rečima, tek kada se neki element stvarnosti promeni, ili čak prestane da postoji, publika je sposobna da u retrospektivi sagleda njegov uticaj i značaj za neposrednu stvarnost koju je preživela. Stvarnost vidimo onako kako vidimo i daleki kosmos – tek nakon što do nas dopre vest o davnašnjoj promeni; stvarnost, u međuvremenu, ostaje potpuno nevidljiva jer nemamo moć da je spoznamo. Ovakvo tumačenje, na neki način, podržava književnost, kroz koju, uvek i neizbežno u retrospektivi, društvo može da sagleda fenomene koje ne ume samo da prepozna u svojoj neposrednoj okolini. Upravo su zbog ovoga masovni mediji jedna od značajnijih tema u savremenoj književnosti. Uloga pisaca, ili umetnika uopšte, ovde je romantizovana; Makluan tvrdi da je sadašnjost „uvek nevidljiva zato što pripada okruženju“ te da „snažno pokriva celokupno polje pažnje da svi osim umetnika, čoveka integralne svesnosti, žive u jučerašnjici“ (Mekluan 2018: 18). Da li je ova tvrdnja tačna i isključiva delikatno je pitanje, a odgovor na njega teško može biti jasno definisan. Ipak, neporeciva je istina da je umetnički zadatak oduvek bio usko vezan za percepciju i tumačenje stvarnosti. Otud toliko interesovanje književnosti za popularnu kulturu i medije – sve što se tiče percepcije i tumačenja stvarnosti oduvek je predmet interesovanja različitih oblika umetnosti.

Zapažanje o sadašnjici i jučerašnjici mora otvoriti i pitanje sadašnjeg trenutka u istoriji i onih koji su mu prethodili kada su mediji u pitanju. Drugim rečima, ako nam njihov uticaj postaje jasan tek u retrospektivi, upravo u prošlosti treba tražiti odgovore na pitanja o razvoju i obrascima funkcionisanja medija. Ukoliko znamo kako su funkcionisali stari mediji, možda ćemo moći da otvorimo oči po pitanju modernih medija i njihovih sistema funkcionisanja, kao da tvrdi on. Upoređujući savremene masovne medije i starije forme medija (pa i starije oblike sadašnjih masovnih medija), Makluan zapaža:

Posledice medija su se u prošlosti osećale postepeno, dozvoljavajući pojedincu i društvu da upiju i, u nekoj meri, ublaže njihov uticaj. Smatram da danas naš opstanak i u najmanju ruku spokojstvo i sreća u elektronskom dobu momentalne komunikacije zavise od našeg razumevanja prirode novog okruženja, jer za razliku od prethodnih promena okruženja, elektronski mediji potpuno i gotovo namah preobražavaju kulturu, vrednosti i stavove. Ovaj preokret izaziva bol i gubitak identiteta koji može da se ublaži samo putem svesnog uviđanja

njegove dinamike. Ako shvatimo revolucionarne promene koje uzrokuje novi medij, onda možemo da ih predvidimo i kontrolišemo, ali ako produžimo naš samostvoreni nesvesni trans, bićemo njegovi robovi. (Mekluan 2018: 19)

Očekivano i donekle logično, Makluan ističe jednostavnost prošlih vremena u kojima je uticaj medija bio postepen i lako savladiv. Iako je upitno koliko je izvesno da je publika mogla bolje da se nosi sa uticajem medija u prošlosti, naročito uzmemo li u obzir pređašnju tvrdnju da je ljudski um uvek nesvestan svog okruženja i njegovog uticaja u aktuelnom trenutku, ne možemo poreći da je (naročito u poređenju sa sadašnjim stanjem stvari) uticaj medija u prošlosti bio znatno manji, makar on bio i neuočen u prošlom aktuelnom trenutku. Ovu činjenicu možemo potkrepiti jednostavnim poređenjem tehnologije danas i tehnologije u nekom od prošlih vekova. Tehnologija kao najbitniji činilac stvarnosti olakšala je posao medijima koliko i čoveku, što u proizvodnji, što u plasiranju sadržaja odnosno dobara. Kako Makluan opisuje medije kao čovekova produženja, tako i Rifkin definiše tehnologiju kao „produžetak našeg bića“ i „način da proširimo svoja čula“ a njima i svoj uticaj u vremenu i prostoru (Rifkin 2004: 89).¹⁸ Naročito je bitno naglasiti da je sa pojavom elektronskog doba, te elektronskih medija, vidno povučena granica između prošlosti i sadašnjosti, odnosno principa po kojima svet i pojedinac funkcionišu. Za početak, pre „elektronizacije“ i pojave interneta, postojao je prostor u koji mediji nisu mogli lako da prodru; pojedinac je lako mogao da ih izbegne, da se izoluje od njihovog uticaja (u manjoj ili većoj meri) i da tako očuva nešto prirodniju i autentičniju percepciju stvarnosti¹⁹. Savremeno doba više, može se reći, ne poseduje takav prostor. Bodrijar piše da se „od medija do medija stvarnost rasplinjuje, ona postaje alegorija smrti, ali dobiva na snazi upravo vlastitim razaranjem“ te postaje „stvarnošću stvarnosti radi,“ vrhunac „vlastitog obrednog istrebljenja: hiperrealnost“ (Baudrillard 2001: 102). Masovni mediji u različitim oblicima dopiru do svakog dela prostora neposredne stvarnosti, a ako i postoji kutak koji je moguće izolovati od direktnog izlaganja medijima, njihov neposredni uticaj (kroz politiku, ekonomiju, ili kulturu) neizbežan je. Ipak, nad ovom neizbežnošću Makluan ne očajava, već poručuje da ju je moguće kontrolisati; samo je potrebno biti je svestan. Iako na prvi pogled mnogo turobnija, slična je poruka i Bodrijarovih proučavanja hiperrealnosti (a mediji svakako jesu i sami po sebi zasebna hiperrealnost i činilac, te filter globalne hiperrealnosti). Iako iz nje nema izlaza, kako je tvrdio u više navrata, hiperrealnost je ipak moguće kontrolisati u nekoj meri ukoliko postoji kritička svest o njenom postojanju i uticaju. Takav je, barem, bio slučaj u doba kada je Bodrijar pisao svoju teoriju simulakruma i hiperrealnosti.

2.3.3. Spektakl i mediji: Društvo i kultura spektakla

Medijski sadržaj se razvojem tehnologije neminovno širio i reprodukovao. Hiperprodukcija je fenomen koji je uočljiv u mnogim delovima društva, a slično tome kako ga Bodrijar uočava u procesu nastanka simulakruma, možemo ga primetiti i u proizvodnji i plasiranju informacija putem medija. Sam Bodrijar primećuje da se „nalazimo u univerzumu u kome ima sve više informacija, a sve manje smisla“ (Bodrijar 1991: 83). U takvom kontekstu hiperprodukcije, dolazi do zasićenja, jer ljudski um teško može da primi toliku količinu informacija. Makluan primećuje da je savremeno doba „doba

¹⁸ Slično viđenje tehnologije deli i DeLilo, o čemu će biti više reči kada dođemo do njegovih dela, u praktičnom delu ovog rada.

¹⁹ U kojoj meri je potpuno autentična percepcija stvarnosti moguć koncept filozofsko je, koliko i sociološko i psihološko pitanje. Ljudski um neosporivo je pod različitim uticajima od dolaska na svet, a neki od njih usko su vezani za pojam identiteta, kako ličnog, tako i kolektivnog. U tom smislu, percepcija stvarnosti pojedinca uvek je u nekoj meri obojena određenim narativima koji nisu medijski, ali su kao i mediji spoljašnji konstrukt koji nameće određeno tumačenje sveta.

informativnog preopterećenja“ (Mekluan 2018: 38). Drugim rečima, količina informacija neobrađiva je, ali je sadržaj tih informacija upitan. Vesti postoje, ali o čemu zaista govore i da li iza njih stoji ista stvarno i relevantno dovodi se u pitanje. Ono što se dešava jeste da „informacije gutaju sopstvene sadržaje, uništavajući istovremeno i samu komunikaciju, a time i mogućnost društvenosti“ (Vučković & Stokić Simončić 2012: 153). Štaviše, ovakvo zasićenje informacijama direktno utiče na menjanje svesti publike, tačnije, njenu pasivizaciju. Makluan navodi:

Doba individualnosti, privatnosti, podeljenog ili „primenjenog“ znanja, „tačaka gledišta“ i specijalističkih ciljeva zamenjuje se potpunom svesnošću mozaičkog sveta u kome su prostor i vreme savladani televizijom, mlaznjacima i kompjuterima – simultanim „sve-u-isti-mah“ svetom u kome se sve ogleda u svemu drugom u jednom potpunom električnom polju, svet u kome se energija ne proizvodi i ne shvata tradicionalnim vezama koje stvaraju linearni, uzročni proces misli, već intervalima, ili razmacima, koje Linus Pauling shvata kao jezik ćelija koji stvara sintetičku integralnu diskontinuiranu svest. (Mekluan 2018: 48-49)

Savremeno doba, kako smo već ustanovili, funkcioniše kao kakav mozaik, odnosno pastiš različitih uticaja, te jedinstvena hiperrealnost. Kao takva, ona gotovo da poseduje svoju svest dok obuhvata čitavu realnost u svoje šablone i okvire. Međutim, istom se svešću ne mogu pohvaliti pojedinac i publika, čija svest postaje diskontinuirana i fragmentarna. I dok bi bilo previše reći da je ljudski um u stanju da se koncentriše na samo jednu informaciju u datom trenutku, svakako je nepojmljivo da se može koncentrisati na mnoštvo informacija u istom trenutku. Zbog toga naša svest postaje diskontinuirana – ona prima i obrađuje delove informacija, izolovane detalje i o njima prosuđuje delimično ili samo na kratko, jer već u narednom trenutku može očekivati nove informacije koje sa prethodnim imaju malo ili nimalo veze. Ovakvu situaciju pogoršava činjenica da su mediji i nove informacije svuda, a ne samo u okvirima tradicionalnih medija kojima je bilo lakše manipulirati. I dok je televiziju (teoretski) moguće isključiti, a internet ignorirati, to ne znači da je moguće ignorirati i medijski sadržaj, „pošto se neposredne tačke dodira između audio-taktilnog i vizuelnog opažanja zbivaju svuda oko nas“ (Mekluan 2018: 59). Slično kako Bodrijar tvrdi da iz hiperrealnosti nema izlaza, Makluan tvrdi da nije moguće izbeći „ovaj blitzkrieg okruženja“ koje je ne samo prepuno medijskog sadržaja, nego pod njegovim uticajem i funkcioniše, te nigde „nema mesta za skrivanje“ (Mekluan 2018: 59). Ovu tvrdnju ističe i Hol, koji se naročito fokusira na vezu između medijskog sadržaja, odnosno znakova koji ga čine, i stvarnosti u kojoj se nalaze. On piše:

Nivo konotacije vizuelnog znaka, njegove kontekstualne referentnosti i pozicioniranja u različitim diskurzivnim poljima značenja i asocijacije je tačka u kojoj se, već kodirani, znaci presecaju sa dubokim semantičkim kodovima neke kulture i dobijaju dodatne, aktivnije ideološke dimenzije. (Hol 2017: 14)

U ovom stadijumu, medijski znaci, i sadržaj uopšte, prerastaju svoju izvornu okolinu i prelivaju svoje značenje na društvene i kulturološke pojave. U ovom procesu nastaje ono što Debor i Kelner opisuju kao spektakl – fenomen koji je jednako medijski i kulturološki element. Debor ga definiše „kao samo društvo, kao deo društva i kao sredstvo objedinjavanja“ (Debord 1967: 6). On je utoliko sličniji Bodrijarovom simulakrumu što Debor navodi da spektakl „falsifikuje stvarnost“ (Debord 1967: 6). Štaviše, spektakl je „u isto vreme i jezik i program naše društveno-ekonomske formacije“ (Debord 1967: 7). On dakle nije samo vrsta medijskog programa čija je osnovna svrha da šokira u zabavi, on je na neki način generator sopstvene hiperrealnosti – spektakularizovane stvarnosti koja „nije više vezana samo za medije, već za mnoge aspekte života koji se razvijaju pod medijskim uticajem“ (Šćepanović 2010: 16). Ovu stvarnost najpre definiše nestvarnost, pošto nastaje kao simulacija simulacije, a ne simulacija stvarnosti. Spektakl tako „uništava granicu između istinitog i lažnog, potiskujući neposredno

doživljenu istinu ispod konkretnog prisustva lažnog, iza kojeg stoji čitava organizacija pojavnosti“ (Šćepanović 2010: 17-18). Sve ovo ide u prilog tumačenju spektakla kao jedne hiperrealnosti – on počiva na simulaciji, teži tome da se u odnosu na stvarnost definiše kao individualan i sadrži sijaset informacija i stimulusa kojim obasipa pasivnog gledaoca ili primaoca poruke. Ovaj aspekt pasivnosti naročito ističe Debor koji piše:

Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, puke slike postaju stvarna bića, koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Pošto je zadatak spektakla da nam putem različitih, specijalizovanih oblika posredovanja pokazuje svet koji više ne može biti direktno doživljen, on neminovno, na prostoru kojim je nekada vladao dodir, daje prednost pogledu: najapstraktnije i najnepouzdanije čulo najbolje se prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva. (Debord 1967: 8).

Pasivizacija i kod njega je ono što je samoobmana kod Makluana i Bodrijara – neka vrsta hipnoze iz koje je nemoguće probuditi se. Na sličan način, Bodrijar piše da se iz hiperrealnosti ne može izaći. Još sličnosti sa Makluanom, na primer, možemo primetiti u delu u kome se Debor fokusira na čula, s tim što on, za razliku od Makluana, vidi čulo vida kao dominantno, kao čulo na koje spektakl (i mediji uopšte) i cilja, kako bi sva ostala čula omamio i otupeo. Prevedeno na percepciju stvarnosti, govorili smo o očima koje su bile izvorno oruđe poimanja stvarnosti. Stoga ne čudi da savremeni mediji biraju prevashodno vid kao čulo na koje će se primarno fokusirati, jer je i u ljudskoj prirodi da se na njega najviše oslanja kako bi se spoznao svet. No, kako to obično biva sa onim što se vidi, često je vid nepouzdan sluga, a percepcijom se lako da manipulirati. Otud i toliko diskusije među svim ovim teoretičarima o tome šta je stvarno, a šta samo izgleda kao stvarno, šta se stvarnim čini. Taj element činjenja u direktnoj je vezi sa predstavom stvarnosti koju u potpunosti eksploatiše Bodrijarov simulakrum, a sa njim i savremeni masovni mediji. U prilog tumačenju medija u okvirima teorije o hiperrealnosti, Hol takođe piše o tome kako mediji utiču na ljudsku percepciju realnosti, te modifikuju stvarnost o kojoj prenose informacije. Baš kao što hiperrealnost ne nastaje izolovano od neposredne, realne stvarnosti, tako ni mediji ne usađuju ideje i informacije niotkuda. U oba procesa dešava se jedinstvena simbioza pri kojoj se stvarno i fiktivno nadograđuju, ali tek nakon međusobne interakcije i promene. Hol navodi:

Mas-mediji ne mogu da nam utisnu svoja značenja, budući da nismo mentalno tabula rasa. Ali oni imaju integrativnu, pojašnjavajuću i legitimisuću moć da oblikuju i definišu političku stvarnost, pogotovo u nepoznatim, problematičnim ili u pretećim situacijama: onda kada nam nisu na raspolaganju ni 'tradicionalna mudrost', ni čvrste mreže ličnog uticaja, ni kohezivna kultura, ni prethodnici za relevantnu akciju ili odgovor, niti neki drugi način da iz prve ruke testiramo ili potvrdimo iskaze da bismo mogli da im se suprotstavimo ili da modifikujemo njihovu inovativnu moć. (Hol 2017: 43)

Drugim rečima, mediji uticaj svog sadržaja zasnivaju na već postojećim strukturama i znanjima. Tačnije, hiperrealnost medija nastaje na osnovama realne stvarnosti. Ipak, kroz proces simulacije, mediji uspevaju da stvore simulakrum (koji ovde može biti vest, instrukcija ili bilo kakav drugi element medijskog sadržaja). Taj simulakrum nastaje ne kao kopija već poznatih kulturoloških i društvenih fenomena, već kao entitet koji će popuniti prostor koji navedeni fenomeni nisu prethodno definisali ili obradili. Štaviše, kreiranjem različitih i nepoznatih situacija, mediji uspevaju da proces prepoznavanja simulakruma preduprede, jer se u datoj novoj situaciji pojedinac ne može osloniti na iskustvo i pređašnje znanje, već mora tumačiti pojavu sa kojom se sreće isključivo u trenutnom, nepoznatom kontekstu. Ovaj mehanizam medija potpomaže upravo fenomen spektakla. Spektakl nastaje kao ekstremno medijski događaj, predstava koja je izvan okvira poznatih situacija i stvarnih konteksta svakodnevice

ili prošlosti. On konstantno pomera granice očekivanog, te ekstremizuje očekivanja publike, koja od svakog narednog spektakla očekuje da bude noviji, nepoznatiji, pa i problematičniji. Kelner piše da je zabava „oduvek bila primarno polje spektakla“ koji je danas ušao ne samo u domen medija, već i u „ekonomiju, politiku, društvo, i svakodnevicu na važne nove načine“ (Kellner 2003: 4). Spektakl, dakle, nastaje zabave radi, ali se njegov potencijal vrlo jasno prepoznaje i eksploatiše u cilju uticanja na svest publike. Medijski spektakl o kojem govori Kelner tako nije puki zabavni program koji se ima emitovati kroz medije, on je hiperrealnost koju mediji generišu, ali prevazilazi granice običnog medijskog konstrukta. Upravo Kelner u svojim knjigama *Medijska kultura* (2004) i naročito *Medijski spektakl (Media Spectacle 2003)*, uočava ovaj fenomen među najrazličitijim dešavanjima bilo u sferi kulture, politike ili sporta, pa u svojim proučavanjima pokriva širok dijapazon spektakla od povlačenja Majkla Džordana iz aktivne košarke do rata u Bosni, na primer. Svi ovi događaji imaju jednu zajedničku crtu – njih delimično generišu mediji, tako što oko stvarnih događaja generišu domen nadstvarnog. Drugim rečima, ovi događaji postoje kao stvarna dešavanja u fizičkoj stvarnosti, ali i kao šokantni spektakli u hiperrealnosti medija. Na još jedan bitan aspekt spektakla treba ovde obratiti pažnju: on treba da šokira više nego njegovi prethodnici, ako se ima smatrati spektaklom. U suprotnom, on gubi svoju moć. Svakako, u kontekstu praćenja spektakla, publika ne može sagledati prikazanu predstavu oslanjajući se na pređašnje znanje, jer ono ovde postaje irelevantno. Sletanje na Mesec, koje je samo po sebi bilo vrstan televizijski spektakl, nemoguće je bilo sagledati u okvirima konteksta pređanih televizijskih emisija, ili pak vesti. Ovaj spektakl bio je nešto novo, on je izašao izvan granica očekivanog medijskog sadržaja. Međutim, svaku sličnu ili iole sličnu predstavu nakon tog spektakla, bilo je moguće sagledati u njegovim okvirima, jer je on postavio standarde. Ti standardi najpre se oslikavaju u očekivanju publike koja sada želi spektakl ne sa identičnim događajima, već koji je jednako šokantan i zapanjujuć. Drugim rečima, pomerajući granice šokantnog i zabavnog, spektakl uspeva da generiše nove kontekste dotad nepoznate u okvirima neposredne stvarnosti. Na taj način, mediji uspevaju da utiču na formiranje svesti i mišljenja svoje publike, te samim tim i na njihove postupke i očekivanja u drugim kontekstima svoje svakodnevice. Ovim se uvek iznova nadograđuje jedinstvena hiperrealnost savremenog doba, jer se novi sadržaji i konteksti konstantno generišu i simuliraju.

Spektakl se u studijama medija lako može povezati sa Bodrijarovim razmatranjem moći. Moć se u ovom kontekstu vezuje za strukture i sisteme moći, kako političke tako i ekonomske. Vajs piše da je moć „prevashodno moć nepromenljivog“ koje se suprotstavlja realnoj stvarnosti (Weiss 2014: 223). On dalje navodi da je moć ono što se „opire volji subjekta“ a kako mediji predstavljaju stvarnost, oni „učestvuju u njenoj moći“ (Weiss 2014: 223). Drugim rečima, oni moć nasleđuju od stvarnosti, ali tu moć koriste kako bi joj se opirali, odnosno kako bi promenili ili izbrisali njen sadržaj. Time dolazimo do situacije u kojoj „medijska slika“ postaje „jednako neupitna kao i stvarni *ontos* i njena moć počiva na ovoj neupitnosti“ (Weiss 2014: 223). Iz ovoga se može zaključiti da medijski sadržaj i stvarnost na osnovu koje nastaje postoje na istom nivou neupitnosti, odnosno realnosti. Onda kada se simulakrum izjednači sa stvarnošću, njegov uticaj postaje nemerljiv; onda kada mediji postanu jednako neupitni kao i stvarni događaji koje bi trebalo da predstavljaju, njihov uticaj postaje nesumnjivo značajan za ispitivanje različitih društvenih i kulturoloških sistema, te njihovih obrazaca po kojima funkcionišu i oblikuju društvo, politiku i ekonomiju na globalnom nivou.

2.3.4. Mediji i manipulacija gledaocima

Iz prethodnih poglavlja zaključujemo da je jedna od suštinskih odlika masovnih medija podobnost da se iskoriste kao sredstva manipulacije, najčešće u političke svrhe. Premda se može reći

da su mediji tradicionalno, i u svojim najranijim oblicima, posedovali ovu osobinu, njihova se iskoristivost u ove svrhe povećavala srazmerno stepenu razvoja tehnologije. Tradicionalni mediji baratali su daleko jednostavnijom tehnologijom, a prostor i vreme činili su efikasnu razmenu informacija teškom, nekad čak i nemogućom. Razvojem tehnologije, sve prepreke postaju lako premostive, a tok informacija neprekidan. Moderni masovni mediji raspolažu tehnologijom koja im dozvoljava da budu široko dostupni, masovno rasprostranjeni, ali i da ne budu očigledni u svojoj nameri da plasiraju propagandu odnosno manipulativne narative. Ovo se postiže zahvaljujući uplivu industrije zabave u sve sfere medijskog sadržaja, u manjoj ili većoj meri, o čemu smo govorili kada smo posmatrali Kelnerov koncept medijskog spektakla. Iako bi bilo previše tvrditi da se danas svaki medijski sadržaj plasira ne bi li imao manipulativni uticaj na publiku, pa samim tim i javno mnjenje, neporecivo je da je danas nikad lakše uviti manipulaciju u zabavan sadržaj i predstaviti je kao bezazlenu. Često, upravo zahvaljujući stepenu razvoja na kom se mediji nalaze, manipulacija gotovo da je i nevidljiva, a publika je najčešće nije ni svesna. Takav je slučaj sa društvenim mrežama, na primer, na kojima se mogu sresti različiti mehanizmi manipulacije koji su predstavljeni kao obična pojava. Internet prednjači u ovakvim primerima jer je više od ma kojeg masovnog medija prisutan u ljudskoj svakodnevici u savremeno doba. Ovakva mogućnost za perfidnu i prikrivenu manipulaciju čest je predmet proučavanja medijskih studija, ali i sociologa te različitih društvenih analitičara i teoretičara, ponajviše zbog toga što su masovni mediji danas osnovno oruđe ustoličavanja ideologija i vladajućeg poretka ne samo u različitim društvima ponaosob, nego na globalnom nivou.

Svi istaknuti teoretičari medija slažu se da je uticaj medija na društvo u najmanju ruku nezanemarliv. Makluan piše da „svi mediji – po sebi ili sami sobom, bez obzira na poruke koje prenose – prisilno utiču na čoveka i društvo“ (Mekluan 2018: 10). Njegov čuveni citat da je „medij po sebi poruka“ poduprt je i tvrdnjom da svaki medij ponaosob „doslovno prerađuje i prožima, oblikuje i preobražava svaki odnos čula“ (Mekluan 2018: 17-18). On se ovde bavi najosnovnijom percepcijom, na nivou fizičkih čula koja, naviknuta na jedan sistem predstavljanja informacija, svaki aspekt stvarnosti percipiraju očekujući informacije predstavljene na sličan ili potpuno isti način. Tako mediji zadaju nesvesne instrukcije svojim gledaocima na osnovu kojih će oni nesvesno i instinktivno selektovati poruke koje im se putem medija saopštavaju, odnosno koje će odrediti koje će poruke publici privući pažnju u budućnosti. Međutim, oblikovanje percepcije stvarnosti masovni mediji ne vrše samo na nivou čula, već i na nivou ideja, ubeđenja i sistema vrednosti kojima se formira individualno mišljenje gledaoca. Ovaj se proces donekle odvija na svesnom, ali donekle i na nesvesnom nivou. Upravo u tom svetlu, Adoni i Mejn na sličan način vide medije kao značajne činioce „procesa društvene konstrukcije stvarnosti“ (Adoni & Mane 1984: 323). U svom radu, one naglašavaju društveni aspekt upravo kako bi nivo informacija koje mediji odašilju povezale sa domenom društvene zajednice i stvarnosti u kontekstu društva koje tu stvarnost naseljuje. Štaviše, one govore o stepenima „doprinosa medija konstrukciji subjektivne stvarnosti jedne individue“ koji zavise od „direktnog iskustva sa različitim fenomenima i posledične zavisnosti od medija za informaciju o tim istim fenomenima“ (Adoni & Mane 1984: 327). Subjektivni aspekt stvarnosti ovde je posebno potcrtan kako bi se razlikovao od objektivnog, te simboličkog aspekta stvarnosti, iako one uočavaju jednako važan doprinos medija u formiranju stvarnosti u svim kontekstima. Drugim rečima, na različitim nivoima (subjektivnom i objektivnom, svesnom i nesvesnom), mediji uspevaju da naviknu publiku na jedinstven tok informacija, tako da sebe pozicioniraju kao sam izvor relevantnih saznanja. Na taj način, obezbeđuju sebi status pouzdanosti, što će imati za rezultat da ljudi očekuju da za sve relevantno i važno saznaju iz medija²⁰. Vejman takođe ističe da mediji „igraju ogromnu, mada nevidljivu i često olako shvaćenu ulogu u našim

²⁰ Možda je upravo ovo razlog za popularnu krilaticu da se neki događaj nije desio dok se nije pojavio u medijima, bilo na nivou privatnog života (društvene mreže) ili javne sfere (televizija, portali, novine).

dnevnim životima“ (Weimann 1999: 4). Treba napomenuti da i on, dok govori o tome kako mediji utiču na sačinjavanje naše stvarnosti i koliko doprinose njenoj veštačkoj konstrukciji, nisu nužno negativan agent u tom procesu, te da nisu po prirodi motivisani zadnjim namerama. On piše da „mediji, uopšteno, nemaju za cilj da namerno obmanu bilo koga, da manipulišu ili zloupotrebe svoju publiku“ i da profesionalnim novinarstvom ipak dominiraju moralna načela i sistem vrednosti (Weimann 1999: 5). Ovakve tvrdnje počivaju na dugoj istoriji tradicionalnih medija i njihovoj originalnoj svrsi, te načelima o kojima smo govorili u prethodnim poglavljima – da objektivno informišu javnost o važnim događajima. Ipak, ni on ne poriče da u medijima za manipulaciju ipak ima mesta, bilo da je ona motivisana ili nemotivisana. Drugim rečima, mediji imaju moć da promene percepciju stvarnosti i događaja koji tu stvarnost sačinjavaju bilo da to rade sa namerom ili bez nje. Upravo im oslanjanje na originalne motive obezbeđuje poverenje publike na svesnom ili nesvesnom nivou, a iako ne treba tvrditi da se oni bave isključivo manipulacijom u savremenom društvu, daleko je opasnije prenebregnuti jasno prisutan prostor za manipulaciju gledaocima koji se pojavio i širio zajedno sa tehnološkim napretkom i razvojem medija. Štaviše, svojom sveprisutnošću oni se pozicioniraju kao ogroman deo društvene stvarnosti, zbog čega je i mali prostor za manipulaciju prilično opasan. Kada govore o značaju medija u jednom društvu, Luhman vidi medije kao agente stabilnosti jednog društva, jer „stabilnost jednog društvenog sistema počiva na konsenzusu – ili makar na eksplicitno/implicitno prihvaćenom društvenom dogovoru [...] na konsenzusom prihvaćenim osnovnim ubeđenjima“ (Luhmann 2000: 100). Ova se ubeđenja danas umnogome stiču upravo putem medija ili na osnovu informacija dobijenih putem medija, a neretko se i uverenja koja su već postojala dopunjuju i koriguju zahvaljujući različitim medijskim sadržajima.

O masovnim medijima danas možemo razgovarati i u kontekstu diskursa o kome piše Fuko, čija definicija takođe može odgovarati masovnim medijima u savremenoj inkarnaciji. Mils definiše diskurse, ili „diskurzivne formacije“ kako preciznije navodi, kao „grupe iskaza koje se bave istim predmetom i koje, čini se, proizvode iste efekte“ (Mils 2019: 62). U kontekstu medija, diskurs bi se mogao posmatrati kao skup informacija o jednoj temi ili medijskom događaju. Iako se bave istim temama, diskursi „ne treba da se vide kao sasvim kohezivni, pošto oni uvek u sebi sadrže grupu iskaza koja se sukobljava“ (Mils 2019: 62). Drugim rečima, diskurs (u ovom slučaju, medijski diskurs) nije homogena skupina informacija koja zagovara samo jedno gledište, već bi – idealno – trebalo da bude prostor koji dozvoljava sukob mišljenja, interakciju i dijalog različitih strana. U *Poretku diskursa*, Fuko piše:

[...] u svakom se društvu produkcija diskursa u isti mah kontroliše, selektuje, organizuje i raspodeljuje, i to izvesnim postupcima čija je uloga da ukrote moći i opasnosti diskursa, da ovladaju njegovim nepredvidljivim događajima, da izbegnu njegovu tešku i opasnu materijalnost. (Fuko 2019: 9)

Istaknimo, dakle, ovde najbitnije osobine diskursa koje Fuko uočava u jednom društvu. Diskurs je, za početak, nešto što se produkuje, nešto što se stvara i konstruiše. On se dalje kontroliše, organizuje i modifikuje – on je tako predmet uobličavanja na koji se može uticati. Kao takav, on je veštački konstrukt, ne nešto što je nužno i obavezno utemeljeno u objektivnoj stvarnosti i zasnovano na istinama. Štaviše, ukoliko je nešto kontrolisano i selektovano, to implicira da je sadržaj predstavljen iz jedne perspektive, koja može, mada ne mora, imati svoje motive za predstavljanje informacija u određenom svetlu. Spominje se još i moć diskursa, te opasnost koju on sa sobom može da nosi, a implicirane su i teške posledice koje bi mogao da izazove. Sve ovo može nas lako uputiti na poređenje sa Bodrijarovim konceptom simulakruma, te masovnim medijima kakve poznajemo. Kao i simulakrum, i diskurs je artifičijelan po prirodi; on je nekakav konstrukt. U kontekstu medija, diskurs bi odgovarao medijskom sadržaju koji se kreira i selektuje pažljivo kako bi ili češće kako ne bi izazvao određenu reakciju među

publikom. Moć diskursa ovde se prevodi na moć medijskog sadržaja da utiče na javno mnjenje, te njegovu sposobnost da izazove ili predupredi određenu reakciju. Moć svakako nije uzalud spomenuta u odnosu na diskurs, ili medijski sadržaj, jer, osim što on sa sobom nosi određenu dozu moći, on skoro uvek nastaje iz pozicije moći. Istoriju pišu pobednici, dok medijski sadržaj kreira poredak kom pripada moć, bilo sa pobedničkog postolja, bilo iz senke. Fukoov diskurs lako se da porediti i sa Holovim mapama značenja koje „daju verodostojnost, poredak i sklad odvojenim događajima, time što ih smeštaju u zajednički svet značenja“ (Hol 2017: 72). Medijski diskurs, tako, postaje skup značenja koji su povezani sa određenom temom u određenom kontekstu. Na taj način, medijski sadržaj se nameće kao aktivni činilac, pa katkad i generator, sistema značenja, odnosno percepcije određenih društvenih pojava. Hol dalje ističe vezu između sistema značenja (što bi u ovom slučaju bio medijski diskurs) i strukture samog društva i navodi:

Upravo je struktura društvenih odnosa ta koja uspostavlja i održava u životu izvesne sisteme značenja, stvarajući oko njih stabilan, 'po sebi razumljiv' svet, koji dozvoljava izvesnim ideološkim grupama da zadrže svoju moć da specifikuju nove i problematične događaje u starim i legitimisanim terminima, i koje teže da 'prognaju' druga, alternativna značenja. (Hol 2017: 63)

Ovim se razgovor o medijskom diskursu širi na domen ideologije, te na upliv političkih (ili drugih društveno relevantnih) uverenja u proces kreiranja sistema značenja u jednom društvu. Drugim rečima, medijski sadržaj kao takav neminovno postoji u kontekstu određenih sistema društvenih vrednosti i ubeđenja. Kako on ne nastaje u vakuumu i potpuno imun na pozicije moći, njegove će poruke neizbežno biti pod uticajem, u manjoj ili većoj meri, ideja koje diktiraju te pozicije moći u jednom društvu, bilo da se radi o političkoj, ekonomskoj, ili kakvoj drugoj moći. I Makluan je tvrdio da se „[i]stinsko proučavanje medija ne bavi samo sadržajem medija već i samim medijima i celinom kulturnog okruženja unutar kog mediji funkcionišu“ (Mekluan 2018: 16). On, dakle, ovde širi polje interakcije na čitavu kulturu, jer mediji od nje i zavise, pa će tako neminovno propagirati određene vrednosti koje su u datoj kulturi dominantne, ali će ih istovremeno i kreirati. Ovakva je pozicija cirkularna jer su mediji istovremeno i tvorci određenih ubeđenja i pod uticajem tih istih ubeđenja. Sa Makluanom se slaže i Hol, kod koga saznajemo da je kultura „oblast značenja i oblast simboličkog“ te da se ona mora sagledati „u kontekstu datih društvenih odnosa“ ali i u kontekstu „pitanja o organizaciji moći“ (Hol 2017: 77). Iz ovoga se da zaključiti da mediji nikada ne mogu postojati odvojeno od društva i kulture u čijim okvirima nastaju, ali ni od odnosa moći i ideologije. Kod Hologa srećemo tumačenje kulture koje slični Bodrijarovom opisu hiperrealnosti. On tvrdi da iz kulture „ne možete istupiti“, jednako koliko ni iz ekonomije, te „reprodukcije materijalnog života“ ili „reprodukcije simboličkog života“ (Hol 2017: 87). Iako on u ovom konkretnom delu prevashodno govori o kulturi, medije bismo lako mogli podvesti pod reprodukciju simboličkog života, a u skladu sa Bodrijarovim tumačenjem medijske hiperrealnosti, u kojoj su prikazane slike ili predstave, te simboličke ili znakovne reprodukcije stvarnih događaja i fenomena. Ovakvo poređenje važno je za analizu medijskog diskursa u kontekstu pozicije moći.

Moć u ovom kontekstu može istovremeno označavati snažan uticaj koji mediji imaju na publiku, ali i uticaj vladajućih ideologija, te političkih i ekonomskih sila na medije i medijski sadržaj, a zatim, posredstvom njih, i na publiku. Zbog toga Hol piše o trenutku moći koji locira „u istorijski smeštenoj intervenciji ideologije u praksama označavanja“ i opisuje ga kao „trenutak nadodređenosti“ (Hol 2017: 88). Prakse označavanja koje spominje odnose se upravo na medije i poruke koje oni emituju. Nadodređenost se pritom odnosi na hijerarhiju koja se neminovno stvara u odnosu mediji-publika (odnosno ideologija-mediji-publika), a u okviru koje mediji drže dominantnu poziciju. Mediji kao navedene prakse označavanja ujedno su i oruđe kojim se ova hijerarhija i uspostavlja tako što su i

sami podređeni višim uticajima na hijerarhijskoj lestvici. Još jednom, njihova višeznačna priroda očigledna je i u ovom odnosu. Oni su ujedno i učesnik i tvorac i sredstvo u kreiranju načina na koje društvo sagledava stvarnost i sve njene činioce. Učesnik jer neporecivo imaju aktivnu ulogu u komunikaciji koja se između svih navedenih strana ostvaruje, tvorac jer su upravo oni ti koji stvaraju skupove načela, uverenja i verovanja koji se komuniciraju, i sredstvo jer ih sama njihova priroda pozicionira kao posrednike, odnosno prenosnike spomenute komunikacije između svih učesnika. Hol dalje piše posebno o ideologijama, te ih opisuje na vrlo sličan način, navodeći da i one imaju neku vrstu dualne uloge, odnosno da su istovremeno sredstvo i dominantan uticaj na percepciju stvarnosti. On ih objašnjava na sledeći način:

Uspostavljene ideološke perspektive ovog tipa su otuda ne samo simbolični nosioci društvenih interesa vladajućih grupa, već teže i da se prošire na ono što Lefevr naziva „vizija ili koncepcija sveta, Weltanschauung koji se zasniva na ekstrapolacijama i interpretacijama“. Njihova funkcija nije samo da, ogoljeno, otvoreno ili direktno odbrane establišment klasne moći, već da za društvo kao celinu obezbede ono što Heris naziva, „manje ili više koherentnu organizaciju za naše iskustvo“. Ideologije su jedan od glavnih mehanizama koji proširuju i povećavaju dominaciju izvesnih klasnih interesa u hegemonu formaciju. (Hol 2017: 60)

U ovom delu, dolazimo do najviše sagledive instance u prethodno navedenoj hijerarhiji, a to su vladajuće grupe. Iako se one često izjednačavaju sa pojmom ideologije, to nije nužno uvek slučaj, kako i vidimo iz Holovog citata, jer su ideologije najčešće samo diskurs, odnosno skup određenih načela i ubeđenja koji nameću vladajuće grupe. Premda nikada konkretno definisane, vladajuće grupe mogu jednako obuhvatati razne vlasti, vlastodavne institucije, države, ali i u najopštijem kontekstu globalni ekonomsko-politički sistem kao takav. Često se u ovom kontekstu koristi i termin (vladajući) poredak. Ova najviša pozicija moći koristi kako ideologije, tako i medije, ne bi li ovladala javnim mnjenjem, a u cilju očuvanja postojećeg stanja stvari, odnosno sprečavanja neželjenih reakcija na postojeće stanje stvari. To čini tako što, opet vidimo u Holovom citatu, direktno cilja na viziju ili koncepciju sveta kod publike – preciznije, na ono što smo u prethodnim poglavljima nazivali percepcijom stvarnosti. Ideologija se može nametati na različite načine, ali bi se moglo reći da je njen suštinski najjači uticaj ostvaren tek kada se modifikovanje mišljenja usko poveže sa načinom na koji se stvari i svet posmatraju na najosnovnijem nivou. Upravo zbog ovoga mediji služe kao najčešći instrument serviranja ideologije i upravljanja masom. Oni su kroz istoriju dokazano menjali ljudski koncept okoline i sveta, najpre u fizičkom, prostorno-vremenskom smislu, a potom i u sofisticiranijem pogledu svesti o sistemu u okviru kojeg se obitava. Štaviše, kako smo naučili od Makluana, oni aktivno menjaju ljudsku svest i percepciju stvarnosti i na nivou čula, te fizičkog procesa percepcije okoline. Sa promenjenom percepcijom sveta i okoline, ali i sopstva, menjaju se i načela koja se usvajaju. Štaviše, menja se stav prema načelima koja se potom lakše prihvataju kada se stave u kontekst promenjene percepcije stvarnosti. Na primer, jedan skup verovanja možemo očekivati od zajednice koja živi izolovano, oslanjajući se samo na okolinu koju percipira direktno, a sasvim drugačiji od zajednice koja sebe posmatra u širem, recimo na primer globalnom, kontekstu. Ona dobija nove tačke spram kojih se definiše, pa tako postaje otvorenija da prihvati nova ubeđenja koja će joj pomoći da jasnije razume sebe u novom, posve nepoznatom kontekstu.

Ovde nas priča vraća na Bodrijara i pre svega na jedan aspekt medija koji se dovodi u vezu sa kvalitetom komunikacije koju uspostavljaju moderni masovni mediji. U više navrata, on ističe da masovni mediji kreiraju jednosmernu komunikaciju, te da ukidanjem mogućnosti direktne povratne informacije umnogome slične davanju instrukcija. Drugim rečima, masovni mediji ne vode dijalog sa publikom, oni saopštavaju poruke; poruke koje lako mogu dolaziti iz centara moći, odnosno koje lako mogu biti ideološki obojene. Naročito je kroz instrukcije koje se izdaju na ovako suptilan i na prvi

pogled neočigledan način, idealna prilika za upravljanje masama, koju su centri moći kroz istoriju lako koristili i koju i danas nesumnjivo i dalje koriste. Vajsova razmatranja ove teme dalje potvrđuju ovakvo tumačenje. On piše sledeće:

Prema Bodrijaru, činjenica da se medijska informacija može pojaviti kao „govor bez odgovora“, i samim tim kao moć, rezultat je toga što su mediji još uvek povezani sa metafizičkom teorijom adekvacije ili korespondencije, utoliko što oni same sebe poimaju kao puke predstave objektivne stvarnosti [...] Tako za Bodrijara, stvarnost i masovni mediji stoje po strani realnosti, i samim tim nisu suprotnosti već samo dva slučaja principa stvarnosti, sagledani kao „govor bez odgovora“. Ova definicija stvarnosti – u svojim različitim oblicima stvarnosti i informacije – ukazuje na staru metafizičku identifikaciju bića i prisustva, na koje je Hajdeger prvi skrenuo pažnju. Ono što Bodrijar naziva stvarnošću ili moći zapravo je samo prisustvo (Hajdegerov *bloße Anwesen*) koje metafizika oduvek izjednačuje sa Bitkom. (Weiss 2014: 223)

Medijsku informaciju ovde možemo razumeti kao bilo koji medijski sadržaj, ne samo kao pojedinačnu informaciju o nekom događaju. I Vajs i Bodrijar naglašavaju apsurd komunikacije u kojoj nikada nema odgovora, a o čemu je takođe bilo reči u prethodnim poglavljima. Masovni mediji možda nisu, tokom svoj istorijskog razvoja, svesno imali za cilj da ukinu aktivno učešće publike u komunikaciji, ali su im tehnologija i novi, promenljivi skokovi u razvoju gotovo nametali sve očigledniju ekstremizaciju jednosmernosti komunikacije. Količina informacija koja se neprestano emituje tolika je da za odgovor jednostavno nema vremena i prostora, a upitno je koliko bi odgovora i bilo, s obzirom na to da prosečan gledalac, slušalac ili čitalac nije u stanju da obradi toliki broj informacija u korak sa njihovim plasiranjem i da ujedno na njih spremi adekvatan odgovor. Drugim rečima, ubrzanje, o kojem recimo govori Tofler, dogodilo se u sferi masovnih medija i hiperrealnosti koju generišu, ali ne nužno i na nivou ljudske svesti, koja i dalje informacije može i mora obrađivati daleko sporije. Ovo ukratko znači da komunikacija nije uništena, ili svedena na jednosmernost, zato što su masovni mediji to svesno želeli, već im je to nametnuo kontekst nastao tehnološkim napretkom, ali i tržište. Bilo da motiv postoji ili ne, masovni mediji su kroz istoriju postepeno učinili komunikaciju podobnom za davanje instrukcija – stil komunikacije koji odlično odgovara širenju ideologija i oblikovanju javnog mnjenja. Ideologije po pravilu ne žele sučeljavanje, a naročito dijalog. One teže tome da budu prihvaćene i usvojene bez pogovora i prepreka. Kroz savremene masovne medije, ideologije se šire velikom brzinom i ne ostavljaju prostor za diskusiju (ili ga makar značajno smanjuju), pa samim tim vrše jači uticaj na stvarnost i njenu percepciju. Vajs još piše da Bodrijar „izjednačava stvarnost, koja se poima kao prisustvo, sa medijskom informacijom, odnosno govorom bez odgovora“ (Weiss 2014: 223). Ovakva bi tvrdnja mogla implicirati da ništa osim medijske informacije danas i ne postoji i da se stvarnost samo u njoj ogleda, a da van njenih okvira praktično i nije stvarna. Bodrijar nešto slično spominje i kada govori o tome kako je prava stvarnost nestala, a da nam iz hiperrealnosti koja nam je jedina preostala nema izlaza. Osim što još jednom potvrđuje da današnji masovni mediji jesu jedan primer hiperrealnosti, ova bi tvrdnja mogla biti preterana. Kako smo opisali u delu o razlici između stvarnog i nestvarnog, odnosno hiperrealnog, savremeni svet je daleko od potpuno lišenog realne, konkretne stvarnosti. Tako i medijska informacija nije jedino što je prisutno i što postoji, mada jeste pojava koja je najdominantnija u društvu. Bodrijar i Vajs ekstremizuju poziciju medijske informacije upravo zbog toga što žele da nas upute na scenario u kome on preuzima totalnu vlast nad svakim aspektom stvarnosti, što bi lako mogao biti njen cilj, mada je upitno koliko je on ostvariv. Ipak, to je samo jedan aspekt proučavanja medija i njihovog delovanja u društvu.

Nije samo činjenica da masovni mediji ne dozvoljavaju publici aktivnu ulogu u komunikaciji jedini razlog zbog kojeg su oni postali omiljeno sredstvo plasiranja ideologija i upravljanja masom. Hol

piše da „ideologije preživljavaju samo ako su sposobne da se menjaju, preobražavaju i proširuju, da, u okviru postojećeg mentalnog okruženja, uzimaju u obzir nove događaje i razvoje u društvenom sukobu i da ih integrišu“ (Hol 2017: 61). Iz ovoga sledi da ni ideologije nisu fiksne i nepromenljive, te da medijska informacija ne preuzima totalnu vlast nad stvarnošću upravo jer se ideologije neprestano modifikuju i dopunjuju. Svaka ideologija ili pozicija moći, dakle, traga za nečim što će joj omogućiti da bude uvek aktuelna, uvek u toku sa dešavanjima i na korak od publike na koju će uticati. Za to masovni mediji nude više od samo jednog mehanizma. Različiti aspekti medija o kojima smo govorili u prethodnom poglavlju ovde postaju korisni. Tako možemo razgovarati o serijalnosti medijskog sadržaja u kontekstu Bodrijarovog simulakruma koji se proizvodi u serijama. Kao takav, on ima za cilj da uguši original, odnosno učini ga manje vidljivim, i kreira stvarnost koja je u potpunosti određena njime samim. Na sličan način i mediji kreiraju serije informacija, manje ili više konkretnih i zaista relevantnih ili značajnih, i to tako da broj vesti u potpunosti zaseni konkretnu poruku bilo koje od pojedinačnih vesti koje se objavljuju. U kontekstu ideologije, ovo je dobar mehanizam kojim se može manipulirati pažnjom publike, te njihovom sposobnošću da se posvete razmišljanju o nekoj konkretnoj vesti. Iz ovog mehanizma rađa se plasiranje afera, često u velikom broju, kojima bi trebalo da se odvrti pažnja javnosti od nekih, recimo, bitnih dešavanja koje bi mogle izazvati ne tako pozitivnu reakciju. Zatim, možemo se pozabaviti svojstvom poništavanja originalnosti o kojem piše O’Neil kada govori o događajima koji su eho nekih drugih događaja (O’Neill 2014: 104). Jednom događaju, koji na primer nije u skladu sa ideologijom vladajuće grupe, može se značajno umanjiti vrednost ukoliko se gomilanjem sličnih medijskih informacija može postići efekat da taj događaj nije jedinstven i originalan ili inovativan, već da je samo prizvuk nekih drugih događaja, po pravilu manje strašnih i kompromitujućih. Mediji tako čine da neki događaj, inače potpuno stvaran i originalan, počinje da se doima kao eho drugih događaja, zbog čega ga publika ne percipira kao nešto novo, već kao nešto već viđeno. U kontekstu medijskog spektakla, ovo je svakako najveći mogući prestup, jer, kako smo već ustanovili, medijski sadržaj gubi na vrednosti ako se pokaže da nije nov i dovoljno šokantan. Preciznije, ukoliko mu manjkaju odlike medijskog spektakla, on će imati manji uticaj na publiku. Na taj način, odvrća se pažnja javnosti sa datog događaja, a ponovo u skladu sa željama i interesima vladajućih grupa. Konačno, ne možemo zapostaviti i relativno skorašnji fenomen plasiranja potpuno lažnih vesti (*fake news*) ili informacija putem masovnih medija koje takođe imaju za cilj očuvanje postojećih sistema i ideologija. Kreira se sadržaj koji je u potpunosti fiktivan i konstruisan, ali mu se uspešno pridodaju elementi stvarnosti kako bi se stekao utisak da se radi o realno mogućim, čak izvesnim scenarijima. Ovde se mediji jasno ostvaruju u ulozi hiperrealnosti koja u sebi sadrži konkretnu, realnu stvarnost – lažne vesti u potpunosti su preuzele stvarnost i to tako da je sebi pripajaju kako bi sebi obezbedile dozu verodostojnosti, barem kada je percepcija publike u pitanju. Time se direktno utiče na percepciju stvarnosti svakog gledaoca, slušaoca ili čitaoca, čime se jačaju ili slabe ubeđenja vezana za nove ili stare ideologije.

U svemu ovome, čini se, prednjači televizija. Možda u današnjem kontekstu ne možemo reći da je ona ostala vodeći masovni medij, ali je njen istorijski uticaj nemerljiv. Makluan piše da televizija „donosi revoluciju svih političkih sistema u zapadnom svetu“ i kao primer navodi moderne političare, ili preciznije nacionalne vođe (Mekluan 2018: 32). On vidi političare više kao medijske persone, a ne stvarne ličnosti, naročito posmatrano iz ugla percepcije publike. U ovom kontekstu, možemo povezati ovu Makluanovu tvrdnju sa Kelnerovim konceptom medijskog spektakla koji je nametnuo obrasce industrije zabave svim sferama društva koje se žele ostvariti kao relevantne u masovnim medijima. Tako izrasta koncept modernog političara koji je suštinski manje politički radnik, a sve više medijska ličnost. Njegove izjave i postupci formiraju se tako da budu pogodni za medijsko izveštavanje, koje se potom konstruiše tako da ih predstavi u što povoljnijem i prijemčivom svetlu. Makluan kao konkretan primer navodi Kenedija, mada nama danas na pamet mogu pasti i mnogo istorijski bliskiji i upečatljiviji

primeri. Ipak, za razumevanje ovih strategija kojima se televizija, ali i ostali masovni mediji služe, Makluan nas vraća suštinskim, izvornim razlozima na kojima počiva njena taktilna moć, a koja se tiče direktnog uticaja na naša čula. On ističe:

Tajna taktilne moći televizije je u tome što je video slika niskog intenziteta ili definisanosti i na taj način, za razliku od fotografije ili filma, ne pruža detaljne informacije o posebnim objektima već umesto toga uključuje aktivno učešće gledaoca. TV slika je mozaička mreža koju ne čine samo horizontalne linije, već milioni malih tačaka od kojih gledalac može fiziološki da primi svega pedeset ili šezdeset od kojih oblikuje sliku; na taj način on stalno dopunjava nejasnu i mutnu sliku, stavljajući sebe u detaljnu prisnu povezanost sa ekranom i sprovodeći konstantan stvaralački dijalog sa ikonoskopom. Konture slike koja liči na crtani film popunjavaju se u mašti gledaoca, što čini neophodnim veliku ličnu uključenost i učešće; gledalac u stvari postaje ekran, dok u filmu ne postaje kamera. Dok zahteva od nas da stalno popunjavamo praznine na mozaičkoj mreži, ikonoskop direktno na našu kožu upisuje svoju poruku. (Mekluan 2018: 29-30)

On u ovom pasusu konkretno analizira najosnovnije formiranje percepcije stvarnosti i društva – ono na nivou čula, ali i stečenih refleksa koji će reagovati na određene čulne stimulanse. Tako nas televizija, uslovno rečeno, „uvlači“ u svoj sadržaj nudeći nam fragmente između kojih ostavlja jedinstven kritički prostor – dovoljno mali da se spreči bilo kakvo uznemiravanje vladajuće ideologije i dovoljno veliki da plasirani sadržaj ne deluje kao servirana instrukcija, već kao komunikacija u kojoj gledaoci aktivno učestvuju. Makluan potcrtava da je ono što televizija nudi „intenzivno učešće i niska definisanost – ono što [naziva] 'hladnim' iskustvom, nasuprot u osnovi 'vrućem' iskustvu, uz nisko učešće i visoku definisanost, kod medija kao što je radio“ (Mekluan 2018: 30). Intenzivno učešće ovde se može razumeti kao ulaganje truda da se u spomenuti prostor učitaju lična značenja bez kojih se medijska poruka ne može u potpunosti razumeti. Drugim rečima, televizija ostavlja prostor da se na njen sadržaj doda domaštani deo koji stvara svaki pojedinac dok gleda sadržaj. Ovaj domaštani deo može se odnositi na individualnu interpretaciju određenih delova (mada bi u kontekstu manipulacije to morali biti jasno kontrolisani i selektovani delovi), ali se daleko češće ostvaruje kao učitavanje ličnih iskustava, afiniteta i uspomena u medijski sadržaj. Ovu tvrdnju potkrepljuje i Hol koji na sličan način primećuje da je „publika istovremeno i 'izvor' i 'primalac' televizijske poruke“ (Hol 2017: 9). Izvor, jer direktno učitava dodatna značenja u prezentovan medijski sadržaj čime fuzijom stvara neki potpuno novi, unikatan medijski sadržaj u okvirima svoje percepcije, i primalac, jer se sve ovo suštinski događa pod dirigentskom palicom televizije koja obezbeđuje originalnu poruku, instrukciju da se onda shvati i prihvati lično i prostor u koji bi se subjektivna reakcija na prikazano učitala. Štaviše, ostavljajući ovaj prostor (koji Makluan vidi u količini piksela koji se putem ekrana serviraju²¹), televizija pruža mogućnost svojim gledaocima za jedinstvenu subjektivnu komunikaciju, za prisniji kontakt i ličniju interakciju – ili barem za njihov privid. Gotova slika plasirana u potpunosti ista je za sve, slika koja dozvoljava gledaocima da u nju učitaju neki subjektivni element daleko je prisnija i čini medijski sadržaj fleksibilnijim – on će se gledaocu lakše približiti i samim tim izvršiti veći uticaj. Razume se, dijalog o kome ovde govori Makluan ne postoji na objektivnom nivou, televizija ne dobija aktivnu povratnu

²¹ Zanimljivo je da se na ovom fizičkom nivou predstavljanja medijskog sadržaja takođe pružaju mogućnosti za manipulaciju percepcijom stvarnosti. Tako se često prepričava anegdota o popularnom proizvođaču gaziranih napitaka koji je u svoju reklamu ubacio dodatan frejm – jedan više od broja frejmova koje ljudsko oko može svesno da percipira. Ovakav postupak na nivou nesvesnog, ili podsvesnog, kreirao je želju za reklamiranim pićem, što je trebalo da ima za cilj pospešenje prodaje ovog pića. Ovakve moguće zloupotrebe izvan su i kodeksa i zakona o oglašavanju, a na suzbijanju ovakvih perfidnih taktika stalno se radi. Ipak, činjenica da je jedan ovakav postupak uopšte i bio moguć, upućuje nas na to da su mediji odavno razvili svest o čulnim, podsvesnim stimulansima kojima mogu direktno uticati na nečije mišljenje ili fizičke potrebe.

informaciju od svog gledaoca. Komunikacija koja se ostvaruje lična je i privatna – ona postoji samo u okvirima percepcije gledaoca. Onda kada se u percepciju stvarnosti infiltrirala, medijska poruka može lako da modifikuje i ostale aspekte percepcije stvarnosti, jer se različite društvene pojave često sagledavaju u međusobnim kontekstima. Tako, na primer, film koji prikazuje romantične ljudske odnose može, oslanjajući se na pojedinačna romantična iskustva gledalaca, kreirati očekivanje da bi idealna romansa trebalo da uključuje određene karakteristike koje su prikazane u pomenutom filmu. Ukoliko pozitivna predstava o nekoj zemlji uspe da nas dovoljno gane da u nju učitamo neka lična iskustva, naša percepcija te zemlje i njenih stanovnika u budućnosti mogla bi biti drugačija, pre svega na nivou očekivanja. Svakako da je ovakav uticaj daleko opasniji kada nam se formiraju negativna očekivanja ili predrasude, za koje se takođe ostavlja prostor u ovoj razmeni. Svi elementi stvarnosti tako su povezani i utiču jedni na druge. Upisana poruka koju spominje Makluan potom uslovljava svaku narednu interakciju sa drugim porukama, bilo novim ili starim, i na taj način aktivno menja mišljenje svakog pojedinca. Makluan čak ide tako daleko da tvrdi da je „sama uključujuća priroda TV iskustva ono što je važno više nego sadržaj neke pojedinačne TV slike koja nam se na nevidljiv i neizbrisiv način upisuje na kožu“ (Mekluan 2018: 31). Sadržaj se lako da zaboraviti, naročito ako nam se ne dopadne. Sa iskustvom je stvar drugačija, ono ostvaruje mnogo dublji efekat na svest pojedinca. Sve ovo, osim izmenjene percepcije stvarnosti, ima za posledicu udaljavanje pojedinca od društva i drugih pojedinaca, te hermetičnost i izolaciju. Makluan ističe gledaoca kao fokusnu tačku televizije i ističe da „nas čini orijentalnim, čineći da posmatramo u sebe“ (Mekluan 2018: 30). Ovo se naročito može desiti kada se formira jedan niz očekivanja, koji potom ne naiđe na praktičnu potvrdu u direktnom iskustvu. Štaviše, ovo može lako uzrokovati otuđenje, što zbog izneverenih očekivanja u neposrednoj stvarnosti, što zbog činjenice da nam mediji pružaju garantovanu zabavu u prividno kontrolisanim uslovima – i to pod kontrolom našeg daljinskog upravljača ili kursora. Makluan se naročito bavi ovim aspektom uticaja medija na pojedinca u sledećem pasusu:

Sve naše otuđenje i atomizacija se ogledaju u rušenju toliko dugo poštovanih društvenih vrednosti poput prava na privatnost i neprikosnovenost pojedinca; dok se klanja intenzitetu novog tehnološkog električnog cirkusa, prosečnom građaninu izgleda kao da će nebo pasti. Dok elektronski mediji čoveka plemenski preobražavaju, svi postajemo poput Pilenceta koje juri unaokolo u potrazi za prethodnim identitetima i tokom tog procesa oslobađamo veliko nasilje. (Mekluan 2018: 35)

Ovakvo tumačenje, a posebno fokus na otuđenju naročito se ogleda u kontekstu interneta i njegove uloge u savremenom svetu. Zahvaljujući tehnologiji pametnih telefona i bežičnih mreža, mediji su nam dostupni na svakom koraku, što znači da ih možemo koristiti u svakoj prilici, bilo da saznamo nešto novo, ili pobegnemo u izolaciju. Tako se slušalicama branimo od prolaznika na ulici, društvenim mrežama od ljudi koji u kafiću sede u blizini našeg stola, portalima od komšija sa kojima čekamo autobus. Iako ovo nije bila inicijalna namena medija koji se kao čovekova produženja usavršavaju sa suštinskom idejom da budu od koristi, katkad neminovno izrastaju u svoj negativni pandan, rušeći tradicionalne društvene mreže umesto da ih grade. Međutim, veći su problem mehanizmi koji svesno koriste ovakve negativne posledične pojave u društvu da bi kreirali pasivnu masu kojom je lako upravljati i čije je navike i postupke lako predvideti.

Svi ovi mehanizmi masovnih medija redom se mogu podvesti pod termin kojim se Bodrijar takođe intenzivno bavio tokom svog života. Reč je o zavodjenju. Jednako uopšteno definisano kao uostalom i simulakrum i hiperrealnost, zavodjenje nije u potpunosti neslično procesu simulacije o kojem smo ranije govorili. Za početak, Bodrijar ga svrstava u domen artificijelnog i opisuje kao proces koji ne pripada „redu energije, već redu znakova i rituala“ (Baudrillard & Singer 1990: 2). Red energije ovde se odnosi na konkretnu stvarnost, a red znakova i rituala na hiperrealnost. Bodrijar još navodi da je

zavođenje „ono što diskursu oduzima značenje i okreće ga od istine“ (Baudrillard 2001: 109). Slično simulaciji, zavođenje deluje na nivou simulakruma, ono se bavi predstavama, a ne stvarnošću. Međutim, ono što razlikuje zavođenje od simulacije jeste motiv. Simulacija može imati različite motive, ali su svi oni suštinski povezani sa glavnim ciljem ovog procesa – težnjom da se stvori privid originalnosti, odnosno da se simulirano uspostavi kao stvarno. Zavođenje je nadogradnja simulacije, ono se bavi onim što će se sa simulakrumom činiti dalje. Bodrijar i Singer kreću od koncepta zavođenja u biblijskom smislu – od iskušenja i navođenja na ono što ontološki kategorišemo kao zlo²². Zavođenje, dakle, nosi u sebi negativnu motivaciju; ono je perfidno motivisano namerom da obmane kako bi se postigao neki cilj na nivou društva i društvenog uređenja. Simulacija nije nužno negativno motivisana, iako katkad može da bude. Iako simulakrum, kako Bodrijar piše, obmanjuje posmatrača da je stvaran i da mu nikakva konkretna stvarnost ne prethodi, proces simulacije u biti je neutralan. Kada počnemo da preispitujemo stvarnost i originalnost Bodrijarovog originala, zaključujemo da proces simulacije jeste samo jedan vid stvaranja činilaca stvarnosti. Ovi činioци ne moraju nužno biti ni zlokobni, ni štetni po stvarnost. Međutim, onda kada ih pozicije moći koriste u štetne i obmanjujuće svrhe, oni mogu biti itekako negativne pojave i tada govorimo o procesu zavođenja. Bodrijar opisuje razliku na sledeći način:

U zavođenju, naprotiv, na neki se način ono manifestno, diskurs o onome što je u njemu „najpovršnije“, odvraća od duboke zapovijedi (svjesne ili nesvjesne) da bi je poništio i odmijenio je draži i zamkom privida. Prividi koji uopće nisu beznačajni, nego su mjesto igre i uloga, strasti odvracanja – zavesti same znakove važnije je od pojavljivanja bilo koje istine – koju interpretacija previđa i uništava u svom traganju za nekim skrivenim značenjem. (Baudrillard 2001: 109)

Zavođenje, dakle, ima za cilj privid, nekakvu obmanu kojom se da postići određeni cilj, najčešće vezan za ljudsku percepciju stvarnosti i društvenih pojava. Bodrijar ovaj proces još opisuje i kao „prvobitni fantazm“ odnosno fantaziju, i navodi da je ono što iz njega sledi zapravo „dimna zavjesa u logici i nadalje pobjedničkoj strukturi psihičke i seksualne stvarnosti“ (Baudrillard 2001: 112). Vođen prvobitnim argumentom o zavođenju u biblijskom smislu, Bodrijar često ističe seksualni aspekt procesa zavođenja, međutim, ne misli uvek i nužno na klasičnu, fizičku stranu seksualnosti. Umesto toga, on ističe seksualnost kao silu kojom se obmanjuje, nešto što bismo pre mogli nazvati seksepilom, odnosno privlačnošću, opojnom očaranošću ili čak obuzetošću. U kontekstu medija, uistinu, ova je privlačnost često u doslovnoj vezi sa seksualnošću (na kraju krajeva, marketing i domen reklama počivaju na krilatici da „seks prodaje“), međutim, taj njen aspekt nije od presudnog značaja za proces zavođenja u odnosu na služenje simulakrumima radi menjanja percepcije stvarnosti kod publike. Ovde ga navodimo utoliko što se direktno odnosi na domen podsvesnog, te na polje psihoanalize, koju Bodrijar često spominje kada piše o medijima, simulakrumu i hiperrealnosti. Razlog tome je jasan – percepcija stvarnosti mora dopreti ne do svesnog, već upravo do podsvesnog ako se može nadati uspešnim i naročito trajnim rezultatima. Ideologija, o kojoj smo ranije govorili, uspešno se implementira tek kada se usvoji na podsvesnom nivou, o čemu će više reči biti u poglavlju o identitetu. Ovo će se postići upravo zahvaljujući procesu zavođenja. On će masovnim medijima, kao tvorcima savremene hiperrealnosti, pružiti „zavodničko, inicijacijsko svojstvo onoga što ne može biti izgovoreno zbog toga što nema smisla, onoga što nije izrečeno dok unatoč svemu kola“ (Baudrillard 2001: 121).

²² Bodrijar se često služi binarnim opozicijama koje su katkad više filozofske i nemaju mesta u teorijskim razmatranjima književnih i kulturoloških praksi. Međutim, one kod njega nemaju za cilj da razmatraju različite koncepte u kontekstu njihove etičke prirode. Nijedan proces nije nužno na strani dobra ili zla, odnosno nije dobar ili loš po prirodi. Bodrijar se ovim terminima koristi kako bi povukao jasniju granicu tamo gde je granica inače neuočljiva, ili je barem teško uočljiva. Termini poput dobra i zla služe za potcrtavanje binarnih opozicija, te stvaranja dvaju suprotnih tačaka na istoj osi, u zavisnosti od koncepta koji razmatra.

Neizgovoreno se ovde odnosi na ideologiju, pojam o kome možemo reći da ima malo, ako imalo, smisla kada se u njemu svesno razmišlja, ali neizmerno kada se u njega veruje. Uzmimo za primer religiju, koju lako možemo tumačiti u kontekstu ideologije. Logična razmatranja religijskih verovanja ne temelje se na dokazima, naučnim objašnjenjima ili bilo kakvim drugim empirijskim potkrepljenjima. Ipak, ona je uspešno implementirana (u različitim oblicima; ovde govorimo o konceptu religije kao podvrsti ideologije, ne o konkretnoj religijskoj kongregaciji) jer se temelji na verovanju u principe i obrasce koje propoveda; njena su načela usvojena na podsvesnom nivou, ona su utkana u identitet, kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou. Masovni mediji na sličan način pokušavaju da propagiraju različite političke, te društvene ideologije ciljajući upravo na podsvest pojedinca, i to strategijama o kojima je ranije bilo reči u ovom radu.

U kontekstu medija, o ideologijama piše i Bodrijar i to sledeće:

Ideologija je ustvari cijeli proces svođenja i apstrahiranja simboličke građe u jedan oblik – ali ta se reduktivna apstrakcija neposredno nadaje kao vrijednost (neovisna), kao sadržaj (transcendirajući), kao predodžba svijesti (označeno). Upravo zbog tog istog procesa robu iščitavamo kao neovisnu vrijednost, transcendirajuću stvarnost, a sve zbog nepoznavanja njezina oblika i apstrahiranja društvenoga rada koji ona vrši. Na taj način građanska (ili marksistička, nažalost!) misao određuje kulturu kao transcendnost sadržaja, povezanih sa sviješću ljudi preko „predodžbe“, te oni kolaju među njima kao pozitivne vrijednosti, jednako kao što se fetišizirana roba nadaje poput neposredne stvarne vrijednosti, stavljene u odnos sa subjektima preko „potrebe“ i uporabne vrijednosti, i kolaju sukladno pravilima razmjenske vrijednosti. (Baudrillard 2001: 5)

U ovom pasusu, Bodrijar se nadovezuje na svoja prethodna razmatranja kategorije vrednosti, te procesa proizvodnje koji su neizbežne teme u svakom razgovoru o simulakrumu i hiperrealnosti, pa samim tim i medija, kao primera procesa simulacije. Direktna veza između „predodžbe svesti“, tačnije pojma stvarnosti u ljudskoj svesti i robe, u ovom kontekstu medijskog sadržaja, još jednom ističe značajnu ulogu koju mediji igraju u stvaranju i menjanju ljudske percepcije stvarnosti. Ovde možemo uvesti i pojam konzumerizma, kojim se Bodrijar jednako posvećeno bavi, jer uočava da u svetu kasnog dvadesetog veka upotrebna vrednost gubi svoje izvorno značenje o upotrebljivosti i poprima odlike statusnog simbola, pa čak i razbibrige. Konzumacija medijskog sadržaja kao robe takođe je tema koja se može razmatrati u okvirima modernog, naročito savremenog društva. Kao primer bismo možda najprirodnije mogli iskoristiti društvene mreže čiji se sadržaj, iskoristimo tržišnu terminologiju ma koliko ona u ovom kontekstu rogozatno zvučala, konzumira a da nikakva svrha tog procesa ne postoji. Drugim rečima, upotrebna vrednost u tradicionalnom smislu nepostojeća je u ovom kontekstu, a roba se konzumira zato što je to društveni trend i usvojena praksa, ne nužno zato što konzument njome može nešto postići ili je ikako svrsishodno upotrebiti. Bodrijar ovde uvodi pojam potrebe, kao savremenu inkarnaciju ponude i potražnje, i razmatra da li ona zavisi „o neovisnosti izbora ili o manipulaciji“ (Baudrillard 2001: 6). Kada govorimo o medijima, ova je diskusija utoliko komplikovanija, jer oni pružaju prostor i za jedno i za drugo. Nezavisnost ličnog izbora neupitno postoji – svaki gledalac može da izabere koji će sadržaj pratiti, a može i da odabere kako će ga tumačiti. Isto tako, prostor za manipulaciju itekako je prisutan u medijskom sadržaju, jer se on kreira i plasira pod direktnim uticajem pozicija moći (kako vladajućih grupa u političkim, tako i u ekonomskim, društvenim i drugim kontekstima). Štaviše, sadržaj se često formira imajući moguću interpretaciju na umu²³. Medijska

²³ Ovo je najočiglednije u današnje vreme kada su politička korektnost i govor mržnje veoma osetljive teme. Tako mediji moraju imati na umu kako publika može protumačiti određene poruke i voditi računa da ne izazovu negativnu reakciju pukom nemarnošću. Ovo se jednako odnosi i na ljude, pre svih na poznate ličnosti, koje nastaju kao fenomen izazvan medijima, a koje danas više nego ikada moraju svesno konstruisati svoj imidž kroz prisustvo

informacija pažljivo se formuliše i oblikuje pre nego što se pusti u etar tako da ili izazove željene pozitivne reakcije ili predupredi neželjene negativne. Manipulacija je tako teško odvojiva od pojave masovnih medija, pa i od nezavisnosti ličnog izbora, jer je upitno u kojoj meri mi donosimo odluke, a u kojoj smo meri pod uticajem medijskih sadržaja, čak i kada biramo da ih ne gledamo.

Zahvaljujući svojoj bitnoj poziciji u društvu i ljudskoj svakodnevnici, o čemu je više reči bilo u prethodnim poglavljima ovog rada, mediji pružaju ono što Bodrijar naziva društvenom konotacijom. Oni dakle služe da se pojavama i događajima obezbedi smisao i kontekst u društvenom smislu. I dok se ovaj proces može tumačiti u pogledu manipulacije, bitno je istaći da Bodrijar ove primere posmatra nešto neutralnije nego što je bio slučaj sa, recimo, simulakrumom i originalnom stvarnošću. Kada razmatra stvarnost i hiperrealnost, on ih vidi kao dva u biti suprotstavljena pojma koji kasnije ostvaruju simbiozu. Ova simbioza nije nužno negativna, ali je svakako negativnija nego li, recimo, postojanje originalne stvarnosti bez ikakvog upliva hiperrealnosti u nju²⁴. Međutim, sa medijima i konotacijom slučaj je malo drugačiji. Bodrijar kao da prihvata sadašnje stanje stvari – drugim rečima hiperrealnost kao takvu – i kaže da kada stvari posmatramo isključivo u datom kontekstu protiv koga ionako ništa i ne možemo uraditi, posmatrani procesi ne moraju nužno biti binarno suprotstavljeni. On piše da je konotacija (u ovom kontekstu medijska konotacija) „mesto ideologije“ ali da „to nipošto ne znači da će ona nakalemiti dodatna, parazitna značenja na 'objektivnu' denotaciju, ne znači da će propustiti naporedne, infrastrukturi strane sadržaje znaka, jer bi to bio proces denotacije“ odnosno oduzimanja svakog značenja, a da je zapravo posredi „upravo igra ulančavanja i razmjene označitelja, proces beskonačne reprodukcije koda“ (Baudrillard 2001: 19). Drugim rečima, on ovde još jednom opovrgava svoje pređašnje tvrdnje o nestanku prave stvarnosti i ističe da je ono što se zapravo dešava samo množenje značenja i spajanje različitih elemenata, od kojih neki svakako mogu biti i negativni, ali to i dalje ne znači da je proces u svojoj biti negativan. On o medijima i ideologiji, te o njihovom odnosu piše i sledeće:

Pogrešno je mišljenje da su mediji u današnjem poretku „puko i jednostavno odašiljanje“. To bi naime značilo od njih napraviti prijenosnika jedne ideologije čije bi se odrednice nahodile drugdje (u načinu materijalne proizvodnje). [...] Mediji ne uređuju društvene odnose kao prijenosnici nekog sadržaja, nego svojom oblikom i djelovanjem, a to nije odnos eksploatacije nego apstrakcije, odvajanja, ukidanja razmjene. Mediji nisu koeficijenti nego efektori (prenositelji) ideologije. Ne samo da nisu revolucionarni po namjeni, nego nisu čak, na drugi način ili virtualno, neutralni ili neideološki (izmišljotina o njihovu „tehnološkom“ statusu ili njihovoj društvenoj „uporabnoj vrijednosti“). Sukladno tome, ni ideologija ne postoji negdje drugdje kao diskurs vladajuće klase prije no što se uključi u medije. (Baudrillard 2001: 31)

U ovom delu Bodrijar još jednom potvrđuje da mediji igraju daleko značajniju ulogu od pukog sredstva „odašiljanja“ poruke i ideoloških instrukcija i da su oni neodvojiv deo jedinstvene hiperrealnosti koja se stvara. Drugim rečima, ideologija, ma kakva ona bila, ispreplitana je sa medijima, pa tako nije neosnovano ispitati ulogu medija u kreiranju ne samo percepcije stvarnosti, već i pitanja identiteta, kako individualnog, tako i kolektivnog. U tom ispitivanju, jednaku pažnju zavređuju poruke, kao i njihova forma, odnosno forma masovnog medija posredstvom kog se neka poruka prenosi, jer oba aspekta deluju udruženo i imaju ako ne jednak, onda veoma sličan učinak kada je u pitanju građenje pogleda na svet i društvenu okolinu. Bodrijar se, krajnje marksistički, a u skladu sa svojim počecima i

u medijima i na društvenim mrežama u toj meri da su mogućnosti za negativne ispade i osudu veće nego ikad. Pojam koji se u Americi naziva *cancel culture* a vezan je gotovo isključivo za medije zavređuje posebnu pažnju u studijama popularne kulture i masovnih medija.

²⁴ Ovo ponajbolje vidimo u Americi kada on praktično lamentira nad vrlim starim svetom Evrope koji gubi primat od turobnog, ekranizovanog društva Sjedinjenih Američkih Država.

korenom svoje teorije, obazire i na tržište i proces proizvodnje od kojih se ni mediji, ni ideologije ne mogu izolovati jer je hiperrealnost u okviru koje deluju (i koju, paradoksalno, istovremeno stvaraju) sveobuhvatna i čini da njeni različiti elementi budu neprestano povezani i međusobno uslovljeni. Bez medija, Bodrijar ne vidi mogućnost postojanja i opstanka ideologije u modernom svetu, baš kao što ne vidi ni mogućnost za delovanje medija bez ideologije. Treba naročito istaknuti da se ovde on bavi isključivo modernim društvom (dakle društvom poznog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka), a nikako ranijim društvima koja nisu funkcionisala oslanjajući se na tehnologiju u meri u kojoj mi to danas činimo. Svakako da obrasce možemo potražiti u prošlosti i tradicionalnim medijima kako bismo razumeli osnovne principe po kojima mediji funkcionišu, ali kada govorimo o sprezi svih ovih elemenata, onda je nesumnjivo da je ona neodvojiva od konteksta modernog, te savremenog društva kakvo danas poznajemo.

2.3.5. Mediji i mase

Zašto se, dakle, mi danas bavimo masovnim medijima i njihovim principima funkcionisanja? Ukoliko prihvatimo da su oni danas neodvojivi deo svakodnevice i da kako svojom formom, tako i sadržajem, vrše uticaj na ljudsku percepciju stvarnosti, onda je nemoguće izučavati bilo koji aspekt jednog modernog društva bez osvrta na uticaj masovnih medija na njegovo stvaranje, održavanje, i konačno, potencijalno uništenje. Oni su danas glavni agent održavanja društvenog poretka jer se javnost informiše o svim aspektima stvarnosti putem medija. Ovo se svakako ne mora odnositi isključivo na negativne aspekte društvenog poretka, mada je nesumnjivo i sa njima u vezi. O održavanju dominantnog društvenog poretka uopšteno, Hol tvrdi:

Ali kažemo „dominantan“, jer postoji jedan obrazac „preferiranih čitanja“. Ta čitanja imaju institucionalni/politički/ideološki poredak upisan u njih, koji je i sam institucionalizovan. Domeni „preferiranih značenja“ imaju u sebe ugrađen čitav društveni poredak kao skup značenja, praksi i verovanja: svakodnevno poznavanje društvenih struktura, toga „kako stvari funkcionišu za sve praktične svrhe u ovoj kulturi“, hijerarhijski poredak moći i interesa i struktura legitimacija, ograničenja i sankcija. (Hol 2017: 15)

U kontekstu masovnih medija, o preferiranim čitanjima možemo razgovarati kao o instrukcijama koje mediji mogu eksplicitno ili, češće, implicitno nametati svojom formom i sadržajem. Kako je predstava nekog događaja u potpunosti u njihovoj moći, oni direktno utiču na to kako će gledaoci posmatrati taj događaj i usloviti reakciju na njega. Takve instrukcije, odnosno čitanja o kojima govori Hol, u uskoj su sprezi sa vladajućim poretkom i to na svim nivoima, te tako i na globalnom nivou čitave ljudske civilizacije. Time se postiže očuvanje aktuelnog statusa globalnog ili nacionalnog poretka i vladajućih grupa koje drže pozicije moći. Ne bi bilo neispravno u ovom smislu razmatrati i uticaj medija na građenje ili razaranje jednog poretka, jer se logično da zaključiti da, ukoliko su mediji glavna sredstva održanja jednog poretka, oni ujedno poseduju potencijal da taj poredak uruše i stvore neki novi, te da su bili umešani i u samo stvaranje poretka koji trenutno održavaju. Ipak, iako su ove mogućnosti izgledne, masovni mediji se danas ponajviše proučavaju u kontekstu održanja trenutnog poretka jer se na tim primerima ponajbolje prikazuje osnovni mehanizam uticaja na svest pojedinca, a to je vladanje masom, odnosno javnim mnjenjem. O masama Bodrijar navodi sledeće:

Ako to ne razumijemo, uopće ne razumijemo to kolektivno uprošćenje, koje je zapravo veličanstveni čin nadilaženja. Doista, ljudi ne teže za tim da se zabave, oni traže kobnu razonodu. Nije važna dosada, bitan je višak dosade; višak je spas, vrhunac zanosa. Pritom se

može zaneseno produbljivati bilo što. Čak i višak pritiska i poniženja mogu djelovati poput osloboditeljskog zanosa podređenosti – kao što apsolutna roba predstavlja osloboditeljski oblik robe. To je jedino rješenje problema „dobrovoljnog robovanja“ i, uostalom, jedini je oblik oslobađanja produbljivanje negativnih uvjeta. Svi oblici koji teže racvjetavanju čudesne slobode samo su revolucionarne tirade. Logiku oslobođenja razumiju jedino pojedinci, u biti pobjeđuje logika fatalizma. (Baudrillard 2001: 148)

U *Fatalnim strategijama*, Bodrijar se bavi društvom kao celinom, odnosno pojmom masa kao homogenih, pasivnih učesnika u jednosmernoj, ideologijom obojenoj komunikaciji sa medijima. I premda se studije popularne kulture često razilaze u pogledu mogućnosti masa, razgovor o njihovom postojanju neophodan je za analizu društvenih pojava naročito u kontekstu medija. Svakako, postoje dve struje. Prva, sa Deborom na čelu, koja sagledava društvo u kontekstu medijske publike kao pasivne skupine primalaca poruke na koju ničim ne reaguju. U *Društvu spektakla*, on ističe pasivnost mase kao osnovnu odliku medijske publike i upravo u tom aspektu medijskog delovanja vidi problem sa društvom koje opisuje. Druga struja, u čije ime piše Fisk, na primer, tvrdi da masa kao koncept nije moguća, barem ne kao totalna pasivna grupa i da se nikada ne može govoriti o generalizaciji koncepta publike, te da je individualistički pristup jedini moguć, mada gotovo nemoguć jer nije izvodljivo proučiti apsolutno svaki pojedinačni odnos između gledalaca i medija. I onda kada prihvata pojam mase, Fisk je shvata samo „u kontekstu proizvodnje“, odnosno kroz proizvode koji su nastali masovnom produkcijom i koji su namenjeni masovnoj upotrebi (Fiske 2010: xxvii). Kako bilo, oba ova aspekta idu u prilog našem razmatranju medija i uloge koju oni imaju u društvu jer se dosezi ovog odnosa jedino i mogu valjano razmatrati kada se uključe različite tačke gledišta – i pojedinačne i kolektivne. Kolektivno se ovde mahom sagledava homogeno, jer implementacija ideologije, na primer, ima za cilj stvaranje masa. Koliko u tome uspeva pitanje je na koje još uvek nemamo konačan odgovor.

Makluan piše da zbog „današnjeg strahovitog ubrzanja kretanja informacija“ ali i količine informacija koja je u opticaju u domenu medijskog sadržaja, „imamo šansu da razumemo, predvidimo i utičemo na sile okruženja koje nas oblikuju – i na taj način da preuzmemo kontrolu nad našom sudbinom“ (Mekluan 2018: 19). On još navodi da „razumevanje posledica medija predstavlja civilnu odbranu protiv medijske radioaktivne prašine“ (Mekluan 2018: 57). Drugim rečima, ono što on pokušava da kaže jeste da je za razumevanje savremenog društva, i samim tim svakog individualnog životnog toka, neophodno razumevanje uloge masovnih medija u našoj svakodnevnici, kako na nivou institucija (državnih i globalnih), tako i na nivou trivijalnih svakodnevnih navika (počev od industrije zabave, na primer). Razumevanje uloge masovnih medija moguće je jedino ukoliko se razume sistem njihovog funkcionisanja i ako su mehanizmi kojima se služe dovoljno jasno razotkriven. Nešto slično implicitno poručuje i Bodrijar u svojim razmatranjima simulakruma i hiperrealnosti. Da bismo mogli da se zaštitimo od potencijalnih negativnih uticaja ovih fenomena (ili da barem pokušamo da smanjimo njihov uticaj u onoj meri u kojoj je to individualno moguće), moramo ponajpre razumeti kako oni deluju na nas i u kojoj su meri zaslužni za stvaranje i menjanje različitih koncepata kojim svaka jedinka određuje svoje mesto u okvirima jednog društva. U kontekstu masa, medijske studije značajne su upravo kako bi sprečile formiranje nemislećih, neslobodnih i pasivnih masa tako što će nas uputiti u mehanizme instrukcija kojih se treba čuvati, naročito kada one nisu očigledne prosečnom gledaocu.

2.4. Identitet

Identitet je u psihologiji povezan sa pojmom ličnosti, odnosno definisanjem svakog pojedinca u pogledu osnovnih karakteristika, ponašanja i emocija. Ovaj termin teško je ograničiti jednom

konkretnom definicijom jer je jednako apstraktan i neuhvatljiv kao i drugi pojmovi koji su predmet ovog rada. Savellos piše da je svaki „pokušaj da se definiše identitet osuđen na cirkularnost jer nas razumno shvatanje definicije identiteta mora vratiti na razumno shvatanje samog identiteta“ kao koncepta (Savellos 1990: 476). Drugim rečima, konkretna i konačna definicija nije moguća jer opisujemo pojavu koju u suštini ne shvatamo u potpunosti i koju ne možemo opisati empirijskim kategorijama i dimenzijama. Zbog toga on zaključuje da ga moramo videti kao „primitivan pojam koji se ne može definisati“ ali da primitivnost ovde nema negativnu konotaciju (Savellos 1990: 482). Drugim rečima, primitivnost ne ukazuje na to da je termin prost, nerazvijen ili vezan za istorijski nesofisticirane mehanizme, već da je više primalan, i suštinski neodvojiv od ljudske svesti kao takve. On vidi izučavanje identiteta kao važno, vidi ga kao proces od kojeg nas se ne sme odvratiti. Savellos dalje tvrdi da i pored toga što je cirkularan, ovaj pojam treba makar donekle objasniti, ako ništa drugo, a ono da bi se predupredile „pogrešne ideje o prirodi ovog pojma“ (Savellos 1990: 482).

Različite psihološke struje pružile su svoj doprinos definisanju pojma identiteta, a svakako da u tome prednjače psihoanalitičari, na čelu sa Frojdom, Eriksonom i Lakanom. Trebješanin se poziva na Eriksona kada piše da identitet „označava doživljaj suštinske istovetnosti i kontinuiteta *ja* tokom dužeg vremena, bez obzira na njegove mene u različitim periodima i okolnostima“ (Trebješanin 2008: 9). U ovom smislu, govorimo o konceptu jastva ili sopstva, čime označavamo lični identitet jedinke, a koji Frojd deli na tri dela: ego, id i super-ego. I on i Lakan baviće se studijama svesnog i podsvesnog, te jedinstvenim procesom razvoja identiteta. Sva trojica, ipak, ističu kontinuitet kao osnovnu odliku pojma identiteta jer označava koncept koji se u različitim kontekstima uočava zahvaljujući upravo kontinuitetu, nekoj vrsti stalnosti. Dos piše o Lakanovoj teoriji identiteta, prema kojoj se „ličnost konstituiše po etapama, sve dok ne dostigne ono što on naziva kompletnom ličnošću koja se pridružuje hegelijanskoj transparentnosti poretka razuma u jednoj dovršenoj istoriji“ (Dos 2016: 139). On dalje piše o procesu identifikacije kojim se ličnost, ili preciznije identitet, konstituiše a koja „omogućuje strukturisanje ega i prevazilaženje prethodnog stadijuma“ izgradnje jedne ličnosti (Dos 2016: 139). O etapama u razvoju identiteta piše i Erikson i prepoznaje čak osam etapa. Štaviše, sva trojica se slažu da se formiranje identiteta neminovno mora odvijati u fazama i da on nikako ne može biti stečen u finalnom obliku, niti može biti urođen. Ipak, za razliku od Lakana i drugih psihoanalitičara, Erikson tvrdi da razvoj ličnosti i identiteta „nije završen ni u petoj, ni u dvadeset petoj godini, već traje kroz čitav život, do smrti“ (Trebješanin 2008: 8). Drugim rečima, ovaj pojam izrazito je fluidan i promenljiv, čak i na nivou jedinke. On trpi promene u odnosu na sredinu u kojoj se gradi i kreće. O identitetu ne pišu nužno samo psihoanalitičari. Njime se, na primer, bave i teoretičari poput Hola, čije tvrdnje idu u prilog Eriksonovim idejama o promenljivosti identiteta tokom čitavog života pojedinca. On navodi sledeće:

Reč je o ideji da je identitet pozicija i da identiteti nisu fiksirani. [...] Ja razmišljam o identitetima u okviru pozicionalnosti (*positionality*). Za mene je identitet tačka prošivanja (*suture*) društvenog i psihičkog života. Identitet je zbir (trenutnih) pozicija ponuđenih od strane društvenog diskursa u koji ste spremni u tom trenutku da investirate. To je mesto gde je psihički život sposoban da investira u javni prostor, da pronade svoje mesto u javnom diskursu, i da odatle, dela i govori. To je istovremeno i mesto iskazivanja i mesto moći delovanja (*agency*), ali se neće ponoviti. To neće biti ista pozicija koju ćete kasnije zauzeti; ili bar neće biti ista pozicija koju ste zauzeli u odnosu na drugi diskurs. (Hol 2017: 93)

Slično Eriksonu, i Hol smatra da je identitet podložan uticajima kroz čitav život, te da se može menjati i neprestano graditi i nadograđivati. Ovde dolazimo do pitanja formiranja identiteta, odnosno ličnosti uopšte, ne samo u kasnijem periodu života. Ako pojam ne možemo jasno definisati, onda bismo mogli da pokušamo da što približnije opišemo proces u kome nastaje. I dok se različiti psihoanalitičari ne slažu oko svih aspekata usvajanja identitetskih odlika, poput navedenog vremenskog raspona tokom

kog on traje, svi teoretičari se slažu da identitet nije nešto što nastaje u izolaciji. Ljudi grade identitet u odnosu na sredinu u kojoj se rađaju, odrastaju i formiraju percepciju o svetu. Hol u prethodnom pasusu objašnjava da se identitet gradi u odnosu na društveni diskurs, iz kojeg usvaja određena načela, ali i očekivanja od nekih drugih društvenih diskursa. Sve ovo dešava se na nivou nesvesnog. Erikson ističe da je osećanje identiteta retko svestan čin (Trebješanin 2008: 8). Dos se poziva na strukturaliste, te piše da je nesvesno u kontekstu Levi-Strosa „tuđe afektima, sadržaju, istoričnosti pojedinca“ te da je ono „prazno mesto na kojem se vrši simbolička funkcija“ (Dos 2016: 164). Uticaj Levi-Strosa Dos vidi i kod Lakana, te i o njegovom poimanju svesnog i nesvesnog, stadijuma ogleдалa i formiranja ličnosti u ranom dobu piše slično. Nesvesno je, dakle, polje na kojem se ostvaruje formiranje identiteta, a u koje učitavamo naučene obrasce ponašanja i prakse iz okoline u kojoj odrastamo. Tako Erikson ističe da jedino „zajedničkim naporima psihoanaliza i društvene nauke mogu mapirati životni ciklus isprepleten sa istorijom zajednice“ (Erikson 2008: 29). On više puta ističe da se identitet gradi i vodi „ne samo odnosima u porodici, već i zbivanjima u široj socijalnoj, kulturnoj sredini, kao i istorijskim okolnostima“ i potcrtava da razvoj prvenstveno ega „nije toliko psihoseksualan, koliko psihosocijalan“ (Trebješanin 2008: 8). Ovim se studije identiteta blago udaljavaju od Frojdovog učenja, iako ga u suštini ne negiraju. U kontekstu ovog rada, seksualni aspekti psihoanalize takođe neće biti od presudnog značaja, pa se njima nećemo opširnije baviti. Prevashodno, posmatraćemo identitet kao još jedan primer diskursa.

Fuko opisuje diskurs kao sistem pravila i struktura koje upravljaju izjavama i iskazima, ali i ponašanjem pojedinca u datom društvenom i kulturološkom kontekstu. Kada govori o diskursu, on spominje pojam doktrine koja „teži tome da se širi“ prvenstveno na velik broj pojedinaca, koji „definišu svoju zajedničku pripadnost doktrini prihvatanjem jednog istog diskurzivnog skupa“ (Fuko 2019: 26-27). Doktrina ovde može stajati kao pandan ideologiji o kojoj smo govorili u prethodnim poglavljima, ali i kao primer skupa obrazaca ponašanja u datoj društvenoj okolini, odnosno kao „nepisana pravila i strukture koji proizvode naročite iskaze i izjave“ ili verovanja (Mils 2019: 49), što bi bila definicija bliža konceptu identiteta (u ovom slučaju kolektivnog). Na sličan način, Hol ističe da se „[o]no što možete zvati vašim 'sopstvom' (*self*) sastoji [...] iz različitih pozicionalnosti ili identiteta kojima ste voljni da se 'podredite' (*to subject yourself*), da im budete 'podređeni' (*subjected*)“ (Hol 2017: 94). Obojica se, dakle, slažu da se karakteristike identiteta pojedinca stiču iz okoline, i to iz diskursa kolektivnog identiteta. O diskursu kod Fukoa piše i Mils koji ističe da diskurs treba posmatrati ne samo kao regulisanu grupu iskaza, već i kao „skup pravila koja vode u distribuiranje i kruženje izvesnih iskaza i izjava“ (Mils 2019: 49). Još preciznije, on direktno smešta koncept diskursa u polje bliže kolektivnom identitetu ili društvenom narativu u sledećem pasusu:

Umesto da posmatramo diskurs kao grupu iskaza koji imaju neku koherentnost, trebalo bi radije da mislimo o tome da diskurs postoji zbog složenog skupa praksi koje pokušavaju da iskaze drže u opticaju, i drugih praksi koje pokušavaju da ih odvoje od drugih i da te druge iskaze drže van cirkulacije. (Mils 2019: 50)

U ovom kontekstu, i identitet možemo posmatrati kao složen skup praksi jer se i on donekle formira na sličan način kao Fukoov diskurs – interakcijom sa sredinom i prikupljanjem javno uvreženih ideja, verovanja i običaja. Štaviše, kada govorimo o uticaju sredine na formiranje identiteta, ne možemo isključiti upliv pozicija moći, a Fuko upravo „naglašava da je diskurs povezan sa odnosima moći“ (Mils 2019: 50). I diskurs i identitet tako „pre treba videti kao sistem koji strukturira način na koji percipiramo realnost“ (Mils 2019: 51). Ovo nas vraća na Bodrijara i njegovu definiciju simulakruma, koji je takođe konstrukt čije je primarno polje delovanja ljudska percepcija stvarnosti. Ipak, dok je simulakrum tehnološki uslovljen, identitet (makar pojedinca) ne nastaje u procesu kopiranja tehničkim pomagalicama, iako počiva na sličnim praksama. Uporedimo na trenutak ova dva pojma. Na nesvesnom nivou, kada

formiramo svoj identitet, mi usvajamo odlike „originala“ koji su nam prethodili (bilo pojedinaca, bilo kolektivnih identiteta) i stvaramo jedinstvenu strukturu koja pre nas nije postojala (sopstvenu ličnost), tražeći joj mesto u datom kontekstu u okviru koje se formira. Ovaj aspekt identiteta kao konstrukt bitan je pre svega na polju formiranja kolektivnog identiteta, ali će nam kasnije biti od koristi i kada ga dovedemo u vezu sa medijima. Da bi mediji mogli da ostvare uticaj na neku aspekt društva, možda nije neophodno, ali je svakako od pomoći ukoliko postoje spona koje povezuju ova dva domena. Veza sa simulakrumom vraća nas na prakse koje prethode čak i prvom redu Bodrijarovog simulakruma, jer je oponašanje onoga što se vidi u neposrednoj okolini praksa koja je svojstvenija ljudskoj prirodi nego što se obično misli. Sve ovo dodatno ističe važnost okoline i onoga što nam se predstavlja kao korisno za usvajanje i oponašanje, a tu dolazimo do kolektivnih identiteta, pod kojim se pre svega misli na nacionalne identitete.

2.4.1. Kolektivni identitet

Ukoliko prihvatimo Fukoovu tvrdnju da je identitet jedan vid diskursa, možemo dublje sagledati proces njegovog formiranja, naročito kada uporedimo koncepte individualnog i kolektivnog identiteta. Tako se kolektivni, odnosno nacionalni, identitet može posmatrati kao jedan vid diskursa – drugim rečima, skup struktura i pravila koja uslovljavaju ponašanje članova jednog društva. U ovom smislu, diskurs se poistovećuje sa terminom *grand narrative*, odnosno velikim narativom (koji još možemo opisati kao nadnarativ, ili dominantan narativ) – skupom priča, verovanja, ubeđenja i tvrdnji koja postavlja određeni tip ponašanja i postojanja u društvenom kontekstu. Erikson piše da pojedince „koji dele etnički prostor, istorijsko razdoblje ili ekonomske težnje, usmeravaju zajedničke sile dobra i zla“ (Erikson 2008: 29). Kao i Bodrijar, i Erikson koristi kategorije dobra i zla da suštinski istakne moralni, odnosno etički aspekt društvenih praksi i uvreženih verovanja, ali i da naglasi polaritet koji se prisutan u različitim kolektivnim identitetima. Ovo, ponovo, ne znači da postoji dobar ili loš identitet, premda se u ovom kontekstu može govoriti o formiranju privida dobrih i loših kolektivnih identiteta²⁵. Hol takođe piše o pojmu kolektivnog identiteta ističući da iako „nisu zacrtani doveka“ oni nisu lako promenljivi jer traju duže i imaju „veću istorijsku težinu“ pa ih je utoliko teže modifikovati (Hol 2017: 98). Ovde možemo podvući glavnu razliku između individualnog i kolektivnog identiteta. Dok je individualni fluidan i, kako tvrdi Erikson, sklon promenama tokom čitavog života, kolektivni identitet daleko je manje podložan promenama i na njega je teže izvršiti uticaj. Upravo je on taj koji vrši uticaj na pojedinca i njegov osećaj pripadnosti kolektivnom identitetu, pa samim tim i na osećaj sopstvenog identiteta u okvirima kolektivnog. U tom smislu, ne bi bilo potpuno pogrešno razmotriti pojam kolektivnog identiteta kao jedan primer ideologije, s obzirom na to da oba pojma počivaju na sličnim principima²⁶. Fuko se, čini se, dotiče ove sličnosti kada piše da „ne postoji društvo bez svojih velikih priča koje se ispredaju, ponavljaju i variraju“ i ističe da postoje „formule, tekstovi i ritualizovani nizovi diskursa koji se govore u dobro definisanim okolnostima“ (Fuko 2019: 16). Dobro definisani uslovi koje spominje mogli bi naglasiti nepromenljivost kolektivnih identiteta, ali i napor koji se ulaže da se spreči svaki mogući uticaj na kolektivni identitet ili njegovu predstavu. Ovo će nam kasnije biti od

²⁵ U praktičnom delu ovog rada razmatra se fenomen američkog nacionalnog identiteta koji kroz istoriju iznova stvara koncept neprijatelja, odnosno arhetipskog zlog kolektivnog identiteta spram kojeg donekle određuje svoj sopstveni kolektivni identitet. Ovaj je proces u suštinskoj vezi sa Lakanom i njegovom teorijom objekta, odnosno Drugog, koji služi da bi se razlikama opisali kvaliteti prisutni u jednom društvenom diskursu, tačnije da se negacijom Drugog opiše ono što jedna grupa predstavlja.

²⁶ Ova je tvrdnja naročito izvesna kada posmatramo kolektivni identitet u okviru medija i načina na koji se kolektivni identiteta (jer uvek govorimo o pluralizmu) predstavljaju u medijima.

naročito značaja kada dođemo do teme masovnih medija i medijske predstave kolektivnih identiteta. S obzirom na to da se koriste veoma sličnim mehanizmima kao i ideologije, dodatno ih možemo posmatrati kao primere društvenih diskursa. Na tu temu Fuko dalje piše sledeće:

Ukratko, moglo bi se reći da u svim društvima postoji, sa velikom konzistentnošću, vrsta stepenovanja među diskursima: između diskursa koji se izriču u običnoj svakodnevici i koji nestaju čim su izgovoreni, i između onih diskursa koji stoje na početku novih govornih činova, koji te govorne činove preuzimaju, transformišu ih i govore o njima, rečju, diskursi koji su, povrh njihove formulacije, rečeni, ostaju (iz)rečeni i treba ih dalje kazivati. Poznajemo ih iz našeg vlastitog kulturnog sistema: to su verski i pravni tekstovi, ali takođe oni tekstovi (čudni, kada razmišljamo o njihovom statusu) koji se nazivaju „književni“; do izvesne mere su to i naučni tekstovi. (Fuko 2019: 16)

Iz ovog dela najpre treba naglasiti trajnost kolektivnih identiteta, odnosno diskursa, kako ih definiše Fuko. Upravo ta trajnost obezbeđuje im težinu i dodatno značenje kada se izgovaraju ili predstavljaju (u medijima, na primer), što dalje obezbeđuje dugotrajnost u narednom periodu. Drugim rečima, kolektivni identitet ostvaruje se kao sistem koji podseća na *perpetuum mobile* – jednom kada se pojavi, on je sam sebi podsticaj i svakim činom sebi obezbeđuje podsticaj za dalje delovanje. Zatim, Fuko navodi određene primere kroz koje se kolektivni identiteti ostvaruju. Tu su verski i pravni tekstovi da označe religiju i politiku, te vladajuće ideologije, ali i književni i naučni tekstovi koji u ovaj skup praksi i iskaza uključuju i kulturološki aspekt jednog društva o čijem kolektivnom identitetu govorimo. Bodrijar navodi nešto slično i piše da nam je za stvaranje ličnog identiteta „potrebna vidljiva prošlost, vidljivi kontinuum, vidljiv mit o poreklu, koji nas uspokojava u pogledu naših ciljeva“ (Bodrijar 1991: 14). Osim što, poput Eriksona i Lakana, ističe kvalitet kontinuiranosti identiteta, Bodrijar ovde donekle izjednačava ovaj pojam sa fikcijom, jer ga svrstava u isti koš sa mitovima, ili ga pak na njima bazira. Fuko društva koja plasiraju narative o kolektivnom identitetu naziva diskursnim društvima (*sociétés de discours*) i navodi da ona imaju „zadatak da čuvaju ili da produkuju diskurse, kako bi ih pustila da cirkulišu u zatvorenom prostoru i da ih distribuiraju samo prema strogim pravilima, tako da vlasnici pri tom razdeljivanju ne ostanu razvlašćeni“ (Fuko 2019: 25). Još jednom, ovde se ističu kontrolisani uslovi u kojima se komunicira diskurs kolektivnog identiteta, što nas vraća na diskusiju o medijima i ideologiji. O ovome će još biti reči u delu o medijskim predstavama kolektivnog identiteta, naročito u američkom društvu.

U sklopu priče o kolektivnim identitetima, treba se naročito osvrnuti na pojavu globalizacije i sve prisutnijeg identiteta globalne zajednice, ili makar zapadnog društva. Iako su masovni mediji sada prisutni u svakom kutku planete i, možemo slobodno reći, funkcionišu po istim principima u svakom delu sveta, njihovo proučavanje nesumnjivo se primarno veže za zapadni svet. I sam Bodrijar u svojoj teoriji o hiperrealnosti locira fokus medijske stvarnosti na zapadu, prvenstveno u Sjedinjenim Američkim Državama. Kako se ovaj rad prevashodno bavi američkim društvom i književnošću, te njihovim uticajem na globalno društvo, nadalje ćemo se ograničiti na proučavanje masovnih medija primarno u okvirima zapadne civilizacije. Ovo nije redak slučaj u medijskim studijama; američko društvo često se navodi kao izvor jedinstvene medijske hiperrealnosti o kojoj govori i Bodrijar, a SAD se navode i kao prototip države zapadne civilizacije, iako su nastale na načelima zapadne Evrope. O zapadu kao konceptu najviše piše Hol, i ističe ga pre svega kao ideju, odnosno koncept (Hol 2018: 9). On dalje piše da nam ovaj koncept dozvoljava da „karakterišemo društva i klasifikujemo ih u određene kategorije“, odnosno da koncept zapada predstavlja „oruđe kojim se misli“ a koje „pokreće određenu strukturu misli i znanja“ (Hol 2018: 9). U ovom pogledu, možemo govoriti o konceptu zapada kao o diskursu. Hol u prilog tome piše sledeće:

Pod „diskursom“ podrazumevamo određeni način reprezentacije „Zapada“, „ostatka sveta“, kao i njihovih međusobnih odnosa. Diskurs je skup iskaza koji nam nudi jezik za govor o određenoj temi – odnosno način reprezentacije – određene vrste znanja o određenoj temi. Kada se formiraju iskazi o određenoj temi unutar određenog diskursa, taj diskurs omogućuje da se ta tema strukturira na određeni način. Istovremeno, on ograničava druge načine na koje se tema može konstruisati. (Hol 2018: 32)

Hol ovde ograničava diskurs na skup iskaza, međutim, proširimo li ovde pojam diskursa na skup obrazaca ponašanja, ubeđenja i društvenih uređenja, možemo lako govoriti o kolektivnom zapadnom identitetu. I Hol, poput Fukoa i Bodrijara, ističe aspekt konstrukcije kada govori o konceptu zapada, te nam daje prostora da još jednom povučemo paralelu između diskursa, simulakruma i identiteta. Naime, o kolektivnom se identitetu takođe može razgovarati skupinom iskaza koje sam nudi i stvara o sebi. Ovaj skup iskaza istovremeno konstruiše sam sebe i ideju o sebi. Tako o Zapadu možemo govoriti samo koristeći se skupinama iskaza koje on o sebi produkuje, a koje imaju da opišu šta on jeste ili nije. Tema zapada se tako strukturira na način koji odgovara zapadnoj civilizaciji. Zapad je u binarnoj opoziciji uvek pozitivan, iako nije nužno da je samo Istok u ovoj kombinaciji negativan. Radije, stvara se binarna opozicija Zapad protivu Ne-Zapada. Ovakva konstrukcija kolektivnog identiteta najbolje se može pratiti na primeru Sjedinjenih Američkih Država. Pre svega. Zbog toga što su primer relativno mladog kolektivnog identiteta, ali i zbog toga što nastaju kao koncept, kao ideja koja je oblikovala realnost, kao jedan primer hiperrealnosti. Takvim ih vidi i Bodrijar koji ih opisuje kao kulturu eksperimenta, izmaštan domen koji iznova traga za svojim identitetom, te primer „zapadnog društva koje je uključeno u neprekidan proces samo-obmane, gde su iluzije zamenile stvarnost a mogućnost da liberalna demokratija dosegne savršenstvo postala je predmet vere“ (Hehir 2011: 1077). U Americi, Bodrijar piše o Americi kao fikciji i „gigantskom hologramu“ u kome je „ukupna informacija sadržana u svakom pojedinačnom delu“ (Bodrijar 1993: 31). Razmotrimo li ovu tvrdnju u kontekstu identiteta, jasno je da Bodrijar ističe artificalnost ovog kolektivnog identiteta i izjednačava je sa hiperrealnošću. Jedan od njegovih možda najpoznatijih citata o Americi glasi:

Amerika nije ni san, ni realnost, to je hiperrealnost. To je hiperrealnost jer je to utopija koja je od početka proživljavana kao da je ostvarena. Sve je ovde realno, pragmatično, i sve vas navodi na sanjarenje. Možda se istina o Americi može ukazati samo Evropljaninu, jer samo on može uočiti savršeni simulakrum, simulakrum imanentnosti i materijalne transkripcije svih vrednosti. Amerikanci, pak, nemaju osećaja za simulaciju. Oni su prosto njeno oličenje, ale ne mogu govoriti o njoj, pošto sami jesu njen prikaz. Oni su dakle idealan predmet za analizu svih mogućih varijeteta modernog sveta. Uostalom, ni više ni manje nego što su to u svoje doba bile primitivne zajednice. (Bodrijar 1993a: 30)

O tome kako se Amerika o kojoj govori Bodrijar, te američki kolektivni identitet ostvaruje kao hiperrealnost biće više reči u praktičnom delu ovog rada. Ono što nas u ovom trenutku zanima jeste povezanost između kolektivnih identiteta u savremenom svetu i pojma hiperrealnosti. Bodrijar ovde implicira da Zapad kao koncept i identitet, na čelu sa Amerikom, postoji gotovo isključivo zahvaljujući medijima i u njihovim okvirima. Kada piše o prostranstvima koje posećuje na američkom tlu, on neprestano ističe da nije u potrazi za američkom kulturom (za koju se može reći da ni ne veruje da postoji; ona kao simulakrum za njega nije stvarna), međutim, redovno se vraća masovnim medijima i popularnoj kulturi koja nesumnjivo svojim većim delom počiva na medijima i u njima se ostvaruje i popularizuje. Ukoliko, dakle, tradicionalni pojam identiteta, naročito kolektivnog, ne možemo nužno shvatiti kao hiperrealnost, Bodrijar kao da nam daje pravo da to učinimo sa američkim kolektivnim identitetom. Njegov diskurs počiva na masovnim medijima i tehnologiji kojom se oni šire, te kao takav postoji, ako ne u potpunosti, onda u ogromnoj većini isključivo u medijima i medijskim predstavama.

Budući da se prvenstveno ostvaruje kroz medije, nije čudo da se američki identitet počeo širiti i van geografskih granica Sjedinjenih Američkih Država. Tako se za pojam Amerike i Zapada uopšte danas neodvojivo veže pojam globalizacije, odnosno proces širenja uticaja i praksi sa zapadnih sila na druge države i društva koje inače izmaštanom Zapadu ne pripadaju. Hol u ovome vidi ostatke kolonizacije (premda je Amerika kolonizovano tlo, a ne kolonizator, ali je kolonizatorima naseljena) i navodi da „[m]noga društva u današnje vreme teže da postanu 'zapadna' – makar kad je u pitanju dostizanje Zapadnog životnog standarda“ (Hol 2018: 7). Ovo, istina, nije skorašnji trend, ali jeste nešto što je u svetu kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka nikad očiglednije. Proces globalizacije i amerikanizacije odvija se na svim nivoima, ne više samo u pogledu dostizanja zapadnog životnog standarda, već i u usvajanju zapadnih obrazaca ponašanja i kulture. Bodrijar će ovu pojavu videti u uskoj vezi sa konzumerizmom, odnosno potrošačkim društvom, a slično je i sa Holom. On uočava da je proces globalizacije donekle, može se reći, uslovljen činjenicom da je „veliki deo sveta ekonomski zavisan od Zapada, čak i u slučajevima kada je formalno nezavisan i dekolonizovan“ (Hol 2018: 16). On još piše i da je globalizacija jedan od vodećih fenomena modernog društva jer „opisuje našu sve izraženiju međuzavisnost“ jer „nigde više nije van uticaja neke druge sredine“ (Hol 2017: 95). U kojoj meri možemo govoriti o tome da je svaka sredina pod uticajem neke druge sredine, povod je za diskusiju. Dok je ovo nesumnjivo tačno za zemlje koje ne pripadaju zapadnoj civilizaciji (ali i za neke zapadne zemlje), nije izvesno u kojoj su meri SAD pod uticajem drugih sredina, barem kada je kolektivni identitet u pitanju. U ovom svetlu, mogli bismo govoriti o stranom uticaju jedino u kontekstu američkog samo-određenja spram Lakanovog Drugog. Drugim rečima, uticaj drugih sredina jasno možemo videti samo u okvirima poređenja američkog identiteta sa suprotstavljenim stranama, koje se najpre percipiraju kao neprijatelji, a spram kojih se određuje šta je to tipično američko tako što se polazi od toga šta je definitivno ne-američko.

Američki kolektivni identitet se tako može posmatrati kao jedinstven diskurs čija pravila diktiraju prevashodno mediji, a stvaranjem i propagiranjem slike američkog nacionalnog jedinstva i složnosti pod tipično američkim vrednostima. Ovaj diskurs, sa svim osobinama koje obuhvata (a o kojim će kasnije biti više reči), potom se nameće pojedincu i njegovom ličnom identitetu koji nastaje pod uticajem i u okviru kolektivnog identiteta kao čiji deo nastaje. Samim tim, diskurs američkog kolektivnog identiteta uslovljava i diktira kakvoću i obrasce delovanja i ponašanja svakog pojedinačnog, individualnog identiteta. Drugim rečima, kolektivni identitet Amerike ne moramo nužno pratiti samo u kontekstu globalizacije. Možemo jasno uočiti njegovo propagiranje i unutar granica popularne „zemlje slobodnih“ i to upravo posmatranjem sadržaja masovnih medija. Bodrijar o američkom identitetu prisutnom svuda kroz i zahvaljujući medijima piše sledeće:

Tom dosluhu između slike i života, ekrana i svakodnevnog života svjedočimo svaki dan, najprirodnije na svijetu. Posebice u Americi, u kojoj je zacijelo jedna od značajnijih draži činjenica da je izvan samih kinematografskih dvorana cijela zemlja kinematografizirana. Prolazite pustinjom kao u westernu, prolazite metropolama kao preko ekrana punog znakova i formula. Život je travelling, na djelu je kinetički, kinematički, kinematografski prijelaz. Pri tome nalazimo jednako zadovoljstvo kao i u talijanskim ili nizozemskim gradovima, u kojima, izišavši iz muzeja, vidimo gradove koji su slika i prilika onih na slici, kao da su s njih sišli. Postoji tu neko čudo koje podaruje, čak i američkoj prizemnosti, neku vrstu estetske forme, idealne pometnje koja preobražava stvari na način kako se one događaju u snu. Pri tome film ne zadobiva izvanredni oblik djela (čak i genijalnog), ovdje on cijeli život uranja u mitski ugođaj, tu je on uistinu očaravajući. (Baudrillard 2001: 157)

Ovakav opis američkog kolektivnog identiteta može se sresti u svim Bodrijarovim delima koje se američkom kulturom bave. On je pre svega posmatra kroz medijski sadržaj i različite medijske oblike

koji se u okviru te kulture stvaraju i razvijaju. U ovom delu on jednako spominje film i ekrane (pretpostavlja se televizijske), ali i različite medijske slike koje propagira popularna kultura, te neke tipične ideje koje proizvodi medijska sfera, a koje se usvajaju kao tipično američke aktivnosti, poput putovanja koje ovde spominje Bodrijar. To je putovanje otvorenim putem, nedodijom, u kolima, bez cilja. Na ovom tropu nastaje ono što književnost naziva *road novel* ili fikciju putovanja. Na sličan način, u američkim medijima će se rađati i ideje o tipičnim američkim prostorima, kako u privatnom, tako i u javnom okruženju. Tako imamo spomenuti autoput, ali i urbanu sredinu, metropolu, ili na primer, tipičnu američku porodičnu kuću pedesetih, te dnevnu sobu u kojoj se porodica okuplja oko televizora. Načela na kojima se gradilo američko društvo, poput osvajanja teritorije, našla su svoj dom u okvirima sporta, na primer (američki fudbal zasniva se na osvajanju jardi na terenu), koji se takođe može smatrati delom medijske sfere jer se sportske predstave ubrajaju među medijske spektakle²⁷. Svi ovi primeri redom pripadaju redu fikcije, ili mita, kako piše Bodrijar. No nisu samo oni mit, već je mit i čitav kolektivni identitet koji određuju, a koji od njih u najvećoj meri zavisi u savremenom svetu. Time se on i definitivno prikazuje kao simulakrum – konstrukt koji nastaje oponašanjem različitih prethodnika, a koji preuzima status originalne tvorevine koja nije nalik ni na šta drugo. Američko društvo, bilo da ga posmatramo kroz medije, ili nešto konkretnije, možemo označiti i kao primer simulakruma koji pri svom stvaranju nije nužno imao negativnu motivaciju. Drugim rečima, premda se Bodrijarov simulakrum često sagledava u pesimističnim kontekstima uništavanja prave stvarnosti, te veštačkih, bezvrednih falsifikata, američki kolektivni identitet primer je simulakruma koji nastaje bez zadnjih namera (makar u početku). Američki san ne podrazumeva uništenja drugih snova, niti želi da zauzme njihovo mesto. Ovaj je simulakrum nastao samo sa željom da bude bolji, ali ne i da zameni i porekne sve što mu je prethodilo. Ipak, da li je američki identitet danas iole sličan ovim originalnim idejama povod je za dalju diskusiju.

²⁷ U kontekstu američkog fudbala, ovde možemo govoriti o finalnoj utakmici NFL lige, zvanoj *Super Bowl*, koja je jedan od najpraćenijih programa na američkoj televiziji. Pored fudbalske utakmice, ova manifestacija uključuje i nastupe popularnih muzičkih zvezda, a kult reklama koje se emituju u toku ove utakmice i sam ima poseban status u popularnoj kulturi.

3. AMERIČKI IDENTITET U ROMANIMA DONA DELILA

Kao vodeći hroničar američkog društva, Don DeLilo u centar svojih romana smešta američki identitet, pre svega na kolektivnom, ali i na individualnom nivou. On posmatra američko društvo kroz njegove najbitnije i najprepoznatljivije odlike, i to one koje su u potonjim godinama dvadesetog veka postale ideja vodilja za globalistička nastojanja u širenju američkog identiteta. Ovo (planirano ili neplanirano, smišljeno ili slučajno) širenje američke kulture van granica Sjedinjenih Američkih Država možemo posmatrati kroz procese globalizacije ili, konkretnije, amerikanizacije. Razlika između ova dva fenomena više je nominalna, jer prvi podrazumeva uniformisanje jedinstvenog globalnog identiteta pod kojim bi sve svetske nacije bile ujedinjene (ili barem većina njih), a drugi konkretno širenje američke kulture na druge narode i nacije. Međutim, kako je dominantna kultura po čijem modelu nastaje globalni identitet (identitet globalnog sela) zapravo američka kultura, ova dva procesa možemo posmatrati kao jedan. Ovo je naročito tačno kada su u pitanju DeLilovi romani u kojima se elementi oba fenomena često preklapaju. Kroz ove elemente tako u fragmentima možemo posmatrati američku kulturu i ono što se smatra inherentno američkim. Ukratko, njegova dela mogu se protumačiti kao neprestano traganje za suštinskim odlikama koje bi odgovorile na jedno pitanje: šta to nekog čini Amerikancem? DeLilovi protagonisti većinom su rođeni Amerikanci, katkad imigranti ili potomci imigranata, uvek u čvrstoj sprezi sa američkom kulturom i njenim različitim aspektima. Na primer, u *Podzemlju*, Nik Šej je poreklom delom Irac, a u Njujorku živi u kvartu koji dominantno naseljavaju italijanski imigranti, odnosno potomci imigranata, poput Alberta Bronzinija. U onim retkim slučajevima kada seli svoju perspektivu u vizuru protagonista koji nisu Amerikanci, DeLilo bira poziciju Drugog, poziciju direktne suprotnosti američkom identitetu poput članova terorističkih grupa kakav je Hamad u *Padaču*, na primer. Na taj način, on koristi druge kulture kako bi istakao određene sličnosti i razlike sa američkim društvom, te kako bi potcrtao konkretne odlike koje, izmeštene van američkog tla, postaju ekstremizovane, ogoljene ili sagledane iz drugog ugla. Tako imamo *Imena* i interakciju predstavnika američke kulture poput Džejsma Ekstona ili Frenka Voltere koji dolaze u kontakt sa misterioznom grupom gerilaca u Grčkoj, ali i čudnim kultom smrti u Indiji. U njihovom tretmanu stranih grupa (iako se protagonisti tehnički nalaze na tuđoj teritoriji) možemo videti odnos Amerikanaca prema drugim kulturama, pa kroz to i poziciju koju sebi pripisuju, donekle u duhu socijalnog darvinizma, jer sebe smatraju dominantnijim i civilizovanijim u odnosu na, kako ih oni vide, primitivne religiozne fanatike. Sličnu dinamiku možemo pratiti i u *Padaču* kada Lijana reaguje na svoju komšinicu sa Bliskog Istoka i u njen muzički ukus učitava neprijateljstvo, ili u *Mau II* i odnosu između američke kulture i medija prema stranim otmičarima, ali i prema autoritarnim društvima. Svi ne-Amerikanci u DeLilovim romanima, čini se, služe u neku ruku kao lakmus papir spram kog se identifikuju tipične američke odlike – one koje se razlikuju od drugih kultura i društava, one koje ih izdvajaju i čine podobnim za model spram kog će se formirati globalna kultura.

U svom predstavljanju američkog društva, DeLilo se dotiče različitih likova koji imaju drugačije nacionalne i etičke pozadine, pripadaju različitim društvenim slojevima i klasama; njih dele godine, rod i pol, ali i rasa. Upravo zbog toga, DeLilo uspeva da prikaže različite aspekte umnogome vodećeg društva zapadne civilizacije, svakako društva koje je nesumnjivo prototip za kolektivni identitet globalnog sela. Njegovi junaci najčešće su pripadnici srednje klase (s retkim izuzecima poput Rosa Lokharta u *Nula K* koji je milijarder, ili Bakija Vunderlika u *Ulici Grejt Džouns* koji je međunarodna rok zvezda), stanovnici urbane sredine, i to u većini slučajeva Njujorka. Ipak, iako je Njujork najčešće prikazan kroz dominantnu medijsku kulturu i ekonomski značaj grada, kao u *Igračima* i *Kosmopolisu*, na primer, DeLilo ne zazire od prikazivanja i drugih subkultura u okviru samog grada poput Bronksa u *Podzemlju*. Njegovi su junaci i mladi studenti kao što je to slučaj sa *Endzonom* i

Ratnerovom zvezdom, ali i penzioneri poput Rosa i Artis u *Nula K*, ili Ričarda Elstera u *Tački omega*. Iako ga javnost često označava kao „muškog“ pisca, među njegovim likovima nalazimo jednako upečatljive muškarce i žene koji imaju zajedničke probleme i mane, ali koji ne delaju zajedno kako bi svoje probleme rešili. Drugim rečima, DeLilo kroz svoje romane uspeva da pokrije čitav dijapazon junaka američkog društva, obično neobičnih ljudi koji su rezultat dominantne kulture koja se neprestano razvija. Pritom, on želi i da prikaže raznolikost američkog društva kao odliku koja je možda i glavni faktor koji je doprineo globalizaciji. Na neki način, američko društvo ujedno je i mikroprikaz globalnog sela, globalno društvo u malom – dovoljno jedinstveno da se ne može pomešati sa nekim drugim društvom, ali i dovoljno otvoreno da raširenih ruku dočeka različitosti koje sa njime žele da se stope.

Kada govorimo o američkom identitetu koji je predstavljen u romanima Dona DeLila, treba naglasiti da je on nerazdvojivo vezan za drugu polovinu dvadesetog i prvu polovinu dvadeset prvog veka; drugim rečima, za savremeno doba u kome su SAD uveliko utemeljena nacija koja se nametnula kao vodeća svetska sila. Hronološki, njegovi romani obuhvataju raspon od pedesetih godina dvadesetog veka sve do 2022. koja je označena kao godina u kojoj se odvija njegov (trenutno) poslednji roman *Tišina*. Romani poput *Ratnerove zvezde* ili *Nula K* jesu delom hronološki problematični utoliko što predstavljaju futuristički kontekst – društva koja imaju naprednije organizacije poput one koja ostvaruje vanzemaljsku (ili bolje rečeno svemirsku) komunikaciju u prvom ili one koja nudi kriogenizaciju svojim korisnicima, odnosno proces zamrzavanja tela na određeni period u potonjem romanu. Kako ne nalazimo nijedan od ovih procesa u stvarnoj istoriji, jedino možemo pretpostaviti da se radnja ovih romana dešava nekad u budućnosti. S druge strane, društvo koje posmatramo ima odlike koje su tipične za postojeće periode. Tako je *Ratnerova zvezda* obeležena fragmentima koji prikazuju medije, konkretno televiziju, zahvaljujući čijoj aparaturi možemo zaključiti da se radi o Americi šezdesetih ili sedamdesetih. *Nula K* nudi manje ovakvih tragova, ali nam takođe epizode iz Džefrijeve prošlosti sugerišu da je on odrastao sedamdesetih ili osamdesetih, pa tako, tehnički, roman nikako ne može biti smešten u budućnosti (u odnosu na period kada je pisan). U najbolju ruku možemo reći da ovi romani predstavljaju fiktivnu nadogradnju stvarnosti, čime ostajemo u spomenutom periodu od pedesetih godina dvadesetog veka praktično do danas. Iako je američko društvo doživelo brojne promene u ovom prilično opsežnom razdoblju, DeLila zanimaju odlike koje su slične. Drugim rečima, on se fokusira na odlike američkog kolektivnog identiteta koje su dovele do formiranja američkog društva kakvo danas poznajemo. Svakako, i van DeLilovih romana, vidljiv je pomak u nacionalnim narativima koji se tumače kao tipično američki, bilo iz perspektive američke javnosti i društva, bilo iz perspektive ostatka sveta.

Ono što se s početka nastanka američke nacije nametalo kao odraz tipičnog Amerikanca ili Amerikanke vodilo se vodećim kulturološkim narativima tog doba – vrednosti prvobitnog nacionalnog identiteta Amerike počivale su na pobožnosti, marljivosti, vrednom i napornom radu, ali i na zajednici i ideji da se individualni identitet jedino kroz zajednicu može istinski i časno ostvariti, i to samo dok je u skladu sa načelima zajednice kojoj pripadaju. Nakon naseljavanja i izborene nezavisnosti, američki identitet jača zahvaljujući „radu i ratovima osamnaestog i devetnaestog veka“ a dodatno se ojačava i nadograđuje sličnim principima i tokom dvadesetog veka (Huntington & Dunn 2004: 4). Prednost se u Americi, dakle, od početka daje kolektivnom identitetu, što je ideja vodilja koja, čini se, do današnjeg perioda ostaje u srži američkog društva. I pored prepoznatljivog potenciranja različitosti ljudi i naroda koji su se slili u „kazan“ američke kulture (takozvani *melting pot*) nakon izborene samostalnosti, ne možemo poreći da je „kazan“ imao prevashodni zadatak da različitosti rastopi, raščlani, preoblikuje i potom uklopi u jedan zajednički obrazac ponašanja. U jednom trenutku, postojala je društvena ideja o sklapanju brakova među različitim etnicitetima ne bi li se dodatno konsolidovao ovaj koncept američkog identiteta, čime bi se „amerikanizovali imigranti“ (Huntington & Dunn 2004: 131). Otud kult američkog i pripadanja američkoj naciji, iz kojeg se nameće da pred njim ničice treba da padnu na

kolena i ljudi van teritorije Sjedinjenih Država. Ovakav nas stav dovodi do procesa amerikanizacije. Korene, dakle, treba tražiti u samom mitu o nastanku nacije, koja je više ideja, nego nacija. Mnogi kritičari se slažu da je američki nacionalni identitet pisan i uz pomoć književnih tekstova, i to kroz „romaneskne konstrukcije nacionalnih zajednica“ (Brückner 2006: 174). Ovaj koncept beleži svoj postepen uspon u devetnaestom veku, a zaokružuje se kao ideja o nacionalnom identitetu tek nakon Građanskog rata (Huntington & Dunn 2004: xv). Od nacionalnog identiteta ovog perioda preostale su neke ideje vodilje, narativi i elementi nacionalnog identiteta koji su svoje mesto potražili i u kasnijim inkarnacijama američkog društva. Takav je narativ o putovanju na zapad, odnosno konstantnom osvajanju teritorije, te pomeranje granice neistraženog ka zapadu, da bi potom zapad postao simbol obećane zemlje, stecište uspeha i postignuća onda kada se jednom istraži. Štaviše, ne radi se samo o istraživanju; tim neistraženim područjem američka nacija pokušava da ovlada, ona pokušava da ga pokori i sebi podredi. Onda kada su širenjem na zapad došli do krajnjih kopnenih granica, Amerikanci su nastavili svoje osvajanje prostranstava širenjem vojno-strateškog uticaja na druge države i kontinente, a potom i usmerili svoju potragu, odnosno *quest*, ka svemiru. Potreba za osvajanjem neistraženih prostora danas se ogleda u mnogim aspektima američkog društva, a ne bi bilo neispravno dovesti ovu ideju i u vezu sa pojavom savremenih masovnih medija. Priča o napretku tradicionalnih medija jeste priča o pokoravanju vremena i prostora (u početku i doslovno), ali i metaforičkih tehnoloških prostranstava. Internet i virtuelna stvarnost koju on generiše takođe predstavljaju jedan vid nove teritorije prema kojoj je američka nacija usmerila svoja stremljenja. Na neki način, internet jeste nepregledan domen neistraženog, te samim tim teritorija koju je trebalo pokoriti; premda je ona, čini se, uradila upravo suprotno – pokorila društvenu stvarnost Amerike generišući sopstvenu hiperrealnost. Ova će se ideja pomaljati u predstavi svih masovnih medija u DeLilovim romanima, počevši od radija, preko televizije, a zaključno sa savremenim reklamama i internetom. Osim ideje o neprestanom progresu, čije korene nesumnjivo možemo tražiti i pronaći u viktorijskom dobu Velike Britanije, i drugi su se elementi ovog poriva da se stremi ka pokoravanju nepoznatog prelili u domen popularne kulture. Tako imamo element doslovnog osvajanja prostora u jednom od najpopularnijih američkih sportova – američkom fudbalu – koji se bazira na osvajanju jardi i taktičkom kretanju ka endzoni, odnosno finalnom cilju koji stoji kao obećano parče zemlje iza zadate granice. Zapad kao ideja takođe je prisutan u popularnoj kulturi. Zapadna obala dom je Holivuda – teritorije koja neprestano „rađa“ nove, fiktivne svetove – ali i industrije zabave uopšte. Korene američkog zapada ponovo treba tražiti u Evropi i konceptu Zapada o kojem je govorio Hol, u kom je Zapad pojam veći od teritorije; on je u neku ruku diskurs – skup vrednosti, ubeđenja i obrazaca ponašanja različitih naroda koji se ubrajaju u zapadnu civilizaciju. Hol ideju o Zapadu pripisuje domenu mita i fantazije, kao koncept koji se i danas ubraja u „predstave o mestu i geografiji“ (Hol 2018: 7). O ideji Zapada, Hol piše i sledeći pasus:

„Zapad“ je istorijski, a ne geografski konstrukt. Pod „zapadnim“ društvom podrazumevamo tip društva koje je razvijeno, industrijalizovano, urbanizovano, kapitalističko, sekularno i moderno. Takva društva nastajala su u određenom istorijskom periodu – okvirno, tokom XVI veka, nakon srednjeg veka i sloma feudalizma. Ona su bila rezultat specifičnog niza istorijskih procesa – ekonomskih, političkih, društvenih i kulturnih. Za svako današnje društvo koje deli ove karakteristike, gde god se ono nalazilo na geografskoj mapi, može se reći da pripada „Zapadu“. Značenje ovog pojma je stoga takoreći identično značenju reči „moderno“. (Hol 2018: 8-9)

Hol u ovom odlomku potcrtava više odlika Zapada koji će biti od ključne važnosti za tumačenje dela Dona DeLila. Najpre, on jasno naglašava da Zapad prevazilazi domen geografije i da ima više neki metaforički nivo značenja. Kao takav, on je sveobuhvatan koncept u koji se slivaju i istorijske, kulturološke i socijalne implikacije koje Amerika nasleđuje od zemalja Evrope. U ovom citatu vidimo povezanost sa tradicionalnim, evropskim konceptom Zapada o kome je bilo reči u ranijim poglavljima

ovog rada. Istovremeno, vidimo i da Zapad nadrađa ograničenja tradicionalne definicije i da danas pod njega potpada mnogo šire geografsko polje. Izjednačavanjem termina „zapadno“ i „moderno“, Hol kao da naglašava da je Zapad danas fluidan koncept koji implicira napredak i vrhunac razvoja, ili makar stremljenje tom najvišem stupnju razvoja. Na taj način, otvara se mogućnost da se bilo koja država ili nacija koja prati i usvaja određene odlike modernog ili naprednog može ubrojiti pod termin zapadna civilizacija. Time dolazimo do uniformisanja različitih kultura i njihovog stapanja u jednu globalnu zajednicu koja prevazilazi geografske i kulturološke granice i ograničenja. Ovaj je argument istinit i kada posmatramo Sjedinjene Američke Države kao mikrojedinku u okviru čijih granica delimo teritoriju na istok i zapad. Američki Zapad nakon Drugog svetskog rata doživljava ekonomski procvat i postaje „dom nekih od najvećih nacionalnih korporacija“ (Hine & Faragher 2000: 519). Značajne investicije stimulisale su elektronsku i IT industriju, ali i Holivud i industriju zabave. U ovom procesu nastaju ideje tipičnih zapadnih gradova, poput Los Anđelesa, prepunih širokih avenija i otvorenog prostora, jer se „nacionalna ekonomska moć uglavnom ograničavala na velike gradove i predgrađa ovog regiona“ (Hine & Faragher 2000: 520). Na taj način, nastaje narativ zapadne urbane zajednice, koji u današnjoj popularnoj kulturi nesumnjivo predvode Los Anđeles i San Francisco, odnosno Kalifornija i njene urbane zajednice. Pored ovog narativa, nastaju i drugi, poput „zapadne kuće“ koja postaje tipični model urbanog življenja i, samim tim, utiče i na narativ porodične idile, jer, premda nisu svi američki građani želeli da žive na Zapadu, ogroman broj Amerikanaca jeste stremio tome da makar imitira ovaj delić zapadne američke kulture (Hine & Faragher 2000: 526). Koncept Zapada se tako nameće kao jedan od ključnih faktora u formiranju savremene popularne kulture, pa tako i čitavog američkog društva, jer ideje koje sačinjavaju diskurs jedne zajednice nesumnjivo utiču na to kako zajednica vidi sebe kao celinu i svoje članove pojedinačno. Hol tako ističe da je ideja o Zapadu „bila ključna za samo njegovo formiranje“ (Hol 2018: 10). U skladu s tim, ne bi bilo pogrešno zaključiti da je ideja o Zapadu ključna za njegovo ponovno stvaranje, i to iznova i iznova, jer je koncept rastao od pedesetih godina prošlog veka pa do danas, kao što ćemo videti na primeru DeLilovih romana. Mils piše da mi kao ljudi „prosudujemo veličinu našeg tela putem diskursa koji definišu perfektnu formu, osećanja umora tumačimo kao pokazatelje stresa zbog diskursa koji ukazuje na vezu između mentalnog i fizičkog zdravlja“ (Mils 2019: 51). Drugim rečima, on ističe da ljudska svest i percepcija sveta direktno zavise od društvenih diskursa i narativa koji direktno oblikuju i pojedinca i zajednicu, odnosno da „svet i materijalne objekte možemo iskusiti i o njima misliti u celini samo putem diskursa i struktura što [se] nameću našem mišljenju“ (Mils 2019: 52). Tako ideje poput Zapada postaju ključne za formiranje ličnog i kolektivnog identiteta, jer se oni jedino i mogu formirati koristeći se postojećim dominantnim diskursima. Kod Hola nalazimo potporu za ovakav argument.

Štaviše, jednom nastala ideja „Zapada“ odjednom je postala produktivna. Imala je stvarne učinke: omogućila je ljudima znanje i govor o određenim stvarima na određene načine. Proizvodila je znanje. Postala je činilac koji uređuje sistem globalnih odnosa moći, kao i koncept ili termin koji uređuje celokupan način mišljenja i govora. (Hol 2018: 10)

Ovaj citat nas dovodi ponovo do DeLila i njegovih romana. U njima, ovaj će argument biti ključan, iako nikad eksplicitno razmatran. Zapad, jednako kao i neki drugi činoci američkog kolektivnog identiteta, direktno će oblikovati pojedinačne živote i ličnosti njegovih protagonista. Zapad u ovom kontekstu možemo posmatrati i u vezi sa mitom o američkom zapadu, ali i u vezi sa prethodno spomenutim Holovim tumačenjem, po kome je zapad označitelj modernog. Elementi kolektivnog identiteta imaju moć da pojedincu daju kontekst za stvaranje sopstvene ličnosti i života, oni služe kao oruđe za neprestano stvaranje ličnih odlika, ali i novih elemenata kolektivnog identiteta. Nije slučajno da DeLilov opus počinje *Amerikanom* – on od prvog svog romana piše o junacima koji su, jednako kao Dejvid Bel, o sebi otkrivali stvari uglavnom iz okoline i tipičnih činilaca američke kulture. Štaviše, ako pod *Amerikanom*, kao terminom koji označava jedinstven osećaj pripadnosti američkoj naciji i kulturi,

te načinu života, podrazumevamo skup odlika i obrazaca ponašanja američkog društva, možemo reći da je čitav DeLilov opus jedna Amerikana, a njegov zadatak praćenje njenog neprestanog razvoja. Na isti način na koji ideje poput Zapada utiču na pojedinca putem popularne kulture i medija, one utiču i na popularnu kulturu i medije same, jer oni nisu tek oruđa, kao što smo ranije naglasili, već i entiteti sami za sebe, te se kao takvi neprestano menjaju, nadograđuju i potom dalje utiču na ostale činioce u ovom složenom društvenom odnosu neprestane izgradnje identiteta u savremenom medijskom okruženju. Ovo najbolje možemo videti na primeru masovnih medija koji u DeLilovim romanima postaju hiperrealnost za sebe. Hronološki, oni su najpre oruđe koje pomaže Rasu Hodžizu da svojim slušaocima dočara svu dinamiku bejzbol okršaja između Dodžersa i Džajansta, da bi potom postali izvor čuda u kojima se pojavljuje ubijena devojčica, ili tvorci originalnog ili manje originalnog života savremene svakodnevice u DeLilovim kasnijim romanima. To kako činioci na kojima počiva američko društvo neprestano transformišu i sebe i kulturu vidimo i na primeru samog koncepta Zapada, koji je prešao dalek put od divlje, puste zemlje koju treba osvojiti i pokoriti, te preoblikovati, kako bi mogla da donese napredak i bolju budućnost do onoga što predstavlja danas. Tako zapad postaje obećana zemlja, ili nešto poput nje, domen u okviru kog se ostvaruje napredak ali i budućnost, koja je po pravilu uvek lepa (o predstavama budućnosti u medijima biće još reči) i obećava da će svi u njoj biti lepi, srećni i uspešni. Ipak, element koji treba izdvojiti kao možda najznačajniju ideju u vezi sa američkim identitetom jeste upravo kolektivni, nacionalni identitet Amerike kao takav. Akcenat na pripadnosti zajednici koji je postojao u vreme doseljenika nesumnjivo postoji i danas, naročito kada je u pitanju DeLilova fiktivna Amerika. Tako se stvara dogma pripadnosti naciji, a iz tog kolektivnog identiteta vuče se osnova za individualni. Iz toga sledi da je svaki pojedinac pre svega američki državljanin²⁸, pa tek onda individua. Na tom temelju, i to izrazito snažnom, gradi se potom svaki aspekt individualne ličnosti. Drugim rečima, individualni i kolektivni identitet su u DeLilovim delima isprepletani i to na taj način da prvi direktno zavisi od potonjeg, odnosno da ne može postojati nezavisno u odnosu na potonji. U tom smislu, DeLilovi junaci nisu klasični građani sveta, ali to i jesu: nisu jer su pre svega Amerikanci, ali i jesu jer je američki identitet postao prototip globalnog identiteta prevashodno zapadne civilizacije, pa čak i dobrog dela sveta.

Osim navedenih narativa na čijoj osnovi počiva savremeni američki identitet, postoje i drugi elementi koji se nesumnjivo oslanjaju na ovu originalnu ideju. Tako od ideje o progresu dolazimo do Američkog sna, mita o napretku pojedinca koji se iz rita i krpa može uzdići do nemerljivog bogatstva ako samo vredno i marljivo radi. Vajat-Nikol piše da su moderni mitovi „diskursi ili narativi o ljudskoj prirodi“ te da im je svrha „da oblikuju ili ojačaju društvene i kulturološke vrednosti“ koje vrednuje jedna zajednica (Wyatt-Nicol 2011: 258). Arčer vidi mitove na sličan način, ali naročito ističe njihov politički aspekt, odnosno način na koji oni „uspostavljaju okvir i postavljaju uslove pod kojima ljudi susreću, poimaju i oblikuju društvene odnose i prostor oko sebe“ (Archer 2014: 7). Zbog svoje suštinski političke prirode, oni „uspostavljaju ulogu i mesto građana u društvu, pa čak i organizuju načine na koji oni vode svakodnevne živote“ (Archer 2014: 8). Vajat-Nikol ističe Američki san kao jedan od centralnih mitova američke nacije, navodeći pritom da je on „glavna odlika klasnog diskursa“ i da se prevashodno odnosi na „protestantsku radnu etiku, zaštitu [američkog] sistema upravljanja, održavanje postojeće klasne strukture i pružanje nade građanima“ (Wyatt-Nicol 2011: 258-259). Sva ova tumačenja

²⁸ Zanimljivo bi, u ovom pogledu, bilo posmatrati odnos prema ljudima koji su rođeni Amerikanci i Amerikanke, odnosno ljudima koji su imigranti. S jedne strane, skorašnja politika prema imigrantima, ne samo na američkom, već na svetskom nivou, sugeriše da se Amerikancem ima smatrati samo neko rođen u Sjedinjenim Američkim Državama. Međutim, iako ovo važi za imigrante koji dolaze iz izvanevropskih (premda i pojedinih evropskih) zemalja, to nije slučaj i sa pretežno belim evropskim imigrantima. Zapad se tako i doslovno sliva sam u sebe. Drugim rečima, tradicionalni zapad ponikao u Evropi spaja se sa svojom modernom vodećom silom na posve prirodan način.

naročito ističu politički aspekt savremenih nacionalnih mitova, jer ih vide kao državotvorne elemente. Upravo u svrhe kreiranja i jačanja koncepta Amerikane, o kom je bilo reči, nacionalne mitove koristi i DeLilo u svojim romanima, o čemu će kasnije biti reči. Treba napomenuti još i to da u ličnom uzdizanju i napretku (pre svega u finansijskom smislu), Američki san u svom originalnom obliku nalaže i neke obaveze, a one se tiču originalnih moralnih načela koje je, možemo reći većinom, religija utkala u društvenu svest. Arčer obraća posebnu pažnju na to kako se diskurs Američkog sna uklopio u popularnu kulturu, te kao ilustraciju navodi razne muzičke i filmske primere u kojima se mogu razaznati elementi Američkog sna, poput klasičnog porodičnog doma pedesetih, na primer (Archer 2014: 10). U DeLilovim romanima, Američki san vidimo u sitnicama i simbolima, poput različitih automobila koji, kao u Ficdžeraldovom *Velikom Getsbiju*, na primer, simbolizuju napredak američke industrije i ekonomije. Simbolika automobila preliće se vremenom na tehnologiju, i to prevashodno modernu tehnologiju masovnih medija u DeLilovim romana, koja će nešto slično svom vrhuncu dosegnuti u *Kosmopolisu*, a svojim odsustvom iz *Tišine* potcrtati svoj značaj u društvu. Tehnologija takođe simbolizuje napredak koji leži u srži Američkog sna, a direktni ili indirektni prikazi američke ekonomije DeLilov su način da prikaže materijalni aspekt Američkog sna.

Američki san se potom, u godinama koje slede nakon njegovog pojavljivanja i popularizovanja dvadesetih godina dvadesetog veka, a naročito u DeLilovim romanima i periodima koje oni obuhvataju, razvija na dva načina. On doživljava potpuno izvrtnje i dekonstrukciju, jer se s vremenom san o napretku lišava obaveznih moralnih načela, te tako postaje narativ o uspehu pojedinca koji ni od čega dolazi do nečega, i to u velikim količinama (konkretno kada je bogatstvo u pitanju), a da se u tom procesu može makijavelistički služiti svim dozvoljenim sredstvima ne bi li se uspelo stići preko trnja do zvezda. Ovakva korupcija pređašnjih ideala nije nešto što je ekskluzivno svojstveno američkoj naciji – urušavanje moralnih načela i sistema vrednosti može se primetiti u bilo kojoj naciji ili društvu kroz istoriju ljudske civilizacije. Ipak, propast Američkog sna bitna je utoliko što on postaje globalni san, odnosno diskurs kojim će se poslužiti svako ko želi da slični Amerikancima i njihovom načinu života. Tako se nacionalni identitet prelijeva na globalno selo, a iz ove interakcije nastaje potpuno novi kolektivni identitet koji ne nosi nužno više pridev američki, već opet pripada zapadnoj civilizaciji. U DeLilovim romanima imamo nekoliko primera urušavanja moralnih obaveza i etičke ispravnosti u okvirima mita o Američkom snu, ali malo koji je toliko transparentan kao primer Erika Pakera u *Kosmopolisu*. On je biznismen koji uspeva samo svojim radom i veštinama, ali na putu ka uspehu gubi mnogo od svoje ljudskosti, pa postaje bezosećajna mašina, nesposobna da saoseća sa radnicima koje otpušta, kojima poslom otima zasluženi slobodni dan ili kojima oduzima život da bi sebi pružio kratkotrajno zadovoljstvo. Njegova odsečenost od sveta u romanu će biti naglašena prostorima u kojima on provodi većinu svog vremena – svojim stanom i limuzinom – koji predstavljaju fizičku izolaciju od društva i bilo kakvog upliva ljudskog faktora u njegovu svakodnevicu, ali istovremeno svojom tržišnom vrednošću predstavljaju element neumerenosti u sticanju materijalnog bogatstva koja je takođe postala savremeni element mita o Američkom snu. Neku varijantu Američkog sna žive i drugi DeLilovi junaci, poput Bakija Vunderlika, ali i ne tako bogatih američkih sanjara poput Nika Šeja ili Dejvida Bela. Ipak, ono što DeLilo ističe u naizgled uspešnim životima svojih protagonista jeste ono što se krije ispod površine – ispraznost, usamljenost i uzaludnost materijalnog imetka.

S druge strane, Američki san uspeva da spase tradicionalni skup moralnih načela, ali opet izmeštajući donekle svoje originalne ideje. Tako se ideja o moralno ispravnim individuama prebacuje na američki kolektivni identitet i njihovo političko-ekonomsko delovanje u okviru kog oni preuzimaju na sebe ulogu da budu spasioci, donosioci pravde i slobode, te oni koji će uvek učiniti ispravnu, pravednu stvar boreći se na strani dobra. Ovaj će narativ biti najočigledniji u diskursu o američkom vojniku, koji je hrabri vitez u misiji da donese slobodu i odbrani svoju zemlju, iako je, potpuno ironično, brani na tuđoj teritoriji tako što prvi napada zacrtanog neprijatelja. U DeLilovim romanima ovaj

stereotip se nikad ne javlja eksplicitno, jer su svi junaci koji su imali nekakve veze sa vojskom, poput Meta Šeja u *Podzemlju* ili Ričarda Elstera u *Tački omega*, prikazani tek nakon što su završili svoje iskustvo sa vojskom Sjedinjenih Američkih Država²⁹. Međutim, na sličan način Sjedinjene Američke Države delaju i na polju politike i ekonomije, predstavljajući svoje postupke kao poteze za opšte dobro, pre svega za svoje građane, ali potom i za čitav svet, jer je alternativa u kojoj prevlast preuzimaju njihovi suparnici (pozicija Drugog, neprijateljski entitet koji je jedna od najočiglednijih konstanti američkog nacionalnog identiteta) potencijalan recept za katastrofu i sveopštu propast sveta. Tako u *Podzemlju* DeLilo fikcionalizuje lik Džona Edgara Huvera koji tokom bejzbol utakmice između Džajantsa i Dodžersa razmišlja o tome kako da javnosti predstavi vest o sovjetskom testiranju bombe, a da i dalje održi Sjedinjene Američke Države na dominantnoj poziciji, onoj koja (naizgled) kontroliše situaciju na svetskoj političkoj sceni. Jednakim rezonom će se voditi i vlasti u *Belom šumu*, na primer, kada budu naložili simulaciju evakuacije nakon incidenta sa izlivanjem toksičnih hemikalija u malenom gradu u kom živi porodica protagoniste. Ovim nam DeLilo pokazuje trend u ponašanju američkih pozicija moći koji iziskuje da uvek predstave sebe kao nekog ko drži sve pod kontrolom, u čijim su rukama konci svetske dnevno-političke i svakojake druge moći, te sile koja se stara o opštem dobru i u binarnoj opoziciji stoji kao zaštitnik dobra naspram zlog Drugog, bilo da se radi o spoljašnjem neprijatelju, prirodnoj katastrofi ili bilo čemu drugom što se percipira kao napad na američku stvarnost.

Ipak, treba naglasiti da, iako će svi ovi manje ili više izvorni mitovi američke nacije biti prisutni u fragmentima, DeLilov fokus tokom čitavog opusa ostaje na društvu u kome živi, odnosno na savremenom trenutku druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka. Taj savremeni američki identitet u DeLilovim romanima ispoljava se prvenstveno kroz popularnu kulturu i masovne medije u kojima popularna kultura obitava. U njemu se svakako mogu pratiti elementi dekonstruisanih originalnih mitova američkog društva, u hiperrealnom domenu radija, televizije i drugih masovnih medija. Čak i sam Bodrijar u više navrata smešta Američki san u domen nerealnog (a za Bodrijara hiperrealno jeste i nerealno i nadrealno). U istom maniru, Rudolf uočava da je američki način života koji propagira Američki san „fiktivan“, nalik na „san bez mašte“ (Rudolph 2014: 208). Otud ne čudi da su tradicionalni američki mitovi, od kojih je najpoznatiji primer upravo Američki san, našli svoje prirodno mesto u okrilju savremene medijske hiperrealnosti o kojoj piše DeLilo. Raniji diskursi o kojima je bilo reči utiču na elemente popularne kulture, oblikujući ih po svojoj meri, i reaguju sa njima, te tako i sami postaju u nekoj meri izmenjeni ili dopunjeni. Drugim rečima, ukoliko same začetke američkog identiteta ne možemo posmatrati kao išta drugo osim fikcije, ne možemo na različit način tretirati ni ono što je iz njih proisteklo. Tako i o savremenom identitetu koji počiva na popularnoj kulturi govorimo donekle na nivou fikcije, narativa, odnosno diskursa.

Tačan istorijski trenutak od kojeg možemo posmatrati savremeni američki identitet teško je odrediti, pre svega zbog toga što je identitet kategorija koja je, naročito u DeLilovim romanima, podložna promenama. Istina, identitet je značajno lakše promenljiv kada govorimo o individualnom identitetu, a umnogome teži kada je reč o ustaljenim kolektivnim identitetima. Međutim, u slučaju američkog identiteta, kontekst je specifičan. Kao relativno mlada nacija, Sjedinjene Američke Države nemaju snažno istorijsko uporište. Po naseljavanju severnoameričkog kontinenta, a nakon izvojevanje nezavisnosti, američki nacionalni identitet pisao se praktično od nule, kao kakav jedinstveni

²⁹ Pritom, DeLilo nam ne prikazuje američkog vojnika, onog koji dela na terenu i za nišanom. Met Šej se bavi ispitivanjima bombi i probnim testovima naoružanja, dok je Ričard Elster bivši ratni savetnik pri Pentagonu, koji nije prošao formalnu vojnu obuku, već više pripada svetu akademije i nauke nego vojsci. Na ovaj način DeLilo još jednom stavlja akcenat na pozicije moći i njihov dominantni modus funkcionisanja, jer moderni mit o Americi kao oslobodiocu i ne kreira pojedinac na frontu, već upravo centri političke moći.

simulakrum³⁰. Nastale po ugledu na evropske zemlje od kojih potiču, Sjedinjene Američke Države su morale da izgrade i osmisle svoj identitet u odnosu na pređašnje identitete, ali tako što su sa njima poricale direktne veze. Tačnije, pošto je ove istorijske veze bilo teško poreći, Sjedinjene Države su od samog početka radile na njihovom potiskivanju. Kako su Amerikanci bili „jedan narod“ sa Britancima, oni su građenje sopstvenog nacionalnog identiteta fokusirali na „političke ideje“ (Huntington & Dunn 2004: 47). Usredsređenost na ideje umesto na istorijsko nasleđe čini da se nacionalna hronologija odbacuje, te tako prošlost postaje trajno i davno svršena, a jedino što aktuelni trenutak vrednuje jeste sadašnje stanje stvari u okviru kog američka nacija ispisuje skup svojih tipskih odlika. Tako Sjedinjene Države nastaju kao entitet koji sam sebe stvara i piše svoj narative, odnosno kolektivni identitet. Od te tačke pa nadalje, ovaj su kolektivni identitet nadograđivale nadolazeće generacije, čineći ga fluidnijim od identiteta starijih svetskih nacija koje su već imale svoje nacionalne diskurse i mitove, odnosno svest o sopstvenom identitetu. Ova fluidnost, čini se, zadržala se do danas. Ističući da Sjedinjene Američke Države nastaju kao ideja, Amerikanci veličaju svoju, uslovno rečeno, prirodu simulakruma, ali i osećaju potrebu da ga neprestanim modifikovanjem učine verodostojnijim i utemeljenijim u kontekstu globalnog skupa nacionalnih identiteta. Može se reći da je upravo ova fluidnost i želja za hvatanjem koraka sa vremenom, kako bi se što adekvatnije upotpunio nacionalni identitet, ono što je omogućilo idealnu kompatibilnost između američkog nacionalnog identiteta i popularne kulture, te masovnih medija. Osim što je popularna kultura postala način da se nacionalni identitet, koji je neprestano u nastajanju, upotpuni i dopiše, ona je postala i sredstvo širenja tog identiteta i njegovog ukorenjenja među publikom, odnosno građanima Sjedinjenih Država. Na sličan način, i mediji postaju koristan element ove simbioze, kao najprigodnija sredstva širenja propagande, o čemu je bilo reči u odeljku Mediji i ideologija. Tako mediji postaju stecište instrukcije koje pozicije moći koriste kako bi svakom novom naraštaju (ali i postojećim naraštajima koji se žele priključiti) pružili elemente na osnovu kojih će izgraditi sopstveni identitet. U DeLilovim romanima takvi se elementi nalaze u svim masovnim medijima na različit način. Primarno, televizija nudi selekciju relevantnih informacija, diktira raspoloženje i navike tipične za američko društvo. DeLilo prikazuje različite tipično američke rituale vezane za televiziju, poput provođenja porodičnih večeri pred televizorom, kao u *Belom šumu* i *Podzemlju*, na primer. Zatim, film nudi tipične filmske junake koji se uklapaju u arhetipove tipičnih muškaraca i žena prisutnih u američkoj kulturi – domaćica, preljubnica, činovnik, vojnik, detektiv, akciona zvezda. Ove arhetipove DeLilovi junaci potom usvajaju i pokušavaju da svoje živote oblikuju spram njihovih. Takav je slučaj sa junacima *Amerikane*, *Podzemlja* i *Kosmopolisa*, na primer, u kojima protagonisti redom oponašaju neke filmske zvezde i njihovo ponašanje, bilo da su u pitanju svakodnevni maniri ili povremeno razvaljivanje vrata kao u akcionim trilerima. Na sličan način, masovni mediji poput televizije, radija i interneta zajednički stvaraju kult poznatih ličnosti, koje u DeLilovim romanima ujedno funkcionišu kao obrasci ponašanja, ali i kao odjeci popularne kulture i publike koja tu popularnu kulturu prati i upija. Oni su neka vrsta predstave koja poručuje da se identitet gradi, jer njihove ličnosti u medijima i van njih ne odgovaraju jedne drugima. Ovo možemo videti u različitim domenima masovnih medija, poput filmskih zvezda u *Amerikani*, rokenrol legendi u *Ulici Grejt Džouns*, umetnicima u *Podzemlju* i donekle *Bodi artistu*, ili pak političarima u *Vagi* i, ponovo, *Podzemlju*, između ostalih DeLilovih romana. Upravo ovakve ličnosti ostvaruju se kao simulakrumi prisutni u medijima, ali i kao primeri medijskog spektakla koji diktiraju moderni masovni mediji. Njihov imidž će biti do te mere prenatravan, da će se i sahrana jednog od njih u *Kosmopolisu* (fiktivne rep zvezde pod imenom Bruta Fez čiju muziku sluša Erik Paker), na primer, pretvoriti u potpunu grotesku koja više slični na karneval konstruisan oko izloženog leša preminule zvezde, a ne na dostojanstven ispraćaj jedne

³⁰ Razume se, u ovom kontekstu govorimo o najranijim inkarnacijama simulakruma, odnosno o njegovom početnom redu, jer se američka nacija u ovom istorijskom trenutku još uvek ne ostvaruje kao pun simulakrum iz Bodrijarove *Amerike*, na primer.

kulturološki relevantne osobe na večni počinak. Osim navedenih, DeLilo koristi mnoge medijske prikaze popularne kulture da analizira američki identitet, poput sporta i sportskih događaja, istorijski značajnih momenata i njihovih medijskih interpretacija, reklama i reklamnih materijala koji, poput televizije u *Belom šumu*, publici šalju skrivene poruke, ali i onih ne tako pozitivnih ili zabavnih, poput ratova, nasilja, moralnih ili etičkih prestupa, konzumerizma i različitih drugih elemenata. U *Podzemlju* će to biti čuvena bejzbol utakmica i Hladni rat, ali i ubistvo na Teksaskom autoputu, u *Vagi* će to biti atentat na Kenedija (premda duboko fikcionalizovan, odnosno fiktivno nadograđen), a u *Padaču* teroristički napad na Svetski trgovinski centar, da spomenemo samo neke od primera.

Ovi naizgled bezazleni elementi redom nose sitne ili krupne poruke koje usađuju publici određene obrasce ponašanja. Hol piše o kodiranoj poruci koja se odašilje publici na tumačenje, a koja potom „dekodiranjem ulazi u strukturu društvene prakse“ (Hol 2017: 9-10). Drugim rečima, medijske poruke emituju „značenja označena diskursom“ koja se potom „transponuju u praksu ili svest (odnosno [dobijaju] društvenu upotrebnu vrednost ili političko dejstvo)“ (Hol 2017: 10). Treba naglasiti da se ovde ne misli nužno na otvorenu ideološku indoktrinaciju, već više na suptilno stvaranje različitih aspekata potrošačkog društva, koje je osnov američke ekonomije, pa samim tim i države. Takvo suptilno formiranje mišljenja svakako se i odvija na podsvesnom nivou, a zahvaljujući ljudskoj urođenoj navici da gradi lični identitet prikupljajući informacije iz okoline i određujući se spram već postojećih praksi i principa. Masovni mediji tako neće biti zaduženi da otkriju svoje motive, već će društvo oblikovati fragmentarno, aspekt po aspekt. DeLilo, ipak, ni ovo ne prikazuje otvoreno. On dekonstruiše medijske sadržaje i elemente, otkriva nam kako nastaju kako bismo ih prepoznali kao konstrukte, a potom i pratili njihov nameran ili nenameran uticaj na razmišljanja i ponašanje pojedinaca. Iako je izvesno da nije pisao svoje romane u odnosu na postojeće sociološke teorije, DeLilo ne poriče da su pojedina filozofska i sociološka razmatranja njegova, ako ne inspiracija, onda linija interesovanja. U teorijama poput Bodrijarovog simulakruma, Kjerkegorovih razmatranja o religiji i smrti, ali i ljudskom postojanju uopšte, Deborovog društva spektakla i pasivnih masa gledalaca, Kelnerovog društva spektakla i drugih značajnih teoretičara (od kojih je mnogima posvećeno pažnje u teorijskom delu ovog rada), on nalazi esenciju savremenog društva. Ono o čemu sve ove teorije diskutuju nalazimo ne samo u DeLilovim romanima, već i u njegovim dramama, te esejima i drugim tekstovima. Često će njegovi junaci, poput Vidže Kinski u *Kosmopolisu*, zvučati kao filozofi koji vode rasprave o određenim pojavama i konceptima koji ih intrigiraju, a sve njih DeLilo će dovesti u vezu sa savremenim američkim društvom, i to naročito konzumerističkim i kapitalističkim sklonostima tog društva, čije odlike nalazimo i na globalnom nivou.

Nesumnjivo je da je centralna figura svih ovih tema Žan Bodrijar i njegova teorija hiperrealnosti. Za mnoge Bodrijarove ideje možemo pronaći literarne primere u DeLilovoj fikciji, pre svega kada je reč o globalističkom širenju američke kulture putem masovnih medija. Bodrijar se slaže sa Makluanom i navodi da smo se nakon razvoja radija i televizije našli „u eri trenutne i planetarne komunikacije“ i to onoj u kojoj je „prisutan socijalistički i demokratski način komuniciranja, racionalnost i univerzalnost informacije“ (Baudrillard 2001: 40-41). Ovakvo globalno umrežavanje komunikacije Bodrijar primećuje i kod Encensbergera, a donekle ga veže za Fukoovo pisanje o diskursu, u kom ključu lako možemo protumačiti sadržaj današnjih masovnih medija (o čemu je bilo reči u teorijskom delu ovog rada). Bodrijar otvoreno tvrdi da „medije kontrolira vlast“ (Baudrillard 2001: 40-41). Time se u domen masovnih medija uključuje element ideologije, odnosno plasiranja određenog medijskog sadržaja po volji vlasti i pozicija moći. Ipak, ono što je toliko intrigantno u ovakvom delovanju medija jeste prirodnost i neočiglednost, lakoća kojom plasiraju propagandu, u toj meri da će DeLilo praktično posvetiti čitav svoj opus direktnoj ili indirektnoj analizi njihovog delovanja. Jedan razlog za ovakvu prirodnu simbiozu medija i ideoloških poruka možemo naći u Holovim razmatranjima naturalizacije kodova, o kojoj on piše:

To, međutim, ne znači da nikakvi kodovi nisu umešani, već pre da su kodovi duboko naturalizovani. Delovanje naturalizovanih kodova ne otkriva transparentnost i „naturalnost“ jezika, već dubinu, uobičajenost i bezmalo univerzalnost primenjenih kodova. Oni proizvode naizgled „prirodna“ prepoznavanja. Posledica (ideološka) je prikrivanje postojeće prakse kodiranja. (Hol 2017: 12)

Ono što Hol naglašava, a što možemo videti u DeLilovim romanima, jeste činjenica da ideološke poruke koje se prenose putem masovnih medija poseduju određenu prirodnost, odnosno prirodno se i logično uklapaju u medijski sadržaj na taj način da je često nemoguće prepoznati da su one uopšte deo medijskog programa. Budući da su kôdovi (jezik, diskurs, način njegovog prenošenja i komunikacije) slični, masovni mediji i ideološke strukture spajaju se u jedinstvenu verziju propagande koja ne izgleda kao propaganda, već tek kao još jedan zabavan program. Tako će u DeLilovim romanima, medijski sadržaj neprimetno diktirati obrasce ponašanja protagonista, sugerišući im šta treba da osećaju, da li i kada treba da se upuste u vanbračne afere, kao i šta treba da urade ako se nađu suočeni sa sopstvenim atentatorima, na primer. Bodrijar u ovome vidi opredeljivanje ljudi „za simulaciju“ i za „forme ekstaze“ (Baudrillard 2001: 131). No, i pored toga što prenebregava činjenicu da je publika retko kada svesna za šta se opredeljuje (u DeLilovim romanima, mogli bismo reći da publika nikada nije svesna svog odnosa sa medijima u potpunosti), Bodrijar precizno i ispravno prepoznaje da je ovakva kultura pre svega vezana za američko tlo. O modernom stupnju medijske kulture on piše:

Taj univerzum potpuno truo od bogatstva, od moći, od senilnosti, od nezainteresovanosti, od puritanizma i mentalne higijene, od bede i rasipanja, od tehnološke taštine i izlišnog nasilja, neodoljivo me podseća na rađanje sveta. Možda stoga što čitav svet i dalje sanja o njemu, a on ga zapravo nadvladava i izrabljuje. (Bodrijar 1993a: 26)

I premda piše o društvu druge polovine dvadesetog veka, ovaj Bodrijarov prikaz lako možemo uočiti i u savremenom prikazu Amerike, a naročito u DeLilovim romanima. Američko društvo druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka u DeLilovim romanima je opsednuto tehnologijom i sopstvenom moći, zavedeno šljaštećim slikama sa malih i velikih ekrana, duboko u sebi donekle i dalje verno puritanskom nasleđu, ali ipak čvrsto rešeno da se po svaku cenu prelije izvan svojih granica. Sve ove odlike koje se kreću na osi od pozitivnog do negativnog kraja (bogatstvo i beda, opsednutost i nezainteresovanost) u DeLilovim romanima uspevaju da pomire svoje različitosti i egzistiraju u okvirima medijskog sadržaja zajedno, a da se međusobno ne naruše. Ovakav paradoks još više potcrtava potrebu da se njegovi romani tumače u kontekstu Bodrijarove hiperrealnosti, jer je jedino taj domen adekvatna sredina za jedinstvenu stvarnost kojoj sve ove odlike pripadaju i u okviru kog se koriste za dalje formiranje kolektivnog identiteta. Rađanje sveta o kojem govori Bodrijar lako možemo prevesti na rađanje jedinstvene globalne zajednice, koja je danas umnogome više hiperrealna nego ikada. Zbog toga će svet DeLilovih romana samo nominalno biti ograničen na Sjedinjene Američke Države, ali će u stvari više ličiti na globalno selo u kome precizna geografska tačka nije od značaja, jer pojedinac svakako živi kroz medije i oslanjajući se na njih i njihovu predstavu o svetu.

Ta predstava o svetu uključivaće i predstavu o zajednici kojoj se pripada, odnosno nacionalnom identitetu. King piše da televizija ima „interpretacijsku prirodu“ (King 1998: 52-53). Drugim rečima, ona tumači svet umesto svojih gledalaca i zatim im to tumačenje servira na što dopadljiviji način. Tompson navodi da se za formiranje individue i njenog ličnog identiteta i moći „sredstva prikupljaju u okvirima institucija, koje su važne osnove za ispoljavanje moći“ (Tompson 1995: 13). Ova tvrdnja tačna je i kada se primeni na pojedinca i na čitav sistem. Pojedinac koji neprestano nadograđuje sopstveni identitet preuzima moć iz saznanja i informacija koje dobija putem masovnih medija, koji danas jesu na nivou nekakvih društvenih institucija, ili makar pozicija koje barataju podacima, tim

najvrednijim simbolima moći u današnjem društvu. Isto tako, i onda kada masovne medije preuzme sistem, za šta imamo osnova da tvrdimo da se dešava makar u DeLilovim romanima ako ne i u svojoj stvarnosti, on dolazi u poziciju sa koje može lako da ispolji moć, ali i da nastavi da je održava, odnosno uvećava. Zbog toga su medijske studije neodvojive od političko-ekonomskih, jer su mediji danas neodvojivi deo političkog delovanja, te tako i negovanja nacionalnih identiteta, ali u jednakoj meri i individualnih, koji nastaju uporedo sa kolektivnim identitetima. U DeLilovim romanima ove prakse pratimo kroz različite teme i simbole koji će se ponavljati kroz čitav njegov opus da ukažu ne samo na sadašnje, već i buduće (kako u vreme pisanja romana, tako i danas kada ih čitamo) društvene probleme.

3.1. DeLilovi romani – sinopsis i teme

3.1.1. Amerikana

Prvi DeLilov roman ukazuje na to da je DeLilo vrlo rano u svojoj karijeri imao jasnu viziju o tome šta je ono na šta želi da se fokusira u svojim delima. Iako kritički nije bio najuspešniji, a svakako je daleko od DeLilove najbolje proze, ovaj roman nas ipak upućuje u odličnom pravcu kada su u pitanju teme o kojima će kasnije, u drugim svojim delima pisati. Te teme tiču se ličnog identiteta, medija i njihovog preplitanja sa ljudskom svakodnevicom, te manjka suštinske komunikacije u međuljudskim odnosima koji u tom istorijskom momentu postaju narušeni i jalovi jednako kao odnosi Eliotovih likova u *Pustoj zemlji*. Američki identitet pratićemo u pojedinim tradicionalnim aspektima američke kulture, poput putovanja na zapad, tokom kojeg protagonista pokušava da spozna srž svog bića i doživi neku vrstu ličnog preporoda. Isto tako, američki identitet u ovom romanu gradiće se i kroz elemente kulture dvadesetog veka, poput televizije, filma i reklamnih trendova. Obe strane prikazuju nam američki identitet kao jedinstven spoj starog i novog, fluidni entitet koji je globalan koliko i tipično američki.

Roman prati Dejvida Bela, televizijskog urednika koji u jednom trenutku svog života odlučuje da snimi film o svom, posve neinspirativnom, životu koji bi bio ostavljen u nasleđe budućim gledaocima (ili sebi u starosti, jer je stariji Bel jedina publika koju ovaj film ima, a za koju znamo) kao svedočenje o njegovoj ličnosti, ali koji bi poslužio, na podsvesnom nivou, kao sredstvo koje će Belu pomoći da shvati sebe i svoj život na način na koji ne uspeva u stvarnom životu. Dejvid Bel je, moglo bi se reći, tipičan DeLilov protagonista, ili barem odličan prototip za ono što će njegov tipični protagonista kasnije postati. On je čovek koji se našao u korporacijskom profesionalnom okruženju, za njega isuviše bezličnom. Kako je on ujedno i narator, čitalac iz prve ruke svedoči suštoj izgubljenosti Dejvida Bela kao ličnosti, i u domenu ličnog iskustva i u domenu pripadnosti naciji. On nije siguran u to ko je, niti ko bi želeo da bude, iako pokušava da nam da jasnu sliku o tome. Naime, on želi da bude poput filmskih zvezda, što brzo postaje njegova zamena za ličnost onako kako je i simulakrum zamena za original. Premda će DeLilovi junaci često pokušavati da oponašaju filmske zvezde ili filmske junake, Dejvid Bel je neko ko u tom pokušaju ide najdalje. On, čini se, svesno analizira pokrete i manire sebi najdražih zvezda i pokušava da ih inkorporira u svoje svakodnevno ponašanje. On hoda kao Bert Lankaster, na sličan način se i oblači, a ideja vodilja za postupanje u različitim dnevnim situacijama mu je: šta bi Bert uradio, odnosno je li Bert snimio kakav film u kom radi nešto slično što bi Bel mogao da imitira? U svemu ovome on ide do takvih ekstrema da se čini da je neprestano opsednut time kako deluje sa strane, i to ne ljudima, već kameri koja bi ga mogla posmatrati, da li se predstavlja pod dobrim uglom (kad bi ga u tom trenutku snimali). Upravo ova ideja o nevidljivom oku kamere za čiji se kada mora izgledati lepo i reprezentativno ponoviće se u mnogim DeLilovim romanima, među kojima se ističe *Kosmopolis* čiji je protagonista Erik Paker kasnija verzija Dejvida Bela, izmeštena u kontekst sveta berze i

savremenih *dot com* milijardera³¹. Štaviše, Belova opsjednutost sopstvenim fizičkim izgledom i predstavom koju odaje, govori nam da on živi svoj život kao performans. Bel shvata svoj svakodnevni život kao seriju nastupa, a DeLilo kao da tvrdi da je ovo trend, više nego izuzetak, u američkoj kulturi šezdesetih i sedamdesetih. Iako tada nastaje, ovaj trend nikako neće biti historijski ograničen na ovaj period u DeLilovim romanima, pa će tako performans postati jedna od najbitnijih odlika savremenog identiteta u medijskom okruženju u kom žive njegovi junaci.

Ove nam odlike govore dosta ne samo o tipičnom DeLilovom protagonistu, već i o ljudima koji su iza kamere u medijima. Belov poriv da krivotvori priču koju predstavlja paralelno prati Bodrijarov prikaz medija, na primer, u okviru kog saznajemo da u mnoštvu informacija ima malo ili nimalo smisla ili značenja, a još manje istinitih elemenata. Drugim rečima, sklonost masovnih medija ka formiranju hiperrealnosti koja nije nužno zasnovana na istini simbolično je predstavljena kroz film koji protagonista *Amerikane* pokušava da snimi. Tako Bel od dokumentarca o plemenu američkih starosedelaca izbacivanjem originalnog sadržaja (ili plana sadržaja) praktično dolazi do umetničkog filma o sebi, u kome o sebi zapravo ne daje nikakve konkretne i relevantne informacije (čak ni u svrhe samospoznaje) već gomila scene i dijaloge, koji redom nemaju jasan značaj. Konkretno u ovom slučaju, treba napomenuti da nije reč o bilo kom žanru filma, već o dokumentarcu, što je žanr koji poseduje izvesnu legitimnost jer se posmatra s uverenjem da je ono što publici prikazuje suštinski istina i činjenično stanje preuzeto iz realne stvarnosti. Ono što Bel zapravo snima, ipak, na kraju se ispostavlja za umetnički film, koji kao da pripada popularnom žanru indi filma (nezavisnog filma). Ipak, on svoj film snima sa namerom da ga predstavi u formi dokumentarca koji će se prikazati tek za trideset godina, onda kada bude malo verovatno da će preostati neko ko bi mogao da posvedoči da je čitava priča koju on u filmu predstavlja laž i umetnička uobrazilja. Pored toga, kada je svet medija u pitanju, nije samo film medij kog se DeLilo dotiče. Bel je zaposlen u jednoj od popularnih televizijskih stanica, a u prvom delu romana DeLilo nam omogućuje da zavirimo u unutrašnji svet jedne medijske kuće u kojoj zaposleni zasnivaju međusobne odnose i vuku poslovne poteze u odnosu na glasine koje jedni o drugima šire. Na taj način, DeLilo nam sugerise da će i medijski sadržaj o čijem stvaranju oni direktno odlučuju naslediti nešto od takvog vođenja dezinformacijama. Štaviše, nije Dejvid Bel jedini u svojoj porodici koji pripada svetu medija. Naime, njegov otac poznata je marketinška zverka, čovek čije je ime ušlo u legendu ranog sveta reklama. Na taj način, DeLilo sugerise da je Bel nasledio nešto od svog oca, ili da je bar od njega nešto mogao da nasledi iz prve ruke, a to je sposobnost da se publici proda sadržaj, te veština oblikovanja sadržaja tako da se on publici dopadne i da joj se učini prijemčivim. Ove veštine, sasvim opravdano, možemo očekivati i u Belovom pristupu televizijskom programu i njegovom nastajanju, ali ga uočavamo i u njegovom svakodnevnom ponašanju. Kada oponaša filmske zvezde, Bel je, na neki način, neprestano u procesu samopromocije; on se neprestano reklamira svom okruženju i pokušava da se „proda“ – odnosno pokušava da proda predstavu o sebi kakvim želi da ga drugi vide. Ta predstava je po pravilu savršena, ili bar savršenstvu teži – on ima plave oči, besprekorno odelo, zapažen nastup; rečju, on je lice sa bilborda. Ipak, i ovde nam DeLilo otkriva da iza te predstave retko kad leži nešto smisljeno i stvarno. Bel trguje predstavama – o sebi, svetu i ljudima koji ga okružuju – pa ne čudi da je u toj fantazmagoriji potpuno sluđen i da ne zna ništa o svom ličnom identitetu, jer je sluđenost, čini se, jedini moguć rezultat življenja u okvirima medijske kulture onako kako nam se to prikazuje u DeLilovim romanima.

U svom prvom romanu, DeLilo se poziva i na prošlost američke nacije, simbolično spominjući pleme Navaho, o kom bi Bel trebalo da snimi televizijski film. Međutim, onako kako su njegovi preci

³¹ Reč je, naime, o grupi ljudi koji se bave trgovinom na berzi a koji profit ostvaruju predviđanjem kretanja valuta (ili akcija) na tržištu, na osnovu čega zarađuju kupovinom i prodajom onih valuta i akcija kojima cena beleži velike oscilacije.

preoteli zemlju prvobitnim stanovnicima američkog kontinenta, Bel „otima“ film ovom plemenu i stavlja sebe u centar radnje filma. Na taj način, simulakrum i doslovno briše original, odnosno osuđuje ga na poziciju koja je van fokusa javnosti, na poziciju koja bi bila jednako relevantna i da ne postoji. Zanimljivo je to da će Bel naučiti od jednog predstavnika ovog plemena ponešto o životu, ali ni u jednom trenutku da neće biti svestan težine svoje odluke da oduzme glas pripadniku Prve nacije u korist sopstvenih (kvazi)umetničkih poduhvata. Program o ovom plemenu za njega je samo program, medijska predstava kao i svaka druga, lišena bilo kakve druge društvene uloge. Još jednom, u DeLilovim romanima, vidimo Bodrijarovu tvrdnju da iza medijske slike ne stoji bilo kakav suštinski sadržaj. Osim ovog primera, DeLilo se poziva na tradiciju američke nacije i tako što koristi elemente poput zapadne granice (jer Bel putuje na zapad ne bi li pronašao pleme o kojem treba da snimi film, ali na podsvesnom nivou i da bi pobjegao iz urbane sredine Njujorka u divljinu zapada u kojoj počiva sloboda), te potrošačko društvo korporacija, ali i masovnih medija u ranom stadijumu razvoja. I na narativnom planu, DeLilo koristi tipično američke elemente. Tako je ovaj roman delom primer romana puta ili putovanja, žanra koji nastaje kao direktan produkt američke popularne kulture u okviru kog junaci kreću na fizičko putovanje bez očiglednog cilja, tokom kojeg otkrivaju da se sve vreme zapravo nalaze na duhovnom proputovanju u potrazi za svojim pravim identitetom. Na simboličkom planu, motiv putovanja možemo pronaći i u brojnim primerima američkih vozila, odnosno automobila, koji od svog nastanka simbolišu američku ideju o napretku, progresu, te neprestanom osvajanju prostora i kretanju napred. Sve ove nivoe tumačenja lako možemo uočiti u liku Dejvida Bela, ali i njegovog oca.

Po pitanju društva i društvenih odnosa na najosnovnijem nivou (svakodnevnom, privatnom i individualnom), DeLilo u svom prvom romanu postavlja okvir onoga što će postati tipično DeLilovo američko društvo. Bel dolazi iz porodice koju definiše nefunkcionalan brak njegovih roditelja, među kojima nema komunikacije. Belovi su tipični delilovski supružnici – njihov je brak praktično samo formalan, neuspela unija dve jedinke. Ono što usvaja iz njihovog odnosa, Bel će preneti i na svoje odnose, te tako stvari ne funkcionišu ni u njegovim vezama, uglavnom zbog toga što on nije u stanju da se sa bilo kime istinski poveže. U osnovi, on ne uspeva da ostvari bilo kakvu smislenu vezu sa ljudima oko sebe, pre svega zbog toga što nije u stanju da definiše sebe kao ličnost. Izgubljen u svetu informacija, on ne uspeva da izdvoji ono najbitnije spram čega bi mogao odrediti sebe i zato mu ostaje svet neprestane simulacije kako sopstva, tako i međuljudskih odnosa, i života u Americi uopšte. Može se reći da delom zbog toga on, jednako svesno i podsvesno, beži iz Njujorka da se u njega nikada ne vrati isti, premda je pitanje koliko mu to polazi za rukom. Upravo još jedna bitna odlika ovog romana u kontekstu američkog identiteta jeste da se Njujork od početka nameće kao glavni simbol američkog savremenog društva u DeLilovim romanima. U *Amerikani*, on je tek obris grada koji će postati ekonomski centar države i sveta, ali je jednako užurban i haotičan, sterilan u sociološkom smislu jer je društvena tvorevina koja negira društvenu interakciju i donekle je blokira. Zbog toga je ovaj grad kao hronotop veoma bitan činilac DeLilovih romana.

3.1.2. Endzona

Drugi DeLilov roman najčešće se navodi kao primer malobrojnih romana u DeLilovom opusu koji ne potpadaju pod šablon njegovih tipičnih romana. Istina, na prvi pogled, to zaista jeste tako. Protagonista i narator romana je Geri Harknes, igrač američkog fudbala, student koledža u Teksasu, smeštenog usred nedodije u kojoj nema mnogo dešavanja, pa su tako protagonisti prepušteni sebi i svojim razmišljanjima. Te ih intelektualne zanimacije ipak dovode do ispitivanja važnih tema američkog društva, poput rase, istorije i tradicije, ali i rata i američkog vojnog delovanja. Roman je

prilično samosvestan, i u njemu možemo videti retke DeLilove izlete u metafikciju, na način svojstveniji Osteru, na primer.

No, DeLilo nam i u ovom romanu nagoveštava o kojim će temama govoriti njegova buduća dela; u njemu vidimo stidljive naznake pravaca kojima će se njegova fikcija kretati, prostranstava koje će istraživati. Sam naslov upućuje nas na dva bitna elementa američke kulture: sport i osvajanje prostora. Endzona termin je koji pripada američkom fudbalu, moglo bi se reći nacionalnom sportu Sjedinjenih Američkih Država. Ovaj sport je u američkoj javnosti odavno prerastao okvire klasičnog sporta i na čudan način stopio se sa industrijom zabave, pa ima dugu istoriju prisutnosti u medijima na nivou Kelnerovog medijskog spektakla, na primer. Superbol je jedinstvena medijska predstava koja kombinuje sport, popularnu kulturu i različite masovne medije (televiziju, reklame, film ali i neke druge medijske forme). Junaci *Endzone*, istina, nikad ne dospevaju na ovaj spektakl, ni kao igrači, ni kao posetioци, ali se za njega na neki način pripremaju. Oni treniraju sa idejom o profesionalnom napretku koji bi ih mogao dovesti do jednog takvog događaja. U tom smislu, DeLilo nam pokazuje Amerikance koji su u procesu treninga, odnosno pripreme, kako za sport i sportske okršaje (koji su često simbolično prikazani kao jedan vid borbe, često parodično agresivan i uzaludan), tako i za život u jedinstvenoj američkoj kulturi. S druge strane, endzona upućuje nas, na simboličkom nivou, na prostor iza granice, na obećanu zemlju koju treba osvojiti zauzimanjem prostora upravo u pravcu granice, a koja donosi trijumf, slavu i nekakvu obećanu nagradu za trud. Eho ovog prostora iza granice vidimo i u okruženju *Endzone*. Iako se junaci ne nalaze na zapadu (mada jesu u zapadnom delu Teksasa), niti u pustinji, oni jesu u okruženju koje je usamljeno i delimično izdvojeno iz civilizacije. Time nam DeLilo suptilno priziva element vaskolikog američkog prostranstva i koncepta prostora u lični doživljaj romana. On nam sugerise stvaranje nečeg u sred jednog velikog ničega, što jeste metafora za čitavu američku naciju, ili je tako makar možemo protumačiti. Sličan element srešćemo mnogo kasnije i u romanu *Nula K*, kada upravo jedno pusto prostranstvo bude središte futurističke naučne i medicinske institucije. Osim ovih elemenata američke kulture, DeLilo nam u svom drugom romanu, u kom se na prvi pogled ništa značajno ne dešava, slika takozvani jednostavan život američkih prostranstava, van haotičnog urbanog prostora, pokazujući nam da američku kulturu ipak ne čine samo gradovi i metropolisi, već i tradicionalnije naseobine, zajednice koje donekle slične ili treba da slične tradicionalnim američkim zajednicama u kojima su stanovnici upućeni samo jedni na druge. Pritom, on će nam pokazati da bitna pitanja američkog društva, poput rasizma, postoje i na mikro- i na makroplanu, odnosno i u urbanim i manje urbanim zajednicama Amerike. DeLilovi protagonisti takođe preispituju svoje rodne uloge, kao muškarci i sportisti, ali i tipični Amerikanci, što će ih dalje dovesti do nekih širih tema američke stvarnosti, od kojih su za ovaj rad bitne one koje su vezane za medijsku kulturu.

Pozadinu čitavog romana, krajnje zlokobno, čini širi društveno-istorijski kontekst. Kao u mnogim drugim DeLilovim romanima, nad junacima se nadvija diskurs Hladnog rata i neprestana pretnja nuklearnog uništenja. Tako protagonisti nesvesno usvajaju agresivni diskurs, pa osim što razgovaraju o pretnji uništenja koju implicira Hladni rat (u tom trenutku), oni, pomalo sadistički, tonu u razmišljanja o milionima mrtvih, ali i o presecanju grkljanja (doktoru), fizičkom obračunu sa školskim drugarima (jedni drugima ponavljaju da treba da udare nekoga u različitim situacijama) i uopšte ponašanju svojstvenom vojnicima ili ratnicima željnim krvi (protivnika treba ubiti, ponavlja njihov trener). Rat kao jedna od glavnih DeLilovih tema (i koncept koji je neodvojiv od američkog identiteta, jer su kao nacija gotovo neprestano u nekom sukobu, bilo konkretnom ili diplomatskom) sa sobom vuče i temu smrti, koje će se plašiti svi DeLilovi junaci na različite načine. Smrt svakako nije koncept koji je vezan isključivo za američku kulturu, ali jeste upadljivo prisutan među DeLilovim junacima kao posledica hiperrealnog okruženja u kom žive. U različitim kontekstima, odnos prema smrti DeLilovih junaka eho je bilo državne politike i društvene atmosfere koju ona stvara, bilo lična opsesija uzrokovana strahom od nepoznatog, na podsvesnom nivou nepoznatog koje je u njima. Promišljanja o smrti u ovom

romanu, nateraće DeLilove junake i na flertovanje sa spiritualnošću (mada će ono biti prilično ironično predstavljeno u ključu stereotipa „tupavih sportista“), ali i potragu za sobom, premda ona ovde neće biti jednako očigledna kao u nekim drugim DeLilovim romanima.

Ostali elementi američke kulture koji se tiču američkog identiteta tipičnog za DeLila uključuju i medije (premda dosta stidljivo, tek se spominju prenosi sportskih utakmica, iako nam u DeLilovim romanima i odsustvo medija govori nešto o medijima), jezik i njegovu nemogućnost da iskaže išta realno i u skladu sa stvarnim svetom (u čemu ćemo tražiti korene Bodrijarove hiperrealnosti u kojoj je sve prevaziđeno i zastarelo), ali i Američki san i mit o samostalnom čoveku koji se oslanja samo na samog sebe kako bi došao do uspeha, te nedostatak smislenih međuljudskih odnosa i manjka komunikacije. Pojavljuje se i element umetnika iz podzemlja, koji će kasnije u DeLilovim romanima funkcionisati kao deo skrivene istorije ili skrivenog značenja o američkom društvu za kojim će se tragati kako bi se slika o Americi, pa samim tim i o istinskom američkom identitetu, upotpunila, ali koji nikada neće doneti željenu punu sliku istine (jer je takva slika, između ostalog, nemoguća i nedostižna).

3.1.3. Ulica Grejt Džouns

Treći DeLilov roman već uveliko zaranja u svet popularne kulture, i to u njen mejnstrim. Inspirisan Bobom Dilanom, on u centar svog romana stavlja Bakija Vunderlika, rok zvezdu koja na vrhuncu popularnosti shvata da, u vrtlogu slave i građenja sopstvene medijske ličnosti, ne poznaje sebe. On se povlači u stan u kultnoj ulici koja je poznata po brojnim umetnicima koji su u njoj živeli ili stvarali i provodili neko vreme. Njegov beg u izolaciju ovoga puta nije inspirisan potrebom da stvara, kao u epizodi kada, poput Krisa Kornela, beži u planine da snimi nov materijal, već potrebom da se osami, da se izuzme iz sveta medija i popularnosti. U pokušaju da se izoluje od sveta tabloida i publike koja ne prestaje da ga opsega, on se nekako upliće u delovanje male gerilske grupe buntovnika koji sebe nazivaju grupom Srećna dolina. Upravo je ovo trenutak kada DeLilovo posmatranje trenda nasilja u američkoj kulturi po prvi put dovodi u vezu svet masovnih medija sa organizovanim nasiljem i terorizmom. Iako će u kasnijim romanima tema terorizma biti i bolje i preciznije obrađena, u ovom romanu vidimo osnovne naznake jedne terorističke organizacije koje će se u kasnijim DeLilovim delima ponavljati u blago izmenjenom obliku. Srećna dolina na trenutke najviše sliči hipi komuni, ali s kobnim skrivenim namerama. Oni su grupa pojedinaca zavedenih idejama grupe i zajedništva, te zajedničkog cilja. Teme koje takve grupe prate, a koje će DeLilo takođe obrađivati, uključuju stvaranje i oblikovanje mase, religioznu ili spiritualnu indoktrinaciju mladih ljudi koji još uvek nisu formirali sopstvene ličnosti, te besmisleno nasilje i uništavanje čiji su ciljevi uvek neopravdani kada se u obzir uzmu žrtve tog nasilja na obe strane. U ovom smislu, nasilje je duboko simbolično – oni kod Vunderlika kriju drogu čije dejstvo uništava centre u mozgu koji upravljaju jezikom i sposobnošću govora. Na taj način, nasilje je simbolično upereno protiv komunikacije, koja je ionako urušena masovnim medijima. Štaviše, DeLilo ovde nasilje, čini se, vidi kao direktnu posledicu američke kulture i stanja društva u tom momentu, koje je sluđeno svakodnevicom u kojoj se agresivnost implicitno propagira na svakom koraku. Tako se dotiče rokenrola (muzika svakako čini bitan element popularne kulture) i piše svog protagonistu kao arhetipski rok zvezdu, čiji su koncerti prepuni agresije, jer se njihova vrednost ili uspešnost direktno određuje agresivnom interakcijom kako između gledalaca među sobom, tako i onom između izvođača i publike kao celine. Ovako uvedeno nasilje „na mala vrata“ koje publika ima priliku da vidi kroz popularnu kulturu, ali i medije, lako se usvaja i u svakodnevici. Ono što DeLilo potom tvrdi, čini se, jeste da se takvom publikom kasnije potencijalno upravlja na vrlo jednostavan način, pa je lako od pojedinaca koji joj pripadaju stvoriti teroriste, najpre na lokalnom i nacionalnom, a potom i

na globalnom nivou. Zanimljivo je da postoji analogija između stvaranja terorista u ovom romanu i stvaranja tipičnog pasivnog gledaoca u ostalim DeLilovim romanima, što možemo tumačiti u kontekstu Deborovog društva spektakla koje podrazumeva stvaranje publike čija je osnovna odlika odsustvo kritičke misli i reakcije na emitovani sadržaj. I teroristi i pasivni gledaoci tako se kod DeLila prikazuju kao savršeni prazni znakovi u koje se potom lako učitava sadržaj odabrane ideologije, i to u duhu Bodrijarovog procesa simulacije.

Osim nasilja i terorizma, te popularne kulture i medija, u ovom romanu možda i po prvi put (i jedini istinski, jer je Vunderlik jedina „prava“ rok zvezda DeLilovih romana) vidimo kult popularnih ličnosti, takozvanih selebitija, s druge strane, odnosno iznutra. Dotičaće se DeLilo ovog fenomena i u drugim romanima, ali će nam retko kad dozvoliti da izronimo iz medijskog okvira koji nam te zvezde predstavlja kao medijske predstave, a ne kao stvarne osobe. Baki Vunderlik u ovom romanu sličniji je drugim DeLilovim protagonistima, takozvanim običnim ljudima, koji sa svetom poznatih ličnosti imaju malo ili nimalo veze. I on se, poput svih DeLilovih glavnih junaka, nalazi na putu samospoznaje. Kako je već rečeno, on beži od svoje umetnosti u zapušten stan u kome ništa nije funkcionalno, ali je zato sve zastarelo (frižider nije uključen, ploče i magazini su godinama stari; drugim rečima, tehnologija je zakazala, a popularna kultura upadljivo kaska za sadašnjim trenutkom romana). Na neki način, ovaj je stan skrovište van okvira hiperrealnosti od koje je DeLilov protagonist pobegao (onako kako će stan Benoa Levina biti izopšten iz hiperrealnosti Njujorka na čijoj se teritoriji on tehnički, i samo tehnički, nalazi u *Kosmopolisu*, na primer). U njemu, Vunderlik pokušava da se otrese i medija i sveta koji mediji kreiraju. Osim starih časopisa, jedini kontakt s medijima mu je stari radio koji ionako jedva da hvata nekakav signal, mada posve neupotrebljiv. Na isti način, on beži i od kontakta sa ljudima, mahom zbog toga što sa njima ostvaruje sličan uspeh kao sa pomenutim radiom – nekako mu uvek nedostaje neka frekvencija za čist signal, čak i kada su ljudi sa kojima je u kontaktu umetnici, odnosno njegove srodne duše (tako on ne uspeva da ostvari bilo kakav smislen odnos sa komšijom piscem, na primer). Dosledno DeLilu, i ovaj protagonista nije u stanju da ostvari normalan međuljudski odnos, pokazujući time da je problem loše komunikacije društveni fenomen, jer se dešava jednako različitim klasama, te različitim profilima ljudi. Štaviše, Vunderlikova veza sa Opel je nestabilna, poput gotovo svih ljubavnih veza među DeLilovim protagonistima; oni nikako da se nađu u istom trenu na istom mestu, što fizički, što u prenesenom značenju. Roman će nam prikazati da u njihovoj vezi nema konstruktivne komunikacije, jer oni jedno s drugim ne umeju da komuniciraju, možda ponajviše zbog toga što ne komuniciraju ni sami sa sobom, niti su u stanju da definišu sebe. Simbolično, ali krajnje poražavajuće, Opel do te mere neće biti sposobna da komunicira sa samom sobom i svojim telom, da će preminuti jer nije dovoljno vodila računa o sebi i svom zdravlju.

DeLilo u ovom romanu nastavlja svoju priču o umetnosti i njenoj ulozi, ovoga puta konkretnije nego u pređašnjim romanima, pa se osim Bakija Vunderlika, u romanu pojavljuje i Edi Fenig, komšija pisac, koji je na sličan način osuđen na izolovanost od sveta. Konteksti kulture i subkulture (umetnosti podzemlja, drugim rečima) pojaviće se i u ovom romanu, iako u njemu neće biti izgubljenih filmova i skrivenih filmskih projekcija kao u nekim kasnijim romanima, da dodatno potcrtaju raščlanjenost i umetnosti, kao i svakog drugog dela društvenog postojanja, ali i da ukažu na odsečenost i izolovanost umetnosti od mejnstrim kulture publike, koju više zanimaju životi poznatih umetnika, nego umetnost sama. Tako tabloidni pristup medijske kulture (medija samih i njihove publike) u ovom romanu donekle odnose prevagu nad umetnošću u svojoj čistoj formi, jer je gotovo i nema u *Ulici Grejt Džouns*. Istina, postoji izvesna, više zaturena nego izgubljena, misteriozna traka na kojoj su demo-snimci muzike koju je Vunderlik snimio u planinama, ali više kao simbol neuhvatljive umetnosti, nego skrivene istorije, kakav će biti slučaj sa drugim nestalim snimcima (kako muzičkim, tako i filmskim) u DeLilovim romanima. Donekle, i sam izgubljeni demo-snimak simbolično predstavlja izolovanost umetnosti. Jer su pesme na tom snimku osuđene da zauvek postoje daleko od očiju javnosti, do te mere izgubljene da

se može proglasiti i njihovo nepostojanje. Ipak, izolovanost nije nešto rezervisano samo za umetnike u DeLilovim romanima, a naročito u *Ulici Grejt Džouns*. U svojim promišljanjima o Njujorku i ljudima koji ga nastanjuju, naša rokenrol zvezda zaključuje da je izolovanost nešto čemu prosečni Amerikanci teže. Na ulici, ljudi se trude da se međusobno izbegavaju, da bi se potom takvo stremljenje prenelo i na druga životna polja. Ponavljanje ove ideje čućemo mnogo kasnije u *Kosmopolisu*, na primer, kada Erik Paker istakne da je za stanovnike Njujorka i slučajni pogled na ulici isuviše intimna delatnost. Ulica i grad, u prostornom smislu, u ovom romanu takođe se uvode kao bitne teme DeLilove fikcije. Njujork će postati centralni lokus njegovih budućih romana, a njegove ulice tipično američki prostor koji nam o američkom identitetu može reći više nego što se na prvi pogled čini. Vunderlikova usredsređenost na život koji se dešava na ulici doneće nam zapažanja o svakodnevnim navikama Amerikanaca, pre svega u pogledu stereotipa o užurbanim, nezainteresovanim ljudima pod stresom. Osim prostora, DeLilo nam u ovom romanu predstavlja i svoju opsesiju vremenom, ali se dotiče i širokog spektra tema kojima će se u budućnosti baviti, poput jezika, tržišta, ali i belog šuma (odnosno pozadinske buke) koji postaje sve glasnjiji usled manjka komunikacije među protagonistima kako roman (kao i ostali romani kasnije) bude odmicao. Možda će se baš zato roman i završiti glasinama, istim onim na kojima je počivao svet televizijske stanice iz *Amerikane* od koje je pobegao Dejvid Bel, da naglasi ispraznost komunikacije u američkom društvu dvadesetog veka.

3.1.4. Ratnerova zvezda

Pre nego što će iskristalisati tipičnu postavku svojih romana, DeLilo je (kako vidimo i iz prethodnih romana) najpre ekperimentisao prateći svoje osnovne ideje u različitim tokovima priča. Tako je *Ratnerova zvezda* nešto što je njegov najpribližniji izlet u naučnu fantastiku. Protagonista romana je mlađani Bili Tvilig, tinejdžer-nobelovac, matematički genije koji se priključuje grupi naučnika dok pokušavaju da odgonetnu binarni signal koji odašilje neotkriveno i nevidljivo nebesko telo, a za koje naučnici smatraju da je naseljeno vanzemaljskim životom i inteligencijom. Iako jedinstven, Bili Tvilig sličan je drugim protagonistima DeLilovih dela na različite načine. Premda ima svega 14 godina na početku romana, njegov um čini se zrelijim, verovatno zbog toga što je polje matematike kojim se on bavi zapravo apstraktno, i o njemu se, simbolično, ne može razgovarati ukoliko svi sagovornici ne poznaju jezik ovog polja nauke. Uporedimo li ovo sa tipičnim temama DeLilovih romana, *Ratnerova zvezda* suštinski se, dakle, bavi komunikacijom (površinski i samo prividno sa drugim civilizacijama, ali i između pripadnika ljudske rase u datim mikrokosmosima naučne stanice ili Bilijeve porodice, na primer, o kojoj saznajemo iz njegovih sećanja). Komunikacija izostaje i u ovom romanu, kao i u prethodnim DeLilovim romanima i naročito onima koji slede. Jezik kojim se DeLilo ovde naročito bavi još jednom se pokazuje kao slabo upotrebljivo sredstvo komunikacije jer se njime malo šta zaista može iskazati, bilo rečima ili brojevima. Junaci ne uspevaju da svoje misli i osećanja pretoče u reči, pa tako ne uspevaju da se međusobno sporazumeju i povežu. Opsednuti idejom o komunikaciji sa vanzemaljskom inteligencijom, oni prenebregavaju ljude oko sebe, od kojih se kriju ispod stolova i u rupama i bunkerima. Čak se i jezik brojeva i apstraktnih matematičkih misli pokazuje neupotrebljivim, jer ni za Bilija Tviliga nema u njemu nikakvih konkretnih odgovora, onako kako ih neće biti ni za Erika Pakera u *Kosmopolisu*, na primer. Iz ovoga se može zaključiti da komunikacija ne uspeva jer društvo koristi neodgovarajući kôd, ili koristi odgovarajući kôd na neodgovarajući način. I Bodrijar i Makluan i drugi teoretičari o kojima smo govorili u teorijskom delu ovog rada složili bi se sa DeLilom – za uspešnu komunikaciju, sagovornici moraju vladati istim kôdom na jednakom, ili makar sličnom nivou. Bez toga, nema ni komunikacije, ni povezanosti među ljudima. Dodatan problem javlja se kada je sam kôd neodgovarajući poruci, te ne uspeva da prenese nikakvo značenje.

Pored ove centralne teme, DeLilo nam nasumično ostavlja i brojne elemente koji su standardno prisutni u svim njegovim romanima. Tako ćemo medijsku kulturu, a naročito uticaj televizije na porodicu, sresti u epizodama kojima dominiraju Bilijevi roditelji, predstavnici američke niže srednje klase koji uživaju u praćenju televizijskog programa toliko da su u stanju da pomeraju svoj težak televizor iz sobe u sobu ne bi li uhvatili odgovarajući signal (roman je i pored svih futurističkih momenata ipak smešten u period ranog razvoja masovnih medija i televizije, što nam pokazuje upravo tehnologija masovnih medija) i to nekoliko puta za jedno veće. Njihovi razgovori svode se na razgovore o različitim emisijama, a naročito o glumcima i njihovim ulogama, te pomalo i o umetnosti glume i filma. Porodica Terviliger (koja skraćuje sopstveno prezime u Tvilig kako bi bilo zvučnije za jednog Nobelovca, kao da Bili nije naučnik, već buduća poznata ličnost) tako za nas postaje stereotip američkog društva, stub oslonac američkog identiteta koji počiva na idiličnoj porodici koja slobodno vreme provodi skladno i zajedno, ispred televizora i zabavnih programa, što je rasprostranjena definicija dobrog porodičnog provoda u američkom društvu. Ipak, ono što DeLilo i ovde eksplicitno pokazuje jeste manjak komunikacije u ovakvim idiličnim postavkama, jer Bilijeva porodica komunicira isključivo sa medijskim sadržajem, i to svako od članova čini za sebe, a onda kada razgovaraju jedni s drugima, ti su razgovori skoro u potpunosti fokusirani na medijski sadržaj. Osim medija, srećemo i druge različite elemente američkog identiteta, pre svega na nivou simbola, poput različitih automobila (da dodatno istaknu aspekt napretka američkog društva i ekonomije).

Tipično za DeLila, i u ovom romanu zatičemo distopijsko okruženje, iako se ono lako da propustiti, ali nam se nekoliko puta u toku romana jasno, premda stidljivo, spominje kontekst rata, zbog kog Bili nije mogao da primi svoju Nobelovu nagradu u Švedskoj koja trenutno vodi rat, iako nam se ne naznačava jasno protiv koga (mada se u jednom trenutku spominje da je u pitanju građanski rat u Švedskoj, u drugom trenutku se u kontekstu rata spominje i Norveška) i dokle sežu granice vojnog delovanja bilo te države ili njenih neprijatelja. Ovim će pisac uvesti u zaplet romana i motiv smrti, kom će se vraćati i u narednim romanima, kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou. Strah od uništenja i potencijalnog rata jasno se pojavljuje u onome što Bilijeve kolege rade u naučnoj stanici, dok se koncentrišu na sadržaj poruke iz svemira. Tako se pred Bilijem neprestano otvaraju bunker i skrivene sobe, koje su manje ili više tehnološki opremljene, a čitava zajednica funkcioniše u nametnutoj međusobnoj tajnovitosti. Međutim, osim konteksta uništenja koji neminovno prati DeLilovo pisanje o smrti, ona će ovde biti predstavljena i kao prirodan fenomen, kao tek jedan korak u ciklusu života (fetus simbolično umire onda kada se dete rodi, dete simbolično umire kada odraste). Ipak, nagoveštaj za roman *Nula K*, na primer, srešćemo u liku eminentnog naučnika koji živi u kapsuli za održavanje života, kome u lice ubrizgavaju silikon kako bi ga održali što u životu, što u reprezentativnom ljudskom obliku. DeLilo će se takođe dotaći i teme tehnološkog napretka i kompjuterizovane budućnosti koja u tom istorijskom momentu tek stidljivo čeka čovečanstvo, i to u nagoveštajima, a koja možda neće biti tako pozitivna kako se od nje očekuje. Ono što se takođe javlja po prvi put u DeLilovim romanima jeste spoj ljudskog i kompjuterskog, pa će tako šačica naučnika predložiti protagonisti da mu ugrade čip, ne bi li proučili simbiozu njegovog uma matematičkog genija i „uma“ Svemirskog mozga, kako se zove centralni i najmoćniji kompjuter istraživačke stanice u kojoj rade i trenutno žive. Ovim će se temama DeLilo vraćati naročito u svojim kasnijim romanima, pre svih u *Kosmopolisu* i *Nula K*. Pitanje identiteta takođe se stidljivo pomalja kroz različite delove romana, jer će Bili osim o matematici i zvezdanom kôdu razmišljati i o imenima i o tome da li bi ruža mirisala jednako slatko da se kojim slučajem drugačije zove (te da li bi njemu život bio drugačiji da ne nosi ime svog oca jer roditelji nisu želeli da „potroše“ novo ime na bolešljivu bebicu koja možda neće preživeti), ali i o drugim odrednicama kojima definišemo ko smo i čemu pripadamo kao individue. Pitanje o identitetu nesumnjivo će se nadovezati na, čini se, jednu od najosnovnijih tema američkog identiteta, a to je pitanje o potrazi za značenjem, kako o sebi, tako i o životu, i o kategoriji nepoznatog uopšte. Poput istraživanja nepoznatih fizičkih prostranstava,

potraga za skrivenim smislom i nekom referentnom tačkom spram koje bi se pojedinci odredili jeste jedna od odlika američkog identiteta, koja će u kasnijim DeLilovim romanima prerasti u antagonizam prema Drugome, odnosno spoljašnjem političkom (ili drugačijem) neprijatelju.

3.1.5. Igrači

Peti DeLilov roman, moglo bi se reći već uveliko postaje tipski roman njegovog opusa jer ovde srećemo klasičnu postavku likova, situacije u kojoj se oni nalaze, ali i mesta radnje, što na geografskom, što na društvenom nivou. Lajl i Pemi Vajnant, mladi bračni par, protagonisti su ovog romana tokom kojeg pokušavaju da ovladaju svojim životima u haosu Menhetna i njujorške atmosfere. Poput Erika Pakera u kasnijem *Kosmopolisu*, Lajl je profesionalno usko vezan za berzu i tržište, koji se i pored sve kompetitivne atmosfere ispostavljaju za daleko agresivnije nego što bi se moglo naslutiti. DeLilo uspeva da istakne element nasilja koji je implicitno prisutan u svakom delu američke stvarnosti. Ujedno, nasilje će biti i element romana koji će povezati domene ekonomije i politike sa medijskom kulturom, razotkrivajući pritom iste sisteme funkcionisanja čije korene treba tražiti u strategijama kreiranja medijskog sadržaja. U oba slučaja, nasilje je često vrlo eksplicitno prikazano u DeLilovim romanima. Tako se na poslu Lajl susreće sa traumom nakon što svedoči ubistvu, ali i nakon što slučajno načuje tajni teroristički plan kojim se organizuje napad na Vol Strit. Da dodatno začini tvrdnje o DeLilovim proročkim sposobnostima, Lajlova supruga Pemi radi u Kulama bliznakinjama, odnosno Svetskom trgovinskom centru, u firmi koja se bavi menadžmentom tuge, odnosno žaljenja. Uzmemo li u obzir da je ovaj roman objavljen 1977. godine možemo slobodno reći da je DeLilov uvid u društveno-istorijski kontekst i u njegov dalji razvoj jednako zastrašujuć, koliko i impresivan. Ipak, ono što je naročito zanimljivo u DeLilovom predstavljanju poslovnog sveta Vol Strita, jeste blagi flert s ideologijom, odnosno predstavljanjem čitave ekonomske mantre berze kao jedne vrste ideološkog narativa. Kada govori o berzi, DeLilo govori o sistemu koji stoji iza nje, apstraktnoj strukturi moći koja je ujedno stvarnost za sebe. Berza je u ovom romanu hiperrealnost, nadstvaran domen koji se stvarnošću hrani jednako koliko je i oblikuje i utiče na njeno funkcionisanje. Kroz ovaj primer, možemo tumačiti čitavu američku ekonomiju kao jedan vid hiperrealnosti koji počiva na arbitrarnim sistemima, ali kroji svakodnevnu stvarnost i živote običnih ljudi. Lajl i Pemi tako su proizvod tržišta koliko i kulture i nacije kojoj pripadaju, iako toga nisu svesni.

Od prvih stranica romana, lako je zaključiti da u braku Vajnantovih malo šta funkcioniše. Njihova komunikacija je fragmentirana, verovatno pod uticajem njihovih poslovnih života koji u njihov um unose podsvesni nemir koji je isuviše veliki da bi se sa njim uspešno izborili sami. Ipak, ni jedno ni drugo ni ne pokušavaju da svoje lične i zajedničke probleme reše saradnjom ili razgovorom, već svoju svakodnevnicu utapaju u beskrajna druženja sa jednako izgubljenim prijateljima, sa kojima će preći granicu prijateljskog i postati fizički intimniji nego jedno sa drugim. Ovakvo podriivanje porodice kao centralne jedinice društva DeLilovo je najčešće oruđe kojim ističe problem američkog društva koje počiva na površnim vezama čak i među onim ljudima čije bi veze morale biti jače i kompletnije, da bi bile funkcionalne. Tako se problem nedostatka komunikacije pojavljuje kao centralni problem i ovog DeLilovog romana, a narušene međuljudske odnose lako možemo ispratiti kao posledicu prejakog uticaja popularne američke kulture i medija. Mediji će i u ovom romanu igrati ne tako beznačajnu ulogu, mada ih DeLilo ovde ne postavlja u centar zbivanja, barem to ne čini direktno. Mediji, a ponajviše televizija, biće prisutni kao elementi koji upotpunjuju svakodnevnicu DeLilovih junaka. Oni su delovi dnevne rutine koji se podrazumevaju, bez kojih bi psihička i emotivna razdvojenost likova bila bolno očigledna i razmaskirana. Ipak, mediji ni u ovom romanu nisu bezazleni, ma koliko ih DeLilo

prikazivao na neupadljiv način. Nema sumnje da paranoja i lako prepuštanje teorijama zavere koje će Lajla dovesti do propasti, jesu produkt jedinstvene medijske kulture Amerike. Ovo će nam DeLilo jasno predočiti možda tek u *Podzemlju*, ali kada se *Igračima* bavimo retrospektivno, paralela je više nego jasna i itekako opipljiva. Medijski sadržaj direktno utiče na to kako će Lajl tumačiti događaje usred kojih se nađe jer i forma i količina programa koje prati na televiziji stvaraju uslovne reflekse uz pomoć kojih njegova svest tumači stvarnost po ključu medijske predstave. Pored televizije, i film se pojavljuje kao značajan element ovog romana, kao jedan od medijskih elemenata u kojima vidimo stremljenje američkog identiteta ka uspostavljanju globalne kulture, ali i se značajna pažnja posvećuje i prisustvu nasilja u američkim medijima. Na kraju romana, DeLilo razmatra mogućnost filma o masakru buržoazije, što jeste s jedne strane društveni komentar na temu klasnih razlika u Americi, ali je s druge strane i trend kojem će se vraćati u narednim romanima, a koji bismo podveli pod potrebu medija da prikažu i najstravičnije detalje nasilja u okvirima svojih predstava. Ova razmišljanja zatvaraju krug i vraćaju čitaoca na sam početak romana, čije prve scene sadrže eksplicitni prikaz nasilja, tačnije jednog agresivnog terorističkog čina, koji se uprkos monstruoznosti scene lakše percipira kao medijska predstava i osmišljen sadržaj, nego kao autentični deo stvarnosti, odnosno dokumentarac. U *Igračima*, međutim, DeLilovi junaci ne razmišljaju o ovoj ideji, mahom iz dosade i nezainteresovanosti, što je samo po sebi, čini se, DeLilov komentar na medijsku publiku koja, prezasićena šokantnim sadržajem, nije više sposobna da održi pažnju duže od nekoliko minuta kako bi uspela da kritički pristupi sadržaju koji joj se predstavlja. Štaviše, Lajl i Pemi možemo tumačiti i u ključu Deborove pasivne mase koja predstavlja televizijsku publiku. U *Društvu spektakla*, on tvrdi da je publika masa koja pasivno prima informacije i sadržaj koji joj se putem masovnih medija servira, a da mu upravo ni u jednom trenutku ne pristupa kritički, ne preispituje ga i ne reaguje na njega. DeLilovi protagonisti možda nisu nužno i uvek pasivni, ali jesu indiferentni – oni su igrači koji su već uveliko ovladali pravilima igre u kojoj su se našli, odnosno pravilima medijske kulture u okviru koje vode svoje nimalo spektakularne živote.

Osim ovih tema, sveprisutna je i tema kulture potrošačkog društva i trenda uživanja u materijalnoj svojini koji čini jedan od stubova savremenog američkog kolektivnog identiteta. Tako će Lajl i Pemi postojati tek kao figure u igri američkog konzumerističkog društva, kao jedinke koje su više pioni, nego misleća bića koja rade stvari svojom voljom. Umesto toga, njihovom svešću rukovode stereotipi i klišeji, ali i megalomanska nastojanja (Lajlova inicijalna potreba da bude heroj spasilac ili makar detektiv koji će razotkriti zaveru, na primer) o kojima su nesumnjivo učili neprekidno listajući televizijske kanale, čiji ih sadržaj suštinski i ne interesuje. Ovaj triler (ako ga u ikakav žanr možemo svrstati) direktno se dotiče i politike, daleko otvorenije nego što su to činili raniji DeLilovi romani, ali i neminovnog uništenja koje će doneti budućnost, koje se svi protagonisti tako suštinski plaše. Osim Njujorka i njegovih ulica, DeLilo se u ovom romanu bavi i drugim klasično američkim prostorima, poput ruralne (ili preciznije neurbane) sredine, u kojoj Pemi traži makar i naznake ikakvog moralnog kodeksa za koji oseća da joj nedostaje u životu, ali i pustinje koja se, uprkos američkoj tradiciji osvajanja divljeg zapada, ne da osvojiti i pokoriti, već postaje stecište smrti i opasnosti koja vreba čak i sa onih strana za koje Amerika veruje da ih je sasvim savladala. Pemi će se tako naći na duhovnom proputovanju, iako se nominalno radi tek o kraćem odmoru sa prijateljima, ali će se njena potraga za sopstvenim identitetom i esencijalno stvarnim iskustvima nastaviti i kod kuće, često uz pomoć medijskog sadržaja, poput starih filmova emitovanih na televiziji uz koje Pemi može da iskusi istinske ljudske emocije onako kako to ne može u svom braku.

3.1.6. Poltron³²

U DeLilovoj fikciji često možemo zapaziti ponavljanje određenih elemenata, tu i tamo, tek da na neki način, čini se, poveže svoj jedinstven američki univerzum u jednu celinu, ma koliko romani funkcionisali zasebno kao svetovi za sebe. Tako je naslov DeLilovog šestog romana poznat oštrookom čitaocu jer je to ujedno i ime poznate publikacije iz *Ulice Grejt Džouns*, a koju je DeLilo osmislio kao parodiju na rok časopise (pretpostavlja se Rolling Stouns). U ovom romanu, ipak, malo je rokenrola, ali se u duhu ponavljanja tema i elemenata javlja ime kom će se DeLilo često vraćati – Adolf Hitler. U ovom romanu, Hitler se veže za misteriozni pornografski film (mada se pojavljuju i drugi, dostupni Hitlerovi snimci koji ga pokazuju kao fiktivnu ličnost, kao glavni lik Čaplinovog *Velikog diktatora*), čiji je on navodno glavni protagonist, a koji je snimljen tokom samog kraja pada Berlina. Čitava fama oko ovog potencijalnog ostvarenja liči na parodiju američkog tržišta, jer glasine širi Lajtborn, trgovac erotskim „umetninama“, ne toliko živopisna, koliko rečita ličnost. Njegova jedinstvena reklama ove škakljive robe do te mere je delotvorna u svom žongliranju na liniji između stvarnog i nestvarnog da uspeva da za film jednako zainteresuje i mafiju i jednog američkog senatora, na primer. Kroz njegov lik, DeLilo prati marketinške strategije i stvaranje reklama, ali i njihov uticaj na ljude do kojih dopire. Činjenica da se Lajtbornova reklama u ovom romanu svodi na nivo govorkanja i glasina svedoči o ispraznosti medijskog sadržaja o kojem je govorio Bodrijar u više navrata. Glasine o ovom filmu prati i novinarka Mol Robins (uzdanica radikalnog časopisa iz naslova romana), koja traga za ovim snimkom onako temeljno kako će u *Vagi* Nikolas Branč pokušavati da uđe u trag svim snimcima koji bi mu rasvetlili atentat na Kenedija. Element traganja za izgubljenim ili sakrivenim filmovima koji bi potencijalno doneli deo skrivene istorije ponavljaće se i u drugim DeLilovim romanima. Na simboličkom planu, ovo uvodi element nepoznatog u pojmove istorije i istine, na način koji je svojstven postmodernistima, kako teoretičarima, tako i piscima. Ako se istina o nekom događaju ne da objektivno sagledati, već se o njoj može raspravljati samo na osnovu različitih tumačenja i tačaka gledišta, onda je, čini se da tvrdi DeLilo, ono što je prirodan čovekov instinkt to da proba da sakupi sva svedočenja, sve male delove slagalice i pokuša da napokon sklopi ultimativnu istinu koja bi mu otkrila tajnu postojanja i ljudske svrhe. Ipak, ovaj je zadatak i teoretski nemoguć, te će zato u DeLilovim romanima uvek nedostajati neki delić koji će rasvetliti događaje i dati uvid njegovim junacima u to šta je stvarno, šta je istinito i šta je to što je njihova lična svrha. Ove će ideje nositi primese Fukujaminog pojma kraja istorije, iako DeLilo ovaj pojam ne tumači do te mere pesimistično – umesto da objavi kraj istorije, on kao da tvrdi da je ona samo nedostižna, vešto skrivena van našeg domašaja, nešto poput sveta stvarnog koji je Bodrijar video kao skriven iza simulakruma. U ovom romanu, istorija za kojom se traga je globalna, dakle ne nužno povezana sa američkim identitetom, ali je proces potrage za nedostižnim skrivenim ono čime će nam DeLilo rasvetliti neke odlike američke nacije koja je većito u potrazi za nečim neistraženim i neotkrivenim. U toj će se potrazi oni često izmestiti van granica svoje teritorije, u kom momentu možemo posmatrati DeLilovu fikciju u kontekstu transnacionalnosti, ali i procesa amerikanizacije ostatka sveta i globalizacije. Štaviše, može se reći da DeLilo parodira kako traganje za skrivenom istorijom, tako i istoriju samu, jer je misteriozni film za kojim tragaju junaci ovog romana ništa drugo do profan prikaz najprimalnijih ljudskih poriva, umetnički bezvredan, a i jednako istorijski

³² *Poltron* je ponuđen, nezvanični naslov DeLilovog romana *Running Dog* koji je odabran kao najpribližniji ekvivalent značenju naslovne fraze na engleskom jeziku. U svom izvornom značenju, ona se odnosi na osobu koja ima osobine lakeja i udvorice, ali istovremeno i na osobu koja je „potrčko“ odnosno poslužnik ili šegrt koji obavlja sve poslove po komandi (i pritom ne preispituje prirodu i ispravnost tih poslova), te osobe koja ima ogromnu korist time što učestvuje u politički i moralno sivim aktivnostima. Jedna od alternativnih mogućnosti bio je izraz čankolizac, ali se zbog arhaičnosti prednost pružila savremenijem terminu koji je češći u žargonskoj upotrebi, premda i jedna i druga opcija uspevaju da prenesu pogrdi aspekt značenja originalnog izraza. U nedostatku fraze koja bi pokrila sve aspekte izvornog značenja, izbor je sveden na odabrani naslov.

neupotrebljiv. Ovaj film je ovde prikazuje i kako medijska kultura uslovljava percepciju istorije i sveta, pa tako DeLilovi junaci ovog romana kao predstavnici tipične medijske publike na film reaguju prvenstveno kao na medijski spektakl, i to loš, odnosno onaj koji ne sadrži sve elemente koji su neophodni da bi ih zabavili.

Ovaj roman, koji kritika okvirno smešta u žanr političkog trilera, odlikovaće se tipično delilovskom postavkom, pa junakinju u potrazi za misterioznim filmom i intrigantnom pričom koju pokušava da napiše za svoj časopis mnogo šta sprečava da bude uspešna u svom zadatku. Osim činjenice da zasniva svoju istragu na glasinama i podzemnim govorkanjima, nju će skoliti i razne prepreke u vidu bizarnih, ali i nasilnih epizoda, u kojima se javlja još jedna, slobodno se može reći teroristička grupa (ili makar grupa koja je u stadijumu treninga da teroristička postane) Radijalni matriks, čiji su koreni, ironično, duboko ispreplitan sa američkom politikom i obaveštajnim službama. Ovaj bismo element mogli protumačiti kao suptilnu poruku da sve ovakve grupacije jedino i mogu vući korene iz domena politike i vladajućih institucija, direktno, kao u ovom romanu, ili indirektno, kao reakcija na određene političke aktivnosti. Američke obaveštajne službe takođe su delom parodirane u ovom romanu, jer je Glen Selvi, visokoobučeni obaveštajac, zaposlen kao agent senatora Persivala, čiji je glavni zadatak da za njega nabavlja erotske umetnine i suvenire, pa tako i spomenuti pornografski film. Ove veze i delovanja uveće još jedan element koji DeLilo jasno ističe u pisanju o američkoj naciji, a to je sklonost ka paranoji i teorijama zavere. Upravo će teorije zavere, i njihovo potencijalno korišćenje u tabloidne svrhe, biti spona sa masovnim medijima i medijskim sadržajem, jer nam DeLilo i ovde dopušta da zavirimo u tajnovit svet medija iza kamera i novinskih naslova. Tako ćemo, na primer, još jednom videti ideju vodilju iza kreiranja sadržaja kada Molina urednica negoduje zato što njenoj reportaži nedostaje malo zavere da bi bila interesantna publici. O medijskom sadržaju, a naročito o medijskim predstavama, DeLilo će nam štošta sugerisati i temom Molinog serijala reportaža na temu seksa i njegove moći da proda određeni sadržaj (što je inicijalno i dovodi do trgovca erotskim suvenirima i memorabilijama). U ovim aspektima kreiranja kako medijskog sadržaja, tako i društvenih odnosa i delovanja, možemo uočiti suštinsku senzacionalnost na kojoj počiva svaki aspekt savremenog američkog identiteta, u okviru kog se pojedinci i događaji oblikuju na sličan način kao Dejvid Bel u *Amerikani* – sa namerom da se „prodaju“ kako javnosti, tako i ljudima iz svog okruženja. Ovo će biti dodatno istaknuto i likom dečaka koji se pojavljuje na ulici sa voki-tokijem, dok manično izdaje naređenja kao nekakav reditelj okružen imaginarnim asistentima, jer u svojoj mašti, on na ulicama snima film, čiji je scenario svakako poznat samo njemu. Ipak, simbolično, ovaj element možemo tumačiti kao režiranost svakodnevice koju DeLilovi junaci svesno ili nesvesno oblikuju kao filmski scenario, uvek spremni da iznesu performans vredan Oskara. Možda upravo zato roman i počinje filmom Čarlija Čaplina u kome glumi upravo Hitlera. Filmovi su možda nekada oponašali istoriju i stvarnost, ali u svetu DeLilove Amerike, ljudi funkcionišu po obrascima filmskog (i samim tim medijskog) sadržaja, u pauzama potpunog oponašanja onoga što u filmovima vide.

Naslov će nas uputiti i na još jedan bitan element koji DeLilo vidi u američkoj kulturi, a koji i sam nalazi u maoističkim učenjima o „psima“ kapitalizma i politike. Drugim rečima, u ovom elementu vidimo DeLilovu sklonost da povezuje ideje o kojima piše Mao Cedung sa idejama koje nalazi u američkom društvu. Ova će nas povezanost uputiti (još uvek stidljivo, u ovoj fazi njegovog stvaralaštva) na razgovor o masama i stvaranju podaničkog mentaliteta, o kapitalizmu kao ideologiji koja počiva na manipulaciji pasivnim masama, ali i potkontekstu modernog ratovanja, koje se sve manje oslanja na oružje i vojni sukob, a sve više na medijsku i kulturološku indoktrinaciju, koju ćemo kasnije primetiti u procesima globalizacije, te amerikanizacije. Tema američkog modernog ratovanja pojaviće se u romanu kroz implikacije o Vijetnamu, sa kojim je povezan jedan od likova – Erl Madžer, koji je, između ostalog, vođa Radijalnog matriksa. DeLilo će se još dotaći i tema moći (kako političke, tako i kriminalne), ali i tehnologije. Sve ove teme osciliraće u romanu od stvarnosti do fikcije, jednako kao i

glasine o Hitlerovom filmu, ili medijski sadržaj. Ovaj roman još jedna je ilustracija Bodrijarovog tumačenja Amerike (iako svakako nije pisan s tom namerom) kao jedne velike hiperrealnosti koja je opsednuta ekranom, čak i onda kada u njega ne gleda, ili se na njemu ništa i ne nalazi.

3.1.7. Imena

Sedmi (zvanični) DeLilov roman najzad izmešta radnju iz američkog društva i sagledava neke njegove odlike iz drugog ugla – ugla drugih nacija, naroda i grupa, onako kako će to činiti u kasnijim romanima, pre svih u *Maou* ili *Padaču*. Američka kultura direktno nam je predstavljena kroz glavne likove, pre svih kroz Džejsma Ekstona i njegovu ženu Ketrin, čiji je brak, sada već standardno za DeLilove junake, potpuno razrušen i neuspešan. Komunikacija među njima je toliko slaba da im nije pomoglo ni izmeštanje u Grčku, u koju Džejsm dolazi najpre poslovno kao procenitelj rizika za jednu američku firmu. Ono što je zanimljivo je da je Džejsm zapravo pisac, ali se njegov profesionalni život fokusira na ono što je njegov dodatni posao. On je umetnik koji je uvučen u korporacijski svet ne samo Amerike, već sveta. Nesvestan toga, on počinje da živi svoj život po obrascu „odela“, odnosno suvih korporacijskih profesionalaca, čak i kada se nađe na živopisnom tlu Atine, na primer. U gradu u kome žive Ketrin i njihov sin Tep, u gradu koji je jedinstven spoj antičkog i modernog, on svoj društveni život svodi na krug poslovnih ljudi iz Amerike koji u tom trenutku borave u Atini, poslom ili na putu do posla. Ovu grupu možemo tumačiti kao DeLilovu parodiju Izgubljene generacije. Za razliku od umetnika koji su svoje utočište nalazili u Parizu, DeLilovi junaci su u dodiru sa umetnošću samo u tragovima (Džejsm je pisac koji ne piše, žena sa kojom ima aferu u Grčkoj se bavi trbušnim plesom). Oni možda traže utočište podsvesno, ali ne izlaze iz svoje zone komfora, a nisu više sposobni da se odaju ni zadovoljstvima koji bi im mogli pružiti bar kratkotrajnu utehu (spomenuta Džejsmova afera je više komična, nego strasna). Takođe, za razliku od Izgubljene generacije koja beži od posledica istinskih katastrofa i trauma, DeLilovi izgubljeni junaci beže od svoje svakodnevice, od društva u kom žive i rade i od stvarnosti u kojoj ne umeju da funkcionišu. Njihovo društvo ne pokreće nikakva velika katastrofa (kako u *Borilačkom klubu*, na primer, ističu Palanikovi junaci), već očaj, monotonija i sterilnost običnog života koji se svodi na obavljanje posla i vraćanja razrušenoj porodici, ili praznom krevetu. Svi oni su građani sveta, ili to pokušavaju da budu, ali su istovremeno i produkt američkog društva, što će usloviti njihovo ponašanje i pogled na svet, i kada je njihov život u pitanju, ali i kada se radi o drugim ljudima i pojavama sa kojima će doći u kontakt. Grčka i Bliski Istok (koji Džejsm i Oven Bredmas, mentor njegove supruge, posećuju) poslužiće DeLilu kao lakmus papir da prikaže tipičnog Amerikanca i njegovu sklonost aroganciji i, u neku ruku, socijalnom Darwinizmu, bar u pogledu postavljanja superiornog pojedinca u odnosu na druge (odnosno Druge), ne- ili manje civilizovane ljude i grupacije.

Ono što će protagonistima promaći jeste da Amerika sve vreme služi kao model na koji će se stranci ugledati, ili na koji će reagovati, ali koji će se neminovno naći u neakvoj vezi sa njihovom svrhom i postojanjem. Tako će nam DeLilo i u ovom romanu predstaviti jednu terorističku grupu, ali posve čudnu u ovom slučaju, jer se radi o jedinstvenom lingvističkom terorizmu. Ova organizacija, ili kult kako je definišu DeLilovi junaci, bira svoje žrtve na osnovu imena i to tako da inicijali žrtava formiraju religioznu poruku uklesanu u svetom kamenu. DeLilo ovim ne targetira nijednu konkretnu religiju, već religiju uopšte, koncept kao takav. On prikazuje kako na pojedinca deluje sistem indoktrinacije i koliko sulude rezultate može dati. Pored toga, DeLilo temi pristupa i filozofski, pa za razliku od *Ratnerove zvezde*, u kojoj prednost daje matematici i brojevima, u *Imenima* pokušava da odgonetne mističnost jezika i njegovu sposobnost da ukaže na neka dublja značenja u životu. Ovom će

se filozofskom raspravom naročito apstraktno baviti Oven Bredmas, čija će ga traganja za smislom odvesti od iskopavanja istorije (upoznajemo ga kao arheologa) do meditacija u izolaciji, u ogoljenoj sobici u Pakistanu. Tako glavna tema ovog romana postaje jezik i njegov uticaj na svet i percepciju stvarnosti. Jezik kao kod kojim se stvarno i nestvarno posmatraju često će poslužiti DeLilu kao osnova za priču o američkoj kulturi i njenom globalnom širenju i ovaj roman nije izuzetak. Ipak, ova teroristička grupa nikako nije naivna, jer je okružuju priče o ljudskim žrtvama i ubijanjima, i to pod velom misterije, jer je javnosti i okruženju prilično nejasno sa kojim ciljem ova grupa funkcioniše. Ovaj će nam element poslužiti kao primer Bodrijarovog društva terora, o kome piše u drugoj polovini dvadesetog veka, a koje počiva na strahu, kako od smrti i uništenja, tako i od nepoznatog u svakom smislu. Ovaj će ih strah često nagoniti na samouništenje, tvrdi Bodrijar, a kao da pokazuje DeLilo, ne samo u *Imenima*, već i u nekim drugim, kasnijim romanima (Erik Paker će se u *Kosmopolisu* aktivno kretati ka svom uništenju, na primer). Razlog tome možemo tražiti, ali nam DeLilo ne daje nadu da ćemo ga i naći. Za njega je, čini se, uništenje besmisleno koliko i ubistva kulta smrti; ono ne nosi sa sobom dublje značenje, već samo kraj.

U ovu terorističku grupu, koja diljem ostrva ostavlja misteriozne znakovne poruke, pokušava da se infiltrira jedna zapadna pridošlica, Frenk Voltera, i da snimi film o načinu na koji grupa funkcioniše i o njihovom delovanju, te ciljevima. On je takođe umetnik, i to nezavistan (ne pripada industriji zabave Holivuda, na primer), ali jednako nesproman da se svojoj umetnosti posveti kao i industrija zabave koja je simulira. On ima plan da grupu snima izdaleka, da je fikcionalizuje; drugim rečima, da je hiperrealizuje. Ono što dominira, dakle, njegovim delovanjem kao čoveka od umetnosti, ali i medija, jeste briga za sopstveni interes. Pored toga, DeLilovi junaci se za ovu grupu ne interesuju samo na nivou egzotike i radoznalosti, već jednim delom i u kontekstu njenog globalnog delovanja, pa samim tim i posledica po njih same. Time pisac uspeva da sagleda američki globalni identitet, ali da uvede i element američke globalne politike, jer se Ekston upliće u delovanje američkih obaveštajnih službi (konkretno je CIA upletena u njegov posao). Na taj način, DeLilo pokriva različite aspekte američkog identiteta. Pre svega, očigledna je američka samoopsednutost (koja će uništenje uspeti da prizove na svoje tlo, kao da tvrdi DeLilo, još jednom pokazujući svoje proročke sposobnosti). Postavljati direktno američku politiku u centar interesovanja strane grupe terorista u ovom momentu neosnovano je koliko i arogantno, ali svedoči o tome kako Amerikanci vide sebe same. Najpre, kao vodeću svetsku silu koju svako želi da skine sa trona, a potom i kao večitog borca protiv zlih drugih (američki arhineprijatelj je pozicija koja, čini se, postoji kao univerzalna funkcija spram koje se američki identitet definiše, a konkretne nacije obavljaju tu funkciju na smenu i često više nominalno nego konkretno u DeLilovim romanima). Takođe, trend pravljenja biznisa od politike i sukoba, neporecivo je odlika američke politike. Tako se rizik koji Ekston procenjuje tiče u istoj meri ekonomije i politike stranih zemalja, koji on kao američki autoritet može da razume, sagleda i definiše. I Ekston i Voltera kultu smrti pristupaju sa nekakve nadređene tačke, kao ljudi koji imaju sposobnost da grupu definišu i kategorizuju, iako je ona njihovoj kulturi potpuno strana. Pored toga, DeLilo se ovde dotiče i medija, te medijskog mentaliteta koji je već sada usvojila i publika. Potreba da se snimi i objavi jeste potreba da se obznani postojanje ove grupe, da se njeno delovanje na neki način verifikuje time što će se pojaviti u medijima. Jasno je da ova slika ni u kom slučaju ne bi bila objektivna (pre svega zbog toga što se ne snima u svrhe izveštavanja, nego fikcionalizacije), već bi prikazala ovu grupu iz jednog ugla, posve strukturisano na način da podrži američko viđenje sveta i Drugih. Donekle ne bi bilo pogrešno reći da DeLilo ovde implicitno upućuje na praksu koja postoji i u zvaničnim medijima, ali koju publika ne vidi. Masovni mediji imaju faktološki legitimitet koji Voltera nema, ali je njihov sadržaj jednako pristrastan i konstruisan u skladu sa vodećim mišljenjem i idejama o američkom identitetu (spram i u odnosu na druge) koliko i ovaj fikcionalni ovde prikazan. U sporednoj ulozi, roman uključuje i temu politike, moći i kontrole pojedincima, ali i elementa religije i fanatizma, koji će se često dovoditi u vezu

sa terorističkim (ili makar teroristički nasilnim) sklonostima i aktivnostima u kasnijim DeLilovim romanima. Na polju pojedinca u okviru jednog društva (u ovom slučaju i doslovno globalnog i multikulturalnog), DeLilo će se osvrnuti i na disfunkcionalnost američke porodice, u kojoj supružnici ne ostvaruju komunikaciju, a dete odrasta sa narušenim odnosima sa jednim ili oba roditelja. I dok Ketrin odgovore traži u prošlosti (odnosno u vremenu), baveći se arheologijom, Džejms bira da nesvesno potraži odgovore u domenu prostornog, putujući često, ali nikad ne dolazeći zapravo u kontakt sa bilo kim ili bilo čim na svojim putovanjima jer će zadržati hladnu, profesionalnu distancu, koja će se preliti i na njegov privatni život. Jedina svetla tačka, kako će to u više navrata biti slučaj i sa drugim DeLilovim romanima, jeste njihov sin Tep, koji bi mogao izrasti u pisca, ali za razliku od oca i njegovih poznanika, u umetnika koji je svojoj umetnosti posvećen.

3.1.8. Beli šum

Jedno od najhvaljenijih DeLilovih ostvarenja jeste i jedan od njegovih najboljih romana – delo koje, možda i po prvi put u DeLilovom opusu, uspeva da uspešno objedini sve teme koje ovaj američki pisac vidi kao okosnice američkog identiteta. Sam naslov *Beli šum* direktno nas upućuje na medije, opisujući pozadinsku buku ili takozvani „sneg“ koji se pojavljuje na televizijskom ekranu kada stanica ne uspeva da pošalje signal i emituje sadržaj. Beli šum u priči o porodici Gledni³³ jeste i različit medijski sadržaj koji ispunjava njihove, suštinski, isprazne živote u malom gradu, posve neposebnom, koji je urbana sredina samo nominalno jer je udaljen od velikih centara poput Njujorka, koji je u DeLilovoj fikciji model američkog metropolisa, Amerika u malom. Ovaj gradić, ipak, malo će nam reći o vrevi američkih gradskih ulica, ali mnogo o stereotipu američke porodične idile, čija se zabava svodi na zajedničko gledanje televizije na koju se oslanjaju više nego što žele da priznaju. Babet i Džek Gledni na prvi pogled imaju funkcionalan brak i dobar odnos sa decom, dok roman malo ne odmakne. Nakon toga vidimo da im oboma ovo nije prvi brak i da iz prethodnih veza imaju decu (nijedno zajedničko), da jedno s drugim imaju neku vrstu opsesivnog odnosa (njih dvoje se neprestano raspravljaju ko će prvi da premine, jer nijedno od njih ne želi da ostane samo), da Džekov sin Hajnrih (koji je dobio ime kao posledicu njegove opsesije Nemačkom) provodi vreme izolovan od porodice, radije se dopisujući sa zatvorenikom-ubicom sa kojim igra šah preko pisama, a da ih sve skupa vreme koje provedeno zajedno pred ekranom ne zbližava, već donekle upravo suprotno (kada se Babet slučajno pojavi na ekranu dok daje izjavu nekom reporteru, porodica ne može da je odmah prepozna). Svako od njih razvija lični odnos sa medijskim sadržajem, čak i kada, kao Džek, nisu svesni toga (iako je njegov odnos sa medijima znatno manje intenzivan, on je nesumnjivo pod njihovim uticajem, jer sebi u mislima na dnevnom nivou ponavlja džinglove i slogane iz reklama).

Televizija je centralni masovni medij ovog romana, iako se spominju i radio i drugi mediji. Ona će poslužiti Glednijevima kao osnovni izvor informacija, kako u periodu mira, tako i u periodu velikih kriza. Televizija i mediji postaće savetnici i doktori onda kad se dogodi incident sa prosipanjem otrovnih hemikalija, od čijeg će se opasnog dejstva grad najpre manje ili više uspešno evakuisati, a u danima nakon rešavanja problema simulirati evakuaciju (pretpostavlja se za neki naredni slučaj). Mediji će izveštavati o simptomima hemijskog trovanja koji će Gledniji redom početi da osećaju (naravno, tek onda kada za njih čuju). DeLilo nam u ovim komičnim epizodama, čini se, predstavlja moć upravljanja publikom kojom televizija i masovni mediji uopšte raspolažu. Njihov sadržaj tretira se kao skup instrukcija do te mere da publika poslušno počinje da oseća (dakle ne samo da veruje da oseća, već

³³ Nažalost, lingvistička paralela između korena prezimena Gledni i reči gledalac i gledati postoji samo u srpskom i ne možemo je podvesti pod DeLilovu nameru, ali je svakako zanimljiva slučajnost.

kako tvrdi, i definitivno fizički oseća) ono što joj se kaže da treba da oseća. Ironično, jedini koji neće podleći medijskoj instrukciji biće Džek, jedini koji je zapravo bio izložen štetnim hemikalijama i koji, ispostaviće se ili pretpostaviće se, jedini i razvija, uslovno rečeno, bolest kao posledicu ovog uticaja. Uslovno rečeno, jer nakon što ga društveni haos i stanje paranoje (koje proizvode upravo mediji, mada oni ne utiču na Džeka direktno, već posredno) dovedu do tačke pucanja, Džek će mahnitno početi da posećuje lekare i radi analize ne bi li „iskopao“ bolest koju duboko veruje da ima. Televizija će se ostvariti kao moćan uticaj na ponašanje publike i onda kada Babet Gledni odluči da nađe ljubavnika po ugledu na televizijske filmove i serije (i to jednako melodramatično, jer to čini u zamenu za novi „lek“), ali i kada je Mari Džej Siskind, Džekov kolega sa fakulteta, analizira kao neku vrstu religije – sistem koji šalje tajne poruke, pretpostavlja se one koje će veštom tumaču i pronalazaču otkriti neke skrivene tajne o ljudskom postojanju. Kroz Siskinda, DeLilo će istražiti filozofiju masovnih medija i njihovog koda, ali će iza njih pronaći poruke od daleko manje ezoteričnog značaja. Drugim rečima, televizija u Belom šumu, kao i u drugim DeLilovim romanima, neće slati publici odgovore i saznanja na vekovna pitanja o smislu postojanja i drugim tajnama života, već će im slati instrukcije kako da se ponašaju, koliko svojim sadržajem, toliko i svojom formom. Time nam pokazuje da se medijska kultura nikako ne ograničava na urbane američke sredine u kojima je opipljivo prisutna, već uspeva da dokuči i zajednice koje su, na prvi pogled, od nje dobrano udaljene i izolovane.

Osim medija, koji su nesumnjivo centralna tema ovog romana, američki identitet DeLilo nam predstavlja i kroz druge, sebi svojstvene, elemente. U kontekstu Bodrijarove filozofije, na primer, zanimljivo je da će DeLilo uključiti supermarket kao jedno od bitnih mesta u životima svojih junaka. Supermarket je, za Bodrijara, simbol kapitalizma i to kao dokaz njegove prirode pošasti i neprirodnosti. Konzumerizam je takođe bitna tema ovog romana, i u njemu će DeLilo jasno naglasiti ono što će vaskolikoj javnosti tek kasnije postati očigledna kulturološka odlika, a to je kupovina i posedovanje materijalnih stvari bez ikakve konkretne svrhe. Ovakva kultura potrošačkog društva zahteva masovnu proizvodnju dobara, što će u DeLilovim romanima, a naročito u *Belom šumu*, ostaviti svoje posledice prvenstveno na okolinu. Tako će incident sa izlivanjem toksičnih supstanci i neprirodno šarenoliki zalasci sunca koji će se pojaviti kao posledica biti DeLilov način da čitaocu skrene pažnju na problem zagađenja koje stvara potrošačko društvo. Ovoj će se temi on neprekidno vraćati, ponajviše u *Podzemlju*, gde se kao posledica potrošačkog društva pojavljuje smeće. No to smeće i otrovi koji zagađuju prirodu neće uništavati samo nju, već i društvo na svim nivoima. U kontekstu marksističke teorije o proizvodnji i Bodrijarovog simulakruma, DeLilov prikaz tipičnog američkog života direktan je primer društva koje kupuje kupovine radi, tek zato što to tako treba i zato što je to normalna aktivnost za slobodno vreme. Otud toliko česte posete supermarketu u kom čak sreću prijatelje i vode razgovore kao da su kod kuće, u kafići ili nekom drugom prigodnom mestu za druženje. Takođe, element popularne kulture takođe će biti povezan sa svim prethodno navedenim temama, ali i sa junacima konkretno, jer Džek i Mari Siskind rade na koledžu na kojem se izučavaju studije o, između ostalog, Hitleru ili Elvisu Presliju. Hitler se ovde, zanimljivo i pre svega komično, javlja u svojstvu poznate ličnosti koja se izučava, manje kao istorijska ličnost i državnik, a više kao upečatljiva ličnost koja figurira u popularnoj kulturi. Uticaj popularne kulture DeLilo će komično pratiti kroz Džeka (koji je inače nesvestan svoje upletenosti u njen ekranizovan svet), kao onda kada ga prikaže dok drži predavanje studentima pa počne da nesvesno oponaša Hitlerovu dikciju i gestikulaciju.

Pored ovoga, DeLilo će se dotaći i pitanja identiteta, kako individualnog, tako i kolektivnog, i to direktno, u Džekovim i Marijevim razmišljanjima i razgovorima. Jedna od bitnih tema biće vezana i za smrt i strah od smrti, o čemu Babet i Džek vode duge kasnonoćne razgovore utrkujući se ko će prvi na utešni večni počinak, radije nego na usamljeno i ožalošćeno nadživljavanje onog drugog. Strah od smrti i uništenja na nivou zajednice ovde se iskazuje kroz potencijalno koban događaj koji simbolično predstavlja spoljašnju pretnju nalik na onu koju će osećati građani tokom Hladnog rata (u *Podzemlju*,

na primer). Rešenje za taj strah, potpuno ironično, zajednica će tražiti u medijima, i to zahtevajući od njih da izveštava o onome što se desilo tako što će doći i intervjuisati ih. Pitanje američke vlade (ovoga puta na lokalnom nivou), DeLilo će komično prikazati kroz naredbu o simulaciji evakuacije, kojom vlasti održavaju privid da drže situaciju pod kontrolom. Na sličan način funkcionisaće svi predstavnici pozicija moći u DeLilovim romanima, najistaknutiji od kojih je Džej Edgar Huver u *Podzemlju*. Stidljivo, ali opipljivo, DeLilo uvodi i teme nasilja, potrage za svrhom i smislom, ali i jezika i tehnologije, koje će redom prikazati kako razmišlja američko društvo i u kom će se smeru kretati njegov dalji razvoj. Pored ovoga, DeLilo uvodi i element misterioznog leka, ili opojne supstance (Dajlar za koji Babet trguje sopstvenim telom), koja ima negativne efekte na mozak što vidimo na primeru Vilija Minka kojeg ova, pravilnije je reći, droga dovodi do ludila, nakon čega on provodi dane pred televizorom, hipnotisano prateći program bez zvuka. Droga koja hipnotiše um ovde je nesumnjivo simbol uticaja medija (kojima nikakva konkretna droga nije potrebna za hipnozu; dovoljan je pažljivo oblikovani program). Ovaj simbol pojaviće se ponovo u DeLilovim romanima (na primer kao droga Novo u *Kosmopolisu*), delom i kao novi način bega od stvarnosti kom pribegavaju DeLilovi junaci, ali i potreba da se prevaziđu ograničenja tela, bilo u cilju izlečenja, ili novih iskustava, te budućeg života. U ovom se aspektu ispoljava tipična američka potreba za razvojem, ali i istraživanjem nepoznatog, što je ideja koju ćemo još sretati u DeLilovim romanima.

3.1.9. Vaga

Jedan od s pravom najhvaljenijih DeLilovih romana takođe će, kao i *Beli šum*, nastaviti da sintetizuje sve glavne teme američkog društva koje DeLilo posmatra u svom savremenom okruženju. U njemu će se DeLilo poslužiti historiografskom metafikcijom ne bi li uspeo da odgonetne jedno od najznačajnijih istorijsko-političkih pitanja američkog društva: ko je ubio predsednika Kenedija? Ovom pitanju DeLilo neće prići direktno (niti sa konkretnom namerom da čitaocima da istinit odgovor na ovo pitanje), već će pokušati da nam priču predstavi iz dva ugla, posmatrajući put nastanka ličnosti predsednika Kenedija i atentatora Osvalda. Dva toka priče vezuju se motivom potrage, odnosno nadnivoom priče na kome Nikolas Brenč pokušava da sprovede istragu o atentatu na Kenedija ne samo godinama nakon što se atentat desio, već i izvestan broj godina nakon što je on zvanično otišao u penziju i prestao da bude agent obaveštajne službe (CIA). Na tom putu, i on će, poput mnogih DeLilovih junaka, odgovore tražiti u tajnim snimcima koji treba da otkriju skriveni istoriju. U ovom slučaju, to je Zapruderov snimak, amaterski video zapis ubistva koji (zbog nerazvijene tehnologije tog doba) više sakriva, nego što otkriva o događaju. Onako kako vesti i televizija gutaju činjenice o Osvaldovom životu pre zavere obaveštajaca, i snimak će progutati piksele tako da malo šta o događaju može da posvedoči osim onoga što se uostalom zna – da je predsednik pogođen. Brenč se, poput mnogih DeLilovih junaka, nalazi u potrazi, i poput svih njih i on traga za istinom, smislom i nečim što bi mu dalo uvid u stvarnost. Međutim, za razliku od drugih DeLilovih junaka, Brenčova potraga ima malo veze sa samospoznajom na nivou individue. Njegova potraga tiče se nacionalnog identiteta i američke istorije čija nepotpunost (jer je atentat umnogome misterija i slabo istražen događaj) čini da identitet čitavog društva bude krhak i nestabilan; rečju, nedovoljan oslonac za građenje ličnog identiteta. Na svom putu prikupljanja fragmenata, donekle očekivano, Brenč će se susresti sa elementima teorije zavere, jednom od glavnih sklonosti američkog društva u DeLilovim romanima.

A teorija zavere je i glavni junak (ili radije antijunak) sam. Harvi Li Osvald u *Vagi* potpuno je izmaštana ličnost, ne samo u doslovnom smislu (jer DeLilo fikcionalizuje njegov lik, odnosno ne zasniva ga na čistim istorijskim činjenicama), već i na nivou romana. DeLilo najpre posmatra kako

američka kultura oblikuje njegovu ličnost tako da je učini podobnom za lako manipulisanje, a potom i kako zaverenička skupina agenata koristi Osvaldove slabosti da od njega kreira profil atentatora, ubice voljenog predsednika. Štaviše, i vrli predsednik Kenedi u ovom romanu prikazan je kao tek medijski konstrukt, neka vrsta poznate ličnosti o čijem kultu DeLilo često piše. Poput Bakija Vunderlika, na primer, Kenedi kakvim ga javnost poznaje je medijska ličnost – jedan simulakrum u punom sjaju – figura koje je više slika, nego čovek, jer se njegovom predstavom manipuliše u cilju privlačenja i privoljavanja glasača i pristalica. Tako je *Vaga* svet u kome je sve tačno i precizno odmereno ne bi li funkcionisalo u javnoj slagalici koju oblikuju pozicije moći iz senke; u ovom slučaju zaveru protiv Kenedija kuju tajni agenti Vin Everet, Ti Džej Meki i Lorens Parmenter, između ostalih, koji su redom nezadovoljni Kenedijevom politikom, konkretno odlukama o američkom vojnom delovanju u Kubi. Time se DeLilo direktno dotiče i tema američke spoljne politike i vojnog delovanja, prikazujući je kao silu koja je uvek voljnija da ratuje nego da održi mir, entitet koji donekle mora da ima figuru spoljašnjeg neprijatelja spram kojeg bi se mogli odrediti. Tako je neprijateljstvo sa Kubom, u ovom slučaju, ili sa SSSR-om u slučaju Hladnog rata (o kome će DeLilo pisati više puta, najdetaljnije u *Podzemlju*) neophodan element za određivanje nacionalnog entiteta Amerike u DeLilovim romanima. SAD u svakom momentu mora znati protiv koga je da bi bilo lakše potcrtati šta nije američka odlika, ako je već isuviše teško odrediti šta američke odlike jesu same za sebe.

Pored ovih tema, masovni mediji poput televizije i filma stidljivo će se provući tako da ne budu u centralnom planu, ali da svim prethodnim temama pruže jasnu potporu. Mediji će biti upleteni u čitavu priču na različite načine. Medijski sadržaj biće odgovoran kako za kreiranje Osvaldove rane ličnosti (pre nego što uđe u ulogu atentatora), tako i za kreiranje tipičnih navika i okruženja koji će odrediti njegov život (bioskop i ritual odlaska u bioskop, na primer, ili politički aktivizam popularan među mladima toga doba). Medijski sadržaj biće odgovoran i za kreiranje kulta Kenedijeve ličnosti, kako za života, tako i posle smrti. DeLilo u ovom romanu kao da podržava Makluanove tvrdnje o Kenediju kao prvom političaru koji je ovladao medijima i počeo da ih istinski koristi u političke svrhe manipulacije masom (ne ulazeći u to kakvi su konkretno motivi doveli do ovakve upotrebe medija). U tom pogledu, o *Vagi* možemo govoriti kao o značajnom romanu jer precizira istorijski trenutak u kom masovni mediji nadrastaju svoju prvobitnu svrhu i šire se sa objektivnog žurnalizma i industrije zabave na politiku i ostale društvene sfere. Istorije će se dotaći i u prikazu marksizma i socijalizma, te ideoloških uticaja na društvo generalno, što će kasnije biti jedan od osnovnih polja delovanja medija u njegovim romanima. Takođe, jezik i to posmatran kao kod kojim se prenose poruke bitne za razvoj i formiranje ličnosti i pogleda na svet pojaviće se kao bitan element i ovog DeLilovog romana.

Različiti elementi tipičnog američkog života običnih ljudi i njihove svakodnevne navike u ovom romanu detaljne su koliko i one u *Podzemlju*. DeLilo će nam do tančina prikazati društvo pedesetih i šezdesetih, perioda u kojima treba tražiti osnove američkog društva koje danas poznajemo, možda i daleko više nego u skromnim počecima američke nacije i njihovim ranim nacionalnim mitovima. Štaviše, Osvald će odrasti u Bronksu, pa nam i element Njujorka doprinosi izgradnju Osvaldovog identiteta, kako istinskog, tako i medijskog. Njegov put iz siromašnog okruženja Bronksa, preko američke vojske, te Rusije, do naizgled običnog službenika u Dalasu i konačno ubice DeLilov je način da iscrta sve ključne političke tačke Sjedinjenih Američkih Država sredine dvadesetog veka. Pored toga, DeLilo će se dotaći i američkog društva tog doba van Osvaldove perspektive, i to kroz lik Džeka Rubija, vlasnika noćnog kluba sumnjivih poslovnih i drugih veza, koji za američki javnost postaje junak. Konačno, astrološki kontekst naslova (jer *vaga* je horoskopski znak) na neki način će nam poslužiti i kao spona sa romanom *Ratnerova zvezda*. Oba romana impliciraju postojanje i traženje skrivenih poruka u zvezdanom prostranstvu, što je potraga slična onoj koja zagledana u istoriju pokušava da otkrije skriveni obrazac koji bi pomogao društvu da se bolje pripremi za budućnost koja ga čeka. U oba slučaja, poruke koje društvo dobija su one vezane za prošlost, koja se, kao da tvrdi

DeLilo, vrlo lako može ponoviti, ali teško da možemo računati da ćemo biti u stanju da prepoznamo i predvidimo u kom će se obliku to ponavljanje dogoditi. Takva konstantna odsutnost iz sadašnjeg trenutka da bi se kopalo po prošlosti u kasnijim romanima (pre svega u romanima dvadeset prvog veka, ali donekle i u *Podzemlju*) postaće odsutnost iz sadašnjosti da bi se hrlilo u budućnost. I jedna i druga praksa, nažalost, pokazaće se kao neplodotvorne navike društva pojedinaca koji redom ne znaju niti ko su, niti kakav je svet u kome žive.

3.1.10. Mao II

DeLilov deseti roman još jedno je njegovo remek delo koje američko društvo ponovo posmatra u globalnom kontekstu i spram njega ga određuje. Onako kako je američki identitet uvek nedovršena priča, glavni junak ovog romana je pisac koji nikako da završi roman koji piše (svesno ili nesvesno, slučajno ili sa namerom). Bil Grej je u ovom romanu čudan spoj različitih tipičnih DeLilovih likova. Poput Rotovog Nejtana Zakermana, Grej je pisac koji je u neku ruku i selebriti (ako se u domenu književnosti može govoriti o ovakvom statusu istaknutih pisaca, ma koliko oni bili popularni). On beži kako od svojih dela, tako i od javnosti, izolujući se od sveta i naročito od medija. Ipak, kako je od medija nemoguće uteći u svetu DeLilove Amerike, tako će putem medija on saznati za otmicu jednog drugog, daleko nepopularnijeg, kolege pisca kojeg je otela jedna međunarodna teroristička grupa. Na taj način, DeLilo ne samo da spaja različite glavne teme svoje fikcije u jednu priču, već uspeva da sve teme izdigne na jedan viši nivo. Tako masovni mediji postaju sredstva neinformisanja, domen koji počiva više na senzacijama i spektaklima, nego na činjenicama. DeLilo ih više ne posmatra samo kao posrednika koji nosi neke, publici skrivene, poruke, kao u *Belom šumu*, već kao posrednika koji i te skrivene poruke koristi za manipulaciju, na načine koji se vode pre svega ekonomijom i pozicijom na tržištu (odnosno rejtingom). Štaviše, on u ovom romanu otvara pitanje kreiranja vesti bez ikakve osnove, odnosno izveštavanja o događajima koja nisu utemeljena u stvarnim, objektivnim činjenicama. Ovo pitanje ponoviće se i u kasnijim romanima, pre svih u *Podzemlju* i *Kosmopolisu* (u *Podzemlju* sportski novinari doslovno izmišljaju detalje sa utakmica u svojim prenosima, dok u *Kosmopolisu* reporteri izveštavaju o slučajevima ubistva iako nemaju nikakve informacije koje bi sa javnošću podelili). Pored medija, terorizam se nameće kao jedna od bitnih tema, a DeLilo ga u ovom romanu napokon uzdiže na globalni nivo (u prethodnim romanima, posmatrao je terorizam u okvirima nacionalnih granica, s izuzetkom kulta smrti iz *Imena*, ali su oni grupa serijskih ubica vođena religijskim verovanjima koja nije obraćala pažnju na globalne i međunarodne implikacije svog delovanja). Moderno globalno selo koje počiva na teroru često će se, pak, ispostaviti za farsu, jer se i teroristi, jednako kao i njihovi protivnici, služe propagandom i kreiranjem obmanjujućih medijskih sadržaja. U direktnoj vezi sa terorizmom, DeLilo će posmatrati koncept rata i vojnog delovanja, ali i politiku kao svojevrsno međunarodno ratno polje.

U vezi sa politikom, DeLilo će se još jednom dotaći teme masa i kreiranja masa – ideje kojoj se u svojim romanima iznova i iznova vraća. Mase se u romanu povezuju sa svim glavnim temama od politike (naročito politike stranih, autoritativnih zemalja koje vladaju pasivnim, poslušnim masama), preko proizvodnje (Bil Grej i sa svojim asistentom razgovara o masovnoj proizvodnji u književnosti i razmatra koncept masovne proizvodnje na način na koji to čini Bodrijar, na primer), pa sve do modernih masovnih medija (čija se publika posmatra kao masa pasivnih gledalaca/slušalaca koji upijaju sadržaj iz medija, a da o njemu ni ne razmišljaju, ili bar ne stižu da razmišljaju, i na njega ne reaguju kritički; onako kako tvrdi Debor). Mase će se pojaviti i kao poželjan društveni oblik od samog početka romana, kada se događa masovno venčanje sledbenika gospodina Muna (simbolično na stadionu Jenkija), koji

predstavlja neku vrstu duhovnog vodiča ali i mesije koji svojim sledbenicima obećava spasenje. Jedna od sledbenika je i Karen, koja će kasnije naći utočište u domu Bila Greja, mada nikada neće uspeti da se usađenih verovanja i ubeđenja u potpunosti oslobodi. Kroz elemente masa, DeLilo pokazuje upravo proces indoktrinacije koji se odvija kako na kulturološkom, tako i političkom, verskom i društvenom nivou. On nas upućuje na slične obrasce pomoću kojih se formira i američki identitet, između ostalog. Mase, čini se, u njegovim romanima nisu više zajednice ljudi, jer zajednica donekle implicira slobodnu volju pojedinaca da se uključe u zajednicu. Za razliku od njih, mase impliciraju bezličnost, odsustvo volje i sveopštu pasivnost, kao i homogenost, što je nadgrobna ploča slobodnoj misli. Krajnje tužno, DeLilo otvoreno tvrdi da budućnost pripada masama (masama masa, masama nad masama), a to će nam pokazati na različitim nivoima i u ovom, i u svojim narednim romanima. Donekle, mase će se u romanu pojaviti i u pozitivnom kontekstu (kineski demonstranti koji zahtevaju demokratiju, na primer), U ovom romanu, čini se, ideja o masama koja prevazilazi nacionalne granice počinje zapaženo da jača, a nadolazeća globalizacija izvesnija je nego ikada. Ideja o amerikanizaciji i globalizaciji ovim romanom postaje širom otvorena za DeLilovu fikciju, a pokazaće se usko vezanom za konzumerizam i potrošačku kulturu, ali i vladavinu terora, za koju Grej napominje da je zamenila mesto umetnosti u uticanju na stvarnost i ljudsku percepciju stvarnosti.

Čitavo ovakvo bavljenje masama, na implicitnom nivou, u ovom romanu poteže pitanje identiteta, kako ličnog, tako i kolektivnog. Tako će o identitetu DeLilo razmišljati i kada treba da definiše Bila Greja i njegove saradnike i bliske prijatelje, ali i kada treba da utvrdi pojedinačne i zajedničke identitete eksperimentalne grupe mladenaca koji sklapaju internacionalne brakove i ulaze u neku vrstu simulacije porodičnih života, na primer. Ovakvo spajanje pojedinaca bez ikakve suštinske povezanosti osuđeno je na propast jednako koliko i ostali disfunkcionalni brakovi u DeLilovim romanima. Ipak, sve ove neuspele veze potiču od nepoznavanja sopstvenog identiteta, nepovratno izgubljenog u haotičnoj stvarnosti koju oblikuju mediji, politika i nasilje, ali i ekonomija. Lični identitet je do te mere uništen koncept, da će i Bil Grej postati tek NN lice (i pored toga što je poznat pisac) kada na kraju doživi nesreću, a nađe se na ulici bez ličnih dokumenata. Osim identiteta običnih ljudi, on će takođe razmatrati i identitet umetnika, te poziciju umetnika i umetnosti u jedinstvenoj hiperrealnosti koja počiva na različitim vrstama spektakla. Kako je glavna umetnost u ovom romanu književnost, DeLilo će se dotaći i teme jezika, te njegove uloge u kreiranju (percepcije) stvarnosti koja njegove junake okružuje, a koja je svakim danom sve manja. Fikcija i stvarni svet stopiće se utoliko što i jedan i drugi domen postaju sve opsednutiji budućnošću, čime se junaci izmeštaju iz sadašnjeg trenutka i tako bivaju osuđeni na naglu ili manje naglu propast. Ipak, atmosfera propasti upravo je ono što hrani masovne medije koji u ovom romanu kao da se utrkuju ko će da prenese gore i pesimističnije vesti. Ovim oni potpiruju strah među publikom i uz pomoć njega uspevaju da ovladaju javnim mnjenjem i društvenom klimom. Gde je umetnost nudila nadu i inspiraciju, masovni mediji u ovom romanu nude stravu i užas, ali ne više kao fikciju, već kao neminovnu realnost. Slike tipičnog američkog života u ovom romanu pojaviće se kroz elemente popularne kulture, odakle DeLilo preuzima i inspiraciju za sam naslov romana (Vorholovi portreti Maoa Cedunga).

3.1.11. Podzemlje

Jedanaesti DeLilov roman ujedno je i njegov kritički najprihvaćeniji i najhvaljeniji roman. Uistinu, ovaj roman jeste njegov magnum opus, ne samo zbog neporecivih književnih kvaliteta, već i zbog toga što roman funkcioniše kao mikrokosmos američkog društva prikazujući period od pedesetih pa sve do kraja dvadesetog veka. DeLilo pažljivo gradi postmodernističku slagalicu različitih

protagonista, tek donekle dajući centralnu poziciju Niku Šeju, možda i najtipičnijem običnom Amerikancu DeLilovih romana. Nik Šej, čini se, u sebi objedinjuje dobar deo američkih mitova. On jeste čovek koji sam sebi kroji sudbinu, i koji svojim radom uspeva da sebi stvori život, ne nužno u bogatstvu i luksuzu, kako propagira standard Američkog sna, ali svakako u ugodnosti koja nije dostupna svim građanima Amerike. Njegova sudbina određena je putovanjem na zapad, jer on u potrazi za boljim životom, a u bekstvu sa istočne obale i iz Bronksa, te sopstvene prošlosti, svoje parče obećane zemlje nalazi u Arizoni. Ipak, kao i svaki DeLilov junak na putu samospoznaje, on će u *Podzemlju* krenuti na putovanje tragovima svoje prošlosti, pa će ga put dovesti najpre u pustinju (taj bitan prostor američkog prostranstva), a potom i u Njujork u kome je još uvek njegova porodica – brat i majka, preciznije. S tim u vezi, element disfunkcionalne porodice koji je tako čest u DeLilovim romanima, a koji on vidi, čini se, kao direktan produkt društva i društvenih praksi koje vladaju Sjedinjenim Američkim Državama, pronaći ćemo takoreći u obe Nikove porodice: njegov otac je napustio porodicu kada su Nik i njegov brat Meti bili mali, a i sam Nikov brak na staklenim je nogama, jer i on i njegova žena Merijen imaju svoje zasebne živote, slabo komuniciraju, a zajedno ih drži malo šta više od navike.

Nik je utoliko tipičan odraz američkog društva i po tome što se profesionalno bavi industrijom otpada, odnosno regulisanjem otpada, što je, na simboličkom nivou, rezultat potrošačkog društva. Smeće koje pretilo da dobije sopstveni grad, te da postane spektakl samo po sebi, DeLilo neće koristiti samo kao simbol materijalnog otpada koji ljudima preostaje kada kupljene proizvode iskoriste. Smeće će se u ovom romanu manifestovati i u ljudskim odnosima, koji su zakrčeni nebitnim praksama i sitnicama, te stvarima koje im onemogućavaju da funkcionišu na otvoren i prirodan način. Smeće će se manifestovati i kao medijski sadržaj koji se u *Podzemlju* u različitim periodima (različita poglavlja dotiču se različitih vremenskih razdoblja), proizvodi i plasira kao na traci, i to sa namerom da zadivi, šokira ili obmane. Smeće ćemo primetiti i u politici, a kroz delovanje Džej Edgara Huvera (najpre doslovno u obliku iscepanih stranica magazina na stadionu, a potom i u kontekstu rovanjenja po tuđem smeću kako bi se pronašle škakljive i kompromitujuće informacije o političkim protivnicima), jedne od istaknutih istorijskih ličnosti koje će se pojaviti u ovom romanu. Smeće je do te mere bitan faktor u ovom romanu, da ga Nik i Merijen vide u svemu što ih okružuje, pa čak i u novokupljenim namirnicama i proizvodima. U tom smislu zagledani u budućnost, oni otpočetak razmišljaju o ambalaži, ostacima i reciklaži koja je krajnja destinacija svakog njihovog kupljenog proizvoda. U ovom razvojnom putu možemo, na nivou metafore, tumačiti različite aspekte njihovog društvenog delovanja i odnosa sa drugim ljudima. Da ne bude potpuno pesimističan, DeLilo će smeće simbolično iskoristiti i u kontekstu stvaranja (koje se neminovno mora nastaviti na uništenje), pre svega umetničkog stvaranja, pa će tako Klara Saks u pustinji od škartiranih vojnih aviona napraviti jedinstvenu umetničku instalaciju.

Masovni mediji će u ovom romanu igrati jednu od centralnih uloga, pa će tako DeLilo koncept medijskog spektakla uspeti da sagleda na različitim nivoima. Tako će nam još jednom približiti koncept kulta selebritija, jer roman obiluje poznatim ličnostima (pored fiktivne Klare Saks, DeLilo će nam, služeći se historiografskom metafikcijom, predstaviti i ličnosti iz različitih sfera popularne kulture, poput Frenka Sinatre, na primer). Medijski sadržaj u ovom romanu DeLilo postavlja na nivo postojanja jednak ili nadređen nivou realne stvarnosti (čime nam približava Bodrijarovu hiperrealnost u savremenom društvu), pa će tako njegovi junaci ostvarivati bliži kontakt sa onim što vide na televiziji (kao Merijen koja bira da provede vreme udubljena u film, umesto da razgovara sa svojim suprugom) ili će više verovati u medijsku predstavu nego u stvaran svet (Nikova majka veruje da su divlje životinje prikazane u televizijskim dokumentarcima stvarnije nego prave divlje životinje koje bi mogla videti u zoološkom vrtu). Štaviše, medijski sadržaj postaje toliko ispreplitan sa neposrednom stvarnošću, da će junacima biti teško da razgraniče jedno od drugog, kao u epizodi sa serijskim ubicom sa tekasačkog autoputa, koji i sam postaje neka vrsta medijskog spektakla (snimak ubistva emitovaće se na svim ekranima, pa i u supermarketu, onako kako u *Padaču*, na primer, slika skakača iz zapaljenih kula Bliznakinja postaje

medijski spektakl prisutan na svakom koraku). Ova će nam epizoda ukazati na eksces nasilja u medijskom sadržaju, a DeLilo će se potruditi da ovaj aspekt naglasi tako što će ovom veću najviše pogodan i zainteresovan biti Meti, čija je prošlost usko vezana za američku vojsku. Štaviše, ubica, kojeg nam DeLilo prikazuje tek u fragmentima, postojaće kao običan čovek u normalnim okolnostima u svom svakodnevnom životu, ili kao ubica kog kopiraju druge ubice kada se uključi uživo u televizijski program da obznani svoj sasvim slučajno na traci zabeležen zločin.

Pored svega ovoga, DeLilo će pokušati da povuče hronološku liniju prateći razvoj medija (ne samo televizije, već i radija, na primer), pre svega kroz element sportskih događaja kao medijskih spektakla (roman počinje bejzbol utakmicom između Njujork Džajantsa i Bruklin Dodžersa koju vidimo i neposredno i kroz radijski prenos). Medijsko izveštavanje tako će prerasti od sporadično prenošenih odabranih aspekata jednog događaja, do prikazivanja i najstravičnijih detalja u udarnom terminu bez cenzure, poput ubistva na autoputu. Roman će zabeležiti ogroman tehnološki napredak medija, sve do interneta na kom sestra Edgar može da pronađe sve informacije koje su joj potrebne, čak i o privatnim životima poznatih ličnosti. Takođe, koncept medijskog spektakla potcrtan je kao suštinski najbitnija odlika medijskog sadržaja upravo na primeru spomenutog okršaja između Džajantsa i Dodžersa. Bejzbol utakmica će, na neki način, poslužiti i kao spona između različitih junaka ovog romana, jer je u njihovim životima ona značajan događaj; i to toliko značajan da uspeva da potpuno baci u senku istorijski kontekst sovjetskog testiranja nuklearne bombe koje se dešava u isto vreme kad i utakmica. Medijski sadržaj, kao da tvrdi DeLilo, u ovom istorijskom trenutku uspeva da odnese primat nad realnim događajima i pokazuje se kao uspešno sredstvo čijom će kontrolom pozicije moći (u ovom romanu spomenuti Huver) uspeti da manipulišu masama i prikažu stvarnost onakvom kakva im odgovara (Huver će koristiti vesti o bombi da istakne kako SAD drže kontrolu nad događajima jer su o događaju izvestili prvi, na pažljivo taktički osmišljen način). Pored televizije i radija, masovni mediji će se u ovom romanu pojaviti i kroz elemente filma koji određuju društvene prakse, reklama u kojima će DeLilovi junaci poput Nika tražiti skrovište (koje nudi utehu da ih bar neko pozna, makar to bili i marketinški stručnjaci), ali i interneta kojim surfuje sestra Edgar dok lista tabloidne sadržaje, tako nesvojstvene njenom pozivu i životnoj misiji.

Podzemlje će, osim ovih elemenata, sadržati i mnoge druge aspekte kojima DeLilo određuje tipičan američki identitet, kako na ličnom, tako i na kolektivnom nivou. Politika i američko vojno delovanje biće bitne teme za Meta Šeja, penzionisanog vojnog operativca, koji ne uspeva da pobegne od nasilja rata i ubistava čak i kada se vrati u Njujork (jer ga progone nasilni medijski sadržaji, na primer). Ove teme javiće se i u epizodi sa testiranjem nuklearne bombe, a u kojoj naročito možemo posmatrati američku potrebu za Drugim, pozicijom koja će predstavljati arhineprijatelja nacije, ali i odličan reper spram kojeg će moći da potcrtaju odlike svog nacionalnog identiteta. Štaviše, nuklearna bomba biće nam relevantna u još dva bitna konteksta ovog romana. Prvi je kontekst Hladnog rata, koji DeLilo, čini se, vidi na sličan način kao i Bodrijar – kao predstavu, kao jedinstven medijski spektakl od kojeg ne pretili nikakva izvesna opasnost, ako ne računamo onu po psihičko zdravlje nedužnih građana koji su bombardovani medijskim predstavama ovog sukoba. Drugi je kontekst straha od smrti odnosno uništenja, koji postaje nacionalno stanje svesti, naročito kada DeLilo počne da posmatra Ameriku kao društvo straha (od nuklearne bombe, ili kasnije od terorista). Uništenje u ovom kontekstu možemo posmatrati kao smrt na ličnom nivou, ali i kao potencijalno uništenje nacije, koja je DeLilovim junacima u ovom romanu neophodna da odrede sopstvenu ličnost. U tom pokušaju da odrede svoju ličnost, oni će se hvatati za slamke iz svog okruženja, a DeLilo će nam u tom traganju sugerisati u kojoj je meri percepcija sebe i stvarnosti njegovih junaka zapravo konstruisana ili makar modifikovana popularnom kulturom i medijima koji ih okružuju.

3.1.12. Bodi artist

Prvi DeLilov roman dvadeset prvog veka donosi nam drastičan preokret u pristupu pitanjima identiteta, pa će DeLilo ovaj roman posvetiti pojedincu, ili pojedincima, pre svega svojoj junakinji Loren Hartke koja se nosi sa skorašnjim gubitkom supruga dok pokušava da se sa svojom žalošću nosi i kao ljudsko biće i kao umetnica. Od toliko puta spomenutih centralnih tema DeLilovih romana, on će svoju pažnju pokloniti pre svega jeziku i načinima na koje ga koristimo da iskažemo svet oko sebe i u sebi. DeLilo će uspeti da raščlani jezik na način kojim bi se i Džojns ponosio, i to tako što uvodi lik gospodina Tutla, čoveka čiji je pogled na svet i um uopšte u potpunosti očuđen od normativnog pogleda na svet. Na nivou društva, on će biti posmatran kao osoba sa problemima u mentalnom razvoju, dok će na nekom suštinskom nivou, on biti figura koja će pomoći Loren da oživi svog supruga, makar u svom sećanju i uspe da odredi i samu sebe i njihov brak, nakon što joj se oba koncepta spektakularno uruše kada sazna da svog muža nije poznavala onoliko koliko je mislila, ili onoliko koliko se to očekuje. Jezik kao kod kojim se treba ovladati ovde se sugerise kao osnovna ljudska veština, ali i potreba, te kao pojava koja je od svih društvenih normi i praksi najprirodnije vezana za čovekovu prirodu. Gospodin Tutl možda nije društveno adaptiran, ali on vlada jezikom i rečima koje otkrivaju smisao života bolje od mentalno (uslovno rečeno) zdravijih protagonista ovog romana. Jezik se kroz njegovo delovanje otkriva i kao osnovno sredstvo kojim se ljudi međusobno povezuju, čime DeLilo na implicitan način još jednom naglašava značaj komunikacije u socijalnom kontekstu.

Lorenin problem sa sopstvenim identitetom, ali i sa identitetom nje i Reja kao bračnog para može se protumačiti kao kriza nastala pod uticajem društva u kome žive (odnosno, su živeli). Iako se DeLilo ne bavi eksplicitno američkom popularnom kulturom i medijima koji je generišu, medijska kultura se u ovom romanu pojavljuje u fragmentima. Za početak, i Loren i njen pokojni suprug u direktnoj su vezi sa popularnom kulturom i medijima kroz svoju umetnost – ona je popularni umetnik performansa (bodi artist koristi svoje telo kako bi kretanjem i različitim položajima preneo određenu poruku), dok je Rej filmski režiser, što ga dovodi u direktnu vezu sa masovnim medijima posredstvom filma. Reja možemo tumačiti kao ličnost direktno omeđenu medijima na različite načine. On je kliše filmadžije koji nalazi mlađu ženu, koji živi životom depresivnog introverta većito povučenog u sebe i svoje demone, a koji na kraju počinu samoubistvo kao još jedan primer bekstva od svetala medijske pozornice. Koliku ulogu popularna medijska kultura igra u njihovom braku možemo spekulirati i kada vidimo kako se Loren nosi sa tugom – ona se u potpunosti osamljuje u zajedničkom domu praktično van civilizacije, a naročito je upadljivo kako se izoluje od medija u svim oblicima. Jedina tačka u kojoj će se sresti Loren i mediji jeste članak o njenom performansu koji osmišljava dok provodi vreme sama u žalosti. Mi kao čitaoci taj performans vidimo u fragmentima dok nastaje, ali kao celinu jedino kroz medijsko izveštavanje o ovoj umetničkoj predstavi. Na taj način, čini se da DeLilo implicira da savremena umetnost postoji ako ne u potpunosti, onda dominantno u medijima i kroz medije, a da je za stvaran svet rezervisan tek medijski izveštaj o umetniku i njegovoj umetnosti. Ujedno, Rej i Loren su i donekle poznate ličnosti koje upoznajemo iza kulisa (Reja, doduše, više iz priče, nego direktno), čime DeLilo još jednom povlači jasnu liniju između medijske persone i osobe koja se iza te maske krije u „običnom“ životu.

Strah od smrti u ovom romanu preseliće se sa međunarodnog i nacionalnog nivoa na duboko lični nivo, što će DeLilo ostaviti prostor da teme Bodrijarove hiperrealnosti i simulacije istraži na nivou pojedinca i njegove neposredne prirode – na ljudskom telu, na primer. Tako će Loren zasnovati svoj performans na simulaciji svakodnevnih pokreta telom, poput paljenja svetla ili stopiranja taksija. Na taj način, DeLilo ispituje prirodnost usvojenih refleksa, poteza i ponašanja u svakodnevnom životu i ukazuje nam na njihovu veštačku prirodu, jer oni nastaju kao naučene društvene prakse. Poredimo li ih

sa naučenim praksama iz medija o kojima DeLilo obično piše, možemo jasno potcrtati različite redove Bodrijarovog simulakruma, koji se možda ostvaruje u kasnijim redovima kroz tehnologiju, ali čije početke definitivno treba tražiti u navikama i obrascima koji su ljudskoj prirodi bili svojstveni i pre pojave moderne tehnologije. Takođe, ovaj roman označava i delimičan zaokret u DeLilovoj fikciji koji u kasnijim romanima više pažnje posvećuje ličnim traumama i načinima na koje se ljudi sa njima nose (kao što će to biti slučaj sa *Padačem*, na primer). Ipak, američki identitet možemo pronaći među redovima u romanima poput *Bodi artista*, jer svi DeLilovi protagonisti nesumnjivo reflektuju kulturu i društvo u kojima žive i koji su ih oblikovali.

3.1.13. Kosmopolis

Zlokobni trinaesti roman Dona DeLila donosi nam priču o zlokobnom svetu novog milenijuma koji, za razliku od sveta *Bodi artista*, počiva skoro isključivo na tehnologiji. DeLilo se vraća svojim redovnim temama na svoje već proslavljene načine, pišući o društvu koje nastaje i funkcioniše pod dubokim medijskim uticajem na različitim nivoima. Tradicionalni mitovi poput Američkog sna i samoostvarenog čoveka u ovom romanu oličeni su u Eriku Pakeru, savremenom biznismenu koji praktično posluje simulakrumima, jer se bavi trgovinom akcijama i valutama. Njegov profesionalni život ne izlazi van granica virtuelnog i tehnološkog, a on sam, čini se, retko kad uspeva da izađe izvan granica svog profesionalnog života. On provodi dan uliksovski, od jutra do mraka na ulicama svog grada, u ovom slučaju Njujorka, koji se u ovom romanu u potpunosti ostvaruje kao tipičan američki metropolis, urbani centar američke moći, makar u ekonomskom smislu (ali takođe i u medijskom i kulturološkom smislu). Na tom putešestviju on vreme provodi uglavnom u svojoj limuzini (automobil je i dalje simbol američkog napretka kao i u ranijim DeLilovim romanima, ali i američkoj fikciji uopšte – Ficdžeraldov *Veliki Getsbi*, na primer, takođe obiluje ovim simbolom, samo u drugoj epohi). Automobil za njega neće postojati samo kao prevozno sredstvo, već kao ambivalentni prostor koji po potrebi postaje i kancelarija, i ordinacija i bar i obaveštajni centar. Opremljena visokorazvijenom tehnologijom, Erikova limuzina prepuna je ekrana, koji su pak prepuni informacija o njegovom poslu, ali i medijskim sadržajem. Tako on, pored informacija o kretanju jena, prati i vesti o različitim atentatima, protestima (iako se oni dešavaju na ulici tik izvan njegove limuzine), ali i drugim zanimljivostima iz sveta koji ga okružuje.

Značaj tehnologije za savremeno američko društvo DeLilo neće prikazati samo njenim gomilanjem u svetu Erika Pakera, već i njenim upadljivim odsustvom iz sveta Benoa Levina, Erikovog zakletog neprijatelja, iako Erik to tek treba da sazna. Beno Levin je izopštenik iz stvarnosti poput Bakija Vunderlika u *Ulici Grejt Džouns*, Loren u *Bodi artistu* ili Endora u *Ratnerovoj zvezdi*. Ipak, za razliku od svih njih, on svoje izopštenije ne bira, već mu je ono nametnuto. Beno je nusprodukt duboko iskvarenog društva koji tretira ljude kao statističke stavke, bezimene i bezlične figure koje se imaju upotrebiti u poslu dok ne postanu nepotrebne, i to onda kada ih zamene mašine. Beno tako nestaje iz automatizovanog sveta biznisa u kome nema mesta za ljudski faktor i naročito za greške koje on može da unese u sistem. Zbog toga će on biti primoran da živi direktno suprotno od Erika – bez para, bez interneta, bez tehnologije koja bi mu olakšala život, ali i bez medija koji bi ga mogli odvratiti od cilja koji sebi postavlja, a to je da ubije Erika. Osveta koju planira na neki način jeste produkt medijske kulture; njegov plan je kliše svih filmskih junaka koji dožive nepravdu i odluče da sami isteraju pravdu, iako im planirana osveta neće doneti nikakvu direktnu korist, niti će na bilo koji način poboljšati njihovu situaciju. Ipak, Beno se oslanja na svoj plan o osveti ne zato što želi da bude instrument pravde ili zato što želi neku korist od toga – on želi da definiše sebe. Osveta je tako njegov lični put samospoznaje, u

istoj meri kao i pisanje o sebi i svom životu, kojim se bavi u časovima kad ne smišlja kako da dođe do Erika ili ne posećuje obližnje bankomate da sazna koliko mu još dolara nije ostalo na računu. U tom smislu, i protagonista i antagonist nalaze se na putovanju svako za sebe, da bi im se putevi ukrstili i spojili u jedan veliki put u propast – za Erika i doslovno, u smrt, za Benoa u izgledno hapšenje i zatvor. Tako se obojica ostvaruju u američkom mitu o putovanju samospoznaje, iako je upitno da li je tako nešto moguće u njihovom slučaju.

Nasilje u kom Beno traži utočište poslužiće kao katarza i Eriku Pakeru, koji tokom dana upada u različite nasilne situacije (od pregleda prostate, preko demonstracija, do ubistva telohranitelja, pucanja u sopstvenu šaku i najzad smrti). Ovim DeLilo seli nasilje sa malih ekrana (gde smo ga poslednji put videli u njegovim romanima) u neposrednu stvarnost, infiltrirano u društvenu svakodnevicu kako je DeLilo i predviđao. Erik živi u sterilnom svetu informacija i brojki, stalno manjih i manjih mernih jedinica i tržišta koje divlja na nepredvidive načine (a koje i samo mora biti uništeno, predviđa uspešno u tom trenutku DeLilo). Štaviše, on ne živi ni u toj hiperrealnosti, jer je stalno korak ispred, nekoliko sekundi u budućnosti, što mu je i omogućilo da bude uspešan u svom poslu. On je oličenje Toflerovog srljanja u budućnost, teorije po kojoj je zapadna civilizacija u svom konstantnom stremljenju ka napretku preterala u jurenju inovacije i novih pronalazaka i proizvoda do te mere da se više ne da zaustaviti. Kao rezultat, sve što se pojavi ili izmisli ubrzano postaje zastarelo i prevaziđeno, što potom samo ubrzava proces inovacije jer postaje neophodno zameniti zastarelo nečim novim. Zbog svega ovoga, Erik će se okrenuti prošlosti, i to ličnoj, kada krene na put ka svom berberinu iz detinjstva. Ipak, lična prošlost Eriku je od male utehe. Prošlost mu donosi samo podsećanje na porodicu koju više nema, a koja dodatno naglašava disfunkcionalnost porodice koju trenutno ima. Erik je oženjen Elizom, bogatom naslednicom evropske porodice (čime DeLilo kao da ponovo reflektuje Bodrijarove ideje o podeli između starog i novog sveta i svega što ta podela implicira). Njihov brak je, kao i svi brakovi DeLilovih junaka, potpuno promašen; među njima komunikacija ne postoji do te mere da jedno o drugome ne znaju osnovne stvari, toliko da se na trenutke ne prepoznaju kada se sretnu na ulicama Njujorka, simbolično svako vodeći zaseban život. Eliza za Erika postoji gotovo isključivo kao imovina; preciznije kao bogatstvo koje je unela u njihov brak. Erik za Elizom postoji kao još jedan stranac od kog treba pobeći u svet književnosti. Kroz njih dvoje, DeLilo dodatno potcrtava do koje mere se koncept zajednice na kojoj počiva američko društvo u potpunosti raspao u savremenom društvu. Brak, kao ni grad, kao ni država uostalom, više nije zajednica udruženih pojedinaca sa istim ciljem, već stecište na kom su se gotovo slučajno našli pojedinci, jedni drugima nepoznati, neprestano zazirući i od pogleda, a kamoli od upoznavanja. Jedina zajednica koja postoji u *Kosmopolisu* jeste ona između osobe i onoga što ona poseduje.

Trend posmatranja svega kroz posedstvo takođe je jedna od odlika američkog društva o kojoj DeLilo često govori. Američki materijalizam i potrošačko društvo u ovom romanu dovedeni su do ekstrema, pa će Erik, na primer, pokušati da kupi Rotkovu kapelu ne zato što je ljubitelj njegovih slika, već, čini se, zato što može. Njegov stan prepun je stvari koje imaju malo svrhe osim da može da kaže da ih poseduje. Konačno, on će sa svojom zaposlenom zaduženom za teoriju Vidžom Kinski diskutovati o posedovanju i imovini u filozofskom maniru, zaključujući da se stvari ne kupuju zbog njih samih, već zbog cifre koja će za te stvari biti plaćena. Potrošačko društvo koje smo nazirali u *Belom šumu*, na primer, u ovom romanu doseže svoj vrhunac, a mantra da treba posedovati samo da bi se posedovalo postaje ne samo ideja vodilja stanovnika jednog društva, već i njihova osnovna potreba. Pored navedenih tema, DeLilo će se dotaći i jezika (Erik ga vidi kao kod koji uporno kaska za stvarnošću, nedorastao da se njime iskaže trenutno stanje sveta), filmova (i u ovom će romanu protagonisti oponašati filmske zvezde kao što to čini Dejvid Bel u *Amerikani*), ali i američke politike (implicitno, kroz prisustvo predsednika na ulicama Njujorka toga dana, čime simbolično opstruira Erikovo nesmetano funkcionisanje), te simbolima američke moći kao vodeće sile (ovoga puta u ekonomskom

smislu, sa Erikom koji simbolizuje SAD u neprestanom pokušaju da ovlada svetskim tržištem), i to konkretno kulama Bliznakinjama, na primer. Iako značajno kraći od *Podzemlja*, *Kosmopolis* možemo posmatrati kao još jedno DeLilovo veliko i značajno delo, jer uspeva da oslika različite aspekte američke savremene stvarnosti, naročito one vezane za dvadeset prvi vek, ali i budućnosti koja bi mogla da nastupi ubrzo.

3.1.14. Padač

Još jedan u nizu istorijski utemeljenih DeLilovih romana, *Padač* je roman koji se direktno bavi istorijskim kontekstom 11. septembra i terorističkim napadom na Svetski trgovinski centar i rušenje kula Bliznakinja u Njujorku. Ovom značajnom događaju za američko društvo i naciju, ali i identitet kao takav (jer je monumentalnost događaja nesumnjivo morala uzdrmati sam koncept nacionalnog identiteta), DeLilo pristupa na veoma specifičan način. Najpre, on će perspektivu prebaciti na pojedince koji su ili preživeli napad ili su u kontaktu sa preživelim i žive sa posledicama koje je ovaj događaj ostavio na njihove voljene i čitavo društvo. Protagonisti romana su Kit i Lijen Nojdeker, još jedan disfunkcionalni bračni par, rastavljen pre kobnog događaja, a potom ponovo spojen u delimično kompaktnu porodicu. Značaj porodice kao osnovne jedinice društva nalazi se u samim korenima američkog identiteta, pa u tom kontekstu možemo tumačiti Kitov povratak toplom domu nakon preživljene traume koja je bila toliko velika da je uspela da društvene prakse, žargonski rečeno, vrati na fabrička podešavanja. Ipak, u kojoj meri je porodični dom još uvek u stanju da pruži utočište i pruži osnovu za obnovu društva ostaje tema na koju ni DeLilo ne želi da da konačan odgovor. Iako ostaju zajedno, njih dvoje vode delimično razdvojene živote, Lijen kroz humanitarni rad, Kit kroz povezivanje sa drugim preživelim kobnog događaja (sa jednom od njih će imati i kratku aferu iako se tehnički vratio svojoj ženi). DeLilo ih do kraja romana neće razdvojiti, čini se mahom zbog toga što je sveti izvan njihove porodice isuviše haotičan da bi se mogli usuditi da potraže neki novi život, svako za sebe. Drugim rečima, onda kada je nacionalni identitet u opasnosti i kada pretil uništenje, DeLilovi junaci biraju da se drže najbližije društvene konstrukcije koju mogu da nađu, u ovom slučaju porodice.

Osim Nojdekerovih, DeLilo se posvećuje i suprotstavljenoj strani kroz lik Hamada, mladića koji dospeva u terorističku organizaciju koja je izvršila napad, čini se ne nužno svojom voljom. Ovakav pristup neprijateljskoj strani DeLilu nije stran; nešto slično uradio je i sa Osvaldom u *Vagi*, s tim što je u *Padaču* izašao van okvira američkog društva. Ipak, on to ne čini da opravda suprotstavljenu stranu, već da pronikne u sistem koji običnog čoveka na svim mogućim stranama uspeva da pretvori u mašinu koja seje smrt. Tako DeLilo uspeva da prikaže dve paralelne kulture koje funkcionišu na zastrašujuće slične načine, ali koje jedna sa drugom ratuju, i to tako da u većitom sukobu stradaju pojedinci na obe strane. Indoktrinacija religijom kroz koju prolazi Hamad strukturalno je slična indoktrinaciji koju prolaze Amerikanci kroz medijsku kulturu – oba obrasca imaju za cilj da stvore masu zaludenih pojedinaca kojima je lako manipulirati u određene svrhe. Na ovaj način, DeLilo još jednom uvodi politiku kao tek jedan od medijskih domena, i to na globalnom nivou. Istina, Hamadova indoktrinacija drastičnija je u svakom smislu. On je od početka doveden u grupu s namerom da se prihvati terorističkih aktivnosti, iako ni sam ne zna kojih konkretno. Ipak, on je izgubljen čovek koliko i mnogi drugi DeLilovi junaci i u ovoj grupi fanatika on traži mesto u koje bi se mogao uklopiti, delom prateći primer ljudi koje vidi oko sebe. Njegovo stapanje sa grupom je ekstremnije, ali po principima veoma slično svim stapanjima sa masom u DeLilovim romanima, od hipi komune Srećna dolina iz *Ulice Grejt Džouns*, Radijalnog matriksa iz romana *Poltron*, do kulta smrti u *Imenima* ili sledbenika gospodina Muna koje nam prikazuje *Mao II*, ali i svih pasivnih gledalaca televizije koje srećemo na stranicama

različitih DeLilovih romana. Indoktrinacija, moglo bi se zaključiti, može razlikovati ekstremnost ideologije kojom se vodi, ali su koraci koje preduzima uvek slični, ako ne identični.

Masovni mediji ističu se u ovom romanu i na nacionalnom nivou, i to po svom pristupu istorijskoj katastrofi koja je zadesila društvo. DeLilo, čini se, zasniva ovaj deo romana na stvarnosti, pa je proces medijskog izveštavanja o 11. septembru i potonje prisustvo ovog događaja u američkoj kulturi koje DeLilo prikazuje u *Padaču* stravično slično onome što se u Sjedinjenima Američkim Državama zaista i dešavalo 2001. godine. Tako Kit o napadu saznaje detalje iz medija, pre svega zbog toga što ih zbog traume nije bio svestan u trenutku dok je napad doživljavao uživo. Mediji postaju preplavljeni vestima o napadu, sa različitim, bitnim ili manje bitnim, pojedinostima, ali bez, čini se, ikakvih konkretnih i korisnih informacija. Ipak, ono što pokazuje svu iskvarenost medijskog prostora i medijske kulture Amerike jeste ono što se dešava sa fotografijom iz naslova romana. Padač jeste naziv fotografije čoveka koji tokom napada bira da skoči kroz prozor jedne od kula Bliznakinja u momentu kada kreće da plamti požar, a zgrada počinje da se urušava. Beg od izvesne smrti skokom u sigurnu smrt potresan je aspekt ovog događaja, koliko i događaj posmatran u celini. Ono što je još potresnije, ipak, jeste medijski tretman fotografije. Ona postaje svojevrstni medijski spektakl, koji se reprodukuje do te mere da postaje oličena i u jednom uličnom umetničkom performansu. Fotografija tako nadrastra traumu u svojoj medijskoj predstavi i čitav istorijski događaj svodi na medijski spektakl. Ovim primerom lako možemo ilustrovati Bodrijarov simulakrum koji, nastao kao kopija stvarnosti, tu stvarnost nadrastra i ostvaruje se u potpuno novom kontekstu na potpuno nove načine.

Pored ovih tema, DeLilo će se u *Padaču* baviti i drugim temama značajnim za američko društvo, pa će tako istorija (kao obrazac ponavljanja) i globalna politika biti značajne teme za pojedinačne živote DeLilovih junaka. Čitav mit američke multikulturalnosti postaće predmet preispitivanja, jer će teroristički napad razotkriti prikriveni rasizam i antisemitizam u inače tolerantnim i liberalnim Amerikancima (kako uostalom mediji tvrde, što se naročito odnosi na urbanu sredinu poput Njujorka). Tako će Lijana, kao inače saosećajna osoba koja radi sa starima i nemoćnima, rečju ljudima koji pripadaju slabijoj manjini društva, postati neočekivano i preterano neprijateljski nastrojena prema komšinici imigrantkinji, samo zbog toga što sluša muziku koja ima prizvuk Bliskog Istoka. Umetnost, materijalizam i potrošačko društvo takođe će pronaći svoje mesto u ovoj jedinstvenoj slici savremene Amerike koju DeLilo prikazuje, pritom upućujući suptilno svoje čitaoce da obrate pažnju na globalne implikacije jedne kulture i na uticaje koji određene društvene prakse mogu imati na različitim poljima. Društvo terora u ovom romanu ostvaruje se u potpunosti, a potkontekst modernog ratovanja u ovom romanu doživljava jedinstveni reinkarnaciju. DeLilo pokušava da savremeni trenutak poveže sa prošlošću, spominjući sličnu terorističku gerilsku jedinicu iz sredine dvadesetog veka, još jednom spajajući Ameriku sa svojim nasleđem iz Evrope.

3.1.15. Tačka omega

Svoj petnaesti roman DeLilo izmešta u dobro poznato okruženje američke istorije i kulture – u pustinju, tipičan američki prostor koji se nadovezuje na mit o Zapadu i pokoravanju divljine koja leži iza fiktivne granice, a koja pokoritelju stalno izmiče i vodi ga ka budućnosti. Ipak, u DeLilovim romanima, pustinja je najčešće mesto vezano za američku vojsku i vojno delovanje. U *Podzemlju*, pustinja je mesto u koje vojska odlaže svoj otpad u vidu zastarelih aviona, ali i mesto koje će poslužiti za vojna testiranja i probne aktivacije različitih bombi i drugih naoružanja. U *Igračima* i *Poltronu*, pustinja će biti implicitno vezana za domen vojske i vojnog delovanja, jer će biti u uskoj vezi sa dve smrti (istina Džek i Glen ne umiru od vojne sile, ali je element nasilne smrti ono što ih na simboličkom

planu može vezati za sličnu simboliku – za uništenje i nestajanje). U *Imenima*, *Maou II* i *Padaču*, peščani predeli Bliskog Istoka (koji zapadna civilizacija medijski često predstavlja kao gotovo isključivo pustinjski predeo) biće u bliskoj vezi sa teroristima i različitim terorističkim organizacijama (koje se simbolički opet nadovezuju na kontekst smrti i uništenja, kao i vojska u DeLilovim romanima). *Tačka omega* sledi ovaj trend, te se pustinja javlja kao mesto u koje se, nakon penzije, sklanja Ričard Elster, bivši vojni savetnik. Trudeći se da se vrati osnovama običnog života, on u pustinji traži izolaciju na sličan način kao i Baki Vunderlik u svom izolovanom stanu, s tom razlikom što njega ne proganjaju horde fanova, već, čini se, sećanja i savest. Poput brojnih DeLilovih junaka i on se doima obuzetim svojom potragom za smislom i samospoznajom, koju ne uspeva da ostvari do kraja ovog hermetičnog romana. Njegov izolovani život u pustinji narušava najpre Džim Finli, filmadžija koji želi da snimi dokumentarac o Elsteru i njegovom životu, konkretnije profesionalnom životu. Na simboličkom nivou, Finli je agent masovnih medija koji uspevaju da dokuče i one koji svesno žele da budu nedokučivi (naročito one koji žele da budu nedokučivi, ne bi bilo pogrešno reći). Tako Finlijev dolazak u posetu Elsteru možemo tumačiti kao DeLilov pokušaj da pokaže do koje mere je nemoguće izaći iz hiperrealnosti medija, ako je i pustinja, kao opustošeni prostor u koji i vegetacija retko zaviruje, lak plen za uticaj medija. Pored ovoga, DeLilo će još jednom pokazati voajerističku prirodu masovnih medija, koja tabloidno želi da zaviri u sve aspekte ljudskog života, bilo da se radi o medijskim ličnostima, ili, u ovom slučaju, naizgled običnom čoveku koji je samo radio svoj posao. Mediji, i to konkretno film, pojavljuju se u ovom romanu i u dve kratke epizode koje obeležavaju početak i kraj romana. U njima, misteriozni čovek posmatra umetničku instalaciju u kojoj se dvadeset i četiri časa prikazuje Hičkov *Psiho*, što u kombinaciji sa misterioznim nestankom Elsterove ćerke, ovom romanu daje odlike horora.

Osim Finlija, u posetu Elsteru dolazi i njegova ćerka Džesi, tipična predstavica urbane američke kulture, inteligentna i misteriozna mlada žena koja će poslužiti DeLilu za posve neočekivani obrt. Paralelno sa Finlijem kao agentom medija, i Džesi možemo posmatrati kao još jedan upliv klasične odrednice američkog identiteta u Elsterov izopšteni život u pustinji, a to je urbana sredina, u ovom slučaju DeLilov mitski Njujork. Džesi ne dolazi samo iz Njujorka, ona Njujork nosi sa sobom, u svojim manirima i ponašanju. Ona je tipična predstavica Njujorčanke, ali i klišeizirane popularne kulture, jer, poput junakinja romantičnih komedija, ona beži kod svog oca u pokušaju da pobegne od potencijalno problematičnog dečka (mada njihov odnos u romanu nije eksplicitno definisan, opet u maniru tipično delilovskih „romantičnih“ veza američkog društva). Džesi će, čini se, u ovom romanu više i funkcionisati na nivou metafore nego stvarnog lika, jer nju u romanu određuje njen nestanak – nagao i besmislen, i za njene najbliže nerazjašnjen. Njen nestanak i pretpostavljena smrt dešavaju se bez najave i objašnjenja, baš kao i nasilne smrti tokom rata u kojima učestvuju (američke, ali i druge) vojne snage. Njena sudbina čini se i potpuno besmislenom, i to kao posledica popularne kulture i medijskog sadržaja u kojima smrt, ako ne uvek, a ono najčešće, ima neki smisao, neki cilj i svrhu, ili makar logično objašnjenje. Ipak, DeLilo kao da pokazuje da život u današnjem društvu nije prostor bajkovitih scenarija, te da je, štaviše, potpuno besmislen i sam, ali i da opasnost u američkom društvu koje su SAD stvorile vreba sa svih strana, i da, ako u ovom svetu niste paranoični, biće da niste obraćali pažnju na svet oko sebe³⁴.

3.1.16. Nula K

³⁴ Sličan stav deli i Vilijam Gibson, pisac naučne fantastike, čiji su distopijski romani slični DeLilovim upravo u pogledu paranoje koja vlada u društvu, kao što je to slučaj u *Neuromanseru*, na primer.

U ovom trenutku pretposlednji DeLilov roman zagledan je u budućnost i to onu koja je preplavljena i obuzeta tehnologijom i tehnološkim napretkom toliko da se sa menjanja sveta i okoline prebacuje na menjanje ljudskog tela i manipulaciju životnim ciklusom. DeLilo naizgled polazi od teme smrti, straha od umiranja i starosti kao takve (ejdžizam i njegovi tragovi u popularnoj kulturi lako se mogu pratiti u DeLilovoj fikciji i mnogo pre nego da se ova tema pokrene kako u medijskim i kulturološkim, tako i u akademskim krugovima). Tako njegova junakinja Artis, maćeha protagoniste Džefrija Lokharta, odlučuje da se podvrgne kriogenizaciji, odnosno zamrzavanju tela kako bi sačekala budući trenutak u kome će civilizacija izmisliti lek za njenu uznapredovalu bolest. Roman je prilično hermetičan, i na različite načine istražuje stanje američkog društva kroz pojedince i njihove reakcije koje, donekle, možemo posmatrati kao produkt kulture u kojoj nastaju. Tako je Artisina odluka da se podvrgne procesu koji bi trebalo da joj pomogne da prevari smrt samo delom iskonski strah od smrti tako svojstven ljudima, ali donekle i produkt kulture u kojoj morate biti mladi i zdravi, i to zauvek, jer su u budućnosti, kako je Vidža Kinski primetila pričajući o reklamama, bilbordima i novinskim oglasima, svi mladi, lepi i zgodni. Jednako implicitan motiv ima i odluka njenog supruga Rosa da krene njenim stopama, iako on ne pati ni od kakve bolesti, a za razliku od nje ima sina o kojem bi takođe trebalo da razmišlja, ako se već u svojim odlukama vodi osećanjima. Ros i Artis koji se zajednički predaju jezivoj grupi *Convergence* (koja više liči na nju-ejdz sektu, nego li na naučno-klinički program) u svom činu sličie filmskim likovima koji se bore da prebrode prepreke kako bi bili zajedno (da ispoštuje kliše dramskog zapleta, Ros će se malo premissljati pre nego što i sam prođe kroz proceduru zamrzavanja). Ovakva klišeizirana interpretacija još je izvesnija kada se uzme u obzir priroda kriogenizacije i procedure kako je opisuje DeLilo u romanu – telo se tretira kao mašina koja se treba rastaviti na delove, naročito kada se jedinstvene odlike osobe svedu na minimum šišanjem i brijanjem, ali i odvajanjem glave od tela za efikasno zasebno pohranjivanje tela za budućnost. Zahvaljujući epizodi u kojoj nam DeLilo prikazuje Artis, tačnije njen um, nakon ove procedure, i način na koji njen jezik postaje fragmetaran i nepovezan, još je izvesnije da je ova procedura zapravo smrt od koje je Artis bežala sve vreme, a u koju je Ros pohrlio bez, čini se, valjanog razloga.

U ovu jedinstvenu futurističku priču, DeLilo će uključiti različite elemente američke kulture i identiteta. Tako je Rosov i Džefrijevi odnos, najblaže rečeno, problematičan, jer je njihova porodica uništena nakon godina disfunkcionalnosti. Ros je milijarder, tipičan predstavnik višeg staleža Amerike koji je svoje bogatstvo stekao radom, ali potom postaje potpuno izolovan u svom svetu luksuza i udobnosti, toliko da ga ne dotiču patnje spoljašnjeg sveta, pa ni njegove pokojne bivše žene, Džefrijeve majke. Bogatstvo mu i omogućuje da se upusti u avanturu kriogenizacije sa svojom sadašnjom suprugom. Simbolički, njih dvoje će hrliti ka budućnosti, iako je ona nepoznata jednako koliko i život posle smrti. Da ironija bude veća, Artis je arheološkinja – drugim rečima, profesionalni „kopač“ po prošlosti, neko ko traži istinu o onome što sadašnjem društvu prethodi, a što nosi potencijalne odgovore na neka civilizacijski suštinska pitanja. Artis jeste metafora za Ameriku i njeno društvo u DeLilovim romanima, u kojima ona iz okrenutosti prošlosti u potrazi za odgovorima, naglo prelazi u okrenutost ka budućnosti, sve vreme ne držeći korak sa sadašnjim trenutkom u kome se život zapravo dešava (delom i zato što je sadašnjost teška, obeležena propadanjem). Pitanja identiteta, ponajpre ličnog, javiće se kao ključna i u ovom romanu, kao i pitanja jezika i tehnologije koja postaje neodvojivi deo apsolutno svakog aspekta ljudskog života.

3.1.17. Tišina

Najnoviji DeLilov roman donekle je takođe futuristički, utoliko što predviđa potencijalnu budućnost ljudskog društva. Ipak, za razliku od prethodnog romana, on istražuje potpuno suprotnu pretpostavku, jer ako je u *Nula K* tehnologija sveprisutna u ljudskim životima, u *Tišini* ona biva ukinuta. Ovo će se najpre odnositi na tehnologiju koja omogućuje funkcionisanje masovnih medija i sistema komunikacije. Na dan Superboula, sportske manifestacije koja je gotovo izrasla u praznik američke kulture, svi ekrani se misteriozno gase, medijski sadržaj nestaje u crnilu, od tehnologije ostaju još samo analogni, tradicionalni tehnološki izumi, a ljudi se nasilno vraćaju u period pre savremenog doba, naterani da se odlepe od ekrana i okrenu jedni drugima.

Roman ima nekoliko glavnih junaka, grupu prijatelja koji se okupljaju u stanu jednog od bračnih parova – Dajen Lukas i Maksa Stenera. Njih gašenje tehnologije zatiče u različitim situacijama. Dajen i Maks nestanak televizijske slike dočekuju u svom stanu misleći da se radi o nekoj trenutnoj grešci u signalu i da samo treba da sačekaju da se slika ponovo javi. Džim Krips i njegova supruga Tesa Berens doživljavaju ovaj monumentalni događaj daleko nasilnije, jer se na početku romana nalaze u avionu (premda jednako zagledani u ekrane) koji zbog malfunkcije tehnologije prisilno (i nasilno) sleće – srećom u Nju Džerzi. Pored njih, tu je još i Martin Deker, kome je Dajen bivša profesorka fizike, ali možda i više od toga. Kada se napokon okupe, shvatiće da, iako su obrazovani i informisani ljudi, imaju malo tema za razgovor, te da nisu u stanju da ostvare komunikaciju u svetu bez medija i tehnologije, kao ni da bez njihove pomoći u potpunosti shvate šta se dešava u svetu oko njih. Maks će čak pokušati i da izađe na ulicu kako bi otkrio ikakve vesti o situaciji i potencijalnom rešenju problema, tek da bi otkrio da ljudi najednom ne umeju da se civilizovano ponašaju ni na ulici, u najobičnijem kontekstu izlaska iz stanova.

Tišina jeste roman tišine, jer je u njoj komunikacija svedena na minimum, kako među protagonistima, tako i između pisca i čitalaca. DeLilo piše roman sažeto, nudeći tek fragmente i „isečke“ iz života i svesti svojih junaka, a veći deo ostavlja čitaocima ne bi li popunili praznine i razumeli poruku. Kako to sa neprikazivanjem svih delova slike obično biva, rezultat je horor, naročito ako se uzme DeLilova osvedočena sposobnost da budućnost uspešno predvidi. Sve tipične teme za DeLilovu fikciju u ovom romanu obeležene su upravo svojim odsustvom – nema medija, nema tehnologije, nema komunikacije, a utvrditi šta je ono čega ima postaje misija osuđena na duboko preispitivanje sebe, ako ne i propast.

3.2. Ostala fikcija

Osim navedenih romana koje zvanično potpisuje, DeLilo je napisao i objavio još jedan roman – *Amazonke* – i to pod pseudonimom (Kleo Berdvel, što je ujedno i ime junakinje, jer je roman zamišljen kao lažna autobiografija). Zvanično, on taj roman nikada nije „priznao“ (mada mu se u dva intervjua omaklo priznanje kada su ga pitali o temama koje ovaj roman deli sa nekim drugim njegovim romanima). Roman ne stoji ni u jednoj zvaničnoj DeLilovoj bibliografiji, možda i zato što nije čisto njegov roman, već je pisan u saradnji sa Sju Bak. Ipak, postoje zajednički elementi koje DeLilo koristi u svojim delima, kako romanima, tako i u kratkim pričama i dramama. Za početak, okvir romana tiče se sporta (poput *Podzemlja* ili *Endzone*), s tim što je ovog puta u pitanju hokej – sport koji nije inherentno američki, niti zauzima neko previše značajno mesto u američkoj kulturi. Tim glavne junakinje tokom romana putuje kroz Ameriku, igrajući gostujuće mečeve, i na tom putu dolaze u kontakt sa američkom kulturom neposredno. Ovo iskustvo presecaju epizode koje prikazuju njenu prošlost, i običan, svakodnevni život u maloj sredini američkog severa. Ipak, društveno-kritički komentar u ovom romanu nije istaknut koliko u drugim DeLilovim romanima. Mediji će se pojaviti i u ovom romanu,

počevši od naslova koji se odnosi na televizijski reklamni spot koji glavna junakinja treba da snimi. Spot nam je prikazan krajnje parodično, jer sadrži sve elemente medijskih klišeja, budući da se snima u komercijalne svrhe, pa je sa tom mišlju i kreiran. Još jedna spona sa DeLilovim zvaničnim romanima jeste i lik Marija Džeja Siskinda, lika kojeg ćemo nakon ovog romana sresti u *Belom šumu*.

Pored romana, DeLilo piše i kratke priče, u kom kontekstu moramo spomenuti zbirku priča *Anđeo Esmeralda* iz 2011. Naslovna junakinja spona je sa DeLilovim *Podzemljem*, jer se odnosi na tragično nastradalu devojčicu iz Bronksa iz epizode sa sestrom Edgar, čiji će lik lokalni posmatrač ugledati na bilbordu pored autoputa, što će se, ironično, protumačiti kao čudo. U ovoj zbirci i istoimenoj priči, DeLilo će nam prikazati njenu priču detaljnije, pružajući nam uvid u kulturu Bronksa i naličja Njujorka. Devojnica živi na ulici jer potiče iz još jedne disfunkcionalne porodice, ako se majka zavisnica i nepoznati otac porodicom mogu nazvati. Štaviše, svih devet priča prikazuju neki aspekt američke kulture tako da razotkriju njeno naličje (čak i onda kada radnja uopšte nije smeštena u Sjedinjenim Američkim Državama, ili pak na planeti Zemlji). Pričama će se promaljati mediji, kako sadašnjih, tako i prošlih vremena (u priči „Ljudski trenuci u Trećem svetskom ratu“, dva astronauta će uhvatiti radijski signal iz prošlosti). Priča „Stvaranje“ prikazuje nam probleme odsustva komunikacije, ali i ljudske nemoći da vode smislene živote kada im se prepreče problemi sa tehnologijom koju uzimaju zdravo za gotovo (ako u *Tišini* avioni moraju nasilno da slete, u ovoj priči ne mogu ni da polete). Teme poput identiteta, masovne proizvodnje i potrošačkog društva takođe će biti značajan činilac ove zbirke priča.

Značajno mesto u njegovom stvaralaštvu zauzimaju i drame poput *Dnevne sobe*, *Valparaisa* ili *Repati amarant/Perjanica* (*Love Lies Bleeding*) u kojima DeLilo uspeva da prikaže moć pisanja dijaloga u punom sjaju. Njegove drame su dinamične i čitaoci ih lako mogu uzeti kao logične epizode koje bi se lako mogle nadograditi na neki od njegovih romana. Drugim rečima, one su fragmenti istog sveta, Amerike u kojoj je pojedinac izgubljen u društvu koje mu više nije logično, ali je zato ekstremno hermetično. Junacima njegovih drama fali komunikacija i povezanost sa ljudima na isti način na koji se junaci njegovih romana muče sa istim problemima. I u pogledu tema kojima se bavi, možemo reći da DeLilove drame detektuju iste probleme modernog sveta. Tako identitet (lični i kolektivni) preispituju sve drame, a naročito *Dnevna soba* i *Valparaiso*. *Dnevna soba* se takođe bavi temom smrti i nestanka, kao i *Repati amarant/Perjanica* (obe drame takođe uključuju likove u medicinskim institucijama, u kojima možemo redom tražiti paralele sa gospodinom Tutlom iz *Bodi artista* ili Artis iz *Nula K*), ali i *Reč za sneg*, premda je u ovom istaknutom primeru DeLilovih ekokritičkih tekstova nestajanje simbolički više vezano za jezik i lični glas, pa samim tim i ličnost. *Valparaiso* je naročito bitna drama kada pratimo DeLilovu analizu masovnih medija, jer se radnja ove drame odvija gotovo u potpunosti ispred objektiva kamere, a čitaocu je parodično predstavljeno stvaranje jednog medijskog spektakla (iako priča nema nikakvu vrednosti i ne predstavlja značajan događaj – glavni junak je samo pratio pogrešnu maršrutu aviokompanije kojom je krenuo na poslovni put). U njoj će DeLilo zacementirati svoj stav prema medijima; ako je i bilo sumnje da on na svet koji masovni mediji generišu gleda s neodobravanjem i nipodaštavanjem, u to nema nikakve sumnje nakon ove drame.

Pored svih ovih primera, DeLilo je objavljivao pojedinačne kratke priče u različitim časopisima (poput Njujorkera) od ranih šezdesetih, pa sve do 2017. Daleko značajniji od njih jesu tekstovi koji ne pripadaju fikciji, a koje je takođe objavljivao u različitim časopisima. U pitanju su različiti eseji u kojima DeLilo analizira američku (ali i globalnu) kulturu, pristupajući svojim redovnim temama iz otvoreno kritičkog ugla, posmatrajući sa filozofsko-teorijske strane fenomene savremenog društva i medijske kulture. Veliku pomoć u analizi njegovih dela možemo tražiti i u njegovim brojnim intervjuima u kojima, premda je uvek zazirao od javnog tumačenja sopstvene proze i objašnjavanja svojih dela, on uvek spremno odgovara na pitanja koja se tiču inspiracije iz koje je crpeo materijal za svoje romane, i uvek se rado upušta u razgovor o društvenim fenomenima koje vidi oko sebe.

4. TELEVIZIJA I FILM: SLIKE AMERIČKOG IDENTITETA

4.1. Televizija kao činilac američkog identiteta u DeLilovim romanima

Kada piše o hiperrealnosti, Bodrijar vidi masovne medije, a ponajviše televiziju, kao glavne konstituente simulirane stvarnosti. U svim njegovim delima, počev od *Simulakruma i simulacije* (1994), oni doprinose „diseminaciji znakova i simulakruma u svakom domenu društvenog i svakodnevnog života“ (Kellner 1989: 68). U teorijskom delu ovog rada, videli smo da teoretičari medijskih studija vide medije pre svega kao sredstva koja postoje u svrhe komunikacije, kako između ostalih primećuje i Fisk (Fiske 2010: 18). Međutim, za Bodrijara, moderni masovni mediji brzo prerastaju tu svoju osnovnu ulogu i postaju „mašine koje reprodukuju slike, znakove i kodove koji zatim konstituišu autonomnu (hiper)realnost“ i konačno dovode do brisanja stvarne stvarnosti (Kellner 1989: 68). Kako smo prethodno i govorili, ovo brisanje stvarnosti kod Bodrijara ne treba shvatiti doslovno, već najpre kao opasku o tome koliko u okvirima moderne hiperrealnosti nije uvek jasno razgraničiti između stvarnih i veštački produkovanih elemenata. Glavna ideja, koju usvaja i DeLilo, tiče se uloge masovnih medija u menjanju percepcije stvarnosti, odnosno nivoa do kog oni modifikuju činjenice koje prenose u sadržaju koji emituju, te kako tim modifikacijama ujedno modifikuju i svest svoje publike. Ne samo da menjaju svest, već učestvuju u direktnom formiranju društvenih navika, a sama televizija predstavlja „fenomen koji služi čitavom nizu društvenih svrha“ (Goodman 1983: 405). Takođe, masovni mediji utiču i na samu prirodu koncepta komunikacije i stvaranja „novih vrsta društvenih mreža“ (Thompson 1995: 82) jer njihova umešanost i posredovanje u komunikaciji neminovno menja svest publike, kao i društvene okvire u kojima ljudi komuniciraju. Upravo u ovom pogledu, masovni mediji, i među njima televizija kao vodeći medij, bitni su za tumačenje i pitanja identiteta, kako ličnog, tako i kolektivnog, jer su to koncepti koji nastaju u odnosu na percepciju stvarnosti i stvarnost samu.

U DeLilovim romanima, televizija je „najpopularniji medijum u Severnoj Americi“ koji je podelio život u „dve kategorije: običan život i život na televiziji“ (De Menezes Linardi 2003: 233). O televiziji možemo govoriti kao o dominantnom mediju u čitavoj Zapadnoj civilizaciji jer su masovni mediji na svim prostorima koje Zapadna civilizacija obuhvata (ali i u pojedinim istočnim teritorijama) postali „dio svakodnevice i suštinski su promijenili način na koji doživljavamo medije i odnos prema medijskom sadržaju“ (Rašević 2014: 191). Sa ove pozicije, televizija postaje „dominantna tehnologija koja menja naš odnos prema prirodnom svetu“ pa tako kod DeLila stvarnost postaje isprepletana sa televizijskim emisijama i programom (De Menezes Linardi 2003: 233). Televizija je naročito dominantna u DeLilovim romanima iz osamdesetih, kada i „komanduje mutacijom stvarnosti u hiperrealnost“ (De Menezes Linardi 2003: 234). Preciznije, u ovoj deceniji, televizija se nameće kao glavni uticaj na ljudski pogled na svet i način na koji ljudi percipiraju stvarnost oko sebe. Makluan piše o prednostima televizije i navodi njenu sliku „niskog intenziteta ili definisanosti“ (Mekluan 2018: 29). Njene tehnološke odlike, tvrdi on, doprinose vezanosti publike za televizijski format jer se ostvaruje „konstantan stvaralački dijalog“ između televizije i publike (Mekluan 2018: 30). Ovakve tvrdnje potvrđuje i Tamat, navodeći da televizija po prirodi „ima direktne fizičke uticaje na gledaoca“ jer mu uništava „sposobnost kritičkog mišljenja“ (Tamata 2015: 11). Osnov za ovaj stav Tamata nalazi i kod Makluana, te u neurološkoj studiji koja je ispitivala delove mozga odgovorne za formiranje kritičkog mišljenja tokom i nakon praćenja televizijskog programa, a kojom se dokazuje da se oni aktiviraju tek onda kada se prestane sa praćenjem televizijskog programa (Tamata 2015: 11). Ovakav dvojak uticaj na ljudsku svest (neurološki i kognitivan) svakako ima uticaja i na identitet, kako individualni, tako i kolektivni. Svaka od ovih promena izaziva se suptilno, gotovo neprimetno na svakodnevnom nivou. Televizija uspeva da kodira svakodnevno iskustvo publike, što DeLilo u svojim romanima pokazuje tako što medijski sadržaj (premda ne isključivo televizijski) stavlja u kontekst masovnog i prikazuje

kako se događaji i poruke „šire u vizuelnim medijima i stvaraju novi prostor zaintrigiranosti u ljudskom umu“ (Tamata 2015: 31). Takav prostor, ipak, ne postoji potpuno odsečen od ostatka svesti, pa se logično nameće zaključak da on na nju neminovno utiče i menja je.

Menjanje svesti publike i kodiranje obrazaca prema kojim se stvarnost posmatra i razume uslovljeno je kako tehnološkom formom, odnosno formatom masovnih medija, tako i njihovima sadržajem. King piše da „ekran doprinosi kraju svake interpretacije“ (King 1998: 49). On navodi da se ekran „automatski dekodira“ u umu gledalaca i to bez „posredstva samog primaoca“ (King 1998: 49). Premda su Kingove tvrdnje tačne, valja ih korigovati u određenoj meri. On ovde razdvaja um i osobu koja taj um poseduje, mada bi preciznije bilo koristiti pojmove „svesno“ i „nesvesno“ za ovaj proces. Televizija, dakle, ostvaruje vezu sa nesvesnim delom našeg uma, dok svesni deo ne učestvuje aktivno u dekodiranju. Svesni deo je, naravno, zadužen za procenu i kritičko razmišljanje, što je nešto što će nedostajati svim DeLilovim junacima. Svi su oni, u manjoj ili većoj meri, medijska publika i produkti medijske kulture. Oni su svedeni na svoje nesvesno koje je pod uticajem medijskog diskursa. Svako svesno i aktivno udublavanje u značenje onoga što se sluša ili gleda „ukinuto je u hiperrealnosti televizijskog ekrana“ (King 1998: 49). Pisanje o ovom fenomenu svrstava DeLila u zapaženu tradiciju američkih pisaca kasnog modernizma i ranog postmodernizma, poput Pinčona, koji takođe piše o uticaju medija na američku naciju. Na primer, Donovan zapaža da roman *Vajnlend* ispituje pretnju „rastuće zavisnosti od televizije“ u američkom društvu koja za rezultat ima stvaranje nacije zombija, odnosno „živih mrtvaka“ (Donovan 2005: 24). DeLilovi junaci često se ponašaju kao zombiji, ne razmišljajući o onome što gledaju čak ni dok gledaju određeni program. Ovakva praksa najočiglednija je u *Igračima*, čiji protagonisti žive puku simulaciju medijskih formata, a da toga nisu ni svesni. Lajl upada naglavačke u jeftinu krimi-seriju u stvarnom životu, igrajući se detektiva, dok Pemi živi kao junakinja dramskih sapunica, prepuštajući se toku događaja, a da o njima ni ne razmisli. Na primer, njena afera sa Džekom, partnerom svog prijatelja i kolege, dešava se posve impulsivno, manje vođena strašću ili nekakvom emotivnom konekcijom, a više pukim slučajem i željom da se razbije monotonija obrascem koji je žanrovski jedan od klišeja ljubavnih komedija, kako romana, tako i filmova. Na sličan način, i junaci *Podzemlja* imaju vanbračne afere u koje, čini se, ulaze manje zbog nekakve lične potrebe, a više zbog toga što su takav tip ponašanja „naučili“ iz medija. Tako će scene zavođenja između Nika i Done, na primer, biti isprazne koliko i one između Pemi i Džeka, a možda i više, jer za razliku od potonjih, Nik i Dona neće jedno drugom znati ni prezime. Vanbračne afere, koje su u DeLilovim delima gotovo lajtmotiv, osvetliće ponajpre to koliko je popularna kultura, servirana kroz medije, uspela da promeni stvarnost čak i na onom najprivatnijem, najličnijem nivou – nivou veza između pojedinaca. Do ove tačke, međutim, ne dolazi se naglo, već postepeno, uključivanjem televizije u sopstvene svakodnevne rituale i aktivnosti.

Gledanje televizije za DeLilove junake svakako jeste svakodnevni ritual. Uopšte, televizija i provođenje slobodnog vremena tako što se prati televizija jeste jedan od najpopularnijih rituala američke popularne kulture, pre svega dvadesetog veka. Praćenje vesti ili zabavnih programa često čini i deo dok se obavljaju druge dnevne aktivnosti, pa ćemo tako često u filmovima, serijama, ali i popularnim romanima, videti junake kako gledaju vesti dok doručkuju, peglaju veš, kako provode kvalitetno vreme sa svojim porodicama gledajući neku komediju ili popularnu emisiju, ili kako gledaju sportske prenose dok sede u kafiću s prijateljima. Kako televizija i različiti formati zabavnog programa u velikoj meri nastaju u Americi, ili po ugledu na trendove koje diktira američka televizija, možemo govoriti o njoj kao o značajnom delu američke popularne kulture. Televizija je do te mere usko povezana sa bitnim odlikama američke nacije, da je čitava moderna istorija Sjedinjenih Američkih Država u velikoj meri dokumentovana putem televizijskih programa. Dovoljno je pogledati primere televizijskih prenosa pojedinih istorijskih momenata koji su formirali ideale i narrative nacije poput sletanja na Mesec, atentata na Kenedija, govore Martina Lutera Kinga, ili pak terorističkog napada 11.

septembra 2001. godine. Televiziju, stoga, možemo posmatrati kao sponu kolektivnog i individualnog, jer predstavlja tehnologiju kojim se javno povezuje sa privatnim, odnosno putem koje javno uplivava u privatno. U kojoj meri će se ovaj upliv ostvariti i u kom pogledu, direktno će zavisiti od toga koliko je televizija uspela da se nastani u svakodnevnim ritualima svoje publike. Američki pisci dvadesetog i dvadeset prvog veka govore nam da je ova misija obavljena u potpunosti. U mnogim DeLilovim delima, uključivanje televizora biće u velikoj meri refleksni čin. Na primer, u drami *Dnevna soba*, protagonisti će se latiti daljinskog upravljača svaki put kada ostanu sami u sobi i menjati kanale potpuno mehanički, a ne zato što imaju potrebu da nešto gledaju (oni kanale menjaju isuviše brzo da bi uopšte mogli da shvate šta je program i čega se tiče; na narativnom nivou, DeLilo nam ovo pokazuje fragmentima rečenica koje počinju i završavaju se usred misli, da dočara kako se u program uključujemo dok je on u toku). Televizija postaje nešto što je deo svakodnevnih aktivnosti, usvojenog ponašanja kada se uđe u sobu i/ili ostane sam u prostoriji koja sadrži televizor. Tako i već u *Amerikani*, svom prvom romanu, DeLilo pokazuje u kojoj meri običan svakodnevni život organizovan oko TV aparata, kada piše sledeću scenu sa Dejvidom Belom koji se vraća kući s posla:

Izašao sam iz tuš kabine. Mogao sam da čujem vremensku prognozu na TV-u, zbog čega sam pomislio na jednog prijatelja, Vorena Bizlija, koji je bio voditelj vremenske prognoze. Obrisao sam se, zavezao peškir oko struka, otišao do telefona i nisam mogao da se setim koga sam hteo da pozovem. Pogledao sam na tren u TV ekran i onda sam se obreo u stolici oko pola metra od televizora, pažljivo prateći. Nisam mogao da kažem šta se dešavalo na ekranu, ali nije mi se ni činilo važnim. Sedeći toliko blizu sve što sam mogao da vidim je onaj umrežen efekat, one burne čestice, ali usisale su me i držale kao da sam sastavni deo televizora, moji molekuli opštiti su s tim milionima tačaka. Sedeo sam tako pola sata, ili tako nešto. Onda je krenula reklama, koju sam video i čuo desetinu puta, i ustao sam brzo i hodao po sobi, osećajući se otupelo i glibavo, onako kako se oseća čovek po buđenju kada shvati da se onesvestio pijan na sofi svog domaćina prethodno veče. (DeLillo A: 43).

Dejvid, kao i mnogi DeLilovi protagonisti, uključuje televizor čim uđe u stan jednako mehanički kao što otključava vrata ili pali svetlo. Štaviše, hvatanje za daljinski je jedna od prvih stvari, ako ne i prva, koju će uraditi nakon što dođe kući s posla. Nesvesnost kojom on obavlja ovaj čin pokazuje nam koliko je zapravo televizija normalan, redovni deo svakodnevice, naročito boravka u svom domu u slobodno vreme. Televizor se, otkako je ušao u domove, „uklapa u i oko svakodnevnog života“ a gledanje televizije postaje pripojeno „drugim aktivnostima i rutinama dnevnog života“ (Gauntlett & Hall 2002: 21). Dejvid je tako tipičan predstavnik publike, odnosno američkog društva druge polovine dvadesetog veka, koji nesvesno usvaja obrasce ponašanja društva u kom živi. U ovome postoji doza ironije koju DeLilo vešto implicitno provlači kroz čitav roman jer je Dejvid radnik pri televiziji, on je profesionalno zasićen televizijskim programom i čitaoci bi od njega s pravom mogli očekivati da mu bude dosta televizije kada izađe s posla. To, međutim, nije slučaj, jer u DeLilovim romanima niko nije imun na televizijski program, čak ni oni koji ga direktno ili indirektno stvaraju. U svoje slobodno vreme, odnosno vreme van posla, Dejvid je gledalac jednako koliko i drugi DeLilovi junaci koji nisu medijski radnici. U prethodnom odlomku vidimo to kroz prikaz hipnotisanog Dejvida čija pažnja biva uhvaćena lasom televizijskog programa tako da on jednostavno mora da sedne pred ekran i prati pokretne slike. On će i dalje biti prilično nesvestan suštine onog što prati, ali će se svejedno stopiti s televizijskim programom, ako ne s njegovom sadržinom, a ono makar sa formom, baš kao što smo videli kod Makluana, na primer. Ova scena nagovestiće nam bavljenje formom televizijskog programa u potonjim DeLilovim delima, jer će on pokušavati da dokuči na koji način format i tehnologija masovnih medija utiču na svest publike, pokazujući time da je medijska hiperrealnost pre svega tehnološka. Bodrijar piše o zavodjenju (*seduction*) kojim se služi televizijski program i pripisuje glavne zasluge za taj proces upravo formi televizije, „bojama, sjaju“ ali i organizaciji slika koje su sve

predstavljene „u visokoj rezoluciji“ i to tako da gledalac „nema ništa da doda, to jest, ništa da pruži za razmenu“ (Baudrillard & Singer 1990: 30). On dalje piše da ovakva komunikacija predstavlja „apsolutnu represiju“ jer „time što vam daju malo previše oduzimaju vam sve“ (Baudrillard & Singer 1990: 30). Ovo oduzimanje odnosiće se pre svega na kritičku misao u DeLilovim romanima, mahom zbog toga što, opsednutost formom ne ostavlja mnogo mesta za tumačenje kod gledalaca. Zbog toga će njegovi junaci često razmišljati o tačkicama na ekranu, o pikselima, kao Dejvid u ovoj sceni. Izmeštanje njegove svesti na nivo postojanja piksela i njegova intimna interakcija sa njima simbolično će nas uputiti na ljudsko postojanje u okvirima medijskih simulakrura i hiperrealnosti. Uistinu, ponekad DeLilovi junaci primećuju da su „usisani“ u nekakvu stvarnost koja nije njihova, koja nije ni fizička, već nerealna, virtuelna, hiperrealna. Međutim, ovakvi prikazi poslužiće DeLilu da istraži granice hiperrealnosti televizije i masovnih medija. Njegovi prikazi ovakvih izolovanih fragmenata hiperrealnosti proizvešće određenu dozu uverenosti i kod svojih junaka, i kod čitalaca, da se granice između stvarnog i hiperrealnog mogu jasno povući. Takva će nam utešna uverenja u potpunosti raspršiti već od početka svoje spisateljske karijere, a naročito u svojim kasnijim romanima.

Suprotno uverenjima o osnovnoj svrsi medija i njihovoj opšteprihvaćenoj ulozi u životima gledalaca, kao što prethodni odlomak i pokazuje, u DeLilovim delima, televizija nije aktivnost koja je nužno vezana za slobodno vreme, zabavu ili informisanje. Odmah nakon što uključi televizor, Dejvid odlazi da se istušira. Tako televizija postoji kao pozadinska buka (beli šum) koja ispunjava njegov isprazni privatni život. Šta ta buka konkretno poručuje, Dejvidu Belu nije naročito bitno. On ne zna šta prati jer ne obraća dovoljno pažnje na to što gleda, baš kao ni prethodno spomenuti junaci *Dnevne sobe*. Svrha televizije ovde, dakle, nije ni da informiše, ni da zabavi, već da jednostavno bude prisutna, da ispunjava boravište, rečju, da je uključena. Konor piše o „diskontinuiranoj pažnji koju savremena televizija ohrabruje i zahteva“ (Connor 2004: 77). Ona ovo ne čini svojim sadržajem, već upravo formom toga sadržaja, kojom će se nesvesno baviti svi DeLilovi junaci. Njih će forma privlačiti i fascinirati, a na podsvesnom nivou, učiće ih da tu formu primenjuju i na druge aspekte fizičke stvarnosti i međuljudskih odnosa. Upravo zbog ovoga, možemo govoriti o televiziji kao nametnutom obrascu ponašanja koje postoji u američkom društvu DeLilovih romana. Oni o ovom obrascu ponašanja slabo razmišljaju, mahom jer ga nisu ni svesni, ali ga uredno obavljaju jer je to jednostavno nešto što ljudi oko njih rade. U ovom smislu, televiziju možemo posmatrati paralelno sa video igrama, na primer, u kojima je sloboda izbora „ograničena unapred određenim pravilima igre, tako da je sama sloboda simulacija slobode“ (Slović 2019: 168). Tako je i sloboda tumačenja televizijskog sadržaja unapred ograničena formom medijske predstave, a svaki individualni pristup samo simulacija volji i kritičkom razmišljanju gledalaca, jer je tumačenje slika uslovljeno medijskim diskursom. Sličan slučaj imaćemo i sa Lajlom Vajnantom u romanu *Igrači*, koji menja kanale takođe mahinalno, gotovo mehanički precizno na desetak-dvadesetak sekundi, ne zato što želi da nađe program koji mu odgovara, čini se, već samog menjanja kanala radi. Ispitanici istraživanja koje su u Velikoj Britaniji sprovedi Gontlet i Hol često kao razlog „skakanja sa kanala na kanal“ navode to što na televiziji „nema ničeg što žele da gledaju“ u tom trenutku, pa ova aktivnost nastaje frustracijom očekivanja (Gauntlett & Hall 2022: 102). Ovakvo tumačenje listanja kanala moglo bi biti implicitna kritika televizijskim kanalima koji emituju bezličan i nezanimljiv program koji gledaocima ne nudi nikakve nove informacije i iskustva. Ova kritika može se odnositi i na pojam masovne proizvodnje u domenu televizijskih programa o kojima piše i Bodrijar, jer svaki program liči na neki drugi. Slično zapažanje ima i Luhman koji kaže da ponekad ne možemo biti sigurni da li smo slučajno prebacili na „zabavni program ili vesti ili detaljni izveštaj“ (Luhmann 2000: 64). Ipak, u Lajlovom slučaju, ne stiće se utisak da on kanale menja zato što nema šta da gleda, ili zato što je sve na televiziji nužno isto, mada određeni prostor za ovakvu interpretaciju zaista postoji. On je, poput junaka *Dnevne sobe*, blago nezainteresovan za informacije koje neki program pruža, pa tako već nezainteresovan za sadržaj pristupa televiziji. U prilog ovome idu

sve scene kada se Lajl posveti gledanju nekog kanala, u kojima on sa jednakim žarom prati filmove, reklame, emisije ili bilo koji drugi program, jer njega suština ne zanima, on je opsednut formom kojom se te predstave prikazuju. Pritom, može se reći da je Lajl zavistan od same prirode u kojoj se ostvaruje kao gledalac. On postupa po usvojenom ponašanju jer se bavi aktivnostima koje sleduju jednom TV gledaocu. Niko od spomenutih junaka, dakle, ne bavi se onim što gleda, već se fokusira na sam čin koji je u vezi sa iskustvom gledanja televizije.

S tehničke strane, ovakva ekstremizacija fokusiranja na formu mogla bi se videti i kao DeLilova parodija televizijskog iskustva, ali i ideje da gledaoci na neki način kontrolišu program svojim daljinskim upravljačem, u ovom konkretnom slučaju. Njegovi junaci su uistinu u stanju da promene kanal, ali to im neće umnogome pomoći, jer će svi oni i pored toga što kontrolu doslovno drže u svojim rukama, nisu u stanju da kontrolišu to kako ih čak i taj program koji istinski ne gledaju menja kao individue i utiče na to kako vide svet oko sebe i kako se prema njemu odnose i ophode. Fenomen menjanja kanala ne radi pronalaženja adekvatnog sadržaja, već radi same aktivnosti čini da u DeLilovim romanima junaci kao da „prebacuju programe kroz svet a da ne napuste svoj kauč, ili da kopiraju model ponašanja koji uspostavlja televizijski program“ (De Menezes Linardi 2003: 234). Drugim rečima, mehaničko menjanje kanala postaje uslovni refleks koji se seli iz konteksta televizije i aktivnosti gledanja televizije i postaje obrazac ponašanja i u drugim kontekstima stvarnog života, pa će DeLilovi protagonisti tretirati svet i ljude koje vide oko sebe kao program koji mogu da promene klikom na dugme prema sopstvenom nahođenju, ili pak zato što to jednostavno treba da učine. Na taj način, oni nesvesno pokušavaju da život iskuse kao televizijski program, skaćući s teme na temu i s interesovanja na interesovanje kao sa jednog kanala na drugi. De Menezes Linardi upoređuje upravo junake *Amerikane* i *Igrača*, i navodi sledeće:

Moguće je povući paralelu između Dejvida Bela, u *Amerikani* (1971), i para glavnih junaka u *Igračima*, jer svi ovi likovi percipiraju svet oko sebe posredstvom medijskih simulakrura. Nekada aktivan par sada su „*couch potatoes*“ [lenjivci], koji se oslanjaju na televizijske slike da bi ih zabavile i ponudile bezbedan pogled na svet lišen njihove potrebe da se uključe u bilo koju vrstu stvarne aktivnosti. Ne samo da televizija posreduje između stvarnog sveta i likova, ona posreduje i u njihovim vezama, jer oni gledaju televiziju u odvojenim sobama, i nadvikuju se međusobno preko programa koje gledaju. Vredi primetiti da likovi nisu toliko zainteresovani za sadržaj programa koliko za rukovanje uređajem. Čin sedenja pred televizijom, uključivanja, i menjanja kanala postaju im bitniji nego sadržaj vesti i emisija. Ovo znači da je DeLilo takođe okupiran promenama koje je televizija prouzrokovala u društvu i porodičnim strukturama, i on upozorava da informacije i njihov sadržaj padaju pred slikama i listanju kanala. (De Menezes Linardi 2003: 234)

U ova dva romana, dakle, De Menezes Linardi primećuje zajedničku temu koju DeLilo uistinu tek začinje u ranoj fazi svoje spisateljske karijere. Ovakvo suštinski isprazno listanje kanala DeLilo će s vremena na vreme ponoviti u svojim romanima, ali i dramama, poput spomenute *Dnevne sobe*, u kojoj junaci, čekajući da dobiju vesti o tajanstvenoj pozorišnoj trupi i predstavi koja treba da se odigra, pale i gase televizor gotovo mahinalno, tek da imaju nešto da rade, a tako menjaju i kanale, ne sačekavši da vide ni šta se prikazuje na kom programu, baš kao Lajl. Problem sa ovakvom aktivnošću, ipak, ne leži toliko u njenoj pasivnosti ili štetnosti po fizičko i mentalno zdravlje pojedinca, koliko u nametanju obrazaca po kojima se posmatra svet i stvaranje neke vrste uslovnog refleksa. Tako će, na primer u *Kosmopolisu*, DeLilo pokazati da ljudi scene iz svog svakodnevnog života doživljavaju kao program koji mogu da promene klikom na dugme. Erik Paker menja ljubavne partnerke kao kanale, uslovno rečeno, mehanički surfujući iz jednog odnosa u drugi, od kojih je svaki naredni bezličniji od onog prethodnog. On se u njih ne udubljuje, ne posvećuje dovoljno pažnje nijednoj od svojih ljubavnica, pa

ni svojoj supruzi koju na mahove ne razlikuje od neznanki na ulici ili u biblioteci. Jedina žena u njegovom životu sa kojom je u stanju da vodi ikakav smislen razgovor jeste Vidža Kinski, ujedno i jedina koja nije njegova seksualna partnerka. Vidža je ujedno i jedini lik koji se aktivno trudi da se izuzme iz aktuelnosti popularne kulture i masovnih medija i da ne prati nikakve ekrane. Ipak, da ni ona neće ostati imuna na promenjenu svest koja nastaje pod uticajem fenomena koje želi da izbegne videćemo kada ona i Erik raspravljaju o originalnosti i mogućnosti tog koncepta u savremenom svetu. Vidža će ostati imuna na čin samospaljivanja jednog od protestanata samo zato što čin nije originalan, što je već viđen (ona govori o budističkim monasima koji su to već uradili, a o kojima je ona, možemo osnovano sumnjati, saznala upravo putem medija). Ovakva otupelost na jedan ovako ekstreman događaj može biti jedino posledica otupelosti koja nastaje prezasićenjem sličnih medijskih događaja. Konačno, iako je Vidža jedini „kanal“ na kom se Erik malo duže zadrži i sa kojim ostvaruje dublju povezanost, ni to neće učiniti da on ne odluči da kanal promeni nakon što mu dosadi. S druge strane, gledanje televizije u odvojenim sobama, koje spominje De Menezes Linardi, videćemo i u *Podzemlju* u kome braća Nik i Meti Šej ne gledaju televiziju sa svojim partnerkama (na obostrano zadovoljstvo, čini se) jer vide jedni druge kao uljeze u intimnom iskustvu gledanja određenog programa. Čak i onda kada provode vreme pred televizorom zajedno, DeLilovi junaci biće razdvojeni, jer njihova svest postoji u mehuru opčinjenosti slikom. Ovakve primere videćemo u romanima *Mao II* (u kom Karen Džani praktično prestaje da postoji za svog partnera Skota jer je u potpunosti udubljena u ono što gleda na televiziji) i *Beli šum* (u kom porodica Gledni takođe ostvaruje intimne veze sa televizijom do te mere da neće postojati za svoju okolinu, kao što deca Glednijevih neće primećivati Siskinda koji ih proučava dok prate neki zabavni program). Iz svih ovih primera, dakle, vidimo koliko duboko dopire uticaj televizije i televizijskog iskustva gledanja u DeLilovim romanima. Nekada će posledice biti lako uočljive, kao u *Belom šumu* ili *Igračima*, ali nekada će se one lukavo prevesti na druge sfere života, kao u *Kosmopolisu*.

Jednako kao i Bodrijar, i DeLilo vidi ekran kao presudni deo američke kulture. Taj ekran prvenstveno je televizijski, onaj koji je dostupan svakoj individui u okviru sopstvenog doma. Ovakav zalazak ekrana u sferu privatnog i intimnog često predstavlja dalji korak u implementaciji nacionalne ideologije, prvenstveno po pitanju nacionalnog identiteta. Kako će se pokazati, ovo nije jedino polje na kome se ideologija i njeno delovanje na pojedinca ostvaruju, ali jeste jedno od vodećih u romanima Dona DeLila. Politika i manipulacija masom po pitanju svakodnevnog delovanja i privatnih reakcija na važne događaje takođe su neodvojiv deo uticaja koji televizija ima na pojedince u DeLilovoj Americi. Maglton piše da kroz „televiziju, reklame, video i kompjutere“ vodeće ideje jednog doba uspevaju da „prevaziđu 'moderne' granice koje su nekada omeđavale kulturu i društvo, predstave i stvarnost“ i tako se „usade u tkanje svakodnevice“ (Muggleton 2002: 35). Upravo je to ono što se dešava u svetu DeLilovih junaka, koji žive obične živote kreirane posredstvom medijskih diskursa koji im diktiraju kako treba da se ponašaju ukoliko sebe smatraju delom jedne kulture. Pritom, ključan aspekt prisutan u svim DeLilovim junacima tiče se njihove samosvesti te kritičke misli, jer niko od njih nije svestan do koje mere je njihov običan život konstruisan i direktno vezan za delovanje medija i medijskog sadržaja. King primećuje da sama forma modernih masovnih medija, uslovno rečeno, briše svoje tragove u tkanju svakodnevice i učitavanju ideologije u naizgled obične delatnosti, odnosno, da se procesi „čitavanja, interpretacije i internalizacije³⁵ ukidaju u hiperrealnosti televizijskog ekrana“ (King 1998: 49). King se ovde direktno poziva na televiziju, iako je jasno da sistem po kojem ovaj medij funkcioniše odgovara i ostalim masovnim medijima kasnog dvadesetog veka. Ipak, televizija se u medijskim studijama prošlog veka nameće kao odličan model koji predstavlja čitav red modernih masovnih medija. Na primeru televizije, drugim rečima, najjasnije možemo uočiti šablone koji se učitavaju u svest publike, jer su u

³⁵ Ove aktivnosti neophodne su da bi kritičko razmišljanje bilo uopšte moguće.

slučaju televizije oni jasno dovedeni do ekstrema, čime je njihovo dejstvo ubrzano do granica hipnoze. Ovom logikom vodiće se i DeLilo u svojim romanima.

DeLilo se u tolikoj meri oslanja na televiziju kao glavnog predstavnika masovnih medija i njihovog uticaja na pojedinca, da će je uvesti u svaki svoj roman. Televizija će uvek biti nepouzdan element, element upliva fikcije u stvarnost, element koji prikazuje na koji se način stvarnost filtrira za gledaoce, ali i element čijim se posredstvom šalju kodovi gledaocima koje oni neće uvek umeti da interpretiraju na iole konstruktivan način. Prema ovom elementu DeLilo će biti naročito ironičan, i to osobito kada bude pisao o onim junacima svojih romana koji imaju sposobnost da uvide tajne poruke koje servira medijski program u različitim oblicima, naročito u televizijskom. Na primer, Mari Siskind će u *Belom šumu* biti jedini koji uspeva da prozre delovanje televizije i dokuči da u njenim programima postoji neka vrsta sublimiranih poruka. Međutim, on će vrlo brzo skrenuti u potpunu paranoju i mentalnu nestabilnost koja je ravna nervnom rastrojstvu Septimusa Smita u *Gospođi Dalovej*. Tako će Siskind biti jednako ubeđen da mu putem televizije stižu misteriozne, ali nesumnjivo duboke i suštinski važne poruke, s jedne od onih strana, koje su namenjene ekskluzivno njemu, jer ih on jedini i nazire, odnosno jedini ih je svestan. Čini se da DeLilova Amerika, a pre svega njeno medijsko ostvarenje, neizbežno osuđuje svoje građane na propast i to u dve varijante: ili će biti zombiji ispranih mozгова koji su potpuno nesvesni uticaja medija na sopstvenu svest, ili će u svom podozrenju postati ljudi proroci, ljudi do te mere svesni opasnosti da će početi da je vide (i učitavaju) u apsolutno svakom delu stvarnosti koja ih okružuje. Zanimljivo je da ovakva sudbina nije rezervisana samo za televizijsku publiku, već i za ljude s druge strane kamere. Naime, već u *Amerikani*, DeLilo uvodi element skrivenih poruka u obliku korporativnih obaveštenja koja Dejvidu Belu i ostalim kolegama šalje anonimna ličnost (za koju Dejvid pretpostavlja da je neko od zaposlenih). Dejvid mu daje nadimak Trotski, dok se ostatak televizijske kuće u nadevanju nadimaka daleko manje usteže, te ga zovu ludakom (baš onako kako javnost naziva ulične proroke u drugim DeLilovim delima). Njegove poruke citati su iz poznatih dela književnosti, religije i kulture, koje malo ko u kompaniji zapravo želi da dešifruje ili odgonetne. Element ludog proroka prisutan je i na radiju u ovom romanu. Voren Bizli vodi program koji se zove „Smrt je tik iza ugla“ u noćnom delu programa lokalne radio stanice. Ipak, umesto proročkih predviđanja o skorom smaku sveta ili odgonetanja skrivenih poruka, ovaj prorok bavi se paradijom medijskih formata i medijskih praksi. Njegov program je neuređen, neplaniran i spontan do granice apsurdna. Teme koje obrađuje okupljaju najrazličitiju publiku društvene margine, a sponzori koji doniraju novac za njegovo emitovanje sami smišljaju svoje reklame koje ne liče ni na šta. Bizli je lik koji kao za uspeva da izbegne zamku DeLilovih junaka, čini se pre svega zahvaljujući ironičnom otklonu od forme masovnih medija, i ne ostvaruje se ni kao pasivni zombi, ni kao poludeli prorok, iako najavljuje skorbu smrt svima, ali više kao neminovnost. Smrt je tik iza ugla ma šta uradili, ma šta se desilo sa svetom, kao da kaže on. Ipak, Bizlija, kao i sve retke bisere koji će makar u minimalnoj meri uspeti da naslute da je nešto trulo u državi Americi, DeLilo će u potpunosti izopštiti iz centralnog toka kulture; on će postojati kao fantom koji se pojavljuje sporadično, i za koga ne možemo biti sigurni da li je stvaran ili je samo utvara. Simbolično, kao i svest o hiperrealnosti i konstruisanoj stvarnosti među DeLilovim junacima, Bizli je sporadičan, fragmentaran i neuhvatljiv. On se pomalja, pruža tračak istine, ali onda neminovno nestaje.

Već u svom prvom romanu, pod naslovom *Amerikana*, DeLilo jasno postavlja televiziju u značajnu rolu za američko društvo, jer sam naslov predstavlja, kako primećuje O'Donel, „zasićenu, gramzivnu okolinu koju DeLilo satirizuje [ovim] naslovom“ (O'Donnell 2010: 133). Televizija je ovde prisutna na više nivoa, ali ponajviše kroz element televizijske stanice za koju radi protagonista Dejvid Bel. Ovaj roman značajan je za DeLilov opus, i pre svega temu masovnih medija, upravo zbog toga što nam pruža jednu od retkih mogućnosti da zavirimo iza kamere, u proces stvaranja televizijskog (i uopšte medijskog) programa, jer se u svojim ostalim romanima značajno više fokusira na poziciju ispred

kamere, te na efekte koje medijski program ima na gledaoce. Jedina dva romana koja nam u ovom pogledu još mogu biti značajna jesu *Podzemlje* (radio prenos bejzbol utakmice jeste prilika da DeLilo još jednom isprati način na koji se stvara medijski program nominalno baziran na činjenicama iz stvarnosti, kao i sporadične scene u kojima Dž. Edgar Huver razmišlja o plasiranju odgovarajućih političkih vesti) i *Poltron* (u kom pratimo nastanak novinske priče o crnoberzaškoj poteri za tajnim erotskim filmom amaterske produkcije). Belova televizijska stanica, ni po čemu posebna, na prvi pogled, funkcionise nalik na korporaciju. Posao je podeljen na različita odeljenja, odnosno sektore, od kojih svaki ima svoje rukovodstvo. Rukovodioci, ili preciznije izvršni direktori, komuniciraju među sobom, ali i sa ostalim zaposlenima preko svojih sekretarica, sa kojima nisu uvek nužno u klišeiziranim vezama, mada često jesu. Ovakav zatvoren sistem odnosa ogrezlih u kliše oslikava se i na televizijski program. Onako kako međusobno komuniciraju zahvaljujući i u odnosu na glasine koje kolaju stanicom i među sekretaricama, izvršni direktori će komunicirati i sa publikom, putem televizijskog sadržaja o kome odlučuju. Dejvid primećuje da su kolegice i kolege „uvek govorili drugim ljudima da su čuli dobre stvari o njima [...] bio je to deo kompanijskog zvaničnog programa nepokolebljive srdačnosti“ (DeLillo A: 67). Njihove odluke prvenstveno se vode profitom i poslednjim izveštajima o rejtingu, a sve odlike spektakla, o kojima govori Kelner, na primer, vidljive su u praksi ove televizijske stanice.

Koliko je sadržaj televizijskog programa od malog značaja za one koji ga osmišljavaju DeLilo kao da nam prikazuje kroz fokus Dejvida Bela, koji na jednom sastanku na kome se odlučuje o različitim programima više pažnje posvećuje kravatama svojih kolega, ili tome kakvu je ko kafu naručio, nego samom medijskom sadržaju. Štaviše, za njega su to samo „sastanci trutova“ (DeLilo A: 62) iz kojih se često mentalno isključuje, kao da su i sami televizijski beli šum. DeLilo ovde kao da izjednačava Dejvida ispred i iza kamere, jer je njegova angažovanost u televizijskom programu trivijalna, površna, gotovo nezainteresovana u oba slučaja. Onako kako neće aktivno učestvovati u programu koji gleda, on neće doprineti ni stvaranju programa jer prepušta odluke svojim kolegama, ne oglašavajući se ni o jednom pokrenutom pitanju. Na tom sastanku, kojim počinje četvrto poglavlje romana, izvršni direktori zaključuju i da je rejting ratnih izveštavanja opao, ne vrednujući nimalo to što je jedan od njihovih kolega zapravo lično izveštavao iz Tripolija; „Problem postoji i moramo da se suočimo s njim. Ispoljen je pritisak.“ (DeLillo A: 62). Potpuno odsustvo empatije često će biti posledica prezasićenosti medijskim sadržajima, kao što smo videli na primeru Vidže Kinski, između ostalog. U načinu na koji se odvija ova rasprava jasno su primetni tragovi onoga što će Kelner kasnije nazvati medijskim spektaklom. Naime, Bel i kolege beleže pad rejtinga za sve programe koji nisu dovoljno bombastični, a Vid Denej želi da zna kolike su šanse te nedelje za početak Trećeg svetskog rata ne toliko zato što je uplašen i zato što zazire od score propasti sveta, koliko zbog toga što bi to mogla biti uspešna televizijska priča koja bi mogla da im donese skok rejtinga. Jezivo odsustvo empatije u njegovom pitanju DeLilo nam servira implicitno, jer se potencijalni Treći svetski rat u potpunosti posmatra samo kao medijska tema, događaj na nivou medijskog spektakla koji bi mogao da privuče veću gledanost. Niko od njih ne reaguje na tu temu, ne postoji ni naznaka nekakve emotivne reakcije, što jeste simptom otupelosti ne samo televizijskih direktora i producenata, već i kompletnog društva. Da malo ublaži efekat ovakvog poražavajućeg prikaza američkog društva, DeLilo u ovu scenu uvodi parodiju kroz procenite kojima producenti pokušavaju da ocene izgleda za početak rata tamo negde u Evropi. Ipak, i takav, naizgled bitan televizijski program (ili malo bitniji u odnosu na ostale programe) brzo gubi na značaju u očima televizijskih producenata, u čijim očima jednaku pažnju zavređuje već naredna tema: „zašto ne [mogu da prikažu] WC šolju u ovoj stvari o uticaju samoće u zatvorima“ (DeLillo A: 65). U pitanju je neki vid dokumentarnog programa koji se bavi psihologijom zatvorenika u Americi, premda od čitavog fenomena, njih zanima samo banalni čin uriniranja koji ne bi bilo po propisima prikazati na televiziji. Rat kao takav, čak i kada njegove strahote dosežu svetske razmere, na jednakom je nivou kao i WC šolja u ovoj sceni, jer se oba pojma sagledavaju na osnovu svoje sposobnosti da šokiraju publiku.

U tom smislu, kreiranje televizijskog programa jasno se prikazuje kao smišljeno baratanje pažnjom i interesovanjima publike. Ovo će pitanje kasnije uputiti DeLila na motive uticaja na pažnju gledalaca, čime će se otvoriti mogućnost za manipulaciju javnog mnjenja, te direktno oblikovanje identiteta publike.

Osim ovog, najočiglednijeg, primera televizije u *Amerikani*, DeLilo razmatra moć masovnih medija i kroz sam lik Dejvida Bela, čiji je čitav identitet, čini se, skrojen po medijskom receptu. On je manje osoba, a mnogo više reflektujuća površina, o koju se oslikavaju medijske ličnosti kojima se divi. Na primer, on razmišlja šta bi u nekoj datoj situaciji uradila neka filmska zvezda poput Kirka Daglase ili Berta Lankastera i u svojim oponašanjima ide toliko daleko da pokušava da usvoji njihovu gestikulaciju, manire, a donekle i fizički izgled. Na primer, kada se javlja na telefon u svojoj kancelariji, on pokušava da se seti „jesu li Bert ili Kirk ikada igrali u nekom kancelarijskom filmu, jednom od onih dosadnih moraliteta o igrama moći i sramežljivim preljubama“ (DeLillo A: 20). On toliko polaže na svoj imidž i oponašanje zvezda, da se ljudima čini da on zaista jeste nekakva zvezda. DeLilo opisuje, čini se ironično, epizodu kada Dejvidu na ulici prilazi devojčica koja od njega traži autogram, iako ne zna ko je, ali kaže da da „mora da je neko bitan“ jer joj tako deluje (DeLillo A: 13). Ovu scenu možemo iskoristiti za Bergerovo zapažanje da su „predstave postale dominantne u našem postmodernom društvu“ i da to pritom uključuje i „predstave koje stvaramo o sebi i predstave koje nas bombarduju s televizije, iz novina i magazina, sa bilborda i autobusa, gde god da se okrenemo“ (Berger 2003: 25). Dejvid generiše svoj imidž kao da stvara televizijski program, on sebe oblikuje po ugledu na medijske ličnosti i trudi se da se tako dojmie svetu oko sebe. Njegova suština tako ostaje zatrpana ispod naslaga medijskih slika i usvojenih postupaka, a njegov lični poraz leži u tome što ni sam, čini se, ne može da dopre do sopstvene suštine, kao što to ne može ni DeLilov čitalac. Štaviše, Dejvida Bela možemo posmatrati i kao tipskog predstavnika Deborove pasivne publike koja upija sadržaj o kome kritički ne razmišlja. Kao takvog, DeLilo ga vidi u stadijumu zasićenja medijskim sadržajem, i to u toj meri da će pokušati da pobegne od svog posla i medijskog okruženja televizijske stanice tako što će se prihvatiti projekta koji ionako niko ne želi – snimanja televizijskog dokumentarca o Navaho plemenu. Ovo putovanje, simbolično, povešće ga na zapad, u zemlju neistraženog, američki hronotop Zapada i zapadne granice (*Western frontier*). U ovoj tački romana, DeLilo će uspeti da spoji uticaj medijske kulture na identitet, kako na ličnom, tako i na kolektivnom nivou. Dejvid Bel koji je sav satkan od medijskih slika filmskih junaka kreće u poduhvat osvajanja prostora koji predstavlja možda i srž mitologije američke nacije. Do koje mere je mit o Zapadu postao tek jeftina stilska figura kojom se služi televizija DeLilo će pokazati upravo u banalnosti Belovog poduhvata, jer njemu put na Zapad neće doneti suštinski nikakvu spoznaju koje ionako sam nije bio svestan pre nego što će na taj put poći. Pritom, on na Zapad odlazi ne da uspe da pobedi poteškoće, već da pred njima poklekne, jer na kraju neće imati nijedan od dva televizijska filma kojih se prihvatio – on neće završiti ni film o Navaho plemenu, niti kvazi-umetnički film o sebi.

Dejvid će, pritom, pokušati i da subverzira televizijski format dokumentarca, upustivši se u jedan vid pobune u malom. Naime, on će odlučiti da umesto dokumentarca o plemenu američkih urođenika snimi film o sebi i time prisvojiti suštinski objektivni format dokumentarca za krajnje subjektivne svrhe. Na simboličkom nivou, ovakvu manipulaciju medijskim formatima možemo razumeti i kao alegoriju stvaranja medijskog sadržaja u DeLilovim romanima jer će se objektivne forme masovnih medija koristiti da se plasiraju priče što iz subjektivne vizure, što iz skrivenih i manipulativnih razloga. Ovaj će film biti daleko od dokumentarca, jer ga Dejvid vidi više kao umetnički projekat, te unajmljuje glumce kojima piše scenario za koji postoji osnovana, štaviše sasvim izvesna, sumnja da nema nikakve veze sa njegovim životom. U svom izvornom obliku, dokumentarac je forma koja postoji sa određenom dozom autoriteta jer nastaje kao direktni prikazi „društvene stvarnosti“ odnosno istinitih događaja iz stvarnog sveta (Kellner 2009: 14). Međutim, DeLilo ovde prikazuje apsurd televizijske

dokumentarne forme, koja se predstavlja pod aurom istinitosti, ali je i dalje hiperrealističan prikaz stvarnosti – svaki dokumentarac je, neminovno, fiktivno delo u nekoj meri, jer se izvorna priča o osobi, životinji ili nekom događaju filtrira na više nivoa (kroz vizuru reditelja, kroz glumce koji su katkad unajmljeni da odglume, ili u Bodrijarovom duhu simuliraju, originalni događaj, kroz tehnologiju kamere). Kelner piše kako dokumentarci nesumnjivo imaju kako svoje motive, tako i „zabavne i fiktivne komponente“ ali i pored toga uspeavaju da „ostave dubok utisak na publiku i promene joj percepciju, pa čak možda i ponašanje“ i pored toga što su veštački konstrukti koje stvara ljudski faktor (Kellner 2009: 52). Kao takav, kao da tvrdi DeLilo, podložan je da postane sredstvo kojim se, pod pretpostavkom istinitosti, publici servira donekle ili u potpunosti lažan narativ, ili još gore – onaj koji ima nameru da obmane, da daje instrukcije. Potvrdu za ovakvo tumačenje možemo naći u Kingovom tumačenju medija i Bodrijarove hiperrealnosti, po kome „televizija nikada ne može da bude ništa drugo do predstava ali je opasnost televizije u tome što je ona predstava koje tvrdi da je stvarnost“ (King 1998:50). On se osvrće na Bodrijarov primer porodice Lauds (koju je Bodrijar video u jednom od televizijskih dokumentaraca) i piše da „snimak porodice nije prikazao porodicu kakva inače jeste već je on nužno selektivno tumačenje te porodice“ (King 1998: 50). Iz ovoga se jasno vidi da televizija funkcioniše u domenu hiperrealnog, te da nijedan njen sadržaj, pa makar i tvrdio da je istinski preuzet iz stvarnog sveta i da stvarni svet verno prikazuje, suštinski ne može biti ništa drugo osim simulakruma. Samim tim, ni dokumentarac koji Dejvid sebično otima za svoje potrebe ne može biti veran ni stvarnosti, ni definicijskoj ideji dokumentarca, jer mu već i sama forma oduzima aspekt stvarnosti i čini ga nužno hiperrealnim, a Dejvidova namera samo pridodaje tek još jedan nivo simulacije ovom ionako simuliranom formatu. Onako kako dokumentarac o Laudsovima „poziva gledaoce da prihvate sliku sa ekrana za istinitu“ i time implicira da istinska stvarnost „nije relevantna“ (King 1998: 50), Belov film imaće za zadatak da neke buduće gledaoce (ali i njega samog, jer je on sam sebi primarna publika; on snima film da bi sebe objasnio najpre sebi) ubedi u relevantnost i istinitost priče koju on konstruiše uz pomoć dvoje glumaca. Na taj način, on sebe i doslovno zarobljava u hiperrealnosti koju je sam sačinio, baš kao što dokumentarac čini da porodica Lauds „ne postoji van televizijske slike“ (King 1998: 50). Razlog tome leži u činjenici da Dejvid Bel nije u stanju da razluči svoj istinski identitet ni pre ni posle snimanja filma; njegovo Ja je isuviše opterećeno „dodacima“ koje je nalazio u medijima, a koji se tiču svega od stila oblačenja do gestikulacije i ličnog ukusa. Film koji snima tek je još jedan sloj njegove simulirane ličnosti, dok ostaje nejasno da li se iza svih tih slojeva krije išta suštinski istinito. U prilog mu ne ide ni činjenica da su za njega ljudi samo puki „šizogrami“ (DeLillo A: 51), kako oni koje poznaje, tako i on sam. Otud možemo govoriti o percepciji ljudskog identiteta kao predstave, koja je u velikoj meri slična medijskoj slici po postulatima po kojima i jedna i druga nastaju. Za ovakve tvrdnje možemo iskoristiti i primer iz istog romana, jer Dejvidov otac takođe percipira svoj identitet u odnosu na medije, premda na blago drugačiji način. Dejvidov otac bavio se marketingom, i to pre svega osmišljavanjem i pravljenjem reklama za televiziju. Dejvid opisuje svog oca kao čoveka potpuno predanog svom poslu, do te mere da ga posao u potpunosti određuje jer mu je predan do granice opsesije.

Moj otac je sakupljao snimke TV reklama. Podrum kuće u Old Holiju bio je pun ovih snimaka, pažljivo zavedenih i indeksiranih prema dužini, tipu proizvoda, reakcije publike, identifikacije proizvoda i brojnih drugih kategorija. Indeks kartice ispunjavale su dve vitrine, a sami snimci stajali su uspravno u stotinama numerisanih pregrada u nizu polica za filmove od poda do plafona koje je sam osmislio i napravio. Vinski podrum, tako ga je zvala moja majka. Imao je ekran i projektor i provodio je nekoliko noći nedeljno gledajući reklame i hvatajući beleške. Radio je to godinama. Smatrao je to delom svog posla. Njegova svrha, rekao je porodici, bila je da pronade zajedničke niti i nijanse reklama koje su imale visoke probne rejtinge; da nauči o vezi između nekih vrsta reklama i njihovog uticaja na tržište, kako ga je zvao. Mnogo smo noći

proveli kao adolescenti, Meri i Džejn i ja, sedeći u mračnom podrumu, gledajući televizijske reklame. Radovali smo se da vidimo svaki novi snimak koji je donosio kući. Dok je moja majka tamarala velikom starom kućom, mi ostali smo se raspravljali, pogrbljeni u trepćućem podrumu, o tome koja je nova reklama najbolja. Moj otac je bio sudija u našim ogorčenim sporovima. Nije bitno koliko je reklama smešna ili lepa, govorio je; ako ne pomera robu s policia, ne radi svoj posao; mora da pomera robu (DeLillo A: 84-85).

Kao jedan od veterana sveta reklama i marketinga, Dejvidov otac jeste preteča kako svog sina, tako i pojedinca u američkoj kulturi, jer u njegovom liku vidimo začetke publike opsednute medijskim sadržajem, ali i potrošačkog društva koje je opsednuto posedovanjem artefakta popularne kulture. Njegova organizovanost kod DeLila se prevodi u simptom opsesije koji ćemo kasnije videti u mnogim njegovim junacima, poput Nikolasa Brenča (koji će jednako opsesivno juriti priču o Kenedijevom ubistvu, iako je u penziji), Erika Pakera (koji jednostavno mora da ima kontrolu nad svakim aspektom svog života, jer u suprotnom ne zna kako da se ponaša), ili pak raznih sakupljača suvenira koji imaju veze sa čuvenom bejzbol utakmicom između Džajantsa i Dodžersa (naročito kada pratimo nestalu loptu kojom je postignut hounman). Takođe, element opsesije u DeLilovim romanima prevešće se i u odliku američkog društva u kom posao postaje deo identiteta svakog pojedinca, pa oni često neće moći da odvoje profesionalno od privatnog. Osim Dejvida Bela i njegovog oca, to će biti i Erik Paker (*Kosmopolis*), Nik Šej (*Podzemlje*), Mol, Glen i Grejs (*Poltron*), Džek Gledni (*Beli šum*) i mnogi drugi. Pored ovoga, prethodni odlomak uvodi i temu zadojenosti popularnom i medijskom kulturom, jer će mnogi DeLilovi junaci biti potpuno naviknuti da tretiraju masovne medije kao integralni deo svoje stvarnosti i svakodnevice, kao Dejvid i njegove sestre. Mediji će do te mere biti deo Dejvidovog života da on u svemu oko sebe vidi puku asocijaciju na neki medijski sadržaj. Tako u sceni koja sledi nakon sećanja iz prethodnog odlomka, Dejvid u restoranu razmišlja o nekoliko reklama koje mu je otac puštao na projektoru sa „dečakom koji jede čorbu“ ili „sedam nagih domaćica koje su kao psi jele iz činije sa hranom za pse“ (DeLillo A: 85). Ovaj trend nastaviće da se ponavlja u Dejvidovom ponašanju jer će on sve oko sebe upoređivati sa nečim što je video na televiziju, filmu, u reklamama ili nekoj drugoj medijskoj predstavi. Opsednutost medijima učiniće da za sve njih stanje u kom je njihova majka prođe potpuno neopaženo; ona će se boriti sa nečim što liči na depresiju, pokušavajući da nadomesti ispraznost odnosa sa svojom porodicom odnosima sa drugim ljudima, istovremeno boreći se sa narušenim mentalnim i fizičkim zdravljem. Na primeru porodice Bel ćemo tako videti uticaj televizije na narušavanje ljudskih odnosa i udaljavanje pojedinaca jednih od drugih, čak i kada se radi o članovima jedne porodice ili bračnih partnera, o čemu će biti više reči u jednom od kasnijih poglavlja.

Iako će televizija biti vodeći masovni medij u DeLilovim romanima (kao uostalom i u stvarnosti), brojni primeri drugih medija koji se s vremena na vreme pojavljuju u DeLilovim romanima, prikazaće sasvim iste šablone po kojima se pristupa medijskom sadržaju i njegovom kreiranju. U prilog tome idu i dela poput romana *Poltron*, u kome televizija, za promenu, igra sporednu ulogu, dok je u centar zbivanja postavljena novinska redakcija za koju radi glavna junakinja. Međutim, svet u kojem ova redakcija učestvuje i koji oblikuje posve je sličan svetu iz *Amerikane* i TV stanice Dejvida Bela. Likovi ovog romana u više navrata primećuju odlike televizijskog programa u stvarnosti, oni zapažaju da su „pokret, akcija, frejmovi u sekundi“ pojmovi koji definišu „eru u kojoj smo“ (DeLillo RD: 15). Potom, na isti način na koji funkcioniše TV stanica, funkcionisaće i crno tržište erotskih umetnina koje je predmet serije članaka na kojima radi Mol Robins, ali i sama njena redakcija, jer su intrige u velikoj meri prisutne u životu i poslovnom delovanju njene urednice Grejs Dilejni. Ona će, mahom zbog sopstvenih veza sa jednim od aktera afere koju istražuje Mol Robins, pokušati da obeshrabri dalju istragu i čitavu reportažu, čime DeLilo direktno uvodi političku motivisanost novinskih članaka, kao i pojam skrivene cenzure. Štaviše, Dilejni i Robins jednako će se voditi idejama o rejtingu i šokantnosti vesti koje bi trebalo da privuku čitalačku publiku kada razgovaraju o članku o Hitlerovom kućnom

snimku. „Dosađuješ mi, Mol“ kaže Grejs Dilejni i otvoreno zamera Mol da joj u čitavoj priči „nedostaje teorija zavere“ (DeLillo RD: 57). Ona ne samo da to vidi kao nedostatak priče, već i preti da priču uopšte neće ni objaviti ukoliko Mol ne uspe da otkrije neke sočne detalje, odnosno da redefiniše perspektivu svoje priče tako da ona deluje zanimljivije, spektakularnije, intrigantnije. Grejs na momente zvuči kao da je prisustvovala spomenutom sastanku izvršnih direktora televizije na kojoj radi Dejvid Bel jer i ona ima slične ideje o tome šta jedan zanimljiv, a nadasve unosan, medijski sadržaj mora da ponudi, što vidimo u sledećem odlomku:

Zavera je naša tema. Sranje, znaš to. Konekcije, veze, tajna udruženja. Čitava poenta ovog niza priča na kom radiš je da je sve kompleksno i da veoma veliki poslovi ne uključuju samo mutne trgovce, ne samo porodice, ne samo policiju i sudove, nego i veoma uvažene poslovne elemente, uglavnom interese agencija za nekretnine, u svesnom dogovoru da se prekrši zakon. Ili možda nisi čula. (DeLillo RD: 58)

Grejs Dilejni pokušava da trguje intrigom na sličan način na koji trgovci erotskim umetninama trguju lažnim dojavama o zanimljivim artefaktima, ali je ona u tome daleko otvorenija. Za razliku od Belovih direktora i producenata, Grejs je nominalno skrivena iza prirode svog lista, koji je oformljen kao radikalno glasilo usmereno protiv sistema i dominantne američke politike, iako je u poslednjim godinama, kako Mol i priznaje u nekoliko navrata, ova crta lista daleko manje izražena. Ipak, bez obzira na to što je domet njenog medija manji i ograničeniji od Belove televizijske stanice, Grejs Dilejni vodi se identičnim idejama o podilaženju ukusima publike kako bi uspela da proda svoj medijski sadržaj. U ovim postupcima možemo primetiti problem američkog društva o kome piše Hačinson, koji se sastoji od toga da tipične „američke tradicije“ u ovom DeLilovom romanu zapravo stvaraju „antiteze sopstvenim idealima“ (Hutchinson 2000: 129). U ovom ključu, delovanje masovnih medija možemo čitati kao jednu od američkih tradicija, barem kada je popularna kultura u pitanju, a potpuno protivurečenje konačnog produkta tih tradicija sopstvenim idealima vidimo upravo na primeru Grejs Dilejni dok kreira medijski sadržaj. Ako je ideal masovnih medija transparentna komunikacija, te izveštavanje na objektiv i nepristrasan način kako bi se čitalačka publika adekvatno informisala, Dilejni svojim uticajem stvara direktnu antitezu toj ideji jer razmišlja kapitalistički i korporativno. Ona se fokusira na tržište i poslovni aspekt svog lista, onako kako će se mediji u DeLilovim romanima često ponašati, a to je upravo ono što poništava svrhu njenog časopisa, jer je on osnovan kao glasilo pobune. Uz pomoć urednika poput Grejs Dilejni, takva se javna glasila stapaju u mejnstrim kojim komanduju više instance. DeLilo u opisu ovog lista upravo odlazi i korak dalje, pa tako Glen Selvi, jedan od likova najdublje upletenih u čitavu intrigu oko Hitlerovog kućnog videa, otkriva kako Mol, tako i čitaocima, da je Poltron „mehanizam propagande“ (DeLillo RD: 111). Na taj način, DeLilo uvodi element političke motivisanosti medijskog sadržaja, to jest, mogućnost da se medijski sadržaj, iz različitih političkih i ideoloških interesa, ali i ličnih interesa ljudi koji su na bitnim političkim pozicijama, može koristiti u svrhe serviranja probranih ili modifikovanih informacija publici. Ovo će u kasnijim romanima biti povod za razmatranje prisustva ideoloških doktrina u medijima, pre svega u *Podzemlju*, kada na primer fiktivni Dž. Edgar Huver razmišlja o kreiranju vesti o sovjetskoj bombi ne bi li održao utisak da je Amerika i dalje vodeća sila i da sve drži pod kontrolom. No, pre nego što se budemo bavili uticajem medijskog sadržaja na publiku, zanimljivo je još začas osvrnuti se na to kako mediji oblikuju i medijske radnike kao ličnosti i utiču na njihov identitet.

Kako smo već videli na primeru Dejvida Bela, i svi medijski radnici prevashodno su konzumenti masovnih medija, pa će uticaj medija na njihov identitet i ponašanje biti takođe simptomatičan. Tako će DeLilo, osim slučaja Grejs Dilejni, i Dejvidu Belu u *Amerikani* dodeliti jednog novinara, njegovog prvog komšiju koji se noću „šunja preko hodnika da bi stavio jednu od svojih kesa za đubre ispred [Belovih] vrata“ (DeLillo A: 59-60). Ova epizoda mogla bi, na prvi pogled, delovati

bezazleno, čak beznačajno kada uzmemo u obzir sve što je u ovom romanu važna tekovina medijske kulture. Ipak, jedan način na koji bismo mogli interpretirati ovu epizodu svakako može biti u vezi sa šemama intrige i uticajem medijske kulture na pojedinca, i to medijskog radnika. Neimenovani komšija takođe može biti produkt svoje branše, kakav je i Bel, pa zbog toga i ne može a da ne prenese obrasce ponašanja kojima se bavi na poslu (bilo da o njima izveštava, ili ih ispoljava u redakciji) na svoje ponašanje kod kuće. Međutim, u nemogućnosti da pronađe išta vredno intrige u svom običnom životu, on će pokušati da šeme intrige preseli na domen trivijalnog. Ono što je ironično jeste upravo banalnost ove intrige, jer jedna kesa đubreta više ili manje neće promeniti život ni jednom ni drugom, ali će, kako oštroumno primećuje Bel, uticati na to šta će o njima misliti domar. Tako se zapravo obojica, čak i na ovom minijaturnom nivou, bave mišljenjem svoje publike (u ovom slučaju publika je domar koji posmatra imidž svakog od njih dvojice) i pokušavaju da na nju utiču tako što ne biraju kojim će se sredstvima služiti. Pojedini kritičari će ovakvo usvajanje obrazaca tumačiti i kao „potčinjenost likova ogromnim silama (prirodnim/neprirodnim, realnim/nadrealnim) koje spadaju u sudbinu Amerikanaca“ (Hutchinson 2000: 118). Drugim rečima, intriga i manipulacija tuđim mišljenjem ovde nadrastaju domen profesije; one nisu nužno vezane za medijsku branšu, već se vezuju za praksu američke kulture (koju, opet, generišu mediji, čime se stvara svojevršno vrzino kolo). Dejvid Bel, njegov komšija ili Grejs Dilejni nisu onakvi kakvi jesu samo zbog toga što su medijski radnici, već zato što žive u američkoj kulturi koja im nameće deo identiteta, i to tako da oni toga nisu svesni. Svi su oni „deca Godara i Koka-kole“ (Osteen 1996: 439), i upravo će u potrošačkom društvu Hačinson i tražiti uzroke abnormalnog ponašanja DeLilovih junaka upravo u ova dva romana jer na njega niko i ništa „nije imuno“ (Hutchinson 2000: 125). O potrošačkom društvu kao fenomenu koji je u direktnoj sprezi sa masovnim medijima i njegovom uticaju na američki identitet na ličnom i kolektivnom nivou biće reči u kasnijim poglavljima ovog rada.

Konačno, u *Amerikani*, DeLilo kao da ispisuje svoje definitivno predviđanje budućnosti kog će se držati u svim potonjim romanima a koje kaže da će ceo svet postati ekran. Ovo predviđanje poklapa se sa Bodrijarovim zapažanjima o Americi kao društvu u kom je ekran dominantan element, i koja je „nalik gigantskom hologramu po tome što je ukupna informacija sadržana u svakom pojedinačnom delu“ (Bodrijar 1993a: 31). Bodrijar još kaže da je hologram utoliko primamljiviji što se sve unutar njega „zasniva na jednom nosivom svetlosnom zraku, a ako se on prekine, rasprše se svi efekti, i sa njima stvarnost“ (Bodrijar 1993a: 31). U DeLilovim romanima ovaj hologram možemo poistovetiti sa hiperrealnošću televizije, domenom takođe zasnovanom na svetlosnim signalima unutar čega je sadržano sve ono što čini društvenu stvarnost jednog podneblja, u ovom slučaju SAD-a. Da je budućnost još ograničenija na ekran vidimo u proročanstvu koje izgovara Crni nož, jedan od protagonista *Amerikane*, figure starijeg mudraca kojeg DeLilo pozajmljuje od kulture američkih starosedelaca (*Native Americans*) i tradicije verovanja da znanje dugujemo precima, starijima, iskusnijima. U odlomku koji sledi, Crni nož se fokusira na budućnost obrazovanja, što ovo proročanstvo čini strašnjim jer se tiče polja koje je potencijalno najdalje od industrije zabave u strukturi jednog društva.

Rekao je da će se svi novi univerziteti sastojati iz samo jedne male sobe. Ovako bi to radilo. Na početku svakog semestra, čitavo studentsko telo – koje bi moralo da broji najmanje petsto hiljada da bi kompjuteri imali šta da rade – bi se okupilo na velikom, otvorenom prostoru ispred TV kamere. Bili bi emitovani na televiziji i nasnimljeni na traku. U odvojenom procesu, predavači bi isto bili snimljeni, pojedinačno. Onda bi dva televizora bila postavljena u jednoj sobi koja bi predstavljala univerzitet. [...] U devet sati izjutra prvog dana predavanja, kompjuter bi uključio dva televizora, koji bi stajali jedan naspram drugog. Snimak studenata bi onda gledao snimak predavača. Na kraju bi sistem mogao da se doradi tako da postoji samo jedan univerzitet u čitavoj zemlji. (DeLillo A: 119-120)

Ovakav apsurdan scenario je mogao zvučati smešno sedamdesetih godina dvadesetog veka, ali danas ne svedoči značajno drugačijoj stvarnosti³⁶. Ovakva eskalacija uloge ekrana može se tumačiti u različitim ključevima kada su masovni mediji u DeLilovim romanima u pitanju. Za početak, zamenjivanje figura predavača i studenata njihovim označiteljima, odnosno simulakrumima, jasan je eho Bodrijarove teorije. Dva holograma, dve medijske predstave tako bi u potpunosti zamenile iz stvarnosti stvarne osobe i za svoje potrebe funkcionisale jednako dobro kao i inače. Svaki od televizora ostvaruje svoju ulogu jer je njihov cilj sa poruku odašilju, ne i da primaju. U tom smislu, oni bi ispunili svoju ulogu. Predavači bi održali svoja predavanja, pa bi tako ispunili svoju ulogu, dok bi se studenti pojavili na „fakultetu“ pa bi na taj način obavili makar jednu od svojih uloga i obaveza. Uistinu, poruka u ovom slučaju ne bi stigla na pravu adresu, ali čini se da je upravo to DeLilov cilj. Onako kako predavanja ne stižu do stvarnih studenata, tako ni poruke sa televizije, ili pak poruke televiziji ne stižu na pravu adresu. Ipak, one ne prestaju da se odašilju bez obzira na to što ne ispunjavaju svoju komunikacijsku ulogu. Na isti način, i televizija emituje svoj program i kroz njega šalje publici određene poruke zanemarujući činjenicu da se komunikacija (koja je njena osnovna svrha kao medija) odvija isključivo u jednom smeru. Boksal ovu scenu čita i kao antipod američkom Zapadu, jer „nasuprot distopijskoj viziji potpuno samoreferentne, zatvorene američke kulture“ stoji mogućnost „divlje zapadne Amerike, Amerike koja živi izvan kolonizatorske moći SAD-a“ (Boxall 2006: 25). Drugim rečima, ovakvo praktično suprotstavljanje hermetične hiperrealnosti s jedne strane i nefiltrirane, prave stvarnosti s druge strane, Boksal ovde vidi definitivno svrstavanje Amerike DeLilovih romana u prvu kategoriju. Ako bismo ovaj odlomak i Boksalovo čitanje tumačili blago preciznije, moglo bi se reći da ove dve predstave, koje se stavljaju u jukstapoziciju u priči Crnog noža, predstavljaju spektar, a da aktuelno stanje američkog društva (u kontekstu romana; dakle, govorimo o šezdesetim i sedamdesetim godinama prošlog veka) na osi između dva ekstrema stoji daleko bliže distopijskoj poziciji nego utopijskoj. Počev od prvog DeLilovog romana, pa do poslednjeg objavljenog, ova će se pozicija sve više pomerati ka hiperrealnom, ne mogavši da se zaustavi. U romanu *Kosmopolis*, Vidža Kinski će primetiti da u stvarnosti u kojoj žive, mora da se desi nekakva velika katastrofa, događaj dovoljno monumentalan u svom destruktivnom potencijalu koji bi usporio svet, vratio ga u stari ritam, odnosno, u ovom kontekstu, približio stvarnoj stvarnosti od koje ga masovni mediji udaljavaju.

Televizija i njen unutrašnji sistem neće uvek otvoreno biti centralna tema DeLilovih romana, kakav je slučaj s *Amerikanom*. Ona će biti značajan element i u romanu *Igrači* (*Players*, 1977), na primer. Međutim, ovde, kao i u ostalim DeLilovim romanima, ona se pojavljuje indirektno, kroz kulturu koju stvara, a koju Kelner naziva medijskom kulturom. Ipak, iako se pojavljuje tek kao sporedni činilac svakodnevice, televizija se pokazuje bitnim elementom stvarnosti kroz glavne junake, jer ona svojim sadržajem utiče na njihove identitete, koje DeLilo konstruiše kao da su krpene lutke skrojene spram slika koje možemo videti na ekranu. Možemo reći da centralni deo DeLilovog opusa koji je vezan za masovne medije i jeste prevashodno vezan za uticaj koji televizija ostvaruje na publiku i meru u kojoj direktno diktira kako će gledaoci sagledavati svet oko sebe. U *Igračima*, na primer, Lajl i Pemi su, poput Dejvida Bela, takođe predstavnici pasivne publike koja prati televizijski program, ali oni su, za razliku od njega, u potpunosti s pasivne strane ekrana, dok Dejvid ima značajnu ulogu i iza kulisa televizijskog ekrana (mada ne možemo da kažemo da je aktivno koristi). Lajl i Pemi su konzumenti, jer

³⁶ Ova scena bi se u svetlu pandemije koja nas je zadesila 2020. zapravo mogla čitati kao sasvim adekvatan prikaz uz manje izmene i uvođenje elementa interneta. Jedino što je drugačije od DeLilove prvobitne vizije jeste dominantan medij koji omogućuje ovakvu u potpunosti simuliranu, mehaničku komunikaciju. Iako je televizija u DeLilovim romanima dominantan medij kako sedamdesetih, tako i danas, Internet na kojem danas počivaju i svi ostali masovni mediji definitivno je danas preuzeo tu ulogu od televizije. Zamenimo li televizijski ekran ekranom kompjutera preko kog se vrši komunikacija između instruktora i studenata, dobijamo upravo pandemijski scenario koji smo doživeli.

DeLilo uistinu vidi praćenje televizijskog sadržaja kao jedan vid konzumerizma, primera potrošačkog društva. Štaviše, mogli bismo reći da su njih dvoje prototip televizijske publike u DeLilovim romanima, jer će potcrtati osnovne odlike koje će se u manje ili više izmenjenom obliku ponavljati u svim kasnijim DeLilovim junacima. Ironično, DeLilo nam najpre govori da njih dvoje više ne vole da idu ni u bioskop i da im nedostaje „želja za prikupljanjem“ (DeLillo P: 15). Prikupljanje se, ovde, u duhu potrošačkog društva, odnosi na prikupljanje medijskog iskustva, na konzumiranje medijskog sadržaja. Ipak, umesto da to što navodno više „ne prikupljaju“ znači da su uspeli da se volšebno istrgnu iz kandži potrošačkog društva, oni su potpuno otupeli pod naletom kako robe, tako i iskustava moderne američke kulture. DeLilo je od samog početka romana ironičan prema svojim protagonistima, jer oni ne samo da nisu prestali da konzumiraju medijski sadržaj, već nisu u stanju da prestanu sve i da to istinski žele. Njih dvoje pod potpunim su uticajem onog što vide na televiziji, iako toga, na prvi pogled nisu svesni. Njihove navike, na primer, potpadaju pod šablone ponašanja pasivne televizijske publike. Vajs navodi Bodrijarovo tumačenje modernih masovnih medija kao transmitera, odnosno „jedinog aktivnog polariteta“ zbog čije je forme „gledalac proklet pasivnošću“ (Weiss 2011: 222). Ove ideje koje su kod Vajsa eho kako Bodrijara, tako i Debora i Kelnera, vidimo i u *Igračima*. Na primer, Lajl će pratiti televizijski program manje zbog samog programa, a daleko više zbog rituala, čina praćenja televizije, ili – preciznije – listanja televizijskih kanala, kako smo ranije spomenuli. Televizija je nešto čemu on posvećuje sve svoje slobodno vreme, i premda će se njegovo gledalačko iskustvo često svoditi na puku formu, to neće značiti da on neće upiti poruke koje televizija često servira DeLilovim junacima, kako će to nešto kasnije u detalje objasniti Mari Siskind. U više navrata u *Igračima*, DeLilo podrobno opisuje Lajlov komplikovan odnos sa televizijom, što vidimo i iz sledećeg pasusa:

Lajl je provodio vreme gledajući televiziju. Sedeći u skoro potpunoj tami oko pola metra od ekrana, pritisnuo bi dugme za izbor kanala svakih pola minuta ili tako nešto, nekad i mnogo češće. Nije tražio nešto što bi moglo da mu održi zainteresovanost. To jedva. On je samo uživao da stiska dugme i prebacuje na nove slike-žigove. Istraživao je sadržaj do neke tačke. Taktilno-vizuelno zadovoljstvo menjanja kanala imalo je prvenstvo, međutim, transformišući čak i nasumične trenutke sadržaja u zadovoljavajuće teritorijalne apstrakcije. Gledanje televizije za Lajla je bilo disciplina poput matematike ili zena. Reklame, pauze za reklamu stanice, drame na španskom jeziku imale su po pravilu više da ponude od standardnog programa. Zanimalo ga je ponavljanje reklama. Gledanje identičnih snimaka više puta bio je test za snalažljivost oka, njegovu sposobnost da iznova selektuje, da deli trenutak vremena. Zvuk je koristio retko. (DeLillo P: 16)

Ova scena opisuje ga gotovo kao mehaničku jedinku; on menja kanale ni ne razmišljajući o onome što vidi na televiziji, ostavljajući dve mogućnosti za interpretaciju. Lajl ili ne obraća pažnju na sadržaj jer uopšte ni ne gleda sam sadržaj; dakle, on lista kanale, a u mislima je u potpunosti neprisutan, te time i nesvestan onoga što je na ekranu. U ovoj interpretaciji, sadržaj do njega ne dopire, te time nema svoju svrhu; on postoji da bi postojao, sam je sebi svrha. Tome svedoči i nivo njegove koncentracije koji traje svega pola sata ili manje, ali i hiperfokus na formu. Lajl se bavi segmentima i mogućnošću fragmentacije ionako fragmentiranog sadržaja. Sve ovo čini da mu promiče konkretan sadržaj, jer njegovu suštinu ne može ni da počne da posmatra i razume bilo šta što vidi jer je njegov um otupeo na celinu slike; on ima sposobnost još jedino da percipira izolovane delove i to na određeno vreme. Ova interpretacija u skladu je sa Bodrijarovom tvrdnjom da masovni mediji blokiraju bilo kakvu dvosmernu komunikaciju (o čemu je bilo reči u teorijskom delu rada), odnosno da oni „predupređuju odgovor, čineći da bilo kakva razmena informacija bude nemoguća“ što je zgodno tlo za „sistem društvene kontrole i moći“ koji je u masovnim medijima i ukorenjen (Weiss 2011: 222). Forma televizije ovde onemogućuje Lajla da ostvari ne samo komunikaciju, već i kritičku misao. Istovremeno, i komunikacija koja dolazi iz suprotnog smera osuđena je na površinski (ili pak možda sublimirani)

nivo, jer Lajl više konzumira formu nego sam sadržaj. S druge strane, Lajl možda nije svestan onoga što gleda, ali ti sadržaji i dalje sublimirano dopiru do njega, odnosno on ih usvaja podsvesno, a kasnije ispoljava kroz svoje postupke. U ovom ključu, možemo posmatrati njegovu podložnost teorijama zavere, te spremnost da prati priču koja ga podseća na nešto što bismo mogli videti na televiziji – senzacionalističku priču o zaveri i ubistvu. Takođe, i on sam na nekom nivou percipira promenu koja mu se desila dok mu televizija „otupljuje čula“ (DeLillo P: 17). Konkretno, on posmatra program o fotografiji nagih ljudskih tela na koje ne reaguje uopšte, do te mere da je mogao da gleda i celu noć, a da ga program ne dotakne, bez obzira na to što ga forma gotovo hipnotiše. Dok razmišlja o tome, on se pita da li je „postao previše složen da bi gledao ljudska tela, kao takva, i uzbudi se“ (DeLillo P: 17). Ironično, ova složenost preslikaće se samo na njegovu percepciju sebe i stvarnosti, pa će tako, kada ostane sam sa sopstvenom suprugom, on gledati na intimni čin vođenja ljubavi kao na performans. On zapaža da je „vreme da se ’nastupi’“, da ona „mora da bude ’zadovoljena’“, odnosno da on mora „da je ’opsluži’“ (DeLillo P: 35). Nešto slično će se desiti i Eriku Pakeru u *Kosmopolisu*, kada u razgovoru takođe sa svojom suprugom krene da artikuliše svoje radnje, odnosno da se ponaša kao televizijski spiker ili filmski narator koji govori šta lik na ekranu radi u kom trenutku. Na sličan način, Pemi će usvojiti obrasce ponašanja iz medija, ne nužno samo televizije, već i magazina i drugih medija, ali i od Lajla koji joj nameće ponašanje sa televizije i iz filmova. On je tera da bude sigurnija, da donosi odluke bez obzira na to da li planira da ih sprovede u delo, ali i da postane samostalnija u odnosu na njega. Na nekom nesvesnom nivou, Pemi kao da usvaja određena ponašanja od Lajla posve nesvesno i donekle nemotivisano. Na primer, ona je daleko manji medijski konzument, ali kako roman odmiče ona je ta koja ispoljava osećanje dosade i otupelosti sve više i više. Lajl, koji se zapravo dosađuje pred TV ekranom, uspeva da izbegne aktivnu dosadu tako što se fokusira na formu ili mu polazi za rukom da na neki način pretoči dešavanja sa ekrana u stvaran život (ili da ih u stvarni život učita). Pemi se, pak, ne snalazi u svetu određenom medijima, pa joj tako život deluje sve isprazniji i dosadniji. Zbog toga će se i upustiti u vanbračnu aferu, iz istih razloga iz kojih Lajl glavačke upada u kriminalnu zaveru – da doskoči monotoniji u svom životu i izađe iz šablona (iako će time, ironično, zapravo postati upravo najveći medijski kliše).

Može se reći i da je Lajl zapravo delom simuliran, odnosno, da zbog svojih navika „njegova ličnost deluje tek nešto više od simulakruma, kolaž komičnih rutina koje je zapamtio iz snimaka“ (Longmuir 2007: 132). Longmuir dalje piše da je Lajlov identitet produkt medijske kulture samo delimično, jer je druga strana koja je ključna za njegov identitet njegovo poslovno okruženje. Istina je da berza i Lajlovo neposredno okruženje direktno formiraju njegov identitet na više načina; delom zato što je sama berza u velikoj meri hiperrealno okruženje (što će DeLillo detaljnije istražiti tek u *Kosmopolisu*), a delom zato što je priroda trgovine akcijama i valutama inherentno hiper-muževna, barem u svetu modernih američkih japija, o kojima je pisao i Bret Iston Elis (*Američki psiho*). Naglašena kompetitivnost, posvećenost radu do iznemoglosti, redukovan osećaj za druge ljude jesu neodvojivi deo berze, ali su nesumnjivo i deo popularne kulture koja se ovom branšom bavila u velikoj meri. Na neki način, i televizijska stanica Dejvida Bela ispoljavaće neke od ovih odlika upravo zbog toga što funkcioniše kao korporacija, jer je korporacija jedna od tekovina američkog društva i kulture. Time se stvara začaran krug u kome nije jasno šta prethodi čemu, pojava ili kulturološka predstava pojave. U oba slučaja, neporecivo je da je ljudski identitet vezan za obe strane u velikoj meri, ako ne i podjednako. Lajl tako usvaja svoj identitet sa televizije, ali i „konstituenata sistema“ (DeLillo P: 28). Posledica oba okruženja je to što se „Lajlov osećaj za sopstveni identitet manifestuje kao nesigurna muškost“ (Longmuir 2007: 133). Obe sredine reklamiraju muškost u okvirima slike snažnog muškarca, dominantnog pre svega na fizičkom nivou, dok je Lajl sve suprotno od toga. On je „krhak i nesiguran“ a podsvesno ga muči to što mu „nedostaju odlike muškosti, dlake na telu i grudima“ zbog čega se on i okreće „narativu trilera među teroristima kao sredstvu uspostavljanja epistemološke sigurnosti i

sopstvenog smisla o identitetu“ (Longmuir 2007: 133). Premda ovakva slika muškosti nije nužno vezana samo za američku kulturu (jaki, muževni muškarci koji svoju fizičku dominantnost iskazuju u svim sferama svojstveni su skoro svim kulturama, prevashodno zapadnoj civilizaciji), slika snažnog muškarca jeste u osnovi mnogih američkih arhetipa od kojih Amerikanci usvajaju odlike ličnosti i inkorporiraju ih u sopstveni identitet. Primeri su brojni, a neki od njih su kauboj, zanatlija-heroj, ratnik/vojnik, uglašeni patrijarh, i mnogi drugi o kojima piše Majkl Kimel. Sve njih možemo podvesti i pod jedan, delimično opštiji, arhetip čoveka koji sam stvara svoju sudbinu (*the Self-Made Man*), koji je postao popularan s početka 19. veka i nekako se ustalio u američkoj kulturi do dan danas (Kimmel 2006: 13). Ovaj arhetip u društvu kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka postaje neodvojiv od korporativnog sveta u koji se upleo Lajl u *Igračima*, ali i mnogi drugi DeLilovi junaci, poput Erika Pakera ili Nika Šeja. Ipak, iako je primarno vezan za poslovno okruženje, Lajl o odlikama ovog arhetipa uči i iz medija, odnosno na prvom mestu sa televizije. U prilog ovoj tvrdnji ide činjenica da Lajl uspeva da se uplete u priču koja odgovara niskobudžetnom TV trileru, i to isključivo svojom voljom. Arhetip koji mu nameće poslovno okruženje on neće ostvariti u svrhe napredovanja na poslu, već će se uživeti u prve naznake terorističke, kriminalne zavere, zbog toga što je to format koji mu je blizak, i u kome je mogao videti moderne brokere kako razotkrivaju zavere, pobeđuju otmičare i teroriste i ostvaruju se kao heroji-spasioci nevinih talaca. Nažalost po Lajla, ali i mnoge druge DeLilove junake, ovakva simulacija TV trilera ne vodi istinskom ostvarenju u okviru arhetipa, ili van njega, jer će se pre ili kasnije priča ispostaviti za običnu simulaciju i uobrazilju.

Roman u kome je televizija kao element možda i najizraženija je svakako *Beli šum*. Televizija u ovom romanu igra toliko značajnu ulogu da je možemo posmatrati kao zaseban, formiran lik. Već sam naslov upućuje nas na televiziju i kulturu koju stvara; beli šum se najpre odnosio na takozvani sneg, odnosno statičnu buku koju oglašava televizijski aparat kada ne očitava jasan signal, odnosno kada je podešen na frekvenciju između dva funkcionalna kanala, ili kada televizijski signal iz stanice izostane i program se ne prikazuje na ekranu. Beli šum tako predstavlja skup različitih signala istovetne frekvencije³⁷. U ovom ključu, u DeLilovom romanu, beli šum predstavlja neprekidni tok informacija koje dolaze iz medija i useljuju se u svakodnevicu običnih ljudi, u ovom slučaju, porodice Gledni. Pavlikova jasno potcrtava televiziju kao glavnu „metu“ ovog romana, u kom se prikazuje „američko okruženje koje se uspelo da samo sebe zagadi i da uspešno razaseje svoje zagađenje na čitavo [globalno] društvo kroz televizijski prenos“ (Pavlikova 2018: 58). Iako jasno prepoznaje da su junaci ovog romana pod „novim, iznenađujuće nadmoćnim uticajem televizije“ (Pavlikova 2018: 58), ona ovde na neki način umanjuje ulogu ovog vodećeg medija, jer je nesvesno svodi na puko sredstvo širenja što propagande, što bezazlene, ali svakako štetne medijske kulture. U DeLilovim romanima, a naročito u *Belom šumu*, televizija je daleko od mehanizma kojim se upravlja, pukog oruđa koje ni na koji način ne menja sadržaj koji prenosi. Upravo suprotno, televizija je u ovom romanu (ali i u nekim kasnijim, na primer u *Podzemlju*) generator stvarnosti, ona direktno stvara navike i obrasce ponašanja, što svojim sadržajem, što svojom formom. Upravo se i u naslovu može uvideti DeLilov ironičan otklon od moći televizije. Beli šum, vidimo u romanu, nije samo stvar statike, već mračna senka televizije koja se uselila u pozadinu svakodnevice na svim nivoima. Ono što je najpre bio tehnički termin, usko vezan prevashodno za tehnološki aspekt televizije, postao je deo popularne kulture. U ovom tumačenju, beli šum može biti i buka koja postoji u pozadini nekog dešavanja, odnosno zvuk kojeg primalac nije naročito svestan, ali ga i dalje čuje. Na simboličnom nivou, DeLilo će iskoristiti ovo značenje da prikaže sveprisutnost medija u svakodnevici običnih ljudi. U kući Glednijevih, televizija i radio kao da su stalno uključeni i ispunjavaju tišinu između reči i razgovora. DeLilo ide i korak dalje, pa ekstremizuje ovu prisutnost kroz lik Džeka Glednija. Beli šum će, u njegovom slučaju, ispunjavati i tišinu između

³⁷ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/white%20noise>

njegovih misli. Tako u jednoj sceni on razmišlja o stvarima koje mu se događaju u životu, dok između rečenica pevuši reklamni džingl koji je čuo, verovatno nesvesno (jer on nije neko ko naročito prati medije), na televiziji i radiju. Slični džinglovi će na početku DeLilove karijere (konkretno u *Amerikani*) biti ograničeni na javne prostore, pre svega komercijalne prirode, kakvi su tržni centri i prodavnice, u kojima će ispunjavati prazan prostor između razgovora, da bi se sa *Belim šumom* uselili u daleko ličniji prostor, najpre porodičnog doma, a potom i ljudske psihe. Njihovu realizaciju na ovom nivou Boksal vidi kao presudni element koji doprinosi pojavi „[s]tečenog sindroma imunske deficijencije“ jer ta buka iz pozadine koja se useljuje u Džekove misli „periodično vrši invaziju na narativ“ kako čitave priče, tako i Džekove svesti (Boxall 2006: 119). Upravo na ovom primeru možemo posmatrati širenje uticaja masovnih medija, jer će selidba iz javnog i komercijalnog u lični i konačno mentalni prostor predstavljati alegoriju jačanja moći medijuma nad svešću pojedinca i direktne manipulacije percepcijom publike. Kao konačni rezultat ove manipulacije možemo posmatrati upravo konstruisane identitete koje Amerikanci DeLilovih romana usvajaju kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou.

Osim ovog televizijskog fenomena, DeLilo će u *Belom šumu* posmatrati televiziju i na drugim primerima. Naime, poput rituala listanja kanala kojem se posvećuje Lajl u *Igračima*, Glednjevci se posvećuju ritualu porodičnog gledanja televizije. Ovaj vid razonode jedna je od mnoštva slika koje DeLilo usvaja iz stereotipskih prikaza američke kulture. Televizor je centar porodične dnevne sobe od svog pojavljivanja, a porodica se pred njim okuplja kako bi pratila zabavan program nakon posla ili škole. Različite studije koje spominju Gontlet i Hol uključuju televizijsku publiku i u Evropi (jer u ovom pogledu američke i evropske navike vezane za ovaj vid popularne kulture potpadaju pod širi kulturološki pojam Zapadne civilizacije). U njima, istraživači redovno zaključuju da su „medijske aktivnosti deo porodične rutine“ i da nam proučavanje tih rutina „može pomoći da razumemo odluke koje ljudi donose u svom životu“ (Gauntlett & Hall 2002: 22). Slično smatra i Gudmanova kada piše da televiziju možemo posmatrati za „oruđe za razumevanje porodičnih interakcija“ (Goodman 1983: 406). Ipak, dok se u popularnoj kulturi ovaj ritual dovodi u vezu sa kvalitetno provedenim vremenom sa porodicom, te u neku ruku jačanjem porodičnih veza, u *Belom šumu* to nije slučaj. DeLilo kao da stoji uz sociologe i kulturologe druge polovine dvadesetog veka koji su duboko verovali da je „televizija promenila porodični (ili bračni) život nagore“ (Kubey 1990: 313). Različita istraživanja su iznova pokazivala da procenat vremena provedenog u razgovoru između članova porodice opada dok gledaju televiziju, kao i da je takva aktivnost daleko manje mentalno podsticajna za sve uključene od drugih aktivnosti kojima se članovi jedne porodice mogu baviti (Kubey 1990: 316-317). U duhu ovog istraživanja, možemo se pozvati na brojne DeLilove likove koji među sobom ne komuniciraju dok gledaju televiziju, pa čak najčešće žele da budu sami pred ekranom. Nik i Merijen Šej će u nekoliko scena birati televizijski program umesto svog partnera, Lajl i Pemi takođe gledaju televiziju na smenu (jedno ili nije prisutno, ili ako je prisutno - spava), Skot i Karen takođe. Kako smo već napomenuli svi brakovi i veze u DeLilovim romanima nefunkcionalni su, a element televizije figurira u razdoru porodičnog doma upravo tako što se useljuje u odnos i okupira pažnju svakog od partnera, ali uvek zasebno. Na višoj instanci, televizija će u njegovim delima biti u uskoj vezi i sa kapitalizmom, čija je posledica upravo „propast porodice kao uspešnog agenta socijalizacije“ (Kubey 1990: 313). *Beli šum* će nam prikazati same početke ovakvih posledica, jer Glednjevci najpre provode vreme pred ekranom zajedno. Međutim, to vreme ih ne zbližava. Zapravo, moglo bi se reći da radi upravo suprotno. LeKler piše da su glavna ciljna publika televizije zapravo deca Glednjevih preko kojih „elektronski mediji, naročito televizija ulaze u bezbedni domaći prostor roditelja“ (LeClair 2003: 15). Televizija tako postaje znakovni jezik kojim roditelji pokušavaju da se zbliže sa svojom decom i prebrode generacijski jaz. Ipak, problem nastaje kada se uzme u obzir uticaj televizije i „uslovljavanje i konformizacija, razobličavanje i informisanje“ koje u topli porodični dom uvodi televizijski program, za LeKlera inače

„izvor misterije“ pre nego informativni agent (LeClair 2003: 15). I kod DeLila će se televizija ponašati više kao destruktivni element, jer ne da neće služiti zblizavanju, već će doprineti uništenju i već postojećih veza. U sceni u kojoj se Babet pojavljuje na ekranu nakon što je dala izjavu u jednoj od televizijskih anketa, porodica je najpre uopšte ne prepoznaje kada je ugledaju na televiziji. Babet koja se pojavljuje na ekranu kao da je simulakrum, i to onaj trećeg reda (ili šestog) koji se u potpunosti odvojio od svog originala i sa njim nema nikakve veze. Babet na ekranu je entitet za sebe, on je virtuelna utvara koja za njih nema čak ni fizičke sličnosti sa pravom Babet. O tome nam svedoči reakcija njenih članova porodice, a pre svega Džeka, koju vidimo u sledećem odlomku:

Na ekranu se videlo Babetino lice. Iz naših usta izašla je tišina, oprezna i duboka kao životinjsko zavijanje. Zbunjenost, strah, zapanjenost prokuljali su s naših lica. Šta je to trebalo da znači? Šta će ona tamo, u crno-belom tehničkom, u formalnom okviru? Da nije mrtva, nestala, raskomadana? Da li je to možda njen duh, dvodimenzionalna kopija oslobođena snagom tehnologije, puštena da klizi kroz frekvencijske talase, kroz nivoe energije, koja je zastala kako bi nam sa svetlucavog ekrana rekla zbogom?

Obuzelo me je čudnovato osećanje, neka vrsta psihičke pometnje. Nije bilo sumnje da je to njeno lice, kosa, oni njeni dvostruki i trostruki treptaji. Video sam je pre samo jednog sata, jela je kajganu, ali me je njeno pojavljivanje na ekranu navelo da pomislim na nju kao na neki daleki lik iz prošlosti, neku bivšu ženu i odsutnu majku, šetača kroz magle mrtvih duša. A ako ona nije mrtva, onda sam možda ja? Iz dubina moje duše oteo se dvosložni detinjasti krik: *baba*.

Sve se to sabilo u nekoliko sekundi. Tek kad je vreme nastavilo da teče, kad je poprimito normalan tok, i vratilo nam svest o okruženju, sobi, kući, stvarnosti u kojoj je stajao televizor – tek smo tada shvatili šta se događa. (DeLilo BŠ: 129-130)

Na prvi pogled, ono što DeLilo ovde opisuje jeste nekakav blagi šok, zbunjenost članova porodice koji neplanirano i neočekivano vide svoju suprugu, odnosno majku, na televiziji, što je za njih nepoznat kontekst u kome se ta osoba može pojaviti. Međutim, ovu scenu možemo tumačiti i na daleko pesimističniji način, jer televizija ovde doslovno postaje sredstvo udaljavanja ukućana. Dok prate televizijski program, oni kao da zaboravljaju kako izgledaju članovi njihove porodice, te nisu u stanju da ih prepoznaju van konteksta porodičnog doma (nešto što će biti problem Erika Pakera u *Kosmopolisu*, na primer, koji će se iznova i iznova mučiti da prepozna svoju suprugu kada je sretne na ulici ili u gradu; i on će prepoznati lik, ali neće biti u stanju da ga poveže sa konkretnom osobom). Na taj način, DeLilo direktno razotkriva zabludu jednog aspekta nacionalnog identiteta, pre svega u kulturološkom smislu. Porodično vreme provedeno pred televizijom nije tipično američki način zabave, već sredstvo koje razara osnovnu jedinicu društva. Time se ruši mit o ovom delu američke svakodnevice, jer se razotkriva njegova skrivena uloga. Praćenje televizijskog programa DeLilove junake dovodi do međusobnog udaljavanja, pa i razdora, ali i do bespomoćne podložnosti serviranim sadržajima. Džek će odmah nakon prvobitnog šoka upasti u stanje blage paranoje, razmišljajući o tome šta bi mogao biti razlog zbog kog im Babet nije rekla da je dala intervju za televiziju. Ovo uistinu neće razoriti njihovu porodicu, ali pokazuje koliko se lako crv sumnje ubacuje sa ekrana pravo u intimne, porodične odnose. Drugim rečima, potpunim oduzimanjem sposobnosti da prepoznaju ono što je njima suštinski blisko i što ih određuje (pripadnost porodici, u ovom slučaju), od njih se stvara pasivna masa primaoca informacija i instrukcija kojom se lako da manipulirati. LeKler primećuje da u ovom romanu televizija „iskrivljuje [činjenice] i informiše“ istovremeno i postaje „izvor misterije“ (LeClair 2003: 15). Kombinacija pasivnosti pred nepoznatim i neshvatljivim informacijama i misterioznosti onoga što se vidi na ekranu (jer je uvek i po pravilu fragmentirano) imaće za rezultat obamrlost publike koja više

nije samo pasivni primalac informacija, već pasivni primalac signala za koji više nije sigurna da li uopšte nosi ikakve informacije. Obamrlost Glednijevih tako vidimo naročito u sceni kada prate program koji prikazuje katastrofalne događaje koji bi trebalo da ih potresu, ali za njih taj sadržaj nije dovoljno spektakularan da bi izazvao bilo kakvu akciju, što vidimo u odlomku koji sledi:

Te večeri, jer bio je petak, po običaju i po vladajućem pravilu okupili smo se ispred televizora, sa naručenom kineskom hranom. Bilo je tu i poplava, zemljotresa, klizanja tla, erupcija vulkana. Nikad do tada nismo se tako pomno posvetili svojoj dužnosti, svom okupljanju petkom³⁸. Hajnrih nije bio zlovoljan, meni nije bilo dosadno. Stefi, koju je svađa muža i žene u sitkomu umela da dovede na ivicu suza, delovala je kao da je potpuno zaokupljena tim prizorima stradanja i smrti. Babet je pokušala da prebaci program na humorističku seriju o jednoj rasno mešovitoj grupi dece, koja je svojim rukama sagradila komunikacioni satelit. Trgnula se od žestine našeg protivljenja. Inače smo obično ćutali, gledali kako kuće klize u okean, kako se čitava sela ruše i gore u masi nadiruće lave. Svaka katastrofa nagonila nas je da tražimo više, da tražimo nešto veće, moćnije, pogubnije. (DeLilo BŠ: 83-84)

Interesantno je da do njih kao da suštinski ne dopiru informacije o katastrofama koje prate na televiziji. Oni prate program kao fiktivnu predstavu i do njih ne dopiru informacije o posledicama, akterima, stradanju i patnji običnih ljudi kojima se katastrofe dešavaju. Jedino što okupira njihovu pažnju zapravo su šokantne slike, ili preciznije šokantnost slika. Sličnu reakciju Boksal primećuje i u *Mau II*, kada Karen Džani na televiziji gleda snimak masovne smrti uživo. On piše da nas ovakav živi prenos vraća iz tog istorijskog trenutka (dakle iz 1989. godine, što je godina dešavanja romana) u „srednjevekovnu koncepciju granica tela koje okupira prostor“ a u Kareninom zapažanju da zamrznuta slika na ekranu izgleda kao religijska umetnička slika vidi povratak „od tehnološke ka pred-tehnološkoj predstavi“ (Boxall 2006: 163). Ovakav povratak se kod Boksala odnosi na posmatranje same zamrznute slike, čija gnusna poetičnost za Karen liči na freske iz crkava, radove starih majstora i umetnika, iz vremena kada su umetnička dela postojala izvan okvira simulacije i tehnologije. U to vreme, umetnička predstava imala je autoritet originala, o kom govori Bodrijar, pa je njeno značenje i tumačenje među publikom bilo autentično. Međutim, ovo tumačenje delimično pada u vodu kada uzmemo u obzir da se radi o televizijskoj slici. Karen ne gleda umetničko delo, već simulakrum, medijski prenos stvarnosti koji je istina slabo filtriran, ali i dalje jeste na nekom nivou. Osim što je prenos režiran (jer kamera ne može sagledati događaj u celini, već neko mora da selektuje kadrove), manipulacija snimkom kroz zamrzavanje čini sliku simulakrumom (istina prvog ili drugog reda). Tragedija koju program prikazuje tako se izmešta u domen hiperrealnog, jer predstava menja čitav događaj, onako kako će fotografija čoveka koji skače u smrt postati simbolička zamena za teroristički napad u *Padaču*. Kao takva, tragedija je neminovno medijski spektakl, pa će i tumačenje događaja i njegov uticaj na publiku biti oblikovani u skladu sa prirodom predstave. Karen ima lično iskustvo zbog kojeg se dublje povezuje sa scenom (ona je bila član Munove sekte i učestvovala u masovnom venčanju s početka romana), ali ona nikako nije tipičan predstavnik publike u ovom slučaju, jer je njena perspektiva ovde izrazito subjektivna. Ostatak publike približniji je Glednijevima koji prate prethodno spomenuti dokumentarac. Oni su obuzeti spektaklom onoga što vide, ali ne i onim što taj spektakl implicira i ima za posledicu. Užasi prirodnih nepogoda za Glednijeve postoje na istom nivou kao i sitkom, a svako dublje interesovanje zaustavlja se na činjenici da im nije dosadno dok gledaju dokumentarni program. U ovoj tački DeLilovog opusa možemo govoriti o potpunoj fiktionalnosti forme dokumentaraca koja je tek počinjala u *Amerikani*, na primer, kako smo prethodno spomenuli. Subverzija forme u kojoj se oprobao Dejvid Bel prerasla je u opšte poimanje žanra kao zabavnog programa, te se teme koje obrađuje dokumentarna

³⁸ Verzija teksta Pikadorovog izdanja na engleskom jeziku ovo okupljanje naziva formalno „skupštinom“ (DeLillo WN: 64).

forma u potpunosti poistovećuju sa drugim predstavama koje emituje televizija. Time dokumentarci gube na verodostojnosti, a publici izmiče svaki kontakt sa realnim svetom. Jedino što postoji jeste hiperrealni domen zabave i spektakla, a jedino što je za publiku (u ovom slučaju porodicu Gledni) bitno jeste da ispoštuje formu aktivnosti, tako popularne u kulturi kojoj pripadaju i iz koje su taj vid zabave usvojili. Na simboličkom nivou, televizija je katastrofa iz ovih dokumentaraca u svim DeLilovim romanima jer uništava komunikaciju i veze među ljudima, čak i onda kada su oni u bliskim vezama, te osećaj suštinske ljudskosti i empatije prema drugim ljudskim bićima.

Televizija u *Belom šumu* ostvaruje se kao destruktivni element i na polju lične percepcije, odnosno samo-percepcije, jer DeLilovi junaci neće biti u stanju da sagledaju čak ni svoje fizičko i zdravstveno stanje, a da se u tome ne oslanjaju na to što im je saopšteno preko medija. Moć sugestije i autosugestije DeLilo će istraživati kroz slučaj prolivanja toksičnih supstanci nakon čega će čitav grad u kome žive Gledniji biti u opasnosti od otrovnog oblaka. Naime, nakon što se oblak pojavi i počne da se kreće nad gradom, mediji će početi da izveštavaju o simptomima koje izaziva trovanje kontaminiranim vazduhom. Televizija ovde neće u startu biti vodeći medij, jer se i radio nameće u domu Glednijevih kao relevantan izvor podataka, ali će sistem izveštavanja i priroda informacija biti toliko slični i kod jednog i kod drugog medija, da se za čitaoca u jednom trenutku briše granica između televizije i radija. Oni postaju jedna odrednica – masovni mediji, a njihovo delovanje utoliko je više zastrašujuće što je *Beli šum* pisan u vreme dok mediji nisu bili ni izbliza razvijeni kao danas. Gledniji, čini se, žive scenario na koji je mislio Bodrijar kada je napisao da su „TV, stereo i video uređaji koji obezbeđuju komunikaciju s onostranim“ te da je u takvoj situaciji „smrt najzad našla idealno boravište“ (Bodrijar 1993b: 32). Kako niko ne umire u ovom slučaju, Bodrijarove reči možemo rastumačiti malo slobodnije, jer ako se u ovaj gradić nije uselila smrt, jeste misao o smrti, strah od nje i, donekle, opsesija njome. Iako će se Džek i Babet suzdržavati kako od praćenja programa, tako i od umišljanja simptoma, njihova deca neće odoleti pritisku, pa će iz minuta u minut pratiti nove vesti o manifestacijama bolesti koju izaziva trovanje. Džekov tok misli u potpunosti je obuzet misterijom simptoma, u kojoj on pokušava da se postavi kao detektiv (još jedan obrazac ponašanja preuzet iz popularne kulture) i otkrije šta stoji iza neshvatljivih događaja, što nam DeLilo pokazuje u sledećem odlomku:

Nešto ranije, Hajnrih je bio taj koji mi je rekao da izloženost hemijskom otpadu može da kod osobe izazove osećaj *déjà vu*. Stefi nije bila tu kad je to rekao, ali mogla je isto to da čuje i preko radija u kuhinji, gde su ona i Deniz verovatno saznale i za znojenje dlanova i povraćanje pre no što su i same dobile te simptome. Mislio sam da Stefi zna šta znači *déjà vu*, ali bilo je sasvim moguće da joj je Babet objasnila. *Déjà vu* se, međutim, više nije ubrajao u simptome kontaminacije niodenom. Umesto njega, sad su to bili koma, grčevi i pobačaj. Ako je Stefi za *déjà vu* čula preko radija i potom propustila dodatna obaveštenja o mnogo pogubnijim posledicama, to je moglo značiti da ju je obmanula njena vlastita podložnost sugestijama. Ona i Deniz čitave večeri su kasnile. Kasnile su sa znojnim dlanovima, kao i s mučninom, pa onda i sa osećajem *déjà vu*. Šta je to trebalo da znači? Da li je Stefi zaista ranije zamišljala da je videla olupinu ili je samo zamislila da je zamišljala? Postoji li pravi *déjà vu* i lažni *déjà vu*? Pitao sam se da li su joj dlanovi bili zaista oznojani, ili je jednostavno zamislila osećaj vlažnosti? I da li je zaista bila toliko otvorena za sugestije, da je razvijala svaki simptom čim bi saznala za njega? (DeLilo BŠ: 154)

Džek Gledni ponaša se najpre kao razumni gledalac, odnosno slušalac, te pokušava da razmišlja logično o stvarima koje uviđa kod svoje dece. On preispituje istinitost simptoma koje njegove ćerke osećaju, jer u ovom trenutku uspeva da drži korak sa informacijama koje serviraju mediji. Džek je u stanju da isprati hronološki objavljivanje simptoma i njihovo pojavljivanje najpre kod Stefi. Ipak, kasnije, kada se podaci budu umnožili, biće teško pratiti je li stariji simptom ili vest o simptomu, i

postaće nemoguće dokučiti da li je posredi sugestija ili istinska reakcija. DeLilo kao da najavljuje savremeno doba svojih kasnijih romana kada će se protok informacija toliko ubrzati da će postati nemoguće povući jasnu granicu između stvarnog i hiperrealnog. U *Belom šumu*, to još uvek nije slučaj u potpunosti, barem ne onako kako će to biti u romanima kada se simulakrumi medijskog sadržaja budu razvili do savršenstva, kako će to biti slučaj u *Kosmopolisu*, na primer. Kako je u *Belom šumu* televizija još uvek na nekom bojažljivom stepenu razvoja (u odnosu na danas, svakako), onda kada opasnost prođe, a izveštavanje o krizi prestane, postaće očigledno da su simptomi bili u potpunosti izmaštani, te da su nastali kao posledica direktne instrukcije masovnih medija³⁹.

Ovaj slučaj uticaće na i inače nestabilnog i nesigurnog Džeka Glednija da još više preispituje stvarnost, često skrećući u apstraktnu filozofiju. Tako će, sluđen događajima koji se odvijaju jedan za drugim, početi da se pita šta je zapravo simptom, „da li je simptom znak ili stvar“ (DeLilo BŠ: 155). Element ironije u ovoj epizodi leži u tome što je pri evakuaciji baš Džek bio izložen toksičnom oblaku, dok su ostali članovi porodice bili bezbedni unutar automobila. No, pod uticajem medija i njihovog besomučnog izveštavanja o simptomima, Džek će biti jedini koji neće osećati ništa, dok će njegova deca, umišljati simptome jedan za drugim. Džek tako svoje inicijalne sumnje i kritički pristup informacijama iz masovnih medija duguje upravo činjenici da je njihov sporadični konzument. Iako je uronjen u popularnu kulturu do granica apsurdna i komičnog, on je ipak pripadnik starije generacije, one koja se seća da je svet postojao i pre nego što se pojavila televizija da nam kaže da svet postoji. Njegova deca, poput mladog Dejvida Bela i njegovih sestara, pak, odrastaju kompletno u hiperrealnosti u nastajanju. Oni ne pamte život bez televizije, okupljanja pred ekranom ili prikupljanja relevantnih i nadasve istinitih informacija iz masovnih medija. Ipak, da niko ne ostaje u potpunosti imun da moć masovnih medija i njihovih sugestija dokazaće nam DeLilo kroz Džekovu opsesiju bolešću koja će uslediti nakon što opasnost od toksičnog oblaka prođe, a stanovnici se bezbedno vrate svojim kućama. Iako neće osećati nikakve simptome, Džek će svoju bolest pronaći na silu, nakon jednako besomučnih odlazaka lekaru i obavljanju pregleda sve dok nije pronašao i najmanju anomaliju. Na najočiglednijem nivou, Džekove medicinske pretrage pokazatelj su njegovog straha od smrti, koji se od početka romana nameće kao jedan od Džekovih i Babetinih najvećih strahova. Njih dvoje u nekoliko navrata razgovaraju na temu ko bi od njih dvoje mogao da umre prvi, te kome bi lakše palo da preživi i nastavi dalje. Međutim, ono što nam se ne govori eksplicitno, ali se može naslutiti, jeste upravo činjenica da mediji u situaciji krize igraju upravo na ove najbolnije i najosetljivije ljudske strahove kada prenose određene informacije. U DeLilovim romanima, ovo će biti pravilo. Tako će se u *Podzemlju* na televiziji vrteti snimak ubice iz Teksasa, u *Vagi* će se snimak atentata i Osvaldovog ubistva takođe tretirati kao najbitniji medijski sadržaj, dok će u *Kosmopolisu* ubistvo biznismena biti prikazano u živom programu. Posebno će morbidno i sadistički delovati medijska prisutnost čoveka koji skače u smrt sa jedne od Kula bliznakinja dok traje teroristički napad u *Padaču*. Svaki od ovih programa manipuliše strahom publike, te je dovodi u osetljivo stanje otupelosti, ali i paranoje. U DeLilovim romanima, ovakvom će se publikom lakše manipulirati, što je ujedno i razlog zbog kojeg će se na ovim vestima insistirati. U *Belom šumu*, opasnost od trovanja i opasnih simptoma izazvaće paniku koja će dovesti do manične evakuacije, ali možda još bitnije, do kasnijeg prelaza na još maničniju praksu vežbanja, odnosno simulacije, evakuacije u slučaju još jedne slične katastrofe. Ovaj element time trajno oživljava strah kod preživelih, što može biti jedan od pasivnih, indirektnih uzroka zbog kojih Džek kreće u opsesivnu potragu za i najmanjim parametrom koji implicira da on može imati smrtonosnu bolest izazvanu trovanjem. Upravo

³⁹ Upravo je ova epizoda *Belog šuma* jedan od primera kojima možemo ilustrovati potrebu za redefinisanjem pojma simulakruma, jer ono što je za društvo predstavljao potpuno razvijeni simulakrum sedamdesetih i osamdesetih, pa i devedesetih, iz današnje perspektive deluje isuviše banalno i ograničeno, najpre tehnološki, a potom i spram upliva u neposrednu stvarnost. Stoga je neophodno uočiti rast hiperrealnosti koji je u dvadeset prvom veku neporeciv i van granica Bodrijarovih definicija i opservacija.

zbog toga, Džek će imati promenjenu perspektivu stvarnosti, te tako neće obraćati pažnju na promenjen izgled neba i zalaska sunca koji je izazvan zagađenjem životne sredine, već će u živopisnim bojama videti simbol nečeg lepog, čudni sticaj okolnosti koji je makar još uvek živ da vidi. Ova promena, naravno, može se sagledati kao posledica medija, jer Džekova „nemogućnost da se shvati smisao krize imitira tok televizijskih zvukova koji neprekidno i intruzivno stižu sa televizora: od sporta do reklama pa natrag do QVC stanice za kupovinu“ (Giaino 2011: 88). Kao i u drugim DeLilovim romanima, i ovde je forma od presudnog značaja, jer upravo ona ima sposobnost da utiče na to kako osoba razmišlja indirektno, iz pozadine. Tako u slučaju Glednijevih „televizija, simulirana stvarnost, stvara krizu tako što prekida naš prirodni mentalni proces prepoznavanja pravog uzroka stvari, sve dok slučajno ne stvorimo situacije koje su isuviše kompleksne za analizu“ (Giaino 2011: 88). Simbolično, ovakvo menjanje toka misli i kognitivnih sposobnosti videćemo na Džekovom primeru i džinglovima i reklamama koji veji njegovim mislima kroz čitav roman, u potpunosti nezavisne od bilo kakvih konkretnih asocijacija ili referenata. Zbog toga je i razumljivo to što Džek reaguje „nekoherentno“ i što i on sam, ali i čitava zajednica „napuste razmišljanje u korist televizije“ (Giaino 2011: 88). Ovo će se ogledati upravo u prethodno spomenutom životu posle katastrofe, kada se, osim simulacija evakuacije, život ponovo nastavlja tamo gde je pretio da stane, a građani koji su, samo par sati ranije, besneli jer televizija ne izveštava uživo o strahotama koje proživljavaju vraćaju se svojim ustaljenim životnim praksama u okvirima medijske kulture i potrošačkog društva.

Vaga (Libra, 1988) kao da nastavlja da istražuje uticaj televizije u istom pravcu, ali blago izmešta vizuru tako da fokus romana sada bude (kao donekle u *Amerikani*) na formiranju medijskog sadržaja, konkretno kulta medijske ličnosti. Kult medijske ličnosti, ili takozvanih *selebritija* ili poznatih ličnosti takođe predstavlja jedan vid uticaja na formiranje identiteta gledalaca, no o ovom fenomenu nešto kasnije. *Vaga* prati možda i same začetke ove prakse u poljima koji ne pripadaju nužno industriji zabave u čijim bismo je mogli očekivati. Tomas vidi ovaj roman kao još jednu DeLilovu priču „u nizu tekstova o događaju koji okružuju neodređenost i rasprave“ (Thomas 1997: 107). Moglo bi se reći da svi medijski praćeni događaji u DeLilovim romanima (ali i oni koji nastaju u odnosu na neki medijski događaj) imaju ove odlike, odnosno da su nedefinisani, i da ih je, štaviše, nemoguće definisati, objasniti i u njima odrediti pozitivnu i negativnu stranu jasnim granicama i razgraničenjima. U *Vagi* se prepliću dva jednako fiktivna, koliko i istorijska lika – predsednik Džon Kenedi i njegov atentator Li Harvi Oswald. DeLilo ima naviku da u svojim romanima pokuša da sagleda i „suparničku“ stranu u odnosu na dominantan narativ, odnosno onu koja je kako u kulturološkoj, tako i istorijskoj klimi sagledana kao negativna, Druga (u *Padaču*, on će posvetiti nekoliko poglavlja predstavnicima terorista i pokušati da da glas pojedincu sa druge strane, individui koja se, kao i Amerikanci, našla skrhana snagom dominantnog sistema). Tako Li Harvi Oswald u *Vagi* postaje fikcionalizovan, on postaje fragment historiografske metafikcije, dvostruki simulakrum jer je pravi Oswald zauvek sakriven od očiju kako medijske publike u romanu, tako i od čitalaca DeLilovog dela. DeLilo prati konstrukciju njegove medijske ličnosti koju pažljivo konstruiše skup tajnih agenata. Identitet se ovde stavlja direktno pod vlast spoljašnjih uticaja, a fraza „mi smo ono što o nama misle drugi“ dobija i svoj doslovni oblik. Harvi Li najpre formira svoju ličnost u odnosu na medijski sadržaj koji do njega dopire i doslovno koriguje svoj identitet u odnosu na ideologiju koju u tom trenutku podržava, odnosno kojoj je priklonjen. Tomas piše da je identitet koji Oswald najpre pokušava da osmisli za sebe „proizvod medijskih kuća“ što će postati element ironije onda kada njegov nametnuti identitet atentatora postane „emitovan svuda i odjednom“ (Thomas 1997: 114). Nakon što i zvanično postane predmet želje grupe tajnih agenata, njegov će identitet postati skulptura koju treba isklesati, radna podloga koju će urediti tako da odaje utisak koji njima odgovara. Karmajkl piše da Oswald postaje „fiktivni avatar [...] udvajanja i dezintegracije“ (Carmichael 1993: 206). On postaje ubica, atentator, više maska nego osoba, jer on kao pojedinac i prestaje da postoji; on je „efekat kodova kojima je artikulisan“ (Carmichael 1993: 206).

DeLilo uz fiktivni otklon pristupa njegovom liku onako kako pristupa čitavom istorijskom događaju – tako što „odbija da sagleda istorijski narativ kao fiksni ili stabilan entitet, već ga tumači kao proizvod interpretacije“ (Thomas 1997: 108). Drugim rečima, preispitujući istorijske činjenice, DeLilo će dozvoliti sebi da istraži mogućnost propagandne manipulacije masom koja se, zbog emotivne reakcije na dati događaj, stavlja pod potpunu vlast medija i potčinjava se dominantnoj struji mišljenja koja se servira sa radija i ekrana. Daleko od toga da DeLilo pokušava da podrije činjenice ili da implicira da je Osvaldova krivica neosnovana u stvarnosti; on sebi dozvoljava da kroz likove sagleda prirodu kako istorije, tako i masovnih medija u kojima se ona piše u modernom društvu Amerike, te tako kao osnovni utisak ovog romana kritika često ističe nasumičnost fikcionalizovane priče i neuhvatljivost istine o onome što se desilo. Ovakva praksa nije strana DeLilu jer on u svojim romanima često „postavlja destabilisanu narativnu samosvest protiv navodno stabilne istorije koju predstavlja ili pogrešno predstavlja fiktivni tekst“ (Carmichael 1993: 204). Tomas primećuje da ovakve tvrdnje ilustruje lik Nikolasa Branča kog upravo nasumičnost informacija do kojih dolazi u istrazi „sprečava da zapravo napiše svoju projektovanu istoriju, jer iz njegove perspektive ne postoji uređeni šablon događaja koji je kulminirao s atentatom“ te da „informacije odbijaju da se povezu i ostaju tvrdoglavo fragmentarne“ (Thomas 1997: 109). U DeLilovim romanima istoriji će se često pristupati kao slagalici, za koju likovima, ali i čovečanstvu uopšte, uvek nedostaje nekoliko delova kako bi uspeali da sklope punu sliku. Kako postmodernisti često ističu, istorija nije univerzalni i apsolutno objektivni entitet, te kao takva uvek je i neminovno nepotpuna priča o onome što se desilo. Događaj ostaje zauvek skriven, ako ga je uopšte i moguće shvatiti u svojoj potpunosti, jer postoji beskonačan broj perspektiva iz kojih se sagledava njegova istina. Ovakva podložnost istorije fragmentarnosti i nepotpunosti savršeno će pristajati masovnim medijima (pre svih televiziji) koji se i sami oslanjaju na rupe u prikazu, kako su Bodrijar i Makluan odavno zaključili. Prazan prostor prisutan u pričama koje nam donose istorija i masovni mediji služi privlačenju publike, koja u njega može učitati svoje tumačenje i zapažanja, čineći priču suštinski ličnom i bliskom, te samim tim stvarajući nekakvu privrženost saznanju koje se iz nje izvlači. Tako priča o Osvald uvlači Branča u mrežu podataka iz koje ne uspeva da se iskobelja ni na kakav smislen način. Na neki način, Osvald nestaje što ga Branč više istražuje, jer u jednom trenutku prestaje da mu bude jasno gde se završava medijski narativ, a počinje stvarna ličnost. King beleži nestajanje kao jednu od odlika hiperrealnosti televizije jer su „predstave u potpunosti slobodne – one nemaju objekat [spram kog bi se definisale] osim sebe; one su samo-određujuće“ što neminovno dovodi do nestanka subjekta, ili ličnosti, kao „aktivnog, mislećeg bića sposobnog da tumači [objekat ili bilo koju drugu informaciju]“ (King 1998: 51). King ovde dolazi do istog zaključka do kojeg dolazi Bodrijar kada objašnjava redove simulakruma, a to je da predstava, odnosno simulakrum, preuzima „poziciju potpune dominacije“ (King 1998: 51). Tako ovim romanom gospodare simulakrumi, kako Osvalda, tako i Kenedija, a suštinska priča gubi se u isprepletanoj mreži naizgled neusaglašenih informacija.

Artificijelnost Osvaldove ličnosti postaje još očiglednija kad ga se uporedi sa drugom bitnom medijskom ličnošću u romanu – predsednikom Kenedijem. Makluan piše da televizija „donosi revoluciju svih političkih sistema u zapadnom svetu“ (Mekluan 2018: 32). Upravo je ona zaslužna za novi koncept političara, konkretnije američkog predsednika, „nacionalnog vođe, čoveka koji je mnogo više plemenski poglavica nego političar“ (Mekluan 2018: 32). U skladu sa Makluanovim zapažanjem da je Kenedi prvi političar koji je ovladao medijskim prostorom jer je „razumeo dinamiku i linije sila televizijskog ikonoskopa“ (Mekluan 2018: 32), DeLilo predstavlja Kenedija pre svega kao medijsku ličnost čiji su nastupi (pa samim tim i identitet u očima gledaoca, odnosno potencijalnih birača) pažljivo osmišljeni i konstruisani za televizijska pojavljivanja. Njegov imidž osmišljen je za kameru, „njega možeš da fotografišeš“ kako DeLilovi junaci i primećuju, jer „Kenedi tome i služi“ (DeLillo L: 141). Svest o kameri biće nešto što DeLilo uočava kao ključan element društva, koji je nesumnjivo potekao od televizijskog formata. Tako će njegovi likovi poput Dejvida Bela, Erika Pakera, ili, u ovom slučaju,

Kenedija i njegovog PR tima živeti život kao da ih neko snima, kao da je sve što im se dešava performans koji će negde biti emitovan. To će ih motivisati da razmišljaju o tome kako su obučeni, da li pokazuju svoje lice pod dobrim i poželjnim uglom, kako treba da šutnu vrata da bi ličili na televizijske i filmske zvezde ili, u Kenedijevom slučaju, kako da ostave utisak šarmantne osobe koju bi svaki Amerikanac pozeleo za predsednika. Ostali protagonisti u njegovim medijskim pojavljivanjima zapažaju „Kenedijevu magiju, Kenedijevu harizmu“ (DeLillo L: 62). Kenedi u DeLillovoj fiktivnoj interpretaciji nije bitan samo kao primer javne, medijske ličnosti, već i kao primer kako je politika uspela da se infiltrira najpre u medije, a potom i u domove medijske publike. Makluan piše sledeće:

Politički kandidat koji razume televiziju – može da stekne moć kakvu istorija ne poznaje. Kako on koristi tu moć je naravno sasvim drugo pitanje. Ali ono najosnovnije što treba da pamtimo u vezi s elektronskim medijima jeste da oni neumoljivo preobražavaju odnos svih čula i na taj način vrše novo prilagođavanje i restrukturiranje svih vrednosti i institucija. Reorganizacija našeg tradicionalnog političkog sistema je samo jedna manifestacija procesa retribalizacije koji su izvršili elektronski mediji, što planetu pretvara u globalno selo. (Mekluan 2018: 34)

Makluan, dakle, ovde otvoreno opisuje televiziju kao sredstvo manipulacije biračkim telom i javnošću, u svrhe propagande. Slične ideje možemo primetiti i kod DeLila. Tako će Kenedijeva slika koju prikazuju mediji u *Vagi* biti u ozbiljnom konfliktu sa Kenedijevom politikom koju mu zameraju tajni agenti, a koja se prevashodno tiče Kube. Odnos sa Kubom još jedan je istorijski element u ovom romanu kom DeLilo takođe pristupa uz otklon historiografske metafikcije, dozvoljavajući sebi da se pozove na tek onoliko istorijskih činjenica koliko mu je potrebno da u agentima zavere stvori suprotnu struju i sliku nezadovoljstva zvaničnom spoljnom politikom. Oni će razgovarati o Kenedijevom susretu sa Kastrom, ali, čini se, ne zbog samih aktera, već zbog ideologija koje oni zastupaju. Tako će nasuprot američkom liberalnom kapitalizmu stajati komunizam, dve ideologije koje ne mogu da koegzistiraju u miru u okvirima američke percepcije stvarnosti. Ovaj će sukob biti u direktnoj vezi sa Hladnim ratom i odrednicom Drugog na koju se američki identitet u velikoj meri oslanja ne bi li uspeo da se samodefiniše u DeLilovim romanima. Tako će i u *Vagi* sve što ima i najmanji dojam komunizma ili socijalizma biti automatski svrstano na isti nivo postojanja kao i sovjetski Drugi, te samim tim neprijatelj svega za šta se Amerika izdaje.

U pogledu televizije i masovnih medija, sam čin atentata na Kenedija, odnosno njegovog ubistva, jedan je od prvih i najpopularnijih medijskih događaja koji su ujedno bili i istorijski događaji. Drugim rečima, on je jedan od prvih primera kako i od istorijskih događaja može nastati medijski spektakl (što ovaj događaj definicijски i jeste ako uzmemo da su osnovne odlike medijskog spektakla da šokira, da ponudi nešto što do tog trenutka nije viđeno na televiziji i da izazove ekstremnu emotivnu reakciju kod gledalaca). Na taj način, na primeru Kenedija možemo dalje posmatrati kako masovni mediji i televizija prevazilaze granice industrije zabave i nameću odlike i šablone prikazivanja i događajima iz drugih, daleko manje zabavnih, sfera društva i društvenog života. Amaterski snimci oba ubistva u *Vagi* biće otelotvorenje istorije u okvirima masovnih medija, jer će svakim njihovim ponovnim emitovanjem, televizija prisvojiti ovaj događaj. Karmajkl piše o Kenedijevom ubistvu kao o „prvom postmodernom istorijskom događaju“ za koji se u savremenom društvu veže osećaj „savremene nostalgije“ (Carmichael 1993: 207). Karmajkl se poziva na ranije teoretičare, i dodaje:

Kako je Norman Mejler nedavno predložio, Kenedijevo ubistvo označilo je trenutak nakon koga smo, kako navodi, „odsečeni u jednom od dva jednako nepodnošljiva duhovna stanja, apatiji ili paranoji“ (1229). Za Fredrika Džejmsona, ovaj inicijalni trenutak je takođe upadljivo i primarno postmodernistički iako je inkodiran u okviru diskursa masovnih medija. U diskusiji o ovoj tvrdnji u knjizi Postmodernizam, ili Kulturna logika kasnog kapitalizma, on navodi da

je „u modernoj severnoameričkoj istoriji, naravno, Kenedijevo ubistvo jedinstven događaj, ne samo zbog toga što je bio jedinstveno kolektivno (medijsko i komunikacijsko) iskustvo, koje je naviklo ljude da čitaju takve događaje na novi način“ (355). Citiram Džejmsona jer njegova diskusija ukazuje na načine na koje ovaj događaj, na način na koji je prikazan u fikciji Dona DeLila, može takođe biti interpretiran kao rana postmoderna konfiguracija nezgoda gledalačkog subjekta u istoriji. Dok Džejmson shvata da je ovaj događaj izazvao „kolektivni komunikacijski 'festival'“ (355), možemo insistirati da ovaj „festival“ signalizira umesto toga nestajanje događaja u semiotici televizije i pojavu samoreferencije koja je nametnuta diskursu istorije i koja se uviđa u jeziku subjekta. (Carmichael 1993: 207)

Ovi teoretičari ukazuju nam na to da sam istorijski događaj Kenedijevog ubistva za kontekst masovnih medija nije relevantan isključivo kao stvaran istorijski događaj, već kao formativni element koji je doprineo stvaranju medijskog događaja o njemu, odnosno komunikacijskog festivala o kom govore Karmajkli i, pre njega, Džejmson. Drugim rečima, sam čin ubistva bio bi tek još jedan istorijski događaj koji ne bi prevazišao istorijske spise da se desio u društvu pre ekspanzije masovnih medija, a nadasve televizije, jer je zahvaljujući njenom formatu, on prevazišao granice istorijskog i postao hiperrealnost za sebe, domen društvene komunikacije koji uključuje različite kulture i supkulture, te diskurs koji će se izroditi, a koji će se kasnije upotrebljavati u svim sličnim medijskim pričama i medijskim simulakrumima, odnosno simulacijama datog događaja. Ovo nam na primeru DeLilo pokazuje u *Vagi*. Novo čitanje događaja koje se spominje kod Karmajkla, a u vezi sa prozom Dona DeLila, tako ima malo toga sa reinterpretacijom istorijskih činjenica, a mnogo više sa interpretacijom forme kojom su te istorijske činjenice ispričane putem televizije i ostalih masovnih medija. DeLilov pristup tako nadilazi historiografske činjenice i zalazi u metafikciju, odnosno razmišljanje o tome kako su činjenice komunikacijski oblikovane i ostvarene, te potom zacementirane kao medijski i kulturološki narativ. Onako kako se neki njegovi raniji junaci fokusiraju na piksele, džinglove, slogane ili boje sa ekrana, DeLilo će pristupiti diskursu kojim se prenosi istorijski događaj u ovom romanu. Dokaz za ovakve tvrdnje možemo lako naći u svim romanima, ali možda je najbolja ilustracija DeLilove okupiranosti televizijskom formom data upravo u *Vagi*. Kada govori o samom Kenediju, DeLilo kroz reči svojih junaka razmišlja naglas o Kenedijevoj medijskoj predstavi, koja je, može se reći, pravi junak ovog romana, a ne sam bivši predsednik. Dok razmišlja o tome kako je Kenedi predstavljen na televiziji, Banister primećuje sledeće:

„Ne radi se samo o samom Kenediju,“ Banister je govorio s druge strane vrata. „Stvar je u tome šta ljudi vide u njemu. Dobijamo svetleću sliku. On obično sija na većini fotografija. Od nas se očekuje da verujemo kako je on heroj našeg doba. Jesi li nekad video čoveka kome se toliko žuri da bude veliki? On misli da može da nas učini drugačijim društvom. Pokušava da iskonstruiše promenu. Mi nismo dovoljno pametni za njega. Nismo zreli, energični, sa Harvarda, svetski putnici, bogati, zgodni, srećne ruke, duhoviti. Savršenih belih zuba. Jebeno me razdire samo da ga gledam. Znaš li šta za mene znači harizma? Znači da krije tajne. Opasne tajne koje su se krile van vlade. Spletke, zavere, tajne revolucije, tajne kraja društvenog poretka. Sad je vlada ta koja kontroliše zapravo bitne tajne. Sva opasnost je u Beloj kući, od nuklearnog oružja pa nadalje. Šta mulja on sa Kastrom? Kakav tajni kanal mu je u funkciji sa Sovjetima? On pipne telefon i svet se tresu. Nemam ni najmanje sumnje da postoji pokret u izvršnoj grani vlasti koji je potpuno posvećen branjenju interesa komunizma. Oduzmi čoveku sve moćne tajne. Uzmeš mu tajne i on je ništa.“ (DeLillo L: 67)

Jasno je da Dž. F. Kenedi ne postoji na stranicama *Vage* – postoji samo medijski Kenedi, medijska ličnost predsednika i njoj pripisane odlike koje učitava i sam medij, ali i publika. Za Banistera, beli zubi, Harvard, ili Kenedijeva duhovitost odlike su koje imaju negativnu konotaciju jer čine da se

sa njim poredi, i da u tom poređenju ispadne inferioran. Za medije koji naglašavaju ove odlike, cilj je da predsednika učine dečkom iz komšiluka, prijemčivim i dopadljivim čovekom kojeg je rodila američka kultura (što će kasnije povratno izdići i kulturu samu jer će pokrenuti narativ da Amerika stvara dobre lidere poput Kenedija, a ne loše lidere kao američki neprijatelji), što dalje ima za cilj da privuče glasače, odnosno osvoji gledaoce kako bi postali njegove pristalice. Ovakva različita tumačenja za koje televizija ostavlja prostora spominjali smo već kada smo govorili o Makluanu i „prazninama“ u televizijskoj šemi koja dozvoljava subjektivnu doradu sadržaja, što ima za cilj da se ostvari dublja veza između predstave i gledaoce, lična povezanost i implicitno razumevanje koje postoji samo u umu onog koji gleda. Upravo taj prostor za subjektivno učitavanje doprineće zapletu *Vage* jer će publika u Kenedija učitati koliko i u Osvalda, premda u potonjem slučaju DeLilo ovaj proces prikazuje daleko eksplicitnije. I sama zavera rađa se, u određenoj meri, upravo zbog subjektivnog učitavanja sopstvenog mišljenja i uverenja u medijski sadržaj, jer tajni agenti u Kenedijevoj medijskoj personi vide sredstvo manipulacije i obmane koja nesumnjivo (jer je iz njihove lične i profesionalne perspektive jedino logično da se takva slika plasira iz neke zadnje namere) krije nešto što njima i njihovoj državi može naškoditi u budućnosti. Zbog toga oni odlučuju da skuju zaveru, ne zato što imaju nešto protiv Kenedija, već zato što vide njegovu medijsku sliku kao signal nečeg opasnog, nečeg protiv čega treba stati u odbranu Amerike kakvu poznaju i u čiji identitet veruju.

Televizija ne prestaje da bude fokus DeLilovih romana ni kada piše roman *Mao II* (1991), iako televizija nije eksplicitno navedena kao centar ovog romana. DeLilo preispituje ideologiju i pojam masa koje su ciljna grupa svake ideologije. Ipak, implicitno, televizija se nameće kao bitan faktor u ovom odnosu jer je sredstvo kojim se jedno komunicira drugom, odnosno kanal preko kojeg ideologija i stvara i održava masu gledalaca. Na ovo nas upućuje već uvodna scena masovnog venčanja koju prenosi televizija, a koje je posledica indoktrinacije jednom potpuno arbitrarnom ideologijom (kakve ideologije inače i jesu). DeLilo se takođe bavi i vestima i njihovom formulacijom, i možda i po prvi put aktivno uključuje koncept spektakla u ovu vrstu televizijskog sadržaja. Za razliku od *Vage*, u kojoj se industrija zabave (kao kolevka spektakla) širi na politiku i istoriju, u ovom romanu onda se širi na aktuelne svetske događaje, od kojih neki svakako mogu biti i politički i istorijski (naročito kada uzmemo u obzir element terorizma u ovom romanu koji je prisutan u figuri otmičara koji kidnapuju jednog pisca). Vesti u ovom romanu (donekle za razliku od njegovih ranijih romana) direktno služe za kontrolu pažnje gledalaca, a spektakl i osobina spektakularnosti nešto je što će poslužiti medijima za masovno oblikovanje perspektive pojedinaca. Kada grupa terorista otme švajcarskog pisca, način na koji će mediji izveštavati o tom događaju direktno će svedočiti o njegovoj važnosti. Pisac neće biti manje ili više ometen u zavisnosti od toga koliko se vest često prikazuje na televiziji, niti će program sam po sebi odigrati ključnu ulogu u njegovom oslobođenju (možda baš naprotiv), ali će status tog događaja među publikom biti direktno određen (ne)izveštavanjem o razvoju postojećih ili nepostojećih pregovora sa otmičarima. U ovom romanu takođe po prvi put jasno vidimo DeLilovo preispitivanje još jednog (u tom momentu budućeg) kulturološkog fenomena koji proističe iz televizije, a to je fenomen globalnog sela. U okviru ovog fenomena, DeLilo kao da ilustruje razvojni put medija koji nakon uspešno probijene barijere prostora-vremena, sažimaju ove odrednice ljudskog postojanja do te mere da čitav poznati svet postaje prisutan ovde i sada, u svakom trenutku. Otud se otmica iz dalekih krajeva Libana i Bejruta (ali i Švajcarske, odakle potiče pisac) seli direktno u domove publike, koja prati događaj s interesovanjem iako on neće ostaviti direktne posledice na njihovu svakodnevicu. Ipak, događaj je za njih sveprisutan i kao takav, bitan segment njihovog dnevnog života, naročito u slučaju Bila Greja koji će se i doslovno uplesti u događaj u pokušaju da spase svog švajcarskog kolegu. Konačno, u prilog ovom fenomenu ide i spomenuti televizijski prenos masovnog venčanja, koji kao da je ekperimentalni rijaliti program (pre nego što se takav tip programa pojavio) u okviru kog DeLilo i doslovno spaja ideologiju i televiziju, odnosno jedan vid indoktrinacije koji postaje medijski fenomen na globalnom nivou.

Sposobnost televizije da hipnotiše koju smo videli ponajviše u *Amerikani*, *Belom šumu* i *Igračima*, vidimo i u ovom romanu u kome televizija često ima sposobnost da izmesti gledaoce iz stvarnosti, odnosno da ih preseli u hiperrealnost televizije i najdoslovnije. Onako kako Dejvid i Lajl, na primer, zastaju pred ekranom volšebno primorani da netremice prate slike na ekranu, u romanu *Mao II*, Karen Džani će biti opsednuta masovnim medijima, a naročito televizijom. Štaviše, ona kao da će potpuno uroniti u program koji gleda jer postaje nesvesna svog okruženja i svega što se oko nje dešava. Ove će scene biti naročito ekstremne kada nam DeLilo prikazuje Karen u najprivatnijim trenucima, sa svojim partnerom u krevetu. Jednu takvu scenu vidimo u sledećem odlomku:

Skot je izašao iz kupatila sa pastom na četkici za zube. Gledao je Karen koja je sedela u krevetu i gledala TV. Buljio je u nju, čekao da ga primeti. Bilo je trenutaka kada bi se izgubila u prašnjavom svetlu, posmatrajući nekog preživelog neke katastrofe iz nacionalnih vesti, neki se usamljeni trup aviona pušio u polju, i ona je mogla da proučava lice i da se s njim stopi istovremeno, čak da proviri u sekundu koja sledi, da predvidi čudan, omamljeni kez ili pokret rukom, što je činilo da izgleda obuzeta ne samo izveštajem već i terorom koji je provejavao kroz maglu. (DeLillo MII: 117)

Iako je Karen u krevetu, na nivou neposredne stvarnosti, ona kao da ne postoji. Njen um je preseljen u svet sa ekrana, kao da je nekako priključila svoju svest virtuelnoj stvarnosti. Sličan slučaj imaćemo nešto kasnije, sa Erikom Pakerom u *Kosmopolisu* (koji će, isto tako, imati sposobnost da proviri sekundu-dve u budućnost). DeLilo ovde vešto manipuliše nivoima postojanja, na sličan način na koji Virdžinija Vulf manipuliše vremenom i prostorom u *Gospođi Dalovej*, na primer. Onako kako će Klarisa Dalovej biti zaustavljena u prostoru kada se njen um kreće kroz vreme (i obratno), tako će Karen biti „zaustavljena“ u neposrednoj stvarnosti kada se kreće kroz medijsku hiperrealnost. DeLilo joj namerno otupljuje čula da simbolično prikaže u kojoj meri masovni mediji, a pre svih televizija, uspevaju da utiču na percepciju stvarnosti kod gledalaca. Taj uticaj ne odnosi se više samo na sposobnost kritičkog razmišljanja, svesti o medijima i svetu, već se seli na neposredno čulno iskustvo koje čini direktnu ljudsku vezu sa neposrednom stvarnošću. Karenina čula u ovoj sceni prestaju da funkcionišu, ona kao da su ugašena, do te mere da ona ne uspeva ni da vidi, ni da čuje Skota koji pokušava da joj privuče pažnju. Upravo je zbog ovoga tako teško jasno definisati hiperrealnost i povući njene granice, kako smo to prethodno videli kod Bodrijara. Hiperrealno je kod DeLilovih junaka prožeto sa stvarnim, odnosno ono je uspelo da prodre u nivoe postojanja koji bi, zdravom logikom, trebalo da budu ekskluzivno vezani za stvarnu stvarnost i neposredno fizičko iskustvo. Međutim, direktnim uticajem na ljudsku percepciju, masovni mediji uspevaju da se indirektno usele u fizičku stvarnost svojih junaka tako da mi više ne možemo sa sigurnošću oceniti na kom nivou realnog ili hiperrealnog oni postoje. Karen Džani ovde fizički postoji u sobi sa Skotom, ali je istovremeno nemoguće reći da se ona nalazi u toj sobi sa njim, jer je njen um negde drugde. Štaviše, srž nje, njena čitava svest izmeštena je iz stvarnog u jednakoj meri kao da ni fizički nije prisutna u toj sobi. Još jedan primer njenog posve simptomatičnog odnosa sa televizijom vidimo i u sledećem odlomku:

Obukao je pidžamu i legao u krevet, a ona je posegnula i isključila lampu. Onda je uzela daljinski i snizila ton televizora, klik klik klik, dok nije bio skroz utišan. Skotova glava utonula je u jastuk i već u polusnu. Ona je gledala vesti dana iz sveta. Bilo kojim danom uglavnom ju je interesovao snimak i nije joj smetalo da gleda bez zvuka. Bilo je zanimljivo izmisliti vesti dok gledaš i držiš se samo slike. (DeLillo MII: 32)

U svojim romanima, DeLilo često ima tendenciju da povezuje svoje likove sličnim navikama, praksama i mislima. Tako i ovde možemo povući više paralela između Karen i nekih junaka i navika koje smo ranije već spomenuli. Za početak, vidimo da televizija i za Karen, kao i za Dejvida Bela, Lajla

Vajnanta ili junake *Dnevne sobe*, ne predstavlja samo dnevni ritual, već i neki vid uslovnog refleksa. Ona uključuje televizor po navici, a snižavanje tona je mehanička radnja koliko i gašenje svetla kada ona i Skot krenu na spavanje (makar nominalno, ako nikako drugačije, u njenom slučaju). Na sličan način na koji je Lajl bio fasciniran formom sadržaja, i Karen će biti konzument više forme nego same suštine⁴⁰, jer ona nju i ne prati, barem ne na istinski način. Pre bismo mogli reći da je dodatno fikcionalizuje. DeLilo tako uvodi još jedan nivo simulacije, koji se sasvim prirodno nadovezuje na simulaciju stvarnosti koju proizvodi televizija. Onako kako televizijski program simulira stvarne događaje, tako i Karen simulira deo priče koju će konzumirati iz medija. Koristeći se samo slikama (drugim rečima, svodeći program samo na jedan aspekt, čime DeLilo zapravo dekonstruiše televizijski sadržaj), ona će sebi ispričati priču o nekom događaju izmišljajući činjenice koje bi mogle da prate njegov vizuelni prikaz. Ovu scenu možemo čitati i kao direktnu parodiju stvaranja medijskog sadržaja, jer je DeLilov ironični pristup poziciji autoriteta sa koje se odlučuje šta je stvarno, a šta ne ovde nikad ekstremniji. Kroz Karen, on kao da pokušava da kaže da ako dozvoljavamo medijima da za nas arbitrarno opišu sliku koju su preuzeli iz naše neposredne stvarnosti i to prihvatamo kao vest, zašto onda ne bi bilo moguće da svako od nas gledalaca ponudi svoju reinterpretaciju događaja na osnovu vizuelne predstave. Pored toga, setimo li se Makluanove priče o subjektivnosti televizijske forme i mogućnosti da gledaoci „dopričaju“ svaku predstavu koju vide na ekranu tako što će u praznine televizijske forme učitati subjektivno iskustvo, odnosno sopstveno tumačenje događaja, onda je ova scena i praktičan ekstrem ideje o subjektivnom iskustvu gledaoca i subjektivnoj percepciji stvarnosti o kojoj govore postmodernisti. Univerzalna istina o događaju za Karen ne postoji, ona je ukida i konstruiše sopstvenu interpretaciju stvarnosti na osnovu onoga što vidi. Na taj način, ona ostvaruje veću kontrolu nad televizijskim sadržajem i od Lajla Vajnanta, koji svu svoju kontrolu crpi iz daljinskog upravljača, i od Dejvida Bela, koji direktno učestvuje u kreiranju sadržaja čiji će kasnije biti konzument. Ipak, ovo i dalje ne znači da je Karen uspela da se izdigne izvan hiperrealnosti DeLilove Amerike, jer će ona do kraja romana ostati duboko upletena u medijske simulakrume. U duhu Bodrijarove ideje da izlaz iz hiperrealnosti ne postoji, DeLilo svojim junacima neće dozvoliti da tu hiperrealnost napuste, pre svega jer želi da nam poruči da ili izlaza zaista nema, ili ne možemo biti sigurni da postoji ili bi mogao postojati jer nismo u stanju da spoznamo granice savremene hiperrealnosti, ako one kao takve uopšte i postoje. O televiziji i njenom doprinosu razvoja hiperrealnosti i brisanja granice između stvarnog i simuliranog biće reči u narednim poglavljima.

Televizija i mediji uopšteno biće naročito važni za *Podzemlje* (*Underworld* 1997), u kom se sve individualne priče prepliću podjednako među sobom koliko i sa medijima. Televizija u ovom romanu igra značajnu ulogu, ona je lik sa kojim DeLilovi junaci ostvaruju lični odnos, kao sa osobom (Nikova supruga Merijen zamoliće ga da je ostavi nasamo sa filmom koji prati na televiziji, jer joj njegovo prisustvo remeti duboko intimno iskustvo gledanja filma). Takođe, televizija će u ovom romanu dodatno zakriviti liniju prostor-vremena jer kao da prerasta ekran i originalnu tehnologiju. Ona se širi van standardnih konteksta, pa od dnevne sobe porodičnog doma stiže i do supermarketa. Paralela sa supermarketom, o kome govori i Bodrijar, dodatno svedoči o tome koliko je televizija u DeLilovim romanima takođe proizvod koji se konzumira. Svako od likova ima privatni odnos sa televizijom, iako ne uživaju svi u njemu. Nekima, poput Nikovog brata Meta, televizija je teret; on lamentira nad činjenicom da ga televizijski program opsega i da ne može da pobegne od aktuelnog snimka ubistva sa Teksaskog autoputa čak ni onda kada ode u kupovinu, ili poželi da razgovara sa svojom partnerkom o njihovom odnosu i zajedničkoj budućnosti. Ove scene naročito su značajne ako ih posmatramo paralelno sa scenama iz supermarketa u *Belom šumu*. U tom romanu, Džek i Babet idu u supermarket

⁴⁰ Zanimljivo je da ni jedno ni drugo ne vrednuju ton kao deo programa koji im može biti od značaja ili pomoći da razumeju šta se dešava na slici.

zajedno, to je neki vid bračnog i porodičnog rituala, simboličan lov i nabavljanje hrane za sebe i svoje potomstvo koje je ostalo u toplini porodičnog doma/pećine. Štaviše, supermarket za njih je i, na neki način, društveno iskustvo, jer će to biti prilika da razgovaraju sa Marijem Siskindom, na primer, i to ne o beznačajnim svakodnevnim temama (jer lik kao Siskind o njima retko i razgovara), već i o nekim dubljim, suštinski životnim temama, poput smrti. U *Podzemlju*, supermarket je prostor koji briše bilo kakvo neposredno lično iskustvo. Met u njega odlazi mehanički, sam, a umesto drugih ljudi, sreće snimak ubistva i televizijski ekran na kome se on prikazuje. Na ovaj način, DeLilo kao da i hronološki prati ne samo tehnološki razvoj medija, već i nadraščanje originalnih ideja i konteksta za koji su masovni mediji bili vezani, te nivo sejanja straha i manipulacije svešču gledalaca, jer im ne dozvoljava ni minut predaha, već ih bombarduje sadržajem čak i na jednom tako neprimodnom mestu kakvo je supermarket. Štaviše, kada uzmemo u obzir upravo Siskindova zapažanja u *Belom šumu* o supermarketu koji LeKler vidi kao suštinski siskindovski domen, ovakve tvrdnje dodatno dobijaju na uverljivosti. LeKler ističe Siskindovo tumačenje supermarketa kao mesta koje je „krcato ne fizičkim namirnicama koje Gledninjevi konzumiraju, već komunikacijama, porukama“ i implicitnim značenjima (LeClair 2003: 26). On se posebno osvrće na Siskindove reči kada ovaj primećuje da supermarket ljude „obnavlja na spiritualnom nivou“ i tako funkcioniše kao „kapija ili prolaz“ koji ih priprema za nešto što, čini se, ni sam ne ume da objasni (DeLillo WN: 38). On u ovoj sceni primećuje da su skrivena značenja (slična onima koja će pronalaziti i na televiziji) zatrpana slojevima simbola, i to pre svega medijskih u vidu reklama, slogana, vizuelnih predstava koje su u osnovi kulturološke. Time je *Podzemlje* i doslovno sledeći korak na osi razvoja masovnih medija u američkom društvu koju prati DeLilo, a njeno ukorenjenje u kapitalizmu i potrošačkom društvu možemo ilustrovati upravo kroz razvoj prisutnosti masovnih medija u supermarketu u ova dva romana.

Pored ovoga, *Podzemlje* će se osvrnuti i na mehanizme iza kulisa, odnosno na proces kreiranja medijskog sadržaja i njegovu motivaciju, na sličan način na koji je to DeLilo radio u romanima *Amerikana* i *Poltron*. Još jednom, on prikazuje televiziju kao nešto što se koristi u svrhe manipulacije, od samih početaka, naročito onda kada prikaze svojim čitaocima razmišljanja Dž. Edgara Huvera na temu aktuelnih političkih događaja – konkretno sovjetskog testiranja atomske bombe koje postaje vest vredna zataškavanja. On eksplicitno govori da kontrolu nad događajem ima ona (zaraćena) strana koja prva izvesti o onome što se desilo, pretpostavlja se na način koji joj odgovara i koji je predstavlja boljom i jaćom nego što verovatno jeste. Na ovaj način, DeLilo stavlja televiziju u direktnu spregu sa ideologijom u svojim romanima, jer masovni mediji nisu samo neutralno sredstvo informisanja, već mehanizmi manipulacije i indoktrinacije. Nije slučajno da u istom romanu imamo detaljan prikaz ranih strategija izveštavanja koja nam DeLilo predstavlja paralelno, naizgled nevezano za pomenutu epizodu sa Huverom. Naime, reć je o prenosu bejzbol utakmice između Džajantsa i Dodžersa koji mnogobrojni junaci ovog romana slušaju preko radija. Ras Hodžiz, radijski sportski komentator, osim što će pokušati da prenese utiske sa utakmice i stvori jedan veličanstven medijski spektakl za svoje slušaoce, podeliće sa čitaocima i svoja pređašnja iskustva prenošenja razlićitih utakmica. DeLilo u ovim delovima ogranićava kontekst na sport, ali će eho Hodžizovih reći odzvanjati stranicama *Podzemlja* svaki put kada se prikaže neki medijski program ili se o njemu govori. Kada se priseća kako su se utakmice nekada prenosile, Hodžiz se priseća da je on zapravo morao da domaštava događaj u istoj meri u kojoj Karen (*Mao II*) izmišlja priću dok gleda slike nekog događaja na televiziji. Hodžiz kaže da bi u dobra stara vremena dobio brojke i statistiku igrača, na osnovu ćega bi praktićno pokušao da rekonstruiše događaj i vaskrsne predstavu iz brojki. U pogledu DeLilovog pristupa masovnim medijima, ovo je fikcionalizacija stvarnosti koju on uoćava u modernim masovnim medijima i još jedna potvrda Bodrijarovim tvrdnjama o medijskim simulakrumima. Da stare navike umiru teško ili nikako, DeLilo će nam pokazati i kada Hodžiz, donekle metafiktivno, razmišlja o aktuelnom prenosu, i priznaje da je sklon tome da priću „nakiti“ izmišljenim detaljima sa tribina, kao i dramatićnim momentima na terenu

koji često postaju komično patetični (kao kada govori o tome kako je neki igrač nervozan i kako mu se na licu vidi da podleže pritisku), ili da je i sam svestan da je ono što on plasira u etar kao objektivno izveštavanje o događaju zapravo njegova subjektivna interpretacija događaja iz stvarnosti. Na njegovom primeru možemo uočiti DeLilov stav prema televiziji i njenim programima, jer je pristup Hodžizovom dopričavanju utakmice identičan onome što Karen Džani radi kada gleda utišane vesti. Jedina razlika između ovih likova je ta što je Hodžizova tvorevina predstavljena kao objektivna, te je ljudi kao takvu i percipiraju, dok je Karenina tvorevina tek lična zanimacija koja ne izlazi u javnost i kao takva se ima posmatrati kao duboko subjektivna. No, to ne menja činjenicu da je princip u potpunosti isti.

Ako govorimo o hronološkom praćenju razvoja medija u DeLilovim romanima, onda je jasno da je *Kosmopolis* apsolutni vrhunac te istorijske ose. Ne samo da je tehnologija u njemu najrazvijenija u odnosu na ostala DeLilova dela (s izuzetkom kriogenskog procesa u romanu *Nula K*), već je hiperrealnost masovnih medija na svom apsolutnom vrhuncu. Čitav svet protagoniste Erika Pakera je u ekranima, a televizija postoji u određenoj simbiozi sa internetom. *Kosmopolis* beležimo i kao progresiju selidbe televizijskih ekrana iz privatnog u javno, odnosno kao treći korak invazije televizijskih ekrana koji kreće od porodičnog doma u *Belom šumu* (i ranim DeLilovim romanima, počev od *Amerikane*), nastavlja se preko supermarketa u *Podzemlju*, i konačno preuzima nestatični prostor kojim se pojedinac kreće od jednog do drugog mesta pod dominacijom ekran u *Kosmopolisu*, kada ekran simbolično pokori i ulicu ne samo ekranima na oblakoderima, već i u Erikovoj limuzini. Štaviše, Erik nosi minijturni ekran i na svom ručnom satu, tako da je uticaj koji mediji imaju na njega praktično neprekidan, iako nije do kraja jasno šta sve tačno on može da prati na svom satu⁴¹. Pored svega što Erik prati na svojim mnogobrojnim ekranima, televizija ipak uspeva da se održi u vodećoj ulozi, jer su sadržaji koje emituje i dalje oni koji ostavljaju najveći utisak na Erika. Istina, na njegov život najveći uticaj imaju suvi podaci sa berze koje prati čitavog dana, ali osim profesionalne frustracije jer nije u stanju da predvidi kretanje jena na tržištu, kako je to ranije umeo, Erik Paker ne razmišlja previše o informacijama koje se tiču njegovog posla. Slično Lajlu Vajnantu, on će biti više obuzet formom, razmišljajući u brojevima o svetu koji ga okružuje. Drugim rečima, Erik će probati da iskoristi formu brojki i digitalnih algoritama da, pre svega sebi, objasni neka suštinski životna pitanja koja se tiču ljudskog postojanja. Na simboličkom nivou, potvrdu ove tvrdnje videćemo i u sceni kada on posmatra i svoje okruženje na ekranu, umesto neposredno, sopstvenim očima, bez posredstva televizije. On kaže da mu događaji deluju stvarnije na ekranu, odnosno [na televiziji imaju] više smisla“ (DeLilo K: 84). Slično osećanje podeliće i Lajl Vajnant u *Igračima*, kada primeti da nalazi „otvoreniju istinu na ekranu“ nego u časopisima, ali i u stvarnosti (DeLillo P: 16). Erik će ovu opasku podeliti sa Vidžom kada se, recimo, nađu usred protesta kada besna masa napadne čak i njegov auto, po kom ispisuju grafite i koji bezuspešno pokušavaju da prevrnu. On neće ljude i zbivanja posmatrati direktno, kroz prozor, nego će se za odgovarajuće slike osloniti na svoje kamere sa spoljašnjeg dela automobila. Štaviše, i on sam, dakle njegovo telo, njegov „mesnati prostor“ (DeLillo C: 64), za njega će predstavljati okruženje koje će ipak pouzdanije prikazati kamera. Otud i posmatra svoju reakciju na eksploziju na ekranu pre nego što se sama eksplozija uopšte desi u realnom vremenu. Iako ove scene nisu direktno vezane za televiziju, jer on ne posmatra vesti, već direktan snimak sa sopstvene kamere, DeLilo kroz ove scene ipak ispituje indirektno prisustvo televizije i masovnih medija u svakodnevici svog protagoniste. Erik Paker nije sam došao na ideju da svet treba posmatrati preko kamere, na ekranu, već je takvo ponašanje usvojio iz dominantne medijske kulture koja ga je oblikovala. Drugim rečima, Erik je model pojedinca koji je sam postao televizija, odnosno otelotvorenje televizijskih urednika, snimatelja i izvršnih direktora, te svoj svet posmatra tako što sam „režira“ stvarnost uz pomoć kamere. U prilog ovakvog tumačenja idu brojne scene u kojima

⁴¹ Zanimljivo je da je radnja *Kosmopolisa* smeštena u 2000. godinu, ali njenu pravu realizaciju u tehnološkom smislu tek smo delimično dočekali dve decenije kasnije, s pojavom pametnih satova.

Erik razmišlja o svom izgledu i položaju, te o tome pod kojim ga uglom kamera snima (ili bi ga mogla snimati) i da li pod tim uglom izgleda dobro na ekranu. Ovakvo ponašanje svakako je obrazac za DeLilove junake. Još je u *Amerikani*, Dejvid Bel razmišljao o svom fizičkom izgledu i o tome kako treba da se ponaša da bi ličio na jednu od filmskih zvezda kojima se divi. Takođe, u sceni u kojoj simulira košarkaški meč u kancelariji, on sve vreme misli o tome kako to izgleda sa strane, odnosno kako bi izgledalo da ga u tom momentu posmatra objektiv kamere. Ovakva svest da bi se moglo biti televizijskim subjektom često će se u DeLilovim junacima realizovati kroz ponašanje poput filmskih zvezda ili junaka. Pemi Vajnant u *Igračima* i Merijen Šej u *Podzemlju* razmišljaće kako bi one izgledale kao junakinje nekih romantičnih filmova, pa kada se upuste u vanbračne afere one zamišljaju neku fiktivnu kameru koja bi ih mogla snimati u tom trenutku plivanja u klišeima i usvojenim obrascima ponašanjima u spavaćoj sobi s ljubavnikom. I sam Erik Paker će u *Kosmopolisu* pre nego što upadne u stan svog arhineprijatelja Benoa Levina razmišljati o tome kako bi trebalo da razvali vrata nogom da bi ličio na akcione junake iz filmova, i kako bi bilo da ga kamera snima u tom trenutku. Erikova svest da je u svakom trenutku pod nadzorom kamere na momente je jeziva, jer mu neće ostaviti ni sekund privatnosti, zbog čega će trpeti svi odnosi sa ljudima koji su oko njega, uključujući i njegovu suprugu Eliz Šifrin.

Onako kako Džek Gledni ne prepoznaje svoju suprugu Babet kada se neočekivano pojavi na televiziji, Erik Paker neće moći da prepozna Eliz kada je vidi van konteksta svog doma, odnosno na ulici, u knjižari, ili bilo gde drugde u gradu. I u ovom pogledu Erik je produkt medijske kulture, odnosno eskalacija posledica koje masovni mediji izazivaju među publikom. On ne prepoznaje Eliz ne zato što su tek odskora u braku (iako je i ovo jedan razlog zašto je ne poznaje dobro – oni jednostavno nisu dovoljno dugo zajedno), već zato što je ona tek jedan od „kanala“ u njegovom životu. Eliz je označeno polje, savladan zadatak, žena iz porodice sa nasleđstvom koja Eriku pruža legitimnost u svetu novca i bogate elite. Njihova veza ni ne može biti ozbiljnija i dublja, jer Erik nije u stanju da ostvari takvu vezu sa bilo kim. On je opsednut formom koja jeste produkt medijske kulture, ali nije na to polje ograničena. Drugim rečima, on će se prema svojoj supruzi, ali i svojim ljubavnicama i koleginicama, odnositi kao prema zabavnim programima, nečemu (a ne nekome) što treba da ga zainteresuje nakratko, nešto što bi mu pružilo ikakvo suštinski ljudsko iskustvo koje bi bilo stvarno, za razliku od svakog drugog aspekta njegovog života. Potpuno paradoksalno, on u potrazi za stvarnim iskustvom koristi tekovine medijske kulture, pa se ponaša po šablonima klišea, medijskih sadržaja i suštinski performativnim aktivnostima. Na primer, svaka scena seksa u ovom romanu (jer Erik pretežno traži stvarno iskustvo kroz neposredni fizički doživljaj intimnih odnosa) biće simulacija medijske kulture u nekoj meri, od potpune perverzne simulacije odnosa iz egzibicionističkih filmova (sa Džejn Melman i to dok traje medicinski pregled prostate koji Erik ima tog jutra), preko simulacije vanbračne afere sa stalnom ljubavnicom i TV sapunica (sa Didi Fančer, njegovom savetnicom za umetnine), zatim simulacije spontane afere sa „potčinjenom“, a istovremeno i nekakve simulacije avanturističke, akcione afere sa filmova (sa svojom telohraniteljkom Kendrom Hejz kojoj čak traži da ga omami elektrošokerom), do seksa sa sopstvenom suprugom na mestu koje je samo po sebi simulacija (filmski set na kome su minut pre odnosa simulirali beživotna, naga tela na ulici).

Osim kroz prethodno navedene, implicitne primere, televizija se u *Kosmopolisu* ostvaruje kao krucijalni deo medijske kulture i na direktnom nivou, kroz element vesti. Erik Paker u svojoj limuzini gleda nekoliko snimaka vesti iz sveta, kojima DeLilo, čini se, skreće pažnju na više aspekata televizijskih vesti. Najpre, fenomen globalnog sela, koji nastaje pod direktnim uticajem masovnih medija, vidljiv je najviše na primeru vesti o ubistvima svetskih biznismena Artura Repa i Aleksandra Kaganoviča. Ova ubistva dešavaju se, fizički i teritorijalno, daleko od Erika, ali su posredstvom televizije ona deo njegovog dana. Prvo ubistvo se čak dešava praktično u živom programu, i Erik ga prati gotovo u realnom vremenu (sa tek manje od minute zakašnjenja) iako se ono zbilo u Severnoj

Koreji. Kompletan događaj praktično se odvija pred okom kamere, jer fascinirani Erik prati krvoproliće i želi da televizija ponovi snimak još nekoliko puta. Njegov sadistički vapaj za neprestanim prikazivanjem tragičnoj događaja još jedan je primer na kom nam DeLilo prikazuje eskalaciju medijske kulture. Gledatelji su u *Belom šumu* pratili dokumentarce o prirodnim katastrofama i zabavljali se uprkos činjenici da su te katastrofe izazvale tragedije nekih stvarnih ljudi. Ipak, te tragedije ne dešavaju se pred njihovim očima, jer prenos nije uživo, a pritom postoji i kritički otklon prema sadržaju jer su ti prikazi deo dokumentarnog programa koji je ograničen, odnosno prikazuje tek naznake tragedije, a ne njenu eksplicitnu realizaciju. U *Kosmopolisu* to nije slučaj, jer je tragedija u potpunosti vizuelna i nefiltrirana, a nasilnost scene nije ni najmanje ublažena. Ovakvu eskalaciju i u prikazu tragedije na televiziji i u reakciji publike možemo čitati kao DeLilovo praćenje razvoja medijske kulture koja postaje sve bezosećajnija i čija je otupelost, ali i manjak empatije, rezultat pomeranja granica prikazivog. Od *Amerikane*, u kojoj je bio problem prikazati na televiziji kako zatvorenici uriniraju, do *Kosmopolisa*, u kome se na ekranima vrti grozomoran snimak ubistva čoveka stiglo se upravo pokušajem da se publici prikaže spektakl o kom govori Kelner. Medijski spektakl sam po sebi mora da bude nov, nikad ranije viđen, mora da šokira i izazove emotivnu reakciju kod publike, ali ono što medijska kultura gubi iz vida jeste to da jednom prikazan medijski spektakl postavlja standarde za događaje koji će imati prikazivati nakon njega. Drugim rečima, svaki sledeći događaj mora da nadmaši postavljene parametre spektakularnosti ukoliko želi da se ostvari kao medijski spektakl. U suprotnom, televizija biva dosadna, već viđena, ne uspeva da ostvari rejting, te gubi publiku i rizikuje da izgubi primat u kulturi koju stvara. Ovakva praksa ne pokreće samo problem televizijske forme i njenih granica, već i granica kod publike koje se tiču kako njihovih želja za sadržajem, tako i granica ponašanja koje krše pod uticajem ekstremnih scena koje im se prikazuju. Tako će Erik, dok gleda snimak ubistva Artura Repa, biti ne samo uzbuđen kao gledalac, već kao seksualna jedinka. On će sadistički zamišljati kako ima seks sa novinarkom koja je na licu mesta, „kraj uskovitlanog noža i pomešanih udova i rasečenih aorti, uz stakato krikova razmahanog atentatora [...] i uz prozuke, a sve glasnije jauke umirućeg Artura Repa“ (DeLilo 2005: 39). Sličnu morbidnu interakciju publika će ostvariti još jedino u *Padaču*, iako daleko manje eksplicitnu, kada slika čoveka koji skače u sigurnu smrt sa jedne od Kula bliznakinja u plamenu postane medijski spektakl koji postaje sveprisutan kako u medijima, tako i na ulici. Fotografija direktno prikazuje ne samo individualnu, već i kolektivnu tragediju i traumu, ali to neće sprečiti masovne medije da od nje naprave medijski spektakl koji u jednom momentu nadržava sam događaj, odnosno postaje njegov simulakrum, njegova znakovna predstava. U prilog tome ide i Boksalovo čitanje *Vage*, i to naročito scena Osvaldove smrti koje nam DeLilo daje paralelno – „samog događaja i njegovo beskonačno prikazivanje na televiziji“ – upravo da bi pokazao razliku između događaja i njegove predstave (Boxall 2006: 149). Osvaldova smrt nije nikakav spektakl; štaviše, DeLilo tu scenu pripoveda kao nekakav apsurdni događaj koji narativno deluje slabo – isprekidan je, čudno motivisan, a sam čin nema epsku dimenziju kakvu će imati njegova medijska predstava. Ipak, snimak koji se vrti na televiziji nakon događaja dobija status junačkog čina i čita se isključivo kroz medijski diskurs, pa sav epski potencijal ne počiva na junaku i narodnom neprijatelju, već formi koja ih prikazuje, ali i ponavljanju snimka, jer takva veštačka sveprisutnost u medijima dodaje događaju na monumentalnosti. Tako i ovde jedan suštinski nasilan čin postaje medijska predstava koja događaj tumači iz samo jednog aspekta i smešta ga u širi kontekst serije izveštavanja o atentatu na Kenedija.

Kada je *Padač* u pitanju, televizija se na sličan indirektan način pojavljuje i u ovom romanu, više kroz medijsku kulturu (kao njen vodeći element) i njene posledice na publiku. Kada opisuje sam teroristički napad iz ugla svog protagoniste Kita Nojdekera, DeLilo u haosu eksplozije podvlači hitrinu kojom se televizijske ekipe pojavljuju na licu mesta, koliku gužvu stvaraju, ne obazirući se na to što Kitu preprečuju put dok pokušava da pobegne sa mesta udara, potpuno obuzeti događajem koji treba „pokriti“ i adekvatno prevesti na ekran. DeLilo će, premda se primarno fokusira na lično iskustvo

traume, između redova posvetiti pažnju i neporecivoj sprezi medija i stvarnosti, jer više nije moguće ustanoviti vremensko kaskanje jednog u odnosu na drugo. Drugim rečima, iako bi bilo očekivano da televiziji treba vremena da stigne na mesto nesreće, pa da potom spremi izveštaj i potom emituje program o datom događaju, ona u ovom romanu (kao i u stvarnosti) događaj prati uživo, a medijski program simultan je sa stvarnošću. Ovakvo brisanje vremenskog otklona izjednačuje postojanje neposredne stvarnosti i medijske hiperrealnosti, pa stvarnost i simulakrum stvarnosti nastaju ukorak jedno s drugim. Rudolf spominje evoluciju modernih medija upravo u pogledu „redukcije opsega prostora i vremena“ i primećuje da je motiv za takvo nadraščanje granica stvarnosti „želja da se forma prezentacije približi onome što se prezentuje“ (Rudolph 2014: 211). Pod ovim se podrazumeva praktično izjednačavanje događaja i njegove predstave, stvarnosti i njenog simulakruma koji može sadržati elemente stvarnog, ali ih predstavlja kroz tehničke filtere, pa ih tako neminovno obrađuje i doraduje. U čitavom procesu postoji porazna „tendencija svih medija ka proizvodnji tehničke blizine posrednika posredovanom čime je arbitrarni element posredovane predstave relativizovan približavanjem čulnoj percepciji“ (Rudolph 2014: 211). Ono o čemu je ovde reč jeste upravo iluzija da su događaj i njegov televizijski prenos, u ovom slučaju, jedno te isto, ili da barem imaju istu vrednost, iz čega sledi da se prisustvovanje prenosu tretira kao iskustvo u potpunosti jednako prisustvovanju samom događaju. Ovakva nastojanja medija, ali i publike, imaćemo i u *Podzemlju*, na primeru snimka ubistva sa Teksaskog autoputa ili u *Kosmopolisu*, na primeru snimka ubistva Artura Repa kojim je Erik Paker toliko opsednut. Ništa od ovoga neće značiti da je realnost prenesena neposredno, jer, kako primećuje Luhman, i pored toga što se događaji prenose u realnom vremenu, postoje „brojne mogućnosti za intervenciju kako bi se oblikovao materijal – korišćenje nekoliko kamera i preklapanja slika tokom snimanja, izbor perspektive i video klipova i, naravno, izbor događaja koji su selektovani za prenos, kao i izbor termina prenosa“ (Luhmann 2000: 39). Televizija ovim ostvaruje određenu dominaciju kroz izjednačavanje sa događajem, jer on ipak ima moć da događaj prikaže selektivno, te se tako ostvaruje kao ništa drugo do njegov simbolički prikaz, odnosno simulakrum koji sam sebi pridodaje veći značaj. Čak i u *Padaču*, ovakva tendencija biće razlog što fotografija padača biva prihvaćena kao jednaka samom događaju, odnosno što će je publika posmatrati kao znak koji smenjuje događaj u medijskom okruženju. Televizija se, tvrdi Bodrijar, nameće kao „konačno rešenje [realizacija] događaja“ (Baudrillard & Singer 1990: 160). Pored toga, televizija i masovni mediji će svojim izveštavanjem imati veći uticaj od samog događaja na američku publiku u *Padaču*, jer će doprineti atmosferi netrpeljivosti i antisemitizma među DeLilovim junacima. Tako će Lijen Glen, supruga protagoniste, inače humana i empatična osoba (ona radi kao volonter pre jednom od centara za stare i pomaže ljudima kojima je pomoć neophodna), postaće netrpeljiva kako prema svojoj etnički sumnjivoj komšinici (čija se etničnost nameće kao problem zbog arapske muzike koju pušta u svom stanu u trenutku koji Lijen prepoznaje kao osetljiv), tako i prema uličnom umetniku koji simulira pozu čuvenog padača sa fotografije koju smo spomenuli u više navrata.

Štaviše, upravo će medijska kultura doprineti tome da Lijen i Kit potraže utehu nakon traumatičnog događaja priklanjanju obrascima medijske kulture. Prethodno rastavljen bračni par odlučioće da obnovi svoju vezu, nakon što se Kit direktno sa „nulte tačke“ uputi ka stanu svoje supruge i sina, ne zato što ga za njih veže neka preterano ispoljena emotivnost, već zato što ga je trauma svela na osnovnu funkciju kao društvenu jedinku, pa je jedino logično da se u trenutcima krize okrene osnovnoj jedinici američkog društva – porodici. Nakon početnog šoka, ipak, porodični dom neće biti jedini kliše kojem će Kit pribegli, pa će se tako i on upustiti u vanbračnu aferu sa Florens, još jednom preživlom koja je prošla kroz istu traumu kao i on, iako će taj odnos, možda i najviše od svih ostalih afera u DeLilovim romanima, biti jezivo bezličan, i na momente potpuno mehanički. Pored afere, Kit će klišeizirani dupli život pokušati da vodi i kroz kocku, iako će mu i ona pružiti slabu utehu. Sve ovo skupa ponovo jeste indirektno otelotvorenje medijske kulture u DeLilovim romanima, jer i Kit i Lijen

više oponašaju fiktivne junake sa televizije i filma nego što rade nešto iz prirodnih pobuda, njihovo ponašanje uslovljeno je obrascima koje diktiraju mediji. U neku ruku, čitav teroristički napad u ovom romanu možemo čitati kao jedinstvenu medijsku traumu. Prema definiciji, trauma je „odgovor na neočekivani ili ogroman nasilni događaj ili događaje koji nisu u potpunosti shvaćeni dok se događaju, već se vraćaju kasnije u sećanjima, košmarima i drugim ponavljajućim fenomenima“ (Caruth 2016: 91). Ova definicija odgovara Kitovom iskustvu, jer on dobar deo romana provodi u stanju otupelosti, nesvestan svoje okoline. Čitav događaj za njega je u izmaglici toliko da kada dođe kući, ne registruje da su mu se komadići stakla i ostataka srušenih objekata zarili u lice i kožu. On događaj obrađuje kasnije, najčešće indirektno, ako se može reći da se sa njime uopšte svesno suočava. Kroz njegov lik, DeLilo nam pokazuje da ej trauma nešto što „prekida samo vreme, preliva se van tela likova i u gubitku sećanja skriva od njih detalje sopstvenih povreda“ (Ally 2019: 357). No, zanimljivo je posmatrati ostale junake, poput Lijen, čija je trauma zasnovana na medijskoj slici, odnosno prenosu tragičnog događaja. Upravo taj prenos i kasnija fotografija padača koja postaje simbolički prikaz čitave tragedije označice trenutak u kom trauma postaje „simbolično iskustvo za kolektiv“ (Ally 2019: 363). Lijen nije bila prisutna na terenu, nije iskusila događaj iz prve ruke, ali mediji čine da ona događaj iskusi kao da ga je zaista proživela jer funkcioniše u okvirima fenomena koji Duval naziva „neposredovanim posredovanjem“ (Duvall 1994: 127). Suštinski, ovo znači da je medijska publika naviknuta da stvarnost sagledava kroz medijske predstave i prenose, pa je za nju lično ovo iskustvo neposredovano (jer ga njena svest tako doživljava) iako jeste primer posredovanja (jer je televizija posrednik u prenosu događaja i informacija iz stvarnog sveta). Kako piše Ali, „i trauma i njeno značenje su posredovani i interpretirani kroz bezlični objektiv masovnih medija“ (Ally 2019: 353). Ovakav paradoks spoja lično-bezlično i posredno-neposredno u DeLilovim romanima biće okosnica prikazivanja stvarnosti na televiziji i načina na koji gledaoci iskrivljeno poimaju hiperrealnost koja im se prikazuje. Televizija je time tek simptom američkog društva koje i Bodrijar posmatra kao paradoks jer je Amerika „utopija koja se može postići samo kroz simulaciju, ne u smislu da je lažna, naravno, već u smislu da se pitanje istinitosti i lažnosti ne može uopšte postaviti“ (Baudrillard 1993a: 245). Više reči o ovom fenomenu biće u narednom poglavlju ovog rada. Na simboličkom nivou, u *Padaču*, ova pomerena, očučena percepcija stvarnosti biće razlog zašto Kit na kraju romana posmatra belu košulju koja pada s visine na zemlju, što njega asocira na padača (sveprisutnog u medijima), pa zatim preko njega na čitav događaj koji je iskusio. Televizija menja i njegovo iskustvo iako je on događaju lično prisustvovao, jer on ne može da se odbrani uticaja medijskih predstava, naročito u stanju post-traumatskog šoka.

Konačno, televizija će biti jedan od najbitnijih elemenata i DeLilovog (zasad) poslednjeg romana, *Tišine* (*The Silence*, 2020), ali kroz svoj negativni označitelj – u ovom romanu odsustvo televizije i masovnih medija (ali i tehnologije uopšte) biće ono što DeLilo posmatra kroz društvo koje ne ume da funkcioniše bez tvoraca ponašanja od kojih je obrasce preuzelo. Centar ovog romana jeste verovatno najveći sportski medijski spektakl američkog društva – Superbol, odnosno finale nacionalnog fudbalskog⁴² takmičenja. Tradicionalno medijski događaj koji okuplja porodicu i prijatelje (osim DeLila i drugi će pisci pozajmiti ovaj događaj za sopstvena dela, poput Filipa Rota, u romanu *Exit Ghost*), Superbol je prilika i za DeLilove junake Dajen Lukas i Maksa Stenera da u svoj dom pozovu svoje prijatelje Tesu Berens, njenog supruga Džima Kripsa, i Dajeninog bivšeg studenta Martina Dekera. Televizija tako na početku (ili tik pred početak) ovog romana funkcioniše na sličnim principima kao i u *Belom šumu*, na primer. Ona je povod za okupljanje, centralna tačka sobe koje će biti izvor zabave i povod za zbližavanje među prijateljima pod uticajem zajedničkog iskustva. Ipak, za razliku od *Belog šuma*, u kome televizija ne prestaje da ispunjava dom Glednjevih, u *Tišini*, DeLilo će odlučiti da je iz Dajeninog i Maksovog doma oduzme, pa će televizijski ekran postati nulta tačka te sobe i zbog toga što

⁴² U pitanju je američki fudbal.

je aktivnost na njemu na nuli. Fokus romana tako postaje nepatvorena medijska kultura, ali onako kako se realizuje među publikom. Hipotetički slučaj brisanja masovnih medija iz savremenog sveta, ako je verovati ovom DeLilovom fiktivnom eksperimentu, ne bi mnogo promenio u ponašanju medijske publike, jer njegovi junaci ostaju prikovani za ekran, bez obzira na to što taj ekran više ništa ne prikazuje. U ovoj sceni možemo videti posledice odnosa između televizije i gledalaca jer televizija „ima fiksni raspored, pa je tako ona nefleksibilna strana u odnosu TV-gledalac“ iz čega sledi da se „svakodnevne aktivnosti gledalaca pomeraju, produžavaju ili skraćuju kako bi se prilagodili programima koje žele da gledaju“ (Gauntlett & Hall 2002: 23). Ovakvo prilagođavanje kod DeLilovih junaka vodi u zavisnost jer oni neće znati šta da rade sa sobom u vreme koje je predviđeno za televizijski program. Oni funkcionišu po rasporedima televizijskog programa, a onda kada im je program uskraćen, kao u *Tišini*, oni ostaju bez rezervne opcije, odnosno aktivnosti kojom bi popunili odsustvo televizije, upravo zbog toga što se na oslanjaju na nju kao siguran deo stvarnosti. DeLilo nam time pokazuje da televizija ima autoritet u društvenoj stvarnosti, jer ljudi očekuju da će se zakazani program zasigurno prenositi u obećano vreme, do te mere da im bilo koja aktivnost u datom terminu deluje ne samo neizvesna, već praktično neostvariva i nemoguća. U iščekivanju da program ponovo počne da se prikazuje na ekranu, oni zato zadržavaju svoje položaje do granica apsurdna (neko stalno mora da sedi u „glavnoj“ fotelji u dnevnom boravku, da komično očuva poredak pred televizorom, kad već nisu u stanju da održe bilo šta drugo u svom okruženju). Čitav ovaj roman možemo čitati kao otelotvorenje tvrdnje da nisu masovni mediji ti koji zapravo stvaraju medijsku kulturu već medijska publika, i njena želja da gleda medijski program. Iako ništa ne nagoveštava da će se program ikada ponovo emitovati, DeLilovi junaci ne odustaju od svoje nade, ne samo zato što ona umire poslednja, već zato što ne znaju šta bi ni sa sobom, niti sa drugima u sobi bez televizora. Njihovi razgovori isprazni su, apstraktni, i ne doprinose funkcionalnoj komunikaciji. Zbog toga se, na primer, Džim i Tesa povlače u spavaću sobu da spavaju (kad već na televiziji nema šta da se gleda), dok se Dajen povlači u sopstvene misli, kojima luta možda jednako izgubljena kao da ekranom paradiraju slike koje je ionako ne zanimaju. Za razliku od nje, njen davnašnji student Martin će na neki način „preuzeti štafetu“ pa pokušati da nadomesti televizijski program svojim performansom. On vodi monologe i kao da naglas razmišlja o sebi samom, kao da izvodi predstavu koja bi prisutnoj publici mogla poslužiti kao izvor zabave umesto finala NFL-a, iako ovo nije njegova svesna namera. Martin počinje da govori, odnosno „saopštava“, kao da mu je to uslovni refleks, kao da je takvo ponašanje sasvim prirodno i jedino logično u datoj situaciji, za koju ionako nikada nisu dobili instrukcije iz medija. Jedini koji će pokazati nekakvu inicijativu za rešenjem jeste Maks, tradicionalna glava porodice, tipičan Amerikanac koji će junački spasti svoje prijatelje, tako što odlazi u gungulu ulice da sazna o čemu je reč, zašto programa nema i kada ga mogu ponovo očekivati. Nažalost, pošto je i ostatak društva jednako izgubljena medijska publika, rešenje se neće ni nazreti, i pored svog Maksovog junačkog truda. Zanimljivo je da sve njih drugi problemi, izazvani nefunkcionalnošću tehnologije, neće naročito zanimati, niti će njima biti opterećeni – njihov centralni problem biće crnilo ekrana. DeLilo tako prikazuje televiziju kao nesumnjivu silu koja ne samo da utiče na život i društvenu stvarnost, već je i njihova glavna osnova.

Pored romana, televizija će biti centralna sila DeLilove Amerike i u dramama *Dnevna soba* i *Valparaiso*. Kako smo već spomenuli, *Dnevna soba* će pratiti element TV aparata u svakodnevici junaka i njihove navike koje odgovaraju navikama koje smo videli kod Dejvida Bela u *Amerikani*, Lajla Vajnanta u *Igračima*, ili Karen Džani u *Mau II*. Sa narativne i dramaturške strane, zanimljivo je to da DeLilo posmatra televiziju kao aktivnog protagonistu drame, jer didaskalije predviđaju da je element televizije postavljen kao glumac koji sedi u prostoriji i oživljava tek kada drugi junaci pritisnu dugme na daljinskom upravljaču. Lik izgovara tekst mehanički, ravno, i prekida rečenice onda kada ga drugi likovi „prebace“ na drugi kanal. Na taj način televizija prerasta svoje tehnološke okvire i ostvaruje se putem doslovne personifikacije, utoliko što postaje osobom. Ne možemo, a da se ne zapitamo šta bi sve

ovaj lik mogao da uradi, da je DeLilo kojim slučajem ovu dramu napisao danas, nakon što je televizija doživela nezamislivu ekspanziju zahvaljujući internetu. Kada je *Valparaiso* u pitanju, ovu dramu i element televizije u njoj možemo posmatrati paralelno sa *Amerikanom*, premda su i *Poltron* i *Podzemlje* relevantni za tumačenje ovog dela, jer zaplet prati nastanak jedne medijske priče. Ta medijska priča potpuno je trivijalna i ničim posebna, ali i kao takva jeste materijal od kojeg televizija može načiniti medijski spektakl. Osnov zapleta jeste sporni let na koji poslom kreće Majkl Mažeski pa umesto u predgrađe Čikaga (čije ime nosi kompanija Valparaiso koju Majkl treba da poseti), sleće u južnoamerički grad Valparaiso. Ovaj nesporazum postaje predmet interesovanja medija, pa televizijska ekipa i doslovno vrši invaziju na dom Majkla i Livije (njegove supruge) koji se volšebno pretvara u televizijski studio, baš kao što limuzina Erika Pakera po potrebi postaje kancelarija, lekarska ordinacija ili ljubavno gnezdo u *Kosmopolisu*. Televizija tako i doslovno menja dom pojedinca i pokazuje u kojoj meri je odluka o tome ko može postati televizijska i medijska zvezda zapravo arbitraran pojam. Majkl ničim ne zaslužuje svetla reflektora, ali će ga televizija iskoristiti za potrebe kreiranja medijskog sadržaja ne zato što on to zaslužuje, već zato što producenti tako žele. Ovakvo učitavanje značenja tamo gde ga inače nema, odnosno konstruisanje informacije tamo gde ne postoji ništa što se ima komunicirati, možemo protumačiti u svetlu kako Bodrijarove teorije o medijskoj hiperrealnosti, tako i DeLilovih romana. U oba slučaja, televizija je stecište informacija bez ikakvog značenja i saznanja, isprazna cirkulacija artificijelnog diskursa čiji je cilj da obuzme pažnju gledalaca, ne i da zaista svrsishodno informiše.

Treba spomenuti i da se televizija pojavljuje i u ostalim DeLilovim delima, pre svega romanima, iako je u pitanju sporadična prisutnost. DeLilo će posmatrati američku kulturu sa drugih stanovišta, ali će se televizija po pravilu pojaviti u svakom njegovom fiktivnom svetu, jer jeste tekovina američke civilizacije. Iako junaci romana poput *Endzone*, *Ulice Grejt Džouns*, *Ratnerove zvezde*, *Imena*, *Bodi artista*, *Tačke omega* ili *Nula K*, vode bitke sa drugim aspektima američke popularne kulture, DeLilo će sporadično ubaciti element televizije kao neki vid korena koji priča pušta u američko tlo, da pruži jasan kontekst svih drugim aspektima društva koje nam se predstavlja. Tako će, dok se bave američkim fudbalom na koledžu usred pustinje, junaci *Endzone* razmišljati kako o televizijskim prenosima utakmica i svom liku na ekranu, tako i o tekovinama medijske kulture koju primarno generiše televizija. Upravo ćemo zbog toga ovaj roman spominjati kada u kasnijim poglavljima budemo posmatrali prikaze nasilja i rata na televiziji, jer će slične obrasce usvojiti i sport, pa će tako mladići pod komandom trenera Krida postati ratnici na terenu koji će se ponašati jednako varvarski kao ratnici sa televizijskih ekrana i bioskopskih platana. *Ulica Grejt Džouns* će nam prikazati fenomen medijske poznate ličnosti i kulta koji se oko nje stvara, a slavni rokenrol muzičar (koji se oprobava u ulozi izolovanog filozofa) Baki Vunderlik često će se u razgovorima sa menadžerima, novinarima i komšijama osvrtni na tekovine televizijske i medijske kulture pozivajući se na sopstveno iskustvo. Sličnu temu, samo u domenu drugih umetnosti, imaćemo na momente i u *Bodi artistu*. Takođe, televizija će se pojaviti na trenutak i u *Ratnerovoj zvezdi*, kroz likove roditelja protagoniste Bilija Tviliga, koji su u stanju da nosaju težak televizor po stanu ne bi li uhvatili dobar signal kako bi mogli da prate zabavan program, koji će kasnije često spominjati u međusobnim razgovorima. I ostali romani pozvaće se na tekovine televizijske kulture, mahom kroz klišeje i usvojene obrasce ponašanja, o kojima će biti reči u kasnijim poglavljima.

4.1.1. Stvarnost na televiziji

U DeLilovoj prozi, pitanje stvarnosti i hiperrealnosti jasno je naglašeno u svim njegovim delima. U fiktivnoj Americi koja je istovremeno zatrpana masovnim medijima, ali se iz njih na neki čudan način i rađa, pitanje šta je stvarno, a šta nestvarno najčešće ostaje bez odgovora za DeLilove junake. Granice hiperrealnosti stapaju se sa granicama neposredne stvarnosti u svim aspektima, pa društvo koje nastaje kao proizvod takve kreacije neminovno funkcioniše po obrascima medijske kulture. Kada je televizija u pitanju, ona postaje glavni generator stvarnosti DeLilove Amerike. De Menezes Linardi piše o tome kako je „televizija oduvek pokazivala slike sveta kao da ih reflektuje“ ili pak oponaša; ona je ogledalo, dakle, ne surogat (De Menezes Linardi 2003: 240). Ovakva nastojanja pokazuju da je glavni cilj televizije realizam, kao i objektivno predstavljanje sveta i stvarnosti, odnosno mimezis. No, ovakva će težnja često ostati na nivou ideja u DeLilovim romanima, jer će događaji, ljudi i sve što čini stvarnost jednog društva na televiziji postati sopstveni simulakrum, nižeg ili višeg nivoa. I pored toga, ono što se prikazuje publici u DeLilovoj Americi, „prihvata se kao stvarnost“ jer je slikama „lako manipulirati u ma koje svrhe TV mreža želi“ onda kada je iz njih ispražnjen sav sadržaj (De Menezes Linardi 2003: 240). Drugim rečima, mimezis televizijskih slika ostaje bez referenta u stvarnosti, jer osobe i događaji u stvarnosti ne odgovaraju svojim televizijskim verzijama. Kao primer, De Menezes Linardi navodi Kenedija u *Vagi*, čiju medijsku sliku publika upija „s uverenjem da je on onakav kakvim ga mediji prikazuju“ (De Menezes Linardi 2003: 240). Ta doza poverenja koju televizija uživa fenomen je koji zaslužuje zasebno proučavanje. Vera da će nam događaji biti prikazani direktno, bez skrivene agende dolazi iz originalne zamisli koncepta medija kao nešto što nam može biti od pomoći da svet shvatimo i sagledamo na lakši način. No, kod DeLila, medijska kultura i televizija kao vodeći medij, ovo će, upravo suprotno, otežavati svojim gledaocima, iako će ovu činjenicu marljivo skrivati od njih. Na sličnom tragu piše i Bodrijar, kod koga Rudolf uočava sledeće:

Razlika između stvarnosti i pojave je tako izgubljena, a kraj vladavine pojave, koji Bodrijard pripisuje devetnaestom veku, ispisuje kraj predstave i značenja u dvadesetom veku. To jest, dokle god ovi potonji termini još uvek zavise od razlike između stvarnosti (spoljašnjeg referenta) i pojave, značenje je izgubljeno. Viđenje sveta u dvadeset prvom veku, stoga, jedino je moguće kroz posredovanje aparata [mašina/instrumenata], a svet je adekvatno sačinjen od strukture instrumenta koji ne pospešuje prirodnu čulnu percepciju, već prodire u stvarnost tako što je strukturira. Zbog ovoga, za Bodrijara, ne postoje prirodni pejzaži u Americi. Amerika je ono što je ponajbolje otelotvorenje Bodrijarove simulirane stvarnosti. (Rudolph 2014: 207)

Ono o čemu govori Rudolf tiče se domena medijske kulture koju Amerika stvara. Daleko od toga da za Bodrijara ne postoje „prirodni pejzaži“, odnosno neposredna stvarnost u Americi, ili bilo gde drugde. Ono što ne postoji jeste nezavisnost tih prostora, njihovo ostvarenje van domena medijske slike o njima, i medijske kulture zemlje kojoj pripadaju. Američki predeli poimaju se prvenstveno kao američki, oni poprimaju odlike društva i društvenih praksi koje diktiraju masovni mediji, a pre svega televizija. Tako u *Belom šumu* imamo slučaj najfotografisanijeg ambara, koji može poslužiti kao idealna ilustracija Bodrijarovih i Rudolfovih tvrdnji. DeLilovi protagonisti primećuju da „kad jednom vidiš znake [označitelje] o ambaru, postaje nemoguće da vidiš ambar“ (DeLillo WN: 14). Siskind Mari dalje primećuje da oni, u službi publike pred spektaklom ambara, nisu tu da uslikaju prizor, već da „održavaju sliku“ o ambaru, da pridodaju njegovoj medijskoj auri pristajući da „budu deo kolektivne percepcije“ (DeLillo WN: 14). Scena kulminira spoznajom da stvarni prizor i ne postoji, on se izgubio u činu fotografisanja procesa fotografisanja, a pitanje kakav je ambar bio pre nego što je postao toliko (ili uopšte) fotografisan ostaje retoričko, pa i poražavajuće. Na taj način stvaran prostor, iako fizički i dalje prisutan, nestaje iz ljudske percepcije stvarnosti, jer ga zatrjavaju medijske slike, van kojih njegova vrednosti ne postoji. Ambar je samo obična, ni po čemu značajna tvorevina onda kada mu se oduzme medijski dodeljena uloga. Stvarni entitet je najpre medijski spektakl, pa tek onda objekat u svoj svojoj fizičkoj neposrednosti. Posmatramo li ovaj odnos u suprotnom smeru, dolazimo do istog zaključka.

Naime, pejzaži koji se pojavljuju kao slike u okvirima medijske kulture ne postoje u stvarnosti, jer su domaštani, dorađeni, obojeni svojom pripadnošću teritoriji američke kulture. Kao takvi, oni su apstraktni pojam, a ne geografska lokacija. Promena o kojoj govori Bodrijar tiče se pre svega percepcije i upravo je u vezi sa „nepostojanjem“ prirodnih pejzaža koje spominje. U društvenoj zajednici pre savremenog ili modernog doba, a naročito pre industrijalizacije, bilo je lako jasno razlučiti između stvarnosti (onoga što postoji i može se dokazati da jeste takvo kakvo jeste) i pojave (onoga što se čini da postoji i što se pričinjava drugačijim nego što jeste). U svetu modernih masovnih medija, granice između ta dva pojma se brišu, a stvarnost postaje ambivalentna – nekada postoji i jeste, a nekada se samo tako čini. Stvarnost postoji za osobu koja je proživljava uživo i neposredno, u fizičkom smislu, ali neoslobođena medijskih predstava koje su sa njom u vezi. Upravo se na to odnosi Rudolfov komentar o tome kako mašine, instrumenti i aparati prodiru u stvarnost i konstruišu je. U slučaju masovnih medija, ovaj proces ogleda se u izmenjenoj percepciji gledalaca od koje direktno zavisi priroda činilaca stvarnosti. Tako televizija neće samo pomoći gledaocima da iskuse, na primer, daleke predele kojima ne mogu uvek i lako pristupiti direktno čulima (upravo zbog fizičke udaljenosti, ali i čitavog niza društveno-ekonomskih uslova), već će i direktno oblikovati utisak koji gledaoci stižu o datim predelima. Televizijska tehnologija usloviće to kojim će čulima gledaoci iskusiti dati predeo, dok će televizijski urednici kontrolisati na koji će se način to iskustvo preneti i doživeti. Na taj način stvarnost i medijska predstava o stvarnosti dovode se u jukstapoziciju, jer čak i onda kada televizija ne izvrši prevelik uticaj na neku medijsku sliku, slika i dalje postoji u različitom domenu u odnosu na stvarnost, odnosno nju i njen dojam definiše to što je nestvarna, odnosno ne-stvarna. DeLilo će često u svojim romanima poručiti slično, kao kada u *Padaču* Lijen kaže Džastinu, „Ako pokušavaš da ono što čitaš dovedeš u vezu s onim što vidiš, to ne mora baš uvek da bude uskladio“ (DeLilo Pa: 163). Džastin u datom slučaju čita letke koje različiti ljudi dele na ulici, međutim, ova se poruka lako može odnositi na medije generalno, te na pomenuto sučeljavanje stvarnog i hiperrealnog. Sukob između ove dve suprotstavljene pozicije Bodrijar vidi kao neminovno brisanje, odnosno negiranje, jedne od strana, najčešće nauštrb stvarnosti. U DeLilovim romanima, upravo će televizija biti glavni agent ovog spora i element koji će iznova doprinositi tome da se granice između stvarnog i simuliranog brišu, i to nametanjem svojih praksi stvarnom životu svojih gledalaca, kako smo videli u prethodnom poglavlju. To svakako ne znači da i ostali masovni mediji ne učestvuju u ovom procesu, ali je za DeLila televizija, na neki način, sinergija svih ostalih masovnih medija. Ona objedinjuje sliku, zvuk, reklamu i marketinške trikove, ali i film, što će reći da se koristi glavnim elementima svih ostalih masovnih medija. Ovakvo jedinstvo tehnologije, strategija i praksi pomoći će joj da u DeLilovim romanima najuspešnije utiče na ljudsko poimanje stvarnosti, ali i američkog i ličnog identiteta svih fiktivnih junaka. Ono na šta se treba fokusirati u ovom delu rada jesu predstave stvarnosti na televiziji i njihova svrha i upotreba.

Ukoliko polazimo od činjenice da je televizija kao medij namenjena informisanju publike o tekućim dešavanjima na lokalnom, nacionalnom i internacionalnom nivou, logično bi bilo poći od predstavljanja stvarnog sveta na televiziji u DeLilovim romanima. Ovakva će predstavljanja uključivati kako stvarne istorijske događaje (teroristički napad na Kule bliznakinje, Hladni rat, Kenedijevo ubistvo i slično), tako i fiktivne događaje iz stvarnosti Amerike DeLilovih romana (različita ubistva, otmice, izlivanje toksičnog materijala i tako dalje). Krajnje postmodernistički, koristeći se historiografskom metafikcijom, DeLilo kao da potcrtava to koliko je stvarnost sama konstruisana jednako koliko i istorija ili bilo koja priča, jer ona ne postoji van okvira naše percepcije. Drugim rečima, upravo zbog toga što stvarnost možemo da iskusimo i spoznamo isključivo kroz prizmu svoje percepcije i kapaciteta ljudskog uma, jedina definicija stvarnosti koju možemo ponuditi i na osnovu koje se možemo upravljati jeste suštinski samo priča, odnosno diskurs sačinjen jednako od direktnih čulnih iskustava i naučenih pojmova o stvarnosti kao takvoj. Ovaj diskurs u DeLilovim romanima biće pod direktnim uticajem masovnih medija, kao što smo već utvrdili, jer se kultura zapadne civilizacije, naročito druge polovine

dvadesetog i početka dvadeset prvog veka, stvara u medijima jednako koliko se na njih oslanja da je običnom čoveku prenesu. Time što uključuje čitav dijapazon različitih događaja, kako istorijskih, tako i potpuno fiktivnih, DeLilo ne pokušava samo da oponaša televiziju iz sveta u kome živi; čini se da on ovim prikazima želi da potcrta činjenicu da su za televiziju svi događaji isti, svi nose jednak potencijal da privuku pažnju publike, te tako zaslužuju svoje mesto u etru, što nas ponovo vraća na praksu historiografske metafikcije. Otud toliko mnoštvo televizijskih programa u svakom njegovom romanu, čak i onda kada mediji nisu glavna tema romana (poput *Endzone*, na primer, čiji junaci ne mogu čak ni da treniraju a da ne zamišljaju kako bi mogli da postanu televizijske sportske zvezde). Sveprisutnost televizije, makar i kao zvuka u pozadini, trebalo bi da nas uputi na ulogu ovog masovnog medija koju DeLilo prepoznaje. Medij koji uplivava u sve pore života, objedinjuje činjenice i fikciju, te čini sastavni deo svakodnevice u svim njenim aspektima, neminovno mora biti ključan faktor za to kako će publika ne samo sagledavati stvarnost, već i kako će učiti da ju treba sagledati. Televizija DeLilove Amerike će zato prigriliti kako sve događaje, tako i druge medije, pa će se vesti iz novina preseliti na male ekrane, zajedno sa sportskim rubrikama, a svoje mesto naći će i film, i to sve sa namerom da se generiše jedinstvena američka kultura i, još važnije, američki identitet. Svi medijski sadržaji odlikovaće se senzacionalizmom, jer je, kako smo u prethodnim poglavljima ovog rada videli kod Kelnera, sposobnost da šokira glavna prednost i odlika svakog programa koji se publici plasira. Senzacionalizam, dakle, možemo posmatrati u DeLilovim romanima kao strategiju uspešne indoktrinacije, jer on potpomaže ne samo drastično privlačenje pažnje gledalaca, već i uspešno menjanje navika, stavova i shvatanja sveta i stvarnosti.

Kada je o prikazu faktološke stvarnosti na televiziji u DeLilovim romanima reč, primetno je da se iz stvarnog sveta na stranice njegovih dela najviše sele ratovi. Već u prvom romanu, *Amerikani*, Dejvid Bel spominje rat koji je „stalno na televiziji“ (DeLillo A: 5). Reč je, svakako, o Vijetnamskom ratu koji je umnogome uticao na oblikovanje kako američkog identiteta, tako i medija. DeLilo će ovaj rat spominjati u različitim romanima, od kojih možda najzapaženije u romanima *Endzona*, *Ulica Grejt Džouns*, *Podzemlje* i *Poltron*. Danas se taj rat spominje u velikoj meri u kulturološkom kontekstu (a ne toliko u istorijskom) jer je, uslovno rečeno, poraz koji je država doživela u tom ratu skrajnut iz centra pažnje. Ono spram čega se javnost ravna jeste lični stav prema tom ratu, odnosno iskonsko pitanje je li neko bio za ratno delovanje u Vijetnamu ili protiv (u DeLilovim romanima, često će se spominjati antiratni protesti poput Crno-belog bala u *Podzemlju*). Ironično je da u *Amerikani* Dejvid Bel kaže da su svi oni (drugim rečima, publika ili obični građani) „išli u bioskop“ dok su se na televiziji vrtele vesti o ratu „svake večeri“, do te mere da su „uskoro filmovi počeli da liče jedni na druge“ (DeLillo A: 5). Činjenica da filmovi liče jedni na druge mogla bi biti ne samo kritika Holivuda, već i suptilan komentar o količini pogledanih filmova, pa samim tim i frekvenciji vesti o ratu od kojih se beskrajno mnogo puta beži u bioskop. Gledaocima su svi filmovi isti jer su pogledali toliki broj njih da su ovladali diskursom i glavnim tropovima, baš kao što Karen u *Mau II* „[g]leda TV i zna tačno šta će ljudi reći sledeće“ toliko da ume da predvidi i kojim će tonom nešto saopštiti (DeLillo MII: 65). Naročito je ironično ovakvo ponašanje DeLilovih junaka kada znamo istorijski značaj tog rata⁴³ i, naročito, kontroverze koje su ga pratile. Njujork Tajms ga, na primer, navodi kao „prvi televizijski rat“⁴⁴. Priča o ratu sa Vijetnamom jeste možda i prva priča na čijem se primeru jasno vidi delovanje ideologije u svrhe propagande i oblikovanja javnog mnjenja u masovnim medijima, jer su mediji direktno uticali na ono što su prenosili. Kao glavni i jedini izvor informacija, televizija je sebi dala za pravo da utiče na samu srž priče i plasira je kao veliki američki boj, i pored toga što su u Americi nicali društveni pokreti koji su se suprotstavljali

⁴³ Motiv gotovo tvrdoglavo ignorisanja stvarnosti i društveno-istorijskih prilika u DeLilovim romanima ponoviće se još nekoliko puta, možda najotvorenije u *Podzemlju*, kada publika bira da se fokusira na bejzbol meč i njegov kulturološki značaj u očajničkom pokušaju da zanemari sovjetsko testiranje nuklearnog naoružanja.

⁴⁴ <https://www.nytimes.com/2017/04/07/opinion/the-first-televised-war.html>

ideji o ratovanju protiv Vijetnama na njihovoj teritoriji i pozivali da se sa vojnim delovanjem prestane. O ovome piše i Tiči, navodeći brojne mahinacije kojima se televizija služila kako bi se pokazala kao glasnogovornik vlasti. Vesti su uredno prikazivale snimke koji su prikazivali da „vlada red i da je rat bio opravdan, kao i da ga je Amerika dobijala“ (Tichi 1992: 166). Pored Belovih komentara, o ovome će svedočiti i još jedan lik iz *Amerikane*, ratni veteran Bobi Brend, koji nakon karijere pilota-bombardera u ovom ratu odlučuje da drastično (i pomalo ekscentrično) promeni svoj život ne bi li mogao da se nosi sa stvarnošću nakon ratnog iskustva. Eho ove priče pojaviće se i u *Podzemlju*, tačnije u jednom od intervjua koje daje Klara Saks, kada priča o svojoj umetničkoj instalaciji sa borbenim avionima iz Vijetnamskog rata. Klara primećuje kako je i taj rat bio apsurdan, a da je još apsurdnije bilo to niko od građana nije bio u stanju da formira smislenu ideju o tom ratu i zasta razume ono što se događalo. „Svi smo mi pokušavali da razmišljamo o ratu ali nisam sigurna da smo znali kako se to radi,“ kaže Klara (DeLilo Po: 79). Jedan od razloga ovog nerazumevanja okolnosti možemo tražiti u medijskom tretmanu rata o kojima svedoči *Amerikana*. Tendenciju masovnih medija (preciznije televizije) ka krivotvorenju priče koja se prikazuje DeLilo će kasnije obrađivati više puta, ali možda najotvorenije u *Podzemlju*, u suptilnim epizodama sa Dž. Edgarom Huverom na bejzbol meču između Džajantsa i Dodžersa, kada će nam dozvoliti da zavirimo u Huverovu svest, te da kroz njegov unutrašnji monolog saznamo kako vlasti rešavaju krizne situacije: tako što se pobrinu da se događaji adekvatno predstave u medijima.

No, vratimo se za trenutak na *Amerikanu* i Belovu opasku o publici koja bira filmove umesto vesti o ratu. Naizgled bezazlena rečenica može zapravo imati daleko dublju konotaciju. Ono što nam DeLilo ovde govori može lako biti vezano za trend među televizijskom publikom koji se tiče ukusa gledalaca. Time što radije idu da gledaju filmove, gledaoci se zapravo opredeljuju za zabavu, za fikciju, za beg od stvarnosti. Publika će možda i dalje pratiti nasilje (nasilje je često deo popularnih akcionih, vestern ili triler filmova popularnih u ovom periodu), štaviše, nasilje će privlačiti publiku (o čemu svedoči opsednutost vestima o ubistvima u nekoliko DeLilovih romana, od *Vage*, preko *Podzemlja*, do *Kosmopolisa*), ali je to nasilje najčešće oslobođeno problematične konotacije da se ono tamo negde dešava stvarnim ljudima, kao što je to slučaj sa ratom. Čak i onda kada se nasilje događa stvarnim ljudima, činjenica da se o tim ljudima saznaje isključivo sa televizije čini da događaji poput Kenedijevog i Osvaldovog ubistva za publiku postoje na nivou fikcije makar delimično, odnosno na nekakvom hibridnom nivou polustvarnog, polufiktivnog. Od samog početka svoje spisateljske karijere, dakle, DeLilo ima jasnu ideju o tome da se gledaoci opredeljuju za svet fiktivnih slika, za nestvarno umesto za stvarno, za hiperrealnost, a ne činjenice. Na taj način, DeLilovi romani mogu se direktno povezati sa fenomenima simulakruma i hiperrealnosti o kojima govori Bodrijar. Izabравši zabavu umesto vesti o stvarnim događajima, DeLilovi će gledaoci sebi odrediti sudbinu; oni će svesno ili nesvesno nastaviti da traže od medija da ih zabave – televizija će samo nastojati da ispuni njihove želje. Ponekad će to učiniti eksplicitno, kao kada u *Podzemlju* „navijači“ na bejzbol meču traže od Glisona da im odglumi koju scenu iz svog popularnog zabavnog programa, a ponekad implicitno, tako što učestvuju u televizijskoj, te medijskoj kulturi praktikovanjem aktivnosti koje televizija propagira, kao što je gledanje televizije do iznemoglosti koje možemo videti, na primer, u *Belom šumu* ili *Igračima*. Ovakav tretman konkretno rata kritičarima će često ukazivati i na licemerje američke kulture, naročito u fiktivnom svetu DeLilovih romana, utoliko više što je inspirisan stvarnim istorijskim događajima. U *Amerikani* tako imamo situaciju da „kad god se rat spomene, to je učinjeno na uznemirujuć i konstantno negativan način“ (Giaimo 2011: 25). Đajmo dalje piše upravo o ovom romanu da, premda je rat predstavljen kao suštinski loša stvar, već na samom početku *Amerikane*, imamo scenu u kojoj se Prudens Morison „hvali ratnim akcijama svog brata u Vijetnamu“ i to čini sličnim diskursom kojim Dejvid Bel opisuje ljude koji su sa njima na zabavi (Giaimo 2011: 25). Ovakva glorifikacija ratnog delovanja doprineće konstrukciji tropa o američkom vojniku-oslobodiocu, odnosno Americi kao

junačkoj vojnoj sili koja ratuje iz vrlih pobuda, na strani dobra, radi viših ciljeva, a ne sopstvene dobiti. Slične ideje imaće odjek i u drugim DeLilovim romanima, poput *Tačke omega*, u kojoj ratni veteran Ričard Elster o ratu govori sa žarom dostojnim priče o konačnom okršaju između dobra i zla. Za njega je rat takođe nešto pozitivno; on ga otvoreno priželjkuje jer, kako kaže, „[v]elika sila mora da reaguje“ jer ne može da dopusti da „drugi oblikuju naš svet, naše misli“ (DeLilo TO: 36-37). Rat je ovde, dakle, otvoreno predstavljen kao krucijalni faktor oblikovanja stvarnosti, ali i kao neophodno sredstvo kojim se Amerika mora služiti ako misli da zadrži kontrolu u svojim rukama. Ratna delovanja tako dobijaju epski prizvuk, a binarne opozicije Mi-Oni pružaju mogućnost da se o ratu priča u hvalospevima, kako će to učiniti Pru u *Amerikani*. No, Pru (a posredstvom nje i čitava američka kultura čiji je ona tipski predstavnik) nije problematična ličnost samo zbog toga što je za nju ratovanje nešto čime se treba ponositi, već i zbog svojih rasističkih stavova koje otvoreno pokazuje, a upravo o tom aspektu ove scene Đajmo piše sledeće:

Ono što je ovde implicitno jeste poruka da društveni uslovi unutar države reflektuju one preko okeana usred rata i da rasizam i nejasne alijanse muče američku situaciju i kod kuće i u Vijetnamu. Rat, mržnja i rasizam pojavljuju se u ovoj prvoj referenci na Vijetnam, koji ranih sedamdesetih izaziva sve ove asocijacije. Premda je ovo kratka scena, ovaj susret nam predstavlja negativni prikaz rata koji se proteže kroz čitav roman. Čak i u bizarnoj listi likova koju čine Belove kolege nalazimo reference koje upućuju na antiratne teme. Daleko najinteresantnija figura je Ted Vorburton, koji nije samo opisan kao svest TV mreže, već je takođe njihov „Ludi pisac memoranduma“. Dok ostavlja anonimne poruke širom kancelarije, „piščev“ posao je da uveliko izazove kontroverze i podstakne Bela i ekipu da kritički razmišljaju o onome što rade. (Giaino 2011: 25)

Prvi deo odlomka možemo podržati tvrdnjom da DeLilo često implicitno prikazuje stanje američke kulture, te je čitanje ove scene kao paralelne ratnom delovanju koje se sve vreme odigrava daleko od očiju DeLilovih junaka zaista uverljivo tumačenje naizgled sporadičnog razgovora između Dejvida i Pru. Štaviše, mogli bismo reći da DeLilo u *Amerikani* iskazuje sklonost ka refleksiji, pa često imamo paralelne ljude, stvari i dešavanja čije se odlike ili preslikavaju s jedne na drugu stranu, ili ih možemo pratiti uporedo. Na primer, Dejvid Bel je i doslovno reflektujuća površina koja prikazuje delom identitete poznatih filmskih zvezda, a delom i identitet Belovog oca. Film koji pokušava da snimi sadržaće glavne glumce koji će reflektovati Dejvida i njegovu partnerku, iako će ovde efekat ogledala biti iskorišćen da prikaže obrnute osobine od onih koje nalazimo u originalu. Na sličan način ćemo ispratiti i filozofiju dominantne američke popularne kulture i kulture američkih urođenika sa kojima će Dejvid krenuti put zapada. Uzgred, i zapad-istok činiće bitnu dihotomiju ovog romana, kao i odrednice grad-pustinja, koje će redom razmenjivati značenja u više navrata. Kada je o Dejvidovoj TV stanici reč, njihov pristup ratu prilično je površan, kako smo videli u prethodnom poglavlju. Potencijalne vesti o Trećem svetkom ratu (jer to je jedini kontekst u kom se rat u kome se država nalazi spominje) izjednačavaju se sa glasinama o Grej Tali, inače sekretarkom predsednika Ruzvelta, i njenom potencijalnom promiskuitetu o kom kruže glasine. Pored toga, oni o ratu govore ispraznim jezikom, zanimajući se za to je li „ideja o Trećem svetskom ratu išta izglednija ove nedelje nego što je bila prošle u svetlu skorog razvoja na međunarodnoj sceni“ i zaključuju da je rat „četrdeset posto manje izgledan nego pre nedelju dana“ (DeLillo A: 66). Statistički i retorički sterilan jezik pomaže im da se udalje od teme, da postanu otporni na temu sa kojom zbog svog posla dolaze u direktan kontakt, što je upravo ono čemu Ted Vorburton pokušava da ih vrati. Đajmo vidi „Trotskog“ kao DeLilovog dvojnika u određenoj meri, koji „kritikuje američku kulturu kroz pisanje“ i fokusira se na „kritiku savremenih američkih tehnoloških sredstava ratovanja i društvenih uslova koje ova sredstva izazivaju“ (Giaino 2011: 25). DeLilo često progovara kroz svoje junake, čemu svedoče slične ideje koje predstavlja u svojim esejima poput „Moći istorije“ (Njujork Tajms, 1997), „U ruševinama budućnosti“ (Harpers

Magazin, 2001), ili „Američka krv: Putovanje kroz lavirint Dalasa i Dž. F. K.-a“ (Roling Stoun, 1983). Likovi poput Marija Siskinda iz *Belog šuma* ili Vidže Kinski iz *Kosmopolisa* često liče na DeLilova glasila koja će on upotrebiti u svrhe društvene kritike kulture koja se oduzela i nastavlja da se oduzima kontroli. Otud i Đajmovo tumačenje Pru kao društvenog glasila kojim se prenosi stav čitavog američkog društva zvuči posve prihvatljivo. Ipak, o bežanju od nasilne stvarnosti sa kojom društvo nije u stanju da se suoči i traženju spasa u nepristrasnim kontekstima brojeva i statistike⁴⁵, na primer, DeLilo će progovoriti kroz samog protagonistu, i to u sledećem odlomku:

Amerika, tada i kasnije, bila je sanatorijum za svaku vrstu statistike. Mi smo se pobrinuli za njih. Pokušali smo da ih razumemo. Uradili smo šta smo mogli da ih poboljšamo. Brojevi su bili važni jer koje god strahove da smo možda imali u vezi sa razaranjem svog razuma, razvejavalo ih je zadovoljstvo što smo znali tačno kako smo ludeli, na koliko decibela, u kom srazmeru spram brzine zvuka, kojom silom aerodinamičnog otpora. Tako je postojalo izmešteno ludilo, između samih brojeva i onih koji su ih stvarali i brinuli se o njima. Očajnički su nam trebali; nema rasprave po tom pitanju. Brojevima smo mogli da prikrijemo sumnju. Brojevi su činili sadašnjost podnošljivo, oglašavali impresivni eksces budućnosti i snabdevali naša sećanja finom deskriptivnom konfiguracijom, onakve kakve su i bile, vezane za prošlost. Svi smo bili rođeni naučnici. Bio rat ili mir, prosperirali smo na popisu tela.

Brojevi su sada manje važni kada su izmišljeni računari, super-digitroni, numerički sistemi i supsistemi. Međutim, kad pomislim na prošlost, sećam se koliko je za mene lično bilo važno da definišem situaciju, ili vremenski period, uz pomoć onoliko brojeva koliko sam mogao da prikupim. Izgledali su mi kao sluge jasnoće. Da sam danas na svom odru, da ne znam datum, moje ćelije bi verovatno odbile da se predaju. Bez kalendara, štoperice, merice na noćnom stočiću, ne bih mogao znati kako se umire. (DeLillo A: 159)

Sa naratološke strane, zanimljivo je da u ovoj tački romana Dejvidov glas postaje vidljivo drugačiji, neodređeniji, kao da je i sam odjednom druga osoba (što kraj romana ne prikazuje jer Dejvid kupuje kartu za Njujork u koji se vraća da nastavi život koji je naspustio, ili da barem pokuša). Prethodni odlomak odaje utisak da je „glas Dejvida naratora postao sjedinjen sa glasom impliciranog autora“ (Esmailpour 2019: 93). Nejasno je da li rečenice dolaze iz Dejvidovog toka svesti (u sadašnjosti ili budućnosti, jer čitav roman u ovom slučaju postaje retrospektiva događaja koji pripoveda sasvim drugačiji Dejvid, nova i vidljivo zrelija osoba), da li ih on možda izgovara drugim likovima, kao i ko su spomenuti „mi“ (jer sve vreme koristi prvo lice množine). Ovakvo koncentrovano višeglasje može biti posledica spajanja pozicija protagoniste i naratora, ali i potencijalno „DeLilovo direktno obraćanje čitaocu“ (Esmailpour 2019: 93). Još jedno moguće tumačenje moglo bi biti da kroz Dejvida progovara čitava generacija, društvo tog istorijskog momenta, koje priznaje svoju opsednutost mehanički preciznim odrednicama stvarnosti. Ovo manično hvatanje za brojke i merne jedinice (računari, digitroni, merice, kalendari, štoperice, decibeli, aerodinamični otpor) biće lajtmotiv DeLilovih romana. Prvi sličan junak kog bismo mogli spomenuti je Erik Paker u *Kosmopolisu*, koji dobar deo romana posvećuje razmišljanju u sličnim odrednicama (ciframa, mernim jedinicama za vreme koje nikada nisu dovoljno male, novčanim iznosima i cenama). Potom, čitav roman *Ratnerova zvezda* biće prikaz ove opsesije koji će spojiti matematički i jezički kod u pokušajima da se rastumači tajna poruka iz misterioznih izvora. Različiti kodovi i sistemi kodiranja provlačiće se i kroz ostale DeLilove romane, a sve bismo ih upravo na osnovama kodiranja stvarnosti i društvenog iskustva mogli povezati sa masovnim medijima i Bodrijarovoj definiciji kodova simulacije u okviru koje je slika ili kod sam, ili je

⁴⁵ Vredi spomenuti da na ovom kontekstu počiva i čitav komercijalni aspekt masovnih medija, jer će sebe i svoje programe vrednovati upravo kroz brojke – kroz rejting, odnosno gledanost. Upravo je zbog ovoga i jezik kojim se služe Bel i kolege suvoparan, tehnički i emotivno neinvestiran.

od kodova sačinjena. Pojedinci će spas od simboličkih kodova masovnih medija podsvesno tražiti u očajničkoj potrazi za diskursom ili kontekstom koji mogu da kontrolišu, i kojim bi mogli da sebi objasne stvarnost, te da njome ovladaju. Konkretno u *Amerikani*, Dejvidov monolog iz prethodnog odlomka možemo tumačiti upravo u ovom ključu, jer on iznova ne uspeva da dođe do bilo kakve samospoznaje, ma koliko se trudio. Medijska kultura mu ne pruža utehu, a pritom ga i direktno odbacuje jer je njegov projekat za emisiju Solilokvij otkazan, pa nije ni čudo da on ne vidi svoju budućnost u okvirima sveta koji generišu masovni mediji. Stvarnost u svom prirodnom obliku, ipak, ostaje skrivena kako za druge DeLilove junake, tako i za Dejvida, jer u potrazi za nečim stvarnim on i doslovno završava tamo gde je i počeo – u Njujorku (ili na putu za Njujork), gradu koji je nesumnjivi centar američke kulture u DeLilovim romanima. Drugim rečima, poput medijske kulture, ni neposredna stvarnost ne pruža mu utehu, možda upravo zbog toga što mu njegova percepcija ne dozvoljava da tu stvarnost sagleda ne koristeći se strategijama medijske kulture koja ga je oblikovala⁴⁶. Dozvolimo li sebi nešto slobodnije tumačenje, Dejvidov povratak u Njujork, odnosno u savremenu civilizaciju, mogao bi biti beg iz neposredne stvarnosti (ili potrage za njom) u kojoj osim manjka istine i samospoznaje, vreba i opasnost slična opasnosti od rata (u ovom slučaju, to bi bilo nasilje kao takvo) i potencijalno (barem za Dejvida) jednaka ispraznost koja ga čeka i kod kuće, samo donekle i gora jer je izmeštena u prostor koji mu nije srodan i koji ne odgovara njegovim naučenim obrascima življenja.

Slična nas situacija zatiče i godinama kasnije, kada DeLilo piše *Podzemlje*. Ovoga puta televizijski rat nije Vijetnamski (iako možemo pronaći različite direktne reference i na ovaj rat, poput epizoda sa Klarom Saks koja priprema umetničku instalaciju uz pomoć aviona-bombardera upravo iz Vijetnamskog rata), već Hladni rat. Bodrijar je često o njemu pisao da je više „predstava nego rat“, odnosno da je on sam za sebe hiperrealnost – izmaštani entitet koji nema svoje opipljivo otelotvorenje u vidu tradicionalnih sukoba (iako je fenomen takozvanog ratovanja preko posrednika (*proxy war*) takođe bio deo ovog rata), već postoji kao fiktivno sučeljavanje nominalno suprotstavljenih sila. Bišop piše da je za Bodrijara „simulacija *sine qua non* Hladnog rata“ odnosno njegov esencijalni element (Bishop 2009: 48). Samim tim, bez simulacije, sukoba gotovo da ne bi ni bilo, jer rat nije postojao u fizičkom smislu, odnosno u svom definicijskom otelotvorenju. Prateći ranije spomenute Bodrijarove dihotomije, ovo svrstava Hladni rat u domen ne-stvarnog, odnosno hiperrealnog. Sličan stav, čini se, zastupa i DeLilo, dok u priči o odnosima sa Sovjetima i pretnji od nuklearne bombe preispituje „matriks za nadolazeće komunikacione i sistemske društvene strukture“ (Mohr 2001: 352). Drugim rečima, Hladni rat pretvara se u diskurs uz pomoć kog će se, tokom sukoba i kasnije, definisati američka kultura i nacionalni identitet. O ovome nas obaveštava Marvin Landi, kolekcionar sportskih suvenira, kada u razgovoru sa Nikom Šejom kaže sledeće:

„Dozvolite da vam objasnim nešto što možda nikada niste primetili.“

[...]

„Da bi hladni rat trajao, potrebni su šefovi obeju strana. To je jedino što je trajno. To je pošteno, to je pouzdano. Jer kada napetost i suparništvo stignu do kraja, tek tada počinju najgori košmari. Sva moć države i zastrašivanje koje ona sprovodi iscuriće iz vašeg ličnog krvotoka. Više nećete biti glavna – šta sam ono hteo da kažem?“

„Nisam siguran.“

⁴⁶ Dejvidova samospoznaja treba da proistekne iz filma koji snima, međutim, taj je film direktan „filter“ kroz koji on posmatra neposrednu stvarnost i reinterpretira je na način na koji mu odgovara. Zbog toga je bilo kakva epifanija nemoguća, jer je do uticaja neposredne stvarnosti nemoguće doći ukoliko se ona posmatra kroz prizmu medija koji o njoj stvaraju iskrivljenu sliku.

„Referentna tačka. Jer nahrupiće druge sile, zahtevne i izazivačke. Hladni rat je vaš prijatelj. Potreban vam je da biste ostali na vrhu.“ (DeLilo Po: 174)

Ono što se u ovom odlomku vidi jeste da Hladni rat nije samo spoljna geopolitička odrednica, već generator američke stvarnosti datog perioda. Za Marvinu, Hladni rat je nešto poznato, nešto što je već činitelj američke stvarnosti. Menjanje prilika značilo bi i menjanje javnog diskursa, što bi zapravo bio izvor problema, odnosno disruptivna sila koja će razoriti društvo kakvo poznaju DeLilovi junaci. Ipak, možda suprotno očekivanjima, za DeLila će ovaj diskurs ostati prikriven, više implicitan nego eksplicitan. U *Podzemlju*, Hladni rat je priča iz senki, iako je, istorijski, oblikovao američku ekonomiju i svakodnevicu i više nego Vijetnamski rat. Možda i jedina stvar koja im je zajednička tiče se upravo iluzije da postoje dve zaraćene strane. Ovo će u *Amerikani* poručiti Saliven kada kaže da „rat nije bio između Severa i Juga, crnog i belog, mladog i starog, bogatih i siromašnih, ratnih huškača i pacifista, Boga i đavola“ već između „ujka Malkom i ujka Malkoma“ (DeLillo A: 331). Oba sukoba impliciraju strukture zavere na višim instancama, kao i mehanizme kontrole i rukovođenja. Ipak, za publiku sa kojom nas DeLilo upoznaje u *Podzemlju*, mada ni publika u *Amerikani* ne zaostaje za njima, Hladni rat je tek još jedna medijska tvorevina, više zabavni program nego vest. O njemu ozbiljno promišljaju samo oni direktno uključeni, poput Huvera i povremeno Meta Šeja (u onoj meri u kojoj ga se priča tiče kao vojnog operativca koji se bavio testiranjem oružja za američku vojsku), i oni koje društvo percipira kao, uslovno rečeno, s uma sišavše, poput uličnog „proroka“ koji upozorava stanovnike Bronksa da je kraj blizu. Postoji sramežljivo spominjan narativ o bombi, koja preti iz pozadine i predstavlja neizgovoreni strah građana, ali ga oni, čini se, ignorišu isto onoliko koliko je publika u *Amerikani* ignorisala Vijetnamski rat. U *Amerikani* ljudi su išli u bioskope, u *Podzemlju* ljudi idu na bejzbol utakmice, prate komične emisije i druge tekovine popularne kulture, prate filmove i emisije koje će im skrenuti pažnju. Čak će i u *Padaču* tragedija mnoge od junaka zateći pred ekranima. U *Amerikani*, bilo je potrebno pobeći u kodove koji bi protagonistima pružili neku konkretniju osnovu u stvarnosti, u *Podzemlju*, protagonisti isuviše su ukorenjeni u kodovima medijske kulture da bi se bavili drugima. Sam rat takođe je koncept koji u ovom romanu potpada pod medijsku hiperrealnost i simulaciju, dok je u *Amerikani* on ipak delimično tretiran kao pojava koja se otima masovnim medijima, iako oni čine sve da ga pripoje svom diskursu⁴⁷. Iako ni Hladni rat nije ništa više eksplicitan u *Podzemlju*, razlog tome ne leži u njegovoj udaljenosti od medijskog diskursa, već – upravo suprotno – u tome što je rat ovde više strategija diskursa nego stvarni događaj. Hladni rat postoji na nivou narativa od Americi spram Drugog (ili Drugih), te na nivou strahovlade uz pomoć koje vladajuće sile (oličene u Huveru) manipulišu javnošću, ljudskim reakcijama i potencijalnim antidržavnim delovanjima. Smeštanjem ovog sukoba u domen medija, DeLilo kao da poručuje da je rat u doba masovnih medija više konstrukcija kojom se obezbeđuje vladanje masama, nego nasilni čin koji ima sposobnost da uništi svet, jer ukoliko ga može zaseniti jedna obična bejzbol utakmica, upitno je koliko je taj događaj zapravo moćan faktor. Drugim rečima, publika *Podzemlja* jednako se lako okreće zabavi i hiperrealnosti, kako će to činiti svi gledaoci u DeLilovim romanima. Čak i u onim situacijama kada se pojedinci bave istinitim događajima, poput Zepa u *Endzoni* koji takođe naglas razmišlja o ratu i mogućem uništenju, obrasci po kojima će teći ta razmišljanja duboko su oblikovani masovnim medijima. Rat se sagledava kao senzacija, kao spektakl, i posmatra se gotovo isključivo u kontekstu potencijalnog masovnog uništenja, ne zato što DeLilovim junacima fali empatije za stradanja malog, običnog čoveka, negde daleko od njihovih očiju, već zato što su njihovi apetiti za vestima medijski uslovljeni. Zbog toga, oni od tako epohalnog i ekstremnog događaja kakav je (bilo koji) rat mehanički očekuju jednako epohalne i ekstremne posledice, nešto što

⁴⁷ Možemo reći da je ovo jedan od razloga zbog kojih se rat u *Amerikani* pojavljuje tek kao sporadična informacija, činjenica toliko udaljena od Dejvidovog života, kako privatnog, tako i profesionalnog, da se spominje tek implicitno. Rat ovde postoji delom izvan mejnstrim popularne i medijske kulture, pa ga zato na stranicama *Amerikane* tako malo eksplicitno i ima.

će ispratiti monumentalnost samog događaja, te nešto što neće pasti u senku sportske predstave, na primer. Kada je smrt negde tamo, kada je ne vide i kada osećaju da vesti o ratu ne utiču na njihov svakodnevni život, DeLilovi Amerikanci radije idu u bioskop.

Pored rata, treba spomenuti i terorizam, kojeg se DeLilo dotiče kao teme u nekoliko svojih romana (*Ulica Grejt Džouns*, *Imena*, *Igrači*, *Mao II*), ali uglavnom u domenu fiktivnog, kroz prikaz gerilskih terorističkih organizacija koje su organizovane kao neka vrsta kulta. Svaka od pomenutih grupa pribegava nasilju, ali ne uspevaju sve ove grupe da se domognu medijske pažnje. U romanu *Ulica Grejt Džouns* teroristi su Amerikanci, grupa Srećna dolina domaća je teroristička organizacija koja funkcioniše kao kriminalno udruženje sa blago ideološki obojenim nastojanjima. Televizija nije centralni medij ovog romana, mahom zbog toga što je protagonist Baki Vunderlik u „ilegali“, on je zvezda koja se krije kako od medija, tako i od muzičke industrije. Ipak, ono što je zajedničko ovoj terorističkoj grupi i temi rata iz *Amerikane* i *Podzemlja*, na primer, jesu obrasci ponašanja terorista, koji su redom deca američke popularne kulture, a njihova dela jesu donekle samo reakcije upravo na kulturni milje koji ih je oblikovao. Upravo zbog toga oni napadaju Bakija injekcijom supstance koja napada deo mozga zadužen za govor, u cilju da mu oduzmu sposobnost da priča, i samim tim peva (što uspevaju, ali samo privremeno). Oduzimanje govora ovde je i direktna blokada pristupa masovnim medijima i industriji zabave jer Baki prestaje da bude relevantna medijska ličnost ako putem medija (ali i inače) ne može da se oglasi. Otud napad na Bakija ovde možemo tumačiti kao rat koji Srećna dolina vodi protiv medijske kulture, naročito zato što na kraju uspevaju da unište Planinsku traku, Bakijev dobro skrivan tajni muzički projekat. Za razliku od stvarnih, istorijskih ratova o kojima smo maločas govorili, ovaj rat ima konkretno delovanje, metu i delimično ostvarenje, a razlog tome ne bi bilo pogrešno tražiti u činjenici da Srećna dolina nije dovoljno relevantan medijski faktor uz pomoć kog bi se moglo oblikovati javno mnjenje. Ono što, ipak, povezuje ovo otelotvorenje rata sa drugim, tradicionalnijim, ratovima u DeLilovim romanima jeste element diskursa. Vijetnamski i Hladni rat prikazuju punu snagu medijskog ratnog diskursa, dok je, uslovno rečeno, ratno delovanje Srećne doline ka tom diskursu usmereno. Donekle, ne bi bilo pogrešno reći da Srećna dolina, oponašajući gerilsko delovanje svojstveno ratnim sukobima, pokušava da oponaša medijski diskurs protiv koga ratuje, te da dobije mali deo pažnje senzacionalističke medijske kulture. Ovakvo tumačenje objasnilo bi zašto je njihova meta izgnanik iz medijske kulture, čovek koji je, premda zvezda, neko čija medijska relevantnost i uticaj slabe svakim danom i neobjavljenim albumom. Na sličan način, opsesija jezikom i jezičkim kodom biće odlika još jedne terorističke grupe u DeLilovim romanima, i to u *Imenima*, u kojoj misteriozni teroristi svoje žrtve biraju upravo na osnovu imena. Oni se od javnosti kriju, za razliku od drugih terorističkih grupa DeLilove Amerike i sveta (jer je ovde reč o međunarodnoj grupi terorista) a svoje postojanje obznanjaju samo čudnim simbolima koje ispisuju širom gradića kroz koje prolaze u svojim napadima. Uporedimo li ovu grupu sa Srećnom dolinom iz prethodno spomenutog romana, vidimo da se ova gerilska grupa ostvaruje kao istinski protivnik medijske kulture i njenog diskursa jer, za razliku od svojih kolega iz *Ulice Grejt Džouns*, oni nemaju nužno pretenzije da se izbore za parče medijskog kolača. Iako svojim apsurdističkim delovanjem podrivaju osnove zapadne kulture (pa samim tim i globalne medijske kulture koja rađa Zapad kao koncept), oni postoje izvan njenih osnova i ni u jednom trenutku se ne nameću kao potencijalni medijski faktor. Ono što je kod ove grupe terorista još zanimljivo jeste sama priroda ratovanja i ratnog delovanja koja je ujedno i tradicionalna (fizički sukob), ali i potpuno apstraktna (usmerena je, na neki način, protivu jezika). U DeLilovim romanima postoji vidljiva progresija koncepta ratovanja od tradicionalnih vojnih sukoba među nacijama do terorizma i rata protiv terorizma koji Amerika zvanično vodi nakon kobnog napada na Njujork 11. septembra 2001. Ova hronologija, ipak, neće imati samo hroničku ulogu. DeLilo na primerima različitih fiktivnih terorista razotkriva sav besmisao ratovanja. Apsurd sukoba videćemo najviše u motivima terorističkih grupa, koje će kod DeLila pokazati sklonost upravo ka jeziku, poput grupe iz *Imena*. Na primer, u *Mao II*, teroristička

grupa nameriće se na pisce, što je opet jedna vrsta rata protiv reči. Istorijski, DeLilo svakako nalazi inspiraciju za ovu terorističku grupu u incidentu sa Salmanom Rušdijem i fatvom koja je na njega bačena zbog objavljene knjige. No, *Mao II* vodi se sličnim idejama o konceptu ratovanja i njegovoj medijskoj predstavi i prisutnosti u kulturi kao ostali spomenuti DeLilovi romani. Nasuprot teroristima, stajanje i vojna aktivnost u ovom romanu koja je više propagandni mehanizam, jer je protagonistkinja Brita profesionalni fotograf i neka vrsta ratnog izveštavača. Ona fotografiše vojne operacije i ljudsko stradanje, što je prilično apsurdan spoj. Brita jeste u neku ruku agent masovnih medija, jer njene fotografije postaju upravo simboličke zamene stravičnih događaja u okvirima medijske kulture. Ovakav upliv medija direktno na teren dešavanja u DeLilovim romanima pokazuje simbolički upliv medijskih mehanizama u polje stvarnosti koje je možda i najneposrednije jer direktno utiče na život i smrt kako vojnika, tako i civila. No, u DeLilovim romanima, rat, kao i terorizam, jeste jedan vid predstave, ako ih sagledavamo kroz objektiv kamere, ili u ovom slučaju fotoaparata.

Terorizam je, naročito u novomilenijumskim DeLilovim romanima, ono što je rat u ranijim – otelotvorenje nasilja i pretnja smrću, te uništenjem života kakvog poznaju DeLilovi Amerikanci. U *Padaču*, DeLilo će se još jednom potpomoći stvarnošću, jer ništa nije tako ekstremno i nasilno kao stvarnost sama, čini se. Teroristički napad na Njujork 11. septembra 2001. u ovom romanu predstavljen je pre svega sa stanovišta individualne traume i njenog prevazilaženja. Međutim, DeLilo dozvoljava sebi da krajičkom pera proprati i odnos masovnih medija prema ovom događaju u eri kada je njihov uticaj na istorijskom vrhuncu (u tom momentu), a sposobnosti kreiranja medijske priče neizmerne i nikad dovrtljivije. Skoro pa istog momenta nakon napada, događaj preuzimaju mediji, vesti o napadu preplavljaju javnost, a televizijske ekipe sele se u zonu napada, takozvanu nultu tačku (*Ground Zero*). DeLilo nam ovaj kontekst predstavlja u jednakoj meri kao pozadinu individualnog iskustva svog protagoniste, ali i kao aktivni činilac kolektivnog transa koji sagledavamo kroz oči i um Kita Nojdekera. Pod utiskom nasilnog događaja, Kit će bauljati ulicama u vrtlogu ruševina i reporterskih ekipa, dok će njegovo fizičko stanje (komadići stakla zarili su mu se u kožu lica) primetiti tek Lijen kada se konačno bude domogao njenog stana. Ova scena može se čitati kao alegorija individualnog iskustva u haosu savremene medijske kulture kojom dominiraju nasilje i senzacionalizam, obazirući se pritom malo ili nimalo na traumatizovanu jedinku kojoj izmiče čvrsto tlo pod nogama. Vesti o terorističkom napadu nastaviće da se gomilaju u medijima u danima koji slede, te će uticati na glavnu junakinju Lijen da se informiše o samom događaju iz medija, a ne tako što će pitati svog (istina otuđenog i traumatizovanog) supruga koji je sve doživeo iz prve ruke. Međutim, ovakvo posredovanje između pojedinca i događaja nije ono što je upečatljivo u *Padaču* (uostalom, mediji postoje sa svrhom da budu posrednici, te prenosnici informacija). Onda kada traumatični istorijski događaj postane medijski spektakl, DeLilo nam predstavlja svet masovnih medija u svom sjaju. Čitav događaj zamenjuje se jednim simbolom – fotografijom izbezumljenog čoveka koji skače kroz prozor jedne od Kula u potrazi za spasom, ali pravo u smrt. Kako Bodrijar i navodi u svojoj teoriji o simulakrumu, i kasnije hiperrealnosti, stvarnost postaje zamenjena slikom. Tako je i u *Padaču* događaj zasenjen fotografijom koja postaje znakovna predstava povezana sa događajem, najpre opipljivo, a potom samo nominalno, jer znak doživljava svojevrsnu metamorfozu. Na primer, ova će slika postati inspiracija za ulični umetnički performans koji će proganjati Lijen gde god da pođe, da bi potom ona počela da proganja njega ulicama Njujorka. Performans se sastoji iz poze kojom umetnik oponaša padača sa fotografije, i provodi neko vreme u grču, u identičnoj pozi tragično nastradalog čoveka. Da li je ovaj performans omaž ili parodija, DeLilo ostavlja čitaocima da odluče, jer to više nije jasno ni njegovim junacima. Ako bismo performans čitali kao papazjaniju koja unižava tragediju događaja, teško da bismo mogli da izbegnemo isto čitanje i medijske predstave ovog događaja koja se, i u DeLilovom romanu, ali i u stvarnosti, umnogome svela na medijski spektakl. Kao i mnogo puta ranije, DeLilo nam ovde, ipak, više govori o obrascima, nego što pokušava da nekoga otvoreno osudi ili napadne. Poenta medijske predstave terorističkog napada

leži u obrascima koji se primenjuju na prenošenje jednog događaja. U ovom stadijumu razvoja medija, publika više ne očekuje svedenost, te mediji ni ne pomišljaju na nju. Senzacionalizam nikad suverenije vlada masovnim medijima u ovom romanu, a kolektivna trauma svodi se na predstavu, baš kao i sahrana poznatog repera Brute Feza u *Kosmopolisu*, kada se povorka na ulicama Njujorka (postoji li grad koji bolje otelotvoruje ideju o medijskoj Americi?) pretvori u karnevalsku procesiju, sve zarad medijskog efekta. Ovaj događaj takođe donekle spada u kategoriju sličnu terorističkom napadu, iako istina na daleko manjoj skali, to jest na individualnom nivou. U oba slučaja, govorimo o smrti, o tragičnom gubitku života koji bi trebalo ožaliti (prema verovanjima zapadne civilizacije), a ne od njega napraviti medijsku predstavu dovedenu do ekstrema na granici dobrog ukusa. Medijski spektakl i sam postaje jedan vid terorističkog delovanja, jer zbog različitih događanja (osim sahrane, i predsednik Sjedinjenih Američkih Država je na ulicama jer je zakazano njegovo pojavljivanje na jednom događaju, takođe verovatno medijskom), Erik ne može da stigne s jednog kraja Njujorka na drugi čitav dan. Njegovu putanju iznova će sputavati razni produkti i posledice medijske kulture, a Erik, koji je i sam njen deo, neće biti u stanju da se sa njom adekvatno izbori. Njegova smrt takođe će biti teroristički napad, samo opet na individualnom nivou – njega će ubiti Beno Levin, ne zato što među njima postoji nekakav konkretan sukob, već upravo kao rezultat američke (premda ovoga puta korporativne) kulture. Erik je njen sveprisutan ekstrem, on stoji na vrhu skale medijske kulture, mada nije poznata ličnost (iako je u jednom trenutku bio jedna vrsta rijaliti zvezde, jer je iz njegovog stana postojao internet prenos uživo preko kog je Beno pratio Erikovu svakodnevicu). S druge strane, Beno ne naseljuje ni podnožje medijske lestvice, jer njega kao proizvod kulture određuje to što je iz nje izopšten. Finansijska propast Benu će oduzeti sve ono što ga je medijska kultura naučila da mu pripada, ili da bi trebalo da mu pripada, kao Amerikancu. Onda kada izgubi svaki kontakt sa američkom kulturom na svim nivoima, Beno postaje nasilan i traži sopstvenu realizaciju najpre kroz reči, a potom i kroz čin atentata. Na sličan način, samo na kolektivnom nivou, i teroristi u *Padaču* traže sopstvenu realizaciju kroz ekstremistički čin napada na američko društvo i kulturu. Iako se oni vode ponajpre verskim, ali i političkim motivima, uloga televizije i medijske kulture uopšte nije zanemarljiva ni u ovom slučaju. Teroristički činovi dobijaju mnogo prostora u medijima, što svakako mora činiti deo planova terorista, jer sama otmica aviona i uništenje koje će uslediti nisu sami sebi svrha. Činom se ima poslati poruka, ovoga puta i politička i kulturološka, jer za razliku od Vijetnamskog rata, sada Drugi nasilno ulaze na teritoriju SAD-a propagirajući svoju kulturu kao, ako ne jedinu ispravnu, onda jedinu adekvatnu u utopijskom geopolitičkom scenariju. Teroristi iza sebe nemaju vojnu silu koja se može meriti sa Sjedinjenim Državama, pa je tako njihov ratni potencijal sveden na individualne napade kojim će napasti „[b]olest koja se širi“ tako što će naneti „udarac dominaciji ove zemlje“, te uzvratiti sili „koja se meša u tuđe poslove, koja zauzima tuđe teritorije“ (DeLilo Pa: 45-46). Ironično je to da se mladići tokom obuke za teroristička delovanja, i pre potpune indoktrinacije u ideologiju, ponašaju po obrascima zapadne medijske kulture – oni žele da se zabavljaju kao mladi sa TV ekrana, sve dok ih vođa ne ubedi da je ta kultura koju su nesvesno usvojili zapravo neprijatelj. Ono što teroriste čini dovoljno moćnim (jer ako uporedimo rat i teroristički napad, statistički i brojčano, individualni napad mogao bi biti lako zanemarljiv ako se pogleda šira politička slika, ma koliko bio tragičan) jeste upravo medijska kultura koja će iz jednog pažljivo osmišljenog i plasiranog događaja izvući sav komunikacioni potencijal i pružiti dovoljno odjeka za poruku koju teroristi žele da pošalju. Oni se uzdižu gotovo do nivoa poznatih ličnosti (samo u negativnom kontekstu) i postaju „lice u novinama“ (DeLilo Pa: 22). Nešto slično dešava se i u *Mau II*, kada Bil Grej razgovara sa posrednikom Džordžom o teroristima koji su oteli jednog Bilovog kolegu. Nasuprot terorističkoj grupi u *Padaču*, ova grupa svesna je medijskog prostora koji dobija i ne želi da ga tako olako napusti. Oni pokušavaju da produže krizu kako bi sebe konstruisali kao „jedine moguće heroje našeg vremena“ u medijima (DeLillo MII: 157). Džordž je tipičan predstavnik fascinirane publike dok izgovara sledeći deo:

To kako oni žive u senkama, žive dobrovoljno sa smrću. To kako mrze mnoge stvari koje i ti mrziš. Njihova disciplina i prepedenost. Smislenost njihovih života. To kako nas uzbuđuju, kako pobuđuju našu pažnju. U društvima koja su svedena na nejasnoću i prezasićenost, teror je jedini smislen čin. Previše je svega, više stvari i poruka i značenja nego što možemo da iskoristimo za deset hiljada života. Inercija-histerija. Je li istorija moguća? Je li iko ozbiljan? Koga da uzmemo za ozbiljno? Samo smrtonosnog vernika, osobu koja ubija i umire za veru. Sve drugo je apsorbovano. Umetnik je apsorbovan, ludak na ulici je apsorbovan i obrađen i prisajedinjen. Daj mu dolar, gurni ga u TV reklamu. Samo terorista stoji izvan. Kultura još nije provalila kako da ga asimiluje. Zbunjujuće je kad ubiju nedužne. Ali upravo to je jezik kojim se postaje primećen, jedini jezik koji Zapad razume. (DeLillo MII: 157)

U ovom odlomku ponavljaju se neki ključni elementi američkog javnog diskursa kroz koji možemo analizirati američki nacionalni identitet i kulturu. Najpre, vidna je nametnuta binarna opozicija Mi-Oni koja će se u DeLilovim romanima često javljati u kontekstu sukoba (ratova ili terorizma). Teroristi su ovde neprijatelj, pozicija Drugog koja stoji nasuprot američkom društvu, antagonistu u odnosu na kog se američko društvo samodefiniše kroz negaciju (u ovom slučaju, „mi“ ne ubijamo nedužne, ne umiremo za veru, ne živimo u senkama i sa smrću). Ovo samo po sebi ne bi bilo upečatljivo da nije osnove po kojoj se formira ova jukstapozicija, a to je medijska kultura. Teroristi stoje izvan medijske kulture zapadne civilizacije (prvenstveno SAD-a), i to je ono što je njihova glavna odlika. Kada Džordž spominje ubistvo nedužnih civila, to čini uzgred, kao nešto što je tek zbunjujuće, nikako izraženo nekim drastičnijim emotivnim reakcijama, kako bi bilo logično očekivati. Štaviše, on je u stanju da pronade i neku osu sličnosti sa neprijateljkom – obe strane mrze iste stvari. Ipak, nepripadanje medijskoj kulturi ono je čemu teroristi duguju svoj status, jer je percepcija javnosti obojena ovom odlikom. To nepripadanje neće dozvoliti bilo kakvo potencijalno spajanje dvaju kultura, ali će – potpuno apsurdno – biti glavni razlog za medijski senzacionalizam koji okružuje teroristička delovanja u DeLilovim romanima. Ostaci kolonijalističkih ubeđenja i percepcije stvarnosti jasno su vidljivi u tretmanu koji ovde imaju teroristi. Oni se sagledavaju gotovo u egzotičnom kontekstu, kao deo neke daleke, misteriozne i monumentalno drugačije kulture, što direktno donosi izraženo interesovanje među publikom. Ta egzotičnost u predstavljanju obično je praćena osvajačkim tendencijama, koje se u moderno doba, istina, drugačije realizuju nego u doba kolonijalizma. Kada piše o televizijskoj kulturi Amerike, Sesilija Tiči ističe da se „televizijsko okruženje oblikuje u diskursima koji se oslanjaju na ideologiju i ikonografiju američke prošlosti“ u šta se kolonijalizam definitivno uklapa kao značajan narativ (Tichi 1992: 129). U prilog ovome ide i sledeći odlomak iz *Imena*:

„Mislim da Amerikanci samo u krizi vide druge ljude. Naravno, to mora da bude američka kriza. Ako se sukobljavaju dve države koje ne obezbeđuju Amerikancima neku dragocenu robu, onda se edukacija javnosti ne dešava. Ali kada padne neki diktator, kad je nafta pod pretnjom, onda upališ televizor i tu ti kažu gde je ta zemlja, kojim se jezikom služi, kako se izgovaraju imena lidera, kakva je to religija u pitanju, a možda možeš i da isečeš iz novina i recepte persijskih jela. Ja ću da ti kažem. Čitav svet se živo interesuje za ovaj čudan način na koji Amerikanci sebe obrazuju. Televizija. Vidi, ovo je Iran, ovo je Irak. Hajde da izgovorimo tu reč pravilno. I-ran. I-ran-ci. Ovo su suniti, ovo su šiiti. Vrlo dobro. Sledeće godine prelazimo na Filipinska ostrva, okej?“ (DeLillo TN: 68)

Kolonijalistički pristup ovde se odražava na moderno ratovanje velikih vojnih sila, poput Sjedinjenih Država. Sukobi su u manjoj meri otvoreni i fizički, a u većoj meri političko-ekonomski. Upravo zbog toga, teroristi se ističu u svom suprotnom, posve agresivnom pristupu. U doba kada se ratovi vode za stolovima, strategijama koje su više šahovske nego vojne, terorizam je arhaičan vid ratovanja, i otud uspeva da skrene pažnju na sebe. Teroristi postoje kao pojava koja ima isti uticaj na

gledaoce kao i bilo koji medijski spektakl. To je još jedan razlog zašto ih medijska kultura ne apsorbira, jer bi to onda značilo da oni gube svoj medijski i senzacionalistički potencijal, što bi ih učinilo neupotrebljivim za masovne medije. Ipak, to što ih ne apsorbira ne znači da oni stoje izvan medijske kulture Sjedinjenih Država, jer njihove akcije direktno zavise od medijskog prisustva. Medijski aspekt neodvojiv je od terorističkih činova, jer bez njega oni gube na vidljivosti, pa samim tim i na uticaju. Moglo bi se reći da u ovome leži i potencijalno objašnjenje za to što u *Padaču* ovaj događaj biva sveden na medijski spektakl brzinom svetlosti. Kao društveno-politički događaj koji računa na medijski aspekt onoga što se dešava, teroristički napad sebe od početka podvodi pod kategoriju medijskog događaja. Televizija i ostali mediji tako nemaju težak posao da samo prodube tu povezanost, pa otud proces traje znatno kraće od medijskih predstava Vijetnamskog rata, na primer. Mediji uspešno odbacuju sve elemente koji im nisu nužno neophodni kako bi preneli poruku što efikasnije, pa tako uspevaju da čitav događaj uspešno komuniciraju uz pomoć samo jedne slike. Ovo ih, svakako, neće sprečiti da kreiraju propratni sadržaj koji bi se nadovezao na postojeći uspešni medijski spektakl, pa će tako Lijana, ali i njena majka, imati prilike da na televiziji gledaju različite emisije koje se bave ili dotiču ovim konkretnim terorističkim napadom, ali i sličnim događajima uopšte.

Na sličan način pisanju o monumentalnim događajima poput terorističkog napada na Njujork ili rata, DeLilo predstavlja i medijsko izveštavanje o fiktivnim, manje ili više tragičnim, događajima u svetu svojih junaka. Katastrofe poput izlivanja toksičnog materijala u *Belom šumu*, ili serijskih ubistava u *Podzemlju*, masovne smrti vernika u *Mau II*, te atentata na Artura Repa u *Kosmopolisu*, ili ubistva Kenedija i Osvalda u *Vagi*, medijski su propraćene na slično senzacionalistički način. Zanimljivo je da se DeLilo čvrsto drži svoje ideje još iz *Amerikane* dok proročki slika strategije medijskog pristupa događajima, te njegove romane možemo čitati kao jedinstvenu istoriografiju koja prati razvoj masovnih medija u Americi, od pedesetih godina do danas (ili, uslovno rečeno do 2022. kada im predviđa potpuni krah u svom romanu *Tišina*). Medijske predstave biće uslovljene trendom svoga vremena, ali će im ideja vodilja uvek suštinski biti ista – oblikovati vest tako da ostavi utisak na publiku. U *Belom šumu*, mediji, a pre svega televizija, to će činiti gomilanjem informacija i stvaranjem iluzije baratnja činjenicama. Alfons, jedan od Džekovih kolega sa posla, primećuje da je „tok konstantan“, te da se „reči, slike, brojevi, činjenice, grafici, statistika, tačkice, talasi, čestice“ emituju bez prekida i to senzacionalistički, jer „samo katastrofa privlači našu pažnju“ (DeLillo WN: 78). Od stravičnih simptoma o kojima se izveštava na radiju i televiziji, do vesti o simulaciji evakuacije koja će uslediti nakon zlokobnog događaja, mediji će u *Belom šumu* pokušati da ponavljanjem što više informacija (stalno novih, valja naglasiti, pa će tako simptomi sa svakim uključenjem biti drugačiji i razrađeniji) stvore utisak kontrole, kao da situacija nije katastrofa u razvoju, već nešto što je lako sanirati, ili preciznije, nešto što je sanirano dok se o njemu govori. Ironično je to što, dok traje evakuacija, od televizijskih ekipa nema ni traga na terenu, upravo nasuprot situaciji u *Padaču*, što će stanovnike malog grada razbesneti do granica tragikomedije, ako ne i apsurdna. Dok čekaju da prođe otrovni oblak, oni se bune dok iščekuju da se na ekranu pojavi priča o tome šta im se trenutno dešava, a motive za ovakve zahteve možemo tražiti u više aspekata. Potreba da vide sopstvenu katastrofu na televiziji jeste nekakva potraga za informacijama, jer se DeLilovi junaci uvek i primarno oslanjaju na medije kako bi saznali nešto o aktuelnim događajima. Iskustvo iz prve ruke za njih nije dovoljno, jer nisu sigurni ni u šta što vide oko sebe. Ne pomaže im ni količina informacija koja ubrzano počinje da teži entropiji, jer jedni drugima predstavljaju „izvore informacija i glasina“ zbog kojih su „istine, lažne i druge vrste vesti cirkulisale kroz spavaonu“ (DeLillo WN: 150). Osim informacija, medijsko izveštavanje pružilo bi im i nekakvu potvrdu da im se katastrofa zaista dešava, jer bi pojavljivanje ovog događaja u medijima doprinelo njegovoj stvarnosti. Tiči govori o procesu sertifikacije događaja kroz televiziju kada primećuje „ontološku promenu koja se desila u televizijsko doba, usled koje postoji dubok jaz među predstavama koje jesu – ili nisu – emitovane na televiziji“ od čega direktno zavise redom „status,

privilegija, i sama sertifikacija ljudskog iskustva u televizijskom okruženju“ (Tichi 1992: 130). Čini se da je upravo ovo uzrok reakciji stanovnika Bleksmita. Njih manje brine opasnost od događaja, negoli opasnost od nepotvrđenosti, neostvarenosti kroz televizijski format koji bi im mogao ponuditi validnost, jedinstven pečat kao potvrdu da se katastrofa zaista desila i to u razmerama u kojima im se čini da jeste. Ovo grčevito insistiranje da događaj bude medijski pokriven u direktnom je kontrastu sa reakcijom koju Džek i deca imaju kada ugledaju Babet na ekranu dok daje intervju, jer za njih ona gotovo da prestaje da bude stvarna onda kada se pojavi na televiziji. Tačnije, Babet se u tom momentu udvaja, ona od toga momenta postoji kao stvarna osoba i kao simulakrum, dok njeni članovi porodice nisu u stanju da pronađu korelaciju između ta dva entiteta. Potencijalno pojavljivanje toksičnog izlivanja na televiziji moglo bi imati sličan efekat, ali stanovnici Bleksmita to ne prepoznaju, jer u trenucima krize pribegavaju mehanizmima koji su im usađeni do nivoa instinkta – da informacije o stvarnosti potraže od medija. Televizija ovim još jednom potvrđuje svoj autoritet nad percepcijom stvarnosti koju ima publika, jer gledaoci očekuju od televizije da im kaže šta je oko njih stvarno, a šta nije. Pored ovoga, negodovanje Džekovih sugrađana možemo interpretirati i kao ličnu frustraciju što je značaj katastrofe kroz koju oni prolaze umanjen time što je televizija ne prenosi uživo. Događaj ima duboki, suštinski uticaj na njihove živote, do te mere da odlučuje o životu i smrti svih uključenih, ali značaj tog događaja nedovoljno je veliki da bi ga televizija prenosila u živom programu, zbog čega se ovi ljudi osećaju revoltirano, besno, čak na momente i očajno. Za razliku od terorističkog napada, njihova individualna tragedija nema medijski aspekt i u tome je sprečena da postane bitan društveni događaj. Ne čudi, otud, što će potonja simulacija evakuacije postati daleko bitniji događaj, jer će se mediji potruditi da isprate kompletan tok dešavanja oko ove vežbe preživljavanja u slučaju katastrofe (koju su ionako već preživeli). Konačno, spomenuta bi scena mogla biti morbidan vapaj za pet minuta slave, jer stanovnici ovog grada konačno imaju šansu da se pojave na televiziji – kad bi je samo bilo na licu mesta. Drugim rečima, oni uočavaju senzacionalistički potencijal događaja u sred kog se nalaze, a činjenica da to nije uvaženo i potvrđeno prisustvom medija ih dovodi do očajanja jer podriva sve ono što znaju o tome kako svet funkcioniše, što bi se moglo svesti na jednostavni uzročno-posledični sled događaja: desi se nešto važno, televizija izlazi na lice mesta da o tome napravi prilog. Ako se događaj ne prikaže na televiziji, medijska publika počinje da sumnja najpre u sopstvenu percepciju, pa zatim i u stvarnost događaja, a nepoklapanje između onoga što vide oko sebe i onoga što tumače iz medija onemogućava im da normalno funkcionišu.

Televizija neće biti na licu mesta ni u *Podzemlju*, ali je to neće sprečiti da proba da prikrije tu činjenicu. Upravo na ovom primeru možemo videti napredak televizije u DeLilovim romanima, koja sada doseže tačku u kojoj ne želi da izneveri svoju publiku time što ne poseduje relevantan sadržaj. Tako će manjak prenosa uživo i konkretnih informacija o ubistvima sa Teksaskog autoputa biti nadomešten ponavljanjem dostupnih informacija, ma koliko one bile slabo upotrebljive i ma koliko njihova komunikacijska vrednost bila niska. Na televiziji će se tako iznova i iznova vrteti amaterski snimak jednog ubistva (tačnije ono koje se smatra za jedno od ubistava serijskog ubice koji hara spomenutim autoputem u *Podzemlju*), iako novo emitovanje snimka neće publici doneti nikakva nova saznanja. Drugim rečima, televizija će u ovom slučaju zanemariti činjenice (i činjenicu da njima ne barata) i koncentrisati se na obim vesti. Vest neće imati nove informacije (čak i onda kad ih dobije, ne uzima ih za istinite; kada se ubica uključi u program, slušaju ga s nepoverenjem, kao prevaranta koji želi malo slave), ali će to pokušati da prikrije tako što će prikazivati isti snimak (amaterski, baš kao Zapruderov zapis iz *Vage*) koji zapravo ništa konkretno i ne prikazuje, bar ništa što bi o priči moglo da kaže išta drugo osim da je osoba ubijena. DeLilo eksplicitno navodi da snimak „ima u sebi onu vrstu titravog izostanka zbivanja“ čime se vest potencijalno svodi na isprazni sadržaj koji ni o čemu ne informiše gledaoce (DeLilo Po: 159). Ipak, ono što ovom snimku donosi medijsku pažnju i dodeljuje mu određenu vrednost (da se potpomognemo Bodrijarovim kategorijama) jeste to što „[i]ma u njemu

neke besciljne odlučnosti, istrajnosti koja uspeva da nadživi to što je snimljeno“ i to što je „stvaran“ (DeLilo Po: 160). Štaviše, DeLilo u potpunosti opisuje ovaj snimak kao medijski spektakl, naglašavajući u njemu glavne odlike medijskog spektakla, što se može videti iz sledećeg odlomka:

No tu postoji i određena dimenzija napetosti. Nastavljate da gledate ne zato što znate da će se nešto dogoditi – naravno da znate da će se nešto dogoditi i naravno da gledate zbog toga, ali biste verovatno nastavili da gledate i da ste prvi put naišli na ovaj snimak i da ne znate konačan ishod. Ovde je na delu neka okrutna sila. Nastavljate da gledate zato što se razne stvari udružuju da bi vam čvrsto držale pažnju – stvarajući osećaj da je sve to nasumično, amatersko, slučajno, neminovno. Ne doživljavate tu traku kao dosadnu ili zanimljivu. Ona je okrutna, ona je neosetljiva, ona je neumoljiva. Ona je prodrmani deo vašeg uma, film koji protiče kroz vaš gostoprimljivi mozak ispod svih onih misli kojih ste svesni. (DeLilo Po: 160)

Iako je moć datog snimka delimično u tome što je amaterski i nasumičan – drugim rečima, naizgled autentični deo nefiltrirane stvarnosti – njegov uticaj na publiku izražava se kroz kategorije medijskog spektakla, jer bez njih nikakva autentičnost ne bi bila dovoljna da privuče i zadrži pažnju javnosti. „Svet vreba u oku kamere,“ kaže DeLilo, i možda ne bi bilo pogrešno reći da u njegovim romanima jedino tu istinski i vreba (DeLilo Po: 160). DeLilo nastavlja da navodi teksturu slike, crno-bele tonove i ostale tehničke odlike snimka koje doprinose tome da „vam se čini da je to [što se na snimku događa] stvarnije, verodostojnije no išta drugo oko vas“ jer stvarne stvari deluju „provereno i slojevito i doterano“ dok je traka „nadrealna, ili bi možda bilo bolje reći da je podrealna [...] ono što leži na oguljenom dnu ispod svih slojeva koje ste naknadno dodali“ (DeLilo Po: 160). Ono što se u ovoj sceni događa jeste inverzija vrednosti o kojoj je ranije bilo reči. Stvarnost i hiperrealnost menjaju mesta i za DeLilove junake postaju ambivalentni pojmovi. Stvarnost se tako sagledava kao nešto što je oblikovano i donekle konstruisano, dok je snimak na televiziji verodostojniji jer deluje stvarno, odnosno jer je predstavljen kroz verodostojan kontekst amaterskog snimka. Ovakva praksa kasnije će se razviti do te mere da publici više neće biti neophodna ubeđivanja o verodostojnosti, već će slike sa televizije uzimati za istinite i stvarne automatski. U kontekstu nasilja u medijima, ovaj događaj možemo porediti sa ratom i terorističkim napadima iz prethodno spomenutih romana, utoliko što prikazuje individualni čin agresije (poput terorističkih napada) koji se ipak odvija i redovno ponavlja tokom određenog vremenskog perioda (poput rata) i poseduje određeni medijski odjek, koji se ovde može meriti sa svim prethodnim primerima medijskog izveštavanja o nasilju. Ovaj snimak doslovno će proganjati svoju publiku, i to ne samo u toplim domovima gledalaca, već i u, kako smo ranije spomenuli, supermarketima. Tako će se Met Šej vajkati kako ne može da pobegne od ovog snimka čak i kada ide po namirnice. Štaviše, ne samo što vrši invaziju na prostor, ovaj snimak vrši invaziju i na vreme, jer DeLilo stvara utisak da ga televizije emituju ispočetka onog momenta kad traka dođe do kraja, stvarajući tako jednu petlju u koju su gledaoci uvučeni iako im ponovno gledanje neće otkriti ništa novo. Ipak, DeLilo naglašava da televizija prikazuje ovaj snimak „zato što postoji, zato što moraju da ga prikazuju, jer oni su zato tu, da bi nam obezbedili zabavu“ uprkos tome što snimak „postaje mrtav i hladan i neumoljiv“ i što publici „isisava vazduh iz grudi“ (DeLilo Po: 164). Količina odneće pobeđu nad suštinom i u *Kosmopolisu*, kada vesti o ubistvu ruskog moćnika postanu puko ponavljanje jedine poznate činjenice – da je ruski biznismen ubijen u dači (*dacha*) – jer je to jedino što znaju. Erik Paker primećuje da se reporteri kriju iza egzotičnosti reči dača, koja privlači publiku jer je strana i, samim tim, misteriozna. Međutim, osim tog jednog podatka, medijsko izveštavanje neće imati da ponudi niti jednu jedinu činjenicu o samom događaju, niti o njegovim posledicama. Sličan slučaj biće i sa drugim ubistvom, ovoga puta Artura Repa, čiji se snimak takođe ponavlja u nedogled, „sve dok prizor ne postane sasvim običan ili sve dok ga ne vidi i poslednji čovek na svetu, šta bude pre“ (DeLilo K: 38-39). Novosti ovde postoje još i manje nego u prethodnom slučaju, jer nema misterije, akteri su poznati, i događaj je zaokružen. To televiziju, ipak, neće sprečiti da ponavlja vest stalno i ispočetka, kao u

Podzemlju. Štaviše, to neće sprečiti ni publiku (u ovom slučaju Erika Pakera) da takav isprazan sadržaj upija iznova i iznova, iako ne dobija ni nove ni korisne informacije, pa će on još i premotavati vest o ovom i drugim ubistvima više puta, pokušavajući zapravo da utoli glad za medijskim sadržajem, iako toga nije naročito svestan. On nimalo oduševljeno ističe da on ima mogućnost da premotava snimak koliko mu se prohte „vraćanjem slike posredstvom tehnologije koja je već delovala neprijatno sporo“ i bez da je on uspori što takođe, zapažamo, može već u tom trenutku (DeLilo K: 39). Hronološki, DeLilo ovde prikazuje ekspanziju televizijskog sadržaja koji više i ne mora da se trudi da se ponavlja i reprizira, jer je publika dovoljno istrenirana da sama instinktivno pušta snimak iznova i iznova. Ono što se pojavljuje kao ideja u *Mau II*, na primer, da se jedan događaj „ponavlja, i ponavlja, i ponavlja sve dok nešto novo ne ugleda svetlost dana“ (DeLillo MII: 4) postaje mehanizam kojim se mediji koriste i kome podučavaju svoju publiku, kulminirajući na primeru Erika Pakera kao potpuno „obučenog“ medijskog gledaoca. On se, pritom, oduševljava više količinom nasilja koja se prikazuje, negoli samim događajima i onome što znače u stvarnom životu. U neku ruku, za njega nisu ubijene stvarne ličnosti o kojima zna, ili koje poznaje, već slike na ekranu, a predstava i nivo njene spektakularnosti ono je što drži njegovu pažnju. Paradoksalno, on će tvrditi da su slike na ekranu za njega stvarnije od stvarnosti, iako na momente deluje kao da on ne razume uvek šta sve te slike sa ekrana znače ili impliciraju (na metaforičkom nivou, upravo zbog ovoga Erik ne uspeva da razume jen i njegovo kretanje, to jest, ne uspeva da pravilno rastumači podatke koji mu se na tim istim ekranima pojavljuju). On je ovde i doslovno paragon televizijskog gledaoca koji je u potpunosti usvojio obrasce ponašanja predstavljenih u medijima, kako kroz sadržaj, tako i kroz formu. King o video zapisima piše da oni ne postoje „van života gledalaca“ jer se televizija koristi kao „resurs, u kome se nova interpretacija izvedena iz snimka koristi za ponovno menjanje društvenih odnosa i poimanja“ (King 1998: 52). Drugim rečima, u duhu postmodernizma, svaki medijski sadržaj ne postoji kao objektivni entitet, već kao pregršt subjektivnih interpretacija u očima svojih gledalaca. Svako od njih drugačije tumači jedan program i za svakoga takvo tumačenje ima različito značenje, kao i uticaj na svakodnevicu i odnose prema stvarima i ljudima koje od ranije poseduje. Gledaoci tako iz medijskog sadržaja „koriste ono što vide da shvate smisao sopstvenih života“ (King 1998: 52). Takvo ponašanje u skladu je sa Šopenhauerovim tumačenjem sveta, po kome je „spoljni svet što pred nama leži u prostoru i vremenu puka predstava subjekta koji saznanje svet“ (Šopenhauer 1981: 223). Ovo neminovno podrazumeva da će, u skladu sa time, medijske slike i poruke tumačiti subjektivno i interpretirati svet oko sebe, dakle stvarnost, pa i sebe same, učitavajući značenja koja vide u oba pravca: i iz medija u svoju okolinu, i iz sopstvenog iskustva u medije. Upravo u ovoj simbiozi treba tražiti razlog naglom razvoju masovnih medija i njihovom nesagledivom uticaju na formiranje javnog mnjenja.

I pored simbioze okoline i medijskog sadržaja, odnosno stvarnosti i medija, postoji izvestan nivo filtriranja stvarnog u medijskim predstavama. Izvestan nivo filtriranja stvarnosti uistinu postoji u prirodi ljudske spoznaje sveta i stvarnosti. Tako Rifkin ističe da postoji „način na koji naš um filtrira svet“ ali da je taj proces danas više nego ikada pod uticajem tehnologije, jer je „usvajanje bilo koje tehnologije transformativno po svojoj prirodi“ (Rifkin 2004: 89). Ova ideja svakako nije bez presedana u različitim filozofskim i sociološkim pristupima razumevanju stvarnosti. Različiti teoretičari često će, pored tehnologije, posmatrati i jezik kao jedan filter iz kog se izvlači značenje sveta koji nas okružuje. Za nas je, nesumnjivo, među njima najbitniji Bodrijar koji u više navrata piše da jezik funkcioniše na sličnim načelima kao i simulakrum, jer je on „forma, a komunikacija je performans“ (2009a: 17). Kada posmatramo masovne medije u ovom ključu, sadržaj koji oni prikazuju kao produkt tako je trostruko filtriran (premda možemo govoriti i o daleko višestrukome filtriranju u zavisnosti od ljudskog faktora koji dato filtriranje nadgleda i kontroliše): kroz jezik, tehnologiju, i samu formu masovnih medija (koja obuhvata prethodna dva filtera, ali u jedinstvenom kontekstu). Ovaj proces važan je kada se govori o prikazima stvarnosti na, recimo, televiziji utoliko što nam pokazuje da o tako nečemu teško da može

biti govora, jer su događaji, čak i onda kada se nastoji da ih se prikaže što verodostojnije, neminovno filtrirani; oni su medijska interpretacija stvarnih događaja, čak i onda kada iza njihove predstave ne stoji nikakva zadnja namera ili pokušaj manipulacije. Hol piše sledeće:

„Sirove“ istorijske događaje ne mogu, u tom obliku, emitovati, recimo, televizijske vesti. Događaji se mogu označiti jedino unutar audio-vizuelnih formi televizijskog diskursa. U momentu kad neki istorijski događaj potpadne pod diskurzivni znak, podleže svim složenim formalnim „pravilima“ po kojima jezik označava. Paradoksalno, događaj mora da postane „priča“ pre nego što postane komunikativni događaj. U tom momentu „dominiraju“ formalna potpravila, ali bez brisanja postojanja tako označenog istorijskog događaja, društvenih odnosa u kojima deluju pravila i društvenih i političkih posledica tako označenog događaja. „Forma poruke“ nužna je „pojavnna forma“ događaja na njegovom putu od izvora do primaoca. Transponovanje u „formu poruke“ (ili način simboličke razmene) i iz nje, nije slučajan momenat koji možemo po volji uzeti ili ne uzeti u obzir. „Forma poruke“ je određujući momenat, iako se na drugom nivou sastoji samo od površinskih kretanja u sistemu komunikacije i, na sledećem, mora da bude integrisana u društvene odnose komunikacijskog sistema u celini, čiji je samo deo. (Hol 2017: 8)

Kada smo, dakle, odbacili mogućnost postojanja „sirove stvarnosti“ u medijima, možemo govoriti samo o medijskim predstavama događaja koje su oblikovane uz pomoć jasno zadatog diskursa, u ovom slučaju, televizije i televizijskog programa. Hol takođe ističe jezik, pored televizijskog diskursa, čemu možemo dodati i tehnologiju, premda se ona podrazumeva u spomenutom diskursu. Svi ovi filteri čine da stvarnost, odnosno jedan njen deo koji ovde označavamo kao događaj, svoje postojanje u medijima može ostvariti jedino kao medijska priča, potpuno novi konstrukt koji može biti u manjoj ili većoj meri verodostojna predstava stvarnih događaja, ali ipak, i pored toga, tek predstava. Primer za ovaj proces možemo naći bezmalo u svim DeLilovim delima, ali je to možda najočiglednije u romanima u kojima se on poigrava istorijski značajnim događajima, kao u *Vagi* ili *Padaču*. U oba romana, tragični događaji postaju medijska senzacija onog momenta kada stupe u etar, ne nužno zato što prikazuju nešto spektakularno, ili još manje zabavno, već zato što nude poražavajući delić stvarnosti prepakovan kao medijsku priču. Kenedijevo ubistvo, potraga za Osvaldom i, konačno, njegovo ubistvo postaće tako medijska saga koja se diskursivno uklapa u trop pogibije heroja-viteza, za čiju se smrt njegovi odani podanici moraju osvetiti na jednako brutalan način. Sličnom logikom, teroristički napad na Kule bliznakinje postaje medijski prepakovan trop rata, koji se sada seli ne samo na američko tle, već i na nadnacionalni nivo (barem delimično, jer američka nacija stoji nasuprot nečemu što prevazilazi koncept nacije). Novomilenijumska verzija rata utoliko će biti šokantnija, i time pogodnija za medijsko dopričavanje, što objedinjuje više aspekata medijskog diskursa ranije prisutnog u filmovima i TV serijama: element nasilja je u ovoj verziji eskaliran, američka nacija jasno se stavlja u poziciju onog koji se brani (a samim tim brani i slobodu i ljudska prava), te žrtve koja je nepravedno napadnuta na podao i jezivo bezosećajan način. Takođe, element otmice aviona u ovom slučaju kao da je anticipiran sličnim scenarijima američkih akcionih filmova osamdesetih godina. Nije zgoreg osvrnuti se na Bodrijarove reči iz 1991. godine, kada kaže da „nije to neka koincidencija koja čini da se TV ekipa nalazi upravo tamo gde se [neki događaj] događa, nego prodor televizije u centralu čini da se [...] incident pojavljuje“, odnosno da je televizija „kao neka njegova anticipacija i njegov model u svakodnevnom svetu: televizija stvarnog i stvaranog sveta“ (Bodrijar 1991: 53). Stvarni i stvarani svet sintagme su kojima se možemo koristiti u analizi DeLilovih romana, ali je upitno u kojoj bismo meri bili u mogućnosti da razlučimo između toga koji slučaj odgovara kojem od ova dva implicirana sveta. U *Vagi*, na primer, atentat na Kenedija i atentator sam u jednakoj su meri stvarni koliko i stvarani svet (barem na nivou fiktivne, odnosno fikcionalizovane priče o Kenedijevom ubistvu). Osvald nije stvarna ličnost ni kada ga posmatramo kao atentatora (što bi bila njegova medijska ličnost, nekakva maska ili

persona koju drugi kreiraju za njega), niti kada ga posmatramo kao čoveka kog zaverenici biraju za figuru atentatora (žrtveno jagnje čiji je identitet jednako konstruisan koliko i njegova medijska persona). Štaviše, postavlja se pitanje da li je u DeLilovim romanima stvarnost uopšte moguća izvan granica masovnih medija, odnosno njihove hiperrealnosti. Bodrijard je odavno primetio da „sav sadržaj značenja biva apsorbovan u jedinu dominantnu formu medijuma“ te da jedino upravo taj medijum može da „stvari događaj“ (Baudrillard 1994: 81-82). U *Vagi*, televizija će otići toliko daleko da će događaje početi da udvaja, i to tako što nakon Kenedijevog ubistva i Osvaldovo postane paralelni medijski događaj koji se, istina, može uvrstiti, ako ne u istu, onda u srodnu kategoriju. Masovna multiplikacija događaja dogodiće se i u *Podzemlju* i *Kosmopolisu*, upravo na primeru ponovljenih snimaka o kojima je bilo reči u prethodnim pasusima. Onako kako Bodrijaru deluje da nema izlaza iz hiperrealnosti, u DeLilovim romanima nema mogućnosti za bilo koji događaj osim ukoliko ga ne generišu mediji, ne zato što televizija prenosi apsolutno sve, već zbog toga što događaji nastaju u okvirima medijske kulture koja ih direktno ili indirektno konstruiše, jednako kao i same aktere. Onda kada njegovi junaci pokušaju da napuste medijsku hiperrealnost, njihovo iskustvo čitamo sa dozom ironije, jer ih DeLilo prikazuje kao ljude koji iz jedne zablude beže u drugu. Tako, na primer, Elster u *Tački omega* pokušava da napusti savremeno američko društvo tako što odlazi u pustinju i ponosno tvrdi da se „pravi život zbiva kad smo sami“ a da se njegov život konkretno uvek dešavao kada bi „sedeo i zurio u goli zid“ (DeLilo TO: 23). Međutim, ova tvrdnja umnogome će se ispostaviti za tužnu samoobmanu, jer on ne uspeva da pobegne od civilizacije, koja ga sustiže i želi da o njemu snimi dokumentarac, kao i da mu usput oduzme ćerku (Džesin nestanak takođe nam se otkriva u indirektnoj vezi sa medijskom kulturom, jer je misteriozni manijak otima tokom umetničkog prikazivanja *Psiha*). Na taj način, Elsterov život, niti bilo koji njegov aspekt nužno je povezan sa medijskom kulturom, uprkos tome što on to ne želi. Sam događaj tako ne može postojati nezavisno od svoje medijske slike, baš kao što to nije mogao biti slučaj sa američkim pejzažima o kojima je bilo reči nešto ranije. Stvarnost i njena stvarana medijska slika neodvojive su jer simulakrum više ne želi da zameni stvarnost, kako je to video Bodrijar u trećem redu simulakruma, već želi da je proširi, da joj domašta prostor koji pre njega nije postojao, te da se sa njom stopi do te mere da više nije moguće utvrditi gde prestaje slika, a počinje stvarnost, i obratno.

Ako poredimo masovne medije u DeLilovim romanima, treba spomenuti da postoji očigledan nivo različitosti kada posmatramo televiziju spram, recimo, filma, upravo na nivou stvarnosti, odnosno verodostojnosti stvarnosti, jer se mediji kod DeLila često posmatraju grupno i svode na iste principe. Iako je teško da možemo reći da je televizija u potpunosti ukorenjena u stvarnosti, jasno je da je njena povezanost sa stvarnim svetom daleko veća od filma. Virilio je zove „muzejem nezgoda“ ili incidenata, zbog čega o njoj ne možemo govoriti kao o nečemu vezanom za umetnost (Virilio 1999: 41). Jedina njena „umetnost“ (ili možda preciznije veština) jeste da „bude stecište na kom se incidenti događaju“ (Virilio 1999: 41). Ipak, iako Virilio pokušava da televiziju utemelji na osnovama stvarnog, mi i dalje možemo da opovrgnemo da je televizija pasivni medijum čiji je jedini zadatak da da prostor događajima. To što je televizija stecište događaja možemo razumeti i kao izmeštanje događaja iz domena stvarnog: događaj se tako više ne događa u stvarnosti, već u televizijskom programu. Događaj iz stvarnog sveta biva raščlanjen na svoj stvarni, fizički aspekt i medijsku priču koja je na njemu zasnovana, pri čemu je stvarni aspekt rezervisan samo za aktere događaja (drugim rečima, onima koji su neposredno prisustvovali događaju ili učestvovali u njemu), dok je medijska slika ona koja zauzima glavno mesto kada se pogleda opšta percepcija javnosti. Tako je događaj čije je stecište televizija zapravo samo televizijska priča o kojoj govori Hol, odnosno simulacija o kojoj piše Bodrijar. Uistinu, simulaciju priznaje i Virilio, ali, čini se, u drugačijem kontekstu. On kaže da je televizija „medijum krize“ koji „izlaže svet incidentu“ odnosno da je „[s]vet izložen incidentima putem televizije“ (Virilio 1999: 42). Iz ovoga vidimo da Virilio posmatra televiziju kao domen incidenta koji, na prvi pogled potpada pod Holovo i Bodrijarovo tumačenje o medijskom događaju i stvarnosti kao simulaciji. Ipak, u nastavku,

on se udaljava od ovog tumačenja, spominjući primer simulatora Vazduhoplovstva SAD-a (mašina koja simulira uslove letenja za pilote u treningu) kao ostvarenje simulacije koje nije slično televizijskim prikazima događaja. Ovakvo poređenje, ipak, nefunkcionalno je jer poređene strane ne pripadaju istom kontekstu. Simulator leta je uređaj podražavanja, on imitira uslove stvarnog događaja i to je jedina njegova svrha. Televizija je simulakrum, a ne simulator, ona uistinu isprva pokušava da podražava stvarnost, ali je ipak menja, što zbog prirode svoje forme, što zbog društvenog i kulturološkog diskursa kom pripada, kao i zbog priliva ideologije ili političkih, ekonomskih i drugih propagandnih mehanizama koji su neodvojivi deo masovnih medija, naročito u DeLilovim romanima. U tom smislu, iako Virilio pokušava da televiziji da na verodostojnosti i utemeljenosti u stvarnosti, on je ipak približava fiktivnom svetu filmova, iako nesvesno. Uzmimo sledeći deo u kome upoređuje ova dva medija:

Za razliku od Serža Deneja ili Deleza, ja mislim da film i televizija nemaju ništa zajedničko. Postoji tačka razodra između fotografije i filma s jedne strane i televizije i virtuelne stvarnosti s druge. Simulator je stadijum između televizije i virtuelne stvarnosti, jedan trenutak, jedna faza. Simulator je momenat koji vodi u sajber-prostor, odnosno, u proces zbog kog sada imamo dve flaše umesto jedne. Ja možda ne vidim tu virtuelnu flašu, ali mogu da je osetim. Ona je naseljena u stvarnosti. Ovo objašnjava zašto je sintagma virtuelna stvarnost važnija nego reč sajber-prostor, koja je daleko poetičnija. Što se tiče roda, sada postoje dva muškarca i dve žene, stvarni i virtuelni. [...] Ovo nije simulacija već koegzistiranje dva zasebna sveta. Jednog dana bi virtuelni svet mogao odneti prevagu nad stvarnim. Nove tehnologije pokušavaju da učine virtuelnu stvarnost moćnijom od konkretne stvarnosti, što je istinska nesreća. Dan kada virtuelna stvarnost postane moćnija od stvarnosti biće dan velike nesreće. Čovečanstvo nikada nije iskusilo takvu vanrednu nesreću. (Virilio 1999: 43)

Problemi sa ovakvim tumačenjem su brojni, iako se argumenti kreću u granicama pojmova, medija i mehanizama o kojima sve vreme govorimo i koje srećemo i kod Bodrijara, Hoola i ostalih važnih teoretičara koje so spomenuli. Za početak, podela na dve suprotstavljene strane nejasno je postavljena. Virilio pokušava da opiše paralele između fotografije i televizije s jedne strane, i filma i virtuelne stvarnosti s druge strane, time što potcrtava tačke u kojima se fotografija odvajaju od filma, odnosno televizija od virtuelne stvarnosti. Fotografiju i film možemo razumeti kao srodne pojmove jer se radi o slikama, koje mogu biti statične ili pokretne. Sa televizijom i virtuelnom stvarnošću to bi moglo biti teže. Za početak, televizija takođe može potpasti pod opis pokretnih slika, jer je to njena osnovna forma. Virtuelna stvarnost sa slikama može, ali ne mora imati direktne veze, jer virtuelna stvarnost nije predstava događaja, već digitalno okruženje u kojima bi se mogli desiti neki virtuelni događaji ili aktivnosti. Uzmemo li informaciju kao osnovnu jedinicu kojom Virilio povezuje televiziju i virtuelnu stvarnost, ova dva pojma možemo posmatrati kao komunikacione medije. Međutim, virtuelna stvarnost nije nužno obeležena komunikacijom. Drugim rečima, virtuelna stvarnost nije posrednik koji prenosi poruku, već digitalni prostor u koji se informacija može pohraniti. Takođe, virtuelna stvarnost ne vrši svesni napor da informaciju plasira i ne vrši invaziju na privatni i javni prostor društva u plasiranju informacija. Ona jeste hiperrealni domen na nekom suštinskom nivou, ali (poslužimo se paralelom redova simulakruma) ona je tek početni stadijum hiperrealnog, jer je ograničena i lako ju je kontrolisati. Hiperrealnost briše granice između sebe i konkretne stvarnosti, a pritom se ne da staviti pod kontrolu, već je sama svoj vrhovni autoritet. Zbog ovoga je neophodno blago izmeniti Viriliove tvrdnje. Najpre, umesto pojma virtuelne stvarnosti, trebalo bi koristiti Bodrijarov pojam hiperrealnosti, koji je sveobuhvatniji i ostavlja prostor nadmoći nad pravom stvarnošću. Potom, upitno je koliko fotografiju, film i televiziju možemo jasno odvojiti od ovog pojma. Svi ovi mediji počivaju na predstavama koje, kako smo videli u teorijskom delu ovog rada, suštinski nastaju i funkcionišu u okvirima simulacije i hiperrealnog. Takođe, spomenuto nadraščanje hiperrealnosti i prevaga nad stvarnošću nešto je što se već desilo čak i u momentu u kom Virilio posmatra popularnu kulturu. Pored Bodrijara, u prilog tome

piše i Harvi, koji zapaža da ljudska civilizacija nije samo u stanju da „gomila predstave prošlosti ili drugih mesta eklektično i simultano na televizijskom ekranu, već i da transformiše te predstave u materijalne simulakrume u formi izgrađenih sredina, događaja i spektakla“ koje redom nije moguće razlikovati od originala (Harvey 1990: 289-290). Primere za ovakvo tumačenje nalazimo u svim DeLilovim romanima. U *Podzemlju*, Klara Saks će primetiti da su mediji nadmaštali um svoje publike i da je život postao „jednostavno nestvaran“ (DeLilo Po: 76). De Menezes Linardi piše da „ono što junaci u DeLilovim romanima nazivaju stvarnošću pomešano sa TV replikama i komercijalnom žargonu“ (De Menezes Linardi 2003: 233-234). Zbog toga, recimo, Hitler postaje kulturološka i medijska ličnost u romanima *Beli šum* i *Poltron*. Istorijsku ličnost DeLilovi junaci ne sagledavaju u okvirima strahota i tragedije u kojim ga sagledava istorija, već filtriraju njegovu sliku kroz popularnu kulturu i smeštaju ga u kontekst medijski generisane kulture. Erik Paker će kroz čitav *Kosmopolis* primećivati da je „[n]a televiziji sve to imalo više smisla“ ma o kom događaju da je reč (DeLilo K: 84). U svakom romanu, dakle, DeLilovi junaci oslanjaju se na hiperrealno tumačenje stvarnosti, na predstave sveta i svih njegovih činilaca koje nude televizija i svi masovni mediji. Televizija tako u DeLilovoj Americi nije i ne može biti agent stvarnosti, iako jeste mehanizam približavanja stvarnih događaja publici. Ipak, to približavanje odvija se uz dozu modifikacije, na različite načine i motivisano različitim ciljevima i težnjama.

Upravo će nam nivo filtriranja i modifikacije stvarnosti u DeLilovim romanima problematizovati postojanje stvarnog izvan granica hiperrealnog, jer su svi junaci i događaji kroz koje prolaze ili direktno i potpuno pretočeni u medijski sadržaj, ili su pod njegovim direktnim i/ili indirektnim uticajem. Tichi piše da „u živim bojama koje su stvarnije od života, vrtlog tačkica predstavlja svet; ove tačkice nam govore o dobrom, sjajnom, lepom, i poželjnom“ (Tichi 1992: 46). Borbu sa mogućnošću prisutnosti stvarnosti na televiziji beležimo u DeLilovim romanima od samog početka njegove karijere. Tako u *Amerikani*, dok prisustvujemo sastanku televizijskih izvršnih direktora, vidimo da televizija nije istinski posvećena prikazu stvarnosti onakvom kakva jeste, jer se neke stvari jednostavno ne prikazuju.

„Zašto ne možemo da prikažemo onu stvar u upotrebi?“ rekao je Valter Faje. „Samo jednom bih voleo da vidim nekog na TV-u kako piša, sve da se puši. Moglo bi to da ima i dramsko opravdanje. Mogli bismo da smislimo neki razlog zbog kog je scena pišanja neophodna. Možda naš protagonist mora da izbaci neki otrov iz sistema; ili, ako je dokumentarac o nekoj bolesti jetre ili bešike, možemo zapravo da izazovemo saosećanje za našu momčinu tako što ćemo da prikažemo koliko mu je bolno i jedno obično pišanje. Briga me gde bi bila kamera. Mogli bismo da se zadržimo na njegovom licu. Važan je zvuk. Kad bismo samo mogli da ubacimo zvuk u etar, samo jednom, iskreno mislim da bismo mogli da se pohvalimo kako smo proširili svest svoje nacije u nekoj manjoj meri.“

„Da,“ rekao je Vid Denej. „To bi bilo skoro jednako dobro kao kad je Rubi upucao Osvalda.“ (DeLillo A: 66)

Osim što nam nagoveštava DeLilovu zainteresovanost za Kenedijevo ubistvo kojem će se kasnije vraćati, i to ne samo u *Vagi*, nekoliko detalja u ovom delu razgovora bitno je za razumevanje prirode televizije u DeLilovim romanima i prikazivanju stvarnosti u ovom mediju. Najpre, fizička potreba uriniranja u ovom kontekstu predstavlja jedan suštinski neodvojiv deo stvarnosti, odnosno svakodnevice, koji je toliko normalan i svojstven celom ljudskom rodu, da je gotovo nezamislivo da za njega nema mesta na televiziji (decenije koje će uslediti će opovrgnuti DeLila, pa uriniranje neće biti toliki tabu ni na filmu, ni na televiziji). Ipak, ovaj deo stvarnosti nije uspeo da prođe kroz filtracioni sistem televizije, on je odbačen kao nevažan, suvišan, previše banalan deo stvarnosti koji na televiziji

ne bi imao nikakvu (korisnu) funkciju, a pritom bi mogao nekoga da uvredi. Ovim nam DeLilo implicitno pokazuje da nisu svi delovi stvarnosti jednako privlačni televizijskom programu. Tvorci programa tako selektuju delove stvarnosti koje će prikazati u odnosu na arbitarna pravila i obrasce kreiranja medijskog sadržaja. Takođe, činjenica da Valter Faje priželjkuje da vidi jedan tako banalan događaj na televiziji može imati više značenja. Prvo, program bi mogao biti previše opterećen šokantnim i spektakularnim predstavama, zbog čega pojedinac priželjkuje nešto sasvim obično i normalno, kako bi mogao da poveruje u stvarnost onoga što gleda, odnosno da uspostavi vezu između televizije i svog neposrednog iskustva u fizičkoj stvarnosti. Pritom, činjenica da bi scena najobičnije fiziološke potrebe dedalovski proširila svest njihove nacije, kako ovde kaže Faje, upućuje nas na sistem koji tu svest kreira upravo medijskim sadržajem, odnosno uspostavljanjem sistema vrednosti spram kog se odlučuje šta je prikladno, a šta neprikladno za televizijski program (odnosno javno prikazivanje, ako govorimo u širem smislu, jer se sistem vrednosti sa televizije seli u društvenu stvarnost; drugim rečima, ako je nešto neprikladno za televiziju, biće neprikladno i za javnost, odnosno svaki kontekst koji nadilazi privatnost sopstvenog toaleta). Osim toga, proširenje svesti pojedinaca prikazivanjem aktivnosti koju publika privatno svakako poznaje otvara pitanje svesnosti i kritičkog razmišljanja o onome što se gleda na televiziji. Fajeove reči mogle bi značiti da bi scena uriniranja taj događaj učinila prisutnim u svesti publike. Drugim rečima, medijskom predstavom, autori bi učinili da publika svesno spozna jedan deo svoje neposredne stvarnosti koje možda pre date scene nije bila (sasvim) svesna. Na taj način, DeLilo implicira do kojeg nivoa seže televizijska kontrola ljudske svesti, i kako se ona prevodi na svakodnevicu na nesvesnom nivou, odnosno koliko publika nije svesna do koje je mere kontrolišu medijski sadržaji svojom pukom formom i naizgled bezazlenim izborima pri kreiranju programa. Konačno, činjenica da Vid Denej izjednačava scenu obične fiziološke potrebe sa prikazom Osvaldovog ubistva (i kroz taj događaj, simbolično, čitav medijski narativ oko atentata na Kenedija) pokazuje nakaradnost televizijskog formata u kome je hijerarhija teško razumljiv i arbitran koncept do te mere da krucijalan istorijski trenutak može postojati u istoj kategoriji, odnosno na istom nivou, kao i banalnost ljudske svakodnevice. Objašnjenje za ovo možemo tražiti upravo u prirodi stvarnosti na televiziji koja se može ostvariti jedino kao predstava. Preciznije, DeLilo ovde ne poredi dva događaja, već dve medijske priče. Medijska priča o uriniranju jednako je zanimljiva za televiziju kao medijska priča o Osvaldovom ubistvu jer joj parira po spektakularnosti. Ona sadrži dozu tabua, dozu protivurečenja normama civilizovanog i nadasve uljudnog ponašanja koje su prisutne u društvu koje televizija nastanjuje i kreira. U tom pogledu, možemo govoriti samo o drugačijim mehanizmima dolaženja do istog rezultata, a to je spektakularna medijska priča koja ima mogućnost da šokira publiku, odnosno da među gledaocima izazove jaku reakciju. Ovaj proces selekcije zarad izazivanja nekakve reakcije kod publike (ili promene svesti gledalaca, kako DeLilo nagoveštava od početka) u kasnijim DeLilovim romanima naći će se u direktnoj vezi sa manipulacijom masa i javnog mnjenja, te sa indoktrinacijom američke nacije narativom o američkom identitetu.

Zanimljivo je da će u DeLilovim romanima glavni aspekt stvarnosti koji u kontinuitetu nalazi dosta prostora u medijskom sadržaju biti nasilje, odnosno nasilni događaji, poput ubistava, ratova, i sličnog, a ne neki drugi, daleko ustaljeniji, uobičajeni element svakodnevice. Činjenica da je u DeLilovoj Americi scena uriniranja šokantnija od eksplicitnih scena nasilja potpuno je suluda, ali u potpunosti istinita. Razlog tome možemo tražiti upravo u prirodi televizije i Kelnerovog pojma medijskog spektakla. Nasilje je značajan deo modernih masovnih medija jer je ekstremizovan događaj preuzet iz neposredne stvarnosti. Kao takav on je u dovoljnoj meri utemeljen u svetu koji je gledaocima poznat, te samim tim dovoljno stvaran da se na njega emotivno reaguje, a pritom dovoljno doveden do ekstrema da ima sposobnost da šokira publiku, da na nju ostavi spektakularni utisak. Medijska kultura, tvrdi Kelner, koristi se spektaklom kako bi „osvojila publiku i proširila moć i profit kulturne industrije“ (Kellner 2005: 58). On dalje navodi da su „rat, religija, sport, i drugi domeni javnog života vekovima

unosna polja za propagiranje spektakla“ (Kellner 2005: 58). Nasilje kao ekstrem i element koji spaja više različitih aspekata koje spominje Kellner nameće se kao idealni mehanizam kojim naročito televizija može da ostvari značajan uticaj na svoje gledaoce. U jednom od intervjua, DeLilo je potvrdio da je nasilje za njega važan motiv i da vidi „savremeno nasilje kao sardonski odgovor na obećanje konzumerističkog ostvarenja u Americi“ (DePietro 2005: 65). Razlog zbog kojeg je nasilje toliko važan detalj u društvu koje opisuje on vidi u tome što „nemoćni ljudi u nasilju vide otvoreni teatar“ i ističe njegovu narativnu moć kako za svoje romane, tako i za javni diskurs (DePietro 2005: 84). U njegovim romanima, element nasilja biće redovno prisutan naročito na televiziji, bilo u formi stvarnih istorijskih događaja, od kojih smo neke prethodno spomenuli, bilo u formi fiktivnih događaja koji su deo stvarnosti Amerike. U oba slučaja, nasilje je najčešće predstavljeno kao besmisleno, prisutno kao medijska strategija kojom se postiže određeni efekat kod publike. Na primer, u *Igračima*, Kinear i Lajl razgovaraće o teroristima i terorističkim napadima koji su prisutni kako u kulturi SAD-a, tako i u medijima, pre svih na televiziji.

„Ove stvari stvarno eksplodiraju, Lajle, kada su sastavljene kako treba. Ništa se ne postiže time. To je samo još jedan medijski događaj. Nevini ljudi mrtvi i osakaćeni. U koju svrhu? Da se pokret reklamira, to je sve. Opet mediji. Oni hoće izveštavanje. Zanimanje javnosti. Hoće da dramatišu.“ (DeLilo P: 180)

Kinear govori o činu nasilja kao besmislenom iz ugla kolektiva, i to kolektiva terorista, koji nasilje vide kao sredstvo, i kolektiva gledalaca, kojima je nasilje tek još jedan medijski događaj. Kada govori o nasilju, DeLilo će najčešće zauzimati poziciju kolektivnog. Onda kada se bavi uticajem nasilja na individuu, ovaj element postaje potpuno drugačiji. Na primer, u *Padaču*, i donekle *Bodi artistu*, posledice nasilja (u potonjem slučaju auto-nasilja) osetiće se kroz lične traume, proces žaljenja i nošenja sa tugom i psihološkim posledicama traumatičnog iskustva. Nasilje za njegove junake postaje veće od života, dobija obrise monumentalnog, jer je u stanju da iz korena izmeni živote onih koji sa njim dođu u dodir. Međutim, kada posmatra ovaj element kroz vizuru kolektiva, nasilje je samo još jedan aspekt spektakla, neki vid diskursa koji ima za cilj da utiče na publiku na različite načine, ne zato što junaci žele da ga tako vide, već zato što ga televizija tako predstavlja. DeLilovi junaci poput Kineara u *Igračima* često će progovarati protiv besmisla nasilja, prevashodno imajući u vidu kako se ono preslikava na živote običnih ljudi. Slično zapažanje imaju i Lijen, Nina i Martin u *Padaču*, kada pokušavaju da sebe ubede da je teroristički napad na Njujork očajnički, ali besmislen čin, jer iako teroristi napadaju Ameriku kao krivca za sopstveni loš život, konkretna krivac za to kako žive jesu oni sami i njihova kultura. Zabluda u koju se ušušavaju svakako je posttraumatski mehanizam, ali jeste donekle i eho stava američke javnosti, koji vidimo i u Kinearovim rečima i *Igračima*. Ipak, daleko bitnije od individualne reakcije na terorizam jeste ono što se postiže ovakvim zapažanjima, a to je razotkrivanje onoga što nasilje znači za masovne medije, i još bitnije, za njihovu manipulaciju gledaocima. Kada spomene da je nasilje vid reklame, ili bar jedan mehanizam reklamiranja, Kinear zapravo pokazuje da ga masovni mediji tako vide. Nasilje je za masovne medije u DeLilovoj Americi samo mehanizam ili element spektakla, a ni publika, niti oni koji nasilni program stvaraju ne razmišljaju o njemu van granica reakcije publike. Donovan piše da DeLilo želi „da njegov čitalac uoči pohotni aspekt popularne zabave, ne toliko njegov manjak umetnosti, već sklonost nasilju, koje ima političke implikacije“ (Donovan 2005: 47). On se takođe poziva na *Igrače*, i scenu u kojoj Kinear, inače i sam terorista, govori o političkim fantazijama pojedinaca koje politički lideri zapravo žive. On je donekle svestan da je stvarnost koju kreira svojim terorističkim delovanjem simulakrum, ali i dalje nije u stanju da izađe iz okvira te nasilne hiperrealnosti. Otud su i *Igrači* i tematski i narativno zarobljeni u ciklusu televizije i nasilja. Roman počinje filmom o teroristima, koji već najavljuje da granice u prikazivanju nasilja neće postojati (sam film je vrlo živopisan, pun krvoprolia). To će pokrenuti niz oscilacija između sveta medija i stvarnog sveta koji na taj medijski svet podseća, kroz koje će Lajl i Pemi, kao

glavni junaci romana (mada ni ostali junaci neće proći mnogo bolje), prolaziti do samog kraja, neprestano se vrteći u krug između manje ili više nerealnih pojmova, dešavanja i poriva, dok sve vreme zapravo izbegavaju da žive svoj običan, istinski život. Njihov brak, koji je u krizi, postoji kao faktološki podatak romana, ali od bračnog odnosa DeLilovi čitaoci pronalaze tek slabi nagoveštaj. Lajl i Pemi biće u stanju da emotivno reaguju samo na one elemente koji su u direktnoj vezi sa svetom medija (Lajl će se istinski zainteresovati za teroristički zaveru samo zato što ga podseća na terorizam iz medija, dok će Pemi emotivno reagovati samo na filmove i junake sa ekrana i situacije u kojima može da se ponaša kao jedna od njih, kao onda kad se odluči da prevari svog muža). Linija neposredne stvarnosti nekako će uspeti da preseče njihovo bivstvovanje u hiperrealnosti medija samo sporadično, ali nikada u meri u kojoj bi ih mogla odvojiti od sveta sa ekrana. Donovan takođe primećuje i da DeLilo kao da „preispituje da li smo [kao publika] još uvek u stanju da reagujemo na [nasilje] kada je izraženo kroz umetnost, ili nas ono samo 'zabavlja' na način na koji Lajla zabavlja televizija“, naravno ako uopšte možemo govoriti o tome da je nasilje u stanju da nas dotakne, da nismo postali „nesenzibilni“ na njega i njegove predstave u medijima (Donovan 2005: 47). DeLilovi junaci poput Lajla to svakako jesu, a slične primere naći ćemo i u *Podzemlju* (i publici koja prati ubicu sa Teksaskog autoputa), *Kosmopolisu* (Erik Paker gotovo da uživa u gnusnim prikazima ubistava i atentata istaknutih ličnosti na televiziji), pa i *Padaču* (kada pratimo morbidnu opsednutost javnosti slikom žrtve koja skače u svoju sigurnu smrt). Štaviše, celokupna publika konstantno će želeti još sadržaja, iako ni sa ovim koji prate ne znaju šta bi. Tako će, u *Podzemlju*, publika na stadionu, dok se zabavlja na tribinama bejzbol utakmice, halapljivo tražiti još, i to od Džeka Glison, komičara i televizijske zvezde. Oni će ga naterati da odglumi nešto iz svoje emisije, što bi ih zasmejalo, kao da jedan spektakl kome svedoče nije dovoljno dobar, već im treba još jedan sloj. DeLilo će ovaj događaj iz stvarnosti simbolično „umotati“ u više slojeva medijskog spektakla, pa pored navedena dva sloja medija, imaćemo i radio prenos utakmice koji izaziva ekstazu na ulicama, u kafićima i domovima slušalaca, ali i istrgnute stranice magazina koje ledbe nad tribinama, simbolično ometajući pogled na teren izmaglicom proizvoda masovnih medija. Ova će nam bejzbol utakmica u više navrata poslužiti kao odlična ilustracija toga koliko su svi aspekti stvarnosti u DeLilovoj Americi zapravo pod uticajem medijske kulture, pa ćemo joj se vraćati u više navrata u narednim poglavljima rada.

Još jedan bitan vid predstava stvarnosti na televiziji (ali i masovnim medijima uopšte) u DeLilovim romanima tiče se brzine kojom se događaji iz stvarnosti sele na TV ekrane. Od samog početka njegove spisateljske karijere, primetan je trend zahteva publike za sadržajem. Ovaj trend će se progresivno ubrzavati u svakom narednom DeLilovom romanu sve do tačke toplotne smrti u *Tišini*. Tako ćemo u ovom nizu romana, ali i drama i, zašto ne, eseja, primetiti pojave koje mnogi društveni teoretičari primećuju u savremenom društvu kada su masovni mediji u pitanju. Na primer, među publikom je lako uočiti „izgledno nezajažljivu želju za neposrednošću“ zbog koje se pojavljuju, pre svega televizijski, programi uživo, različiti rijaliti formati, veb-kamere sa prenosom nekih događaja preko interneta i tako dalje (Bolter & Grusin 1999: 5-6). Ova želja za neposrednošću predstavlja usvojenu potrebu za još medijskog sadržaja, svojevrsnu zavisnost od novih informacija koje najčešće uopšte nisu ni nove, ako se informacijama i mogu nazvati⁴⁸. Kod DeLila se ta želja javlja, uistinu, već od prvog romana, ali je neporecivo da je daleko izraženija u njegovim kasnijim romanima. Tako u *Amerikani* Dejvid Bel samo želi da sazna više o filmskim zvezdama, ali mu je za oponašanje zvezda dovoljno i to nešto informacija koje već poseduje. U *Igračima*, Lajl će stalno želeti da gleda televiziju, ali ne i onda kada mu se otvori mogućnost da u stvarnom životu proživi sličan zaplet. Konačno, čak će

⁴⁸ U poslednjih desetak godina, na primer, beležimo takozvane *clickbait* naslove na portalima, aplikacijama i društvenim mrežama koji čine upravo isto što i mediji u DeLilovim romanima: plasiraju vesti koje ne sadrže nove informacije i postoje samo kako bi stvorile iluziju o ogromnoj količini medijskih događaja, ne i kako bi javnost obavestile o nečemu što se dogodilo.

i u romanu *Poltron* Mol Robins juriti priču i nove informacije dok ne uvidi da se radi o potpunom promašaju, o glasini koja mami i nju kao novinarku i potencijalnu publiku da traga za novostima. Istinska želja za konstantno novim medijskim sadržajem u DeLilovim romanima zaista počinje tek sa *Belim šumom*, koji je i istorijski smešten u eru istorijskog jačanja televizije kao vodećeg masovnog medija. Tek će se sa televizijom ta želja pretvoriti u nesvesnu potrebu, pa će tako Glednjevci od gledanja televizije napraviti čitave rituale, Džekove ćerke će grčevito pratiti nove vesti o još novijim simptomima trovanja, a sam Džek će podsvesno imati potrebu da medijski sadržaj bude stalno prisutan u njegovom životu, do tačke da će pevushiti televizijske džinglove i reklame u pauzama između dve misli. Sa svakim sledećim romanom, ova potreba postaje sve izraženija, prateći tako Toflerovu teoriju koju iznosi u *Šoku budućnosti* (*Future Shock*, 1970) da društvo praktično uništava samo sebe kroz grozničavu potrebu da stigne u budućnost što pre, po mogućstvu smesta, odnosno, da saznaje nove informacije koje će ga budućnosti makar prividno približiti. U takvoj situaciji, Tofler navodi da ljudi postaju željni napretka koji nisu u stanju da čulima iskuse i opaze, pa tako ostaju zatrpani pod gomilom novih informacija, ali i tehnologije, medijskog sadržaja, društvenih fenomena i obrazaca i ostalog. Zbog toga dolazi do kriza identiteta i ličnih slomova, što ćemo videti u mnogim DeLilovim romanima. Krenemo li unazad, vidimo da su junaci *Tišine* potpuno obezbeđeni gubitkom tehnologije i medija toliko da ne umeju da funkcionišu bez tereta medijskog sadržaja, da junaci *Nula K* dolaze do suludih ideja podstaknuti manipulativnim obećanjima o budućem tehnološkom i medicinskom napretku, da junaci *Tačke omega* i *Padača* ne uspevaju da izađu iz začaranog kruga medija čak i onda kada proživljavaju ličnu traumu, te konačno da junaci *Kosmopolisa*, a prevashodno Erik Paker, reaguju na medijsku kulturu povlačenjem drastičnih, mada često ispraznih poteza (Eliza stalno pokušava da pobegne u anonimnost, Vidža u teoriju, Beno Levin u reči, mladi na žurkama u opojnost droga), do te mere da će postati i otvoreno autodestruktivni. Sve ove reakcije proističu iz toga što su masovni mediji u osvit i početak novog milenijuma moćne „društvene sile sa kojima se morate nositi“ (Duvall 2008: 2). Kelner u sličnom ključu piše da je današnje „informativno-zabavno društvo“ toliko rasprostranjeno da ulazi u sve pore društva, pa i u ekonomiju i politiku, i da aktivno i iznova menja postojeće forme kulture ne bi li ih modifikovalo, ali i stvorilo nove forme kulture poput „sajberprostora, multimedija, i virtuelne stvarnosti“ (Kellner 2003: 4). Stvarnost tako postaje nikad raznovrsnija i filtriranja, a jedini kriterijum da bi se nešto smatralo stvarnim jeste da se dovoljno brzo prolomi svetom masovnih medija. Tako se otvara mogućnost fabrikovanja informacija i događaja, ali i stvara prostor za manipulaciju publikom, o čemu će biti više reči u jednom od narednih poglavlja.

Osim samog pristupa predstavama stvarnosti u masovnim medijima, DeLilo nam u svojim romanima naglašava i ulogu, ali i iskustvo publike u čitavom ovom procesu, koje je suštinski od presudnog značaja u ulozi koju mediji igraju u oblikovanju svesti i perspektive svakog pojedinca-gledaoca. Kako bi se medijski sadržaj predstavio kao stvaran, neophodno je da on postane deo stvarnosti velikog broja gledalaca koji bi kasnije sebi dodatno mogli da potvrde iskustvo upoređivanjem mišljenja i saznanja. Zbog toga u svim DeLilovim romanima, ističe se iskustvo zajedničkog praćenja vesti koje se tiču stvarnih događaja. Kada idu u bioskop ili gledaju filmove, ili bilo kakav drugi sadržaj, DeLilovi junaci neretko insistiraju da budu sami, da iskuse medijski sadržaj nasamo, u nekakvoj nastranoj privatnosti koju dele sa TV uređajem. Ipak, kada su istorijski događaji i katastrofe u pitanju, iskustvo se seli na kolektivni nivo. U *Belom šumu*, i Glednjevci i druge porodice okupljaju se pred radijom i televizijom kako bi saznali nešto više o prolivanju toksičnog materijala, jednako kako u *Podzemlju* svi skupa prate izveštaj o serijskom ubici, ili kako u *Vagi* svi prate razvoj priče o atentatu na Kenedija. Čak i u slučajevima da se neki epohalni događaj ignoriše, iskustvo je i dalje kolektivno – u *Amerikani* svi idu u bioskope kako bi zanemarili rat (ne samo Dejvid Bel), u *Podzemlju* svi skupa ignorišu vest o bombi i radije bi da prate bejzbol utakmicu, kad su već platili karte, u *Padaču*, svi će kolektivno iskusiti traumu nakon terorističkog napada, ne samo oni koji su se zadesili na licu mesta u toku same tragedije.

Tako će i iskustvo potpune lišenosti medijskog sadržaja u *Tišini* biti kolektivno. Istina, ovaj događaj teško da se može podvesti pod katastrofu, naročito kada ga uporedimo sa prethodnim primerima iz DeLilovih romana, ali je ovaj događaj za junake *Tišine* najveća moguća katastrofa koju mogu da zamisle, jer je društvo u njihovom svetu doseglo tačku u kojoj više ne može da funkcioniše, ne samo normalno, već uopšte, ukoliko nema tehnologije i medija. Masovno uništenje i bombe za njih su medijski događaji prošlog doba, a Treći svetski rat moguć je jedino na nivou vraćanja na život pre masovnih medija i savremene tehnologije. Iako se inicijalno okupljaju da bi zajedno pratili medijski sadržaj (dakle sama „tragedija“ nije nužno otvoreni povod okupljanja i kolektivno iskustvo), DeLilovi junaci se u ovom romanu istinski stapaju u zajednicu (premda zajednicu stranaca, jer su međusobno otuđeni čak i kad su supružnici) tek kada se ekran zatamni, a medijski sadržaj nestane. Njih pred ekranom i dalje drži potreba za kolektivnim iskustvom praćenja katastrofe, i to one koja je za savremeno društvo dvadesetih godina dvadeset prvog veka gora i od ratova, čini se.

Kolektivno iskustvo, ipak, nije ekskluzivno rezervisano samo za katastrofalne događaje u DeLilovim romanima. Najbolji primer za to jeste *Podzemlje* i čuvena bejzbol utakmica između Džajantsa i Dodžersa. Iako se ne radi o televizijskom prenosu, već je medij u pitanju radio, DeLilo ovde uspeva da prikaže svu moć medijskog događaja koji će kasnije evoluirati u prevashodno televizijski format. O ovom fenomenu piše Kelner kada govori o medijskoj kulturi i moći koju može imati jedan medijski događaj. DeLilo se u scenama kada se bavi procesom radijskog prenosa zapravo trudi da razotkrije obrazac kreiranja medijskog događaja. Sam medij ovde nije bitan, kao da sugeriše DeLilo, jer svi oni funkcionišu po istom šablonu. U *Podzemlju*, o medijskom prenosu razmišlja radijski sportski komentator Ras Hodžiz, i kroz njegove misli DeLilo nam pokazuje do koje je mere jedan medijski događaj u biti konstruisana predstava, jer stvarni događaj prolazi kroz toliko filtera da je krajnji produkt više fiktivan, nego istinit. U kontekstu tehnologije kojom se prenosi, više je hiperrealan nego stvaran. Iako je prenos za standarde savremenih medija smešan, ovaj primer može nam poslužiti kao dobra ilustracija konstruisanja jednog medijskog događaja makar u pogledu osnovnih načela, rizika i mogućnosti. Prenos obuhvata Hodžisovo radio izveštavanje, što znači da se prenos oslanja na zvuk, ali Hodžis sam utakmicu prati ne samo iz kabine, nego i preko ekrana televizijske ekipe koja je takođe prisutna, ali i sa različitih tačaka oko terena. Ovi detalji mogu biti povod za problem percepcije medija, jer ma koliko da se trudili da prenesu neki događaj, oni to mogu činiti neminovno i isključivo iz jednog ili više, ali uvek ograničenog broja uglova. Svaka od tačaka gledišta, bila ona neposredna, ili posredna, uticaće na to kako će Hodžis oblikovati medijski sadržaj koji odašilje, pa je samim tim predstava stvarnosti uslovljena formom. Njegov prenos nije idealan, jer je najpre kabina improvizovana (unutra ima više novinara i komentatora nego što treba, a producent deli prostoriju ćebetom, koje naravno neće uspeti da uguši zvuk razgovora u pozadini koji ne jenjava tokom čitavog prenosa). Potom, sam Hodžis ne oseća se najbolje, „grkljan mu je umoran od prekomernog rada i muči ga ozbiljna prehlada te ne bi trebalo da pali cigaretu, ali to ipak čini“ (DeLilo Po: 15). Njegov glas, kao njegovo glavno oruđe, preti da ga izda, odnosno da ne uspe da adekvatno prenese medijski sadržaj u nastajanju. Štaviše, verodostojnost čitavog prenosa podriva njegovo prisećanje na ranije dane svoje karijere kada je radio lažne prenose utakmica, što možemo videti u sledećem pasusu:

Kad god je radio lažne prenose utakmica, voleo je da prenese radnju i na tribine, da izmisli dete koje hvata zalutalu loptu, zalazanog riđeg dečaka (e, jesam bestidan, je l' da?) koji uzima lopticu i podiže je visoko u vazduh, tu stotinak grama tešku kuglu načinjenu od plute, gume, kućine, konjske dlake i spiralnih šavova, suvenir sa utakmice, neprocenljivu dragocenost, stvarčicu u kojoj kao da oživljava čitava istorija igre, svaki put kada je neko baci ili udari ili dodirne. (DeLilo Po: 26)

Hodžis se priseća da bi u doba lažnih prenosa morao da domašta čitavu utakmicu na osnovu tabela sa učinkom igrača, a u prethodnom odlomku otkriva da se ne libi da domašta i nešto više od same igre, ostvarujući se tako i kao tvorac i kao urednik i kao komentator, odnosno prenosilac događaja. Ovakva praksa čini da se javi sumnja u moderne masovne medije, jer ma koliko oni bili tehnološki napredni, evidentno je da postoji prostor za manipulaciju i „doradu“ medijskog događaja bilo po sopstvenom nahođenju spikera, bilo prema odlukama i pravilima televizijske kuće (što smo ranije imali priliku da vidimo na primeru televizijske stanice Dejvida Bela). Medijski događaj tako postaje ako ne u potpunosti, onda barem delimično ili makar potencijalno ne-stvaran događaj; on postaje jedna impresija koja se servira kao objektivna predstava o zbivanjima, ne nužno mnogo više od ličnog utiska onog ko odlučuje o tome kako će izgledati konačna verzija sadržaja. Ipak i kao takav, jedan medijski događaj i dalje ima neopisivu moć nad svojom publikom. Koristeći se ironijom, DeLilo će nam to i naglasiti na navedenom primeru. Junaci njegovog romana koji su prisutni na stadijumu i svedoče istorijskom meču obraćaju malo pažnje na sama dešavanja na terenu; njima pažnju odvlače televizijske i muzičke zvezde, novine čije stranice lete po tribinama, loptica o koju se otimaju dvoje junaka koji su samo par trenutaka pre toga zajedno pratili meč, te sopstvene misli o vestima koje treba pažljivo sročiti ne bi li se stvorila iluzija o velikoj i moćnoj svetskoj sili koja drži kontrolu u svojim rukama. Sam meč, odnosno njegova stvarna inkarnacija protiče nezapaženo. U prilog monumentalnosti događaja ne ide ni to što ima previše praznih mesta na stadionu. Njegova medijska verzija, pak, menja živote. Nik Šej se priseća tog događaja kao jednog od najvažnijih u svom detinjstvu, pamti slavlje na ulicama, a pojedini njegovi prijatelji komentarišu da su ljudi koji fizički nisu prisustvovali utakmici imali živo sećanje na nju, i tvrdili da zapravo jesu bili na stadionu – tolika je moć ovog medijskog događaja. Otud ne čudi da će medijski događaji u ostalim DeLilovim romanima (ali i u *Podzemlju*, kada pređemo na modernija doba) imati još veću moć nad svojom publikom. Više o ovome u poglavljima koja se tiču medijskog spektakla.

4.1.2. Televizija i poverenje

DeLilovi junaci građani su Amerike savremenog doba, te ne čudi da je jedna od njihovih osnovnih odlika potreba da budu informisani. Svi odreda učestvuju u medijskom svetu koji ih okružuje (iako se verzije medijskog sveta koji naseljavaju razlikuju, uslovljeni tehnologijom svog doba), čak i onda kada, na prvi pogled, pokušavaju da iz njega pobegnu. DeLilo se ovde oslanja na trend među gledaocima da se „oslanjaju na masovne medije za novosti i informacije o tome šta je važno i čega bi trebalo da budu svesni“ jer oni predstavljaju „autoritet kada su u pitanju vesti, informacije, obrazovanje i zabava“ (Tamata 2015: 26). U sličnom ključu piše i Boldt, i to na primeru *Belog šuma*, naglašavajući da publika „ne veruje sopstvenom rasuđivanju, sopstvenom znanju“ već se u slučaju krize, ali i ma kog drugog događaja „smesta okreću vestima“ (Boldt 2011: 42). Ovo je upravo ono što medijima odgovara, jer im „daje ultimativnu moć da šire saznanja i validiraju ljudsko iskustvo“ (Boldt 2011: 42). Takva praksa svedoči o ogromnom poverenju među gledaocima, koji se uzdaju da će pronaći sve odgovore i novosti na medijskim kanalima i sredstvima oglašavanja. Poverenje o kom govorimo nesvesno je, ali i, kako ćemo pokušati da dokažemo, i uslovljeno i usađeno, upravo zahvaljujući samim medijima. Glavni izvor informacija svih DeLilovih junaka jesu upravo masovni mediji, čak i onda kada se radi o učenim ljudima, poput Džeka Glednija i Marija Siskinda u spomenutom *Belom šumu*; oni su univerzitetski profesori, ali kako je njihovo polje popularna kultura, oni direktno zavise od modernih medija, tehnologije, ali i onoga što Kelner naziva medijskom kulturom, kako bi došli do relevantnih informacija. Ovakav monopol nad informacijama, s jedne strane, daje neopisivu moć medijima i njihovom uredništvu, a s druge strane, uspešno uspostavlja odnos poverenja koji publika ima u medije. Poverenje

je ovde kao uslovni refleks; zbog toga što su isprva sve bitne vesti dobijali putem medija, ljudi očekuju da će sve bitno nastaviti da saznaju iz medija, ali i da je sve što saznaju iz medija bitno. Takva uverenja možda su mogla biti opravdana pre razvoja masovnih medija, ali su u savremenom svetu više klopka, nego praktična navika. DeLilo pokušava da ovo opiše u svojim romanima.

Najeksplicitniji primer ovakvog slepog poverenja možda je Erik Paker. U *Kosmopolisu*, on svet posmatra gotovo isključivo uz pomoć tehnologije, kroz kameru i ekran. Njegova limuzina je poput centrale koja prima vesti sa svih strana sveta; on je globalista i živi u globalnom selu, koliko i u budućnosti, kako nam se iznova naglašava. Unutar limuzine nalazi se oprema koja mu omogućava da se okruži beskrajnim nizom informacija. On primećuje kako unutrašnjost automobila popunjavaju „ravni plazma-ekrani raznih veličina, neki u zajedničkim ramovima, a neki usamljeni u kućištima sa strane“ i svi oni deluju „kao kakva video-skulptura, lepa i lagana, s protejskim mogućnostima“ (DeLilo 2005: 40). Ta instalacija omogućuje Eriku da posmatra kako vesti, tako i tok berze bez prestanka. On kaže kako su ekrani uvek uključeni, ali je zvuk najčešće utišan, čime nam se implicira da su mediji uvek makar jednim svojim aspektom uključeni u svaki momenat Erikove neposredne stvarnosti, čak i onda kada ih on svojom voljom potiskuje u pozadini. Štaviše, moglo bi se reći da je on koliko dvojnik, toliko i direktna suprotnost Džeka Glednija kada je odnos sa televizijom u pitanju: Erik će ugasiti ton, ali će slike biti deo njegove vizuelne percepcije stvarnosti onako kako će Džek, uslovno rečeno, ugasiti sliku (jer on možda i najmanje gleda televiziju od svih svojih ukućana), ali će se zato televizijski zvuk useliti u pozadinu njegovog života i biti stalni deo njegove zvučne percepcije stvarnosti. Njih dvojica služe se različitim čulima, ali su u istoj meri zarobljeni u hiperrealnosti medijske kulture. Treba naglasiti da vesti koje Erik prima tokom dana nisu samo klasične vesti – reportaže i izveštavanja novinara o bitnim događajima – premda je i takvih pregršt. Informacije koje pristižu do Erika nisu, dakle, nužno isključivo medijske, ali funkcionišu po istim principima i deo su istog društva. Na primer, Erik će tokom dana stalno pratiti kretanje jena, te izveštaje sa berze. Ove informacije na prvi pogled razlikuju se od medijskog sadržaja, ali se ispostavljaju za puki niz impulsa iza kog ne stoji suštinski ništa, jednako koliko ništa ne stoji ni iza vesti koje se smenjuju na ekranu. I jedna i druga vrsta informacija koje mu se saopštavaju putem ekrana samo su skupina piksela, ali ne i pouzdan izvor novih saznanja o svetu koji ga okružuje. Tako će vest o ubistvima jednog ruskog mogula i jednog biznismena u Pjongjangu biti vesti samo u formi, jer reporteri neće moći da ponude nikakve konkretne novosti i relevantne detalje o događaju, baš kao što ni cifre sa berze neće Eriku pokazati nikakvu konkretnu vrednost – one su samo binarni simbol, a ne fizički novac (ili bilo koje drugo otelotvorenje kapitala), pritom simbol koji će Erika odvesti u propast. Nemoćan da predvidi kretanje jena koji ga iznova i iznova vara preko ekrana, on će prokockati svo bogatstvo i počće sve više i više da srlja u pogrešne odluke, koje će na kraju postati i otvoreno (auto)destruktivne. Ipak, Erikov problem sve vreme ostaje u tome što on u ove znakove veruje bespogovorno. On kaže da su stvarni događaji za njega stvarniji na ekranu, a DeLilo usput ističe kako Erik i Vidža gledaju protest u kom se zadese preko ekrana „verujući u ono što su videli“ (DeLilo K: 84). U ovom slučaju, oni veruju jer mogu da osete ljućanje automobila na koji kidišu demonstranti, ali čitalac teško da može da se otme utisku kako ova tvrdnja važi za sva iskustva koja će Erik imati kada gleda u ekran. On ekranima veruje prevashodno zbog toga što iz iskustva zna da oni direktno kreiraju njegovu stvarnost. Vidža kaže da je tehnologija (pa u njenim okvirima i masovni mediji) „od ključnog značaja za civilizaciju“ i to zbog toga što „nam pomaže da stvaramo svoju sudbinu“ (DeLilo K: 90). DeLilo se ovde izgledno služi ironijom, jer ni Vidža, ni Erik nisu svesni da je pomisao da oni sami stvaraju bilo šta, a kamoli svoju sudbinu, potpuna zabluda. Erikovim danom direktno upravlja berza, vesti, različiti medijski događaji koji se fizički odvijaju u Njujorku, ali i saobraćaj, odnosno grad i njegov prostor uopšte. On ne samo što neće uspeti da stvori sebi priliku da se ošiša, što samo po sebi nije baš sudbinska aktivnost, već neće uspeti da sačuva život koji već ima, uvaljujući se u finansijsku propast upravo zbog naučenih obrazaca kulture i društva u kojima je

odrastao. No, to ga neće sprečiti da i dalje veruje u stvarnost kakvom je predstavljaju masovni mediji i kultura koju oni stvaraju ne samo na komunikacionom ili društvenom nivou, već i na političko-ekonomskom planu. Kada se nađe usred jednog stvarnog događaja (spomenuti antikapitalistički protest), on će se povući u svoj oklop, odnosno limuzinu, i posmatrače dešavanja tik izvan vozila preko ekrana, verujući da im ekran daje kredibilitet. Ipak, iako je ovo možda stav mahom svojstven svim DeLilovim junacima, mi ga i dalje možemo identifikovati kao fenomen koji dolazi nakon jačanja masovnih medija, a pre svega televizije u DeLilovim romanima. Takve tvrdnje možemo potvrditi sporadičnim detaljima koji su u različitim romanima kao po definiciji pripisani starijoj generaciji. Na primer, u *Amerikani*, Dejvidov otac ponudiće delić sveta koji još uvek nije bio ogrezao u medije, iako je i sam (kako smo već videli) čovek satkan po medijskom šablonu. Gospodin Bel se priseća jednog protesta usred kog se našao, slično Eriku Pakeru, dok se metroom vraćao kući s posla.

Svi smo čitali novine. Duž kola nisi mogao da vidiš ništa sem novina. Konduker je došao i počeo da pregleda karte. U tom momentu smo i dalje bili ispod zemlje i sećam se da samo što sam završio stranicu o berzi kada se voz probio iz tunela i krenuo kroz Harlem. Tad nas je pogodio prvi kamen. Udario je u staklo preko puta mene i staklo je poletelo u svim pravcima. Začudo, niko nije rekao ni reč. Sledeći kamen je pogodio moju stranu voza i staklo na dva prozora ispred mene se rasprslo i onda sam shvatio da su nas bombardovala dva-tri pametnjakovića pa sam pogledao kroz svoj prozor i kroz prozor preko puta i tamo su bili, stajali su iznad nas iza ograde, klinci Portorikanci, i bacali su kamenje kao ljudi, desetak klinaca, čitav red njih sa svake strane voza, dok su se smejali i bacali kamenje na nas. Sad više niko nije čitao novine. (DeLilo A: 153)

Ovaj odlomak, možda i više nego išta slikovito na prikazuje da mediji nisu fenomen svojstven isključivo savremenom dobu i mlađim generacijama, već da su oni od početka funkcionisali u sferi ljudskih sklonosti da svoju pažnju poklanjaju pojavama koje privlače pažnju, fasciniraju ili im ukazuju na nešto dotad nepoznato i nedoživljeno. I pored toga, neporecivo je da mediji u DeLilovim romanima jesu doživeli svojevrstu transformaciju, ali ne time što su stvorili nešto što ranije nije postojalo, već što su usavršavali svoj pristup ljudima i svoje mesto u domenu društvene javnosti. Sličnosti i razlike između dva stadijuma razvoja možda je najbolje pratiti paralelno na primeru Bela Starijeg i Erika Pakera. Za početak, gospodin Bel opisuje novine u vozu na sličan način na koji Erik opisuje ekrane u svojoj kabini. Poenta je ista – medijski prostor prekriva svakodnevno okruženje, ali je oblik medija drugačiji. Novine u *Amerikani* i televizija i internet u *Kosmopolisu* jedva da mogu da se porede kada je u pitanju njihov uticaj na publiku. Za početak, novine ne angažuju čula publike na način na koji to čine televizija i internet, a s obzirom na to da se radi o društvu pedesetih i šezdesetih, izgledno je da i medijski sadržaj nije ni upola toliko senzacionalistički nastrojen. Na to nam ukazuje ključna razlika između ove dve scene: dok Erik odvrće glavu od stvarnosti i bira da prati događaje preko ekrana, Bel i ostali putnici zanemaruju medijski sadržaj kako bi posvetili pažnju stvarnim događajima koje mogu da opaze u svom neposrednom okruženju. U oba slučaja, stvarni događaji su nasilni, dovoljno su moćni da privuku pažnju, ali to čine samo u *Amerikani*, i to iz dva razloga. Najpre, novine nemaju sposobnost da prenesu informacije u momentu, već od samog događaja mora da prođe određeni period kako bi se vest o događaju pojavila u novinama. S druge strane, televizija i tehnologija kojom se ona služi (a kojom se Erik ovde služi amaterski, za video-nadzor svog automobila) omogućuju kompresiju prostor-vremena tako što se događaj smesta seli na ekrane bez kašnjenja. Upravo na ovom primeru vidimo toflerovsku želju za stalno novim informacijama i napretkom o kojima je bio reči u prethodnom poglavlju ovog rada. Moderni masovni mediji uočili su tu želju u jednoj tački na vremenskoj liniji kojom se kreću DeLilovi romani, što je omogućilo prelaz iz sveta *Amerikane* u svet *Kosmopolisa*. Činjenica da potvrdu da se neki događaj zaista dešava možemo dobiti istog trena čini da Erik Paker više veruje kameri nego sopstvenim očima. On će se nesvesno okrenuti medijima, a ne događaju jer su oni sposobni ne samo da

drže korak sa sadašnjim trenutkom, već i da predvide naredni (kao kada ekrani predvide Erikovo trzanje nakon eksplozije ili, konačno, njegovu smrt pre nego da se i jedno i drugo dese). Drugi razlog zbog kojeg se Erik okreće medijima, a Bel i putnici stvarnim događajima ima veze sa očekivanjima publike i trendovima medijske kulture. U *Amerikani*, nasilan događaj (neka vrsta lokalnog terorizma) novo je iskustvo za Bela i putnike, to je nešto sa čime se ne susreću stalno, nešto što ispada iz normalnih tokova svakodnevice. U *Kosmopolisu*, protest, ma koliko bio nasilan, nije ništa novo – upravo suprotno. Ne samo što je čitav svet mnogo nasilnije mesto, već je i medijski sadržaj svojim predstavama nasilja koje se pojavljuju u različitim formatima učinio da običan gledalac više na nasilje ne reaguje. Osvrćući se na Makluana i njegovo tumačenje medija, Hol navodi da „predstave nasilja na televizijskom ekranu ’nisu nasilje već poruke o nasilju“ (Hol 2017: 11). Upravo te poruke među gledaocima stvaraju atmosferu zastarelosti, prevaziđenosti, neoriginalnosti. Nagoveštaj ove atmosfere vidimo i u Erikovoj reakciji na vesti o dojavu mogućeg atentata na predsednika države, kada pita „Zar još ima onih koji pucaju u predsednike? Mislio sam da postoje i primamljivije mete“ (DeLilo K: 27). Nije zgoreg ovde povući i paralelu sa *Vagom*, u kojoj je „pucanje u predsednika“ zavređivalo ogromnu medijsku pažnju. U tom romanu, ljudi prate seriju vesti kako os Kenedijevom, tako i o Osvaldovom ubistvu jer je u tom istorijskom momentu ta priča dovoljno šokantna, dovoljno senzacionalistička. U Erikovo doba, takva priča postaje kliše, nešto što nije dovoljno originalno, i samim tim ne zavređuje pažnju gledalaca. Nasilje je nešto što je već viđeno i nije dovoljno da bi ozbiljnije uticalo na medijsku publiku, koja je ionako naučena da je priroda tog i takvog događaja prvenstveno vezana za televizijski ekran. Amerikanci ne ratuju u svom dvorištu, oni o ratu i nasilju saznaju indirektno, putem medija, naročito u DeLilovim romanima. Zbog toga će jedino protestant koji se polio benzinom i zapali na ulici uspeti da „odlepi“ Erika od ekrana, taj događaj biće nešto što nije mogao da vidi, što remeti njegovu uobičajenu percepciju stvarnosti. Međutim, za nekoga ko je iskusnija medijska publika, čak ni ovaj čin neće biti dovoljan da bi mu se posvetila pažnja. Vidža Kinski kaže da je to tek puka imitacija budističkih monaha o kojima je saznala iz nekog dokumentarnog filma. Za razliku od njih, medijska publika gospodina Bela i ostalih putnika nije iskusila čari televizije, pa je tako njihov prag šoka daleko niži, i zbog toga se okreću medijima. Ovo će se, međutim, promeniti za samo jednu generaciju. Na sličan način na koji Erik Paker radije posmatra stvarnost na ekranu, Dejvid Bel će u *Amerikani* svet posmatrati kroz svoju kameru kojom pokušava da snimi umetnički film o svom životu. On ne veruje ni sebi, ni svojim mislima, i čeka da mu sočivo kamere otkrije nešto istinito o njemu samom, onako kako su oglasili koje je pisao otkrivajući nešto o njegovom ocu. Štaviše, Dejvid ne samo da ne može da dokuči sopstvenu suštinu; za njega, niko od zaposlenih na TV stanici (uključujući i njega samog) praktično i ne postoji. On veruje da je čitavo njihovo postojanje ograničeno televizijskom tehnologijom, preciznije video trakom, što vidimo i na sledećem primeru:

Bilo je trenutaka kada sam pomislio da svi mi sa kanala postojimo samo na video traci. Naše reči i dela kao da imaju uznemirujuću odliku prošlosti. Rekli smo i učinili sve ove stvari ranije i one su bile zamrznute neko vreme, srolane u malim laboratorijskim poslužavnicima čekajući prikazivanje i reprizu dok odgovarajući termini ne postanu dostupni. Postojao je tu osećaj da bi nečiji smrtonosni mali prst mogao ćušnuti dugme i svi bismo mogli biti izbrisani zauvek. Oni trenuci u toaletu, sa desetak muškaraca koji škrguću zubima, bili su možda najgori od svih. Izgledalo je da nismo mnogo više od elektronskih signala i da smo se kretali kroz vreme i prostor korakom i opskurnim ludilom jedne TV reklame. (DeLillo A: 23)

Ovaj odlomak najpre svedoči o Dejvidovom poljuljanom identitetu, o pomejenoj svesti koja mu ne dozvoljava da sagleda ni sebe, ni svet koji ga okružuje. Međutim, ovaj odlomak možemo tumačiti i u kontekstu poverenja koje mediji uživaju kod publike. Istina je da činjenica da Dejvid počinje da gubi jasne granice između stvarnog i stvaranog sveta ukazuje na to da čitava realnost postaje simulirana i da se DeLilova Amerika već od prvog romana približila Bodrijarovoj hiperrealnosti. Međutim, činjenica

da Dejvid vidi život kao moguć na jednoj traci govori dosta o tome koliko je medijima dodeljena neraskidiva veza sa stvarnošću, koliko su oni postali autoritet koji validira stvarnost. Dejvid ne ume sebi da objasni ko je on, kakva je osoba u prirodi jer je njegova ličnost zatrpana slojevima medijskih simulakruma u vidu uloga koje usvaja iz medija. U tom očajničkom momentu, on se okreće medijima za potvrdu stvarnosti. Na neki apsurdan način, opcija postojanja na traci treba da Dejvidu validira postojanje, jer bi sebe u tom kontekstu bolje razumeo. Činjenica da on ostavlja mogućnost samosvesti i slobodnog izbora čak i u kontekstu postojanja na traci može se tumačiti kao potvrda autoriteta medija i njihovom vladavinom nad stvarnošću. Na sličan način će se i Erik i Vidža u *Kosmopolisu* pitati „Zašto bi [neko, bilo ko, u ovom slučaju Erik] umirao kad možeš da živiš na disku?“ (DeLilo K: 98). Tehnologija i format su se promenili, ali ne i validnost hiperrealnosti i njena prevaga nad stvarnošću. Masovni mediji su u DeLilovim romanima „stvarniji od stvarnosti“ (Ghashmari 2010: 173). Otud i toliko poverenje u njih da mogu da obuhvate život sam, da u njihovom svetu tačkica i piksela ima mesta i za pojedinca koji u onome što se stvarnošću naziva ne ume da se snađe. Za Erika je stvarnost na ekranu stvarnija, u Podzemlju je snimak ubistva na Teksaskom autoputu nešto što je takođe „stvarnije, verodostojnije no išta drugo oko vas“ (DeLilo Po: 160). Zbog toga i ne čudi što DeLilovi junaci imaju poverenje u ekran, u sliku, u medij kao takav da ih informiše o stvarnosti, ali i da im pokaže šta je to stvarnost, pa i da im, implicitno ili eksplicitno diktira život. Razloga za takvo bespogovorno poverenje je mnogo i kreću se od manipulacije do svesnog izbora da se od stvarnosti pobjegne. Ono što kritičarima često uspeva da promakne u DeLilovim romanima, a u kontekstu razloga za manjak pobune protiv medijske hiperrealnosti, jeste puki očaj u koji ih tera sve u vezi sa stvarnim životom. Tome u prilog ide i sledeći odlomak iz romana *Mao II*:

Karen nije mogla ni da zamisli ko je još gledao ovo. Nije moglo da bude stvarno ako su i drugi gledali. Ako su drugi ljudi gledali, ako su milioni gledali, ako ovi milioni odgovaraju broju na iranskoj ravnici, zar to ne znači da delimo nešto sa onima koji žale, da znamo za agoniju, da osećamo kako nešto razmenjujemo, da osećamo uzdah neke istorijske tuge? Okrenula se i videla Britu, naslonjenu na dalji naslon za ruke na sofi, kako mirno puši. Ovo je žena koja je pričala kako joj je potrebno da ljudi veruju za nju, kako je gledala ljude koji krvare za svoju veru, i sad mirno sedi u sred ove pomame nacije i rase. Ako su drugi videli ove slike, zašto se ništa nije menjalo, gde su lokalne mase, zašto još uvek imamo imena i adrese i ključeve od kola? (DeLilo MII: 191)

Odlomak prikazuje medijsko izveštavanje o smrti jednog verskog vođe u Iranu čiju ritualnu smrt oplakuje okupljena gomila vernika, dok televizija izveštava slikom direktno u živom programu. Sam događaj monumentalan je koliko i svi drugi masovni događaji koji u ovom romanu dospevaju na male ekrane TV prijemnika (masovno venčanje, teroristička otmica jednog pisca), i to do te mere da je Karen potresena uprkos tome što je već iskusna televizijska gledateljka, neko ko televizijskim diskursom vlada temeljno i u potpunosti. Njena reakcija, suštinski, proističe iz elementarnog neslaganja onoga što vidi na ekranu i oko sebe, iz logičkog nepoklapanja uzroka i posledica, kauzalne povezanosti događaja i ljudi. Uprkos tome što je događaj koji posmatra na ekranu monumentalan, on na svet Kareninog neposrednog okruženja ne utiče. Ona primećuje da se dešava nešto što bi, prirodnom logikom stvari, moglo da poremeti sistem koji svet poznaje, da prekine tok stvarnosti i izmeni je zajedno sa ljudskim shvatanjem sveta i života. Ipak, to se ne događa, jer je ovaj događaj za ostatak sveta tek medijski spektakl lišen apsekte stvarnosti. On se dešava tamo negde, u prostoru koji je jednako stvaran koliko i medijska predstava o njemu, i kao takav nije nešto što može direktno da dovede do prekida njihove svakodnevice. Na njega ne reaguje čak ni emotivna i melodramatična Brita, iako bi čitalac ovakvu reakciju pre mogao očekivati od nje negoli od analitički nastrojene Karen. Ipak, njena reakcija ovde proizilazi upravo iz njene uronjenosti u TV format, iz činjenice da je za nju stvarnost ono što joj se na televiziji prikaže kao stvarno. Otud ona i očekuje nekakvu reakciju koja izostaje – autoritet

televizije je obavestava da je nešto stvarno, ali se ostatak ljudi oko nje i u svetu ne ponaša u skladu sa tim obavешtenjem, iako to obično čini. Takvo iskakanje iz prakse, iz naučenih obrazaca nju baca u izraženu emotivnu reakciju sličnu reakciji stanovnika Bleksmita u *Belom šumu* kada televizija ne izveštava o onome što se njima događa, što je scena upravo suprotna ovoj u *Mau II*. Karen reaguje na činjenicu da se stvarnost ne poklapa sa slikama na TV ekranu. Evakuisani iz Bleksmita reaguju na to što se slike na televiziji ne poklapaju sa stvarnošću. Džek posmatra čoveka koji nosi minijaturni TV prijemnik i koji u ovom romanu preuzima na sebe ulogu uličnog proroka iz nekih drugih DeLilovih romana, poput *Podzemlja*, na primer, u jednoj od Manks Martin epizoda. Ekran na televizoru koji drži ovaj nepoznati čovek je ugašen, simbolično predstavljajući činjenicu da su i oni samo crn ekran za medije – oni ne postoje na medijskom nebu, iako im se dešava monumentalni događaj koji im menja živote, a ako je verovati bujici glasina koje oponašaju savremeno nastajanje medijskih informacija, on im i direktno dovodi živote u opasnost. „Nema ničeg na programu,“ ponavlja ovaj čovek, žaleći se da nema „ni reči, ni slike [...] ni snimka, ni uživo prenosa“ o njima tamo gde bi trebalo očekivati da potvrde bude (DeLillo WN: 188). Njegova reakcija emotivna je koliko i Karenina, ali je ovaj čovek izneveren na daleko ličnijem nivou, jer je i sam akter događaja o kome je reč. Televizija nije ispunila svoje obećanje u ovom slučaju, ona mu nije potvrdila da su događaji koji se odvijaju zaista stvarni. Iz njegovih ogorčenih reči, ipak, ne isijava srdžba, razočaranost ili izneverenost, već se između redova javljaju nesigurnost i sumnja, što možemo videti u sledećem odlomku:

Da li se ovako nešto događa toliko često da to više nikog ne zanima? Znaju li ti ljudi šta smo sve proživeli? Bilo smo smrtno preplašeni. I još smo. Napustili smo svoje domove, vozili kroz mećave, videli taj oblak. Izgledao je kao smrtonosna utvara, tačno iznad nas. Da li je moguće da niko ne pokriva temeljnije taj događaj? Pola minuta, dvadeset sekundi? Da li to oni hoće da nam kažu da je to beznačajno, da je ništavno? Zar su toliko okrutni? Zar su im toliko dosadila izlivanja i kontaminacije i otpadi? Da li misle da je sve to ipak samo televizija? 'Već imamo dovoljno televizije – zašto prikazivati išta više?' Zar ne znaju da je ovo nešto stvarno? Zar ne bi trebalo da ulice vrve od kamermana i snimatelja zvuka i izveštača? Zar ne bi trebalo da kroz prozore urlamo na njih 'Ostavite nas na miru, dosta smo propatili, gubite se sa svojim odvratnim nametljivim spravama.' Zar moraju da imaju dve stotine mrtvih, i retke snimke katastrofe, da bi pojurili na određeno mesto u svojim helikopterima i reportažnim kolima? Šta tačno mora da se dogodi da bi počeli da nam guraju mikrofone u lice i da nas proganjaju do pragova naših domova, da kampuju na našim travnjacima, i stvaraju uobičajeni medijski cirkus? Zar nismo zaslužili pravo da preziremo njihova idiotska pitanja? (DeLillo BŠ: 195-196)

Ovaj odlomak ključan je trenutak romana naročito kad se uzme u obzir značaj televizije koji ističu svi likovi, a ponajviše Mari Siskind. Televizija se u *Belom šumu* ostvaruje kao viša sila, portal ka onostranom, religija, činilac stvarnosti, rečju, dominantan faktor stvarnosti kakvu junaci romana poznaju. Otkud onda to da u ovom odlomku obični gledalac reč televizija koristi u pogrđnom kontekstu? Kada kaže „Je l' oni misle da je ovo samo televizija?“ on podsvesno aktivira binarnu opoziciju stvarnost-televizija prema kojoj je televizija negativan činilac odnosa, element nestvarnog, fiktivnog, te samim tim i manje vrednog elementa društva. Štaviše, Duval u ovome vidi otvorenu satiru (Duvall 1994: 172). Ironično, on to čini dok vapi za televizijskom pažnjom. On insistira da se ka njima okrene objektiv kamere jer bi u tom kontekstu oni bili ti u čijim je rukama moć; mogli bi da prezrivo odbiju da budu deo medijskog cirkusa. Međutim, to što televizije nema na licu mesta pokazuje i čitaocu i junacima romana da je moć u čvrstim rukama televizije, da je ona ta koja ima autoritet nad time šta je stvarno a šta ne za hiperrealnost američkog društva, za percepciju masa gledalaca, odnosno televizijske publike. On uviđa sve loše prakse televizije, pokazuje da su mu jasna njena senzacionalistička i tabloidna stremljenja. Ipak, i pored toga, on želi da makar dobije priliku da bude deo svega toga jer, očigledno podsvesno, i dalje ima poverenje u televiziju i televizijski sadržaj, od kog očekuje da mu potvrdi šta je

stvarno, a šta ne. Ne samo to, već bi mi prisustvo medija potvrdilo i značaj samog događaja jer bi mogao da napravi jasnu razliku između onoga što Tiči naziva „običnim i prikazanim na televiziji“ (Tichi 1992: 129). Ukoliko ih televizija ne emituje, njihova katastrofa je tek običan, da ne kažemo i beznačajan događaj. Međutim, ukoliko bi se našao na televiziji, to bi značilo da on zaista jeste bio nešto veliko. Evakuisani imaju poverenje u televiziju da će im potvrditi značaj neposrednog iskustva. Ovo poverenje utoliko je strašnije što on, pored toga što želi validaciju za spoljašnje događaje, u ovom govoru traži od televizije i potvrdu svojih osećanja i emotivnih reakcija. Čitav govor kulminira pitanjem „Zar strah nije vest?“ (DeLillo WN: 189). Drugim rečima, on želi dokaz da je njegova reakcija prava, odgovarajuća i opravdana, a to mu može pružiti jedino televizija, jer je to jedina društvena praksa potvrde koju poznaje američko društvo u ovom romanu. Duval piše da je „najstrašnije u vezi sa ovim odsustvom medijacije to što, za one koji su iskusili katastrofu, upravo je medijacija (i to samo ovakva medijacija [dakle televizijska]) ono što može da njihov strah učini neposrednim“ (Duvall 1994: 172). Drugim rečima, govornik i ostatak evakuisanih usremljuju se na televiziju jer su „naviknuti na formu, žanr, i uopšte estetiku televizije“ a onda kada stvarnost ne nailazi na svoju potvrdu u sistemu u kome se to inače dešava na načine na koje su navikli oni „osećaju da im nešto fali, imaju osećaj ispraznosti“ (Duvall 1994: 172). Njegova nesigurnost i emotivna rastrzanost ukazuju se između redova njegovog protesta, jer on ne prestaje da protivureči sebi i svojim zahtevima. Čitavo poglavlje završava se tako što on prilazi Džeku, kada ga DeLilo, krajnje komično, predstavlja kao ludaka-proroka sa ulice, jer on, poput Erika Pakera koji vidi događaje pre nego što se oni dese, počinje da priča Džeku o tome kako mu se dogodio skok u četvrtu dimenziju i kako je u potpunosti već video tu scenu u kojoj on govori, a Džek ga sluša sa upečatljivim izrazom lica. Komičnom efektu ove scene dodaje i činjenica da je deža vu jedan od simptoma trovanja toksičnim otpadom, pa DeLilo ostavlja čitaocima da prosude imaju li reči ovog ustanika na televizijski format ikakvog smisla u datom kontekstu.

Zanimljivo je da se koncept poverenja u masovne medije kod DeLila već od prvog romana realizuje u više aspekata, od kojih su za nas u okvirima ovog rada važna dva glavna problema. Prvi je iščašeni pogled na svet, koji vidimo na primeru *Amerikane*, kada Dejvid sagledava sebe i svet kroz prizmu medija i medijske tehnologije, ali i svih drugih DeLilovih romana, od *Igrača*, preko *Belog šuma*, *Kosmopolisa* i *Podzemlja*, pa sve do *Tišine*. Protagonisti ovih romana vreme i prostor, rečju čitavu stvarnost, sagledavaju prevashodno u odnosu na televizijski format, ali i u odnosu na ostale medije; njihova perspektiva za referentnu tačku spram koje definiše svet uzima simulakrum. Drugi problem direktno proističe iz prvog, a tiče se ličnog identiteta. Počnemo li od *Amerikane*, Dejvidov pogled na svet prenosi se i na njegov pogled na sebe i to tako da sebe sagledava manjim i beznačajnijim nego što jeste, ili ima potencijala da bude. On postoji samo u okvirima svog posla i boji se da bez njega ne postoji jer ne ume da definiše svoju ličnost van njega. Njegov identitet se tako određuje kroz ono što razume, a to je tehnologija sopstvenog posla i medijska kultura u kojoj radi i u kojoj je odrastao. On kaže „Dejv Bel je moje ime; TV je moja igra“ (DeLillo A: 96). Dejvid, kao i Erik u *Kosmopolisu*, predaje se tehnologiji i izabranim medijima ne bi li pronašao nešto stvarno, čini se, jer mu je usađena navika da iz medija saznaje o svetu oko sebe, pa i o sebi. Dejvidov identitet u potpunosti je oblikovan medijskom kulturom, ili konkretnije filmskim zvezdama, pa ne čudi što će se u potrazi za istinom o sebi i svom životu on okrenuti upravo ovom formatu. Dok zamišlja kako će publika za 20-30 godina konačno moći da pogleda njegov amaterski film, on fokus prebacuje na budućeg sebe, od koga kao da očekuje da će biti jednako zbunjen kao i Dejvid sadašnjeg trenutka. Ono što očekuje da će ostati isto jeste da će i budući Dejvid tražiti odgovore na istom mestu kao i mladi Dejvid, pa se direktno obraća samom sebi u sledećem odlomku:

Godina je 1999. Gledaš žurnal iz prošlih vremena. Čovek stoji u sobi u Americi. To si ti, Dejvid, manje-više. Šta biste vas dvojica mogli da kažete jedan drugom? Kako možeš da isprazniš decenije koje se upliću? [...] Jedva da se sećaš čoveka u koga gledaš. Pitaj ga bilo šta. On ima

sve odgovore. Zbog toga i ćuti. Putovao je kroz vreme da odgovori na tvoja pitanja. On stoji, ali se ipak kreće. Zanameo je od odgovora. Imaš dvadeset sekundi da postaviš pitanja. (DeLilo A: 309)

Za početak, ovaj odlomak zanimljiv je sa naratološke strane. Ako glavni narator romana jeste stariji Dejvid, on ovde izvodi ozbiljnu narativnu gimnastiku: budući Dejvid progovara kroz prošlog Dejvida koji se obraća budućem Dejvidu ne bi li ga naterao da se obrati prošlom Dejvidu da bi saznao nešto o sebi. Ovakav cikličan tok obraćanja može se tumačiti na različite načine, ali čini se da je interpretacija najpribližnija istini ona koja ovakav kružni tok pitanja treba da nam pokaže da ni Dejvid-narator (dakle Dejvid iz budućnosti) nije neko ko je uspeo da se iskobelja iz ralja medijske kulture koja ga zbunjuje i zbog koje ne može da dođe do istinske samospoznaje. Iako je prisutna promena tona u delovima kada je jasno da se narativna perspektiva nalazi u budućnosti (o čemu je bilo više reči u prethodnom poglavlju), ovakva narativna petlja glasova upućuje nas na začarani krug u kome glavni junak nije u stanju da razbije obrazac u čijim se okvirima kreće. U prilog ovakve interpretacije ne ide samo pripovedački postupak, već i smisao onoga što Dejvid izgovara u ovom delu. Najpre, treba primetiti da Dejvid podstiče budućeg sebe na razgovor sa filmskom slikom sebe, na nekakvu razmenu informacija. Ova ideja ide u prilog viđenju Dejvidove perspektive stvarnosti kao iščašene, čak nerealne, jer znamo da se sa filmskim slikama ne može voditi dijalog – mediji vode jednostranu komunikaciju i blokiraju povratne informacije, naučili smo od Makluana, Bodrijara i ostalih teoretičara medija. Budući Dejvid tako ne može da ponudi informacije, ali ni da postavi pitanje; on može samo da pasivno sluša. Zatim, Dejvid govori budućem sebi kako sve odgovore ima Dejvid iz prošlosti – odnosno trenutni Dejvid koji pred našim očima snima dati film. Ovakva tvrdnja apsurdna je do krajnjih granica. Dejvid snima film upravo zato što je zbunjen, što nema odgovore, niti ima predstavu šta bi sebe trebalo da pita. Scenario u kom on može ponuditi odgovore bilo kome, pa i budućem sebi, više govori o toj budućoj osobi. To bi značilo da će budući Dejvid biti samo još izgubljeniji i nesnađeniji. Drugim rečima, on govori i nama i sebi da izlaza nema, kao ni spasa, da pitanja ostaju, a mediji samo deluju kao izvori saznanja. Upravo to čini medij koji on oblikuje: pretvara se da će nečemu naučiti budućeg sebe, iako ne zna, niti može da zna na koja pitanja treba da da odgovor. Ipak, poverenje u medije kao izvore saznanja i posrednike kojima se ima doći do smisla nepobitno je, jer Dejvid na neki način konstruiše sebe na traci, on iznova programira svoju ličnost i oblikuje simuliranog sebe, za kojeg možda ima nade da će uspeti da pronađe odgovore koje stvarni Dejvid nema. Stvarnost se tako odvaja od simuliranog, ali se značaj pridaje upravo predstavi, a ne stvarnoj osobi. Za budućeg Dejvida stvarni prošli Dejvid biće onaj sa trake, a ne osoba koja je u trenutku snimanja filma. Autoritet nad stvarnošću tako ostaje čvrsto vezan za svet medija, iako je to u ovom slučaju spoj televizije i filma.

Nešto slično događa se i u *Vagi*. Istina, DeLilov fokus jeste na medijskom konstruisanju jedne ličnosti, ali između redova možemo pratiti i poziciju publike u ovom projektu koja, kako su tvorci zavere i planirali, duboko veruje u ono što vidi na televiziji. Publika najpre slepo prihvata Kenedija onakvog kakvim ga prikazuju mediji, te po istom ključu prihvata i priču o zločestom atentatoru, iako nam DeLilo pokazuje da se Osvaldom (ili barem njegovom medijskom personom) manipuliralo⁴⁹. Štaviše, publika pokazuje nepokolebljivo poverenje u masovne medije i kada počne aktivno da prati slučaj i sve vesti o njemu, od Zapruderovog video zapisa (amaterskog snimka atentata) do vesti o Osvaldovom ubistvu. Kompletna priča je plod zavere i gotovo svaki njen aspekt prikazan je kao lažan, osmišljen da manipuliše javnošću. Ipak, toga smo svesni samo mi, DeLilovi čitaoci, ne i medijska

⁴⁹ Valja napomenuti da je *Vaga* delo istoriografske metafikcije, te da DeLilo ne dodeljuje sebi ulogu istoričara, niti pokušava da svoj roman iskoristi kao sredstvo kojim će se opravdati Osvald i njegova uloga u atentatu. *Vaga* je duboko fikcionalizovana predstava priče o Kenedijevom ubistvu, te se interpretacija o kojoj govorimo u ovom radu vezuje isključivo za DeLilov fiktivni svet *Vage*; nikako za istorijske ličnosti.

publika u ovom romanu. Oni priču upijaju oberučke, bez pogovora i kritičkog otklona, zato što im je tako predstavljeno na televiziji. Poverenje u medije i medijski sadržaj utoliko je veće što je ovaj roman smešten u period kada su masovni mediji tek počeli da se razvijaju u zapaženom ritmu, odnosno bili su tek na početku uspostavljanja prevlasti nad pažnjom svojih gledalaca. Vilcox primećuje da je u ovom romanu prisutna „veza između američkog identiteta i komunikacionih medija“ (Wilcox 1991: 97). Drugim rečima, *Vaga* nam ne prikazuje samo veštačko konstruisanje identiteta jedne medijske ličnosti, već upravo zavisnost pojma identiteta, kako individualnog, tako i nacionalnog, od sveta masovnih medija koji na njega direktno utiču. Masovni mediji drže prevlast nad stvarnošću u DeLilovim romanima i u pojedinačnom i u kolektivnom aspektu, a poverenje koje im publika daje pristaje jednako na oba konteksta.

Prevlast o kojoj govorimo ogleda se i na nivou monopola koji masovni mediji često drže nad informacijama u DeLilovim romanima. Na primer, televizija će u romanu *Mao II* biti jedini izvor informacija o otmici slabo popularnog književnika, te će joj ljudi, uključujući i glavnog junaka, pokloniti svoje bezuslovno poverenje. Vesti koje se prikazuju biće prihvaćene kao istinite, iako reporteri nikada ne pokažu ni nameru da kroče na tlo otmičara, niti da se ikako približe situaciji, makar u svrhe istraživačkog novinarstva. Štaviše, čitav odnos televizije prema izveštavanju o otmici je problematičan, jer nam DeLilo u par navrata sugerše da mediji ne vrednuju ovaj događaj onako kako bi trebalo, odnosno, da se u pisanju i plasiranju vesti o otmici ne vode naročito adekvatnim zalaganjem. Vesti su najpre udarne, da bi potom postale sporadične, sve dok potpuno ne nestanu s televizije, sugerše nam se, jer nikoga ne zanimaju, ili barem ne većinu televizijske publike, onako kako ih nije zanimalo ni snimak smrti muslimanskog verskog vođe, o čemu je ranije bilo reči. Otud glavni junak mora da se zaputi na mesto zločina, kako bi iz prve ruke mogao da pristupi situaciji, nakon što sam stupi u direktni kontakt sa otmičarima. Izostanak vesti, odnosno medijskog sadržaja, još jedan je način na koji nam DeLilo potcrtava poverenje koje njegovi junaci imaju u medije, iako ponekad to čini implicitno, kao u svom poslednjem romanu *Tišina*. Protagonisti ovog romana se okupljaju, istina za razliku od publike u *Mao II*, da bi pratili daleko zabavniji program; na programu je Superbol, sve dok na programu ne bude ništa, a junaci budu ostavljeni da čekaju neizvestan povratak TV signala. Na neki način, ovo je eskalacija scene u evakuacionom kampu u *Belom šumu*. U tom slučaju, informacija na televiziji nema jer reporterske ekipe ne prate razvoj događaja; u ovom, pak, nema informacija na televiziji jer je zatajila tehnologija. Forma ovde i doslovno odnosi prevlast nad sadržajem (u duhu Makluanovog tumačenja da televizija osvaja najpre formom, pa tek onda onim porukama koje konstruiše), jer dolazi do zastoja emitovanja ne zato što sadržaja nema, ne ni zato što je život stao, a stvarnost se ukinula, već zato što je tehnologija odjednom prestala da funkcioniše. Pažljivo građen sistem manipulacije stvarnošću tako se najednom ruši kao kula od karata, kao da je neko negde zaista malim prstom slučajno pritisnuo dugme za uništenje, kako se u jednom trenutku plašio Dejvid Bel. U ovom romanu, kao i u ostalim DeLilovim romanima, junaci veruju medijima u potpunosti, ili možda preciznije, veruju u medije. Oni ne odustaju od svog okupljanja, nastavljaju da sede pred ekranom kao pred oltarom nadajući se povratku slike koliko i hrišćani drugom Isusovom dolasku. Njihovo prethodno stečeno znanje govori im da je televizija uvek bila tu da im kaže šta se desilo, da im u tančine objasni tok katastrofe koja ih je zadesila (ironično, DeLilo ovu krizu naziva Trećim svetskim ratom, čime monumentalni događaji i konačno postaju potpuno besmisleni, jer su ih mediji banalizovali do apsurdna). U ovom slučaju, pak, njihovo poverenje ostaje prokockano, i to još gore nego kao poverenje evakuisanih stanovnika Bleksmita. Televizijski signal se neće vratiti do kraja romana, a DeLilo svojim junacima neće ostaviti ni tračak nade da bi se tako nešto moglo desiti.

Konačno, poverenje koje američki gledaoci imaju u masovne medije u DeLilovim romanima možemo videti i na daleko privatnijem nivou, kada njegovi junaci provode vreme nasamo sa medijima, kao što je to slučaj u *Podzemlju*. Onako kako su za Erika Pakera protesti stvarniji na ekranu nego uživo,

tako su za Rozmeri, majku dvojice glavnih junaka Nika i Meta Šeja, divlje životinje na televiziji stvarnije od onih u zoološkim vrtovima. Ona primećuje da su životinje u zoološkom vrtu samo „životinje koje žive u Bronksu“ dok na televiziji može da vidi „životinje u tropskim šumama ili u pustinji“ (DeLilo Po: 211). Preciznije, ona ovim želi da kaže da su životinje u zoološkom vrtu primorane da se ponašaju na neprirodan način, jer nisu u svom prirodnom okruženju, dok su životinje na televiziji snimljene u svojoj prirodnoj okolini. „Šta je onda stvarno, a šta lažno,“ šeretski pita Rozmeri (DeLilo Po: 211). Dok ovo izgovara, ni ona, ni njen sin ni u jednom trenutku ne sumnjaju u istinitost onoga što vide na ekranu, premda je su i te životinje jednako neprirodne kao i one u zoološkom vrtu. Za početak, ona gleda slike, ne stvarne životinje, već njihovu televizijsku predstavu, simulakrum. Potom, njoj ne pada na pamet da su snimci koje vidi u dokumentarnim emisijama takođe rezultat režiranja, nameštanja, montiranja i svih drugih manipulacija predstavom koje inače srećemo u funkcionisanju masovnih medija. Niko od junaka o ovome ne razmišlja pre svega zato što veruje da je ono što na ekranu vidi istinito. Deo razloga nedostatka preispitivanja Hol vidi i u sistemima moći koje postoje u bilo kom diskursu, pa i medijskom, u ovom slučaju, jer „moć, a ne činjenice o stvarnosti, čine stvari 'istinitima'“ (Hol 2018: 35). Zbog toga diskurs, ali i medijska forma, diktira reakciju publike i uslovljava je da veruje u ono što gleda. Poverenje se poklanja tački autoriteta čak i kada se radi o stvarima kao što su životinje u zoološkom vrtu. Takođe, osim moći, važna je i „sama uključujuća priroda TV iskustva“ i to „više nego sadržaj neke pojedinačne TV slike koja nam se na nevidljiv i neizbrisiv način upisuje na kožu“ (Mekluan 2018: 31). Poverenje se poklanja televiziji i zbog toga što za nas stvara prostor za povezivanje, otvara mogućnost da se sa sadržajem povežemo na ličnom nivou, da budemo uključeni u stvarnost koju ona konstruiše i kontroliše. Zbog ovakvog slepog poverenja, televizijska publika u DeLilovim romanima moraće da se kosi sa kontradiktornostima, kojih je retko kad svesna. Konfuziji neće pomoći ni podela na „stvarno i televizijsko 'stvarno'“ koja se bazira na „razlici između iluzornog i autentičnog“ (Tichi 1992: 148). Problem će nastati kada junaci ne budu mogli da razluče između autentične i televizijske stvarnosti, jer jasne granice između ova dva pojma ne postoje.

4.1.3. Upliv televizije u privatni život

Osim što se nameće kao jedini relevantni i neupitni izvor informacija o stvarnosti i događajima koji je čine, televizija se u DeLilovim romanima useljava i u prostor privatnog, svakodnevnog, rečju – u prostor doma, odakle može da oblikuje percepciju svoje publike na daleko lakši i efikasniji način. Domen privatnog života i porodičnog doma oduvek je ciljno mesto televizije kao forme masovnih medija, kako smo imali prilike da utvrdimo u teorijskom delu ovog rada. Preko TV aparata, televizijski program omogućuje svojim gledaocima da budu informisani u udobnosti svog doma i time uvodi novu dimenziju komfora i pristupačnosti u iskustvu korišćenja masovnih medija. Pridev masovni se ovde odnosi na vaskoliko gledalaštvo, ali nikako ne treba da izazove bilo kakav osećaj kolektiva, jer mase televiziju prate individualno, ili – ako možemo govoriti o ikakvom udruživanju – podeljene u osnovne jedinice društva: porodice. Ipak, i u tom iskustvu udruživanja, potpuno kontradiktorno, dominantno je udaljavanje među članovima zajednice jer televizija svojim različitim programima cilja na svakog pojedinca za sebe, a jedini kolektiv o kojem ćemo moći da govorimo jeste apstraktna zajednica medijskih gledalaca čija se povezanost zasniva na usvajanju uniformnih principa življenja i ponašanja koje diktiraju masovni mediji dvadesetog i dvadeset prvog veka u Sjedinjenim Državama. Otud se u DeLilovim romanima porodice, bračni partneri i prijatelji osećaju među sobom otuđeni i njihovi su odnosi najčešće hladni, sterilni, površni. Ovi problemi savremenog života utoliko su efikasnije predstavljeni DeLilovim narativnim postupkom kojim stavlja „čitaoce u neudobnu poziciju TV gledalaca suočenih sa varkama i distorzijom savremenog života“ (Daniele 2011: 166). Potpuno je

paradoksalno to što se, i pored ovoga, televizija pojavljuje u nekoliko DeLilovih romana kao element porodičnog života, kao deo iskustva zajedničkog gledanja televizije. Autor se u tim scenama, slobodno se može reći, ironično poigrava idejom kvalitetno provedenog porodičnog vremena pred televizijom, jer je u njegovim romanima, kako ćemo videti, jedno nespojivo s drugim. Ipak, DeLilo se poigrava sa ovom popularnom američkom (ali i globalnom) navikom u nekoliko svojih romana. Porodica se tako, možemo reći, ostvaruje kao zajednica pred ekranom onako kako to neće umeti u drugim situacijama i često će ih ovo iskustvo držati na okupu efikasnije nego bilo koji drugi aspekt porodičnog odnosa. Ovakve slučajeve srećemo u romanima *Beli šum*, *Podzemlje*, *Ratnerova zvezda* i, u nešto izmenjenoj formi, u romanu *Tišina*. U prva tri navedena romana porodica se pojavljuje u svom tradicionalnom obliku, i to u različitim istorijskim periodima koji prikazuju američku kulturu od (uslovno rečeno) pedesetih do samog kraja dvadesetog veka. DeLilov poslednji roman *Tišina* ne pokazuje nam porodicu u uskom smislu te reči, već se radi o grupi prijatelja od kojih njih četvoro jesu bračni parovi. Porodica ovde, dakle, podrazumeva i bračnu zajednicu, ali i izabranu grupu najbližih sa kojima se provodi slobodno vreme pred televizorom i odabranim medijskim spektaklom. Štaviše, moglo bi se reći da ovakvo šire shvatanje porodice u DeLilovim romanima nastaje upravo kao posledica odnosa između tradicionalne porodične zajednice i televizije, u kom se koncept porodice postepeno raščlanjuje posredstvom medijskog iskustva do te mere da porodicom možemo nazvati bilo koji skup pojedinaca dokle god ispunjavaju određene, unapred zadate uloge u zajedničkim aktivnostima, što je u ovom slučaju zajedničko iskustvo gledanja televizije. Krenimo, međutim, od početka i tradicionalnog koncepta porodice i njenog privatnog života koji televizija počinje da menja od samog upliva u jedan američki porodični dom.

Možda najtradicionalniji pristup porodičnom gledanju televizije nalazimo u romanu *Beli šum*. Porodica Gledni, istina, jeste donekle sama po sebi subverzija tradicionalnog koncepta porodice (koju konvencionalno čine roditelji i njihova biološka deca), naročito za istorijski period u koji je smešten roman. Džek i Babet čine osu porodice oko koje gravitiraju njihova deca iz različitih prethodnih brakova. U DeLilovim romanima, porodice su često disfunkcionalne ili rasturene, pa je ovakav vid fragmentarnosti među Glednijevima donekle komentar na američko društvo čije su porodice uveliko rastavljene, što je posledica međusobne otuđenosti i jačanja individualnog iskustva i bitka. Kantor beleži da se radi o porodici koja „može da nađe malo toga zajedničkog osim gledanja televizije“ i da je njihova solidarnost i jedinstvenost kao porodice „ugrožena u savremenom svetu jer počiva na formi mita“ (Cantor 2003: 61). Mit o kojem je ovde reč jeste mit o životu u američkom malom gradu, takoreći varoši, posmatran kroz prizmu tradicionalne patrijarhalne porodice. Džek, Babet i njihova deca funkcionišu u okvirima ovog tropa, usvajajući tipske uloge ponašanja koje su karakteristične kako za sredinu u kojoj žive, tako i za period američke istorije. Drugim rečima, premda jesu nekonvencionalna porodica, Glednijevi se trude da se ponašaju kao porodica po uzoru na društvene norme i narrative kako iz perioda kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih, tako i iz predašnjih vremena, poput pedesetih godina dvadesetog veka. Onda gde ne ispunjavaju formu tradicionalne porodice tehnički i u skladu sa, do tog trenutka ustaljenim, društvenim normama, oni to čine performativno, dekonstruišući time tradicionalni pojam porodice, ali i pokazujući da će u postmodernom društvu mnogi aspekti tradicionalnog uređenja zajednice doživeti suštinske promene. Tako koncept porodice u ovom romanu možemo opisati kao zajednicu srodnika koji ispunjavaju uloge u tipičnim zajedničkim aktivnostima tradicionalnog pojma srećne porodične zajednice. Istovremeno, a krajnje paradoksalno, Mari Siskind će primetiti da je porodica kao zajednica „kolevka pogrešnih informacija“ u kojoj „mora postojati nešto što stvara faktičku grešku“ ali i da je „porodica najjača tamo gde su najveće šanse da se objektivna stvarnost pogrešno protumači“ (DeLillo WN: 97). Džek će na Marijeve reči odreagovati poricanjem, komentarišući kako je to jedno okrutno tumačenje koncepta porodice, ali će on ovu teoriju osetiti na svojoj koži kada upravo „neznanje i konfuzija“ budu „pokretačke sile koje stoje iza porodične

solidarnosti“ (DeLillo WN: 97) i to onda kada se nađu usred krize nakon izlivanja toksičnih supstanci u njihovom gradu. Porodica će u ovom slučaju funkcionisati dvojako; DeLilo prikazuje Glednijeve kao element mašinerije dezinformisanja, ali i kao tipičnu, složnu porodicu koja pokušava da se spasi katastrofe. Ironično, ova epizoda otkriva haotičnost i disfunkcionalnost kako svakog pojedinca u porodici, tako i čitave porodice, jer pod uticajem medija lako podležu hysteriji i paranoičnom strahu za svoje zdravlje poput Deniz i Stefi, ili hipnozi praćenja spektakularne katastrofe preko medija poput Hajnriha.

Ipak, Gledniji isprva ne deluju kao nefunkcionalna porodica. Naprotiv, utisak sa početka romana sugeriše da se radi o srećnoj zajednici i da su Babet i Džek uspeli da od rastavljenih delova različitih porodica naprave jednu lepu celinu, savršenu u svojoj, uslovno rečeno, nesavršenosti. U tom smislu, o Glednijevima možemo govoriti kao o alegoriji američkog društva, jer i sama američka nacija nastaje kroz okupljanje rastavljenih delova naroda, zajednica i familija tako da udruženi čine jednu potpuno novu funkcionalnu skupinu. U oba slučaja, kada se date zajednice zagledaju ispod površine, očigledne su mnoge podele, ali i međusobna otuđenost i nerazumevanje uprkos fasadi srećne porodice ili države. O tome kolike su podele prisutne u porodici Gledni, svedoči ponajpre činjenica da su njihova malobrojna zajednička iskustva, te kvalitetno vreme provedeno zajedno, skoro isključivo vezani za TV program i gledanje televizije petkom. LeKler primećuje ironiju u ovim običajima, jer Džek i Babet „teraju svoju decu da gledaju televiziju sa njima petkom“ kako bi smanjili štetni uticaj televizije na njihov um i rasuđivanje (LeClair 2003: 15). Televizija se tako ostvaruje u dvostrukoj ulozi: kao neprijatelj porodičnog doma koji pomućuje svest mladima i kao sredstvo vaspitavanja tih istih mladih kako bi se izbeglo spomenuto pomućenje svesti. Obe uloge samo potvrđuju da je televizija blisko vezana za prostor porodičnog doma, čak i onda kada se percipira kao vid invazije na privatni prostor i nečiji um. Štaviše, čini se da negativni aspekti televizije i TV programa samo doprinose porodičnim aktivnostima Glednijevih, jer ih ujedinjuju. Džek tako primećuje da nikada nisu „bili tako marljivi prema svojoj dužnosti, [kao prema] svojoj skupštini petkom“ (DeLillo WN: 64). U njegovim rečima možemo primetiti koliko je značajna uloga televizije u tipičnom američkom domu (gledanje televizije dovodi se u vezu sa zasedanjem skupštine, što čini događaj parodično zvaničnim), jer ništa kao televizija ne može da ujedini Glednijeve u zajedničkoj aktivnosti, osim možda vanredne situacije nakon izlivanja toksičnog materijala. Zanimljivo je da se u oba slučaja radi o katastrofama, drastičnim događajima koji odgovaraju konceptu medijskog spektakla u svojoj moći da obuzmu pažnju onih koji im svedoče. LeKler ističe da je „efekat smrti emitovane na televiziji, poput konzumerizma, anestezirajući“ (LeClair 2013: 15). U tom smislu, televizija ostvaruje svoju hipnotičku ulogu tako što donosi slike smrti u porodični dom Glednijevih, što je tema kojom su oni ionako okupirani, naročito Džek i Babet. Ipak, ne moramo se zadržati samo na smrti, jer Gledniji ne gledaju samo dokumentarce o uništenju i prirodnim katastrofama. Možda je preciznije reći da u DeLilovoj Americi svaki televizijski (i uopšte medijski) sadržaj deluje kao jedan vid anestezije na svoje gledaoce čija se svest direktno oblikuje pod dejstvom onoga što im se prikazuje. Najeksplicitniju potvrdu za ovu pretpostavku nalazimo u *Padaču* i sceni u kojoj Lijana gleda svog supruga Kita na pokeraškom prvenstvu i objektivno primećuje da se ono što gleda „pretopilo u nekakvu anesteziju“ (DeLilo Pa: 104). Takođe, sličan efekat lako možemo uočiti i u reakciji Dejvida Bela u *Amerikani* i Lajla Vajnanta u *Igračima* na TV programe koje prate jer, kako smo videli u prethodnom poglavlju ovog rada, jednom kada svaki od njih sedne pred televizijski ekran, on više nije u stanju da se od njega tako lako odvoji. I jedan i drugi primećuju da nisu u stanju da se pomere i sklone pogled baš kao da im je ubrizgana određena doza anestezije. O tome kako sav televizijski sadržaj deluje na Glednijeve u *Belom šumu* takođe je bilo reči u prethodnim poglavljima, kao i o sceni kada se Babet neočekivano pojavi na ekranu što čini da je njeni najbliži u prvi mah ne prepoznaju. Slično, međutim, možemo videti i sa drugim programima. Na primer, Džekove ćerke idu na spavanje dok televizor radi kraj njihovih glava, baš kao da je njegova funkcija da ih uspava, odnosno

anestezira. Isto tako, dok ih Mari Siskind posmatra i hvata beleške o njihovom ponašanju pred TV ekranom, deca Glednijevih ne odvajaju pogled sa zabavnog programa koji se u tom momentu emituje. Sve ove scene značajne su kao pokazatelj otuđenosti koju paradoksalno izaziva zajedničko, porodično gledanje televizije, ali i hipnotičkog dejstva koji televizija ostvaruje u prostoru koji se gledaocima čini bezbednim, odnosno u njihovim domovima.

Nešto slično događa se i u *Ratnerovoj zvezdi*, premda u daleko manjoj meri, jer se element televizije u ovom romanu pojavljuje kao deo sporednog zapleta. Bili Tvilig DeLilu će poslužiti najpre za preispitivanje koncepta jezika i kodova, ali i za postmodernističko sagledavanje master-narativa nauke. Ipak, to ne znači da će ove sfere biti izolovane od medijske kulture Sjedinjenih Država. Štaviše, desiće se upravo suprotno – one će funkcionisati po sličnim principima, s tim što će se televizija i ostali mediji ovde pojaviti implicitno, između redova, kroz upadljive sličnosti između dešavanja u naučnom centru i na televiziji (tako će čitava operacija počivati na „lažnim vestima“ odnosno dezinformaciji, intrige i glasine cirkulisaće grupom jednako kao televizijskom stanicom u *Amerikani*, a podzaplet sa Henrikom Endorom imaće elemente TV krimi-trilera). Onda kada se pojavi eksplicitno, televizija je i u ovom romanu neodvojivi deo porodičnog doma, do te mere da su Bilijevi roditelji u stanju da nosaju TV aparat po stanu ne bi li uspeali da uhvate adekvatan signal i gledaju televiziju. Za razliku od *Belog šuma*, porodicu Tvilig ne zanimaju katastrofe, niti smrt, već čist, nepatvoreni zabavni program. U Bilijevim prisećanjima, scene iz svakodnevnog porodičnog života prikazuju porodicu koja neprestano razgovara o poznatim ličnostima, glumcima i zabavljačima sa televizije i o programima u kojima su se pojavili. Tako njegova majka Fej zadovoljno „provodi blažene godine svog majčinstva pred televizorom, gledajući jedne te iste filmove iznova i iznova“ (DeLillo RD: 25). Bili se priseća kako bi ona „isticala [...] zašto su neke glumce smatrali za klasiku“ (DeLillo RS: 73). Ovakvi njihovi razgovori prikazani su kao okosnica porodične interakcije, ali i kao katalizatori najintimnijih zajedničkih iskustava, jer su sva Bilijeva lepa sećanja na prošlost i život u porodičnom domu u manjoj ili većoj meri (ali neizostavno) vezana za medijski sadržaj. Pored toga, u njihovim naivnim razgovorima, u kojima Bili učestvuje kao pasivni slušalac (što je opet svojevrsna paralela sa pasivnom televizijskom publikom), Fej se služi tipičnim medijskim i tabloidnim poštapalicama o umetničkim performansima i glumačkoj izvedbi. Njene rečenice zvučaće površno i isprazno, upravo zbog toga što su pozajmljene iz medija, ali je zanimljivo da se i u ovim bezazlenim zapažanjima često podvuku ideje koje se mogu posmatrati paralelno sa nekim od osnovnih načela američkog društva. Na primer, Fej će tako zameriti pojedinim glumcima što nisu „zainteresovani za napredak“, odnosno što ne pokušavaju da se razvijaju kao glumci (DeLillo RS: 73). Na taj način, čini se, DeLilo pokušava da naglasi da su propaganda i ideologija oduvek imale svoje mesto u medijskom sadržaju, čak i onda (ili možda ponajviše onda) kada to na prvi pogled ne deluje tako. Ideja o glumačkom razvoju i radu na sopstvenom usavršavanju time se može čitati kroz mit o uspehu u američkom društvu, jer narativ američkog sna (prvenstveno u svojoj originalnoj verziji) počiva na gotovo viktorskim načelima napretka, razvoja i hrljenja u budućnost svakog pojedinca koji želi da se smatra uspešnim i ostvarenim. Bili je očigledno „crna ovca“ porodice; njega televizija ne zanima u onoj meri u kojoj je to slučaj sa njegovim roditeljima, mada je on jedini koji je zapravo „bio par puta na televiziji“, odnosno jedini koji ima neposredno televizijsko iskustvo (DeLillo RS: 6). On je mladi matematičar, genije Nobelovac koji se bavi daleko ozbiljnijim stvarima, ali njegovu pripadnost televizijskoj kulturi i pored toga vidimo posredno. Za početak, činjenica da on ponosno ističe kako je dao nekoliko intervjua za televiziju svedoči o tome da mediji za njega ipak jesu nekakvo društveno merilo uspeha; time što ga je intervjuisala, televizija je, na neki način, validirala njegov uspeh u okvirima društva u kom Bili živi. Zatim, on biva uvučen u niz suludih događaja u još jednoj nasumičnoj zajednici istaknutih pojedinaca koje okuplja senzacionalna pojava signala iz svemira koji treba dešifrovati. Signal iz svemira je, ispostaviće se, kod koji treba rastumačiti, vrlo sličan televizijskom kodu iza kog Mari Siskind u *Belom šumu*, na primer, vidi skrivene poruke do čijeg

značenja treba doći. Osim ovog centralnog događaja, od kojeg ne bi bilo pogrešno očekivati da bi nakon rešavanja misterije lako mogao i završiti na TV ekranima, Bili se odjednom nađe usred čudnih situacija, podvala i zavera koji ga čine sličnim Lajlu iz *Igrača*, na primer. U oba slučaja imamo obične ljude koji odjednom proživljavaju zaplet vredan filmova što je, čini se, posledica slučajnih okolnosti koliko i njihove želje da se pronađu u ovakvim iskustvima koja su mogli videti pre svega na televiziji. U prilog ovom tumačenju ide činjenica da je Lajl eksplicitno definisan kao tipičan TV gledalac koji ispunjava obrasce ponašanja pasivne TV publike. To sa Bilijem, istina, nije eksplicitan slučaj, ali ga možemo posmatrati kao paralelu Lajlu koja pokazuje da nije neophodno direktno učestvovati u aktivnostima zajednice okupljene oko TV ekrana da bi se usvojili obrasci ponašanja koje nameće televizija. Bili ne gleda televiziju, ali on jeste neminovno deo (i donekle produkt) društva koje je obeleženo gledanjem televizije. Za razliku od njega, Šazar Lazarus Ratner (mistična ličnost vredna televizijske slave) pamti „dane bez televizije“ kada su zvezde bile sjajne i zanimljive jednom dečaku poput njega (DeLillo P: 218). Drugim rečima, iako ne učestvuje aktivno u medijskoj kulturi kao voljni gledalac, Bili je svakako njen deo, jer mu je iskustvo istinske lišenosti televizije potpuno nepoznato, zbog toga što je televizija u trenutku u kom on živi uveliko naselila sve pore društva. Ratnerova generacija mogla je da se divi nedokučivosti zvezda i misterijama svemira direktno, bez posredstva filtera medijske tehnologije i bez medijskih okvira sagledavanja i tumačenja stvarnih događaja. S druge strane, Bilijeva generacija čak i od svemira može da napravi samo spektakl, tragajući za misterioznim signalom od kog očekuju da im otkrije naprednu civilizaciju sa druge planete, čini se, pre svega zbog toga što je to nešto čemu ih je televizija podučila. Ideja o vanzemaljskim civilizacijama možda nije potekla od televizije, ali je od nje svakako načinjen popularan narativ upravo na televiziji (ali i filmu), preko koga široke mase gledalaca dolaze do prvog kontakta sa idejom života izvan naše planete u doba masovnih medija. Štaviše, ovaj narativ deo je medijskog spektakla kako na televiziji, tako i na filmu, zbog čega DeLilovi naučnici deluju oduševljeni mogućnošću vanzemaljskog kontakta, opet čini se, više zbog toga što bi potencijalno mogli biti deo spektakla, a manje zbog toga što ih takav signal može dovesti do nekakvog svemirskog otkrića. Svakako oni ovih motiva nisu u potpunosti svesni, ali njihova sklonost ka širenju (i možda čak izmišljanju) sočnih glasina o drugim ljudima u Centru svakako ide u prilog tvrdnji da oni funkcionišu po obrascima medijskog spektakla u okviru kog svaki detalj treba da zapanji, šokira, prenerazi. U ovom ključu, to što, premda naučnik, baš kao i ostatak grupe koja radi na projektu Ratnerove zvezde, Bili ne opisuje sebe samo kao genija, već genija koji se pojavio na televiziji, ukazuje na njegovu inherentnu opčinjenost spektaklom. Ono što ga privlači u ovom projektu ima veze sa senzacionalističkim aspektom pretpostavljenog otkrića u jednakoj meri kao sa naučnom, matematičkom stranom misterije, što će postati jasno onda kada on počne da se posvećuje istraživanju Centra i misterioznih prostorija u njemu možda i više nego dešifrovanju signala. Drugim rečima, vreme koje on provodi u ovoj zajednici biće ispunjeno kako naučno motivisanim radom, tako i ponašanjem i događajima koji funkcionišu po obrascima televizijsko-filmskih tropova, odnosno zapletima koje putem medija njegovoj generaciji servira industrija zabave. Tako on ima voajerističke tendencije dok gleda Džin i Roba Softlija u ljubavnom zanosu, ali i druge ljude koji ga okružuju u, istina privatnim, ali nešto manje intimnim situacijama. Sličnih prizora se priseća i iz ranijeg perioda mladosti, kada je u komšiluku posmatrao sa požarnih stepenica ženu koja mu je ličila na junakinju jednog televizijskog programa, pa joj je u jednom momentu radoznalosti i ušao u stan nepozvan samo zato što ga je zanimalo šta će ona sledeće uraditi ili šta će joj se sledeće desiti. On istražuje centar poput detektiva, i juri za tragovima koje iza sebe ostavlja Endor, smišlja čitav poduhvat kako da uđe u zaključanu, misterioznu sobu u kojoj se, pretpostavljaju svi prisutni, krije neka potencijalno opasna tajna, i pokušava da reši misteriju rupa koje kopa Moris Vu. Konačno, poput Dejvida Bela u *Amerikani*, i Bili ume da glumi medijsku ličnost i usvoji televizijske obrasce ponašanja. Tako, na primer, kada stane pred ogledalo, on ume da namesti „stereotipni orijentalni osmeh, a zapravo antiosmeh, koji je video u starim filmovima na TV-u“ (DeLillo RS: 8). Na taj način, on pokazuje sklonost ka performansu koji je jedna od posledica medijske kulture među

DeLilovim junacima. Bili se uspešno krije iza sopstvenih konstruisanih persona, što u romanu prolazi nezapaženo, zbog toga što su ostali junaci ekstremizovani – oni su karikature, karikirane apsurdne i živopisne ličnosti spram kojih Bili deluje kao obični tinejdžer, jednako neiskusno koliko i medijski neupućen u kulturu koju naseljava. Ipak, on jeste produkt medijske kulture i svi ovi detalji pokazuju nam da su noći koje je provodio sa svojom majkom pred televizijskim ekranom itekako ostavile traga na njegovom ponašanju.

U *Podzemlju*, DeLilo nam predstavlja više porodica iz različitih istorijskih perioda koje pripadaju američkoj TV kulturi. Centralna porodica koja se pojavljuje u više podzajednica jeste porodica Nika Šeja. Kada je o televizijskom iskustvu reč, čini se da su DeLilove ideje o raslojavanju američke porodice već poodmakle u ovom romanu, pa tako među Šejevima gotovo da nema zajedničkog gledanja televizije, što je tipična porodična aktivnost ranijeg perioda američke medijske kulture. Nik i Marijan televiziju gledaju odvojeno, a isto čine i Nikov brat Met i njegova supruga Dženet, kao i Nikova i Metova majka Rozmari. Paralelno sa time što ne gledaju televiziju zajedno, porodica Šej retko kada uopšte ima ikakva zajednička iskustva. Sinovi ne žive sa svojom majkom dugi niz godina, jedan drugog sreću samo onda kada treba da se dogovore šta im je činiti sa njom, a sa svojim suprugama se sreću povremeno i bez ikakve suštinske razmene informacija, prinuđeno činjenicom da sa njima dele dom. Za razliku od porodice Šej, međutim, koja živi u razdoblju sa samog kraja dvadesetog veka, porodica Deming biće dobar primer za praksu porodičnog vremena pred televizorom. Zanimljivo je da Demingovi prikazuju sam osvit američke televizijske kulture, tokom pedesetih godina dvadesetog veka. Ako posmatramo navike ovih dvaju porodica, možemo pratiti razvoj televizijske kulture u Americi i način na koji se navike publike menjaju pod uticajem novih televizijskih formi i uloge koje one igraju u društvu. Tako će Demingovi, slično Glednijevima iz *Belog šuma*, provoditi vreme pred televizorom upijajući pasivno sav sadržaj koji im se prikazuje. Demingovi su tipična porodica iz predgrađa pedesetih i njihov život potpada u potpunosti pod stereotip obične američke porodice iz mirnog, beločkog kraja grada koja živi u kući identičnoj ostalim kućama u naselju. DeLilo će često suptilno potcrtavati uniformisanost američkog javnog života upravo na primerima kuća koje ne samo što su iste kao sve druge, već su iste kao kuće sa televizije. Tako Dejvid Bel u *Amerikani*, dok ide ka kući Brendove tetke kaže da je to bila „dobra, stara kuća, mesto gde je živela svačija baka u televizijskim reklamama, puna uspomena drugih ljudi, a ipak topla zbog atmosfere ljubavi i jednostavnosti koja je bila univerzalna“ (DeLillo A: 115). Ovaj opis odgovara i kući u kojoj žive Demingovi, jer je ona u jednakoj meri produkt medijske i potrošačke kulture. Njihov dom prepun je brendiranih aparata i proizvoda, a Robson primećuje da je njihov frižider pun „ne hrane, već proizvoda“ (Robson 2010: 81). Činjenica da oni žive u društvu koje je direktna preteča potrošačkog društva kakvog danas znamo i provode vreme uz masovne medije nije nimalo slučajna, jer, kako smo ranije napomenuli, i Bodrijar i svi drugi kritičari postmoderne vide ova dva elementa kao neodvojivu simbiozu u kojoj nijedna strana ne postoji, i ne može postojati, bez one druge. Tako, na primer, Duval piše sledeće:

Potrošačka kultura predstavljena kroz Demingove suštinski je povezana sa kontrolom predstave koju kapitalizam ostvaruje kroz saturaciju marketingom svih oblika elektronskih medija (radija, televizije, filma, i danas, interneta). Prikriveni troškovi američke potrošačke kulture vidljivi su kroz nacionalni identitet koji oblikuje master-dihotomija Hladnog rata Mi i Oni – Sjedinjene Države protiv Sovjetskog saveza. (Duvall 2002: 23)

Duval ovde zapravo govori o istom fenomenu koji Bodrijar naziva zavođenjem. Svaki oblik masovnih medija prvenstveno se bavi mamljenjem gledalaca i to onako kako to čine reklame. Upravo zbog takvih uspešnih strategija, publici promiču „prikriveni troškovi“ odnosno negativni efekti medijskog programa, koji se ogledaju u oblikovanju nacionalnog identiteta u okvirima dominantne ideologije. Na ovaj način, DeLilo postavlja masovne medije, političku i nacionalnu indoktrinaciju i

potrošačko društvo u direktnu međusobnu spregu, hronološki u najranijem trenutku društva koje neprestano opisuje u svojim romanima. Upravo zavaljujući ovoj porodici u jednom od DeLilovih, uslovno rečeno, kasnijih romana možemo govoriti o univerzalnoj povezanosti ovih elemenata u ostalim romanima ovog pisca. Demingovi nam lako mogu poslužiti kao ilustracija američkog društva u nastanku za koje će Mari Siskind u *Belom šumu* reći da „ne umire, već kupuje“ (DeLillo WN: 45). Štaviše, dom porodice Deming je „apsolutna reprodukcija oglašivačkih snova“ jer je sve unutar kuće i oko nje potpuno novo (Robson 2010: 82). U kontekstu potrošačkog društva, i televizija jeste, na neki način, deo ove kulture, ne samo kroz fizički element TV aparata, koji su isprva predstavljali nekakav statusni simbol koliko i spomenuti frižider, već i kroz nešto apstraktniji element TV programa. Duval ističe da „sve savremene medijske forme potertavaju društveni imperativ da se konzumira“ (Duvall 2008: 7). Ovim se još jednom potvrđuje tvrdnja o međusobnoj povezanosti različitih gorepomenutih sfera američkog društva. Istovremeno, Kroker i Kuk televizijski sadržaj vide kao robu, dok je televizija kao medij „potrošačka mašina kasnog kapitalizma u dvadesetom veku koja predstavlja paralelu proizvodnoj mašini primitivnog kapitalizma 17. veka“ (Kroker & Cook 1987: 276). Demingove tako možemo tumačiti i kao konzumente „robe“ koju proizvodi televizija (dakle programa i skrivenih poruka koje taj program šalje), ali i kao samu robu, jer oni jesu i otelotvorenje, odnosno savršena kopija onoga što se može videti na televiziji i konstrukt koji nastaje direktnim uticajem televizijskog sadržaja na stvarnost. Kada ih opisuje, DeLilo se obilato služi televizijskim i filmskim stereotipima o beličkoj porodici srednje klase iz predgrađa, u kojoj svako ima svoje unapred zadate uloge, zanimanja i sredstva kojima se služi (pri čemu mediji nekako najprirodnije pripadaju domaćici koja uz njih i provodi najviše vremena). Rik, Erika i njihov sin Erik potpadaju pod arhetip tipične američke porodice. Erik je tinejdžer, koji želi da kontrira roditeljima (uloga koja će ga kasnije odvesti u klupko različitih teorija zavere jer će analogno protivljenju roditeljima, Erik biti i tihi protivnik zvaničnog narativa vlasti i vojske za koju radi). Njegovi roditelji su takođe školski primer američkih bračnih drugova iz pedesetih; Erika je domaćica, a Rik glava porodice koja zarađuje za lagodan i nadasve komforan život. Demingovi jesu i savršen prikaz ideje o američkom snu, odnosno, oni ilustruju „kakav je osećaj živeti ovaj san“ (Engles 2015: 203). Zanimljivo je da je ovaj period upravo period preoblikovanja ovog nacionalnog mita, koji počinje da gubi svoje idealističke i vrlo kodekse ponašanja i da se potčinjava isključivo svojoj materijalnoj strani koja govori o pojedincu koji svojim radom uspeva da sebi obezbedi komforan život. Ovaj će mit kasnije biti samo iznova imitiran, što nam DeLilo pokazuje u *Vagi*, na primer, kada Marina, nakon dolaska u Ameriku, počinje da „nosi šorceve kao svaka domaćica u Americi“ i isprva misli „da je u snu, dok golonoga hoda ulicama, kratke kose, zagledajući izloge“ (DeLillo L: 226). Od razdoblja u kome živi Erika do onog u kom živi Marina nema mnogo, ali dovoljno da se desi značajna promena zbog koje materijalni aspekt pedesetih postaje jedino što se iz mita o američkom snu usvaja upravo sa televizije. I Marina i Erika (premda jedna Ruskinja, a druga Amerikanka) usvajaju obrasce ponašanja tipične američke domaćice tako što neprestano prate televiziju. Ukoliko nije bilo dovoljno jasno u kom razdoblju žive Demingovi, i koji je kulturološki značaj tog perioda za nastanak moderne medijske kulture, DeLilo nam iznova prikazuje njihove navike da prate vesti o sovjetskom lansiranju Sputnika u svemir, time postavljajući korene ove epizode čvrsto u istorijski kontekst pedesetih. Program je sveprisutan i oni ga neprestano prate uporedo sa svim svojim ostalim aktivnostima. Na primer, Erika sprema doručak i užinu sinu i mužu, ili pegla, i uporedo gleda ili sluša vesti, onako kako Livija kasnije u *Valparaisu* vozi sobni bicikl i uporedo prati Majklovo pojavljivanje na televiziji, ili kako se u *Vagi* Džek Rubi brije, umiva, sprema sebi doručak i jede dok sa velikom pažnjom prati televiziju koja je sve vreme uključena i to toliko da u jednom momentu zbog programa koji emituje otvoreno pismo Kerolin Kenedi izgubi „sposobnost da guta“ (DeLillo L: 435). Njihova reakcija na program takođe je zanimljiva, jer iako na prvi pogled program ne utiče na njih direktno, on izaziva u njima osećaj anksioznosti, budi njihove nesvesne i podsvesne strahove, ali im i usađuje osećaj da postoji nekakva spoljašnja pretnja koju ne razumeju, ali koje se treba čuvati. Razlog njihovih strahova možemo tražiti u medijskom

kodiranju svesti koje nam DeLilo prikazuje, a koje suptilno naglašava osvrćući se na jezik i reči, glavna sredstva delovanja ranih masovnih medija. Porodica Deming tako postaje „prototipski primer toga kako ove reči prepune značenja zapravo postaju vladajući sistem značenja“ u modernom svetu SAD-a koji oko njih nastaje (Staes 2011: 11). Reči u koje se uzda Erika Deming, i po kojima živi, kako sama priznaje, direktno utiču na njenu svest, manipulišu njenim svesnim delom uma tako da više pažnje obraća na vesti o lansiranju sovjetskog svemirskog programa, a manje na goruće probleme u svojoj porodici, koja već pokazuje prve znake akutnog otuđenja koje ćemo sresti kasnije u svim DeLilovim porodicama, samo u hroničnom obliku. Na ovaj način, čitaocu se ukazuje na rastuću moć masovnih medija koji uspevaju da svoje gledaoce usmere ka jednom ili drugom vidu razmišljanja i ponašanja. U slučaju porodice Deming, televizija ovde otvoreno uspeva da nametne kolektivni identitet i njegove potrebe bilo kakvim nagoveštajima ličnog identiteta. Demingovi, koje kritičari neretko nazivaju „satiričnim skečom“ jedne porodice, predstavnici su „mitologije pedesetih“ koja je umnogome odredila američki identitet i to prvenstveno zahvaljujući kulturi potrošačkih navika i svakodnevnoj panici od ishoda tekućeg Hladnog rata (Ladino 2010: 8). Ova epoha, koja se generalno uzima za period rađanja onoga što danas nazivamo američkom kulturom, za DeLila odlikuje se uniformnošću i svedenošću na unapred zadate obrasce ponašanja, što najjasnije vidimo iz nešto kasnijeg razgovora Erika Deminga i Meta Šeja.

„Spokojne pedesete. Svi su se odevali i govorili na isti način. Sve se svodilo na kuhinje i automobile i televizore. Mama, gde je pepsodent? Bili smo tamo, pa znamo, je li tako?“

„Ti znaš. Ja ne znam“, rekao je Met.

„I ti si bio tamo. Obojica smo bili tamo.“

„Ti si bio tamo. Ja sam bio negde drugde.“

„Tata je kod garaže, pere auto. U međuvremenu, ovde se vojnici gomilaju u rovovima zarad nuklearnih ratnih igara. Iznad glava im urlaju vatrene lopte.“

„Preblizu su, to hoćeš da kažeš.“ (DeLilo Po: 417)

Upravo iz ovog razgovora vidimo da televizija igra značajnu ulogu u definisanju života gledalaca pedesetih, jer je Erik ne izostavlja televizor kada navodi ključne elemente onoga što je za njega bio spokojan život (u odnosu na ono što živi u trenutku kada razgovara sa Metom). Život čitave zajednice moguće je svesti na ovako proste i univerzalne odlike samo ukoliko su one na neki način propisane ili nametnute. U ovom slučaju, možemo govoriti o televiziji kao agentu takvog nametanja ponašanja, jer Erik izlaže osnovne crte života pedesetih kao po scenariju u kom svaka mama zna gde je pepsodent, a svaki tata nakon posla pere auto u dvorištu. Uređenost takvog života još je naglašenija kada se on suprotstavi potpunom haosu koji proživljavaju vojnici u rovovima, u čijem iskustvu ništa nije predvidivo i spokojno. Štaviše, izmeštanjem priče iz pedesetih u kasnije periode američkog društva, u jednom od kojih srećemo i sada nešto starijeg Erika Deminga, DeLilo ukazuje na nesrećni, ali jedini mogući razvoj takvog društva u kome forsirana sinergija potrošačke, medijske i društveno-političke kulture može voditi jedino u sunovrat čovečnosti i u svet u kojem ništa nije sigurno, bezbedno i poznato. Ladino zapaža kako DeLilo koristi upravo jezik (sredstvo kojim se ujedno i kodira medijski sadržaj) da nam predstavi ovakvo preplitanje naizgled različitih i odvojenih sfera života time što u delovima kada opisuje dom Demingovih, naročitu pažnju posvećuje „raznim upozorenjima na pakovanjima“ različitih proizvoda za kuću i pokućstvo koja redom ukazuju na sličnost između „konzerve za supu i automobilske bombe“ koje uostalom imaju isto poreklo, jer su proizvod iste industrije kojom diriguju iste pozicije moći (Ladino 2010: 8). Ta upozorenja impliciraju da je svaki proizvod potencijalna bomba, te time nameću atmosferu nesvesne paranoje, jer odjednom svaki predmet iz lične neposredne okoline može

postati neprijateljski nastrojen izvor uništenja. Činjenica da Erik ovoga nije svestan ni u retrospektivi ukazuje na to u kojoj meri medijsko i potrošačko društvo uspevaju da protkaju svoje predstave skrivenim porukama koje će podsvesno oblikovati svoje konzumente. Ne samo to, već i reklamni slogani kojima je Erika okružena kao da su osmišljeni da stalno podsećaju građane na pretnju od rata, poput naizgled vrcavog „Bombardujte svoj travnjak nitroleksom“ (DeLilo Po: 538). Ovim se implicitno stvara mreža tumačenja DeLilovih romana, jer dovodenje u vezu naizgled banalnih i krucijalnih aspekata društva (supermarket tako postaje u istoj meri tekovina opasnih društvenih praksi kao polje za probno testiranje nuklearnog naoružanja) upućuje čitaoca na društvo u kome je paranoja dominantno stanje svesti, što neminovno utiče na identitet pojedinca koji u takvom društvu živi. Drugim rečima, o pojmu identiteta DeLilovih junaka ne može biti reči ukoliko se ne uzmu u obzir svi formativni faktori društva koje se prikazuje jer su svi oni esencijalno deo iste mašinerije koja diktira stvarnost. Ono što još dublje potcrtava ovakvu umreženost značenja i delovanja jeste činjenica da se televizija „kao artificijelni domen potpune vidljivosti hrani [...] iracionalnim strahovima“ u svim DeLilovim delima (Daniele 2011: 167). Harding se takođe osvrće na zajedničke mehanizme različitih aspekata jednog društva i njegovih činilaca i ističe zajednički mehanizam spoja „želje i straha“ koji postaju „udruženi izvori američke dominacije“ (Harding 2009: 5). Kada su konkretno masovni mediji u pitanju, o ovom mehanizmu Harding kaže i sledeće:

Strah i čežnja koje stvaraju mediji prodiru u psihu običnih Amerikanaca koje DeLilo predstavlja. Pasusi slobodnog indirektnog govora prikazuju subjekte u čija su se srca i umove infiltrirale reklame i političke poruke. Ovo je vidljivo, uz komičan efekat, u DeLilovoj zanimljivoj karikaturi domaćice iz pedesetih, Eriki Deming. Erika se oslanja na to da „radi stvari sa želeom... da bi popravila raspoloženje“ (U 514), mada počinje da ne veruje svom „usisivaču u obliku satelita“ jer ga dovodi u vezu sa sovjetskim Sputnikom (U 520). (Harding 2009: 5)

Upravo u ovom pogledu važno je istaći značaj upliva televizije u privatni prostor jer je uticaj na to kako običan gledalac vidi sebe i svet oko sebe daleko veći i uspešniji kada se ostvaruje u domenu sopstvenog, privatnog, intimnog. Dom je mesto gde su strahovi neprikriveni i gde ih se lako može targetirati. Useljenjem zazora u lični dom, poput Erikinog komičnog zaziranja od usisivača koji bi mogao biti agent strane špijunaze ili podvale, televizija postaje direktni rukovodilac kolektivne svesti društva, i ona će u DeLilovim romanima određivati kako će se ljudi ponašati prema sebi (na primer, kako Dejvid Bel vidi sebe i šta sebi dopušta u *Amerikani*), drugima (zbog čega će u *Kosmopolisu*, na primer, Erik Paker na sve oko sebe gledati s visine), društvu i državi kao celini (pri čemu se u jednakoj meri javljaju osećaj rodoljublja i pripadnosti, ali i teorije zavere, kao uostalom u *Podzemlju*), ali i prema neprijateljima (ili onima koje percipira kao neprijatelje (poput iznenadne mržnje koju Lijana oseća prema komšinici koja sluša arapsku muziku – muziku neprijatelja – u *Padaču*). Onako kako Erika vidi Sovjetski savez u svom usisivaču, Lijana će u arapskoj muzici videti teroriste, Elster će u svemu videti rat, Lajl i Bili mogući avanturistički triler, Erik Paker svoju nedoraslost, Dž. Edgar Huver će u svemu i svima videti neprijatelje i izdajnike, a i ostali junaci *Podzemlja* u svemu oko sebe videti pretnju od nuklearne bombe. Međutim, po istom ključu, samo u nešto manje fatalističkom smislu, Dejvid Bel će u sebi videti različite filmske zvezde, Li Harvi Osvald će u sebi i svemu oko sebe videti medijski sadržaj i različite ideologije (ne uvek u negativnom kontekstu), Erik Paker će u svojim i tuđim postupcima videti već viđene događaje i ponašanja, kako sa filmova, tako i iz medija generalno, dok će Bili i njegove kolege naučnici u lažnom signalu iz svemira videti čitav zaplet sa otkrivanjem vanzemaljske civilizacije. Svi ovi primeri jesu zapravo samo medijske projekcije, odnosno individualne projekcije medijskog sadržaja i značenja na ono što vide u svojoj neposrednoj okolini. Upravo zbog toga Harding skreće pažnju na poruke i sadržaj koji se iz medija useljavaju u svest pojedinaca, jer sva ova značenja i sadržaji ne bi bili ni upola toliko značajni da im se ne nalazi direktna primena u svakodnevnom životu,

odnosno da oni ne kodiraju lično, neposredno, svakodnevno iskustvo DeLilovih junaka. Kao još jedan dokaz ove infiltracije, DeLilo će često napominjati da njegovi junaci pevaju ili recituju (ili se oni jednostavno pojave nasumično u njihovom toku misli) reklamne džinglove ili filmske teme u svom svakodnevnom životu, kakav je slučaj sa Džekom Glednijem u *Belom šumu*, Erikom Deming u *Podzemlju*, Britom Nilson u *Mau II*, ili Lijem Osvaldom u *Vagi*. *Beli šum* svakako je najbolji primer kada je o ovome reč. Vajntin zapaža da je u ovom DeLilovom romanu (u trenutku kada piše svoju studiju, svakako) „američko okruženje u svom najmoćnijem i svom najdemoniskijem izdanju“ (Weinstein 1993: 303). Na to nas, dalje kaže on, ne upućuje samo zvanični naslov romana, već i njegova prva verzija; *Beli šum* je u radnoj verziji bio naslovljen *Panasonic*, što prikazuje „sveprožimajuću zvučnu shemu“, odnosno „sliku majušnog prostora koji nastanjuju ljudi u širem spektru buke i slike“ (Weinstein 1993: 303). Kroz čitav roman, mediji, a naročito televizija, imaće na momente status likova, pa će nas DeLilo kroz naraciju u više navrata obavestavati šta kaže glas sa TV-a, šta kaže glas sa radija, i tako dalje. Nešto slično, DeLilo će ponoviti i u *Vagi*, kada nam prikazuje mladog Osvalda kako „četvrtkom naveče gleda krimi-serije“ i narativno tretira TV kao jednog od likova beležeći „rekao je TV“ (kao da se radi o osobi) kada nam prenosi jednu rečenicu iz programa (DeLillo L: 5). U svojim komadima *Dnevna soba* i *Valparaiso*, DeLilo će otići i korak dalje, kada uvodi lik televizije u prvu⁵⁰ i hor (koji ima funkciju sličnu televiziji) u potonju dramu. I jedan i drugi element funkcionišu kao direktan kanal koji prenosi delove televizijskih emisija i reklamnih slogana koji ispunjavaju pauze u razgovoru između ostalih likova (jer niko ne komunicira kada se uključi Televizija ili Hor). U kući Glednijevih, pak, kao da se transparentnije obistinjuju reči Šeri Terkl, koja piše da je televizija „sporedni glumac u porodičnim odnosima“ (Turkle 2005: 293). Televizija tako nadrađa ideju o zvukovima koji ispunjavaju prazan prostor između dva događaja ili razgovora i postaje otelotvoreni uticaj, sposoban da menja odnose među porodicom iz korena. Onda kada se ne pojavljuju direktno u izgovorenim rečima, označeni kao izvori diskursa koji provejava kućom Glednijevih, javiće se indirektno, kroz Džekove misli, poput čuvenog primera „Masterkard, Viza, Ameriken Ekspres“ koji se nasumično pojavljuje usred njegovog toka misli (DeLillo WN: 119). Tako televizija uspeva da nastani i mentalni, a ne samo fizički privatni prostor. O ovoj konkretnoj sceni Najt piše da nazivi platnih kartica predstavljaju „bestelesni glas – beli šum – savremene televizije i kulture zasićenja oglasima“ (Knight 2008: 31) što nas ponovo vraća na Bodrijarovo zavođenje kao mehanizam preuzimanja kontrole nad privatnim i ličnim. Nazivi brendova, reklamni slogani i džinglovi ne zavode publiku samo da bi ona nešto kupila, već da bi se uključila u način života koji oni propagiraju, da bi postala deo društva koje osnažuje njihovo postojanje, i uopšte, čini njihovo postojanje i delovanje mogućim. U još jednoj takvoj sceni, Džek Gledni razmišlja nešto dublje o brendu automobila nakon što čuje svoju ćerku Stefi kako mumla naziv Tojote Selike u snu. Osim što nam još jednom potvrđuje upliv televizije u podsvest junaka (jer Stefi bunca, što implicira da su i njeni snovi pod opsadom televizijskog sadržaja), ova scena značajna je i kao odraz statusa medijske kulture u civilizaciji koju naseljuje i koju delom i stvara. Kao da i sam bunca, Džek razmišlja nja sledeći način:

Tojota Selika.

Nekoliko dugih trenutaka proteklo je pre no što sam shvatio da je to naziv automobila. To me je samo dodatno zadivilo. Taj iskaz bio je lep i tajanstven, pozlaćen prikrivenom tajnovitošću. Zvučao je kao ime neke drevne nebeske sile, urezano klinastim pismom na kamenoj ploči. Podstaklo me je da osetim prisustvo nečega. Samo, kako je to moguće? Jednostavan naziv

⁵⁰ Zanimljivo je da je lik televizije, predstavljen u drugom činu *Dnevne sobe*, u didaskalijama opisan kao „glumac u ludačkoj košulji koji funkcioniše kao TV aparat“, inače isti onaj glumac koji je u prvom činu, unutar institucije za mentalne poremećaje tumačio lik Vajata, mladića koji uporno tvrdi da je tu samo zbog ispitivanja, ali koji je očigledno redovni pacijent (DeLillo DR: 66). Na taj način, televizija se dovodi u vezu sa konceptom naručenog psihičkog stanja, ali se prikazuje i kao uticaj koji je, zbog svoje prirode, osuđen na to da se zadrži tu gde je.

modela, običan automobil. Kako je moguće da me te gotovo besmislene reči, izgovorene u nemirnom snu jednog deteta, nagnaju da osetim neki smisao, neko prisustvo? Ona je samo ponovila reči iz televizijske reklame. Tojota korola, Tojota selika, Tojota kresida. Nadnacionalni nazivi, stvoreni u računaru, laki za izgovor manje-više u čitavom svetu. Deo šuma koji postoji u umu svakog deteta, u substatičkim predelima do kojih nije moguće dopreti. Odakle god da su potekle, te izgovorene reči izazvale su u meni trenutak uzvišene transcendentnosti. (DeLilo BŠ: 188)

Brendovi, reklame i džinglovi često će provejavati Džekovim narativom, kao beli šum njegove svesti, kao odjeci medijske kulture koja ne dozvoljava prazan prostor čak ni u pozadini toka misli. Zanimljivo je da se on ovde ne koncentriše na auto, iako živi u potrošačkom društvu u kom je supermarket glavno društveno svetište. Naprotiv, Džeka ne zanima sama roba, već naziv proizvoda, tačnije naziv izgovoren u reklamama, čime slikovito vrednuje označitelj, odnosno Bodrijarov simulakrum, više od onoga što on označava. Džek parodično vrlo taktilno proživljava reči jednako živopisno kao što gospođa Dalovej proživljava smrt Septimusa Smita kod Virdžinije Vulf. Međutim, za razliku od ranog dvadesetog veka u kom moć da potpuno obuzmu svest i fasciniraju um još uvek imaju uglavnom samo epohalni događaji, to u poznom dvadesetom veku više nije slučaj. Džeka ni u jednom momentu neće dotaći iskustvo drugih ljudi (osim ako se ne radi o Hitleru, na primer, a i on sam Džeka ne zanima kao osoba, već kao kulturološki uticajna figura, fragment egzotične kulture oslobođen istorijskog konteksta) kao što će to učiniti različiti aspekti medijske kulture. Ova konkretna scena pokazuje nam da on reklamnih fraza koje mu sporadično padaju na pamet nije potpuno nesvestan, i da one ponekad mogu da služe kao okidači ozbiljne gotovo filozofske fiksacije. On o nazivu automobila razmišlja kao o tekovini civilizacije, kao o artefaktu jednog doba. Ironično je da će iza te kulture koja ga fascinira ostati samo reklamni materijal, koji nasuprot zapisima klinastog pisma s pravom čitaocu deluje kao trivijalan i bezvredan. Jedno je svedočenje o naprecima civilizacije, dok je drugo sredstvo manipulacije, praktično pomagalo za primamljivanje kupaca. Međutim, Džek o frazi „Tojota Selika“ razmišlja potpuno fasciniran, kao da nije reč o trivijalnom, „kompjuterski generisanom“ imenu robe koje treba da primami kupce svojom univerzalnom dostupnošću (lako ga je izgovoriti na svim govornim područjima). Marka automobila ima moć da utiče na to kako se on oseća, bez obzira na to što je ona, preneti Stefinim nesvesnim glasom, samo imitacija televizijskog glasa, fraza koju generišu kompjuterski algoritmi, a potom oponaša njegova usnula kći. Štaviše, a opet parodično, ove odlike Džek kao da ne percipira kao mane, već kao elemente koji doprinose silini i božanstvenosti brenda. Zbog toga i ispravno zapažanje o tome da se ovi slogani direktno obraćaju podsvesti svoje publike prolazi nezapaženo – Džek kao da nije svestan monumentalnosti istine koju je izgovorio, već je to niz informacija koje generiše njegov um onako kako televizija generiše novosti, ne nužno potkrepljene suštinskim značenjem, već formulisane mehanički, zato što se tako očekuje. Slično tome, Harding upoređuje način na koji Nik Šej u *Podzemlju* često razmišlja o Laki Strajku, brendu cigareta. Njemu će se često javljati u mislima kako naziv brenda ili reklamni slogan, tako i sam simbol sa paklice – crveni krug. Harding u ovome vidi „redukovanje slika i poruka zarad maksimalnog uticaja“ kojima „mediji osiguravaju zadržavanje tih slika u svesti publike“, ali i moć medija da „prodru u najprivatnije tragove sećanja i misli“ (Harding 2009: 6). Premda u ovom tumačenju ima istine, treba naglasiti da se Nikov slučaj u znatnoj meri razlikuje od Džekovog razmišljanja o Tojoti. Istina je da obojica iskazuju fiksaciju i da obojica pokušavaju da pronađu suštinu i nekakvo dublje značenje u popularnim brendovima, ali je Nikova opsednutost brendom cigareta vrlo jasno psihološki motivisana – ona je projekcija traume, jer je njegov otac napustio porodicu pod izgovorom da ide da kupi baš ove cigarete. U tom smislu, Nik ne traži za smislom brenda kao takvog, nego za smislom očevog odlaska (ili nestanka, kako mu je u jednom momentu potrebno da veruje). Na neki način, Laki Strajk ovde ima metonimijsku funkciju, mada nije pogrešno navesti ovaj primer i u kontekstu upliva medija u (pod)svest junaka jer je sama činjenica da

je jedna tako lična trauma u Nikovoj svesti usko vezana za brend i njegove reklamne odlike, o kojima nesvesno razmišlja radije nego o ocu, dovoljan dokaz rasprostranjenosti masovnih medija u svetu DeLilovih junaka, toliko da ih oni poimaju kao normalan deo svoje svesne i podsvesne stvarnosti. Možda i jedini DeLilov junak (ako izuzmemo Marija Siskinda u *Belom šumu* koji nazire skrivene šablone, ali ne uspeva da ih jasno i svesno protumači) koji je, makar na momente, u stanju da osvesti mehanizme iza reklamnih slogana i brendova koji provejavaju njegovom svešču jeste Li Harvi Osvald. On u jednoj sceni u *Vagi*, dok razmišlja o tome kako bi lako mogao da žiletom preseče vene, iznenada pomisli na Žiletovu reklamu sa papagajem koji govori i priseća se kako su oni bili „sponzori Svetskog prvenstva“ (DeLillo L: 151). Ipak, čak ni on, koji ume da uvidi veze između brendova i društveno monumentalnih događaja, ne razmišlja o ovim povezanostima dublje. On uviđa spregu potrošačkog društva, medija i medijskog spektakla, ali te misli napušta lako, istina zbog toga što u tom trenutku ima preča posla. Međutim, i onda kada naizgled ima vremena da se posveti takvim razmišljanjima, sve ideje jedva da okrznu njegov svesni deo uma, zbog čega on lako i postaje upleten u zaveru koja mu ne ide u korist. Mediji uspevaju da održe sublimirane poruke u njegovoj podsvesti uprkos naznakama da bi on mogao da ih osvesti u jednom trenutku. Upoređujući DeLilove rane romane i upravo progresiju uticaja televizije na podsvest junaka, LeKler primećuje sledeće:

U *Amerikani* televizijsko programiranje bilo je jednostavna pretnja, agens reduktivne uslovljenosti koju DeLilo povezuje sa reklamiranjem. U *Belom šumu* televizija ima složenije efekte: ona je uslovljenost i uteha, distorzija i informisanje, čak i [...] izvor misterije. Kao u Gadisovom romanu *JR*, radio i televizijski prenosi često prekidaju razgovore ili narative *Belog šuma*, ponekad infiltrirajući se u svest junaka bez njihovog znanja. Na jednom nivou, mediji nude Babet i Džeku umirujuću pozadinsku buku, dokaz koji prolazi ispod radara njihove svesti da su povezani sa masom drugih slušalaca. Međutim, kada Džek analizira televiziju, on zaključuje da ona uzrokuje „strahove i tajnu čežnju“ (85) – uprkos činjenici da većina fragmenata kojima se Džek bavi jesu samo delići informacija, ne i zavodljive predstave-tvorenine poput onih koje su opisane u *Amerikani*. (LeClair 2003: 15)

Iako se oba romana uglavnom bave televizijskom kulturom, *Amerikana* i *Beli šum* ovom fenomenu pristupaju na različite načine. Istina, glavne ideje svode se na iste zaključke do kojih dolazimo u svim DeLilovim romanima – da je televizija najmoćniji masovni medij koji počinje da kontroliše svest svojih gledalaca, kao i da je važan društveni faktor koji će određivati to kako se određeni događaji i fenomeni sagledavaju u javnosti. Ipak, stanovišta ova dva romana znatno su drugačija. U *Amerikani*, narativna perspektiva počinje sa pozicije iza kulisa televizijske predstave, da bi se potom nasilno izmestila u stanište potpuno suprotstavljeno početnom. Dejvid Bel iz svoje kancelarije u televizijskoj stanici u Njujorku beži u pustinju u Arizoni. Ono što će se, pak, pokazati kao nepromenljivo u Dejvidovom životu jeste sila koja ga vuče nazad medijskoj kulturi, najpre filmu, ali zatim i natrag životu u Njujorku i, samim tim implicitno, televiziji. U ovom kontekstu, dakle, treba tumačiti „zavodljive predstave-tvorenine“ koje spominje LeKler, a koje nisu ništa drugo do Bodrijarovi simulakrumi. Televizija zavodi masu spektaklima, čak i onda kada prenosi konkretne informacije o stvarnom svetu i njegovim strahotama. U *Belom šumu*, zavodljivost više nije fokus televizijskog delovanja pre svega zbog toga što je publika već zavedena, pa nema potrebe da je se dalje osvaja. Zbog toga televizija u ovom romanu prenosi samo „delić informacija“, kako kaže LeKler. U njemu, sve informacije svedene su na isti nivo, one doprinose tome da se nivo spektakla, pa time i nivo masovne halucinacije, održi. Unapređenje delovanja televizije, strateški posmatrano, ovde je za korak napredovalo u odnosu na *Amerikanu*, jer televizija ne mora više da aktivno privlači publiku – publika joj dolazi sama. Ono čemu teži televizijski program u ovom romanu jeste da naseli svest svojih gledalaca, da se useli u podsvest, taj konačni privatni prostor, odakle može podobnije i podrobnije da menja stavove svoje publike i utiče na njene reakcije, ponašanje i ukus. DeLilo u ovakvim tumačenjima masovnih medija svakako nije bio

usamljen. Različiti teoretičari medija poznog postmodernizma takođe zapažaju ovo dejstvo. Tako nas Kroker i Kuk vraćaju na Makluana, podsećajući da se „život u simulakrumu sveta medija sastoji iz velike inverzije: simulakrum sistema predstave izmešta se unutra; svest je odstranjena“ (Kroker & Cook 1987: 277). Njihovo tumačenje takođe unapređuje Makluanovo tumačenje medija kao ljudske ekstenzije, odnosno nadogradnje; oni o televiziji i stvarnosti koju ona generiše govore kao o „ogromnom (i spoljašnjem) elektronskom nervnom sistemu, koji tehnološki unapređuje svako naše čulo, i emituje nam naše čulne funkcije u procesuiranoj formi“ i to kroz televizijski program, odnosno slike i zvuke (Kroker & Cook 1987: 277). Nije slučajno da i u Džekovim analizama televizije u *Belom šumu* još jednom nailazimo na termine „strah“ i „čežnja“ o kojima je ranije bilo reči, jer nas vraćaju na Harding i njeno tumačenje elemenata televizijskog delovanja, ali nas i iznova upućuju na intimni prostor na koji ciljaju svi masovni mediji. Zbog toga je i program u ovom romanu daleko invazivniji. Oko dve decenije kasnije, koliko deli društva ova dva romana, televizija ima moć da prekine razgovor ili da ga modifikuje, tako što će se useliti u misli i reči svoje publike. Ona pozira kao uteha, kao razonoda i zavodljivi element zabave, ali istovremeno uslovljava ponašanje svojih gledalaca, uvek implicitno, i uvek prikriveno od njihovog svesnog procesuiranja zbivanja i informacija. Otud ne čudi što će dalji razvoj televizijske kulture u DeLilovim romanima koji slede voditi u direktnu i neopozivu prevlast medija i stanje u kome gledaoci više ne umeju da pouzdano razluče između stvarnosti i uobrazilje, svoje neposredne okoline i simulirane predstave.

Kao potvrdu davnašnje Vilkoksove presude da se DeLilovi junaci nalaze u svetu gde „slike i elektronske predstave zamenjuju direktno iskustvo“ (Wilcox 1991: 346) možemo posmatrati i način na koji se veliki broj njegovih likova ponaša kao da je konstantno pred kamerama. Na taj način, izmeštanje o kome govore Kroker i Kuk ne dešava se samo od spolja ka unutra, već i u suprotnom smeru – DeLilovi junaci projektuju sebe van, iz privatnosti svog uma i misli u svet kojem treba da se prikažu posredstvom medijskih mehanizama. Ovakva televizuelizacija stvarnosti čini da likovi postaju izvođači, stalno svesni svoje pojave koju neko ili nešto iz spoljašnjeg sveta može i želi da sagleda objektivno, i na čiji se utisak treba misliti u svakom trenutku. Sam DeLilo u intervjuu sa Robertom Harisom iz 1982. kaže da se ponašanje njegovih junaka svodi na „čistu glumu“ (Harris 1982: 19). Glumu ovde možemo čitati i kao vid igre, što je, tvrdi Terkl, pozivajući se na psihoanalitičara Erika Eriksena, „važan aspekt u individualnim pokušajima da se izgradi identitet“ (Turkle 2011: 184). Gluma je za DeLilove junake igra jer oni nisu glumci po profesiji, već samo simuliraju glumačke performanse i to i u najprivatnijim situacijama, kada objektivno nema nikoga ko bi ih mogao videti (to radi Dejvid Bel u *Amerikani* i Nik Šej u *Podzemlju* u svojim kancelarijama, Erik Paker u *Kosmopolisu* dok ulazi u napuštenu zgradu u kojoj ga čeka Beno Levin, Pemi Vajnant u *Igračima* dok provodi vreme na odmoru van grada, ali i Artis u *Nula K* dok joj um luta nesagledivim predelima, odsečen od tela zamrznutog u procesu kriogenizacije). U istom intervjuu, DeLilo potvrđuje ideju o savremenim narativnim mehanizmima kojima se radnja prikazuje kao kamerom. Njegovi likovi glume svoje uloge, a nas perspektiva pripovedača često izjednačuje sa pozicijom televizijske ili, pak, filmske publike, dok kao čitaoci sagledavamo dešavanja u njegovim delima. Time se postiže efekat nefiltriranosti, kao u televizijskim programima uživo, potpomaže se dinamičnost radnje i ubrjava ritam potke romana, ali i dodatno potertava do koje mere sva ljudska iskustva počivaju na suštinski medijskim načelima ponašanja, jer je i čitalac u isto vreme invazivno oko kamere i gledaoca koji žele da vide šta će se sledeće desiti na ekranu, odnosno filmskom platnu. U ovom kontekstu, Marić piše o *Podzemlju*, i naglašava sledeće:

Još jedna perspektiva koja je u romanu predstavljena je potpuno drugačije prirode – u nekoliko navrata naracija je posredovana kroz objektiv kamere. Međutim, ona je problematična – s jedne strane, oko kamere slično je objektivnom, nezainteresovanom naratoru po tome što slični „muvi na zidu“ i ne može da uđe u um svojih likova, već samo predstavlja događaje. S druge strane, iza kamere uvek mora postojati neko, ljudsko biće koje snima događaje, koje bira šta da zabeleži

a šta da izostavi (i pri tome ima sličnu ulogu kao filmski režiser ili sam romanopisac), iz čega sledi da kamera može samo posredovati u naraciji i predstaviti događaje onako kako se ispred nje dešavaju. Konačno, mora postojati neko ko gleda događaje dok se odvijaju na ekranu. Uprkos tome, svet se naizgled menja kada ga procesuiru kamera, a snimljeni događaji dobijaju atmosferu važnosti, jer, uzev u obzir ograničenu perspektivu, kamera može da snimi samo ono na šta osoba iza kamere želi da se fokusira, dok nesnimljeni materijal neizbežno tone u zaborav. (Marić 2011: 177)

U samom *Podzemlju*, ovo o čemu govori Marić možda se najbolje vidi na primeru prenosa bejzbol utakmice koji Ras Hodžiz posmatra pomalo samokritično, fokusirajući se na svoj proces prenošenja onoga što vidi, ako ne kao muva na zidu, a ono kao par očiju u kabini povrh terena. Njegovi narativni delovi jesu u neku ruku alegorija narativne tehnike pisca koji kao da prenosi događaje u kojima učestvuju njegovi junaci (ali i njihovu svest) za publiku koja kod kuće čita roman. Ipak, protumačimo li ovaj proces u kontekstu medijske predstave koju izvode likovi u romanu, možemo jasno videti sa kakvom svešću DeLilovi junaci kreiraju svoje slike za javnost koja ih sagledava. Za početak, njihova svest o hipotetičkoj kameri koja ih posmatra čine da se ponašaju u isto vreme kao izvođači, ali i kao režiseri sopstvenog performansa. Oni biraju na koga će se ugledati, kada će i kako oponašati filmove i kako će govoriti, odnosno učestvovati u pojedinim razgovorima, o čemu je ranije bilo reči u ovom radu. Na taj način, sami likovi ostvaruju se kao sopstveni tvorci, jer aktivno „ispisuju“ svoje ponašanje, premda u procesu simulacije, odnosno imitacije medijskog sadržaja. Fokusirajmo se na trenutak na DeLilov prvi roman – *Amerikanu* – u kom Dejvid Bel snima film i zapravo prati sve korake o kojima govori Marić. On konstruiše narativ inspirisan svojim životom, i gradi sopstvenu filmsku ličnost, tako što unajmljuje glumca koji tumači fiktivnog Dejvida. On selektuje događaje iz svog života i modifikuje ih tako da se mogu tumačiti na granici sa umetničkim filmom, odnosno delom puke fikcije koje sa pravim Dejvidom nema mnogo veze. Osim što selektuje scene, on posvećuje pažnju i tome na koji će način snimiti određenu scenu, te osmišljava mizanscen. Kroz proces snimanja, naizgled obični događaji iz njegovog života, slični svakom drugom čoveku, dobijaju auru važnosti i postaju vredni umetničkog dela. Dejvid Bel se tako udvostručuje i nastoji da zamagli liniju između stvarnosti i fikcije, onako kako to, uostalom, čine svi DeLilovi protagonisti, ili kako to čine mediji za njih. Vukotić piše da su „DeLilovi junaci svesni da je u doba medija teško odrediti da li stvarnost prethodi medijskom prikazu ili je to obrnuto, što umnogome doprinosi njihovoj zbunjenosti“ ali i da, s obzirom na sopstvenu utemeljenost u medijskom svetu savremene Amerike, „često i sami sebe doživljavaju kao proizvod medija“ (Vukotić 2014: 76). Vukotić navodi kao primer Osvalda u *Vagi*, ali u zavisnosti od načina na koji sebe kreiraju kao proizvod medija, odnosno zvezde nastupa u medijskom ključu, kao primer možemo iskoristiti gotovo sve DeLilove junake. Neki od njih se otvoreno pitaju kako bi izgledali da ih u tom trenutku snima kamera, poput već spomenutog Dejvida Bela u *Amerikani* i Erika Pakera u *Kosmopolisu* u više navrata. Tako Dejvid zauzima poze koje su prethodno na filmu zauzimali njegovi omiljeni glumci ili igra improvizovanu košarku u svojoj kancelariji razmišljajući o tome kako koji od njegovih pokreta izgleda sa strane. Na sličan način se ponaša i Nik Šej u *Podzemlju*, koji kaže: „[u] svojoj kancelariji u bronzanoj kuli voleo sam da se pretvaram da pretim kao gangster“ i to „sasvim u duhu žanra“ (DeLilo Po: 107). Premda je istina da gangsteri nisu nužno tekovina televizije, stereotipi o njima jesu deo popularne medijske kulture. U prilog tome idu karakteristične tipske odlike koje Nik dodeljuje ovoj ulozi. On osmišljava čitav lik gangstera, kom daje čak i ime (Mario Badalato) i to italijansko kako i odgovara televizijskom klišeju o *koza nostri*, što samo nadograđuje kada u šali preti jednom od saradnika da će mu pobiti familiju. Erik, pak, većinu vremena provodi zapravo gledajući sebe na kameri (do te mere da prvo vidi svoje pokrete na ekranu, pa ih tek onda izvodi u stvarnosti, poput scene sa eksplozijom bombe na ulici tokom demonstracija). Međutim, u trenucima kada se nađe van limuzine (na primer, kada upada u stan Benoa Levina ili kada leži nag na filmskom setu nakon čega vodi ljubav sa svojom

suprugom Elizom u obližnjoj uličici), on često razmišlja kako bi se nešto desilo na filmu i kako bi izgledalo na televizijskom ekranu, pa se trudi da oponaša stav, držanje i pokrete onoga što je u medijima već video, možda čak i u jednakoj meri kao što to čini i Dejvid Bel, samo za nijansu svesnije. On počinje da naglas pripoveda o svom trenutnom iskustvu, kao da vrši prenos uživo iz same srži svog bića, i upoređuje svoj položaj sa likovima iz filmova u kojima „glumac stoji ovako kao [on]“ (DeLilo K: 162). Slične misli padaju na pamet i drugim DeLilovim junacima i junakinjama, premda u daleko manjoj meri i, čini se, pre svega onda kada ih nešto što im se dešava podseti na scene koje su videli u medijima. Tako i Babet u *Belom šumu* i Marijan u *Podzemlju* imaju na umu oko kamere kada se upuštaju u vanbračne afere, redom upoređujući sebe i svoje ponašanje sa onim što su videle na filmu. To vidimo u Marijaninom toku misli dok se scena u stanu njene asistentkinje odvija, ali i u načinu na koji Babet prepričava kako se odvijala njena vanbračna avantura. Marijan čak i sagledava njen i Brajanov odnos kroz prizmu dodeljenih i predodređenih uloga, naročito kada mu eksplicitno kaže „[n]ije tvoje da završiš“ (DeLilo Po: 265) onda kada on razmatra raskid njihove veze. U kontekstu televizijskih i filmskih arhetipova o sebi će razmišljati i Met Šej, koji često primećuje da liči na neke likove koje je video na ekranu, kao kada, provodeći vreme u podzemnim odeljenjima tokom operacije Džep, sebi deluje kao „parodija onog tradicionalnog lika iz podruma, usamljenog pronalazača koji, pogrbljen nad radnim stolom, sastavlja čiode, opruge i žičice nekog ekscentričnog izuma, neke ingeniozne ideje koja će spasiti svet“ (DeLilo Po: 473). Na sličan način, i Lajl i Pemi u *Igračima* će sebe nesvesno porediti sa televizijskim i filmskim ličnostima i to pokazati tako što će se svojevolski dovesti u situacije koje kao da su preslikane sa malih ekrana – Lajl kada se uplete u terorističku zaveru, a Pemi kada se upusti u aferu sa jednim od njihovih zajedničkih prijatelja. Potvrdu za ovakvo tumačenje lako ćemo naći uporedimo li sve ove primere sa onim DeLilovim delima u kojima likovi zapravo imaju neposredno iskustvo pojavljivanja pred kamerom, poput Majkla Madžeskog u *Valparaisu*, koji dobija instrukcije od voditeljke Delfine Tredvel kako da ponajbolje prikaže svoju istinsku ličnost tako što će se „stopiti s kamerom i sjediniti se s njom kako bi publici otkrio sve“ (Duvall 1999: 561) dok u međuvremenu tonac i kameraman pokušavaju da podese tehnologiju, ali se muče da ubodu odgovarajući „nivo“ (DeLillo V: 55). Ova situacija podseća na drugu DeLilovu dramu – *Dnevnu sobu* – u kojoj, iako nema ni TV kamera ni voditelja, Menvil kaže Linet da treba da „izmisli nešto“ dok mu govori o sebi, da treba da „koristi kliše“, da mu „kaže nešto u šta može da veruje“ (DeLillo DR: 92). U *Valparaisu*, dok tehničari koriguju svoj deo simulacije, Delfina eksplicitno oblikuje performans. Ona Majklu ponavlja da gleda u kameru, a ne u nju (zanimljivo je da će u *Tački omega* Finli Elsteru dati upravo suprotne instrukcije, ukazujući možda na arbitrarnost medijske poze, njenu predodređenost formom o kojoj je reč, ili pak promene ukusa publika), kao i da govori u mikrofoni, i naglašava da su ovo redom sve „forme ličnog izražavanja“ (DeLillo V 23). Činjenica da je medijska tehnologija u ovom svetu neodvojiva od lične ekspresije kulminiraće Delfininom rečenicom da je „[s]ve intervju“ (DeLillo V 25) i to u trenutku dok se Majkl tek priprema za intervju, pre nego što je kamera zvanično počela da snima. Time se potvrđuje ideja da je u DeLilovim romanima neprekidna svesnost oka kamere koje beleži sve što se kaže ili čini apsolutna neophodnost, zbog čega se upravo i njegovi junaci ponašaju kao izvođači, poput Majkla u ovom komadu. Štaviše, Majkl nije jedini čiji performans u datom improvizovanom studiju treba osmisliti. Ekipa okuplja i malobrojnu publiku, kojoj Tedi Hodel, drugi voditelj programa, daje instrukcije kako treba da se ponašaju kada ih kamera bude snimila. Publika u studiju dolazi da posmatra program, ona je dakle i dalje pasivni gledalac koji treba da upije servirani sadržaj, ali činjenica da i njihovo ponašanje i odnos prema televizijskom programu treba kodirati govori o sveobuhvatnosti moći medijske kulture, koja ne dozvoljava autonomno delovanje čak ni onima koji treba samo da gledaju. Pored toga, ovu scenu mogli bismo tumačiti i kao kreiranje iluzije funkcionalne komunikacije, uprkos inherentnoj jednostranosti komunikacije koja odlikuje masovne medije. Publici se tako čitava interakcija predstavlja kao uzajamna, ona se dovodi u zabludu da je njen odgovor na program bitan i da on od nje i zavisi. Upravo o ovome Tedi Hodel govori publici u studiju:

Pazite dobro. Delfina doslovno upija život iz svoje publike. Ako ne budete inspirativni, lišavate je emotivnog momenta. Ako ste otupeli, ona postaje iscrpljena i nerazumljiva. Gospođica iščezne u sivu paru. Razmislite o glavnom značenju svoje uloge. [...] Kamere će tokom emisije biti usmerene i prema publici. Ne samo jednom, nego više puta. Uperite prstom na sebe na velikom monitoru. Jasna mi je potreba za time. Podstičem takvo ponašanje. Mašite sebi. (DeLillo V: 64)

Ovakva veštačka publika u studiju, simulakrum milionske publike širom sveta, osim što služi Delfini kao sredstvo oblikovanja svoje medijske persone i programa, ima ulogu i suptilne instrukcije za publiku ispred malih ekrana. Drugim rečima, pojam publike definiše se na ovaj način kao aktivan, kao element koji učestvuje u programu uprkos tome što u studiju nije prisutan. Publika koja jeste u studiju time podstiče iluziju da je prosečan gledalac kod kuće takođe aktivni učesnik u medijskoj kulturi koji svojim reakcijama na program zapravo vodi nekakav razgovor sa medijima, učestvuje u razmeni informacija i komunicira sa ljudima iza ekrana, iako oni nikada neće uspeti da dobiju tu povratnu poruku. Ono što je još značajnije jeste to da svako učešće u medijskom sadržaju i komunikaciji, pa i ono najpasivnije, podrazumeva element određenog ponašanja koje publika preuzima kako iz forme, tako i iz sadržine medijskog programa. Ideja, dakle, da nije dovoljno ponašati se normalno, već pratiti instrukcije kojima bi se jedno pojavljivanje na ekranu, ili sedenje pred njim, tumačilo kao istina krije u sebi implicitno načelo da se za tuđe poglede (čak i onda kada se radi o iluziji pogleda, jer, i pored svih teorija zavere, ekran ne uzvraća pogled svojim gledaocima) treba ponašati na određeni, očekivani način. Otud upravo kamera na umu nekolicine DeLilovih junaka. Oni, kao idealni konzumenti televizijske kulture, jasno razumeju da će ih drugi ljudi, čak i kada ih gledaju neposredno, posmatrati na neki način kroz objektiv kamere, odnosno na metaforičkom nivou, sledeći principe televizijske kamere i programa. Drugim rečima, oni prikazuju „relativno novo stanje, sposobnost da opažamo sami sebe i svet kroz objektiv kamere, što se može opisati kao vid medijske svesnosti koja nas nagoni da vidimo medijsku predstavu pre nego samu predstavu“ odnosno pre nego sam događaj ili ličnost, jer je „naš vid prožet vaskolikim medijskim perspektivama“ (Marić 2011: 111). Možda upravo zbog toga DeLilovi junaci, kako tvrdi Đajmo, imaju potrebu da posmatraju (ili slušaju) sebe posredstvom tehnologije, poput Loren Hartke koja se u *Bodi artistu* „nosi sa glasovima iz svojih sećanja koristeći kasetni snimač govora“ ili Erika Pakera u *Kosmopolisu* „čija je lična i finansijska samo-vrednost neodvojiva od njegovog mobilnog telefona i drugih elektronskih interakcija“ (Giaimo 2011: 117). Sve ovo ukazuje nam na to da je „medijska prevlast nad pokušajem savremene individue da sagleda i definiše sopstveni identitet“ u DeLilovim romanima dovedena na najinvazivniji nivo (Giaimo 2011: 111). Kako je to ranije video Bodrijar, „virtuelna kamera je u našim glavama“ (Baudrillard 2002: 26). Štaviše, čak i kada ne naznačava prisustvo kamere u svesti svojih junaka, DeLilo će ih prikazati kao glumce usred performansa. Ti performansi neretko su i svesno osmišljeni, kao u *Podzemlju*, u kom Sims govori „na svoj estradni način“ jer želi da se dodvori „izdavačima i tvorcima dokumentarnih filmova“ pa u skladu s tim oblikuje svoje govore o otpadu tako da publici dočara onog sebe koji mu odgovara, odnosno koji mu je potreban za određene ciljeve, nevezano za to „da li ga sluša dvoje ili pola miliona ljudi“ (DeLilo Po: 294). Konkretno u *Podzemlju*, DeLilo čak i ne navodi uvek direktnu vezu sa kamerom kada govori o ulogama koje ljudi u modernom svetu glume, zato što misle da tako treba, da je performans jedino što umeju. Ovo vidimo pre svega u odlomku koji sledi, a u kom Nik Šej razmišlja o uzroku takvog ponašanja, premda ne dolazi do zaključka da je za takvo ponašanje odgovorna televizija – barem ne eksplicitno. Tako nam DeLilo predstavlja sledeće Nikove misli:

Primetio sam kako ljudi glume šefove a da pri tome zaista jesu na šefovskim pozicijama. Jesam li i ja to radio? Čovek uspostavlja promenljivu razdaljinu između sebe i svog posla. Postoji izvestan samosvesni prostor, osećaj formalne igre koja je istovremeno neka vrsta u vremenu zaustavljene panike, i to katkad pokazujete u kakvom iznuđenom gestu ili ritualnom

nakašljavanju. Nešto što potiče još iz detinjstva fijuče kroz ovaj prostor, neki osećaj da je u pitanju igra napola oformljenih ličnosti, no to ne znači jednostavno pretvarati se da ste neko drugi. Pretvarate se da ste upravo ono što jeste. To je ono što je neobično. (DeLilo Po: 106)

Iako je jasno da ove Nikove misli lako možemo čitati kroz prizmu društvenih uloga i ponašanja, u kontekstu značaja masovnih medija za život junaka ovog romana, lako možemo tumačiti ovaj odlomak kao potvrdu uloge televizije u formiranju ličnog identiteta. Najpre, sintagme poput „igra napola oformljene ličnosti“, „samosvesni prostor“ ili „iznuđenom gestu ili ritualnom nakašljavanju“ redom nas upućuje na performans, na izvođenje nekakve predstave i to pod uticajem nečega što se doima kao kakva skrivena sila, samosvesna i zavodljiva (u kontekstu Bodrijarove zavodljivosti simulakruma). Ove Nikove misli lako možemo uporediti sa navikom Dž. Edgara Huvera da se neprestano pita šta bi to moglo biti „zanimljivo za novine“, većito u strahu od i u potrazi za pikanterijama iz svojeg i tuđih života (DeLilo Po: 567). Pored toga, njegova razmišljanja direktan su eho opaske iz romana *Poltron*, u kojem poručnik Del Bravo tužno konstatuje kako su „svi prerušeni“ (DeLillo RD: 13), odnosno da svi kao da nose kostime za predstavu koju treba da izvedu. Nik, pak, ovde implicitno ističe više aspekata medijske kulture koja u kasnom dvadesetom veku već prožima sve ostale sfere društva. Najpre, on se fokusira na domen profesionalnog, pa samim tim javnog, života i na obrasce ponašanja koje treba ispoljiti u tom prostoru. Ako tumačimo spoljašnji svet, odnosno druge ljude, kao sopstvenu potencijalnu publiku čijem se sudu izlažemo svaki put kada napustimo privatnost svog doma, jasno je zašto se Nik bavi zanimanjem kao ulogom. Zanimanje ovde donekle jeste nešto što određuje lični identitet (jer se pretvarate da ste „upravo ono što jeste“), ali i nešto što je poza ili gluma. Ova ideja odzvanja i romanom *Nula K*, kao, na primer, u sceni u kojoj Džef zaključuje: „Ja sam neko ko bi trebalo da bude ja“ (DeLilo NK: 52), ali i Belim šumom u kom Džek Gledni ponavlja skoro pa identičnu rečenicu „Ja sam lažni lik koji prati ime okolo“ (DeLillo WN: 20). Takođe, dok razgovara sa Rosom o intervjuu na koji treba da ode, u romanu *Nula K*, Džefu otac kaže da „[k]upi sebi novu košulju [jer bi] mogla da pomogne [korporaciji koja vrši intervju] u donošenju odluke“ (DeLilo NK: 180). U *Dnevnoj sobi* takođe nalazimo sličnu ideju u rečima sestre Voker koja se pita „šta to ima u uskom rasponu uloga koje moramo da igramo“ i kaže: „Možemo li da prestanemo da budemo doktor i medicinska sestra samo na trenutak? Zar ne možemo da prikažemo delić ljudi iza uniforme?“ (DeLillo DR: 26). Iz ovoga možemo lako izvući zaključak da je poza nešto što potencijalno može biti deo ličnosti, ili makar uticati na formiranje ili menjanje pojedinačnog identiteta, jer ljudi iza uniforme zauvek tamo i ostaju, dok stvarnost naseljuju samo uloge koje treba odglumiti. Zbog toga je slika koju okolina reflektuje nazad svakom pojedincu jeste upravo takva poza, zbog čega DeLilovi junaci neminovno, pre ili kasnije, sebe vide kroz uloge koje tumače. U kontekstu masovnih medija, nametnute uloge i ponašanja tako lako možemo tumačiti kao nešto što, u manjoj ili većoj meri, a na sličan način, direktno određuje jednu ličnost. U prilog ovom tumačenju ide i činjenica da Nik govori o panici koja provejava kroz prostor između osobe i uloge, iako do kraja prethodno navedenog pasusa vidimo da je taj prostor gotovo nepostojeći jer je uloga „upravo ono što [osoba] jeste“. Panika se u ovom kontekstu može tumačiti i kao nekakav implicitni strah, koji smo ranije spominjali kao jedan od dva krucijalna elementa televizijskog programa. Dok je strah u slučaju Erike Deming poticao iz diskursa o Drugom, odnosno o nacionalnom neprijatelju koji preti da uništi život kakav poštenu Amerikanci poznaju, u slučaju glume postoji implicitni strah da se bude nedorastao ulozi, da se u glumi omane ili da se „preglumi“. Može se reći da se baš zbog ovog razloga, u *Amerikani*, Dejvid Bel odlučuje na to da unajmi glumca za svoj film, umesto da sam iznese glavnu ulogu. Čak i onda kada ličnost DeLilovih junaka odgovara ulozi, odnosno kada uloga nije „neko drugi“ nego ono što likovi zapravo jesu, uvek je prisutan strah da ne uspejaju da budu dovoljno dobri u svojim ulogama, da ne uspejaju da adekvatno otelotvore savršenstvo zadate uloge. Zbog toga će mnogi od njih biti opsednuti nesavršenstvom, poput Erika Pakera, kog u *Kosmopolisu* muči asimetričnost prostate. Osim straha, DeLilo glumu svojih junaka dovodi i u vezu sa

ispraznošću ličnosti, sa gašenjem svesti, pa i potpunim postajanjem zombijima usled dugogodišnje izloženosti medijskim narativima. Komični vrhunac ova ideja dostiže u liku pantomimičara u *Dnevnoj sobi*, koji je pacijent u mentalnoj ustanovi, a koji prati i imitira jednog od doktora tako što „usavršava hod, glas, male tikove i drhtaje koji ga odaju, njegove osobnosti“ jer ima „nagon da imitira“ (DeLillo DR: 49). On nam može poslužiti kao simbol svih DeLilovih junaka i onoga što ih može očekivati u budućnosti ako se u potpunosti predaju navici da oponašaju ono što vide u medijima. Potreba da se imitira ovde je duboko ljudska, čak primalna, ali i znak podvajanja ličnosti i psihičke nestabilnosti. Oba ova tumačenja odgovaraju jačanju simulakruma medijske slike, jer pokazuju da je simulacija sada već mahinalni potez pojedinca u savremenom dobu, kao i da je on potpuno van opasnosti da ikada bude ugrožen, jer pojedincima nedostaje snaga uma i duha kojom bi uspeali da iskorene ovakve navike. Zbog ovoga je identitet DeLilovih junaka neodvojivo vezan za medijsku kulturu, jer niko od njih nije kompletno formirana ličnost – oni samo moraju tako da se ponašaju, odnosno da glume da su ono što jesu, kako nam je maločas pokazao Nik Šej. Na taj način, gluma svakog pojedinca stavlja se u ulogu osnaživanja medijskog diskursa, bilo da se radi o medijski zadatim arhetipovima, situacijama ili ponašanju. Stiče se utisak da televizija u DeLilovim romanima ostvaruje svoju moć upravo zahvaljujući tome što joj se granice u hiperrealnoj Americi, koju njegovi junaci nastanjuju, ne vide i ne naslućuju. Televizija nadrašta granice ekrana i postoji na nekom sublimiranom nivou u stvarnom svetu, jer se oslanja na gledaoce koji će je reprodukovati u svojoj svakodnevnici.

Možda je upravo ova ideja o televiziji i posle televizije bila inspiracija za DeLilov (trenutno) poslednji roman. Tako u *Tišini*, Martin Deker drži slovo uglavnom o sebi, ali i svom filozofskom pogledu na svet u pokušaju da ispuni tišinu nastalu prekidom emitovanja televizijskog programa. Način na koji DeLilo bira izraze tako da oni liče na didaskalije, ukazuje na artificijelnost ovog performansa (premda nesvesnu), samo što su, umesto uputstava glumcima, ovi izrazi ovde signal čitaocima kako da čitaju i tumače ponašanje junaka. Tako on piše: „Martin nabraja sa dugačkog spiska, i biva prekinut napadom kašlja. Ostali gledaju u stranu. On obriše usta nadlanicom, pa pogleda ruku i nastavi da govori“ (DeLilo T: 69). Štaviše, u jednom trenutku, Martin počinje da „govori s nekakvim akcentom“ a Dajana konstatuje da je njegov glas oblikovan kao „glas koji bi trebalo da zvuči kao glas jedne određene osobe“ što je u ovom slučaju Albert Ajnštajn, i to njegova simulacija, „Martinova verzija Alberta Ajnštajna koji govori engleski“ (DeLilo T: 70). Drugim rečima, Martinov monolog nije prijateljski pokušaj da razonodi svoje prijatelje, ili da zapodene nekakav razgovor, već uskakanje u ulogu televizije. On najednom postaje anonimni lik iz *Dnevne sobe* koji predstavlja televiziju i samo saopštava niz rečenica koje mogu da znače nešto ili ništa, ali je bitno da neprestano ispunjavaju privatni prostor doma, kao da bez njih nije do kraja jasno da li u tom prostoru neko uopšte i živi. Martinov performans jeste otelotvorenje televizijskog programa koji nastavlja da živi i onda kada za njega nema tehničkih uslova, upravo zahvaljujući tome što je televizija uspela da svojim gledaocima podsvesno usadi sopstveni sistem funkcionisanja i da im nametne glumu i u svakodnevnom životu. Slično radi i Erik Paker u *Kosmopolisu*, ali i Majkl Madžeski u *Valparaisu*. Na primer, dok razgovara sa svojom suprugom Elizom, Erik koristi fraze poput „Vidiš kako zapažam stvari“ i „Ja to održavam konverzaciju“ (DeLilo K: 108) ili „Vidi. Ja pokušavam da ostvarim kontakt na najuobičajeniji način. Da gledam i slušam“ (DeLilo K: 109). Majkl, pak, oduševljeno primećuje kako je savladao adekvatno medijsko ponašanje, pa kaže: „Slušaj ti mene. Ukazujem na stvari. Govorim o stvarima.“ (DeLillo V: 57). Na sličan način, za performansom će posegnuti i Li Harvi Osvald u *Vagi*, jednako nesvesno ali pod direktnijim (ili makar očiglednijim) uticajem kako medijske kulture, tako i pozicija moći, jer je čitav njegov identitet „proizvod [medijskog] poretka“; Osvald je „figura posvećena medijskom samoosmišljavanju, on konstruiše svoj život – i istinu i svoju smrt – iz mnoštva harizmatičnih slika i spektakla postmodernog društva“ (Wilcox 1991: 346). Štaviše, u *Vagi* se svi ponašaju kao da su medijske ličnosti, od Kenedija koji to jeste, do Osvalda i Džeka Rubija, koji ga ubija iako nije do kraja siguran zašto baš on to čini.

Kako bilo, svi oni su, ponekad i komično metafikcionalno, svesni svojih pokreta i dela, kao i njihove čudne performativne prirode. Na primer, kada Osvald drži pušku iz koje treba da puca na Kenedija, on razmišlja o svom položaju i tome šta čini i kako to objektivno izgleda na snimku koji odbija da ga prikaže, koji mu negira mesto u istoriji za koje pokušava da se naivno izbori. Čak i onda kada se ne razmišlja o kameri direktno (ponekad i zbog toga što američko društvo u tom momentu tek počinje da u potpunosti potpada pod hipnotičku čar medija i televizije i nije je svesno u dovoljnoj meri), element performansa pred nekakvom zamišljenom, hipotetičkom i potencijalnom publikom svakako postoji i on stoji u neporecivoj vezi sa svešću o kameri naročito u DeLilovim kasnijim romanima. Na primer, svog performansa svestan je i Hamad, terorista u avionu koji nezaustavljivo leti ka jednoj od Kula bliznakinja u *Padaču*, čija epifanija i osvešćenje sopstvenih dela dolazi u najdramatičnijem momentu, tokom klimaksa njegovog podzapleta, tik pre trenutka kada će avion udariti u svoju metu. Dok ga ideologija polako oblikuje kao jedinku, on prestaje da bude individua i postaje performativno telo, objekat koji samo treba da izvede zadati niz aktivnosti. Dok pazari u supermarketu u Nokomisu on kaže da je za druge ljude „bio nevidljiv, a i oni su za njega polako postajali nevidljivi“ (DeLilo Pa: 151). Amir se stara da ideološkim ubeđenjima zameni svaki trag ličnosti regrutovanih „vojnika“ jer „postoje samo do onog stupnja do koga ispunjavaju ulogu koju [su] im mi odredili“ i da „[o]ni koji će izginuti ne polažu nikakvo pravo na sopstvene živote izvan korisne činjenice njihovog umiranja“ (DeLilo Pa: 155). Slično ovome, niko od DeLilovih junaka ne polaže pravo na sopstveni život, ili identitet, jer svaki od njih postoji samo kao „šraf“ u mašineriji medijske kulture, neophodni deo koji ojačava njenu poziciju unutar neposredne stvarnosti. Način na koji Hamad potpada pod uticaj političko-verske ideologije u potpunosti je analogan svim prethodnim (i kasnijim) primerima potpadanja DeLilovih junaka pod uticaj medija i televizije, što nam pokazuje da ova dva fenomena, ako već ne nastaju iz iste tačke koja oblikuje i kontroliše društvo, onda potpadaju pod iste obrasce delovanja i služe se istim mehanizmima. Izvođenje performansa za vođu ili višu silu ne razlikuje se mnogo od izvođenja za oko kamere, za koju DeLilovi kritičari svakako smatraju da ima religijsku poziciju. Ne samo da „imaginativna moć katoličke koncepcije jezika“ ima mesta kako u američkoj kulturi, tako i u DeLilovim romanima (Hungerford 2006: 357), već njegovi junaci obožavaju medije kao moderne bogove, gotovo gejmanovski. Oni im odaju počast i klanjaju im se time što im slepo poklanjaju svoje poverenje i pažnju. Svako od njihovih izvođenja uloge, međutim, nemoguće je bez ukidanja bilo kakve ideje o privatnom prostoru, o mestu skrivenom od pogleda gde maske mogu da padnu, a pojedinac da ogoli svoje postojanje. Religija to čini svemoćnošću božanske pozicije za koju je privatno svuda, dok televizija to čini tako što najpre nastanjuje fizičku sferu privatnog, a zatim na nju projektuje sopstvene obrasce funkcionisanja, ili makar stimuliše svoju publiku da to čini umesto nje, nakon čega se seli u psihičku sferu privatnog. Onako kako Bendžamin definiše izvođenje filmskog glumca, čije se delo „daje preko aparature“ (Benjamin 1974: 129), tako se DeLilovim junacima istim putem, samo u suprotnom smeru, servira identitet i ponašanje i to na najličnijem, podsvesnom nivou. Zbog ovoga je invazija televizije na porodični dom u DeLilovim romanima značajan pokazatelj kako masovni mediji menjaju svest njegovih junaka ne samo o svetu u kome žive, već i o sopstvenom identitetu.

No, upliv televizije u privatni prostor DeLilo neće najposvećenije prikazati u svojim romanima, već u dramskom komadu pod nazivom *Valparaiso*. Premda su masovni mediji glavna tema prevashodno njegovih romana, pa ih kritičari s pravom posmatraju kao krucijalne i najrelevantnije pokazatelje funkcije medija u američkom i sada već globalnom društvu, valja spomenuti i drame u kojima možemo pronaći daleko eksplicitnije potvrde tumačenja uloge masovnih medija u američkom društvu koje DeLilo opisuje. Zaplet ove drame je apsurdan koliko i banalan; naime, radi se o bezličnom korporacijskom radniku, poput onog u Palanikovom *Borilačkom klubu*, čije poslovno putovanje postaje put na egzotičnu destinaciju, zbog puke lingvističke zabune, jer je ime grada u Indijani koji Majkl Madžeski treba da poseti isto kao ime mesta u Čileu. Dakle, jedan krajnje običan, ničim specifičan radni

zadatak postaje uistinu za nijansu zanimljiviji, utoliko što postaje dogodovština a ne bezlično ponavljanje iste radnje kao što je uobičajeno, ali zanimljiviji samo ako govorimo o kontekstu prijateljskog razgovora za večerom ili uz šolju kafe. No, u *Valparaisu*, DeLilo kao da se oslanja na tekovine rijaliti televizije (koja je u vreme kada on piše ovaj komad zapravo još uvek u razvoju; ovaj format doživljava procvat tek nekoliko godina nakon te 1999. kada DeLilo objavljuje svoje delo i kada ono prvi put biva postavljeno na scenu). Štaviše, *Valparaiso* jeste i studija slučaja kulture televizijskog intervjua, ili čak „satirični osvrt na motive onoga ko sprovodi intervju“, te kroz tu ulogu i motive televizije kao medija (DePietro 2005: vii). Luhman ističe novu formu „narrativne zabave“ odnosno njenu modifikovanu varijantu koja nastaje nakon šireg rasprostranjivanja televizije, a koju naziva žanrom „ličnih eksperimentalnih priča“ (Luhmann 2000: 60). U okviru ovog pre svega televizijskog žanra, ljudi su „posaćeni pred kamere gde su im postavljena svakojaka pitanja, koja su fokusirana na najintimnije detalje iz njihove privatnosti“ (Luhmann 2000: 60). Na osnovu ovoga, možemo govoriti o *Valparaisu* kao o udvostručavanju DeLilove narativne tehnike o kojoj je bilo reči, koja postavlja čitaoca u poziciju televizijske publike, direktno ispred ekrana, ili još ekstremnije, u poziciju televizijske kamere. U ovom pozorišnom komadu, time se Majkl i Livija postavljaju kao izvođači, glavni glumci u nečemu što ima da bude medijski spektakl. U tom ključu, ovaj događaj postaje senzacija koja privlači televizijsku ekipu u Majklov topli dom i paragon kulture u kojoj je „sve intervju“ (DePietro 2005: vii). Zanimljivo je da je invazija televizije u privatni prostor ovde i doslovna, jer televizijska ekipa od dnevne sobe doma porodice Madžeski pravi studio za svoj *talk show* (umesto da ga u svoj studio pozove kao gosta). Dok razgovaraju o tome kako bi intervju trebalo da izgleda, Livija i voditeljka Delfina Tredvel zajednički osmišljavaju improvizovani studio, vodeći se time šta deluje „fotogenično“ (DeLillo V 35). Ovaj čin možemo tumačiti kao dvostruku potvrdu za pređašnje tumačenje odnosa televizije i privatnog doma. Najpre, kao parodični prikaz useljenja televizije u domen privatnog i kao transformaciju privatnog u domen performativnog, jer Majkl i njegova supruga u svom domu nisu publika, već izvođači, medijske ličnosti pred koje je postavljena televizijska kamera. Tačnije, Livija i Majkl počinju kao savršeni medijski konzumenti – Majkl se hvali kako oni i gledaju i čitaju i slušaju vesti, i sve u svemu „pokrivaju svaki izvor“ medijskog sadržaja (DeLillo V 21) – zbog čega se možda tako lako i transformišu u sastavni deo programa koji su ranije samo pratili; njih dvoje su posmatranjem usvojili srž medijskog ophođenja i zbog toga su bili u stanju da tako lako „uskoče“ u zadate uloge. Poput njih dvoje, i ostali DeLilovi junaci možda ponekad i donekle i imaju neki vid dobro skrivane intime, najčešće u vidu ličnih tajni i problema koje ne žele da dele sa drugima, ali su dominantno „mašine koje proždiru druge mašine“ (Weinstein 1993: 306), neodvojivi deo medijske kulture. Vajnstin ovde poredi DeLilove junake sa Pekmenom, mada možda nesrećno bira reč „mašina“ da ukaže na to da „televizija više uopšte nije 'tamo negde'“, odnosno da ne nastanjuje domen spoljašnjeg sveta, već nameće direktnu inverziju, zamenu uloga (Weinstein 1993: 306). Možda bi bolji izbor bila „kreacija“, ili pak „tvorevina“ ili „konstrukt“. Jer upravo je to Majkl Madžeski u *Valparaisu*. Njega televizija i televizijski format uspešno preoblikuju u nešto što on suštinski nije. Kako Delfina objašnjava, televizija od njega ne traži da bude onakav kakav stvarno jeste u celosti; oni traže „šta god da je ostalo od nekog delića stvarnosti“⁵¹ (DeLillo V: 36). Delić stvarnosti, ipak, o kome govori Delfina samo je iluzija stvarnosti, jer ona traga za pikanterijom, za zanimljivostima vrednih tabloida koji bi joj pomogli da organizuje primamljivu emisiju. Pored toga, sve i da je Delfina zaista u potrazi za nečim stvarnim, postoji šansa da Majkl više ne zna koji je deo njegove ličnosti stvaran u tom trenutku. On je otelotvorenje tvrdnje da „sebe vidimo drugačije kada vidimo svoj odraz u ogledalu mašine“ (Turkle 2011: 9). Štaviše, on doživljava promenu iz korena, jer

⁵¹ U kontekstu diskursa, zanimljivo je da se DeLilo ovde služi medijskim registrom, pa koristi izraz „a splash of real“ pri čemu reč „splash“ ima dvostruko značenje, jer u svetu medija označava senzacionalističku vest ili priču koja je popularna u javnosti. Na taj način, DeLilo implicitno potvrđuje da Delfinu i televiziju uopšte ne interesuje stvarnost ni u delovima, već samo priča za udarne vesti.

ga medijska pažnja direktno navodi na ponašanje medijske zvezde. Drugim rečima, Majkl od nekoga ko je običan čovek, u medijskom smislu niko i ništa, postaje poznata ličnost, jednokratni *selebriiti*, u čemu se nazire još jedan značajan mehanizam televizije i medijske kulture uopšte:

Valparaiso na scenu donosi, satiričnim tonom *Belog šuma*, halucinatornu moć televizije, reflektujući neprekidnu cirkulaciju robe u formi manipulativnih slika koje su toliko primamljive i toliko preteće po individualni integritet da svaki gest homo vidensa usvaja stilizovanu predvidivost kinematografske poze. U ovoj grotesknoj predstavi, televizija je mreža koja stvara i uništava jednominutne selebriitije koji iskaču na ekranu, koji, u *Podzemlju*, DeLilovoj tehnistoriji tranzicije elektronske paradigme „druge platonske ere“, deli likove u svega dve kategorije, na kategoriju selebriitija i kategoriju nikog. (Daniele 2011: 166)

Danijel ovde ističe nekoliko značajnih aspekata televizijske moći u ovom komadu. Za početak, kao i svi teoretičari medija, ona primećuje „halucinatornu moć“ TV programa. Pored nje, slične stavove nešto ranije izražava i Makluan koji upoređuje iskustvo gledanja televizije sa konzumiranjem LSD-a. Tako ova supstanca, kako tvrdi Makluan, funkcioniše po načelima televizije tako što se ponaša kao „sredstvo oponašanja nevidljivog elektronskog sveta“, ili preciznije, „oslobađa od stečenih verbalnih i vizuelnih navika i reakcija i pruža mogućnost neposrednog i potpunog učešća, podjednako sve-u-istimah i sve-u-jednom“ što je, uporedimo li iskustvo sa medijima, „osnovna potreba ljudi koje su električna produženja njihovih centralnih nervnih sistema izvela izvan racionalnog sekvencijalnog sistema“, odnosno ljudi koji traže „način da se ostvari empatija sa prodirućim električnim okruženjem koje je samo po sebi unutrašnje putovanje bez droge“ (Mekluan 2018: 41-42). Osim Makluana, televiziju kao „drogu na koju se priključuje“ vidi i Šeri Terkl, i locira njenu primamljivost u pasivnosti TV ekrana koja „stimuliše mnoge od nas da svoje shvatanje o njenom uticaju svedemo na nivo sadržaja televizijskog programa“ (Turkle 2005: 91). Unutrašnje iskustvo koje Makluan spominje moglo bi nas uputiti na potencijalno postojanje epifanije ili bilo kakvog otkrovenja, ali bi to bilo potpuno pogrešno čitanje, kako Makluana, tako i DeLila. Obojica zastupaju mišljenje da je bilo kakav duhovni razvoj gotovo nemoguć u eri medijske dominacije. Unutrašnje, stoga, ovde možemo razumeti u kontekstu privatnog, intimnog i individualnog iskustva sa opijajućim stimulantom. U *Valparaisu*, Majkl kao da je zaista u transu, njegovo televizijsko iskustvo slično masovnoj halucinaciji, više nego realnom, mogućem događaju. Kod DeLila je ovo čest slučaj, jer gledaoci neretko deluju hipnotisano, do te mere da su u stanju da bulje u ekran nesvesni okoline, kako, na primer, možemo videti u sceni u *Podzemlju* koju Manks zatiče ispred „prodavnice TV i radio-aparata, u čijem izlogu svetluca televizor“ a grupa ljudi stoji i gleda program iako je napolju zima i prilično je hladno (DeLilo 2007: 362). U *Valparaisu*, pak, DeLilo samo izmešta perspektivu, pa nam prikazuje kakav se to trans može desiti i s druge strane kamere, odnosno kada se stane pred njen objektiv. Kroz niz događaja provlači se atmosfera sna, delom zbog toga što se događa nešto što je, premda mogućnost u svetu medija, prilično neizvesno i za potpuno suludu i iracionalnu kulturu kakva medijska u DeLilovoj Americi jeste. Čak i u savremenom haosu medija, ovaj splet okolnosti jednostavno nije dovoljno senzacionalan da bi se našao na malim ekranima; događaju fali spektakularnosti, autentičnosti i jedinstvenosti. Njegova greška je nešto što se lako može desiti kompjuterskom sistemu, običan geografski lapsus. Pa ipak, na događaj se projektuje aura značaja prvim interesovanjem koji pokažu mediji, koji potom postaje *perpetuum mobile*, i samo nastavlja da generiše dalji medijski fokus. Ono što DeLilo zapravo postiže ovom dramom jeste paradoks televizijskog sadržaja, ili uopšte uzet medijskih informacija. Svaka od njih nosi nekakvo implicitno značenje, ali je istovremeno lišena bilo kakvog istinskog, autentičnog značenja. Ovakvo tumačenje naročito odzvanja u Danijelinom izboru reči; kada navodi fenomen cirkulacije robe, ona zapravo misli na TV program. U ovom pogledu, svaka roba nosi nekakvo značenje jer je osmišljena, stvorena, proizvedena, ali je lišena ikakvog pravog značenja jer je rezultat masovne proizvodnje; ovo se potvrđuje i kroz paralelu između televizijskog programa i Bodrijarovog reda simulakruma. No, i pored toga, kako

tvrdi Hol, „[n]a svom proizvodnom kraju proces, dakle, zahteva [...] sopstvene skupove društvenih (proizvodnih) odnosa, organizaciju i kombinaciju praksi unutar medijskih aparata“ (Hol 2017: 7). Sve ovo čini da tipičan gledalac, ovde označen kao homo videns⁵², postepeno prestaje da bude autentična jedinka i, umesto toga, usvaja „kinematografske poze“ koje vidi u medijima, odnosno, u ovom konkretnom slučaju, na televiziji. Slično mišljenje iskazuje i Bodrijar kada piše o „operativnom ogledalu“ u kom se ogleda pojedinac a koje nastaje kao sistem kodova, koje u ovom slučaju možemo protumačiti kao masovne medije (Bodrijar 2011: 11). On dalje piše da se projektovanje ličnosti sa ogledala na pojedinca tako jasno vidi „u identitetu koji čovek poprima u vlastitim očima kada o sebi misli samo kao o nečemu što se mora proizvoditi, preobražavati ili stvoriti kao vrednost“, kao i da se takav „fanatizam često meša s predstavljanjem, u kojem čovek postaje sopstveno označeno i uživa u sebi kao u sadržaju“ (Bodrijar 2011: 11). Ove Bodrijarove reči jasno su otelotvorene u DeLilovim likovima koji redom postaju sopstveno označeno ponašajući se po obrascima koje usvajaju iz medija. Na taj način, njihov identitet nije samo oblikovan medijima u startu, već ga je moguće promeniti i nadograditi u skladu sa kinematografskom pozom koju u datom momentu zauzimaju. Za početak, u *Dnevnoj sobi*, sestra Bejker kao da postavlja dijagnozu svih DeLilovih junaka kada Grasu kaže: „Ti očajnički želiš da veruješ u pojave⁵³. Potpuno razumem. Toliko okrutnih obmana.“ (DeLillo DR: 60). Tako će svi DeLilovi junaci i nastojati da održe svoje pojave i da ih oblikuju (ponekad i podsvesno) tako da se uklope u svet koji stvara medijska kultura. Kada televizija pokaže interesovanje za njegov slučaj u *Valparaisu*, Majkl počinje da se menja i da se drugačije odnosi prema svojoj ženi, potpuno menjajući svoju pojavu i u javnom i u privatnom kontekstu. Ni on ni njegova priča nemaju neki spektakularni potencijal za medijsku dugovečnost, on „nema talente koji tradicionalno sačinjavaju jednu poznatu ličnost“, ali i pored toga doživljava svojih „nekoliko sati slave“ (Duvall 1999: 560). Ipak, kratkoročnost njegove slave (jer dugoročnost mu nije ni obećana) njega neće sprečiti da se potpuno promeni, zauzimajući Danijelinu „kinematografsku pozu“ poznate ličnosti iza čije slave stoji neki opipljiv i značajan razlog ili talenat. Jedno tumačenje ovakve promene možemo tražiti upravo u kulturi selebritija, odnosno kultu poznatih ličnosti, koji je jedna od pojava medijske kulture, a o kojoj će biti reči u jednom od narednih poglavlja. Duval i označava ovu dramu kao prikaz „fetišizacije i komodifikacije poznatih ličnosti“, odnosno pozicije selebritija (Duvall 1999: 559). Poznate ličnosti tako su u isto vreme idoli koje treba obožavati, ali i obična roba jer su kreirani kao i svaki drugi deo medijskog sadržaja; oni su proizvod masovne televizuelizacije. Masovni mediji svojim sadržajem neminovno povlače granicu između onih koji su na televiziji i onih koji nisu, onih koji su poznati i onih koji su anonimni. Prva grupa živi u bajkovitoj stvarnosti TV ekrana, dok potonja grupa može da mašta kako bi bilo da im se jednom ukaže prilika da i oni postanu jedni od srećkovića. U DeLilovim romanima ova skrivena ili neskrivena želja da se bude poznati deo medijske kulture do te mere je utkana u sam kolektivni identitet Amerikanaca da se pojavljuje čak i u onim romanima u kojima televizija uopšte nije jedna od glavnih tema, kao što je slučaj sa *Endzonom*. Tako imamo lik Tafta Robinsona, mladog igrača američkog fudbala, koji sanja da bi se mogao „pojaviti na televizijskim ekranima širom zemlje, reklamirajući automobile od osamsto hiljada dolara ili instant penu za brijanje sa ukusom avokada“ (DeLillo EZ 3). Donovan u ovom romanu vidi sport kao „benignu iluziju“ koja je zavodljiva koliko i sklona obmani, a iza koje se kriju različiti suštinski društveni problemi, poput rasne netrpeljivosti

⁵² Homo vidensom možemo smatrati svakog pojedinca čija je svest, pogled na svet i znanje o tom svetu i društvu koje ga naseljuje dominantno oblikovano masovnim medijima. Termin je definisao italijanski teoretičar Đovani Sartori u svojoj knjizi pod istim naslovom iz 1997. godine u kojoj, između ostalog, televiziju naziva bivšom „kraljicom multimedijalnosti“ (Sartori 1997: 12).

⁵³ Prevod ovde samo delimično odaje DeLilovo maestralno vladanje medijskim diskursom, jer on ovde koristi reč „appearances“ koja, osim što se odnosi na pojavu, odnosno lični fizički izgled osobe, može da označava i nastup, u kom ključu je još lakše tumačiti DeLilove junake kao izvođače medijskog zabavnog, ili drugačijeg, programa.

(Donovan 2005: 33). Ono što Donovan ne ističe, a što je takođe deo obmane, jeste implicitno obećanje slave koju nudi sport. Dečaci koji dolaze na koledž treniraju sa idejom da će postati poznati sportisti, da će im sportski talenat omogućiti bolji život, pa i status *selebritija* (uzmemo li u obzir popularnost američkog fudbala u ovoj zemlji). U skladu s time, oni ulažu trud da oblikuju sebe kao sportiste i ličnosti koje bi bile pogodne za takav uspeh. Na taj način, sport (kao sfera pogodna za medijski spektakl) ostvaruje se kao još jedan deo medijske kulture kome se mase okreću u potrazi za promenom sopstvenog statusa, za šansom da od nikoga postanu neko. Upravo to je slučaj sa Majklom u *Valparaisu*. Na prvu naznaku prelaska granice, čim se pomoli prilika da premosti jaz između poznatih i nepoznatih u sopstvenu korist, Majkl usvaja ponašanje *selebritija*. On najpre deli sa publikom i Delfinom da se „oseća udaljeno“ i „odsečeno od svega oko sebe“ pa i od sebe samog (DeLillo V 15). Nedugo zatim, odlučuje da da otkaz, uprkos činjenici da mu nikakav uspeh nije obećan u sklopu kratkoročne slave koju je okusio. Ovakva manipulacija obećanjem poznatosti ne mora biti direktna kao u ovom slučaju. Najčešće, mediji će koristiti mogućnost da niko postane poznati neko kroz implicitne narative servirane u ruhu medijskog sadržaja. U kontekstu američkog identiteta, u tome će prednjačiti narativ američkog sna i njegovi arhetipovi koji su prisutni na televiziji i filmu: običan čovek koji postaje bogat i uspešan (što se u medijskoj kulturi prevodi kao poznat), porodični čovek i njegova domaćica, vojnik koji ratuje za slobodu (i u metaforičkom smislu svako ko se za slobodu zalaže) i slično. Treba napomenuti i da ovakav tip manipulacije ne bi funkcionisao bez elementa nametnute podele. Barnsovi „čisti i nečisti“ iz *Istorije sveta u 10 1/2 poglavlja* u *Valparaisu* postaju poznati i nepoznati. Iako ove dve strane nisu nužno u neprijateljskom odnosu, određena doza zavade, kako bi se uspostavila vladavina, postoji kroz ranije spomenute elemente želje i straha, koje su inherentne prirodi masovnih medija – želje da se bude kao ona druga strana (jer onoliko koliko nepoznati žele da budu poznati, toliko i poznati žele da to više ne budu, poput Bakija Vanderlika u *Ulici Grejt Džouns*) i straha da se nikada ne postane time, ili što je još strašnije, da se postane i da se ne bude doraslo novoj ulozi. Danijel sve ovo povezuje sa uplivom medija u privatni prostor, potcrtavajući „invazivnu video-kulturu“ koju karakteriše „opsesija poznatošću i drugim 'egzibicijama užasa'“ (Daniele 2011: 167). Poznatost i egzibicije užasa za medijski program ovde postaju jednake pojave utoliko što i jedna i druga potpadaju pod kategoriju spektakla. Zbog toga Majkl, „moderni Faust“ koji ne prodaje toliko dušu, koliko svoj porodični mir, objedinjuje ova dva elementa tako što dopušta da se „slučajna avantura geografske omaške preklopi sa javnim otkrićem izdaje njegove supruge“ (Daniele 2011: 167). Naime, Delfina uspeva da navede Liviju da otkrije kako Majkl nije otac njihovog deteta, već je to nekakav filmsku režiser sa kojim je imala kratkotrajnu aferu. Komičan efekat DeLilo ovde postiže tako što Livija odbija da kaže kako se on zvao jer „možda gleda program sa porodicom i prijateljima“ premda mu je upravo saopštila da ima dete za koje ne zna, a da nije trepnula (DeLillo V: 82). DeLilo nam tako pokazuje „mirno domaćinstvo pod opsadom“ jer njegov glavni junak nije u stanju da se „odupre medijskoj mašineriji koja melje“ sve pred sobom, istovremeno brišući granicu između javnog i privatnog prostora (Daniele 2011: 167) i uništavajući sve strukture koje njegovu porodicu drže na okupu, iznoseći prljav veš iz prostora privatnog u prostor javnog. Ovo ogoljavanje pred publikom dešava se u drugom činu, kada je televizijska ekipa već kompletirala transformaciju porodičnog doma u *talk show* studio, a voditeljka Delfina Tredvel preuzima oblikovanje medijskog sadržaja u svoje ruke, nadograđujući primarnu, esencijalno nezanimljivu, priču tabloidnim detaljima iz Majklovog i Livijinog privatnog života. U njenim postupcima uočavamo principe po kojima funkcioniše Luhmanov žanr ličnih eksperimentalnih priča, jer i ona, kao i vinovnici ove forme, vodi intervju sa pretpostavkom da su svi „koji su se našli u ovoj situaciji voljni da pričaju [o svim detaljima iz svog života]; voditelj može slobodno da nastavi s ispitivanjem a gledaoci mogu da uživaju bez osećaja srama“ (Luhmann 2000: 60). Delfina je knjiški primer ove prakse, jer nema nikakvu zadržku dok ispituje svoje „goste“ o najprivatnijim detaljima iz njihovog života. Tako publika saznaje o Livijinom neverstvu, ali i Majklovom saobraćajnom udesu u kom je učestvovao pod dejstvom alkohola, a zbog kog je njihov sin zadobio ozbiljne povrede. Uz pomoć ovih detalja, ovaj intervju postaje pravi

rijaliti, premda istovremeno paradoksalna parodija tog naziva, jer Delfina ne želi bilo kakve elemente stvarnosti; ona želi one elemente koje može da upakuje u porodičnu melodramu, priču koja slični televizijskim sapunicama, iako se u prvom činu ne stiče utisak da je Majklov i Livijin brak takav, i pored svih problema i disfunkcionalnosti. Štaviše, čini se da oni medijskog potencijala sopstvenog života i postaju potpuno svesni tek kad se nađu na televizijskom kauču, toj savremenoj formi zabavljачke terapije. Duval u ovom činu primećuje neke od glavnih odlika ovog televizijskog formata koji su ključni za analizu uloge medija u DeLilovim delima uopšte. Naime, on ističe da Delfina kao voditeljka jednog takvog programa „zavisi od svoje sposobnosti da crpi svoju auru iz priznanja svojih gostiju“ a da nam dijalog ukazuje na nelogičnost percepcije gledalaca koji svoje „intenzivno posredovano iskustvo sa takvim programima“ sagledavaju i doživljavaju kao „lično i intimno“ (Duvall 1999: 560). Krajnje ironično, onoliko koliko Majklova slava ne postoji bez interesovanja televizije za njegovu priču, toliko ne postoji ni ličnost Delfine Tredvel jer se ona direktno oslanja na svoje goste i pikanterije iz njihovih života kako bi konstruisala svoju medijsku ličnost, svoj identitet sa malih ekrana. Ona sama priznaje da joj publika u studiju „vraća životnu snagu“ i da, ne razlikujući svoju privatnu od javne ličnosti, ona živi samo pod svetlima kamere, „u kutiji u stanju beskrajnog umnožavanja“ (DeLillo V: 93). Pored toga, pokazatelj njene konstruisanosti jeste i njeno oslanjanje na Tedija koji joj u više navrata govori šta da radi, o čemu da pita svoje goste, kao i šta u pojedinim trenucima oseća. Konačno, ona u jednom momentu šokantnog otkrića istine o Livijinom i Majklovom detetu panično govori Majklu da „ne nestaje van kadra“, to jest da ne napušta program, jer se u suprotnom „ništa od ovoga neće desiti“ zato što je „živote van kamere nemoguće verifikovati“ (DeLillo V: 83). DeLilo često koristi slične opise za svoje junake koji se pojavljuju na televiziji; tako je Klara Saks u *Podzemlju* pretvorena „u elektronske talase“ dok Nik zamišlja kako će intervju koji Klara daje francuskoj televiziji izgledati kad se bude emitovao u Francuskoj, on zamišlja „pola miliona Klara koje lebde kroz noć“ (DeLillo 2007: 81). U istom romanu, epizoda sa teksaškim serijskim ubicom beleži da njemu televizija takođe omogućava postojanje. Kada se uživo uključi u TV emisiju koja izveštava o njegovim delima, on razgovara sa Sju En, voditeljkom programa, i istovremeno gleda u nju na ekranu dok primećuje kako su to bili „trenuci kada je počeo da se oseća stvarnim“, odnosno kada je „ulazio u sopstveno biće“ (DeLillo 2007: 275). Štaviše, Duvalove tvrdnje upućuju nas na slojevitije tumačenje DeLilove predstave televizije kao medija u ovoj drami, jer kroz lik Delfine Tredvel on kao da nam pokazuje da i onda kada razaznamo medij kao medijum, kao posrednika, različiti nivoi posredovanja lako nam mogu promaći upravo zbog toga što su brojni. Gledaoci tako saznaju o Majklovom životu ne samo posredstvom sopstvenog televizora i televizijske kamere, već i posredstvom voditeljke koja uspeva da sintetiše priču koristeći se fragmetima Majklovog i Livijinog iskustva i sećanja. Pritom, Delfina u ovom komadu ima i alegoričnu ulogu, jer kako tvrdi Duval, ona predstavlja „potrebu svoje publike za spiritualnim ponovnim rađanjem u svetu visoke medijske saturacije“ (Duvall 1999: 560). Ona je ovde otelotvorenje i eho ljudi iz *Vage* koji čeznu za vestima jer jedino „vesti mogu da ih ponovo učine potpunima, da im vrata osećaje“ (DeLillo L: 414). Uparimo li ovakvo delovanje televizijskog programa sa njegovom invazijom na privatni prostor i sferu porodičnog doma, možemo govoriti o direktnom uticaju televizije na lični identitet gledalaca, jer se publika više ne oslanja na medije samo kako bi došla do relevantnih informacija o dešavanjima u zemlji i svetu, već i kako bi spoznala svoje sopstvo, doživela duhovni preporod ili osvestila svoje pravo ja. U takve poduhvate, treba naglasiti, gledaoci kreću sami, svako ponaosob, za sebe i svoj račun, što će rezultirati udaljavanjem među bliskim osobama i unošenjem distance u međusobne odnose ljudi koji žive u prostoru u koji je televizija stupila pozvana ili nepozvana.

Možda i najčešća pojava u DeLilovim romanima jesu upravo pojedinačna iskustva pred televizorom. Svi DeLilovi junaci gledaju televiziju sami i to vide kao neku vrstu vremena za sebe. Postoji aspekt intimnosti između njegovih likova i televizijskog programa. Na primer, u *Podzemlju*, Nik i Marijan ne mogu da se fokusiraju na program osim ako nisu sami u prostoriji pred televizorom. Tako

Marijan ne dozvoljava Niku da joj se pridruži dok gleda film. Dok on pokušava da joj se približi i da sa njom povede nekakav razgovor o njihovom sinu Džefu, ona ponavlja „[p]usti me da gledam ovo“ (DeLilo Po: 119). Razgovor koji sledi komičan je koliko i tragičan jer Marijan kao da sagledava sopstvenog supruga kao pretnju po svoje televizijsko iskustvo, kao da je on taj koji vrši invaziju na privatni prostor između nje i televizijskog programa, a ne da je televizija ta koja se nastanila između njih dvoje, u rođenoj kući. Štaviše, ona sa televizijom ostvaruje vrstu konekcije kakva bi se pre trebalo očekivati među ljudima, što vidimo iz njenih prioriteta – televizija je za nju nadređena i suprugu i sinu jer je u trenutku dok gleda program isuviše hipnotisana da bi mogla da donese bilo kakvu smislenu odluku.

„Gledaćemo zajedno.“

„Ne znaš šta se događa. Ja gledam već sat i petnaest minuta.“

„Pohvataću radnju.“

„Ne želim da sedim i objašnjavam.“

„Ne moraš ništa da kažeš.“

„Ovaj film nije vredan objašnjavanja.“

„Gledaću pa ću sam shvatiti.“

„Ali smetaš mi“, rekla je.

„Ćutaću i gledaću.“

„Smetaš mi i time što gledaš“, rekla je. (DeLilo Po: 119)

Ovakav razgovor često će se ponavljati u DeLilovim romanima, pa se tako skoro ista rečenica – „pusti me da gledam ovo“ – čuje i u romanu *Poltron* u razgovoru između Talerika i njegove žene Anet (DeLillo RD: 203). Postavka je gotovo ista kao u *Podzemlju*, Taleriko pokušava da zapodene razgovor sa svojom suprugom koja bi radije da gleda film, s tom blago razlikom što ona koliko-toliko ipak odgovara na njegova pitanja i opaske, za razliku od Marijan. Marijan se ovde opire Nikovom prisustvu, čini se, iz više razloga. Najpre, zbog toga što televizijski format, kako smo ranije naglasili, u svetu DeLilove Amerike s kraja dvadesetog veka podrazumeva individualno iskustvo. Gledaoci su stimulisani da sede i hipnotisano prate TV program, ne mogavši da se odvoje od ekrana jednom kad su prvi put seli pred njega (kao što smo u jednom od prethodnih poglavlja videli na primeru Dejvida Bela u *Amerikani* ili Lajla Vajnanta u *Igračima*). Marijan ometaju Nikove reči jer joj skreću pažnju sa filma koji gleda, ali i jer na neki način povlače granicu između stvarnog i medijskog sveta, koji se sve više i sve efikasnije spajaju u jednu hiperrealnost. U tom kontekstu Nik je simbol stvarnog života od kog ona želi da pobjegne u film, da se izgubi u prostranstvu fikcije koju, brisanjem spomenute granice između realnog i fiktivnog, lako može da zameni za svoju istinsku stvarnost. Pored toga, Marijan ne zamera Niku samo to što pokušava da razgovara sa njom, već i samo prisustvo u sobi u kojoj ona gleda film, zbog čega pokušava da ga izbacila napolje. Osim toga što je Nik u odnosu između nje i televizijskog programa puki uljez, stiče se utisak da Marijan pokušava da ostane nasamo sa filmom i zbog toga što zazire od toga šta će Nik misliti o tom filmu, pa samim tim i o njoj koja jedan takav film gleda; to vidimo iz njene tvrdnje da film „nije vredan objašnjavanja“. Nik primećuje nešto slično jer i sam uviđa da „prisustvo druge osobe narušava postojanu ravnotežu, pouzdano druženje s tom kutijom“ koje joj omogućava da „bude sama s jednim lošim filmom“ usred čega se on nameće kao „otelotvorenje vrednosnog suda“ (DeLilo Po: 119). Ovim nam se direktno ukazuje na moć televizije da menja percepciju svojih gledalaca, jer na osnovu ličnog suda o (ne)kvalitetu izbora programa ljudi često sude

o drugima, menjaju svoja prethodna mišljenja ili formiraju predrasude. Na taj način, televizija se još jednom nameće kao činilac identiteta, pre svega u društvenom smislu, jer je identitet jedinke sa gledišta društvene zajednice usko vezan za pojam reputacije, odnosno onoga kako tu jedinku ostali ljudi u društvu sagledavaju. Izbor da se gleda dobar ili loš (ili ikakav) TV program neminovno postaje odlika ličnosti u društvu i dalje određuje pojedinca kroz svrstavanje u određene društvene grupacije ili supkulture. Štaviše, činjenica da je jedna strana ona koja osuđuje, a druga ona čiji se ukus sagledava, upućuje nas na još jedan nivo medijske supkulture: onaj u kome „jedna osoba gleda drugu kako gleda drugu“ (DeLillo TO: 88). Ovakav lanac posmatranja i neminovne osude dolazi kao direktna posledica „kulture gledanja kroz simulacije od kojih [osoba] konstruiše delove svog identiteta“ (Yegane & Parvaneh 2015: 173). Komičan primer ove prakse DeLillo nam prikazuje od samog početka svoje karijere, jer već u *Amerikani* imamo scenu u kojoj Dejvid zatiče Kvinsija kako gleda televiziju sa još dve žene koje su zaposlene na istoj TV stanici, a jedna od njih je „beležila ono što je on govorio dok je gledao program“ (DeLillo A: 9). Ova parodija psihoterapije, intervjuja i obožavanja poznatijih (i moćnijih) od sebe istovremeno zapravo jeste inicijalna ideja koju DeLillo kao da je razvio u kasnijim prikazima zajedničkog gledanja televizije. Istina, dve žene ovde nisu u poziciji da osuđuju, ali jesu početni simptom kulture koja je opsednuta posmatranjem i koja uspeva da se ugnezdi u sve slojeve društva. Čak i u romanu *Tačka Omega*, u kom glavni junak Ričard Elster beži u pustinju ne bi li se izolovao od društva i kulture čiji je sistem spoznao iznutra, kultura gledanja kroz simulacije čini neizbežni deo stvarnosti. Čak je i on, poput Bilija Tviliga u *Ratnerovoj zvezdi*, neminovno deo ove kulture, premda „pokušava da dosegne 'tačku omega' u pustinji daleko od svih veza sa spoljašnjim svetom“ (Yegane & Parvaneh 2015: 173). Iako je istina da se Elster očajnički trudi da bude daleko od sveta u ovom romanu, teško da se može reći da on to i jeste. Osim sopstvenih sećanja, njega uhodi i radoznali filmadžija Finli koji bi da snimi dokumentarac o njegovoj vojnoj karijeri. Međutim, kao možda krunski dokaz da Elster ne može nikada biti pravi nezavisni deo, u potpunoj izolaciji od kulture koju prezire, jeste činjenica da će upravo ta kultura biti direktan uzrok nestanka njegove ćerke. Džesi je i sama neko ko kritički posmatra medijsku kulturu. U epizodama koje nam se otkrivaju hronološki pre nestanka, ona uočava šablone po kojima funkcionišu mediji i njihova publika. Konkretno u sceni u kojoj posećuje stariji par čija je glavna odlika to što neprestano gledaju televiziju (još jedna od varijacija Demingovih), ona se kritički fokusira na ritual „gledanja [televizije] i primanja simulacija“ (Yegane & Parvaneh 2015: 173). No, iako je svesna problema i opasnosti koju mediji donose gledaocima, njena radoznalost, ali i uronjenost (koje nije u potpunosti svesna) u tu istu kulturu, dovešće je u životnu opasnost, kada na celodnevnoj projekciji Hičkokovog *Psiha* sretne čoveka koji će je ubiti. Svako na svoj način, i Elster i Džesi učestvuju u medijskoj kulturi iako joj se opiru, pre svega zbog toga što ih ta kultura opsega, što ne napušta njihov privatni prostor, a čak i onda kada ih ne napada u ličnom domu, kao u Džesinom konačnom, kobnom slučaju, ona ih svojim mehanizmima mami u javni prostor prepun manijaka i opasnosti, koje, na kraju krajeva, sama generiše.

No, vratimo se za trenutak na prethodno spomenutu scenu iz *Podzemlja* sa Nikom i Marijan. Ona implicira još jedan problem koji se tiče porodice kao osnovne jedinice društva u DeLillovoj Americi, koja ne bi trebalo da potpadne pod ovakav mehanizam određivanja ili nametanja identiteta. Drugim rečima, Nik i Marijan bi trebalo da poznaju jedno drugo jer žive u braku dugi niz godina i među njima ne bi trebalo da postoji strah da će jedno od njih osuđivati ono drugo zbog toga što gleda dobar ili loš televizijski sadržaj. Marijanina reakcija čini zno sumnje koje čitaocu ukazuje na to da u ovom braku postoji nekakav prećutni razdor, da njen odnos sa Nikom nije funkcionalan kako se čini ili kako se pretpostavlja, jer se ona oseća bezbednije uz televiziju, odnosno, jer oseća da je televizija neće osuđivati kao što će to nesumnjivo učiniti njen suprug. Kroz ovu scenu nameće se pitanje šta uopšte sačinjava privatni prostor u DeLillovoj Americi: prostor u kome živi zajednica ljudi ili prostor u kome se može biti nasamo sa svojim izborom televizijskog sadržaja. Kada podvlači razlike između privatnog

i javnog, Tompson prati razvoj ove dihotomije u Zapadnoj civilizaciji i definiše prostor javnog kao prostor „aktivnosti ili autoriteta koji je povezan sa državom ili je iz nje izveden“, dok je prostor privatnog onaj deo ljudskog života koji je „isključen iz javnog, odnosno odvojen iz njega“ (Thompson 1995: 121). On se takođe poziva na Hegelov pojam civilnog društva, u skladu sa čime je privatni prostor sfera „ličnih odnosa koji su primarno, ali ne i isključivo, centralizovani oko porodice“ (Thompson 1995: 121). I Tompson i Hegel ovde ističu zajednicu, a ne pojedinca, kako je to slučaj u DeLilovim romanima. Zanimljivo je i to da televizor u *Podzemlju* predstavlja neophodnost u privatnom prostoru, a ne više luksuz, kakav je bio u vreme Demingovih, na primer. Štaviše, televizor je aparat koji dom čini domom, a DeLilo kao da će nam ovo suptilno poručivati scenama poput one u kojoj Nik priča kako su on i Marijan, kad su prvi put doveli njegovu majku da živi s njima, za njenu sobu obezbedili „televizor i klima-uređaj i orman“ (DeLilo Po: 90). Osim što se dovodi u direktnu vezu sa osećajem udobnosti i funkcionalnosti, činjenica da Nik najpre spominje televizor ukazuje na neophodnost tog aparata – bez njega, ta soba ne bi bila dom za njegovu majku. Slično vidimo i u opisu sobe u koju se useljuje Marina u *Vagi* kada dođe u Fort Vort. Istina, i pedesetih je televizor činio krucijalni element doma (što smo videli na primeru sećanja Erika Deminga na spokojne pedesete), ali se u savremenom dobu on uzdiže na prvo mesto, jer je ujedno i najvažniji element. Sličnu postavku, ponovo nauštrb razgovora i međusobne interakcije zatičemo i u *Mau II*, čije junakinje sede „zajedno na sofi sa televizorom u jukstapoziciji spram razgovora“ (DeLillo MII: 187). DeLilov izbor reči najčešće će biti značajan, premda često neprimetan, signal disfunkcionalnosti među partnerima, porodicama i prijateljima. Tako je ovde značajno to što je televizija praktično suprotstavljena razgovoru, postavljena u poziciju koja je njegova dijametralna tačka. Simbolično, ovaj odnos lako možemo tumačiti u kontekstu jednosmernosti komunikacije koju propagira televizija, odnosno prirodnoj dvosmernosti klasične komunikacije. Sa televizijom, dakle, nema razgovora, ona saopštava informacije koje treba usvojiti, delom i time što će svaki razgovor prestati dokle god televizija ima šta da kaže. Ipak, u ovom romanu, situacija je nešto drugačija, jer intimnost gledanja televizije nije uvek odvojena od intimnosti razgovora dvaju osoba, čak i onda kada je na programu neki sadržaj. Tako u prethodnoj sceni, premda u jukstapoziciji, televizija i DeLilovi junaci postoje u simbiozi, oni gledaju televiziju i razgovaraju, katkad i o onome što vide, mada ne uvek i ne često. U ovom konkretnom slučaju, Karen i Brita razgovaraju o Homeinijevoj sahrani koju televizija prenosi praktično kao medijski spektakl. Iako prisutan, njihov razgovor je isprazan, a čini se da ga motiviše jedino činjenica da se radi o jednom monumentalnom događaju. Međutim, ovi su slučajevi prilično retki u DeLilovom opusu, pa tako čak i u ovom romanu imamo brojnije opise junaka koji vrebaju svaku mogućnost da ostanu nasamo sa televizijom. Dok se priseća detinjstva, Karen se seća kako je volela „da se popne uz merdevine u Britin krevet sa malim televizorom u ruci dok je ceo stan bio mračan i da sedeći blizu plafona u tom sjaju gleda [televiziju] bez zvuka“ (DeLillo MII: 176). Valja primetiti, ipak, da Karen neprestano prati televizijski program bez zvuka, donekle namećući prevlast ovom mediju time što je ona ta koja diktira ritam i način na koji se odvija praćenje programa, iako je u više navrata prikazana kao potpuno hipnotisana onim što se na ekranu odvija. U jednom ili drugom slučaju, ljudska konekcija izostaje, jer ona ne primećuje ni Britu ni Skota, u zavisnosti od toga ko je sa njom trenutno u prostoriji dok ona gleda televiziju. U tom smislu, ona odlazi korak dalje od Marijan Šej u *Podzemlju* ili Lajla Vajnanta u *Igračima*, jer za razliku od njih, njoj polazi za rukom da u potpunosti ignoriše druge ljude ne bi li svoju pažnju poklonila isključivo televiziji. Slično će Briti zameriti i misteriozni muški glas s telefona, i to konkretno element ignorisanja i odsustva komunikacije, što će kulminirati pitanjem: „Znaš li koliko mi je čudno da samo sedim ovde i pričam s mašinom? Osećam se kao televizor koji je ostao uključen u praznoj sobi. Emitujem praznoj sobi. Ovo je nova vrsta usamljenosti u koju me dovodiš, Brita.“ (DeLillo 1991: 91). Brita ovde podseća na Marvina, koji u *Podzemlju*, dok razgovara sa svojom ćerkom sluša njen monolog „onako kako se slušaju vesti, buljeći nezainteresovano u Indiju“ (DeLillo U: 180). Čak i onda kada dele iskustvo pred televizorom, poput Dejvida i njegove partnerke u *Amerikani*, komunikacija izostaje u potpunosti. Dejvid kaže kako je „uneo

prenosivi TV i [oni su] gledali neki film oko pola sata ili tako nešto“ nakon čega, ili potencijalno tokom čega, je ona zaspala (DeLillo A: 59). I u njihovom slučaju razgovor izostaje, i to i nakon što se program prekine, jer za takvu vrstu aktivnosti nije vredno ostati budan. Slično se dešava i sa Osvaldom i Marinom u *Vagi* dok sede na podu i gledaju filmove na televiziji. Njih dvoje deluju bliski, on spava kod nje, ona sedi „sklupčana pored njega, glava joj je bila u njegovom krilu“ (DeLillo L: 369), ali među njima takođe nema razgovora – Osvald je posvećeniji filmovima nego njoj. Od razgovora, ali i zajedničkog gledanja televizije aktivno beži i Lajl Vajnant u *Igračima*, što možda najbolje vidimo u sledećoj sceni:

Lajl je otišao u spavaću sobu i upalio televizor. To je bila jedina svetlost. Gledao je nekoliko minuta, onda je počeo da šeta kroz listu kanala. Džek je ušao, pa je morao da stane. Lajla je činilo nervoznim gledanje televizije s nekim u sobi, čak i s Pemi, čak i kad ne bi menjao kanale svakih dvadeset sekundi. Bilo je nečeg privatnog u vezi sa televizijom. Ona je intimna, može da izazove poniženje.

„Šta se daje?“

„Ništa naročito.“

„Gledaš li puno?“ rekao je Džek. „Ja da.“

„Ponekad.“

„Skrene ti misli sa stvari. Ne moraš mnogo da se uplićeš. Slušaš, pričaš, šta god.“

„Pričam ceo dan,“ rekao je Lajl.

„Upravo, znam.“ (DeLillo P: 40)

Objavljen dvadesetak godina pre *Podzemlja*, roman *Igrači* pokazuje nam kroz Lajlovo iskustvo da su neka načela masovnih medija nepromenljiva, oduvek ista i postojana, da postoje elementi njihovog delovanja na kojima univerzalno počiva njihova moć, a odnos „jedan na jedan“ između gledaoca i televizije zbilja se čini kao esencijalan u svim DeLilovim romanima, čak i onda kada televizora naizgled nema nigde u okolini (kao u *Endzoni*), ili ako ga ima – nije u funkciji (kao u *Tišini*). Upečatljivo je Lajlovo povlačenje u spavaću sobu, koja je, reklo bi se, jedno od najprivatnijih mesta u jednom domu. Doseg televizije i njenog programa tako se ispostavlja za nezaustavljiv, jer vrši opsadu i tradicionalno najnedostupnijih prostora za javnost u okvirima fizičkog prostora porodičnog doma. Lajl beži kako u spavaću sobu, tako i u naručje TV programa, od društva u kom se zadesio jer su Džek i Itan pre svega Pemini prijatelji. Televizija, kao simbolično jedini izvor svetlosti u Lajlovoj sobi – i životu – za njega je dobrodošao element, entitet koji je pozvan u njegov dom, za razliku od Džeka kojeg Lajl ovde vidi kao pravog uljeza. Ovim se slikovito i demonstrira promena pozicija u društvenim odnosima, ali i sposobnost televizije da direktno utiče na prirodu međuljudskih odnosa. Umesto da medije vidi kao „strano telo“ čije je postojanje izlišno u njegovom privatnom životu, Lajl vidi druge ljude kao uljeze, do te mere da je, u poređenju sa televizijom, čak i Pemi uljez. Medijska publika zvanično obično kritikuje „invaziju na privatnost“ koju vide kao znak „lošeg ukusa“ (Gauntlett & Hill 1999: 261). Međutim, u slučaju DeLilovih junaka, ovaj sud doživljava potpuno komičnu inverziju, jer su za njegove junake uljezi drugi gledaoci. Lajlov i Džekov razgovor ovde jeste idejna preteča razgovora koji u *Podzemlju* vode Marijan i Nik, pre svega jer sadrže iste elemente. Lajl, baš kao i Marijan, odnosno figura koja gleda televiziju, oseća dozu nelagode kada neko svedoči njegovom iskustvu. On ovde oseća strah od potencijalnog poniženja, baš kao što će Marijan kasnije osetiti paniku od Nikovog osuđivanja, mada za razliku od nje Lajl ne razmatra previše kvalitet onoga što gleda, jer on ionako menja kanale „svakih dvadeset sekundi“. Džekov očajnički pokušaj da zapodene razgovor sa Lajlom sličan je Nikovom pokušaju da razgovara sa Marijan. Međutim, njihovi pristupi značajno se razlikuju. Dok Nik

pokušava da privuče Marijaninu pažnju pitanjima o njihovom sinu Džefu, Džek se odmah fokusira na medij, na predmet Lajlove fiksacije. On ne pokušava da se aktivno nametne kao društvo onako kako to pokušava Nik, ali njegova pitanja imaju za cilj da ostvare nekakvu vezu sa Lajlom, da uspostave kontakt otkrivanjem zajedničkih interesovanja. Ipak, za razliku od Marijan koja ipak prihvata Nikovo prisustvo, Lajl čini sve da razgovor sa Džekom skрати, pa čak i poriče da često gleda televiziju (dok ironično upravo to čini i to dok je u društvu ljudi koji su mu, makar nominalno, prijatelji), a naročito da u tome nalazi nekakvo zadovoljstvo. Istina, ova dva odnosa nisu nužno srodna. Nik i Marijan su ipak supružnici i među njima postoji kakva-takva dublja veza. Lajl i Džek povezani su samo preko Pemi, pa otud ne čudi Lajlova odbojnost prema bilo kakvom razgovoru. Lajl ne želi da ostvari povezanost sa drugim ljudskim bićima jer mu je i brak previše – njegov je um programiran na dvadesetsekundni opseg pažnje, onoliki koliko mu je potrebno da pritisne dugme za menjanje kanala. Potvrdu za ovakvo tumačenje Lajlove prirode nalazimo i u sledećem odlomku:

Razgovarali su još malo. Nije pozvala Džeka. Nakon što je spustio slušalicu, gledao je televiziju. Kako je vreme prolazilo, bilo mu je sve teže da ugasi televizor. Znao je da će se neizmerna depresija smestiti između trenutka kad ugasi televizor i kad napokon zaspi. Moraće da rezimira. Zbog toga je bilo tako teško da ugasi televizor. Usledio bi period rezimiranja. Ne bi bio u stanju da smesta zaspi. Postojala bi praznina koju treba popuniti. Proizvelo bi ogromno istrgnuće, to gašenje televizora. On je bio tamo, bio je deo implodirajuće svetlosti. Soba u kojoj je bio na trenutak bi postala nepoznata. Morao bi sve iznova da nauči. Ali nije bilo toliko loše koliko je očekivao. Samo se javila rutinska depresija i on je zaspao u roku od sat vremena. (DeLillo P: 125)

Ova scena, udaljena čitavo neverstvo nakon prethodne, potvrđuje koliko disfunkcionalnost Lajlovog i Peminog braka, toliko i Lajlovo odsustvo želje da ostane nasamo sa bilo kim osim sa televizijom – pa i sa samim sobom. Potpuno otupeo zbog života koji vodi i navika koje ima, Lajlovo psihičko stanje je očekivano krhko, ali nažalost poodmaklo. Svoju depresiju on naziva rutinskom, iako neizmernom, pokazujući da je to stanje na koje je navikao, možda čak i stanje koje oseća nakon svakog gašenja televizora. Tome u prilog DeLillo prikazuje Lajla svesnog svakog, pa i najmanjeg koraka koji će se odvijati nakon trenutka kada se ekran zacrni, možemo pretpostaviti zbog toga što je taj čin okidač njegovih psihičkih problema. Štaviše, promena koju Lajl opisuje kao da govori o kupovini hleba i mleka implicitno je monumentalna. Lajl kao da menja stvarnost kada ugasi televizor; on koji je „deo implodirajuće svetlosti,“ dakle deo televizijskog sadržaja, nakon što ugasi televizor naći će se u sobi koja postaje „nepoznata“ kao da ga neko na silu izmešta iz svoje okoline i baca u ništavilo, u nepoznato, u domen u kome mora da se potruđi da bi umeo da se ponaša i na najosnovnijem nivou postojanja. Njegov razgovor sa Pemi takođe je pokazatelj njegovog mentalnog stanja. Premda razdvojeni, oni nemaju tema za razgovor; on nju ne pita o putovanju i odmoru, nju ne zanima šta se njemu sve dešava kod kuće. Štaviše, Pemi koristi Džeka kao potencijalnu tampon zonu, kao distrakciju kojom će zaokupiti Lajla kako ne bi morala da razgovara sa njim. Ipak, ona ne računa na to da Džek za Lajla postoji na istom nivou kao i ona – oboje su neželjeni ometači pažnje, pažnje koju Lajl želi da usredsredi samo na televizijski program u očajničkom pokušaju da pobjegne od svojih psihičkih problema. On želi sve uljeze van svog privatnog prostora, a jedino što ga makar delimično interesuje jeste televizija (delimično, jer se ni tome što gleda ne posvećuje sa nekim naročitim žarom, o čemu je bilo više reči u prethodnim delovima ovog rada). Ovakvo otuđenje od ljudi ostvaruje se kao direktna posledica onoga što Donovan vidi kao „averziju prema bilo kakvoj povezanosti sa nekultivisanim, nerafiniranim masama“ (Donovan 2005: 16). Kao potvrdu, on navodi još jedan značajan detalj iz ovog romana. Naime, Donovan primećuje da i Pemi i Lajl, svako za sebe, „primećuju s užasom da ih gleda čovek koji masturbira u svom autu“ (Donovan 2005: 16). Na ovaj način, oni postaju neki vid označitelja medijske robe, odnosno stoje kao objekti koji simuliraju one sa televizije. Između njih i tog čoveka ne postoji

nikakva interakcija van čistog voajerizma, on ih posmatra onako kako se gledaju ljudi na televiziji, ali Pemi oseća da je ovo iskustvo jače nego da je zapravo fizički nasrnuo na nju. Ona tumači ovo iskustvo kao neposredno, kao zajedničko; njegov pogled jeste invazija na njenu privatnost. Tako domen privatnog postaje i metaforički narušen posredstvom medijske kulture. Naučen da nema toga što on ne treba da vidi, jer televizija prikazuje svaki domen ljudskog života, nepoznati muškarac se i u stvarnom životu ponaša kao gledalac. DeLilo ovde možda donekle i banalizuje problem nerazlikovanja stvarnog od simuliranog, ali ne greši u zapažanju direktnih i logičnih posledica prakse koju televizija zagovara. Ovaj čovek je ništa drugo do gledalac koji je usvojio obrasce ponašanja iz televizijskog programa, kako formalno, tako i značenjski. Televizijski program prikazuje domen privatnog, pa je to nešto što je za njega prirodno da gleda. Televizija vrši invaziju na privatni prostor pojedinca, pa je to nešto što se i njemu može. Svakako, ovakvo tumačenje nepotpuno je utoliko što ovaj vid seksualnog uznemiravanja nije tekovina medijske kulture, već je složeniji društveni i psihološki fenomen. Ipak, u *Igračima*, čistom repetitivom situacije sa istim akterom, DeLilo kao da nas upućuje na zaključak da televizija ipak ima nekakvog uticaja i na ovaj aspekt društva. Drugim rečima, premda televizija i masovni mediji ne stvaraju ni koncept seksualnog uznemiravanja, niti pojedinca koji ga vrši, oni indirektno stvaraju kulturu, odnosno društvenu atmosferu, u kojoj takvo ponašanje ima povoljne uslove za češće ispoljavanje. U tom smislu, za nas kao čitaoce, ovaj događaj je značajan kao samo još jedan od simptoma usložnjavanja koncepta privatnog i toga kako se prema njemu može odnositi u televizijskoj kulturi. Štaviše, Pemino i Lajlovo iskustvo sa ovim čovekom biće još jedan od faktora zbog kojih njih dvoje beže u otuđenost i osamljenost. Umesto da budu objekat nečijeg posmatranja, oni radije biraju da oni budu ti koji gledaju. Zbog toga je televizijski ekran njihov saveznik, jer ga ne percipiraju kao opasnost – televizijski ekran ne može direktno da ih napastvuje, niti da ih osuđuje. Iz ovoga sledi, još jednom, da televizija definiše njihovo shvatanje privatnog kao označitelj prostora u kom se može biti zaštićen od pogleda, sve dok ste vi u datom prostoru jedina osoba koja je u poziciji posmatrača. Da je sličan slučaj sa svim medijima, odnosno da nije samo televizija ta koja definiše domen privatnog u DeLilovoj Americi, potvrdiće nam i sećanja Nika Šeja na dan čuvene bejzbol utakmice, čiji je prenos pratio preko radija. U svojim mislima, on nam otkriva sledeće:

[n]a krovu s tranzistorom smeštenim na ispust na zidu, a ponekad bih čučnuo i spustio tranzistor sa sobom, iza tog ispusta, nekako bih ga prigrlio, crpeo iz njega nadu, patio uz tok igre i preokrete u njemu, navijao iz sve snage, a radio je bio stari emerson, kestenjaste boje, koji je svuda nosio sa sobom [...] i ja sam zamišljao teren i igrače, resko plavetnilo i rajsko zelenilo tog dana natkriljenog pretećim nebom – velikog i strašnog, dana koji je u izbledelom filmu sećanja postao crno-beo. (DeLilo Po: 136-137)

Nik se ovde, istina, ne nalazi u svom porodičnom domu, već prenos prati s krova zgrade u kojoj živi s majkom i bratom, ali to skriveno mesto, taj ispust na zidu simbolično i postaje njegov dom, ako dom tumačimo kao privatni, intimni prostor u kom se provodi vreme za odmor, zabavu i dokolicu. Drugim rečima, tvrdnja da je privatni prostor u DeLilovim romanima primarno određen prisustvom aparata masovnih medija (u ovom slučaju radio menja televizor samo iz tehničkih razloga, jer tehnologija nije bila niti dovoljno razvijena, niti svima dostupna) ponovo se pokazuje tačnom u ovoj sceni u kojoj Nik doslovno beži iz prostora koji nominalno predstavlja njegov dom da potraži prostor u kom bi mogao slobodno biti svoj, u kom bi mogao da opuštено prati nešto što ga strastveno zanima u miru, koji dom treba da mu obezbedi, ali koji on u tom domu ne oseća. Njegova izopštenost iz zajednice, koja počinje njegovim voljnim udaljavanjem iz porodičnog doma i društva njegove porodice, kao da se, posredstvom medija, još i umnožava, jer Nik provodi vreme sam na krovu dok na ulici ljudi slave pobedu i uživaju u trijumfu i iskustvu kao zajednica; utakmica je nešto što spaja komšije, strance i slučajne prolaznike dok istovremeno otuđuje Nika kako od te jedinstvene zajednice, tako i od sopstvene porodice. Otudenju svakako doprinosi i činjenica da Nik navija za gubitnički tim, pa pored sopstvene

izopštenosti i poraza voljenog tima, on i nema šta da slavi. Utakmica kao medijski spektakl i deo medijske kulture ovde je istovremeno lakmus papir ali i agens stvaranja i menjanja društvenih odnosa i to direktno kroz upliv u privatni prostor, najpre u dom, ali i u svaki prostor koji se može u datoj prilici transformisati u privatni (onako kako limuzina Erika Pakera u *Kosmopolisu* naizmenično postaje privatni i javni prostor u odnosu na njegovu trenutnu potrebu). Čitavu scenu možemo iskoristiti kao potvrdu onoga što na ovu temu beleži Šeri Terkl:

Mnoge institucije koje su nekada zblizavale ljude – glavna ulica, hodnik sindikata, gradsko zasedanje – više ne funkcionišu kao ranije. Mnogi ljudi provode većinu dana sami pred ekranom televizije ili kompjutera. U isto vreme, pošto smo ljudska bića kakva jesmo, pokušavamo da se (kako je to rekao Maršal Makluan) retribalizujemo. (Turkle 2011: 178)

Okupljanje na ulici jeste donekle tekovina starije civilizacije, potvrda zapažanja Erika Pakera u *Kosmopolisu* da svet funkcioniše po obrascima starog sveta. Nakon što se utakmica završila, potreba za „retribalizacijom“, ili jednostavno socijalizacijom, ljude tera da potraže druge ljude, da iskoriste medijski diskurs kao sredstvo povezivanja, kao zajedničku temu. Međutim, ono što doprinosi upečatljivoj distopijskoj atmosferi u ovom DeLilovom romanu jeste upravo moć utakmice da otuđi ili zbliži, da direktno utiče na društvene odnose i iskustva kojih će se likovi kasnije sećati upečatljivije od onih iz stvarnog, privatnog života. Treba imati na umu da DeLilo, čak i dok opisuje veselje na ulici dok masa slavi pobedu voljenog tima, zapravo cilja na ono što Kroker i Kuk nazivaju „apstraktnom socijalnošću“, terminom pozajmljenim od Sartra (Kroker & Cook 1987: 271). U ovom kontekstu, utakmica služi da pokaže ispraznost društvene konekcije koja se zasniva na medijskom iskustvu, odnosno sadržaju koji to iskustvo generiše. Ovaj sportski medijski spektakl tako stvara „lažnu društvenost TV [ali i generalno medijske] publike koja se kao isprazno, serijsko jedinstvo doživljava kao negativni totalitet“ (Kroker & Cook 1987: 271). Drugim rečima, iskustvo utakmice koju prate DeLilovi junaci nije autentično, jer oni imaju pristup samo iskustvu prenosa utakmice; oni ne doživljavaju stvarni događaj, već medijski spektakl događaja, koji je emitovanjem modifikovan i tehnički i smisaono. On je izmenjen, pa i domaštian (setimo se samo kako Ras Hodžiz priznaje svoju sklonost ka izmišljanju srceparajućih detalja sa tribina) i stoji kao označitelj stvarnog događaja. Upravo zbog toga što ljudi na ulici svoje iskustvo zasnivaju na označitelju, a ne na autentičnom, neposredno proživljenom događaju, povezanost koju ispoljavaju nosi dozu otuđenja u sebi. Osnove njihove bliskosti su isuviše slabe, zbog čega je njihova povezanost kratkotrajna. Nakon slavlja na ulici, oni će se vratiti svako svom domu i svako svojoj uspomeni na utakmicu – još jedan u nizu označitelja stvarnog događaja. U kontekstu Bodrijarovog tumačenja medija kao društvenog faktora, ovaj primer može se čitati kao „društvena inscenacija komunikacije“ ili socijalizacije, koju mediji više ne izvršavaju, niti je podstiču (Vučković & Stokić Simončić 2012: 153). Stoga, može se reći da je Nikova izopštenost iz ove kratkotrajne javne zajednice u isto vreme i ublažena i pogoršana; ublažena, jer zajednica nije prava zajednica, već nasumično i letimično okupljena gomila među kojom ne postoji istinska povezanost, a pogoršana iz upravo istih razloga, jer za Nika ne postoji mogućnost zajedništva čak i na takvim nepostojanim osnovama. Štaviše, Nikovu izopštenost iz zajednice DeLilo nam pokazuje u kasnijem Nikovom životu, kada ga vidimo kao tipskog pripadnika potrošačkog društva. Uistinu, on će pripadati ovoj masovnoj konzumerističkoj zajednici, ali će i ona implicirati otuđenje i osamljenje jednako koliko i sva ostala Nikova iskustva sa drugim ljudima. Onako kako ostvaruje jaču vezu sa radijskim sadržajem negoli sa svojom porodicom u mladosti, tako će se u nešto kasnijem životnom dobu okrenuti drugom mediju – reklamama – ali i čitavom mehanizmu konzumerizma, i to na sledeći način:

Pio sam sojino mleko i trčao po kilometar i po na dan. Na pojasu šortsa za trčanje nosio sam jednu napravicu, tešku svega deset grama, na kojoj su ispisivani podaci o pređenoj razdaljini i sagorelim kalorijama i dužini koraka. Ključeve od kuće nosio sam u novčaniku na nožnom

članku, pričvršćenom čičak-trakom. Nisam voleo da mi ključevi zveckaju u džepu dok trčim. Novčanik pričvršćen uz nožni članak odgovarao je mojim potrebama. Bio je neposredno usmeren prema mom problemu. Stvarao mi je osećaj da u svetu proizvodnje i trgovine i kataloga s poklonima postoje ljudi koji razumeju prirodu mojih sitnih dosadnih potreba. (DeLilo Po: 89)

Nik ovde tvrdi da tamo negde, u svetu marketinga i trgovine, postoje ljudi koji ga razumeju, ali on nije osoba koja istinski traži društvo u ljudima. Njegovo je iskustvo zapravo eho onoga što Terkl naziva „identifikacijom sa mestom sa ekrana“ koji savremena publika „donekle oživljava i van ekrana“ (Turkle 2011: 235). Ona navodi primer bara iz serije *Kafić Uzdravlje* koji najpre postaje popularan medijski spektakl jer „većina nas nema u komšiluku mesto gde 'svi znaju naše ime'“ a potom dobija svoje simulirane imitacije širom Amerike u kojima „niko ne zna vaše ime, ali bar uvek možete da kupite piće ili trenerku kao suvenir“ (Turkle 2011: 235). Terkl ovde uspešno povezuje televiziju i potrošačko društvo Sjedinjenih Država, kao i mnogi teoretičari pre nje. Zavodljivi koncept iz medija koji mami publiku da se za njega najpre emotivno veže potom postaje aktivni učesnik kapitalističke razmene. Analogno primeru koji spominje Terkl, i Nik oživljava početni impuls koji dobija iz medija. On u proizvodima do kojih dolazi posredstvom reklama i medija najpre vidi osnovu za zbližavanje, jer oni tačno odgovaraju njegovim potrebama, a zatim će uspešno oživeti to zamišljeno mesto iz medija, spominjući da „tamo negde“ postoje ljudi koji ga razumeju. Međutim, on do tih ljudi ne dolazi, niti ih oživljava u svojoj mašti bliže sebi; oni ostaju tamo negde, dok on sebi kupuje suvenire, kao koncentrisane simbole njegove metafizičke veze sa svetom tržišta. On čak tim zamišljenim ljudima ne daje ni lične odlike, niti osmišljava ličnost na koju bi direktno mogao da projektuje svoju želju za „retribalizacijom.“ Naprotiv, on ovde utehu nalazi u sistemu, u mehanizmu, u najjavnijem od svih oblika društva, jer jedino u takvom okruženju može osetiti nekakvu povezanost, i to u domenu zablude. Jedina osoba koju će Nik zaista i iskreno potražiti biće Klara Saks, ali je i ta potraga više simbolična – on kreće na putovanje da bi otkrio nešto o sebi, njegovo mitsko putovanje na zapad (i to američki Zapad) poduhvat je samootkrovenja, ritual koji treba da rezultira epifanijom, odnosno spoznajom sopstvene suštine i svrhe, ali ne nužno i pravim povezivanjem sa starom prijateljicom, jer osim kratkotrajne afere, među njima se, kako se ispostavlja, suštinski malo šta i desilo. Premda je njegova profesija na neki način kritika potrošačkog društva, jer Nik u svakoj tekovini sredine u kojoj živi vidi smeće, Nik je ovde knjiški primer potrošača i to onog koji prvi prigrljuje trendove. On pije sojino mleko u doba kada tržište tek počinje da nudi zamene za klasično kravlje mleko, on ima naprave koje su poslednja reč tehnike, a kupuje i stvarčice koje bi u običnom čoveku lako mogle podstaći podsmeh i porugu, poput apsurdno nepotrebnog novčanika za nožni članak. Štaviše, činjenicu da je kupio nešto što je očigledna kreativna vratolomija kompanija koje se bave prodajom sitnica i galanterije, on pokušava da, najpre sebi, opravda postojanjem problema na koji su marketinški i drugi konzumeristički stručnjaci odgovorili adekvatnim rešenjem. Suštinski, Nik je ovde dramski *everyman*, nulta jedinka potrošačkog društva savremenog doba koja će izmisliti potražnju da bi opravdala ponudu, umesto da proces bude obrnut, kako nalažu tekovine proizvodnje. On je zapravo više član porodice Deming od Erika (koji ne samo da ne učestvuje u dominantnom društvu, već se priklanja onima koji ga, ako ne podrivaju, onda bar posmatraju sumnjičavo, poput teoretičara zavere), makar duhom, jer funkcioniše po obrascima ponašanja poteklih iz potrošačkih pedesetih, koji su se nezadrživom silom razvili u monstroznost konzumerizma s kraja dvadesetog veka. U takvoj društvenoj potki, nije čudo da Nik oseća suštinsku povezanost sa sredstvima masovnih medija više nego sa sopstvenom porodicom. Stoga je potpuno paradoksalno da će upravo Nik biti taj koji će imati kakvo-takvo zajedničko iskustvo pred televizorom sa članovima svoje porodice, iako će malo šta suštinski iz tih iskustava proizići. Pored scene sa Marijan, Nik u nekoliko navrata razmišlja i o noćima kojima su on i Rozmari „sedeli u onoj ustajaloj svetlosti [...] i gledali reprize 'medenog meseca'“ (DeLilo Po: 124). Zadržimo li se za trenutak na reči „reprize“ lako uviđamo eho

glavnih ideja i DeLila, ali i Bodrijara, o televizijskom programu koji je suštinski lišen novih informacija. I u ovom slučaju, kao i u slučaju snimka ubistva sa Teksaškog autoputa, televizija emituje iste snimke iznova i iznova, ali ih publika prati, čini se, istom posvećenošću i žarom kao i prvi put. Tako se Nik priseća jedne zanimljive epizode:

Glison je bio mrtav ali je i on bio sa nama u sobi, bio je Irac isto kao i majka i stanovao je u plesnivom ćumezu, odeven u konduktersku uniformu, vitlao je rukama, razmahao i debeo, bio je jedina osoba koja je mogla da je nasmeje. Šunja se po sobi i stezao pesnicu. *Na mesec ću te poslati, Alis*. Majka je najviše volela poznate stvari. Što je češće on koristio neku rečenicu, to se više smejala. Neke od tih rečenica željno je iščekivala. Oboje smo ih čekali i on nas nikada ne bi izneverio. Osećali smo prisniju međusobnu povezanost kada je uz nas u sobi bio i Glison. On nam je davao šlagvort, nudio nam smeh koji nam je na kraju dana bio tako potreban. Ozlojeđeni Glison. Lupao je šakom po stolu i klecao i okretao onu svoju golemu glavu ka nebu. On je bio vic koji je sa sobom nosio zatureni deo istorije – debeli vic, glupavi vic, vic o rabinu i svešteniku, vic o medenom mesecu, vic ispričan na dijalektu, poenta koja ostaje da živi i onda kada je vic odavno zaboravljen. Osećali smo se bolje kada je Džeki bio u sobi, proziran u svom bolu, živ i mrtav u Arizoni. (DeLilo Po: 109)

Glisona ovde prepoznamo s pravom kao jednog od likova iz Prologa ovog romana, komičara iz pedesetih, koji je bio jedan od poznatijih i voljenijih zabavljača na televiziji. Stoga ne bi bilo opravdano zameriti čitaocu koji bi se mogao naći zbunjen ovim jedinstvenim prespajanjem vremenskih linija, čime Glison sa stadiona u Njujorku dospeva u sobu doma Šejevih. Konfuzija bi lako mogla biti utoliko veća što Nik ni u jednom momentu ne koristi reči televizija, ekran, emisija ili nešto slično da opiše ovo jedinstveno druženje sa Džekijem Glisonom, mada napominje da je bio mrtav – što je ujedno i jedini trag da Nik ovde opisuje još jedan televizijski program. Razlog tome s pravom treba tražiti u doživljavanju televizije i njene uloge u porodičnom domu. Njen je upliv u privatni prostor postao toliko uobičajen i normalan, da Nik i Rozmari više ne percipiraju program kao nekakvo strano telo, već je on deo njihovog boravka kod kuće. Glison tako nije na ekranu, već je „sa njima u sobi“ po kojoj se „šunja“ i čak utiče na to da se oni „osećaju bolje“ i da imaju o čemu da razgovaraju „dajući im šlagvort.“ Sklona tome da televiziju percipira kao stvarniju od stvarnosti, Rozmari će ovde lako uspjeti da se sa onim što gleda poveže i na drugim, ličnijim nivoima, pa sa Glisonom lako nalazi sličnosti i osnove za nekakvu eteričnu povezanost. To što je on Irac (premda je glumčevo poreklo samo potencijalno vezano za Irsku, s majčine strane) čini ga bliskim Rozmari i zbog toga ona sa njim ostvaruje dublju povezanost, pritom potpuno stapajući u jedno glumca i fiktivnu ličnost koju glumi (ma koliko ona bila inspirisana autobiografskim elementima). Ovakvo izjednačavanje stvarnih ličnosti i fiktivnih likova i doslovno označava trenutak u kome savremena inkarnacija Bodrijarove hiperrealnosti briše granice tako da artificijelno obgrljuje stvarnost, čineći jedinstvenu sferu postojanja u kome je sve jednako stvarno i nestvarno.

Slično se dešava i u suprotnom pravcu u DeLilovim romanima. Njegovi likovi često će ljude iz svog okruženja sagledavati kao medijske tvorevine, fragmente televizijskog ili filmskog sadržaja. LeKler piše da Džek zbog uticaja televizije počinje da razmišlja o stvarnim ljudima kao o kreaturama televizije i nudi primer ozloglašnog gospodina Greja, Babetinog ljubavnika, kog Džek vidi kao „stvorenje iz televizora, nestvarno biće koje se može ubiti bez kazne“ baš kao na televiziji i filmu (LeClair 2003: 15). On dalje primećuje da se ova koncepcija menja donekle kada se njih dvojica konačno sretnu, ali je uticaj televizije na Džeka toliki da on u tom momentu ima „malo svesti o sebi ili sećanja; njegova svest i govor prepuni su fragmentiranog brbljanja sa televizije koju konstantno gleda“ (Le Clair 2003: 15). Upravo ovde najbolje vidimo uticaj upliva televizije u sferu privatnog, jer DeLilo na nivou individualnog, na nivou mikrokosmosa jedinke pokazuje u kojoj meri televizija može odrediti

identitet nepoznate osobe, ili nas navesti da taj identitet pretpostavimo. Štaviše, medijski format diktira i kako će DeLilovi junaci videti i osobe koje poznaju, poput Lijane u *Padaču* koja kada ugleda Kita procesuiru tu informaciju kao na filmu; ona je svesna da prati „sled događaja“, da je on „silueta koja lebdi u odrazu svetlosti [...] u delovima, ocrtan sitnim potezima“ (DeLilo Pa: 113). Možda otud ironični detalj u *Podzemlju*, kada Brajan sastavlja „šake u oblik TV ekrana“ (DeLilo Po: 115) i gleda kroz njih, kao da ne razgovara sa osobom, već mu je potrebno da osobu vidi na, makar i improvizovanom, ekranu kako bi razumeo o kome se radi. Analogno tome, može se reći i da ovi primeri ukazuju na prostor diktiranja identiteta na makro-nivou, o čemu će nešto kasnije biti reči. LeKler takođe primećuje frapantni nivo uticaja televizije i na primeru drugih junaka *Belog šuma*. Osim Džeka, i zatvorenik sa kojim Henrik igra šah putem pošte i Džekov profesor vode se onim što im diktira televizija; anonimni zatvorenik služi kaznu za ubistvo petoro ljudi „nakon što je čuo glasove koji mu se obraćaju putem televizije“ i nalažu mu da počini brutalan zločin, dok se profesor leči od depresije tako što se „aktivno interesuje za televizijsku vremensku prognozu“ (LeClair 2003: 15). Na ovoj skali od guranja u ludilo do izbavljenja iz ralja mentalne bolesti, Džek i ostali protagonisti osciliraju u manjoj ili većoj meri, ali uvek i upadljivo u odnosu na televizijski (odnosno medijski) program. Marijevi filozofski traktati biće stimulirani televizijskim programom i konkretnim iskustvima koje ili ima on sam ili svedoči onima koje imaju drugi (kao kad gleda Glednijeve dok prate televiziju), Džekova manija za otkrivanjem simptoma biće u direktnoj vezi sa izveštavanjem o štetnim simptomima trovanja, a njegov odnos sa Babet takođe će menjati kako njena pojava na televiziji, tako i programi koje zajedno ili odvojeno prate (izveštavanje o leku od kojeg Babet postaje zavisna, stereotipni zapleti o preljubi). Najt tumači situaciju sa Vilijem Minkom, čijim je ubistvom Džek opsednut, kao dokaz da je njegova „podsvest u potpunosti kolonizovana medijima da iz njega nasumično kuljaju citati sa televizije“ poput informacije da delfini imaju radio-transmitere (Knight 2008: 32). Najt dalje ističe sledeće:

Mink je toliko zagacao u mešanje simulacije i stvarnosti da se saginje u zaklon kada Džek samo izgovara kliše iz petparačkih trilera, poput „kiše metaka“ (WN 311); s druge strane, Džek deluje kao da nije u stanju da pripoveda ili čak iskusi scenu bez menjanja književnih pastiša i opsesivnog fokusiranja ne na sam čin, već na čin opisivanja koji je već iskorišćen u hiljadu romana i filmova pre toga: „Opalio sam iz pištolja, oružja, revolvera, naoružanja, automatika“ (WN 312). (Knight 2008: 32)

DeLilo kao da piše Minka kao rezultat direktne progresije uticaja medijskog sadržaja na pojedinca. Na osi od ignorisanja medija do potpunog uranjanja u njihov svet, Mink se nalazi na krajnjoj tački medijske saturacije. Njegovi postupci u potpunosti su simulacija onoga što je video u medijima, njegovo ponašanje primer je kompletnog usvajanja šablona koje televizija propagira, on je primer „medijske saturacije do komičnog ekscesa“ (Knight 2008: 32). Džek ne zaostaje mnogo za njim u ovoj situaciji, što nam DeLilo pokazuje kroz diskurs kojim se koristi, ali i kroz Džekov pristup čitavoj situaciji. Pre nego što će ući u Minkovu motelsku sobu, on se ponaša kao Erik Paker pre nego što će ući u stan Benoa Levina u *Kosmopolisu*. Erik razmišlja kako bi trebalo da nogom razvali vrata jer se tako ponašaju akcioni junaci na filmu, dok Džek nekako intuitivno zna da će vrata biti otključana, jer je u filmovima uvek tako. Njegovo ponašanje jeste i parodični ekstrem ponašanja Nika Šeja iz kasnije napisanog *Podzemlja*. Nik se komično pretvara da je gangster i u šali izmišlja osobu kako bi zabavio kolege. Džek, pak, uskače u ulogu sličnu jednom gangsteru naizgled ozbiljno, i to čini se jer je to jedini način na koji on može da se nosi sa situacijom u kojoj se našao. Međutim, nema sumnje da DeLilo ovu scenu piše kao parodiju televizijske i filmske publike koja uči od akcionih heroja kako se u određenim situacijama treba ponašati. Donekle, u ovom smislu, možemo govoriti o mitu o usamljenom heroju koji je činilac američkog identiteta, koliko i popularne medijske kulture Sjedinjenih Država, a danas i čitavog (zapadnog) sveta. Džek je u misiji da se osveti, ali i da odbrani čast, kako svoju, tako i svoje porodice. Ipak, apsurdnost aktera i čitave situacije čini da narativi o osveti i odbrani časti ovde deluju

neprimereno, jer su svi uključeni više karikature, nego vrli junaci. Drugim rečima, u medijskoj hiperrealnosti nema velikih vitezova, ali ni prostora za ozbiljne koncepte poput časti i osvete; u njoj ima samo mesta za pojedince koji će simulirati ove uloge i pojmove, a po ugledu na medijske programe.

Jedan od retkih trenutaka kada se televizija ne čini stvarnom za DeLilove junake jeste epizoda sa teksaškim serijskim ubicom u kojoj on gleda TV program koji se bavi njegovim ubistvima. Grin naziva ovaj snimak „Zapruderovim filmom za doba kablovske televizije“ (Green 2008: 99), povlačeći time značajnu paralelu između Kenedijevog ubistva i serijskih ubistava u Teksasu u svetu DeLilovih romana. Osim što ih povezuje element atentata na vozilo u pokretu, činjenica da amaterska kamera beleži oba događaja, da se ni na jednom snimku ne vidi lice ubice, kao i da će se snimci emitovati na televiziji, ova dva snimka povezuje i implicitno prikazan razvoj medijske kulture, jer snimak Kenedijevog ubistva nije ni izbliza toliki medijski spektakl kao snimak ubistva sa Teksaskog autoputa, iako je prvi istorijski daleko značajniji događaj. U tom smislu epizodu u kojoj nam DeLilo otkriva svet serijskog ubice i daje nam delić njegove perspektive možemo čitati kao savremeno otelotvorenje Lija Harvija Osvalda, koji prati program o sebi na televiziji. Upečatljivo je, svakako, da je Osvald „za doba kablovske televizije“ daleko pogodnija i medijska i politička ličnost. Medijska, zbog toga što ima odličan potencijal za medijski spektakl s kraja dvadesetog veka (što u *Vagi* nije bio slučaj jer su mediji bili manje razvijeni u periodu koji roman opisuje u odnosu na *Podzemlje*); on objedinjuje elemente misterije, užasa, šokantnosti, ali i primamljivosti jer je tragedija koju dodaje na medijsko nebo dovoljno izolovana i kontrolisana da ne predstavlja direktnu opasnost za gledaoce. Politička, pak, zbog toga što on ni na koji način ne remeti uređenje države i njene institucije; njegove mete su obični ljudi, on nema potencijal da inspiriše revoluciju, niti je upleten u bilo kakve političke spletko, kao što je to bio slučaj sa Osvaldom. Zanimljivu epizodu iz njegovog života koju nam prikazuje DeLilo možemo iskoristiti i za analizu odnosa između televizije i privatnog prostora, jer je ovaj masovni medij prisutan i u njegovom domu. Vest o ubistvu ubice dolazi ne samo na vrata, već i u dnevnu sobu, uzvraćajući mu simulacijom onoga što je on učinio u privatnosti ličnog prostora. Scena tako suprotstavlja ubicu iz perspektive privatne sfere njegovoj ličnosti iz javne sfere društvenog života. On gleda amaterski snimak na kom se, istina, ne pojavljuje direktno, ali je simbolično predstavljen kroz sam video-zapis i činjenicu da on prikazuje njegovih ruku delo.

A onda su pustili snimak sa trake. Bio je podozriv prema toj traci, pošto je snimak bio načinjen iz vizure drugačije od njegove, a uz to je svakog trenutka očekivao da će devojčica pomeriti kameru i uhvatiti njega. Odgledao je taj snimak više od deset puta zajedno sa svojim bolesnim ocem, i prilikom svakog gledanja mislio je kako će se odjednom pojaviti u sopstvenoj dnevnoj sobi, odvojen od samoga sebe, mislio je da će videti sebe kako suženih zenica čkilji preko volana svog malog automobila. (DeLilo Po: 275)

Ova sporedna epizoda umnogome je izuzetak ne samo u ovom DeLilovom romanu, već i u njegovom opusu uopšte. Za početak, serijski ubica ovde pokazuje potpunu autonomiju u odnosu na kulturu čiji je neodvojivi deo, ne samo kao gledalac, već i kao akter u tom trenutku glavnog medijskog spektakla. On paradoksalno sebe ne posmatra kao ostali DeLilovi junaci kroz objektiv kamere, dok na neki način radi upravo to – gleda snimak događaja u kom je učestvovao, iako se njegov lik ni u jednom momentu ne pojavljuje na ekranu. U prilog ovome ide i njegovo zapažanje da bi se mogao pojaviti u dnevnoj sobi, u kojoj je inače fizički već prisutan, ukoliko bi se desilo da je devojčica ipak snimila i njegov auto prilikom jednog od ubistava. Ipak, to njegovo televizijsko Ja bilo bi samo predstava odvojena od njega, medijski lik kojeg sa stvarnom osobom ne treba mešati. Na taj način, on kao da se udaljava od sopstvenog dela, ili makar od medijske predstave svog dela, čija je vrednost već dovoljno umanjena besomučnim ponovnim emitovanjem. Ova tvrdnja naročito je jasna kada njegovu reakciju uporedimo sa Erikom Pakerom u *Kosmopolisu*, za koga je čitava stvarnost, pa i on sam, stvarnija na

ekranu, ili sa Majklom Madžeskim u *Valsparaisu*, koji na sličan način posmatra avion u kom se nalazi kako poleće na ekranu ispred sebe i upoređuje kako avion „poleće izvan kabine“ a onda „poleće unutar kabine“ dok naizmenično gleda u ekran i kroz prozor (DeLillo V: 32). Situaciju sa avionom i ekranom DeLilo će ponoviti i u *Tišini*, u čijem prvom poglavlju Džim i Tesa Berens lete kući ne bi li stigli na Superbol, a dok Tesa piše, Džim će posmatrati ekran na kom kruže informacije o visini na kojoj lete ili spoljašnjoj temperaturi, onako kako Erik u *Kosmopolisu* posmatra kretanje jena. Sama činjenica da DeLilo ponavlja slične motive iz romana u roman govori nam o njihovom značaju – o tome da će se ljudi okretati ekranu u svakom dostupnom trenutku ne bi li saznali nešto o stvarnosti koju neposredno naseljuju, ne bi li dobili potvrdu da se sve što se oko njih zbiva zaista i istinski dešava. Pored verifikacije stvarnosti, mediji im pružaju i šansu da stvarnošću ovladaju, jer prikupljaju znanja o njoj, a znanje o nečemu neupitno stoji kao jedan od načina da se nad nečim uspostavi moć. Takođe, onako kako će Erik videti sebe mrtvog na ekranu pre nego što će ga Beno Levin ustreliti, i Li Harvi Osvald će posmatrati svoju smrt na TV ekranu u *Vagi*, i to onako „kako je to kamera snimila“ (DeLillo L: 439). Ironično, on će „[k]roz bol, kroz gubitak osećaja osim tu gde ga je bolelo“ posmatrati trenutak kada ga je metak pogodio i naročito sopstvenu reakciju na njega (DeLillo L: 439). Boksal beleži da nam DeLilo ovaj događaj predstavlja „ne kao događaj koji se može gledati“ već kao senzaciju, kao osećaj, kao iskustvo veće od obične predstave koje će Osvalda osloboditi od „sprega američke istorije“ (Boxall 2006: 150). Na neki način, gledajući svoju smrt na ekranu, Osvald je proživljava kao medijski spektakl jer tumači svoje iskustvo u okvirima medijskih narativa dok zamišlja sebe kao pilota koji leti nebom nad Rusijom. Za sve njih ekran je direktna odrednica ličnog iskustva; oni znaju da se nešto zasigurno dešava jer ekran to potvrđuje, što sa serijskim ubicom u *Podzemlju* kao da nije slučaj. Štaviše, on zna o stvarnosti nešto što mediji ne znaju; naime, to da je ubica baš on. Ipak, da DeLilovi junaci nikad nisu u potpunosti izvan medijske kulture, čak i kad je donekle vide kao sebi nesrodnu, potvrđuje i sam teksaški ubica kada se kasnije bude uključio u jednu od emisija posvećenoj upravo njemu. DeLilov vrhunac parodije uslediće kada mu ista ta medijska kultura koja ga je vinula u visine popularnosti bude osporila identitet, odnosno kada on u programu sebe identifikuje za pravog ubicu sa autoputa, nakon čega će ga voditeljka optužiti da je samo prevarant i imitator koji želi pet minuta slave, a operater će prestati da prihvata njegove dalje telefonske pozive. Tako on ostaje sam sa svojim delima, dok medijskoj kulturi u potpunosti i suvereno pripada njegova medijska persona, ličnost koja postaje fetiš kroz mnogobrojna emitovanja snimka ubistva i analize. Za njega, neposredna stvarnost je utemeljena u njegovim konkretnim delima i neposrednom iskustvu. Za ostatak sveta, stvarnost je ono što prikazuje televizija. Kako primećuje sportski kolekcionar Marvin u *Podzemlju*, za savremeno društvo, „[s]tvarnost se ne dešava dok ne počnete da analizirate tačkice“ (DeLilo Po: 186). Zbog toga je i ubica u ovom romanu više prikaza nego stvarna osoba, jer je medijska kultura ta koja definiše nečije postojanje. Stvarna osoba prikazana nam je samo u sporednoj epizodi, letimice, dok se senka medijske ličnosti nadvija nad ostalim pričama koje se odvijaju u istom vremenskom periodu. Ovo možemo potvrditi uporedimo li ga sa Osvaldom u *Vagi*, koji takođe živi na margini društva, a u jednom momentu ima sličnu reakciju na sebe u medijima, što vidimo na sledećem primeru:

Kad god su ga vodili dole, čuo je svoje ime na radiju i televiziji. Li Harvi Osvald. Zvučalo je krajnje čudno. Nije prepoznavao sebe u punoj intonaciji svog imena. Jedini put kad je koristio srednje ime bilo je kad ga je upisao u formular u kom je postojao prostor u tu svrhu. Niko ga nije zvao tim imenom. Sada ga je bilo svuda. Čuo ga je kako odzvanja o zidove. Reporteri su ga uzvikivali. Li Harvi Osvald, Li Harvi Osvald. Zvučalo je čudno i glupavo i izmišljeno. Oni su govorili o nekom drugom. (DeLillo L: 416)

Između ove scene i scene sa teksaškim serijskim ubicom postoji značajna razlika utoliko što Osvald ovog puta ne gleda sebe direktno na ekranu, ali i dalje dolazi u kontakt sa svojom medijskom personom posredno, preko imena koje mu je dodeljeno u medijima. Takođe, u ovom momentu, on se

uveliko nalazi u javnom prostoru, on i doslovno postaje javno dobro, istrgnut iz svog privatnog prostora i oblikovan na više nivoa (njega oblikuju i agenti koji kuju zaveru protiv Kenedija i mediji koji izveštavaju o njegovom delu). Ipak, ova scena značajna je za poređenje dve medijske ličnosti, i to obe označene kao teroristi. Obojica su, na neki način, razdvojeni od svojih medijskih persona, jer nam DeLilo pruža uvid u privatni prostor i jednog i drugog. Premda Osvaldovu privatnu ličnost upoznajemo daleko bolje nego ličnost serijskog ubice iz *Podzemlja*, jasno je da ih spaja činjenica da je njihovo postojanje za ostatak sveta limitirano na njihove medijske predstave. To vidimo na primeru Osvaldove sahrane na koju ne dolazi skoro niko, jer on više nije osoba, već ubica voljenog predsednika, ali i u sceni u kojoj teksaški ubica razgovara sa komšijom i prijateljom za koga njegova medijska ličnost serijskog ubice ne postoji u neposrednoj stvarnosti, on ne povezuje ličnost svog prijatelja sa gnusnim delima koji se dešavaju na televiziji. Takođe, obe medijske ličnosti u potpuno su konstruisane; Osvaldova posredstvom tajnih službi, a ličnost serijskog ubice posredstvom kolektivne mašte medija i publike koji ni u jednom trenutku ne vide lice ubice, niti znaju nešto konkretno o njemu, ali pouzdano mogu da tvrde da je glas koji se uključuje u emisiju da prizna svoju umešanost prevarant. U prilog veštačkosti njihovih medijskih ličnosti ide i Osvaldovo zapažanje o imenu koje za njega koriste u medijima, a koje je eho njegovih pređašnjih razmišljanja, kada prati vesti o Frensisu Geriju Pauersu, američkom zarobljeniku u Rusiji, i primećuje da mediji uporno koriste njegovo puno ime. On primećuje šablon u tome što „čim uradite nešto ozloglašeno, prikaće vam dodatno ime, srednje ime koje se obično ne koristi“ čime je osoba „zvanično obeležena, jedno poglavlje u mašti države“ (DeLillo L: 198). Razdvojeni od svojih ličnosti iz javne sfere, njih dvojica ne nalaze mesto lišeno uticaja medija ni u privatnom prostoru, jer na obojicu utiču medijski sadržaji, kako direktno, tako i indirektno, nesumnjivo doprinoseći formiranju njihovih identiteta. Oba lika imaju kvalitete likova sa televizije i filma, samo što na primeru Osvaldovog odrastanja eksplicitno vidimo uticaj medijske kulture i industrije zabave, dok ih na primeru teksaškog ubice samo naslućujemo, mahom zbog toga što mu DeLilo ne posvećuje dovoljno prostora u potonjem romanu. Ipak, navedene sličnosti između ova dva junaka snažno nas upućuju na iste, ili makar uporedive, zaključke. U ovom ili onom slučaju, oba lika jesu potvrda moći televizije da uplivom u prostor privatnog direktno utiče na oblikovanje i promenu identiteta svojih gledalaca.

4.1.4. Oblikovanje kolektivnog američkog identiteta kroz televiziju: indoktrinacija i instrukcija

Sprega između identiteta, kako ličnog, tako i kolektivnog, i televizije, kao i ostalih masovnih medija u DeLilovim romanima najbolje se oslikava kroz političko-društvena zapažanja o različitim zajednicama unutar Sjedinjenih Država, ali i individualnim reakcijama na svet i stvarnost sa kojom se junaci suočavaju. Bodrijarovo tumačenje medija kao proizvođača hiperrealnosti, ovde će biti značajno za tumačenje uticaja medija na identitet pojedinca i nacije, ali je potrebno naglasiti da se ni u Bodrijarovoj teoriji, niti u DeLilovim romanima ne radi o suštinski lažnoj stvarnosti koju pojedinci naseljuju i zbog koje gube lični kompas i slobodu mišljenja i ponašanja. Hiperrealnost koju generišu mediji je jedina stvarnost koja postoji i ona je jednako opipljiva u elementima svakodnevice DeLilovih likova, koliko i na ekranu ili u drugoj formi masovnih medija. De Menezes Linardi ističe da je društvo DeLilove Amerike „toliko utemeljeno u medijskom simulakrumu da često nije moguće razumeti da li se likovi ponašaju po medijskim kodovima ili još uvek imaju iole kontrole nad svojim životima“ a sve usled toga što su „granice između medijskih simulakruma i stvarnosti postale nejasne“ (De Menezes Linardi 2003: 234). Hiperrealnost DeLilovih romana nadrašta i najviši red Bodrijarovog simulakruma, utoliko što je generisanje stvarnosti toliko sveobuhvatno, delom i zato što zahvata ljudski identitet. Ova

tvrdnja posebno se ogleda u njegovim kasnijim romanima, počev od *Podzemlja* a zaključno sa romanima *Nula K* i *Tišina*. U njima Amerika zaista i postaje jedan veliki ekran, kakvom ju je video Bodrijar, ali je hiperrealnost savremene tehnologije umnogome naprednija u odnosu na sve što je Bodrijar mogao da zamisli. Pritom, medijska hiperrealnost nad svakodnevnim životom drži apsolutnu prevlast, toliko da je prisutna u najprivatnijem domenu života. U psihoanalitičkom kontekstu, masovni mediji kod DeLila funkcionišu kao ogledalo koje pojedincu služi da pojmi i svoju okolinu i svoje mesto u toj okolini. Situacija se dodatno komplikuje činjenicom da mediji „simuliraju autonomni domen u svakodnevnom životu“ (De Menezes Linardi 2003: 237), ili tačnije simuliraju autonomni domen koji nameće svoju moć ostatku neposredne stvarnosti i direktno utiče na nju. Lakanov stadijum ogledala, u čijim se okvirima formira ljudski identitet, tako se proširuje jer se identitet ne formira u odnosu na neposrednu okolinu i ljude u njoj, već na medijsko globalno selo i njegove šablone funkcionisanja. Pored toga, Lakanov pojam proširuje se i u vremenskom smislu, jer on više ne obuhvata samo rano detinjstvo, već i svako drugo životno doba. Identitet je u DeLilovoj Americi prilično fluidan pojam, uglavnom zbog toga što njime iz podsvesti junaka upravljaju medijski fenomeni i obrasci. U prilog ovakvom tumačenju ide i tvrdnja Šeri Terkl da „u simulaciji, identitet može biti fluidan i mnogostruk“ i to zbog toga što „označitelj više ne ukazuje direktno na ono što je označeno, a njegovo razumevanje manje će se izgledno sprovesti kroz analizu nego kroz navigaciju u virtuelnom prostoru“ (Turkle 2011: 49). Komičnu potvrdu ovih reči u DeLilovim delima nalazimo, na primer, u *Dnevnoj sobi*, u kojoj televizijski program kaže: „Evo reči „konj“. Svi znate kako konj izgleda. Evo kako izgleda reč. Da li neko vidi sličnost?“ (DeLillo DR: 90). Ovde DeLilo i doslovno odvajava označitelja i označeno, jer ne samo što svaki od njih poseduje sopstvenu autonomiju u odnosu na onog drugog, već program sugerise da sličnost nije lako vidljiva (ako uopšte i postoji), pa tako pita gledaoce da možda oni ne primećuju neku sličnost, implicitno sugerisući da takve sličnosti i nema. Premda Terkl u prethodnom citatu govori konkretno o virtuelnoj stvarnosti i svetu video igara, paralela sa medijskom simulacijom je i više nego jasna, jer u oba slučaja imamo pojedinca čiji je um naučen da automatski tumači ono što vidi kroz sisteme funkcionisanja unutar simulacije. Na ovu temu, premda ne konkretno u vezi sa DeLilovim opusom, King beleži sledeće:

Međutim, televizija ne stvara lažnu stvarnost ni kroz svoju predstavu sveta, niti kroz njenu recepciju od strane gledalaca. Televizijsku reportažu određuju kulturne norme društva kojem se program emituje, kao i oni koji su uključeni u televizijsku proizvodnju. Stoga je bilo koji snimak interpretacija sveta i kao takva je neumitno ograničena. Svakako da je tačno da tvorca programa pokušavaju da učine ovu interpretaciju što je moguće dopadljivijom kako bi se privukli gledaoci i namirila njihove potrebe, ali te predstave uvek su i neumitno utemeljene u društvenom diskursu, koji je sam po sebi povezan sa istorijskim razvojem društva. Predstave tako nisu slobodne, puki simulakrumi, već naprotiv, konkretni potezi u jezičkoj igri. One se ne odnose toliko na stvarnost situacija koje prikazuju, koliko na društvo sa kojim komuniciraju te predstave. Na sličan način, gledaoci televizijskih programa ne posmatraju ove predstave kao isprazne, fragmentarne i bez referenata. Naprotiv, jednako kako je stvaranje tih predstava utemeljeno u interpretativnoj praksi tumačenja sveta, i gledaoci pokušavaju da tumače ove predstave tako da mogu da razumeju njihov svet. (King 1998: 52)

Ovde možemo povući odličnu paralelu sa Bodrijarovim delima i opštim tumačenjima njegove teorije po kojima je stvarnost izbrisana, dok svetom rukovode samo simulakrumi. Kako smo već videli u teorijskom delu ovog rada, Bodrijar, i pored jakih reči, ne negira decidno postojanje stvarnosti, iako koristeći se ekstremima pokušava da potcrta razliku između neposredno stvarnog i simulirano stvarnog između kojih je inače teško povući granicu. Na sličan način i King ovde potertava da se ne radi ni o kakvoj lažnoj stvarnosti, već o nečemu što je relevantno u tumačenju sveta svakog pojedinca, o nečemu što suštinski čini svakodnevni život jer diktira kako će gledaoci taj život i razumeti. Pored Bodrijara, u

Kingovim tvrdnjama lako možemo uočiti i Fukoa, odnosno njegovo tumačenje medija u kontekstu diskursa. Sva trojica govore o kodiranju stvarnosti koje se postiže kako kroz jezik, tako i kroz ostale impulse koji ciljaju na čula publike – kroz sliku i zvuk. U DeLilovim romanima, kao primer ovakvom tumačenju, vidimo temu jezika (možda najeksplicitnije u *Imenima*, *Ratnerovoj zvezdi*, *Kosmopolisu*, *Nula K* i *Bodi artistu*). Jezik je u njegovim romanima kod o kome junaci razmišljaju kao obični posmatraoci, koji instinktivno osećaju da to sredstvo kojim se u komunikaciji služe ima ogromnu moć nad događajima, stvarnošću i njima samima. Njegovi junaci izražavaće se diskursom televizije i filma; to vidimo u *Amerikani* u kojoj Dejvid Bel kopira manir filmskih zvezda ne samo u ponašanju, već i u govoru, u *Belom šumu* u kom se junaci izražavaju reklamnim sloganima i filmskim replikama, u *Kosmopolisu* u kom Erik Paker medijski diskurs udružuje sa diskursom tržišta, u romanu *Poltron* čiji će se junaci takođe služiti spojem diskursa, samo ovog puta medijskim i crno-tržišnim, ili u *Valparaisu* u kom će bračni par Madžeski usvojiti senzacionalistički diskurs tabloidnih televizijskih programa. U *Dnevnoj sobi* DeLilo sebi daje slobodu u formi drame apsurdna tako da likovi i doslovno vode „razgovore“ (ako se nepovezano izgovaranje replika i poštapalica svojstvene medijskoj kulturi i američkom društvu razgovorom može nazvati) tako što koriste fraze tipične za određene klišeje sa filmova i televizije, ali i tipično američkog načina života. Tako Gras, dok nominalno razgovara sa Badžom, ali zapravo zuri u prazan prostor ispred sebe, potpuno nasumično izgovara fraze poput „Šta ima za večeru, srce?“, „Jesi li pokupio odeću sa hemijskog čišćenja?“ ili „Zašto deca nisu ovde da me pozdrave?“ (DeLillo DR: str56). Ove rečenice istovremeno su deo medijskog diskursa i diskursa stereotipa o američkom porodičnom životu, koji je, opet, odavno našao svoje mesto u okvirima medijskog sadržaja kroz tekovine popularne kulture. Onda kada ne koriste medijski diskurs eksplicitno, oni će se izražavati u slikama i tonovima, tako što će sebe oblikovati po ugledu na poznate ličnosti ili medijske arhetipove, ili pokušati da oponašaju ono što vide na televiziji u stvarnom životu. Ponekad će medijski spektakli biti i referent oko kojeg će se oblikovati njihov privatni diskurs ili upravljati sećanja i priče, kao što je to slučaj sa bejzbol utakmicom u *Podzemlju*. Nik Šej i njegovi prijatelji pamtiće svoju prošlost u odnosu na utakmicu i, kao i mnoštvo drugih Amerikanaca, osećaće se kao da su na utakmici i bili.

Pored ovoga, u DeLilovim romanima, medijska publika neprestano traži odgovore o svetu oko sebe prevashodno u televiziji i vestima, ali i programima zabavne industrije. Oni će tako pratiti vesti stalno i predano, od porodice Deming u *Podzemlju*, koja prati vesti o lansiranju Sputnika, preko Erika Pakera koji uporedo prati kretanje berze i vesti o dva različita atentata u *Kosmopolisu*, Glednijevih u *Belom šumu* koji prate razvoj izlivanja toksičnog materijala i vesti o simptomima koje izaziva toksični oblak, Bila Greja i njegovih prijatelja u *Mau II* koji prate razvoj priče o otmici pisca i njegovim otmičarima, teroristima u Bejrutu, i drugih. Osim imenovanih, pojedinačnih likova koji prate vesti, DeLilo nam skreće pažnju i na kolektivno interesovanje za pojedine događaje, pa će tako vaskolika publika u *Vagi* pomno pratiti vesti o Kenedijevom ubistvu, uz Meta Šeja i ostatak Amerike će (hteli to ili ne) pratiti vesti o teksaškom ubici sa autoputa u *Podzemlju*, dok će u *Mau II* Karen i Brita biti deo masovne publike koja gleda isto tako masovnu tragediju na Bliskom istoku dok televizija prenosi sahranu verskog vođe sa Bliskog istoka. Individualno ili kolektivno, televizijska publika oslanjaće se na medijski program kako bi došla do informacija, ali i kako bi bila u stanju da formira mišljenje o svemu što vidi oko sebe, bilo da se radi o javnom ili privatnom prostoru.

Kada već govorimo o javnom i privatnom prostoru, nije zgoreg povući paralelu između njih u ovom trenutku. Kako smo videli u prethodnom poglavlju, mediji, a naročito televizija, u DeLilovim su romanima ovladali privatnim prostorom odakle suvereno vladaju svešću i podsvešću svojih gledalaca, dok je javni prostor sam po sebi označen kao domen kojim mediji potpuno vladaju. U takvoj postavci stvari, za DeLilove junake nema bekstva van medijskog simulakruma, baš kao što za Bodrijara nema bega iz hiperrealnosti, jednom kad se postane njenim delom. Različiti kritičari prostor javnog dalje dele

na politički i društveni. Tako se, na primer, Zimmerman poziva na Karolin Forše i potcrtava razliku između ličnog i političkog između kog stoji prostor koji naziva društvenim, onim koji stoji između invazivnog političkog i privatnog za koji se samo pretpostavlja da je „skrovište“, i ujedno onim iz kog može da krene nekakvo reaktivno i revolucionarno delovanje protiv stega kontrole (Zimmerman 1999: 565). Problem sa ovim tumačenjem u kontekstu DeLilovih romana je taj što nijedan od ovih prostora ne pruža običnim ljudima prostor za ikakvo kritičko delovanje, upravo zahvaljujući masovnim medijima i njihovoj instrukciji koja servira obrasce ponašanja adekvatne za svaku sferu života u zajednici. Prisustvo ideologije nacionalnog identiteta i diskursa kontrole masa građana u oba oblika javnog prostora (dakle i u političkom i u društvenom) kojima se pridružuje privatni prostor, a svi zajedno putem učestvovanja u medijskoj kulturi, učiniće da niko od njih ne bude dovoljno sposoban da bilo kako naudi sistemu koji posmatra ljude samo kao pasivnu masu kojom treba manipulirati. Upravo zato, u Kosmopolisu, Beno Levin koji uspeva da odbaci materijalni komfor modernog života i medijske umreženosti napada tek jednog od mnogih instant-bogataša, njegova opsesija Erikom Pakerom je isuviše centrirana na pojedinca da bi bila potencijalna opasnost za sistem kom se Beno nominalno protivi. Sličan je slučaj i sa Lijem Osvaldom u *Vagi* ili Hamadom u *Padaču*. Obojicu inicijalno pokreće revolt, protivljenje tekovinama američke kulture (iako ih, paradoksalno, upravo ona oblikuje u manjom ili većoj meri), ali njihovo delovanje pod uticajem je centara moći (konkretno tajnih agenata i verske grupe kamikaza koji treba da pokrenu džihad). Ni Osvald ni Hamad neće promeniti svet, niti će uzdrmati stubove američke ili zapadne civilizacije, ali će biti okidači za stvaranje novih medijskih diskursa kojima će se jačati američka kultura. Tako u *Vagi* nastaje narativ o Kenediju, dok u *Padaču* počinje da se promalja ono što će kasnije postati diskurs Rata protiv terorizma objavljenog nakon terorističkog napada. Još je davno Bodrijar ispravno primetio da „[g]ubitak referenata najprije smrtno pogađa revolucionarne referente“ ili bilo kakve agente promene i odupiranja dejstvu medijskih instrukcija jer je rad (pošto govori o kontekstu proizvodnje) zamenjen „ne-radom, rasonodom, sukladno posvemašnjoj istovjetnosti, [on je] zamjenjiv sa svim drugim odjeljcima svakodnevnog života“ (Baudrillard 2001: 62-63). Bodrijarove reči, konkretno „rad“ koji spominje, lako se mogu poistovetiti s kritičkim mišljenjem ili bilo kakvom reakcijom na hiperrealnost koja, u ovom slučaju, okružuje DeLilove junake. U tom smislu, znak ili označitelj (odnosno ono što naziva simulakrumom) „ovladao je radom da bi ga ispraznio od svakog povijesnog i libidinalnog značenja i upio ga u proces vlastite reprodukcije: zahvat je znaka da se podvostruči u sebi samom, iza ispražnjene naznake onoga što označuje“ (Baudrillard 2001: 62-63). Kao potvrdu ovakvog tumačenja odnosa rada i zabave, te kritičkog mišljenja i medijskog programa, možemo razmatrati upravo upliv medija u sve sfere društva u DeLilovim romanima. Njegovim junacima ne ostavlja se prostor da se odupru obrascima medijske kulture jer ih ona ne napušta ni u pustinji (kao u *Tački omega*, ili u *Podzemlju*). Štaviše, ne radi se samo o medijskoj kulturi, već o sprezi medijske kulture i društveno-političkog domena društva koji u jednakoj meri uplivavaju u svaki segment života pojedinca. Društveno-političke vesti i zabavni program neće samo naseljavati isti prostor u DeLilovim romanima, već će biti i oblikovani na isti način, biće kreirani istim tehnikama i emitovani istim mehanizmima (jer će svi biti strukturisani po ključu medijskog spektakla). Na neki način, ova sprega u DeLilovim romanima predstavlja Vavilonsku kulu, ali onu koja uspostavlja potpunu prevlast nad ljudskim životima – onu čiji cilj nije da se dosegne raj nebeskih visina, već da se oformi tamnica po načelima sličnim orvelovskim i hakslijevskim sistemima, s tom bitnom razlikom da DeLilove junake više ne treba posmatrati kako bi se održala kontrola. Oni su u potpunosti upasivljeni time što su njihova svest i podsvest označene i uslovljene istim principima razumevanja i tumačenja sveta i stvarnosti. Mediji „ne samo što sve više odašilju homogenizovan pogled na svet, već ta poplava reči i prizora i zvukova potpuno je zamenila opustošenu stvarnost mesta“ (Zimmerman 1999: 566). Tako možemo tvrditi da je medijski sadržaj, ako ne jedini stvarni aspekt života, onda svakako onaj najrealniji, najupečatljiviji, onaj koji komanduje svim drugim delovima privatnog i javnog života. Zimmerman ovu tvrdnju podupire primerom iz *Belog šuma*, u kome je odsek za studije popularne kulture

nazvan „Američka okruženja“ čime se nameće zaključak da ljudi „više ne žive na nekom određenom mestu“ već u hiperrealnosti značenja koja generišu mediji (Zimmerman 1999: 566). Kako takva prevlast nad kompletnim prostorom koji naseljava pojedinac u hiperrealnosti masovnih medija deluje na njegovu ličnost pojašnjava Makluan u sledećem paragrafu:

Sve naše otuđenje i atomizacija se ogledaju u rušenju toliko dugo poštovanih društvenih vrednosti poput prava na privatnost i neprikosновенost pojedinca; dok se klanja intenzitetu novog tehnološkog električnog cirkusa, prosečnom građaninu izgleda kao da će nebo pasti. Dok elektronski mediji čoveka plemenski preobražavaju, svi postajemo poput Pilenceta koje juri unaokolo u potrazi za prethodnim identitetima i tokom tog procesa oslobađamo veliko nasilje. (Mekluan 2018: 35)

Makluan ovde ponovo govori o ranije spomenutom pojmu retribalizacije, što je termin koji koristi i Terkl (2011) da objasni ljudsku potrebu za povezivanjem, za uključivanjem u zajednicu. Upravo je ta potreba ono što mediji u DeLilovim romanima reprogramiraju, stvarajući jednu od osnovnih odlika američkog društva koje opisuje, što bi bila individualnost i to umrežena u simulirani kolektiv. Preciznije, Makluan ovde objašnjava paradoks dejstva medija jer direktno ruši suverenost pojedinca time što mu ukida pravo na privatnost (tako što preuzima kontrolu nad ovim aspektom života) i umrežava ga u tkanje pasivne mase gledalaca, dok istovremeno onemogućava prisne veze sa stvarnim, bliskim ljudima (čineći da porodice i prijateljstva budu površni i disfunkcionalni) i tako naglašava autonomnost individue, njenu zatvorenost u sebe i zidove odnosa sa medijskim sadržajem. Slično Makluanu i Terkl, samo na primeru DeLilovih romana, i Sarmento izdvaja „izolaciju i urbano otuđenje“ kao ključ za tumačenje društvenih odnosa u DeLilovim romanima, potcrtavajući to da ovi pojmovi „stvaraju jedinstveno kolektivno sećanje i stvaraju svoja stecišta značenja“ (Sarmento 2006: 158). Njene nas reči s pravom podsećaju na Makluanov „tehnološki električni cirkus“ jer u oba slučaja uviđamo dodate prostore, koje kreira medijska kultura, a koji nose sopstvena značenja i nameću ih pojedincu i njegovoj stvarnosti. Zanimljivo je da i Makluan i Sarmento govore o nasilju kao logičnoj nuspojavi odnosa medijske kulture i pojedinca koji na nju reaguje, makar podsvesno. Sarmento ističe da iz „izolacije nastaje nasilje kao način da se utvrdi identitet“ a da su prostori značenjski određeni kulturom koja ih stvara „mape različitih vrsta strave“ u zavisnosti od romana koji se tumači (Sarmento 2006: 158). Tako ona navodi za primer priču *Anđeo Esmeralda*, koja je ujedno deo i istoimene zbirke kratkih priča i *Podzemlja*, ističući da su „časne sestre ili turisti [u ovoj priči] zaista otuđeni od pravog značenja svoje stvarnosti“ pa zbog toga što „ne mogu da shvate potpuni užas u tome što su deo ovih podzemlja“, odnosno mesta nasilja i nasilnosti o kojima je reč, [zbog čega] oni beže „u svoju umetnost, u svoj jezik, čak i u svoja čuda“ (Sarmento 2006: 158). Ne samo to, već likovi ove priče (odnosno poglavlja) od užasa koji vide u stvarnosti, a koji je direktna posledica medijskog ovladavanja stvarnošću, beže upravo u medijsku kulturu, odnosno u sam izvor ili uzrok takvog ispoljavanja nasilja u društvu. Tako sestra Edgar beži na internet i tabloidnu štampu, potpuno parodično zagriženo prateći živote poznatih, čime krši smisao svoje profesije i vere – ona od poznatih stvara idole, kojima ne bi trebalo da se klanja, jer je na to obavezuje njen Bog. Ne samo to, već ona vidi čitav internet, taj dominantni savremeni medij, kao božanski prostor u kom je slobodna i lišena stega (što simbolično iskazuje idejom o odbacivanju svoje uvek savršeno ispeglane odežde) jer „[o]vde napolju ne postoje ni vreme ni prostor, ili ovde unutra, ili gde god da se u stvari nalazi“ (DeLilo Po: 833). Na internetu, koji je istovremeno i napolju i unutra, „[p]ostojе samo veze“ (DeLilo Po: 833), one i onakve kakve ona ne ostvaruje u stvarnom svetu, sputana svojim identitetom koji u potpunosti određuje njena profesija. Da medijska kultura dominantno rađa nasilje kao reakciju potvrđuje i to što ona u tom beskrajnom prostoru informacija najpre pretražuje sajt u vezi sa atomskom bombom, na čije slike eksplozije reaguje burno, a narator beleži da ona u tom momentu „vidi Boga“ (DeLilo Po: 834). Pored toga, Boga ili pak božansko čudo ona će pronaći u još jednoj formi masovnih medija – na bilbordu, odnosno unutar sveta marketinga

i reklama, kada čitava grupa komšija počinje da proživljava nešto slično kolektivnoj hipnozi. Oni redom veruju da mogu da vide lik tragino nastradale Esmeralde jer je to jedini način na koji mogu da se nose sa stravičnošću zločina, a DeLilov suptilni komentar da se i u takvim, najljudskijim i najemotivnijim momentima ljudi radije okreću kulturi masovnih medija ovde je jasno vidljiv koliko i zajedljiv. I ona i ostatak zajednice u Bronksu bežaće od suočavanja sa ubistvom mlade Esmeralde tu u njihovom komšiluku (u kom opasnost vreba i njih) pravo u moderna čuda koja spominje Sarmiento, a koja, opet, postoje i mogu jedino postojati u medijima. Štaviše, čudo pojavljivanja Esmeraldinog lika ovde možemo tumačiti poput jednog Marija Siskinda kao skrivenu poruku koju su građani Bronksa uspjeli da „dešifruju“ jer slika nije jasno vidljiva u svakom momentu. Naime, njima se ukazuje lik male Esmeralde na bilbordu pored nadvožnjaka i to samo onda kada svetlost farova automobila koji prolaze obasja bilbord pod određenim uglom. Potpuno ironično, sestra Edgar je ta koja insistira da se u postojanje čuda uveri svojim očima dok je od toga odvraća njena pomoćnica Grejsi i kaže: „To je sasvim tabloidno. To je ona najgora vrsta tabloidnog sujeverja. Užasno. To je potpuno, znate li šta? To je potpuno odbacivanje vere, razumete? Budite razumni. Ne odbacujte svoj zdrav razum“ (DeLilo Po: 827). Ono što Grejsi promiče jesu dve stvari. Prva je da kategorija tabloidnog sestri Edgar odavno nije odbojna – naprotiv. Stoga i ne čudi što je ovaj događaj toliko snažno interesuje, i pored toga što je ovo traženje utehe u svojoj okolini i božanskim intervencijama nesumnjivo motivisano i emotivnom reakcijom. Druga stvar koju Grejsi ne uspeva da primeti jeste da, kada suprotstavlja medije i religiju, ona zapravo ukazuje na njihovu sličnost. U njihovom okretanju sujeverju ona vidi odbacivanje vere, ali zanemaruje to da ljudi koji odlaze na nadvožnjak zapravo to čine upravo u potrazi za verom, koju više ne mogu dobiti (u adekvatnoj meri) u institucijama koje su tekovina starog sistema civilizacije, poput crkava. Drugim rečima, onako kako su mediji zamenili stvarnost, a tržišni centar tradicionalna mesta okupljanja, tako su i pojedine forme zamenile svetišta u ovom romanu.

Ovaj primer stoga dolazi kao konačni dokaz da u DeLilovim romanima ništa, pa ni nešto tako apstraktno kao što su čuda ili doživljaj čuda, nije nezavisno u odnosu na medije. Štaviše, time što se i ona sele u domen medijskog, ili obratno, ne ostavlja nam se prostora da verujemo da bi se bilo koji segment ljudskog iskustva mogao dogoditi igde drugde do u okvirima sveta medija. Ovo tumačenje zastupa i sam DeLilo, jer on vidi „savremeno nasilje kao vrstu ogorčenog odgovora na obećanje potrošačkog ispunjenja u Americi“ odnosno kao čin očaja koji se suprotstavlja „dekoru obojenih pakovanja i proizvoda i konzumerističke sreće, koji se besprekidno reklamiraju širom američke teritorije i načina života“ (Sarmiento 2006: 152). Uzmemo li u obzir ranije analiziranu spregu potrošačkog društva i medija, možemo tvrditi da nasilje nastaje kao direktan odgovor na medijsku kulturu u DeLilovim delima. Sarmiento dalje o nasilnosti njegovih junaka piše da „ljudi ograničeni na male sobe, koji ne mogu da izađu napolje i moraju da organizuju svoj očaj i svoju usamljenost, koji im moraju pripisati sudbinu“ često biraju da to čine upravo kroz nasilje (Sarmiento 2006: 152). Najbolji primer ovoga nam je svakako lik Lija Harvija Osvalda u *Vagi*, ali i Benoa Levina u *Kosmopolisu*, zatvorenika sa kojim komunicira Hajnrih u *Belom šumu*, Džeja Kineara u *Igračima*, pa i Amira u *Padaču*. Svako od njih reaguje nasiljem zbog kulture koja ih oblikuje; Osvalda direktno, kako kroz medijski program, tako i kroz delovanje tajne službe, Benoa indirektno kroz sistem koji uspostavlja moderna korporacijska kultura, a Kineara i Amira konkretno politički, jer obojica nasiljem reaguju na koncept Amerike, njen politički uticaj i identitet koji generiše upravo medijska kultura. U poređenju sa njima, zatvorenik iz *Belog šuma* donekle je parodična krajnja stepenica na skali uticaja medija, jer njemu glasovi sa televizije doslovno šapuću da treba da učini nešto nasilno, odnosno da treba da učini nešto čime bi „ušao u istoriju“ (DeLillo WN: 53). Kao potvrdu ove tvrdnje možemo istaći motivaciju sličnu Osvaldovom, koji takođe želi da sebi pronađe važno mesto u istoriji društva čiji je deo, ali i globalne zajednice.

Svakako da nasilje nije jedini mogući odgovor na stvarnost koju generišu mediji u DeLilovim romanima. Sarmiento, na primer, navodi umetnost kao jedan mogući oblik odgovora, kao „utešnu nagradu koju ljudi dobijaju za to što žive u teškom i ponekad haotičnom svetu“ i domen u kom „tragaju za obrascima kojima bi izbegli prirodna iskustva“ (Sarmiento 2006: 152). Za primerima koji bi potvrdili njene reči ne moramo tragati dalje od romana *Podzemlje* i *Bodi artist*, na primer. U prvom, Klara Saks sprema umetnički performans kao direktan odgovor na vojna delovanja SAD-a tako što koristi stare avione-bombardere i oslikava ih. Pored toga, ovaj element funkcioniše u romanu i u službi kritike kapitalizma jer pokazuje osnovnu ideju na kojoj on počiva, a koju Paunović vidi kao „neverovatnu moć transformacije“ otpada (Paunović 2017: 174), odnosno neuništivosti sistema koji ga stvara, jer je u stanju da svoj kraj samo preoblikuje u nešto novo, premda nešto iza čega ne stoji nikakav originalan smisao. U potonjem, nešto indirektnije, Loren Hartke osmišljava umetnički performans koji oponaša jednostavne pokrete iz svakodnevnog života (zaustavljanje taksija, paljenje i gašenje svetla i slično). Eksplicitno, njen performans je odgovor na ličnu traumu, jer je on mehanizam kojim se bori sa gubitkom supruga. Implicitno, međutim, i ovaj umetnički performans odgovor je na kulturu i društvo u kojima Loren živi, jer su, kao prvo, i ona i njen pokojni suprug Rej bili viđeni deo popularne kulture (ona je naslovni bodi artist, a on filmadžija), a kao drugo, ta ista kultura donekle je i krivac za Rejovu smrt, jer se on odlučuje na samoubistvo pod pritiskom života koji je za sebe stvorio u okvirima te kulture. Odemo li korak dalje, i čitamo film u kontekstu umetnosti (jer osim što se ubraja u masovne medije, film najpre nastaje kao sedma umetnost), onda i svi DeLilovi likovi koji beže od medijsko-potrošačke kulture u svet filma odgovaraju istim mehanizmom kao i pomenute umetnice. Primere za ovakav odgovor imamo gotovo u svakom DeLilovom romanu; filmu se okreću Dejvid Bel u *Amerikani* (i to i kao gledalac i kao umetnik koji snima film), Pemi Vajnant u *Igračima*, Mol Robins i ostatak ekipe koja juri za pikanterijom tajnog filma u romanu *Poltron*, Frenk Voltera u *Imenima*, Marijan Šej u *Podzemlju*, i Džim Finli, Džesika Elster i misteriozni ubica u *Tački omega*. Naročito je zanimljivo da su dva tipa odgovora na medijsku stvarnost o kojima je reč u DeLilovim romanima neretko kombinovani. Tako u *Tački omega* serijski ubica koristi projekciju filma da „lovi“ svoje žrtve, Glen Selvi će zbog zapleta oko tajanstvenog filma izgubiti život u romanu *Poltron*, Frenk Voltera u *Imenima* želi da snimi film o terorističkoj gerilskoj grupi, onako kako *Igrači* počinju filmom o gnusnim zločinima terorista. Protumačimo li film malo šire, pa uzmemo u obzir i amaterski zabeležene snimke, ovaj spoj uočićemo i u Zapruderovom filmu (koji se spominje i u *Vagi* i u *Podzemlju*) i u snimku ubistva sa Teksaskog autoputa (u *Podzemlju*). Štaviše, umetnost kao takva i nasilje će se takođe naći ruku pod ruku, na primer, u *Dnevnoj sobi*, u kojoj nepoznati muškarci uhode Linet u muzejima, u *Bodi artistu*, u kojem Loren Hartke praktično fizički zlostavlja svoje telo zarad umetnosti, ili u *Padaču*, u kojem od terorističkog napada na Njujork nastaje umetnički performans. Iz svega ovoga možemo zaključiti da odgovori na medijsku hiperrealnost mogu biti dvojaki i ambivalentni, mahom jer je i medijska kultura sama takva – ona objedinjuje strah i čežnju, užas i smeh, katastrofu i zabavu. Ona inspiriše na umrežavanje, ali i izoluje pojedinca od drugih. U takvoj višestranjoj postavci kulture, ne čudi da je i društvo koje se rađa potpuno haotično i arbitrarno. Spregu potrošačke kulture i medija koji diktiraju način života, a u prilog Makluanu i Sarmiento, dalje potvrđuje i Terkl:

U posleratnoj atomizaciji američkog društvenog života, uspon srednje klase na periferiji stvorio je zajednicu komšija koji često ostaju stranci. U međuvremenu, dok su industrijske i ekonomske osnove urbanog života opadale, lokalna društvena mesta, poput pozorišta u komšiluku ili restorana, zamenili su tržni centri i bioskopski kompleksi u udaljenim predgrađima. U skoroj prošlosti, napustili smo svoje zajednice da putujemo do dalekih centra zabave; sve više želimo zabavu (poput video-zapisa na zahtev korisnika) koji dolaze direktno u naše domove. U oba slučaja, zaobišli smo komšiluk. Čini se da smo usred procesa povlačenja dublje u svoje domove,

gde kupujemo robu iz kataloga ili sa televizijskih kanala, kupujemo društvo iz ličnih oglasa. (Turkle 2011: 235)

U DeLilovim romanima, ova tvrdnja ostvaruje se opet ambivalentno. Drugim rečima, ona je i tačna, ali i nije, upravo u kontekstu dvojakog odgovora na medijsku kulturu o kome je reč. Za početak, tvrdnja o atomizaciji društva svakako je istinita, jer porodice DeLilovih junaka imaju kontakta sa svojim komšijama slabo ili nimalo. Neki od njih žive u nečemu što praktično liči na geto (jedno od mesta nasilja o kojima govori Sarmento) poput profesora Alberta Bronciniya u *Podzemlju* ili Benoa Levina u *Kosmopolisu*. Njihovi stanovi su ili slični skvotovima ili to definitivno i jesu, a komšija gotovo da i nema. Ako ih i ima, oni su izvor opasnosti, kao što je to slučaj sa zgradom u kom živi Broncini. Čak i onda kada naseljuju uređena urbana mesta i imaju komšije za koje se pretpostavlja da su civilizovani i njima slični, DeLilovi junaci će se prema komšiluku odnositi antagonistički (i obratno – komšije će im uzvratiti antipatije i agresivnost). Tako Dejvid Bel u *Amerikani* vodi rat sa komšijom oko smeća, Baki Vanderlik u *Ulici Grejt Džouns* i Bil Grej u *Mau II* pokušavaju da se izoluju od sveta uopšte pa tako i od ljudi u najbližoj okolini, Nik i Marijan Šej u *Podzemlju* i Pemi i Lajl Vajnant u *Igračima* druže se samo sa nekolicinom ljudi od kojih niko ne živi u njihovoj blizini, dok neki toliko beže od ljudi da završe u pustinji, poput Ričarda Elstera u *Tački omega*, ili u nekom udaljenom mestu van grada, poput Loren Hartke u *Bodi artistu*. Ponekad u izolaciju od ljudi beže čitave zajednice, poput naučno-fanatične organizacije u *Nuli K*, sportskog koledža u *Endzoni*, komuni umetnika, studenata likovne akademije i ljubitelja umetnosti okupljenih oko Klare Saks u *Podzemlju*, grupi terorista u *Imenima* ili pak u romanima *Poltron* i *Ulica Grejt Džouns*. S druge strane, ono u čemu se tumačenje koje spominje Terkl u DeLilovim romanima neće ostvariti jeste činjenica da pojedinci, uprkos tome što su izolovani od sveta, hrle u susret tom istom svetu i ljudima koje ne poznaju (svakako samo nominalno; oni žele da se nalaze među masom, ali ne i da s njom imaju neku blisku reakciju), pa tako u *Amerikani*, *Ratnerovoj zvezdi* ili *Vagi* idu u bioskope, u *Belom šumu* okupljaju se u supermarketima, u *Mau II* mase okupljaju značajni događaji poput masovnog venčanja ili verskog odavanja pošte, u *Kosmopolisu* to čini smrt jedne poznate ličnosti, u *Podzemlju* bejzbol utakmica, a u *Tišini* upravo odsustvo masovnih medija, odnosno njihov iznenadni nestanak. Oni ljudski kontakt, istina, traže na potpuno nelogičan način, koristeći za to medijske kontekste, što će nam ukazati na ispraznost ljudske konekcije u digitalnoj eri, ali i na to da će se ljudi uvek okrenuti dominantnim društveno-kulturološkim institucijama s idejom da bi ih one mogle spojiti sa drugima, sa nekom grupom kojom bi mogli pripadati. Motivaciju iza ovakvog čina možemo tražiti i u ljudskoj potrebi za socijalizacijom, ali i potrebom da se samo-definiše sopstvo, da se izgradi lični identitet oko pripadnosti nekoj određenoj grupi. Pored toga, svi DeLilovi protagonisti, iako se nalaze u situaciji koju Terkl opisuje, u neprestanoj su potrazi za nečim stvarnim. Najeksplicitniju potvrdu ove tvrdnje daje nam *Poltron* u kome Riči kaže da „želi normalnost, za promenu“ da vapi za običnim iskustvom u svetu u kom svi „izgledaju kao da svršavaju“ od prekomerne doze orgazmičnih i psihodeličnih iskustava sa medijskom kulturom (DeLillo RD: 183). Oni beže od ostatka sveta, ali mu i hrle u susret u želji da se sa nekim povežu, samo da bih ih onda medijski sadržaj pogrešno naveo na ostvarivanje konekcija ili sa medijima i medijskim formama, ili – ako se baš insistira na ljudskom elementu – onda bar samo sa onim ljudima sa kojima teško da se može graditi nekakav opipljiv i dugotrajan odnos. Otud možda u DeLilovim romanima toliko vanbračnih afera; nakon povlačenja u domove u kojima se na mikro-nivou takođe dešava spomenuta atomizacija, ljudi počinju da se kreću u kontra-smeru i traže veze van svojih domova. To će biti slučaj sa Kitom Nojdekerom u *Padaču*, koji u aferu ulazi na osnovu zajedničkog iskustva tokom terorističkog napada na Kule bliznakinje, Erikom Pakerom u *Kosmopolisu* koji ne traži toliko stvarnu vezu, koliko stvaran osećaj, neki stvaran događaj jer su svi prostori u kojima provodi vreme isuviše tehnološki sterilni (što će ga navesti na to da traži i neki vid fizičke, a ne samo psihičke anestezije, pa će tražiti da ga prodrmajaju električnim šokerom ili će pucati sebi u šaku), ali i Pemi Vajnant u *Igračima*, koja traži utehu nakon što Lajl počne da je maltretira

prebacivanjem zbog toga što nemaju dece, ili Marijan Šej u *Podzemlju* čija je afera sa prijateljom svog muža u stanu svoje sekretarice jedina šansa da joj se nešto stvarno i uzbudljivo desi u životu. Svom prijatelju i kolegi (iako ne u romantičnom, koliko u profesionalnom smislu) beži još i Ketrin u *Imenima* kako bi u poslu pronašla utehu zbog nefunkcionalnog braka sa Džejsom Ekstonom. Osim što beže u susret nekom stvarnom iskustvu, DeLilovi junaci beže u osamu i da bi zaštitili sebe, što je delom posledica usađenog straha koji medijska kultura seje među gledaocima svojim programima o katastrofama, smrti, uništenju. Takav strah koji se nadvija nad spoljašnjim svetom projektuje se i na njihove lične odnose u kojima vide opasnost, pa žele da se na vreme zaštite. Tako Elster u *Tački omega* kaže da „moraš da budeš svoj“ jer „ako ogoliš svako osećanje, ako tražiš razumevanje, onda gubiš nešto što je od ključnog značaja za tvoj doživljaj sebe samog“ a upravo ono što niko ne zna o njemu Elsteru „omogućava da spozna samog sebe“ (DeLilo TO: 72). Ipak, treba potcrtati da su i ta bekstva u afere, ali i u umetnost, zabavu, osamu, pustinju ili bilo koji drugi vid eskapizma u DeLilovim romanima, jednako uslovljena medijskom kulturom koja je i jedan od glavnih uzroka zašto su se njegovi junaci uopšte i našli u situaciji da od nečega beže. Ovo se događa delom i zbog toga što su mediji ti koji „nam predočavaju svakodnevni život nekih drugih ljudi, iz sasvim drugačijih sredina i kultura, što nas nagoni da pravimo poređenja“ (Spasić 2004: 15). Time se stvara obeshrabrujući začarani krug u kom svi oni lete s mesta na mesto, s interesovanja na interesovanje, svaki put nailazeći na zlatne rešetke TV programa, samo da bi se iznova uputili nekim drugim. Štaviše, mediji imaju moć da ih, isto onako kako su ih razdvojili, ponovo sastave sa najbližima. Tako u *Padaču* Omar komentariše da ga je bivša žena prvi put pozvala tek kada se dogodio teroristički napad na Njujork, a prve reči koje mu je rekla bile su „uključiti televizor“; „[s]edamnaest godina, ni jedne jedine reči. I vidiš šta je moralo da se dogodi da bi je nateralo da se konačno javi,“ kaže on (DeLilo Po: 60). Takva medijska sveobuhvatnost, koja kontroliše čak i one predele, radnje i fantazije u koje se beži od stvarnosti, oblikovaće u potpunosti i čitav njihov svet i, što je mnogo važnije, njih same, pre svega u kontekstu identiteta jer oni postaju duboko određeni kao ličnosti svojom pozicijom u medijskoj kulturi i stavovima prema njoj.

Ono što će u DeLilovim romanima univerzalno oblikovati njegove junake jesu vesti. Senka aktuelne političke situacije nadvija se nad svakim DeLilovim romanom, potvrđujući da nijedna sfera ljudskog života nije odvojena od sfere političkog; štaviše, pokazuje da je pod njenim direktnim uticajem. Tako se u njegovim delima redom pojavljuju Vijetnamski rat (u *Amerikani* i *Endzoni*, i implicitno u *Podzemlju*), Hladni rat (najvidljivije u *Podzemlju*, *Vagi* i *Belom šumu*, opet implicitno), Rat protiv terorizma (primarno u *Padaču*, *Imenima* i *Igračima*), ali i drugi politički značajni istorijski događaji, poput Kenedijevog ubistva (*Vaga*), lansiranja Sputnjika (*Podzemlje*), ili napada na Kule bliznakinje (*Padač*). Čak i onda kada se ne radi o konkretnom događaju, politička atmosfera boji svaki roman. Skoro u svakom romanu postoji pretnja od spoljašnjeg neprijatelja spram kog se društvo definiše kao američko, time što se određuje kao antipod Drugome. Pored ove potencijalne opasnosti, javljaju se i unutarnacionalne krize poput zagađenja okoline (*Beli šum* i *Podzemlje*), političkih protesta (*Kosmopolis*), zavera (*Vaga* i *Igrači*), rasne netrpeljivosti (*Endzona*), ali i pada svih tehnoloških sistema u državi (*Tišina*). Svaka od ovih suštinski političkih tema duboko određuje pojedince koji žive u DeLilovoj Americi i njihovi su životi pod direktnim uticajem njihovih medijskih mehanizama propagande. Politički događaji im ometaju normalno funkcionisanje, kao Eriku Pakeru u *Kosmopolisu*, koji zbog posete predsednika ne može da se kreće kroz Njujork jer su ulice neprohodne, porodici Gledni u *Belom šumu*, koja mora da se hitno evakuše iz gradića zbog događaja koji lokalne vlasti ne mogu uspešno da kontrolišu, ali i po povratku vežba aktivnosti za slučaj ponovne katastrofe, Džeku Rubiju u *Vagi*, čiji život menja domino-efekat koji započinje Kenedijevo ubistvo ili Bakiju Vanderliku u *Ulici Grejt Džouns* koga opседа komuna domaćih terorista, suštinski slična demonstrantima iz *Kosmopolisa* čiji je glavni neprijatelj zapravo sistem ili država. Onda kada to nije slučaj, politička sfera čini da se DeLilovi junaci određuju spram političkih tema na ličnijem nivou, kakav je slučaj u *Amerikani*, *Endzoni*

(u nešto manje eksplicitnoj formi) ili *Podzemlju* u kojima se ljudi određuju spram toga kako učestvuju u diskursu o Vijetnamskom ili Hladnom ratu, u *Padaču*, *Imenima*, *Mau II* ili *Igračima* u kojima se ljudi određuju u odnosu prema terorizmu, u *Vagi* u kojoj različite političke krize (odnosi sa Rusijom i Kubom uglavnom) direktno oblikuju život protagoniste, ali i čitavo javno mnjenje. U nekim romanima, politička sfera toliko je usložnjena da su ljudi izloženi različitim političkim uticajima; na primer, u *Amerikani* se još spominje i mogućnost Trećeg svetskog rata, dok se u *Mau II* provlači se ideja o totalitarnim političkim sistemima i odnosu Amerike prema njima. Ovaj kontekst političkih kriza, naročito ratova ili opasnosti od njih, oblikuje DeLilove junake na više načina. Najpre, tako što ih implicitno prisiljava da se, svesno ili podsvesno, deklariraju kao Amerikanci, kao strana protiv one Druge, što utiče na njihov lični identitet tako što će se redom okrenuti tipično američkim mitovima, koje će nekada tražiti u tradiciji američke nacije i kulture (na primer, put na Zapad javiče se redom u *Amerikani*, *Podzemlju* i *Kosmopolisu*), ali i u novijim mitovima američke kulture koje će pronalaziti upravo u okvirima medijske kulture. Kada govori o *Vagi*, Vajnstin beleži DeLilovu ideju da su američki mitovi „površni više nego dubinski, zabeleženi u tisku novina, a ne u mračnim, oniričkim spisima“ odnosno da ih se može pronaći „u vestima, na naslovnim stranama, iako ne dolazimo lako do zaključka da nas ovi činovi nasilja i melodrame [koji su u medijima predstavljeni] na neki način pripovedaju“ (Weinstein 1993: 290). Ono što Vajnstin svakako pokušava da kaže jeste da pojedince u okvirima medijske kulture „oživljava“ medijski diskurs, odnosno da im mediji i medijski sadržaj udahnuju život na isti način na koji Benooovo pisanje u *Kosmopolisu* čini da on uz pomoć reči postane opipljivo stvaran u svetu koji ga odbacuje. U prilog ovome, Vajnstin navodi Beril Parmenter, inače suprugu jednog od agenata koji kuju zaveru protiv Kenedija, koja „više ne piše pisma svojim prijateljima; ona im umesto toga šalje isečke iz novina“ jer ih percipira kao ličnije i adekvatnije za ono što želi da kaže, kao intimniji oblik komunikacije koji ujedno tačnije prenosi informacije nego što bi ona to mogla (Weinstein 1993: 290). Na taj način, mediji kao američki moderni mit koji stvara i napaja hiperrealnost u kojoj žive DeLilovi junaci formiraju narativ o Berlinom životu, oni je doslovno rečima i slikama oživljavaju iz perspektive njenih prijatelja, jer im se u tom obliku ukazuje. Ovakvo razmenjivanje novinskih isečaka, međutim, svedoči o površnosti odnosa koji se njima održavaju, pa samim tim i čitave kulture koja takve odnose neguje i podržava. Američka kultura u DeLilovim romanima toliko je plitka da univerzitetski profesori u *Belom šumu* „čitaju samo omote na kutijama od cerealija“ (DeLillo WN: 11). U istom romanu, Mari Siskind, još jedan profesor sa istog fakulteta, kaže kako redovno prati televiziju, čita TV program i oglase u novinama koji se bave proučavanjem i praćenjem NLO-a ne bi li „utonuo u američku magiju u užas“ (DeLillo WN: 22). On je parodična figura ludog proroka sa ulice kojim DeLilo kao da nam poručuje da čak i onda kada je neki od njegovih likova u stanju da pristupi temi sveta koji ga okružuje filozofski i kritički, on i dalje neće uspeti da protumači stvarnost na iole koristan i precizan način, jer je tumači kroz prizmu medija koji je stvaraju. S obzirom na takvo stanje stvari, nije ni čudo da se stvarnost lako oblikuje i diktira putem medija, a u političke svrhe. Sprega politike i medija u okviru koje se masovni mediji i njihov program koristi kako bi se stvorila pasivna masa koju je lako kontrolisati u DeLilovim je romanima naizmenično jasno uočljiva i zlokobno nagoveštena. Bilo da je eksplicitno razmatra ili da je implicitno provlači kroz zaplete svojih dela, ona jeste jedan od najznačajnijih delova u građenju identiteta kroz medijsko okruženje, kako na nivou pojedinca, tako i na nivou nacije. To nam DeLilo eksplicitno potvrđuje u *Tački omega*, kroz priznanje Ričarda Elstera:

„Bilo je perioda u kojima nije postojala mapa kakva bi odgovarala realnosti koju smo pokušavali da stvorimo.“

„Kakvoj realnosti?“

„To je nešto što činimo sa svakim treptajem oka. Ljudska percepcija je saga o stvorenoj realnosti. Ali mi smo izmišljali entitete izvan prihvaćenih granica prepoznavanja ili tumačenja.“

Laganje je neophodno. Država mora da laže. U ratu ili pripremama za rat ne postoji laž koja se ne može odbraniti. To smo prevazišli. Pokušali smo da preko noći stvorimo nove realnosti, brižljivo stvorene skupove reči koji po sugestivnosti i ponavljanju podsećaju na reklamne slogane. Bile su to reči koje bi na kraju stvorile slike, a onda postale trodimenzionalne. Realnost postoji, ona hoda, ona čuči.“ (DeLilo TO: 35)

Elster je ovde bivše vojno lice, simbolični predstavnik skrivene moći koja diriguje i onim delovima stvarnosti kojima nominalno i zvanično ne bi trebalo da rukovodi i u koje ne bi trebalo da se meša. No, u DeLilovim romanima istinski nezavisni događaji, likovi ili neki drugi elementi suštinski ne postoje; svi se sklapaju u mapu koja sačinjava realnost njegovih romana. Tako Elsterove reči opravdano možemo povezati sa rečima sestre Bejker u *Dnevnoj sobi*, koja dok govori o odnosu moći između sebe i svojih pacijenata kaže da je „uniforma ta koja je važna“ te da „uniforma kontroliše činjenice“ (DeLillo DR: 61). Priznanje da država mora da laže ovde dolazi kao potvrda korišćenja medija u propagandne svrhe, kao kanale indoktrinacije i simbole dominantne ideologije. Detalj koji dodatno opisuje odnos pozicija moći i građana-gledalaca jeste i eho ovih Elsterovih reči u *Padaču*, u kom okupljeni u domu u kom radi Lijana komentarišu kako „[d]ecu moraš da slažeš“ (DeLilo Pa: 60). Tako medijska publika biva postavljena u poziciju deteta, što je nešto o čemu je ranije, u *Belom šumu* govorio i Mari Siskind. Ono što je značajno za analizu u ovom kontekstu jeste odsustvo kritičkog mišljenja, stanje svesti koje je lako oblikovati po želji koje odlikuje figuru deteta. Možda je upravo zbog toga u DeLilovim romanima pojam identiteta toliko fluidan, sklon promeni. Njegovi junaci zarobljeni su u stadijumu ogedala, oni podsvesno većito ostaju poput Petra Pana, zauvek deca, nikad kompletirane ličnosti, jedinke pogodne da ih se oblikuje kroz medijski program. Elsterova priča o kreiranju realnosti takođe implicitno potvrđuje čitanje DeLilovih dela kroz prizmu Bodrijarove teorije o hiperrealnosti, jer mediji i definitivno nisu puki činitelji stvarnosti, već njihov najbitniji deo. Činjenica da Elster govori o ratu kao „o reklami koja treba da se prikaže na televiziji, dok dubina i stvarnost rata iščezavaju u simuliranoj predstavi istine na televiziji“ (Yegane & Parvaneh 2015: 173) takođe ide u prilog ovom tumačenju. Najdirektniju paralelu temi o kojoj govori Elster možemo povući sa romanom *Podzemlje* i epizodama u kojima Dž. Edgar Huver razmatra slične aspekte kontrole nad masama i oblikovanja stvarnosti. Tako kada misli o sovjetskom testiranju atomske bombe, on smišlja kako da ublaži situaciju i predstavi javnosti dešavanja tako da deluje da vlada drži stvari pod kontrolom. „Time što ćemo stvar prvi objaviti, sprečićemo Sovjete da događaj dosole na svoj poznati način“, kaže on (DeLilo Po: 28). Potpuno je komična, gotovo freudovska opaska o sovjetskom „doseljavanju“ vesti, kao da je mehanizam manipulacije vestima njemu stran – dok se upravo time i bavi; on smišlja kako da konstruiše saopštenje i odgovor vlasti na potencijalnu pretnju, kako od neprijatelja, tako i od građana. Njegove namere upravo i odaju ovakvi detalji, jer on nepogrešivo uspeva da primeti nešto što jasno reflektuje njegovu sklonost lažiranju i reinterpretaciji stvarnosti u sopstvenu korist. Na primer, dok gleda reprodukciju slike *Trijumf smrti* na istrgnutim stranicama časopisa koje lete po tribinama (paradoksalno u čast proslave pobeđe, kao simbol slavlja zbog sportskog trijumfa), on će se pitati „Kakvu li to tajnu istoriju oni ispisuju?“ (DeLilo Po: 51). Jasno je da tajnu, a i zvaničnu, istoriju u ovom romanu ispisuju samo on i njegove kolege na vlasti, dok seljaci iz dalekih srednjoazijskih predela, koje zamišlja dok posmatra reprodukciju slike, sa takvim poduhvatima nemaju apsolutno nikakve veze, već samo on, čovek „čije posvećeno srce čuva sve pogane tajne zapadnog sveta – pošto je tu reč o pričama koje tek nastaju“ (DeLilo Po: 51-52). I on i Elster pristupaju kreiranju stvarnosti onako kako tajni agenti-zaverenici pristupaju kreiranju ličnosti atentatora, odnosno Lija Harvija Osvalda u *Vagi*. Tako nam se Osvald predstavlja kroz „znake da postoji“ odnosno „[d]okazuje da se Li Osvald slaže sa kartonskim isečkom koji su oblikovali sve vreme“ – on je „šablon u stvarima“ (DeLillo L: 330) I ne samo da zaverenici žele da oblikuju Osvalda, već žele da to učine i sa publikom. Tako će Dejvid Feri, partner Vina Evereta (jednog od glavnih figura zavere), spomenuti da želi da „eksperimentiše sa hipnotizmom na daljinu [...] preko telefona ili TV-a“

što jasno označava kao „fantastično političko oružje“ (DeLillo L: 314). Svi oni redom su svesni da se ljudska percepcija da kodirati, jer je tehnologija masovnih medija povoljno oblikovana u te svrhe. Kombinacija slika, zvukova i pokreta i jednog i drugog nameću ljudskom umu ritam koji pozicije moći spremno koriste u svoje svrhe. Na sličan način, u *Tački omega*, razmišlja i anonimni ubica dok zamišlja „složenost montaže“ i tome kako montaža utiče da um podsvesno preuzme određene informacije „pri brzini od dvadeset četiri slike u sekundi“ (DeLillo TO: 111). Značajno je da ovaj lik, za razliku od Elstera, ne pripada vladajućoj kasti, on ne može pouzdano da zna da se takve strategije koriste jer mediji to eksplicitno ne priznaju. Ipak, on takvu manipulaciju naslućuje, jer ume da poveže tačkice koje u *Podzemlju* spominje Marvin. Dok gleda projekciju *Psiha*, ubica primećuje da je brzina koju spominje „brzina kojom opažamo stvarnost, i kojom mozak obrađuje slike“ pri kojoj je u datom formatu gotovo nemoguće otkriti greške (DeLillo TO: 111). Slične ideje sugerise i *Poltron*, u kom u razgovoru između Lajtborna i Mol Robins saznajemo da stvarnost čine „pokret, akcija, frejmovi u sekundi“ (DeLillo RD: 17). Ovakvo tumačenje dodatno potertava poređenje sa očigledno fanatičnim ideologijama, poput one u *Padaču*, kada vođa terorista Amir propoveda kako se svet „najpre menja u svesti čoveka koji želi da ga promeni“ (DeLillo Pa: 74). Iako ovo danas zvuči kao mlaka fraza motivacionih govornika, ona jeste mehanizam versko-političkih fanatika, strategija master-narativa kojima se kontrolišu mase time što im se kontroliše svest, odnosno način razmišljanja. Uostalom, i Šopenhauer piše kako u slučaju da „više ne postoji volja, ne postoji ni predstava, ne postoji ni svet“ (Šopenhauer 1981: 191) što u suštini nosi istu pouku kao i Amirov govor o želji unutar sveti pojedinca. Sličnu ideju DeLillo ponavlja i u drami *Dnevna soba*, u kojoj Badž praktično izgovara isto što i Amir; on kaže: „Treba samo da pričamo, gospodine Vajate, da učinimo da svet nastavi da se vrti. Svet nam je nadomak vrhova prstiju, na vrh nam je jezika“ (DeLillo DR: 55). Iako Badž ovde prevashodno govori o jeziku, uzmemo li u obzir da i taj jezik određuju mediji (o čemu će kasnije biti reči), onda je jasno da je ljudski um, i svest uopšte, izražen kroz jezik, ključan faktor u poimanju stvarnosti i da mediji promućurno prepoznaju koji aspekt ljudskog iskustva treba kodirati ne bi li se ostvarila kontrola nad stvarnošću.

Na ovaj način, u DeLilovim romanima, mediji ostvaruju vladavinu koju Bodrijar u svojim studijama naziva „decentraliziranim totalitarizmom“ odnosno sistemom u kome nema potrebe za „nadzorne metasustave“ koji bi kontrolisali ili cenzurisali sve iz jedne tačke, jer sistem to automatski radi sam u svom opštem delovanju (Baudrillard 2001: 45). Njega potpomaže kako forma medijuma, tako i činjenica da gledaoci preuzimaju njegove obrasce ponašanja. Tako, na primer, sklonost performansu u svakodnevnom životu o kome smo govorili u prethodnom poglavlju ovde potpomaže sistem tako što pravi „od svakoga svoga vlastitog odašiljatelja“ odnosno stvara masu izvođača-glumaca koji simuliraju medijski program i van kamera i daleko od publike time jačajući „sustav masovnih medija“ (Baudrillard 2001: 46). Štaviše, oni filtriraju stvarnost upravo po uzoru na medije i to tako što „razvijaju tehnike koje [ih] štite od činjenica“ u kom procesu te iste tehnike „postaju činjenice“ (DeLillo DR: 102). U DeLilovim romanima, De Menezes Linardi ovo vidi već u *Amerikani* u kojoj ponašanje Dejvida Bela po uzoru na poznate ličnosti „pokazuje kako je hiperrealnost postepeno zamenila stvarnost“ upravo zbog toga što je izbor da se ponaša kao neko sa televizije posledica opšteprihvaćene vrednosti da su te zvezde „personifikacija uspeha u Americi“ (De Menezes Linardi 2003: 237). U *Podzemlju*, Dž. Edgar Huver o svojim sunarodnicima razmišlja kao o ljudima „koje su oblikovali jezik i klima i popularne pesme i hrana koju jedu za doručak i vicevi koje pričaju i automobili koje voze“ (DeLillo 2007: 28). U oba slučaja, ljudi nisu ljudi već mozaici sačinjeni od fragmenata popularne kulture, ili preciznije – od njihovih imitacija. Njihovo postojanje u isto vreme je i određeno i potvrđeno elementima medijske kulture, jer bez nje takve ne bi postojalo ni američko društvo, ni oni u njemu. Na sličan način, u *Imenima*, „verodostojnost činjenica obezbeđuju vesti“ (De Menezes Linardi 2003: 239), potvrđujući time da stvarnost direktno zavisi od svoje potvrde na televiziji, zbog čega su evakuisani iz Bleksmita u *Belom šumu* kivni na medije jer ne izveštavaju o toksičnom događaju – zbog toga što ne

dobijaju potvrdu svog iskustva ili svog postojanja. Upravo u *Belom šumu*, tvrdi dalje De Menezes Linardi, „medijski simulakrumi preuzeli su stvarnost, sačinjavajući domen hiperrealnosti u kome su ukorenjeni svakodnevnim životima junaka“ (De Menezes Linardi 2003: 239). Ona objašnjava da u Bleksmitu „više nema iskustava koja su zasnovana isključivo na stvarnosti“ jer čak i kriznu situaciju poput izlivanja toksičnog materijala „kontrolišu medijski izveštaji“ tako što preoblikuju „opseg, oblik i sporedne pojave nesreće“ (De Menezes Linardi 2003: 239). Ne samo to, već ovu situaciju direktno određuje odsustvo medija. Neizveštavanje televizije o događaju utiče na to kako ljudi vide čitavu katastrofu, zbog čega možda Džek Gledni kasnije i uspeva da pronađe lepotu u zalasku sunca intenzivnih boja, koji je direktna posledica zagađenja okoline nakon ovog kobnog događaja. Njegova prirodna reakcija na takve posledice, naročito uzev u obzir sa kojim žarom traga za pokazateljima svog narušenog zdravstvenog stanja nakon što udahne vazduh otrovan supstancama, nikako ne bi trebalo da bude oduševljenje prizorom. A ipak, on se divi bojama neba i uživa u pogledu, možda baš zbog toga što mediji nisu adekvatno preneli čitav događaj, što u njemu podsvesno lako može stvoriti utisak da stvar i nije bila tako opasna kako se to na prvi pogled činilo. Ovakva Džekova reakcija stoji direktno nasuprot reakciji čitave porodice na početku katastrofe kada se svi redom nađu u stanju paranoične panike. Upravo u tom delu vidimo kako mediji manipulišu i „reakcijom junaka na medijski spektakl, jer deca počinju da osećaju sve nuspojave [...] tek kada ih mediji emituju“ (De Menezes Linardi 2003: 239). Time se zaokružuje prevlast medija nad pojedincem u ovom romanu jer Gledniji ne imaju nijedno iskustvo koje neće biti u vezi sa medijskom kulturom, direktno ili posredno. Ovakav uticaj potertava poziciju moći u kojoj se neopozivo nalaze mediji jer, kako kaže Tompson:

„Pozicija koju pojedinac okupira unutar polja ili institucije u uskoj je vezi sa moći koju poseduje. U najopštijem smislu, moć je sposobnost da se dela u skladu sa sopstvenim ciljevima i interesima, sposobnost da se utiče na tok događaja i da se odredi njihov ishod. U raspolaganju moći, pojedinci koriste resurse koji su im dostupni; resursi su sredstva koji im omogućuju da efikasno jure svoje ciljeve i interese. Stoga, prikupljanjem resursa različite vrste, pojedinci mogu povećati svoju moć – na način na koji, na primer, pojedinac može uvećati ličnu štednju kako bi kupio posed.“ (Tompson 1995: 13)

Tompson ovde piše o dostupnosti pozicija moći pojedincu u društvenom smislu, međutim, skoncentrišemo li se na njegovu definiciju moći u kontekstu masovnih medija i DeLilovih junaka u američkom društvu, jasno je da su pojedinci lišeni svake moći i to na posredan način. Za početak, DeLilovi junaci retko jure nekakve istinski lične ciljeve, jer su sve njihove želje i planovi duboko određeni medijskom kulturom. Na primer, Dejvid Bel u *Amerikani*, Džim Finli u *Tački omega* i Frenk Voltera u *Imenima* imaju sličan cilj – da snime film bilo o sebi, o penzionisanom vojnom licu ili o terorističkoj grupi, tim redosledom. Njihov cilj jeste umetnička kreacija (čak i ako govorimo o žanru dokumentaraca, takav film je i dalje nekakvo delo u domenu filma kao umetnosti). Međutim, u kojoj je meri taj cilj istinski njihov jeste upitno. Svi oni traže svoje mesto u medijskoj kulturi, pokušavaju da razumeju sebe ili svet i da komuniciraju sa društvom i sa svetom medija. Drugim rečima, njihovi ciljevi proizilaze iz medijske kulture, nastaju pod njenim uticajem, motivisani koliko ličnim potrebama toliko i medijskom potražnjom. Dejvid Bel ne mora da snimi igrani film koji će zatim misteriozno da čuva trideset godina, on to želi da bi stvorio famu oko priče koju želi da ispriča. Džim Finli takođe juri pikanterije o državnom uređenju i delovanju tajnih službi i vojske ne bi li namirio interesovanje medijske publike za teorije zavere, čime verovatno ne bi samo ostvario profit, već i društveni status. Konačno, Frenk Voltera sa teroristima alfabetima nema ništa, oni njega zanimaju samo kao potencijalna senzacija, jer ova pojava obično ne potpada pod njegov lični interes – njega privlači samo senzacionalistički potencijal, verovatno iz sličnih razloga kao Finlija. Isto važi i za one DeLilove junake koji ne kreiraju direktno određeni medijsku formu. Dž. Edgar Huver u *Podzemlju* ima za cilj da oblikuje vesti o atomskoj bombi kojom bi Sovjeti mogli pripremiti Americi delom da očuva svoju poziciju, ali i

delom iz straha od reakcije javnosti – on istovremeno kreira ponašanje medijske publike, ali i sam dela pod njenim uticajem, u želji da izbegne njene negativne reakcije. U *Ulici Grejt Džouns*, Baki Vanderlik želi da se sakrije upravo od medijske kulture koja ga proganja i negativno utiče na njegov stvaralački dar. Čak i sportisti u *Endžoni* žele da uspeju ne bi li dosegli određeni status, kako u društvenom, tako i u medijskom smislu. Jedan za drugim, nepogrešivo, svi DeLilovi junaci – bilo da beže od medijske kulture ili delaju u njenim okvirima – formiraće svoje želje i ciljeve u odnosu na njen uticaj, zbog čega je izlišno govoriti o bilo kakvoj mogućnosti ostvarenja moći pojedinca u datom kontekstu. Onda kada televizije nestane, kao u *Tišini*, publika se svodi samo na jedan cilj i želju – da spremna dočeka povratak slike na ekran, ma kad se to desilo; zbog toga neko uvek mora da sedi u fotelji ispred televizora, oni ostaju verni svojim stečenim navikama pred TV-om kako ne bi izneverili svoju ulogu u društvenoj razmeni, jer komično veruju da ako oni ispune svo deo u tom odnosu, da će ih televizija zauzvrat, kao i obično, nagraditi novim sadržajem. Potom, resursi o kojima govori Tompson, a koji su DeLilovim junacima na raspolaganju u postizanju svojih ciljeva opet su tekovine medijske kulture i američkog društva koje od nje zavisi. I filmovi, i umetnost, i bilo kakva iskustva koja mogu nazvati stvarnim oni mogu da dosegnu samo koristeći se medijima i medijskim tekovinama kao resursima. U *Amerikani*, Dejvid Bel i doslovno pozajmljuje televizijsku opremu da ispriča svoju priču, Srećna dolina u *Ulici Grejt Džouns* poseže za Vanderlikovim Planinskim trakama kako bi poslali svoju poruku, dok se u *Igračima* Pemi Vajnant okreće filmu kako bi uspela da se nosi sa svojim duševnim stanjem. Isto tako, u Belom šumu Džek i Mari koriste se popularnom kulturom ne bi li se profesionalno ostvarili, teroristi se koriste formom medijskog spektakla kako bi proneli glas o svojim ciljevima u *Mau II*, dok će ubica iz *Tačke omega* koristiti film kao paravan za svoje zločinačke poduhvate. Konačno, u *Kosmopolisu*, Erik Paker će napokon uspeti da konzumira svoj brak tek kada se sa Elizom zadesi na filmskom setu. Treba naglasiti i to da svako od njih medijske resurse ne koristi da ostvari neki svoj nezavistan cilj, poduhvat koji će ih ostvariti kao autonomne u odnosu na medijsku kulturu, već će oni i u svojim delovanjima kada naizgled ovladavaju formom ipak biti samo učesnici sveta masovnih medija, samo mali šraf koji ponavlja prethodno nesvesno stečene navike u okviru mehanizma takvog sveta. Naposletku, niko od njih nema sposobnost da utiče na ishod događaja, koju spominje Tompson. Oni su redom marionete koje samo žive u iluziji da nad nečim imaju kontrolu. To nešto uglavnom je ograničeno na mogućnost lične predstave, a opet u okvirima medijske kulture. O ovakvim mehanizmima Terkl kaže sledeće:

[...] kompjuterski ekrani su mesta na koja projektujemo sebe u sopstvene drame, drame u kojima smo sami i producenti, režiseri i zvezde. Neke od ovih drama su privatne, ali smo sve više u stanju da u njih uvučemo i druge ljude. Kompjuterski ekrani su nova lokacija za naše fantazije, i erotske i intelektualne. Koristimo život na kompjuterskom ekranu kako bi nam bilo prijatno pored novih načina razmišljanja o evoluciji, vezama, seksualnosti, politici i identitetu. (Turkle 2011: 26)

Terkl ovde navodi kompjuterski ekran, ali se njene reči lako mogu prevesti na svaki drugi ekran, i televizijski i filmski, kroz iluziju sudelovanja u medijskoj komunikaciji. Upravo u ovome leži srž zablude u kojoj se nalaze DeLilovi junaci. Oni imaju privid moći jer donekle komanduju ekranom – i kada je na njemu slika nečeg drugog i kada su na ekranu oni sami – oni su ti koji drže daljinski upravljač u rukama, oni se prepoznaju u programu ili uspevaju da simuliraju taj program u sopstvenom životu. Štaviše, ako posmatramo pojam slike ili predstave kao analogan ekranu u ovom slučaju, tumačenje se utoliko usložnjava, jer DeLilovi junaci kao da žive živote simulirajući da žive u filmu. Dejvid Bel će u *Amerikani* probati da se i doslovno prevede na filmsku traku, onako kako Erik Paker želi da živi na disku u *Kosmopolisu* – obojica u pauzama imitiranja filmskih zvezda. Ne samo to, već nam roman pokazuje da je Erik u jednom momentu i doslovno bio zvezda rijaliti prenosa dešavanja iz njegovog stana putem interneta, što je moralo da prestane iz bezbednosnih razloga, a nakon čega je on postao

izvođač za sebe, jer gleda sam sebe na ekranu u toj meri da će ekran najpre predvideti njegove pokrete par sekundi pre nego što ih on i načini. Ovo će kulminirati scenom u kojoj on posmatra mrtvog sebe na ekranu, onako kako to čini i Li Harvi Oswald u *Vagi*, samo što je on, pak, izvođač i za široke narodne mase, jer je zbog njih i konstruisan kao ličnost u političkoj zaveri drugih ljudi i drugih ciljeva. Slične situacije, samo nešto suptilnije prikazane, imaćemo u svim romanima, jer DeLilovi junaci često potpadaju pod klišeizirane uloge iz filmova i serija, što smo imali prilike da vidimo u prethodnim poglavljima ovog rada Sve ovo doprinosi tome da se pojedincima nad kojima se ostvaruje potpuna kontrola lako serviraju ideologija, uverenja i obrasci ponašanja koje treba predano pratiti. Tako Olster navodi Bendžamina i govori o elementima čiji je zadatak da odvrćaju pažnju građanima kako bi određenim sistemima bilo lako da se razviju, te ih u DeLilovim romanima pronalazi upravo u televiziji koja je „uvek uključena i stoga sveprisutna“ i „obezbeđuje 'običaj' i 'pravilo'“ koje junaci, u ovom slučaju Gledniji (jer koristi za primer *Beli šum*), usvajaju i poštuju (Olster 2008: 86). Premda pisan osamdesetih, *Beli šum* će do danas ostati reper za uticaj televizije na gledaoce i njenu moć da komanduje njihovim životima među DeLilovom kritikom, možda zbog toga što ovaj roman uspeva da prikaže odnos publika-program toliko svestrano i složeno. Olster tako nastavlja, ističući da televizija „širi podatke – koji se tiču svega [...] a koje Gledniji ne preispituju“ (Olster 2008: 86). I u ovom radu, već je bilo reči o tome kako su Gledniji savršena televizijska publika, jer su posvećeni praćenju televizije, veruju onome što vide i nesvesno se trude da to što vide i potvrde u stvarnosti, umišljajući da ti elementi postoje čak i onda kada ih objektivno ne primećuju, kakav je slučaj sa simptomima trovanja toksičnim supstancama iz vazduha. Kritičari dosledno ističu da oni „u potpunosti zavise od medija [...] kao od autentičnih izvora informacija“ što vidimo u tome kako „se koriste onim što kaže televizija kako bi podupreli svoje stavove“ ili u tome što „gube poverenje čak i u sopstvene osećaje i postepeno napuštaju svoja istinita iskustva“ (Helmy 2016: 178). Zapravo, njihove navike možda će najbolje verbalizovati Mari Siskind, čovek koji provodi noći pred televizorom i hvata beleške, ne bi li razumeo skrivene poruke koje dobija tokom takvog iskustva „bliskog mističnom“ (DeLillo WN: 60). On jasno raspoznaje da su „talasi i radijacija“ ključni činioци stvarnosti i da je „medijum osnovna sila u američkom domu [...] poput mita koji se rađa baš tu u našoj dnevnoj sobi“ (DeLillo WN: 60). Na Džekovu opasku da njegov sin ne gleda televiziju (jer za Džeka je televizija izvor negativnog uticaja na njegovu decu, pa se ovom činjenicom skoro pa hvali), Siskind kaže da je „TV problem samo ako si zaboravio da gledaš i slušaš“ (DeLillo WN: 60) a potom obrazlaže svoju ideju, vraćajući nas na ranije spomenutu postavku u kojoj su televizijski gledaoci zapravo deca, posmatramo li prototipski odnos moderne televizije i njene publike, i da ih mediji kao takve i tretiraju, jer program, kako kaže on, treba pratiti očima deteta. Upavši u jednu od svojih tirada, Siskind kaže sledeće:

Moraš da naučiš kako da gledaš. Moraš da otvoriš svoj um za podatke. Televizija nudi neverovatne količine psihičkih podataka. Ona otvara pradávná sećanja na rađanje sveta, dočekuje nas sa dobrodošlicom u sistem, u mrežu sićušnih zujećih tačkaka koje stvaraju celovitu sliku. Tu je svetlo, tu je i zvuk. I onda pitam studente, „Šta biste više mogli da poželite?“ Razmislite o vrednosti podataka sadržanih u mreži, u šljaštećim pakovanjima, u džinglovima, u prividno realističnim reklamama, u proizvodima koji nadiru iz tame, u kodiranim porukama i beskonačnim ponavljanjima, kao religiozno pojanje, kao mantre. „Koka-kola je to, Koka-kola je to, Koka-kola je to.“ Taj medij sav kipti od svetih formula, pod uslovom da možemo da se setimo kako da reagujemo nevino, i odbacimo ozlojeđenost, iznurenost i gađenje. (DeLillo BŠ: 69)

Mari Siskind je ovde „ludi propovednik“ (poput onog sa ulica Bronksa u *Podzemlju*) koji zagovara televiziju kao pozitivan uticaj, kao izvor mogućeg tajnog znanja o životu i ljudskoj svrsi. On ovde zapravo učitava u televizijski program jednaku količinu mističnog i civilizacijski značajnog kao Džek Gledni u frazu „Tojota Selika“ nešto kasnije; ova osa može nam poslužiti kao dobar indikator

Džekove promene, od nekoga ko medije načelno nastoji da izbegava, do nekoga ko postaje ravnopravni učenik u medijskoj predstavi, na korak od Vilija Minka. Za Siskinda ovde možemo reći isto što i za Džeka nešto ranije, njegova fascinacija televizijom ovde samo uzdiže na možda još veći nivo jer ona nije samo civilizacijska tekovina, već značajan element duhovnosti, spiritistički kanal kroz koji se ima tražiti pročišćenje (onako kako to čini ranije spomenuta publika u *Valparaisu*). U potpuno ironičnom obrtu, on je taj koji zagovara televiziju i gledanje TV programa, dok mu se studenti, pripadnici mlađe generacije od koje se zapravo očekuje da budu propagatori masovnih medija, protive sa još većim žarom nego Džek, govoreći da je televizija „gora od neželjene pošte“, da predstavlja „agoniju smrti ljudske svesti“ i da se „stide svoje televizijske prošlosti“ (DeLillo WN: 61). Sličan stav zastupaće i Hajnrh Gledni, govoreći o radijaciji koja ih okružuje i koja im šteti, a dolazi iz televizora, ukazujući pritom implicitno na prikriveni uticaj medija i njihovih „materijalističkih sila koje [...] se voljno usvajaju i koje su u kući Glednijevih dovedene do ekstrema kako bi poništile njihov strah od smrti“ (Helmy 2016: 173). Komičan vrhunac ove ideje i prethodne scene DeLilo dostiže kada kaže da Siskindovi studenti koji se ovako strastveno bore protiv televizijske kulture radije žele da – idu u bioskop. Ova nam scena o DeLilovoj Americi govori dosta toga. Najpre, da su na pozicijama autoriteta ljudi koji ničim ne narušavaju medijsku kulturu, već je, upravo suprotno, podstiču i podržavaju. Osim Marija Siskinda, na fakultetu ima još profesora koji su opsednuti popularnom kulturom i bez koje ne bi imali svoju svrhu. Iako se ne bavi Elvisom kao Siskind ili filmovima kao neke druge kolege, i Džek Gledni je deo ove postave. Njegov predmet proučavanja je Hitler, ali ne kao istorijska ličnost, već kao kulturološki fenomen koji služi da predstavi američkom društvu daleku kulturu, pa i kao medijska ličnost, jer Džeka zapravo najviše fasciniraju Hitlerov nastup, jezik i dikcija (koje će u jednom momentu komično pokušati da oponaša). Zatim, prigovori Siskindovih studenata ukazuju nam i na prakse delovanja televizije. Ona je poput neželjene pošte, jer neprekidno šalje nove vesti i informacije svojoj publici, ne vodeći naročitog računa da li i koga takav sadržaj zanima. Ona predstavlja agoniju smrti ljudske svesti jer direktno briše svaku kritičku misao i oblikuje svest svojih gledalaca. Konačno, činjenica da se studenti, potpuno nesvesti paradoksa svog poteza, okreću filmu u potezu koji je protest kulturi televizije potvrđuje nam ranije tumačenje da je medijska kultura zatvoreni sistem u kome je gledalac sa svih strana opkoljen samo nominalno drugačijim vidom masovnih medija; leteći u kavezu od rešetke do rešetke, DeLilovi junaci ne uspevaju da uvide da se radi samo o različitim varijantama iste kulture iz koje nema izlaza i nad kojom nema kontrole. Upravo suprotno, ona će ostvariti kontrolu nad svojim publikom, do te mere da će im se useliti i u misli i u jezik; otud Siskind, baš kao i Džek nešto kasnije, tri puta ponavlja reklamni slogan za Koka-kolu, funkcionišući tako ekstenzija medija, koji bi, prema Makluanovoj zamisli, zapravo trebalo da bude njegov „produžetak.“ Da je situacija uveliko obrnuta DeLilo će nam duhovito signalizirati nateravši Siskinda da reklamu „reprizira“ – on slogan izgovara tri puta, vrteći tako, uslovno rečeno, isti program baš kao što će televizija u *Kosmopolisu* ili *Podzemlju* nešto kasnije stalno prikazivati iste snimke iznova i iznova, ili kako će Taft videti radio kao „mesto gde se reči recikliraju“ (DeLillo EZ: 239). Svi navedeni primeri kroz ponavljanje implicitno pokazuju da mediji informacije ponavljaju jer nemaju nove, jer nemaju ništa nepoznato da obznane.

No, osvrnimo se za trenutak na ideju da televiziju treba gledati očima deteta, odnosno zamisli prema kojoj je dete idealni oblik televizijskog gledaoca. Mari jeste zagriženi gledalac koji veruje da će, istina uz mnogo truda, jednom i uspeti da dešifruje poruke koje odašilje televizija, ali čak i on kao predmet svog izučavanja odnosa između ljudi i televizije fokusira se na decu Glednijevih, kao da je na nekom dubljem nivou svestan da on potpuno razumevanje poruka koje juri ipak neće moći da dosegne. Zbog toga ih posmatra fascinirano i pokušava da od njih nešto nauči. Jedno tumačenje ove ideje jeste to da deca ne poseduju naročito izraženu sposobnost kritičkog mišljenja, jer je to nešto što tokom odrastanja treba da nauče i razviju. Kao takvi, malo je izgleda da će oni preispitivati ono što vide na televiziji, već će pre bespogovorno uzimati saopšteno za stvarnost. Potom, odlika koja bi decu mogla

činiti idealnom televizijskom publikom jeste njihova radoznalost. Ova osobina mogla bi za rezultat imati gledaoce koji stalno žele da saznaju nešto novo, da vide i čuju još, i da nastave da se zabavljaju. Konačno, a možda i najtragičnije, ono što decu čini idealnim gledaocima jeste činjenica da se oni nalaze u stadijumu formiranja identiteta i da spoljašnji uticaji u ovoj dobi ne nailaze ni na kakav otpor ranije naučenih obrazaca ponašanja i mehanizama, već su slobodni da deci usade potpuno nove ideje vodilje i uverenja. Zbog ovoga Mari Siskind i poziva ljude da sebe namerno načine decom, bar u pogledu otvorenosti prema televiziji, jer bi se time olakšao protok informacija, pa bi tako skrivene poruke za kojima čezne lakše mogle doći do svoje mete. Nažalost, Mari je ovde u zabludi, kako je često slučaj s DeLilovim junacima, i sam u neku ruku detinjast, jer veruje da su skrivene poruke izvor nečega pozitivnog, da bi mu ta znanja donela nekakvu moć i dublje razumevanje sveta, ni u jednom momentu ne pomišljajući da bi takve poruke mogle imati negativno dejstvo ili – a što je izvesnije – da takve poruke već dolaze do svog odredišta i da nikada nije ni trebalo da budu transparentne i spoznate svesnim delom mozga. Pored toga, njemu ni u jednom momentu ne pada na pamet da oni redom svi već i jesu poput dece, idealni gledaoci koji upijaju sav sadržaj i ne preispituju ga, već ga nehotice primenjuju u svojoj svakodnevi. Između njega, Babet i Džeka i Denis, Stefi ili Hajnriha nema apsolutno nikakve razlike kada je interakcija sa televizijom u pitanju (jer čak i Hajnrih, koji se načelno protivi televizijskom „zračenju“, učestvuje u „zasedanju skupštine“ petkom). U svim scenama u kojima ih prikazuje kako gledaju televiziju, DeLilo to čini na identičan način; svi su redom prikovani za ekran, fascinirani onim što vide, u isto vreme zbunjeni, zapanjeni ili uplašeni onim što vide ili čuju. Niko od njih neće ostati bez reakcije na dokumentarce o prirodnim katastrofama, niko od njih neće registrovati informaciju da se baš Babet pojavila na ekranu (barem u prvi mah) i niko od njih neće ostati pribran jednom kada krene izveštavanje o simptomima koje izaziva trovanje toksičnim supstancama iz vazduha. Na svoj već dokazan način, DeLilo će i ovu ideju o deci kao savršenoj TV publici ponoviti u svojim drugim delima (možda upravo oponašajući cikličnost medijskog sadržaja), pa tako imamo još jedno eksplicitno razmatranje slične ideje u drami *Dnevna soba*, iz koje je i sledeći odlomak:

Deca ponekad razviju određenu zabludu. Oni zamišljaju da je sve što se oko njih dešava unapred osmišljeno. Stvari postoje samo u onoj meri u kojoj utiču na dete. Ono zamišlja da čim zađe za ćošak, sve se iza njega, sve što više ne može da vidi i čuje, jednostavno ruši i iščezava ili se sklapa i odvozi i skladišti negde. Zgrade, automobili, ljudi. Idući put kad se uputi tim putem, reč ga pretekne, ulice i zgrade se ponovo pojave, stvarnost je obezbeđena, makar na neko vreme. Sve što postoji postoji u korist, ili na štetu, ili na zadovoljstvo, ili na užas određenog deteta. (DeLillo DR: 51)

Iz ovog pasusa možemo izvući još jedno tumačenje DeLilove ideje i razloga zbog kojeg su deca idealna televizijska publika. Radi se, dakle, o dečijoj autocentričnoj svesti, o poimanju stvarnosti iz perspektive središta sveta na osnovu kog se upravljaju ostale komponente realnosti. Za dete, svet postoji dok ga ono vidi; drugim rečima, stvarnost je ograničena na neposrednu okolinu koja se okom može opaziti. Sve što je daleko od pogleda, što je dete ostavilo za sobom ili do čega još uvek nije došlo za njega ne postoji, niti ga ono uopšte zanima. Prisetimo li se istorijskog razvoja Bodrijarove teorije o hiperrealnosti i značaja spoznaje prostor-vremena u predindustrijskom dobu za ovaj pojam, lako možemo izvući zaključak da se ovde ne radi toliko o vraćanju pojedinca u stanje infantilnosti, koliko o brisanju sposobnosti da se stvarnost spozna van granica medijskog programa. Odrastao čovek poznaje ogromnu veličinu i prostora i vremena i može da pojmi ideju o simultanosti dešavanja, kao i uticaja događaja iz dalekih predela na život u mestu koje ih neposredno okružuje. Štaviše, upoznati sa takvim prostranstvima, odrasli bi mogli razviti mehanizme kako da do informacija iz tih udaljenih mesta i doba dođu sami, bez pomoći medija, čime bi se mogla uzdrmati vladavina dominantne medijske kulture, te kroz nju i političke strukture jednog društva. Svakako, takva je opasnost u DeLilovim romanima malo izgledna jer junaci, kao što rekosmo, uveliko jesu svedeni na formu infantilnih gledalaca, međutim, u

teoriji, ovo bi mogao biti validan razlog zbog čega mediji sprovode spomenutu infantilizaciju. Ako dete poima stvarnost samo kao ono što vidi neposredno oko sebe, onda mediji lako mogu upravljati tim detetom isključivo uz pomoć toga što su oni ti koji direktno određuju koja će informacija dospeti do neposredne okoline deteta, odnosno, koji će je elementi sačinjavati. Na taj način, ne samo što se zida zatočenička Vavilonska kula iz koje nema bega, već se vajaju i savršeni zatvorenici koji, poput ljudi u Platonovoj pećini, uopšte ne poimaju mogućnost stvarnosti van svojih zidina, niti ih takve ideje zanimaju. Oni postoje na istom mentalnom nivou kao i pacijenti *Dnevne sobe*, Vili Mink u *Belom šumu* ili ljudi u *Vagi* kojima su „bujice svetla TV kamera spržile glave“ (DeLillo L: 414), ali i gospodin Tatl u *Bodi artistu* koji i sam postaje neki vid medija (doduše, iz nama neznanih razloga, jer se on nikada ne opisuje kao bivši ili sadašnji medijski gledalac) koji reprodukuje tuđe reči onako kako ostali navedeni likovi reprodukuju televizijski sadržaj. Drugim rečima, televizijska publika DeLilovih romana svedena je na ljušturu gledalaca čiji je um neutralisan i odvojen od organizma kojem je mozak tehnički neophodan samo utoliko što neki organ mora da kontroliše čula i drži ljude u životu. U neku ruku, mediji ovde rade isto što i Kovergencija u romanu *Nula K*. Oni razdvajaju um od tela, seciraju kritički deo svesti tako da ne ugrozi zombifikovan organizam koji nastavlja da neometano učestvuje u medijskoj kulturi, ali može da se koncentriše samo na momenat koji se dešava, „trenutak o kojem može da se misli samo dok se odvija“ (DeLillo NK: 25). Onda kada on prođe, publika ga zaboravlja, on nestaje iz neposredne stvarnosti, pa tako i prestaje da postoji iz perspektive gledaoca-deteta.

Lišeni moći nad sopstvenim životima i pogledom na svet, DeLilovi junaci lak su predmet oblikovanja u kolektiv, pasivnu masu koja deli odlike grupnog identiteta. Primarni kolektivni identitet koji ih krasí jeste identitet medijske publike, potom potrošačkog društva, i konačno – onog koji objedinjuje oboje – američkog društva. Kreiranjem različitih „mikrosvetova“ postiže se „imaginativna identifikacija“ odnosno „gubljenje sebe u svetu koji je izvan uobičajenog“ odnosno neposredno stvarnog (Turkle 2005: 75). Uz pomoć tih mikrosvetova, koji u ovom slučaju mogu biti bilo koji pojedinačni aspekti medijske kulture, generiše se makro-svet, najpre na nacionalnom, a potom i na globalnom nivou, s tom naznakom da je u DeLilovim romanima globalno sinonim za nacionalno, odnosno da se američki nacionalni sistem, kao paragon Zapadne civilizacije, nameće kao globalan ostatku sveta. Ovaj trend vidimo najjasnije u romanima koji ukazuju na sukob Amerike sa Drugima, odnosno sa državama i grupama iz drugih država koji se suprotstavljaju američkoj hegemoniji, kako u političkom, tako i (možda i značajnije u ovom slučaju) u kulturološkom smislu. Tako će nam *Imena*, *Mao II*, *Padač* i donekle *Vaga* ponuditi pogled spolja, perspektivu koja potcrtava da je američki identitet neodvojiv i od svoje medijske i kulturološke i od svoje ekonomsko-političke strane, o čemu će biti više reči u jednom od sledećih poglavlja ovog rada. Proces globalizacije kritičari redom vide kao neodvojiv od kapitalističkog potrošačkog društva, koje je prisutno u svim DeLilovim romanima, jer jeste autentično američko. Tako Enslí izdvaja možda i najočigledniju referencu na ovu temu – epilog pod naslovom *Kapital iz Podzemlja* – u kome su „savremena iskustva kolonizovana i koordinirana“ idejama Marksovog Kapitala (Annesley 2002: 87). Udružen sa medijskom kulturom, kapitalistički sistem tako „promoviše veći konformizam i integraciju“ dok „globalizacija nastoji da restrukturira i redefiniše organizaciju i svest savremenog okruženja“ (Annesley 2002: 88). Onako kako je hiperrealnost menjala poimanje sveta kroz savladavanje prostora i vremena, tako i proces globalizacije utiče na ljude da drugačije razumeju ne samo društvo u kojem žive, već i svoje mesto u njemu. Li tvrdi da se u DeLilovim romanima ovo postiže upravo istim mehanizmima kojima su simulakrumi i masovni mediji ovladali svetom – menjanjem prostora i vremena – jer tvrdi, na primeru *Kosmopolisa*, da opsesija „hipersubjektivnog“ Erika Pakera stvarima koje „odbacuje kao anahrone i zastarele“ ukazuje na to da je osnovna motivacija globalizacije strah bi se ta vremena mogla „vratiti da uspore jurišanje globalnog kapitalizma ka budućnosti“ (Li 2015: 1). On takođe navodi i razmatranja Vidže Kinski o tome kako je kapitalistička globalizacija „osvojila vreme time što ga je komodifikovala“, odnosno od njega napravila

dobro koje se može posedovati, odnosno „postavila novac kao tvorca i gospodara vremena“ (Li 2015: 6). Ovaj aspekt DeLilovih romana takođe jasno potcrtava neodvojivost sfere politike i ekonomije od sveta masovnih medija čijim se sredstvima obilato koriste ne bi li što efikasnije oblikovali stvarnost na svim nivoima. Ideologija kapitalizma tako se na različite načine ostvaruje kao jedna od ključnih niti američkog identiteta u DeLilovim romanima, a njegova medijska predstava imaće za cilj da prikaže sve čari života u potrošačkom društvu, onako kako to čine reklame u *Amerikani*, *Belom šumu*, *Podzemlju* ili *Kosmopolisu*.

Ovaj aspekt američkog medijskog identiteta biće značajan za DeLilove junake jer ih uči principima po kojima će funkcionisati u svakodnevnom životu. Tako će ih brojnost i raznovrsnost ponude robe i medijskog sadržaja naučiti da u svemu imaju brojne opcije, od kojih treba da se samo trenutno odluče za jednu, dok već u sledećem trenutku mogu da „promene kanal.“ U isto vreme, pak, iako ih nominalno uči da imaju izbor, američka medijska i društveno-ekonomska kultura im implicitno poručuje da je izbor „suptilna forma bolesti“ (DeLillo RD: 220), ili barem poručuje nama čitaocima, jer do DeLilovih junaka, čini se, takva poruka ne dopire, a i kada dopre, kao u slučaju Vidže Kinski, oni ne umeju da urade ništa po tom pitanju. Ovakva poruka sugerise da izbor treba prepustiti medijima i dominantnoj kulturi i jednostavno prihvatati informacije i sadržaj onako kako je to Debor opisao u *Društvu spektakla* – pasivno i bez preispitivanja. Čak i onda kada se sugerise da izbor postoji, DeLilovi romani potcrtavaju da je on „sužen“ a da je „raznolikost obuzdana“ (Annesley 2002: 87). Enslu dalje na primeru prikazuje da *Podzemlje*, tematski i naratološki, suptilno poručuje da „čitalac samo treba da spoji strukturne obrasce *Podzemlja* sa prikazom savremenih ekonomskih uslova“ kako bi protumačio tekst (Annesley 2002: 87) a pritom i srž američkog kolektivnog identiteta u DeLilovoj Americi. Drugim rečima, Enslu ovde čita *Podzemlje* kao alegoriju potrošačkog društva koja prikazuje mehanizme funkcionisanja takvog sistema u društvu kasnog dvadesetog veka. Zanimljivo je da Enslu kritički posmatra DeLilov pristup fenomenu globalizacije u *Podzemlju*, te mu zamera pomalo pasivan pristup u kome „nema mesta preispitivanju viđenja [sistema], niti bili kakvog utiska da roman može da učini nešto više do da ponudi homološki odraz ovih materijalnih uslova“, odnosno da je roman nemoćan pred ovim društveno-ekonomskim fenomenima i da nije u stanju da ih „preispita ili da im se odupre“ (Annesley 2002: 89). Ova tvrdnja, uistinu, nije netačna i utoliko se više pokazuje istinitom tumačimo li je u kontekstu medijske kulture. DeLilovi junaci nisu u stanju da se odupru društvu u kom žive ni u kulturološkom, ni u ekonomskom, ni u političkom smislu. Oni su pasivni učesnici društva, često nesvesni svoje indoktrinacije, zbog čega ne izražavaju eksplicitno svoje protivljenje kulturi, niti potencijalna delovanja protiv nje. Iz tog razloga, razumljivo je zašto Enslu i pisca poima kao pasivnog – on ne koristi svoje likove da eksplicitno pozove na menjanje sistema ili ukaže na prakse koje bi do toga mogle dovesti. Ipak, treba reći da pojedinci među DeLilovim junacima intuitivno ipak osećaju da od nečega treba bežati, da treba tragati za iskustvima izvan sredine u kojoj se nalaze, bilo da traže nešto normalno, kao u *Dnevnoj sobi*, ili nešto stvarno, kao u *Kosmopolisu*. Ponekad je upravo njihovo poricanje da nešto nije u redu dokaz da osećaju neadekvatnost stvarnosti koju žive. Tako će u *Belom šumu* Džek Gledni ponavljati kako voli svoj život, ali će lako utonuti u histeriju i haotičnost suludih događaja koje suštinski pokreće strah od smrti, dok će ničim izazvano ispovedanje Nika Šeja u *Podzemlju* o tome kako se on trudi da živi u stvarnom, u realnosti biti potvrda upravo nekakvog tračka svesti da to nije tačno. Ono što DeLilo pokušava, može se reći, jeste da razotkrije obrasce funkcionisanja sistema potrošačkog društva, kao i medijske kulture, upravo time što postavlja svoje likove u pasivan položaj, što oblikuje strukturu svojih romana tako da Amerika o kojoj piše deluje kao lavirint iz kog nema izlaza, upozoravajući nas da se tako nešto može lako dogoditi i svakome od nas smetnemo li s uma činjenicu da postoje sistemi koji žele da pojedinca upasive i da ga uljuljkaju u sopstveno ubeđenje da mu je sve jasno, da sve može da preispita i da se svemu odupre. Drugim rečima, Enslu u svojoj kritici smeće s uma da je DeLilo postmodernista i da kao takav on ne uzima na sebe zadatak da daje instrukcije

svojim čitaocima, niti koristi svoju književnost tako da eksplicitno prozove sistem u okviru kog funkcionišu njegovi junaci. Reći da je DeLilo pasivan i da ne preispituje dominantni sistem samo zato što njegovi junaci to ne čine eksplicitno samo je površinsko čitanje njegovih romana, od kojih je svaki, ispod površine, napisan tako da rasvetli upravo skrivene i nesvesne šablone na kojima počiva savremeno društvo. Brojni kritičari neretko ističu upravo takvo delovanje u DeLilovim romanima, potcrtavajući načine na koje autor otkriva, ako ne slabe tačke sistema, onda njegove perfidne ciljeve i načela. Tako, na primer, i Li vidi *Kosmopolis* kao roman „svestan da je ubrzanje globalnog kapitalizma ka budućnosti takođe, paradoksalno, pokušaj da se poništi vreme – i da se time poništi politika vremena“ (Li 2015: 1). On se poziva na Virilija i ističe da je „budućnost tehnološki posredovana i zarobljena u sadašnjosti“ i da ona nije „neodređena budućnost, već budućnost koja je već predviđena ili sprečena, budućnost bez budućnosti“ (Li 2015: 1). Drugim rečima, i Erik Paker, i Vidža Kinski, i svi ostali likovi ovog romana na sličan su način zarobljeni u sistemu kom ne mogu da se odupru, baš kao i junaci *Podzemlja*, kako i napominje Enslie ranije. Njihova budućnost jeste određena, i to tehnologijom, i roman ni u jednom trenutku ne razmatra eksplicitno načine na koje bi se moglo aktivno pobeći iz takvog uređenja ili čak srušiti poredak. Međutim, funkcija ovih likova i nije da preispituju sistem metodički, već da potcrtaju težnju sistema da spreči svaku mogućnost preispitivanja. Baš zato su protesti filtrirani kroz kameru, a Benu Levinu i demonstrantu koji se polio benzinom i zapalio na ulici oduzeta autentičnost zbog toga što nisu originalni. U ovim prikazima DeLilo možda deluje poražavajuće, jer pokazuje da će ljudima, ma šta uradili da se suprotstave sistemu makar i pokušajem bega iz njega, uspeh biti osporen i onemogućen, poništen čak i kao hipotetička opcija. No, njegov zadatak, kao proslavljenog postmoderniste, i nije da nudi odgovore i nameće strategije, već da ogoli strukture koje inače prolaze prihvaćene „zdravo za gotovo“, kao aksiom, kao činilac stvarnosti koji se automatski prihvata samo jer postoji. Ovde nam se konkretno ogoljuje upravo sprega medijske kulture i političko-ekonomskog sistema i način na koji oni definišu identitet ljudi koji unutar njih žive. Benoov plan da ubije Erika i čin samospaljivanja u znak protesta nepoznatog čoveka tako su redukovani na mimikriju i imitaciju, dela koja su ujedno procesi stapanja sa dominantnom kulturom i simulacija nečega što se prethodno moglo videti unutar te kulture, u ovom slučaju na filmu i televiziji. Sličan je slučaj i sa *Podzemljem*. Junaci su decenijski zatvoreni unutar sistema kapitalizma, ali DeLilo pokazuje svu uzaludnost takvog sistema kroz element smeća koje je tako dominantno prisutno u romanu. To smeće neminovna je budućnost i ishod društva koje se uljuljkava u svoju imovinu i materijalni posed, i od njega neće moći da pobegnu preispitivali sistem ili ne; smeće već čini fizičku stvarnost, štaviše – postaje deo geografije. Štaviše, DeLilo oduvek i piše o civilizaciji koja „odvajkada nastoji da đubre pretvori u zlato, a postiže upravo suprotno: sve, pa i ono što bi trebalo da je najdragocenije u ljudskom životu, pretvoreno je u smeće“ (Paunović 2017: 173). Otud pasivan prikaz projektovanog ishoda kapitalizma, jer se njegov neminovni kraj, a kroz njega i propast civilizacije kakvu poznajemo, jasno raspoznaje u svakom njegovom aspektu, kako kroz odnos koji ljudi imaju prema ljudima, stvarima i pojmovima iz „stvarne“ stvarnosti, tako i prema tekovinama medijski generisane hiperrealnosti. Pored toga, ovakvo naizgled pasivno i neizazivačko prikazivanje kapitalizma DeLilu služi i da mapira savremenu varijantu američkog identiteta koja sa tradicionalnim nasleđem zemlje slobodnih i doma hrabrih ima malo do nimalo veze. Varsava tako piše da kapitalizam, i to onaj koji više ne počiva ni na kakvim principima i konceptima časti i poštenja, stoji u direktnoj sprezi sa „pohlepom, društvenim prestižom, i često opskurnim formama psiho-emotivnog zadovoljenja“ (Varsava 2005: 79). Na taj način, ove osobine postaju dominantna odlika svih onih koji u ovakvom društvu, koje postaje globalno, dođu do uspeha, odnosno ostvare savremenu varijantu američkog sna – posedovanje svega što žele. U *Kosmopolisu*, Erik Paker tako želi da poseduje umetnost ne zato što je naročiti Rotkov fan, već zato što je njegova umetnost simbol preimućstva. Njegova megalomanija nagoni ga da čak poželi da poseduje čitavu galeriju, što čak i u ovakvom poludelom kapitalističkom društvu koje DeLilo opisuje u ovom romanu, ipak nije moguće. Svi predstavnici kapitalizma u DeLilovim romanima imaju slična nastojanja, ali će se svačiji životi

ispostaviti za isprazne, što možda uistinu nije aktivno delovanje protiv sistema koji treba kritikovati, ali jeste suptilno predviđanje njegovog ishoda.

No, vratimo se na ulogu televizije u održavanju ovakvog sistema. Kroker i Kuk pišu da je televizija „društveni aparat, koji implodira u društvu kao amblemska kulturološka forma odnosa moći“ te da svojim „elektronskim slikama preformuliše sve u semiurgijski⁵⁴ svet reklama i moći, koji nas pak povezuje sa proizvedenim svetom koji se bazira na eksteriorizaciji čula i interiorizaciji simulirane čežnje“ (Kroker & Cook 1987: 267). Proizvedeni svet ovde bi se tumačio kao hiperrealnost medija, dok bi simulirana čežnja ovde bila ne samo želja da se usvoje elementi te realnosti, već i da se bude njen deo. U ovome oni promućurno vide odjeke Ničeove ideje o „iskustvu dvadesetog veka kao 'bolničke sobe'“ jer „kada televizija postane stvarni svet postmodernizma, onda se horizont konačno zatvara, a sloboda postaje izjednačena sa najdubljim lišavanjem svega u potpuno ostvarenom tehnološkom društvu“ (Kroker & Cook 1987: 267). Ničeova bolnička soba ovde je analogna kako ideji o medijskom zatvoru o kojoj smo ranije govorili, tako i premisi drame *Dnevna soba*, koja opisuje upravo jednu bolničku sobu u kojoj bolesnici provode vreme – gledajući televiziju. U sva tri slučaja, sobu naseljuju ljudi koje je dominantna kultura iscrpla, koja im je otupela čula i oslabila duh i učinila da se stalno osećaju zatočeno i nadgledano, nalazili se oni nominalno na slobodi ili ne. Pored toga, tehnokratija o kojoj govore Kroker i Kuk, odnosno društvo koje je doseglo tehnološki vrhunac i kojim se tom tehnologijom i upravlja, samo je iluzija, jer tehnologija više ne radi u korist pojedinca, odnosno više nije tu da mu olakša život, već je tu da ga obuzda i zauzda, da mu nametne stege kontrole, doduše što bezbolnije. Otud, možda, tako ustaljena reputacija Dona DeLila kao pisca distopijskih romana. U kontekstu identiteta, Ničeova bolnička soba, a DeLilov medijski Alkatraz, pogodna je okolina za kontrolisano formiranje identiteta pojedinca. Kada govori o građenju identiteta, Erikson piše da dete (što u DeLilovim romanima, kako smo videli, stoji za bilo koju individuu) „u razvoju mora dobiti aktivirajući smisao za realnost putem svesnosti da je njegov individualni način ovladavanja iskustvom [...] uspešan oblik grupnog identiteta“ odnosno da je on „u skladu sa prostorno-vremenskim koordinatama i životnim planom grupnog identiteta“ (Erikson 2008: 34). U kontekstu televizije i njene publike u DeLilovim romanima, možemo reći da je upravo ovo princip rađanja kolektivnog identiteta pasivne medijske publike, jer gledaoci čija je pažnja svedena na nivo deteta (o čemu je ranije bilo reči) modifikuju svoj identitet u odnosu na koordinate iz medija u pogledu percepcije stvarnosti i sopstvenog ponašanja, i to tako da se oba entiteta konstruišu spram zadatog modela savršenog gledaoca. Građenjem iluzije o zajednici televizijskih (i medijskih generalno) gledaocima kao o funkcionalnom obliku udruživanja u društvene grupacije, mediji preuzimaju na sebe definisanje osnovnih odlika jedinki koje njihovu zajednicu čine, čineći da se simulacijom namiri inherentna potreba za socijalizacijom. Ipak, pošto iza takvog udruživanja ne stoji ništa, identitet koji se u tom procesu formira biva prazan znak, simulakrum na koji se dalje može nadograditi još koja odlika ne bi li se skrenula pažnja sa činjenice da se u procesu građenja zajednice pojedinci zapravo otuđuju. Otud u *Kosmopolisu*, dok posmatra ljude na ulici – dakle ljude koji su, kao i on, aktivni članovi medijske kulture – Erik Paker ističe da je i „[s]usretanje pogledom bilo nešto vrlo delikatno“ (DeLilo 2005: 65), te da je među ljudima postojao „pakt nedodirljivosti“ odnosno sporazum distanciranja jer „[l]judi ne vole da budu dotaknuti“ (DeLilo 2005: 66). Ovakvo simbolično fizičko udaljavanje među pojedincima implicitno će označavati i njihovo udaljavanje na svakom drugom nivou, pa tako sam Erik neće imati razvijen odnos ni sa jednom osobom od mnoštva onih sa kojima dolazi u kontakt, od kolega preko zaposlenih do svojih ljubavnica i supruge, koju na mahove ne uspeva ni da prepozna na ulici. Udaljavanje među ljudima ovde se percipira kao direktna posledica medija koji zauzimaju mesto predviđeno za druge ljude sa kojima se treba

⁵⁴ U ovom kontekstu, pojam semiurgije odnosi se direktno na Bodrijarov domen simulakruma, jer se reč prevodi kao stvaranje novih značenja, najčešće u procesu simulacije kreiranjem označitelja, odnosno znakova.

socijalizovati, pa tako medijski sadržaj postaje ono sa čim se DeLilovim junaci povezuju. Zajednica dalje percipira medije i kao svoje institucije, pa se njima okreće za sve što im je neophodno, u toj meri da će mediji postati medicinsko savetovište u *Belom šumu*. U tom smislu, ovakvo uređenje ostvaruje se kao hiperrealno društvo modela koje više ne počiva na tradicionalnim konceptima stvarnosti i vrednosti, već isključivo na pojavi i predstavi. Bodrijar o tome kaže:

Nadalje nama upravlja načelo simulacije umjesto starog načela zbiljnosti. Svrhe su nestale, nas rađaju modeli. Nema više ideologije, postoje tek simulakri. Valja dakle iznova uspostaviti cijelu genealogiju zakona vrijednosti i simulakra da bi se shvatila prevlast i čarolija današnjeg sustava - strukturalna revolucija vrijednosti. A u tu genealogiju valja iznova smjestiti političku ekonomiju: tada se ona nadaže kao simulakr drugoga stupnja, jednako kao i oni koji zagovaraju jedino stvarno - stvarno proizvodnje, stvarno značenja, u svijesti i u nesvjesnome. (Baudrillard 2001: 51)

Ono što Bodrijar ovde ističe jeste da, sagledamo li čitavo medijsko delovanje kao proces proizvodnje, masovni mediji generišu iluzije društva, jer ono u kome živi savremena medijska publika više ne počiva na tradicionalnim principima zajedništva i socijalizacije, niti gradi sopstveni identitet u odnosu na svet oko sebe, jer je svet nešto što se rađa iz hiperrealnosti koja mu je nadređena. Ovaj nas citat vraća na Bodrijarov koncept vrednosti (o kome je bilo reči u teorijskom delu rada), a spram koga možemo direktno i jasno odrediti kome obični ljudi poklanjaju svoju pažnju i na čije se informacije i instrukcije oslanjaju. Odgovor na oba pitanja jesu – masovni mediji. Tako se u DeLilovim romanima, tvrdi Berger, prikazuje „traumatični teret oštećenog simboličkog reda i očajnička želja da se od njega pobjegne što može da se javi u političkom, umetničkom, seksualnom ili jednostavno nasilnom obliku“ (Berger 2005: 351). Ova želja retko je svesna. Na primer, Dejvid Bel u *Amerikani* ne shvata da na zapad beži zato što mu je muka od života koji živi u Njujorku, već duboko veruje da se upušta u umetnički poduhvat. Pemi i Lajl Vajnant u *Igračima* ne odlučuju se svesno na prevaru, odnosno uplitanje u terorističku zaveru, zato što im je brak nefunkcionalan, već zato što ih tome vodi tok događaja kojima se prepustaju bez razmišljanja. Erik Paker srlja pravo u smrt u *Kosmopolisu*, i to iz jedne suicidalne maštarije u drugu (to najbolje vidimo iz scena koje podrazumevaju okrutno tretiranje sopstvenog tela do konačnog uništenja, od elektro-šokera do pištolja), ne zato što mu je očajnički potrebno da se ošiša, jer to je zvanično njegov cilj toga dana, već zato što mu je neophodno da iskusi nešto stvarno. Iz istih ili sličnih pobuda će Bil Grej otići u ruke teroristima u *Mau II*, Kit Nojdeker će se upustiti u aferu a potom i u pokerašku karijeru u *Padaču*, dok će Glednjevci, Šejevi i Lokhartovi u *Belom šumu*, *Podzemlju* i *Nula K* u strahu od smrti, a zapravo motivisani običnošću i ispraznošću sopstvenih života, potražiti način da se nose sa sopstvenom prolaznošću kroz tehnologiju, medijski sadržaj ili predavanje nepoznatim ljudima. Svi njihovi izbori i načini na koje se nose sa situacijama u kojima su direktna su senka medijskog sadržaja, koji dominantno određuje ne samo njihove postupke, već i njihovu ličnost.

Ono što je u kontekstu delovanja medija, a naročito televizije, u DeLilovim romanima posebno značajno jeste diskurs kojim mediji kreiraju pojedinca i on se ovde dominantno ogleda u jeziku. Osim što koriste reklamne slogane, filmske replike ili kliše (kao što smo prethodno razmatrali), njihov je jezik, čak i kada deluje obično, prepun implicitnih značenja. Tako, na primer, iz razgovora Grejs i Lomaksa (dvoje likova koji naizgled stoje na različitim krajevima potrage za tajnim filmom, a zapravo su u dosluhu, simbolično deleći i postelju) u romanu *Poltron* saznajemo da reči ne znače ništa, da su one „samo način na koji komuniciramo, skraćenicama, ponekad šiframa“ (DeLillo RD: 254). Reč „šifre“ upućuje nas na tajno sporazumevanje koje Mari Siskind vidi u skrivenim porukama unutar televizijskog programa u *Belom šumu*. Međutim, ovde su šifre zapravo bilo koje reči, ne nužno skrivene i ne nužno poruke. Ovaj razgovor ironični je prikaz nesvesnosti pojedinca stvarnosti o kojoj govori, jer njih dvoje spominju šifre, što implicira skriveno značenje u njihovim rečima, dok istovremeno

pouzdana tvrde da reči ne znače ništa. Zanimljivo je da će baš reči stvoriti i oblikovati čitav zaplet ovog romana, jer čitava fama oko tajnog Hitlerovog pornografskog filma počiva na glasinama, dakle upravo na rečima koje su za Grejs i Lomaksa navodno puki skupovi fonetskih glasova. Ipak, te reči će uspeti da u potpunosti iskrive stvarnost, jer je Hitlerov amaterski film daleko od pornografskog, što je odlika na kojoj tržišna primamljivost misterije zapravo i počiva. On je ovde otelotvorenje njihove želje za značenjem u ispraznim rečima koje o filmu kruže, indikator toga da publika i tvorci medijskog sadržaja neće prezati ni od čega da bi došli do pikanterija. Ovakve sklonosti DeLilovi junaci nesumnjivo usvajaju upravo iz medija. Kada govori o tome kako deca (zanimljivo je da su i za nju deca „idealni“ televizijski gledaoci) usvajaju obrasce ponašanja sa televizije upravo putem jezika, Terkl ističe da oni najpre „čuju psihološki jezik na televiziji, naročito u sapunicama koje mnogi od njih gledaju posle škole“ nakon čega primenjuju fraze koje su čuli u međusobnom razgovoru zbog čega ne možemo govoriti o „kulturi koja izrasta oko kompjuterskih objekata“ a da ne uočimo kako su mašine prisutne u određenim poljima ljudskog delovanja, u ovom slučaju u psihologiji (Turkle 2005: 52). Svakako, ona ovde spominje kompjutere jer su oni glavni fokus njene studije, a poredi ih sa televizijom samo utoliko što na poznatijim primerima može da objasni uticaj kompjuterske tehnologije i interneta, kao vodećih masovnih medija dvadeset prvog veka, na pojedince. Naše proučavanje može samo čitati ovu vezu u suprotnom smeru, čime možemo primeniti njene definicije delovanja virtualne stvarnosti sa delovanjem televizije, u ovom slučaju. Tako vesti koje prenose „pravične sovjetske glasove, američke laži, narušene odnose“ (DeLillo L: 195) u *Vagi*, ali i *Podzemlju* i još nekim DeLilovim romanima (u manjoj meri) kreiraju upečatljivu društvenu klimu, te identitet junaka jer oni ne samo što se određuju prema zadatoj političkoj atmosferi, već i preuzimaju diskurs paranoje i potencijalne apokalipse. Tako je, na primer, u *Podzemlju* bomba prisutna u svakom aspektu života, što u vidu pretnje od sovjetskog napada što zbog toga što je „[s]va tehnologija ovog sveta povezana s tom bombom“ (DeLillo Po: 475) a što, pak, kao rezultat ima situaciju u kojoj se ljudi boje i soka od pomorandže; Met Šej se tako pita „kako da uvidite razliku između soka od pomorandže i bojnog otrova s aromom pomorandže ako ih isti masivni sistem povezuje na nivoima izvan moći poimanja?“ (DeLillo Po: 474). Isti sistem o kome Met govori svakako je ranije spomenuta sprega masovnih medija, potrošačkog društva i političkih agendi koje direktno kreiraju prethodna dva domena.

Osim ovakvih apokaliptičnih kodova, koji utemeljuju strahovladu među televizijskom publikom, televizija donosi i diskurs besmislica i klišeja koji određuje kako će ljudi govoriti, ako ne direktno – kroz doslovne citate koje, na primer, koristi Džek Gledni u *Belom šumu* – onda kroz kolokacije koje diktira televizijski program. Kao prilog ovome, može nam poslužiti lik televizije u *Dnevnoj sobi*, čije su rečenice identične sintaksi koju DeLillo koristi i za druge svoje junake; one su kratke, koncentrovane, hemingvejski ogoljene i svedene samo na neophodne delove. One su, samim tim, i neumitno fragmentirane, ali i nedorečene, u značenjskom smislu, jer ne povezuju svoja individualna značenja u koherentnu celinu. U ovom kontekstu možemo govoriti o višeznačju medijskog diskursa, jer svaki gledalac može na svoj način, potpuno individualno, tumačiti reči koje se saopštavaju i iskoristiti ih na primeru sopstvenog neposrednog okruženja. Preciznije, na ovaj način pisac nam ističe da „mreže informacija omeđene medijima nisu samo kanali kojim putuju informacije već da se u određenim situacijama [...] događa “isticanje” ili “prelivanje” informacija iz kojih se može crpeti mnoštvo nekontrolisanih interpretacija“ (Radin Sabadoš 2009: 46). Ove nekontrolisane interpretacije često će rezultirati paranojom i teorijama zavere, ali i preuzimanjem matrice po kojoj se svi događaji tumače kroz prizmu ustaljenih medijskih klišeja. Tako dok u jednoj sceni likovi *Dnevne sobe* „prebacuju“ s kanala na kanal, čujemo sledeće:

To utiče na mog muža. To utiče na našu vezu. To utiče na našu decu. Utiče na nače prijatelje. Utiče na ljude sa kojima radim. Utiče –

On uperi spravu, promeni kanal.

– u postavci koja je neverovatno slična onoj iz Šekspirovog vremena.

Klik.

Pitanje koje mi uvek postavljaju: Džejn, šta obući za drugo venčanje?

Klik.

Francuskoj si potreban. Meni si potreban.

Klik.

Prošlo je mnogo meseci pre nego što su gorile počele da je prihvataju.

Klik.

Bong. Bong. Bong. Kanterberijska katedrala. Skoro da ju je uništio Henri VIII a zatim i bombaški odredi Luftvafea u Drugom svetskom ratu. Bong. Bong.

On ga isključuje. (DeLillo DR: 77)

Dok iznova i iznova pale i gase televizor, junaci ove drame daju nam uvid u medijski diskurs kroz fragmente tipičnih programa američke televizije; pa tako ovde imamo nešto što liči na reportažu (potencijalno o nekim štetnim uticajima na porodicu govornice), pokušaj sofisticiranog programa koji nešto poredi sa Šekspirovim vremenom (činjenica da ne znamo šta to slično Šekspirovom vremenu i činjenica da to može biti doslovno bilo šta – izvođenje predstave, moda i odeća, istorijske činjenice i običaji – govori mnogo o značenju bilo kojih referenci u okvirima medijske kulture koja im oduzima svako konkretno značenje), deo intervjua sa potencijalnom stilistkinjom, televizijsku sapunicu, obrazovni program o prirodi i nekakav suludi spoj onomatopeja i istorijskog programa. DeLillo nam servira takoreći „miks“ najrazličitijih žanrova koje spaja samo činjenica da nam je značenje iza reči koje čujemo potpuno nedostupno i da su svi uspeli da nađu sebi prostora u televizijskom programu. U svojoj dvosmislenosti, ovi programi mogu pripadati i drugim formama i žanrovima, što nas ni hipotetički ne bi približilo korisnom tumačenju ovih delova. Ipak, na nivou diskursa, ovaj lik je važan jer će likovi iz ove drame početi da usvajaju njegov govor u drugom činu, pa će tako Linet i Gari komunicirati klišeima, Fredi će biti misteriozni čovek iz krimi-trilera koji se pojavljuje niotkuda i unosi konfuziju, dok će Menvil igrati ulogu nepopravljivog zavodnika, svi do jednog oponašajući sintaksu sa TV-a. Da ovo jeste bio DeLilov cilj potvrdiće nam jedan upečatljiv razgovor među supružnicima, kada Linet prebaci Gariju što sedi pred televizorom i kaže mu „Vozimo se trista milja da vidimo predstavu koju izvodi trupa koju niko ne može da nađe. Ti hoćeš da gledaš televiziju“, on joj odgovara „Nikad ja ne gledam televiziju. Ja je slušam. Cela poenta televizije je u audio-zapisu“ (DeLillo DR: 77). I zaista, u DeLilovim romanima, a naročito u drami u kojoj se lik televizije pojavljuje u obliku glumca koji sedi nepomično, opuštenog lica, i bezizražajno saopštava rečenice koje treba da predstavljaju televizijski program, dominantna je ideja da su reči zapravo te koje utiču na kodiranje ljudske stvarnosti a ne samo (ili dominantno) slike, kako se to često ističe kad je medij televizije u pitanju. Istina, u DeLilovim romanima neretko ćemo sretati i obrnut slučaj; njegovi junaci često i gase ton i prate samo sliku (poput Karen u *Mau II*, Glednijevih u *Belom šumu*, onda kada se na ekranu pojavi Babet, ili Lajla Vajnanta u *Igračima*). Ipak, jezik medijskog diskursa biće možda i značajniji za tumačenje uticaja medija na svest pojedinaca jer je on element koji povezuje sve masovne medije od pedesetih godina dvadesetog veka,

pa do dvadesetih godina dvadeset prvog veka, čiji opseg pokriva u svojim romanima. Tako i u *Vagi* srećemo ideju da je reč (pa samim tim i jezik) nešto što određuje na koji će se način nesvesno oblikovati stvarnost. To vidimo na primeru sledećeg pasusa:

Tri stotine reportera u kompaktnom prostoru, svi navaljuju da izvuku neku reč. Reč je magična želja. Bilo čija reč. Jednom rečju mogli bi da počnu da iscrtavaju svet, da načine momentalnu površinu koju ljudi mogu zajedno da vide i dotaknu. [...] Počeli su da se osećaju izolovano u ovoj staroj opštinskoj grudvi teksaškog sivog granita. Mogli su da čuju sopstvene reportaže na radiju i prenosivim televizorima. Ali šta su oni zapravo znali? Vesti su bile negde drugde, u bolnici u Parklendu ili u predsedničkom avionu, u umu zatvorenika na petom spratu. (DeLillo L: 414)

Reč je, ističe se u ovom delu, „magična želja,“ poput magične formule koja čini da se svet stvori pred gledaocima onako kako žele tvorci tih vesti. Osvaldova pažnja se ovde fokusira na diskurs u taktilnom smislu; on opisuje priču koja će se o njemu konstruisati, ili se već uveliko konstruiše, kao nešto što se može dotaći, nešto čvrsto i monumentalno, što drži zajednicu na okupu, a protiv njega. Taj narativ stoji poput sivog granita koji uočava, dok on na njega nema nikakav uticaj i pored toga što je centralna tema čitave priče. No, kao i u nekim drugim DeLilovim romanima, i Osvald ovde implicitno kao da ponavlja Bodrijarove reči. Njegova tvrdnja da su vesti negde drugde može biti ilustracija Bodrijarove tvrdnje da iza simulakruma nema značenja, da iza informacije ne stoji ništa, da je ona samo privid da se stvari drže pod kontrolom. Drugim rečima, onako kako Dž. Edgar Huver u *Podzemlju* želi da konstruisanjem vesti o sovjetskom testiranju atomske bombe želi da održi privid da SAD kontrolišu krizu sa Sovjetskim savezom, tako isto i reporteri iz *Vage* koji čekaju da vide Osvalda, da mu postave neko pitanje, ili makar saznaju nešto o njemu pokušavaju da održe privid značenja iza sopstvenih vesti, za koje i Osvald vidi da maše poentu, jer im promiče ono što je zaista važno u celoj priči – ono što se događa u bolnici u Parklendu, u predsedničkom avionu, ili pak u umu zatvorenika (dakle u njegovom umu) u koji ne mogu da kroče sve i da su im intervjui odobreni. Pored ovoga, Karmajkl uviđa vezu između DeLilovih razmatranja jezika u romanima *Vaga* i *Imena*, i to u „vezi između jezika i politike“ odnosno „intersekciji pisanja, politike i fotografije“ odnosno slike (Carmichael 1993: 212). U oba slučaja, teroristička delovanja počivaju na oblikovanju narativa – u slučaju *Vage* o usamljenom atentatoru koji reši da ubije predsednika iz svojih ludačkih pobuda, a u slučaju *Imena* o mističnoj gerilskoj grupaciji koja stvara iluziju da se iza sistema ubistava krije nekakva dublja poruka i svrha. Međutim, u oba slučaja, jezik takođe „odaje odsustvo originalnog [značenja] koje predstavlja polje političkog nasilja, hegemonije i terora“ (Carmichael 1993: 212). Drugim rečima, premda se jezik koristi da maskira odsustvo ikakvog smisla, on je i pokazatelj uticaja politike i ideologije na nasilne događaje jer u oba romana akteri simuliraju da nešto rade zarad višeg cilja. Kada razmatra upravo značenje jezika u *Imenima*, Vajnstin beleži da je Ovenov cilj u romanu „brisanje razmaka između reči i stvari“ odnosno „potraga za *prirodnim jezikom*, jezikom koji bi zasenio različitosti, uništio prostor između znaka i referenta, i uspostavio režim čistog prisustva“ (Weinstein 1993: 293). Slično piše i Ostin, potcrtavajući da iako tvorci jezika žele „jezik oslobođen društvenog kontakta i razmene“ značenja, to nije moguće jer i Bahtin tvrdi da jezik nije „neutralan medijum“ odnosno posrednik (Osteen 2000: 89). Otud Oven često upada u etimološka objašnjenja reči, stvarajući iluziju da ima kontrolu nad njihovim značenjem, ali i da samo značenje postoji, da reč – naročito napisana – mora imati i poreklo i kontekst, te da ne može biti samo nasumična, van veze sa stvarnošću, onako kako reči koje teroristi ispisuju na kamenu to čine u romanu. Pored ovih romana, jezik će biti važna tema i *Belog šuma* i *Kosmopolisa*, o kojima Helmi piše da jeziku pristupaju u okvirima dominantnih slojeva društva u kojima se kreću, pa će se tako Erik Paker u *Kosmopolisu* „oslanjati više na slike sa svojih ličnih kompjutera“ a koji se pak oslanjaju na „jezik cifara i grafikona“ (Helmy 2016: 187), dok će se Glednijevi u *Belom šumu* dominantno zadržati na jeziku medija i potrošačkog društva. Konkretno *Beli šum* govori nam mnogo o odnosu nepoklapanja

reči i referenata na koje se reči odnose o kojem govori Vajntin na primeru *Imena*. Kada analizira TV program i skrivene poruke, Mari Siskind donekle se dotiče ovog razilaženja između reči i onoga što bi one trebalo da označavaju, ironično skrećući „s teme“ u potpuno paranoično razmatranje skrivenih poruka za koje veruje da mora da postoje. On kaže:

Sve je skriveno u simbolima, obavijenim velom misterije i slojevima kulturnog materijala. Ali to su sve spiritistički podaci, u potpunosti. Velika vrata se otvore, zatvore se bez zapovesti. Talasi radijacije, umrežena radijacija. Sva slova i brojevi su ovde, sve boje spektra, svi glasovi i zvuci, sve šifre i ceremonijalne fraze. Sve je samo pitanje dešifrovanja, preraspoređivanja, ljuštenja slojeva neizgovorljivosti. Ne da bismo želeli da se time bavimo, ne da bi to služilo nekog korisnoj svrsi. Nije ovo Tibet. Čak ni Tibet više nije Tibet. (DeLillo 1985: 44)

Siskindova primedba da ni Tibet više nije Tibet ovde se lako da tumačiti na različite, a srodne načine. Tibet posmatran kao ime tako više ne mora da označava Tibet onakvim kakvim ga ime predstavlja, pa ovaj detalj možemo čitati u kontekstu razmimoilaženja reči i stvarnosti, jer se ne odnose na iste stvari. Ovo zapažanje može biti i opaska na nezadrživu brzinu kojom se stvarnost menja, toliko da više ništa nije onakvo kakvim se očekuje. Konačno, a u kontekstu simulakruma, Tibet može označavati zapadnu ideju o tibetanskoj kulturi, a ne stvarnu državu uopšte, u kontekstu čega, reč kao označitelj ovde stoji potpuno nezavisna u odnosu na označenog, jer sagledana iz perspektive zapadne medijske kulture, ona više označava koncept nego stvarno mesto. Tibet ovde Siskindu služi kao primer, međutim, njegova opsesija jezikom ne počiva na sporadičnim primerima, već na činjenici da je on uočio pravilo, šablon po kome reči više nisu samo reči, odnosno da je jezik konstrukt na koji su nadograđeni različiti slojevi bez kojih se do istinskog značenja ne može doći. Otud gotovo očajnička tvrdnja da su tu (na televiziji i u supermarketu) „sva slova i brojevi, sve boje, svi glasovi i svi zvuci“ upravo kao signal da jedna obična reč, a kamoli reklamni slogan, mogu sadržati toliko nivoa značenja da se čini da su sveobuhvatni, da predstavljaju pojave visokog naboja značenja jer u sebi sadrže sve što čini jezik jednog društva. Posmatramo li ovo u svetlu predašnjih zapažanja o jeziku u *Vagi* i *Imenima*, Siskindove reči mogu značiti i da značenja iza tih reči zapravo i nema, jer ako nešto sadrži sve što čini jezik, sve su šanse da smisljena poruka iza tih reči izostaje. Upravo otud Siskindova manična potraga za skrivenim porukama, jer on nije u stanju da pronađe neko istinsko značenje ni u svom životu, ni u svetu koji ga okružuje, pa mu je suštinski potrebno da makar veruje da s druge strane ekrana postoji nešto smislenije, samo on do toga još uvek nije došao. Njegovo grčevito držanje za jezik i diskurs, ali i slično ponašanje među drugim DeLilovim junacima potcrtava moć medijskog diskursa da formira stvarnost i odredi mesto pojedinca u društvu. Otud se Erik Paker fokusira na jen, ali i merne jedinice kojim će se određivati vreme u *Kosmopolisu*, jer su brojevi njegov domen diskursa, Oven će se u *Imenima* fokusirati na etimologiju reči, a grupa Srećna dolina u *Ulici Grejt Džouns* na mogućnost da moć jezika oduzmu pojedincu, u ovom slučaju Bakiju Vanderliku, kako bi ga direktno odvojili od sveta i stvarnosti, te učinili da on ne bude u stanju da tim svetom komanduje ili da u njemu pronađe sebi mesto. Usvojene ideje iz medija, likovi potpom projektuju na sopstveni život i ljude koji ga neposredno čine, pa tako u Amerikani Dejvid Bel kaže da je njegov život „niz telefonskih poruka koje niko osim [njega] ne razume“ a da svaka žena koju poznaje i sa kojom je u bilo kakvom kontaktu „misli da je neka vrsta delfskog frazoklepca“ (DeLillo A: 15). Kroz sve ove primere nameće se ideja da je jezik „nadređen čitavom objektivnom i subjektivnom svetu“ (Paunović 2017: 177), pa ga, logičnim sledom događaja, tako u potpunosti kontroliše i stvara.

Ovakvu moć jezika vidimo naročito onda kada se DeLilovi romani suptilno dotaknu diskursa o Drugom koji je dominantan u američkoj kulturi koju on prikazuje. Drugi u odnosu na dominantan američki identitet referentna je tačka označena kao ne-američki entitet, odnosno skup odlika. Obično je predstavljen u kontekstu američkih ratnih neprijatelja, poput Sovjetskog saveza kroz diskurs Hladnog

rata u više DeLilovih romana, a dominantno u *Podzemlju*, ali i neprijatelja sa kojim se vode Vijetnamski rat, rat u Iraku ili nešto apstraktniji Rat protiv terorista u *Amerikani*, *Endzoni*, *Tački omega* ili *Padaču*, tim redosledom. Ukoliko se ne radi o otvorenom neprijatelju, onda je pozicija Drugog dodeljena totalitarnim sistemima koji su ideološki suprotstavljeni načelima demokratije na kojoj počiva američko društvo, kakav je slučaj u *Mau II*, na primer. Jezik se u kontekstu Drugog tretira kao naratološki element koji DeLilu služi da konstruiše historiografsku atmosferu svojih romana, pa tako u mnogim romanima „i doslovno prenosi specifičnu retoriku [određene] epohe“ odnosno, ukoliko se fokusiramo na period iz *Vage*, kao Vukotić ovde, „želi da dočara atmosferu paranoje koja je obeležila ovaj period imitirajući dominantni diskurs vremena“ pa se pojedince reči (zavera, neprijatelj, ali, što je daleko važnije za temu masovnih medija, i reči koje se odnose direktno na medijsku kulturu poput reči ekran, svetlost, tačkice, ali i fraza poput „kao na filmu“, „u filmskoj verziji“ i tako dalje) „nebrojeno puta ponavljaju iz romana u roman“ (Vukotić 2017: 67). Ipak, u nešto širem kontekstu jezika, DeLilo će Drugog iskoristiti i da ilustruje medijsku prezasićenost jezika američke kulture, i to tako što nam o jeziku drugih predela govori iz perspektive sveta pre zahuktavanja procesa globalizacije. Izostavljanje elementa globalizacije ovde je ključno jer je u društvu koje se njom formira onemogućeno „jasno razgraničavanje između Sebe i Drugog“ jer „Drugi više nisu daleki stranci na koje se može naići kolonizacijom i potčinjavanjem njihovog prostora: oni su se probili u zapadni svet“ (Gheorghiu 2016: 57) i tako se stopili, u manjoj ili većoj meri sa američkom kulturom, naročito u kontekstu kulture masovnih medija. Bez konteksta globalizacije, Drugi će DeLilu služiti kao alatka kojom se postiže kontrast, tako da nam osnovne odlike jezika u okvirima američke medijske kulture postanu kristalno jasne. Tako u drami *Dnevna soba*, dok razgovaraju upravo o jeziku i načinu na koji ljudi komuniciraju, DeLilovi junaci zapažaju da „[r]azgovor postaje strastveniji kako putuješ na istok“ (DeLillo DR: 11). Za razliku od tog Istoka, Zapad vodi razgovore disocijativno, tako što ne da nema konekcije između njih i onih sa kojima razgovaraju, nego se njihov um distancira i od stvarnosti. U *Dnevnoj sobi* još nam se kaže i da kada se putuje u Pariz, Rim ili Atinu⁵⁵, „[i]ntenzitet uđe u glas“ a da „[r]eči dobijaju dublje značenje“ tako da „[i]ma životne sile u najobičnijem pozdravu“ (DeLillo DR: 11). Kako smo kao, sada već prekaljeni, DeLilovi čitaoci navikli da u frazi „dublje značenje“ najpre čujemo Siskinda i njegove ideje vodilje o skrivenim porukama, ne bi bilo čudno da nam prva asocijacija na ove reči iz *Dnevne sobe* budu slične teorije zavere. Međutim, to ovde nije slučaj. Dublje značenje o kojima govore različiti junaci u ovom komadu, u više navrata, odnosi se na suštinu, na reči koje izražavaju ljudsku „dobrobit, intimnost, preživljavanje“ čija je glavna ideja i motiv „u tome da jedni drugima prave društvo“ (DeLillo DR: str 11). Ovaj element krucijalno je odsutan u Siskindovom slučaju, ali i u slučaju svih junaka njemu sličnim, jer niko od njih ne traga za skrivenim porukama kako bi lakše komunicirao sa zajednicom, ili kako bi se sa njom povezali, već samo za sopstvenu dobrobit, za račun namirenja sopstvene znatiželje i iskonske želje za znanjem o nedokučivim istinama o svetu i ljudskom postojanju. Za razliku od Siskinda i drugih DeLilovih junaka (u suštini moglo bi se reći skoro svih ostalih), junaci *Dnevne sobe* putuju „zbog zemlje ali [ostaju] zbog razgovora“ i ističu: „Gledaš Egipćane kako pričaju, Tunižane u opuštеноj garderobi. Koliko intimnosti u zvuku tih glasova, u licima i pokretima. Kakva silna i otvorena potreba. Razgovor se vrti i kovitla“ (DeLillo DR: str 34). U Sjedinjenim Državama, to nije slučaj. Ljudi među sobom ne samo da ne komuniciraju, već se, kao u *Kosmopolisu*, ni ne gledaju. Njihovo udaljavanje i otuđenje počiva koliko na svesnom izbegavanju drugih ljudi, koliko i na implicitnim strukturama koje usvajaju, od kojih je jedna i jezik. U *Endzoni*, romanu koji nije eksplicitno okupiran masovnim medijima, DeLilo

⁵⁵ Zanimljivo je i simptomatično da se čak i ovi DeLilovi junaci koji razumeju kulturološke razlike između Amerike i Drugih ipak dominantno zadržavaju na Evropi i to tradicionalnim činiocima Zapadne civilizacije, pokazujući koliko je kultura Zapada duboko značajna za tradicionalno američki pogled na svet, ali i implicirajući, između redova, da u svetu savremene medijske kulture Amerika postiže (negativno) odvajanje od kolvke svoje ideologije i tradicije, jer se više okreće hiperrealnom domenu medija, i to čak i u običnom govoru.

nam ostavlja „skrivenu poruku“ u vidu zapažanja Garija Harknesa⁵⁶ koji tokom jedne od svojih tirada kaže:

Većina života vode se klišeima. Oni imaju umirujući efekat na um i izražavaju onu vrstu široko prihvaćenog sentimenta koji se, kada se oljušti s njih, ispostavlja za poricanje tišine. Njihova pretnja skrivena je mračnijim zločinima misli i jezika. (DeLillo EZ: str).

Tišinu koju DeLilovi junaci pokušavaju da poreknu ne prekida samo medijski diskurs, nego i oni sami, koji oblikuju svoj jezik i način komuniciranja po ugledu na taj diskurs. Tišina ovde svakako može stajati kao sinonimna ispraznosti i lišenosti suštine i istinskog značenja, što se lako maskira klišeima jer su dovoljno poznati da bi bili prihvatljivi. Ti klišeji, međutim, u jeziku kojim se realizuju nose implicitna značenja koja jačaju i uopšte uspostavljaju dominantno društveno uređenje, ali i ideologiju i kolektivni identitet. Tako Kroker i Kuk napominju da je „sve što nije procesuirano kroz televiziju kao tehnički aparat relacije moći *par excellence*, periferno je glavnim stremljenjima savremenog doba“ te da televizija više nije „ogledalo društva, već upravo suprotno: društvo je ogledalo televizije“ (Kroker & Cook 187: 268). Kako smo imali prilike da vidimo u teorijskom delu ovog rada, Fuko definiše diskurs kao sistem pravila i struktura koje upravljaju izjavama i iskazima, ali i ponašanjem pojedinca u datom društvenom i kulturološkom kontekstu. Tako se kolektivni, odnosno nacionalni, identitet može posmatrati kao jedan vid diskursa – drugim rečima, skup struktura i pravila koja uslovljavaju ponašanje članova jednog društva. U ovom smislu, diskurs se poistovećuje sa terminom *grand narrative*, odnosno velikim narativom (nadnarativ, dominantan narativ, master-narativ, svi ovi pojmovi odnose se na iste priče i diskurse koji vladaju sveću svojih pratilaca, poput ideologije, naročito u DeLilovim romanima) – skupom priča, verovanja, ubeđenja i tvrdnji koja postavlja određeni tip ponašanja i postojanja u društvenom kontekstu. Američki kolektivni identitet se tako može posmatrati kao jedinstven diskurs čija pravila diktiraju prevashodno mediji, i to posredstvom klišeja koji spominje Harknes, a stvaranjem i propagiranjem slike američkog nacionalnog jedinstva i složnosti pod tipično američkim vrednostima. Ovaj diskurs, sa svim osobinama koje obuhvata (demokračnost, sloboda, pravdoljubivost, radoznalost, marljivost), potom se nameće pojedincu i njegovom ličnom identitetu koji nastaje pod uticajem i u okviru kolektivnog identiteta kao čiji deo nastaje. Samim tim, diskurs američkog kolektivnog identiteta uslovljava i diktira kakvoću i obrasce delovanja i ponašanja svakog pojedinačnog, individualnog identiteta. Smit ovo povezuje sa Bodrijarovim spisima o simulakrumu, pa beleži da neki pojedinačni simulakrum (koji u ovom kontekstu može stajati i kao predstavnik individualnog identiteta) „i dalje simulira efekte identiteta i sličnosti, ali su ovo sada samo spoljašnji efekti (poput „optičkih efekata“), razdvojeni od bilo kakvog unutrašnjeg principa“ (Smith 2005: 13). Iz ovoga sledi da se u tumačenju stvarnosti oslanja na spoljašnje principe, i to u ovom slučaju one koje nameće medijska kultura, pa će DeLilovi junaci i svoje porodične odnose sagledavati kroz takvu eksternu matricu; otud Vajat u *Dnevnoj sobi* govori o osobi „koja pozira kao [njegov] otac“ (DeLillo DR: 51). Ono što je, pak, sasvim ironično, ali ne i neshvatljivo, jeste njihova potreba da se i pored gubljenja sebe i veza sa ljudima koji ih okružuju, oni utapaju u kolektivni medijski identitet pre svega jer veruju da su im „jedina nada drugi ljudi“ i to „[š]aćica, pregršt ovde i onde, danju i noću – mirni, sivi, bezimeni, oni čekaju“ (DeLillo DR: 102). Problem sa čak i ovako suštinski ljudskom potrebom za socijalizacijom jesu njihove uloge, jer nam se dalje otkriva: „Ali uloge koje igramo da bismo živeli čine da drhtimo u sopstvenoj koži. Prozirni smo. Ovo je naša misterija, naša lepota, naš genij, naša bolest“ (DeLillo DR: 102). Osim što još jednom uvodi element straha u suštinski medijsku kulturu, DeLilo ovde potertava paradoks u kojem žive svi njihovi junaci – željni da pripadaju, ali i da

⁵⁶ DeLilovo oslanjanje na jezik i implicitna značenja često će nam se u njegovim romanima pokazati i kroz karakterizaciju uz pomoć imena likova. Tako je Harknes ovde otelotvorenje slušaoca, jer glagol *hark* znači slušati, dok bi *Harkness* bilo stanje slušanja (verovatno namerno toliko slično engleskoj reči za tamu - *darkness*).

ih niko drugi ne uznemirava ni u kom kontekstu. Njihova samoprepoznata prozirnost dalje svedoči o nepostojanju jedinstvenog individualnog karaktera i identiteta, zbog čega se pojedinci (koji su u ovaj stadijum došli upravo pod uticajem medija – u *Dnevnoj sobi* i doslovno, jer se pacijentima u sobi u kojoj provode dan neprestano emituje televizijski program) upravo i okreću identitetu koji je veći od svih njih pojedinačno, a koji je ujedno i mit, ili barem poseduje snagu mita – identitetu američke nacije. Tako u ovom kontekstu pojam Drugog više ne označava samo američkog spoljnopolitičkog neprijatelja, već i druge ljude, pa donekle i lične identitete (ukoliko prihvatimo da su, makar u časovima očajja i slomova, DeLilovi junaci makar delimično svesni artificijelnosti svojih ličnosti). Na taj način, udaljavanjem od drugih i propagiranjem tipično američkih mitova u programu mehanizam su kojim se postiže da se „domovina obožava“ i to zahvaljujući „osećaju svrhe i sopstvene vrednosti koju ona stvara u njima“ (Hehir 2011: 1076). Ovakvu potrebu za skrivanje pod skut kolektivnog američkog identiteta DeLilo često ponavlja u svojim romanima, pa tako srećemo ovu ideju i u rečima Ričarda Elstera u *Tački omega*, čija je analiza kolektivne svesti utoliko značajnija jer dolazi od nekog ko je imao direktan udeo u formiranju i jačanju modernog američkog, prevashodno vojnog, identiteta, ali i nekoga ko je javni apologeta američkog vojnog delovanja zarad jačanja moći države, ali i mitova o Americi kao svetskom ratniku protiv zla. Objašnjavajući sopstvenu opsednutost spiritualističkim učenjima o Tački omega, on se dotiče ljudske potrebe za kolektivom, pa kaže:

Mi smo gomila, roj. Razmišljamo u grupama, putujemo u vojskama. Vojske nose gen samouništenja. Jedna bomba nikad nije dovoljna. Maglovitost tehnologije, u kojoj proročišta smišljaju svoje ratove. Jer tu dolazi do preokreta. Otac Tejar je to znao, to je tačka Omega. Iskorak iz naše biologije. Postavite sebi to pitanje. Moramo li večno da budemo ljudska bića? Svest je iscrpljena. Sad je vreme da se vratimo neorganskoj materiji. To je ono što želimo. Želimo da budemo kamenje na livadi. (DeLilo 2010: 59)

Elster ovde uzdiže ljudsku potrebu za kolektivom na nivo biologije i, jednako futuristički koliko i Erik Paker u *Kosmopolisu*, razmišlja o tome kako bi se ta potreba mogla razviti u budućnosti. Zanimljivo je da i jedan i drugi junak budućnost ljudskog elementa vide u neorganskoj materiji – Paker u diskovima na koje bi se mogla prebaciti ljudska svest (doduše samo njegova, jer on smatra da je njegov um ionako jedini bitan i sposoban da o svetu razmišlja adekvatno i praktično), a Elster u kamenju (što je daleko drastičnije i poraznije tumačenje budućnosti ljudske svesti, jer implicira da tako nešto ne postoji, pa čak i da ljudska vrsta to više i ne želi). Sam naslov romana upućuje nas na princip sjedinjenja, jer je Tačka omega, teološki i duhovno govoreći, tačka u kojoj sve postaje jedno, s tom razlikom da ovakvo jedinstvo ima pozitivnu konotaciju⁵⁷ u okvirima vere i verskog tumačenja. U ovom romanu, ipak, Tačka omega je nulta tačka ljudske svesti, kamen u koji će se zgusnuti sve ljudsko koje u odnosu na dominantnu kulturu i kulturno-društveni narativ i postoji poput kamena, kao pasivna masa koja nema nikakvog uticaja na ono što joj se predstavlja. Kamenje ovde postoji i kao nagoveštaj budućeg uništenja, kojeg je svestan i sam Elster, a u kontekstu Ajnštajnovog poznatog predviđanja da je pruće i kamenje jedino što će ljudima preostati nakon predviđenog Trećeg svetskog rata. Ova tema opseda DeLilove romane, pa će se otelotvoriti kroz reference na poznatog naučnika u romanu *Tišina* (gde je Treći svetski rat sveden na krizu zbog nestanka medija i tehnologije), ali i kroz hronotop pustinje u koji u DeLilovim romanima često beže oni koji imaju neke dodirne tačke sa američkim vojnim delovanjem – osim Elstera u Tački omega, u pustinju beži i Dejvid Bel u *Amerikani* tik nakon sastanka o vestima koje se bave potencijalnim Trećim svetskim ratom, Glen Selvi usled svoje upletenosti u različita delovanja tajnih službi u romanu *Poltron*, Klara Saks da prefarba i transformiše stare američke avione-bombardere u

⁵⁷ Ovo teološko učenje pripisuje se jezuitskom redu i to francuskom svešteniku Pjeru Tejaru de Šardanu. Ovaj element svakako se može čitati u kontekstu DeLilovog preispitivanja teme katoličke vere, što je čest motiv u njegovim romanima.

Podzemlju, ali i Met Šej i operacija Džep koja testira naoružanje za američku vojsku u istom romanu. Onda kada se hronotop pustinje u DeLilovim romanima ne odnosi direktno na američko vojno delovanje, onda je u nekom kontekstu povezan sa motivima uništenja ili nekakve skrivene pretnje od uništenja, kakav je slučaj sa Kovergencijom u romanu *Nula K*. Pustinja, pritom, služi kao simbolička referenca na američki mit osvajanja prostranstva i savladavanja nepreglednih opasnosti nepoznate teritorije, koja tradicionalno postoji kao krucijalan američki mit jer govori o duhovnoj i fizičkoj nadmoći čoveka, odnosno trudu koji on ulaže u to da takav bude. Ipak, i ovaj, kao i mnogi pozitivni mitovi američke tradicije, u DeLilovim romanima javljaju se u negativnom svetlu, uglavnom zbog toga što su ukaljani kako medijskom kulturom, tako i simuliranim savremenim američkim identitetom, čije su osnovne vrednosti postale sebične i čija predstava više ne zastupa društvo pojedinaca, već dominantnu silu koja se širi na globalne teritorije posredstvom medijalizovanih mitova o sopstvenom kolektivnom identitetu. Osim tradicionalnim, DeLilo se bavi i savremenim mitovima koji se na tradicionalne nastavljaju i to tako što se „bavi onim negativnim mitovima koji su stvoreni kao sredstvo represije, ne onima koji mogu biti bekstvo do svakodnevice i kojima se može manipulirati i odgovarati na određena pitanja koja se suštinski tiču čoveka“, odnosno kod njega su „mitovi sredstvo kojim se može manipulirati radi uspostavljanja potpune kontrole nad ljudskom svešću“ (Paunović 2017: 178). Ovakvo nastojanje u pristupanju mitovima o američkom kolektivnom identitetu, odnosno američkoj naciji vidimo jasno u *Endzoni*, kada Zep raspravlja o atmosferi straha koji se sa nacionalnog nivoa (u kontekstu međunarodnih ratova) uselio na nivo ljudske svakodnevice u sledećem odlomku:

Čekaj da te pitam. Šta je najčudnije u vezi sa ovom zemljom? To što kad se sutra probudim, ili bilo kog drugog jutra, prvi delić straha koji osetim ne tiče se naših nacionalnih neprijatelja, tradicionalnog hladnog rata ili neprijatelja iz kakvog-god-bilo-rata. Ne bojim se ja tih ljudi uopšte. Ali od koga se onda bojim jer nekog se definitivno bojim. Slušaj, pa ću ti reći. Bojim se sopstvene zemlje. Bojim se Sjedinjenih Američkih Država. (DeLillo EZ: 155)

Ovaj odlomak utoliko snažnije odzvanja unutar diskursa američkog kolektivnog identiteta što je sportska akademija u kojoj se okupljaju junaci *Endzone* skoro u potpunosti izolovana od ostatka zajednice. Oni su smešteni u predeo koji dosta slični pustinji, jer su značajno udaljeni od prvog naseljenog mesta. Zanimljivo je da je pustinja i ovde, makar simbolično, u vezi sa nasiljem, jer ovaj roman oslikava sport kao jedan vid ratovanja – treneri ponavljaju uzvike kojim pozivaju igrače da se međusobno udaraju, tuku, pa čak i siluju (svakako u prenesenom značenju), u jednom momentu. Ipak, u kontekstu američkog diskursa o naciji kao kolektivnom identitetu, DeLilo nam ovim romanom, a naročito kroz likove poput Zepa, Harknesa ili Blumberga, govori o sistemu strahovlade koji se građanima nametnuo pre svega kroz medije, odnosno kroz diskurs o neprestanoj spoljašnjoj pretnji sa kojom svi zajedno treba da se suoče. Tejlor piše u svom prikazu romana da *Endzona* opisuje ideju o „evakuaciji iz sveta smisla u ogoljeno, prazno stanje meditacije poput Zena iz koje bi na kraju mogli proizići novi jezik i nove vrednosti“ (Taylor 1977: 68). On dalje ističe da roman prati „propadanje jezika pred bombardovanjem terminima termonuklearnog ratovanja“ ali i „pokušaj da se jezik oživi kroz asketsku disciplinu rituala tišine i samožrtvovanja kroz [američki] fudbal“ (Taylor 1977: 68). Takva nastojanja, međutim, niče padaju pred atmosferom straha i nasilja koja dolazi iz svake pore društva, jer je ono medijski određeno (čak i u ovom istorijskom trenutku, iako su masovni mediji sedamdesetih bili značajno nerazvijeniji u odnosu na svoje savremene varijante). Neprijatelj tako postaje i sportski protivnik, ali i nepoznata sila koju je nemoguće dokučiti, kao u Zepovom slučaju, što on lako prevodi na sopstvenu državu. Zep je ovde gotovo rodonačelnik teoretičara zavere i ludih uličnih proroka koji će defilovati svakim DeLilovim romanom i delom, ali u njegovim rečima nalazimo eho okosnice DeLilovog pristupa američkom medijskom identitetu druge polovine dvadesetog i dvadeset prvog veka. Zep gleda na SAD kao na svog neprijatelja, jer ga neke „produžene ruke“ vlasti programiraju medijskim sadržajem, jer stvaraju atmosferu straha, panike i paranoje u kojoj on onda treba da živi, i to kako

„jezikom ratovanja,“ tako i „jezikom reklama“ koje ga opsedaju u jednakoj meri, stvarajući spoljni pritisak na njegovu svakodnevicu, koji on s pravom tumači kao neprijateljski. Zep će u ovom romanu funkcionisati i kao antipod treneru Emetu Kridu, koji predstavlja slepo držanje pravila, ali i inherentnu ideju nasilja u okvirima američkog identiteta prikazanog kroz sport. I jedan i drugi ličiće na tipične medijske karikature, arhetipova ludog profesora (ne sasvim beznačajno onog koji predaje geopolitiku) i agresivnog trenera ili profesora fizičkog vaspitanja. LeKler piše da Krid želi da se „vrati osnivačevom logosu, samoidentičnoj jednostavnosti koja će se koristiti kao osnova“ (LeClair 1987: 109). Slično Kridu, i Blumberg će biti glasnogovornik američkog identiteta, samo na komičan način i iz nešto sebičnijih pobuda. Dok Krid traži potporu kolektivnog identiteta ne bi li uspostavio i održao red i disciplinu, te formirao kako dobre sportiste, tako i dobre Amerikance, Harknesov cimer Anatol Blumberg se okreće kapitalističkim idejama američke nacije, koje se rađaju na osnovama iskvarenog mita o američkom snu. On je ovde direktna preteča Erika Pakera u *Kosmopolisu*, što u svojoj želi da uspe i ostvari se kao situirani pojedinac, što u svojoj grčevitoj želji da što pre stigne u budućnost. Tako u jednom razgovoru, on protestuje protiv svakog vida sputavanja koje bi tradicija i nasleđe jedne nacije mogle da ograniče pojedinca:

Neću da čujem ni reč o vrednosti nečijeg nasleđa. Ja sam individua dvadesetog veka. Oblikujem sebe ka tome da mogu da postojim bez griže savesti, bez krvi, bez besmislene prošlosti. Hvala nebesima na Americi. U ovoj zemlji postoji šansa da se tako nešto postigne. Ja hoću da gledam pravo u budućnost. Hoću da jasno vidim stvari. (DeLillo EZ: str)

Blumberg je ovde predstavnik svih imigranata (ili dece imigrantskih porodica) koji u Americi vide šansu za uspeh i bolji život. Ironično, ipak, on menja jedno nasleđe za drugo, to jest, usvaja odlike i mehanizme novog kolektivnog identiteta potpuno nesvesan činjenice da oni funkcionišu na istim principima kao oni koje odbacuje. On ovde želi najpre da se reši negativnih implikacija nasilja, prošlog nasilja i krvoprolića koje pripadnici jedne nacije nose na svojim plećima iako nisu učestvovali u tim istorijskim događajima. No, njemu promiče da Amerika nije oslobođena takvog bremena, odnosno, da i oni imaju svoj teret ratnih delovanja i krvoprolića koji se usvajaju onda kada se proglasi pripadnost američkom identitetu. Međutim, ono što Blumberg s pravom vidi kao mogućnost prevazilaženja prošle nametnute krivice jeste moć transformacije američkog identiteta koji se neprestano menja u odnosu na promenljive globalne kontekste, ali i medijsku kulturu. Savremeni američki identitet, već i u tom ranom periodu modernog doba, upravo se na medijsku kulturu više i oslanja, negoli na narative o nasleđu i pređašnjim istorijskim događajima. Sport kojim se ovi junaci bave upravo je, na neki način, transformacija američkog osvajanja teritorije, samo oslobođena negativnog konteksta genocida nad domorocima kako bi se uspostavila prevlast nad kontinentom. Sportska verzija osvajanja jardi tako ispisuje američki identitet u pozitivnom svetlu i potencira vrle ideje o napretku – da bi se nešto osvojilo, potreban je samo naporan rad, dok su svi drugi konteksti manje važni. Blumberg takođe govori o svojoj orijentaciji prema budućnosti, ali one u kojoj, za razliku od Zepa, ali i Harknesa, ne vidi nikakvu opasnost. U tom pogledu, on više liči na trenera Krida, jer obojica uzimaju američku poziciju kao najveće svetske sile zdravo za gotovo i ne razmišljaju o potencijalnim opasnostima i pretnjama. Njihovo uslovno slepilo u odnosu na pretnju uništenja od koje strahuje Zep dolazi, donekle, kao direktna posledica obamrlosti medijske publike, jer i jedan i drugi pasivno usvajaju obrasce ponašanja i vrednosti koje propisuje nacionalni identitet (delom formiran kroz medije) i ne osvrću se na bilo koji drugi aspekt stvarnosti. Ovu ideju DeLillo dalje razvija u *Imenima*, ali sa nešto izmenjenom perspektivom. Kroz lik Andreasa Ilijadaisa, on direktno razmatra medijsko uslovljavanje usled kog obični gledaoci i građani (poput Krida i Blumberga) ne uspevaju da dokuče sve aspekte američke stvarnosti, naročito kada su ratna delovanja i njihovi motivi u pitanju. Tako kada govori o tome kako Amerikanci percipiraju sebe i svoj identitet, on kaže da „Amerikanci biraju strategiju nad principima svaki put a ipak nastavljaju da veruju u sopstvenu nevinost“ (DeLillo TN: 282). Opisujući situaciju na Kipru, on priča o američkom

uticaju koji je uspostavio praktično sistem diktature, odnosno totalitarnog režima kojem se u načelu SAD toliko protive. Međutim, Andreas u ovakvoj protivurečnosti (da ne kažemo licemerju) vidi kapitalističku i medijsku motivaciju. On kaže da su „investicije procvetale“, da su, pretpostavlja se američke, vojne baze „ostale otvorene“ na ostrvu, a da se „isporuka sitnog oružja nastavila“ i zaključuje da je sve bio mehanizam „kontrole mase“ (DeLillo TN: 282). Na ovaj način, DeLillo direktno razotkriva motive koji stoje iza nacionalnog narativa američkog vojnog delovanja u svetu, jer to ne čine zarad opšte dobrobiti, već kako bi ostvarili korist, kako bi postigli situaciju koja jača američki vojni, ali i uopšte ekonomsko-politički položaj na svetskoj sceni. Andreas Ilijadais se u ovom romanu, nešto ranije, osvrće na to kako se ovakva vojna delovanja medijski eksploatišu u svrhe formiranja svesti gledalaca u Sjedinjenim Državama o svetu i u okvirima najosnovnije prostorno-vremenske orijentacije. Tako on, pomalo sarkastično, govori okupljenom društvu

Mislim da samo u krizi Amerikanci vide druge ljude. To mora da bude američka kriza, razume se. Ako ratuju dve zemlje koje ne obezbeđuju Americi neku vrednu robu, edukacija javnosti se ne događa. Ali kada padne neki diktator, ako je nafta ugrožena, onda lepo uključiš televizor i oni ti kažu i gde je ta zemlja, koji je jezik u pitanju, kako se izgovaraju imena lidera, o čemu se radi u njihovoj religiji, a možda možeš i da isečeš recepte za persijska jela iz novina. Ja ću da vam kažem. Čitav svet se interesuje za ovaj čudan način na koji se Amerikanci obrazuju. Televizija. Pogledajte, ovo je Iran, ovo je Irak. Hajde da pravilno izgovorimo reč. I-ran. I-ran-ci. Ovo su Suniti, ovo su Šiiti. Vrlo dobro. Sledeće godine obrađujemo Filipinska ostrva, okej? (DeLillo TN: 68)

Ovakvo Ilijadaisovoj podsmevanje i američkom sistemu obrazovanja i medijskom programu utoliko je komičnije što je prvo pitanje koje mu sagovornici nakon ove tirade postavljaju: „Poznata ti je američka televizija?“ (DeLillo TN: 68). On ovde i verbalizuje ideju koja je prisutna kroz sve DeLilove romane, a prema kojoj se svi ratovi i ratna delovanja Amerike imaju posmatrati kroz Bodrijarovo čitanje Hladnog rata kao simulakruma. Rat u tom smislu u DeLilovim romanima, onda kada nije samo predstava, nego do konkretnih oružanih sukoba makar implicitno dolazi, nepogrešivo stoji u vezi sa medijskom predstavom koja kao propratna tačka formira mišljenje javnog mnjenja kod kuće, oblikujući narativ tako da okvirno bude u skladu sa načelima savremene američke nacije. Zanimljivo je, pak, da u ovoj Andreasovoj analizi medijskog sadržaja u Americi, koji je posvećen programima o Drugome, neprijatelj nije nužno označen kao negativni referent u odnosu na Sjedinjene Države. Ovde na Iran ili Irak mediji gledaju u duhu kolonističkog nasleđa, ao na daleke, egzotične predele koji su puni „divljaka“ (uslovno rečeno) koje treba upoznati sa tekovinama civilizacije. Otud ovakva infantilizacija društveno-političke situacije na Bliskom istoku u medijima; mediji u Ilijadaisovoj interpretaciji zvuče kao da govore o koškanjima između dece predškolskog uzrasta o tome koji je superheroj bolji, a ne o sukobima motivisanim religijom i istorijom dugom stotinama vekova. Slične odlike američkog pristupa globalnim pitanjima Ilijadis će isticati i kada govori o drugim problemima, poput „nejednakog priliva investicionog kapitala, pretpostavke nevinosti usled držanja do forme, voljno zanemarivanje lokalnih pojedinost“ što, tvrdi Hauser, uzrokuje „nelagodu i antagonizam među lokalnim građanima i stoga uzrokuje nasilje protiv Amerikanaca“ i na mikro i na makro planu (Houser 2010: 147). Pored toga, egoizam koji je neodvojiv od američkog identiteta, naročito onakvog kakvim se predstavlja u medijima u DeLilovim romanima, pokazuje nadmenost sa kojom američka nacija inicijalno pristupa svakoj situaciji sa drugim zemljama i narodima, što će se preko medija lako preneti na DeLilove junake. I oni će, kako ih uči kolektivni identitet koji usvajaju, najpre brinuti o sopstvenoj dobrobiti, pa će se oholo i gotovo nezainteresovano odnositi prema ljudima kojima su okruženi. Ta oholost, na momente će ih zavarati da mogu da zauzmu poziciju bogova, pa će tako, na primer, u *Vagi*, Everet sebi dati za pravo da oblikuje Osvalda onako kako pisac oblikuje svoje junake; on i njegove kolege će pokušati da „konstruišu sopstvenu fikciju i prebace je u 'stvarni svet' i tako prikriju sopstvenu umešanost“ u stvarne

događaje, odnosno Kenedijevo ubistvo u ovom slučaju (Thomas 1997: 109). Istovremeno, medijski narativ će neke od njih oterati direktno u patetičnu poziciju žrtve, prema kojoj je nasilje opravdano, što je ideja koju saznajemo takođe u *Imenima*, i to iz sledećeg pasusa:

Amerika je svetski živi mit. Nema ničeg lošeg u tome da ubiješ Amerikanca ili da okriviš Ameriku za neku lokalnu katastrofu. To je naša funkcija, da budemo karakterni lik, da budemo otelotvorenje tekućih tema koje ljudi mogu da koriste da bi se utešili, da bi se opravdali i tako dalje. Tu smo da ugodimo. Šta god da je ljudima potrebno, mi im to omogućimo. Mit je korisna stvar. Ljudi od nas očekuju da apsorbuju udar njihovih nedaća. Zanimljivo, kad razgovaram sa biznismenom s Bliskog istoka koji izražava blagonaklonost i poštovanje prema SAD-u, automatski pomislim da je on ili budala ili lažov. Osećaj nepravde utiče na sve nas, na ovaj ili onaj način. (DeLillo TN: 135)

Na ovaj način, američki identitet i doslovno se svodi na fiktivnu tvorevinu, i to onu koju, poput medijskog sadržaja, svako može da tumači na svoj način. U ovom odlomku, Amerika pristaje na ulogu negativca, i to donekle ironično u krajnje kapitalističkom maniru. Oni su tu da „ugode“, da pruže uslugu i staraju se o komforu svojih protivnika, što je koncept koji bi bio paradoksalan, da nije komičan. Upravo na ovome i počiva američki mit o kome je reč i u drugim DeLilovim romanima, a naročito u kontekstu savremene medijske kulture – američki kolektivni identitet ostvaruje se na polju mita kad master-narativ koji je pristupačan, tu da donese zabavu i uživanje, lišen negativnih konotacija onako kako je to slučaj sa figurom Hitlera u romanima *Beli šum* ili *Poltron*. Pritom, on direktno oblikuje ne samo perspektivu svojih protivnika, već i ljudi koji mu pripadaju, jer onda oni iz vrlo definisanog konteksta sagledavaju tuđe reakcije na sopstveni nacionalni identitet, pri čemu se, još jednom, oslanjaju na kliše i stereotipe – otud Amerikanci očekuju mržnju od nekoga sa Bliskog istoka, ne zato što je to na nivou individualnih međuljudskih odnosa normalno ili očekivano, već zato što tako kaže stereotip, odnosno medijska predstava odnosa na relaciji SAD – Bliski istok. Na ovaj način potvrđuje se tumačenje koje nudi Pavlikova, a prema kom se „američki građani nađu pre ili kasnije“ nađu u „stvarnosti u kom je njihov identitet obgrljen američkom medijskom transmisijom“ jer iako se stvara utisak da „ljudi utiču na medije i definišu njihov identitet“ ili socijalni status „mehanizam funkcionise u oba smera“ (Pavlikova 2018: 58). Po sličnom mehanizmu će svi tradicionalni američki mitovi obući medijsko ruho, pa će tako i mitsko putovanje na zapad postati tekovina potrošačkog društva. Na primer, u *Amerikani*, dok Bel traga za „različitim američkim društvom“ odnosno zajednicom, on „shvata da na kraju nema bekstva od razmene dobara kapitalističkog tržišta“ (De Menezes Linardi 2003: 237). Njegov put na zapad vratiće ga nazad u Njujork, ako posmatramo hronološku liniju događaja iz prošlosti, čime se vraća u centar kapitalističke razmene, ili, ako posmatramo vremensku osu sa koje nam se javlja Bel pripovedač, na pusto ostrvo na kom uživa u penziji, onako kako i predviđa korporativni američki narativ. U oba slučaja, Bel je suočen sa spoznajom da je „medijska hiperrealnost zamenila Ameriku 'Divljeg zapada', donevši sa sobom konzumerizam i obrasce ponašanja kojima se cilja na jačanje američkog mita o izobilju potrošačkog društva koje nudi jednake mogućnosti“ za one koji su spremni i voljni da mu se potpuno predaju (De Menezes Linardi 2003: 237). Sličan slučaj događa se i u *Kosmopolisu*, u kom DeLilo „demitologizuje Ameriku, tako što joj oduzima neke od njenih najvećih mitova“ (Paunović 2017: 186). I u ovom romanu radi se o tako monumentalnom mitu o putovanju na zapad. Ovaj mit „duhovnog i fizičkog osvajanja prostora“ u hiperrealnom svetu Erika Pakera „odigrava se na ta tri-četiri kilometra unutar bezdušne rešetke Menhetna“ i to tako da u njemu nema „ni fizičkog ni duhovnog osvajanja: u ovoj priči putovanje je potpuno obesmišljeno“ (Paunović 2017: 186). Erik Paker je pojedinac koji je prihvatio zov tržišta i predao mu se toliko da više živi na kameri i na ekranu nego u sopstvenoj koži, što će ga, umesto ka zapadu, na kraju preusmeriti na sprat na kom će izgubiti život. Svim ovim primerima zajedničko je kodiranje svesti pojedinca i njegovog poimanja stvarnosti kroz prerađivanje starih i formiranje novih mitova o kolektivnom identitetu, zbog čega će se DeLilovi

junaci osećati izgubljeno u sopstvenim životima. Ovakva reakcija, pozovemo li se na Makluana, dešava se i zbog toga što se ovo kodiranje dešava naglo, ne „dozvoljavajući pojedincu i društvu da upiju i, u nekoj meri, ublaže njihov uticaj“ kako je to bio slučaj u prošlosti (Mekluan 2018: 19). Ovakvo hrljenje u budućnost u smislu ostvarivanja novih predstava i varijanti postojećih identiteta tako nam lako može poslužiti kao ilustracija za Makluanovo viđenje odnosa između masovnih medija i gledaoca, i to u pogledu ličnog identiteta, pri čemu tvrdi sledeće:

Smatram da danas naš opstanak i u najmanju ruku spokojstvo i sreća u elektronskom dobu momentalne komunikacije zavise od našeg razumevanja prirode novog okruženja, jer za razliku od prethodnih promena okruženja, elektronski mediji potpuno i gotovo namah preobražavaju kulturu, vrednosti i stavove. Ovaj preokret izaziva bol i gubitak identiteta koji može da se ublaži samo putem svesnog uviđanja njegove dinamike. Ako shvatimo revolucionarne promene koje uzrokuje novi medij, onda možemo da ih predvidimo i kontrolišemo, ali ako produžimo naš samostvoreni nesvesni trans, bićemo njegovi robovi. (Mekluan 2018: 19)

Upravo u ovome leži DeLilovo delovanje kao postmodernog pisca, uprkos kritikama koje mu zameraju da previše pasivno sagledava dominantne sisteme koje u svojim romanima prikazuje. On razotkriva i rasvetljuje mehanizme na kojima počivaju nagle promene o kojima govori Makluan, ali i pokazatelje koji nam često promiču, a iz kojih možemo u drugima i sebi prepoznati koliko lako ljudskoj pažnji promiču strategije manipulacije ljudskom pažnjom i percepcijom sveta. DeLilovi junaci tako, na neki način, predstavljaju odraze u ogledalu savremenog društva koje je samo donekle svesno moći medijske kulture koja danas neporecivo utiče na svaki segment ljudskog života. Zbog toga je studija uticaja ove moći na individualno poimanje identiteta (i ličnog i kolektivnog) značajan socijalni eksperiment koji nam na primeru DeLilovih junaka, onih kojima je lako smežati se i prebacivati im sopstvenu neosvešćenost, pokazuje koliko svaki pojedinac, uslovljen svojim umom i čulima, laka meta sistemu masovnih medija koji neprestano razvijaju nove načine da formom i sadržajem ovladaju pojedincima.

4.2. Formiranje američkog identiteta kroz film u DeLilovim romanima

Pored televizije, u DeLilovim romanima, glavni medij koji utiče na formiranje identiteta kako pojedinca, tako i američke nacije, jeste film. Bilo da se radi o filmskim zvezdama čije se ponašanje kopira ili tropima i stereotipnim zapletima koji se inkorporiraju u stvarni život, DeLilovi junaci žive živote pod uticajem onog što vide na filmu. Brojni kritičari često ističu značaj filma za njegove romane, kako u tematskom, tako i u narativnom smislu, a i sam DeLilo priznaje da od forme filma pozajmljuje tehnike i ideje poput „jakih predstava, kratkih dvosmislenih scena, dojam snova nekih filmova, artificijelnost, nasumične izbore nekih režisera, rezove i montažu“ (Johnston 1989: 264). Štaviše, njegovi junaci biće i tematski okupirani kako filmskim sadržajem, tako i temama koje generiše filmska kultura i narativima koji nastaju kao njena posledica (poput kulta filmskih zvezda, ali i arhetipova koji čine identitet savremenog američkog društva). Džonston ističe da, premda DeLilo ne preispituje aktivno tehnike i teme koje pozajmljuje od umetnosti filma, on ih koristi kako bi „definisao kulturni milje“, odnosno „određeni društveni i kulturološki medij“ (Johnston 1989: 264-264). Treba reći da se u velikom broju slučajeva, televizija i film preklapaju, jer televizija u DeLilovim romanima obuhvata i druge masovne medije, pa su tako filmovi često deo TV programa. Time filmska umetnost ne postoji samo u prostornim okvirima bioskopa, odnosno isključivo u domenu javnog ili društvenog prostora, već, poput drugih masovnih medija, osvaja prostor privatnog, te samim tim vrši upliv u svakodnevicu svoje publike, odakle ima moć da utiče na njenu percepciju i koriguje određena stečena ponašanja. Štaviše,

stereotipi koje zagovaraju televizija i film u velikoj meri jesu makar na istom tragu, ako ne i identični. Drugim rečima, televizija ne diktira ponašanje i obrasce života koji su suprotni onim sa filmskog platna, već dva medija upravo postoje u sinergiji, u simbiozi koja generiše američku kulturu na kolektivnom i individualnom nivou. Pored toga, televizija i film nisu upućeni na različite prostore, to jest, nisu prostorno podeljeni tako da se jedan medij fokusira na jedan tip prostora, a drugi na neki različit, potpuno odvojen prostor. I film i televizija, naročito u DeLilovim romanima, diktiraju ponašanje pojedinca kako u privatnom, tako i u javnom prostoru. Drugim rečima, bilo da se radi o porodičnom domu, ulici, kancelariji, masovnom skupu ili nekom istorijskom događaju, svaki domen društvenog prostora jeste mesto na kom se televizija i film skoro u potpunosti preklapaju, i to dvojako – tako što oboje utiču na kompletan zadati prostor i tako što nameću slične obrasce ponašanja i percepcije.

Pored toga što utiču na iste sfere ljudskog života, film i televizija počivaju na formi i obrascima medijskog spektakla, koji leži u srži medijskog sadržaja i koji je glavna strategija uticaja medijskog programa na ljudsku svest i percepciju sveta. Tako Kelner potcrtava da je film „odavno plodno polje spektakla“ u okviru kog Holivud i industrija zabave simbolično predstavljaju kontekst „glamura, publiciteta, mode i ekscesa“ (Kellner 2003: 6). Time filmski spektakl dobija mitsku konotaciju i nameće se američkom društvu kao jedan od master-narativa savremenog doba. Da spektakl nije više samo izolovana medijska pojava Kelner će potvrditi time što ga izdvaja kao epski žanr koji je „postao dominantan žanr holivudskog filma“ koji se ogleda u specifičnoj „formi, stilu i specijalnim efektima“ (Kellner 2003: 6). Kao takav, on se afirmiše kao vodeći kulturološki faktor i kreira značajan deo medijske kulture o kojoj Kelner piše u ovoj studiji. U kontekstu DeLilovih romana i savremenog doba, film se pojavljuje u formi „medija koji sintetizuju forme radija, filma, televizijskih vesti i zabave“ ali i „domen sajber-prostora“ i postaju „spektakl tehnokulture“ stvarajući prostor u kome se prepliću informacije i zabavni faktor čime se intenzitet spektakla uvećava (Kellner 2005: 58). Ovakva tendencija filma počinje da se ističe od najranijih DeLilovih romana, iz razdoblja kada se film preselio iz bioskopa na televiziju, premda mu se ne može osporiti moć da utiče na kreiranje društvenog domena i pre ovakvo spajanja sa drugim najdominantnijim medijom dvadesetog i dvadeset prvog veka. U romanu *Poltron*, Lajtborn, trgovac erotskim umetninama već na početku romana proglašava da je era u kojoj žive (i živimo) era „[p]okreta, akcije, frejmova u sekundi“ (DeLillo RD: 17). Ovi elementi su matrica kroz koju će se određivati stvarnost, političko-ekonomska atmosfera, ali i identitet DeLilovih junaka, kao i društva u kome žive. Tako u romanu *Ratnerova zvezda*, koji u načelu nije fokusiran ekskluzivno na medijsku kulturu, DeLilo prikazuje status koji filmovi imaju u društvenom kontekstu Sjedinjenih Američkih Država i njihovoj kulturi. Iz scene u kojoj majka protagoniste s nostalgijom opisuje „dobra, stara vremena“ u kojima se filmovi nisu gledali na televiziji i kod kuće, jasno možemo izvući principe po kojima film i iskustvo gledanja filmova oblikuju zajednicu i kolektivno iskustvo. Upravo na taj aspekt filmova se i ograničava Fej, koja je u romanu tipična medijska gledateljka, fascinirana svetom poznatih i uspešnih. U sledećem pasusu, ona svom sinu Biliju priča o mladosti i gledanju filmova u bioskopima.

„Filmovi su snovi koje nikada nisam imala,“ rekla je Fej. [...] „Filmovi se dešavaju u mraku. To je njihova magija za mene. Sve sam ih pogledala, sve koje sam mogla da odem da gledam. U Fermontu, Deluksu, RKO Fordamu, Paradajsu, Valentinu, Askotu, Foksu. Išla sam svuda i videla svaki film, sjajne i uštogljene, i sjajne i uštogljene u istoj meri. Ono što je sjajno jeste da su svi bili sjajni, čak i oni uštogljeni. Zato što su se dešavali u mraku. Zato što su svi imali kostime. Zato što je to bilo nešto čega se prisećaš, a ne nešto što gledaš prvi put. Tad smo odgovarali filmovima. Tad si mogao da uradiš tako nešto. Neko na filmu kaže nešto glupo, ti mu odgovoriš. Ako hoćeš akciju, kažeš im da prestanu da se ljubakaju iza uha i da se bace na mačevanje. Sprovođnici su išli između redova i sedišta sa baterijskim lampama i pokušavali da učutkaju ljude, govorili im da maknu noge sa sedišta. Momci su pokušavali da smuvaju

devojke. Ljudi su se provlačili po redovima tokom čitavog filma, išli do toaleta, po slatkiše i sodu, išli do predvorja samo da bi se vrzmali tuda. Za to vreme, balkon je bio pravi zoološki vrt sa ljubakanjem, svađama, žestokom vatačinom, omotači slatkiša su leteli okolo, noge su bile na sedištu, pričali smo sa filmovima. Sad ako hoću da odem u bioskop, moram do grada. Ovde su ili zatvoreni, ili supermarketi, ili su zone pojačanog kriminala s lusterima. Tako da je sad za mene samo televizija. I nije neki gubitak sve dok prikazuju klasike. Filmska industrija je ionako nestala nekad u četrdesetima. U umetničkom smislu je samo pala mrtva. Možda ju je rat ubio. Ali bili su sjajni bez obzira na to, tadašnji filmovi; Mogu da garantujem za svaki od njih, sa mačevanjem ili bez njega. Bila sam devojčica. Onda sam bila odrasla žena. Sve se to desilo na filmu.“ (DeLillo RS: 136-137)

Ovaj poduži odlomak iz romana *Ratnerova zvezda* o filmskoj, takoreći, podsekciji medijske kulture govori nam mnogo više nego što se to na prvi pogled čini. Najpre, kako rekosmo, u Fejinoj priči stičemo uvid u kulturološki običaj, ako ne i ritual, koji objedinjuje zajednicu na masovnom nivou. Kultura gledanja filmova u bioskopu u DeLilovim romanima počinje sa *Amerikanom* i ljudima koji radije idu u bioskop nego što prate vesti o Vijetnamskom ratu, ali potom jenjava sredinom devedesetih, kada njegovi junaci sve češće počinju da gledaju filmove kod kuće, mahom zbog toga što se film kao medij stapa s televizijskim programom i seli se u privatnost porodičnog doma. Sporadični izuzeci u kojima se odvijaju javne projekcije filmova, poput u *Tački Omega* ili u *Podzemlju*, biće DeLilov mehanizam prikazivanja određenih društvenih fenomena, i najčešće će se pojaviti u kriminalnom kontekstu, ili kontekstu kulturološkog podzemlja. Tako u *Tački Omega* umetnički performans u okviru kog se emituje Hičkokov *Psiho* velom filmske mistike obavlja dela ubice koji će oteti Džesi, dok u *Podzemlju* (istina u poglavljima koja su hronološki smeštena u prethodna istorijska razdoblja) takođe delom umetnička, ako ne i kvazi-umetnička, projekcija Zapruderovog zapisa na žurki koju posećuje Klara Saks ili pak projekcija supkulturalnog, godinama sakrivenog Ajzenštajnovog filma *Unterwelt* potertava domen van dominantne medijske kulture, koji takođe obavlja veo misterije. No, u *Ratnerovoj zvezdi*, Fej nam govori o godinama u kojima filmska kultura doseže svoj vrhunac, a bioskop potertava generacijsko društveno iskustvo. Ona nabraja brojne popularne bioskopske i projekcijske sale koje je obilazila i opisuje ljude koji tu nisu dolazili isključivo da bi pogledali filmsko delo, već da bi ostvarili kontakt sa drugim ljudima, da bi učestvovali u zabavnoj društvenoj interakciji. Upravo zbog toga se ona fokusira na ono što se događalo među redovima i sedištima, prenoseći tako radnju „na tribine“, onako kako to radi Ras Hodžiz kada prenosi bejzbol utakmicu u *Podzemlju*. Pored toga, ovaj njen fokus na ljude koji se ljube, svađaju, razgovaraju ili jedu na svojim mestima pred platnom dovodi film u sličnu poziciju koju televizija ima u *Belom šumu*, na primer. Tako su filmovi ovde i doslovno šum u pozadini ljudskih društvenih aktivnosti, samo se ovde, za razliku od privatnog doma Glednijevih, ovaj proces odvija u javnom prostoru. Međutim, dok s nostalgijom govori o prijatnim aspektima bioskopskog iskustva, Fej uspeva i da s gorčinom isprati luk propadanja ove kulture dok primećuje kako su bioskopi nekada postojali svuda, a sada „mora do grada,“ odnosno do centra u kom su koncentrisani bioskopi. Gašenje bioskopa u ovom romanu simbol je upravo promene forme filma u DeLilovim romanima, kao i njegove selidbe pod okrilje televizije. Menjanje velikog platna za mali ekran metaforički je oslikano kroz smanjen opseg bioskopa sa ogromnog broja širom rasprostranjenih hala na ograničen broj prostora koji u savremenoj kulturi postoje gotovo na simboličkom nivou, kao spomenik kulturi, nego kao lokus dešavanja, jer ljudi ionako gledaju filmove u prijatnosti sopstvenog doma. Takođe, ovaj smanjen broj bioskopa u *Ratnerovoj zvezdi* svedoči i o centralizaciji medijske kulture koja više ne izlazi u susret i dolazi u lokalno naselje svojih gledalaca, već ih tera da oni dođu njoj u za to predviđen prostor, onako kako to u kontekstu potrošačkog društva čine tržni centri. Tako bioskop simbolično i postaje tržni centar čija je roba film, s tom razlikom da on ne uspeva da održi svoju moć poput tržnog centra, te se priklanja mediju koji je daleko uspešnije ovladao mehanizmima kontrole publike, što je kod DeLila televizija.

Stari prostori bioskopa, pak, polažu koplje pred drugim vladajućim aspektima potrošačkog društva, poput supermarketa koje Fej spominje a koji transformišu prostor društvenog iskustva u prostor društvenog iskustva uz koje ljudi pritom i kupuju. Fej, međutim, ne protestuje, niti lamentira nad ovom promenom u meri koja prevazilazi gorko-slatku nostalgiju, jer posmatra ovu pojavu kao normalan tok događaja, kao neminovnost da je sve ionako bilo bolje kad je bila mlada, te kao da je zadovoljna što u svojoj trenutnoj situaciji makar može da gleda stare filmove na televiziji, u svom domu, živeći život koji je toliko udaljen onom sa filmova. Ulivanje filma u televiziju ovde je značajno i na polju komunikacije, jer Fej nesvesno potcrtava problem sa percepcijom medijske komunikacije među gledaocima. Za razliku od njene trenutke situacije, u kojoj ne može da razgovara sa televizorom, ona ističe da je u bioskopima bilo moguće pričati sa filmom. U datom zapažanju možemo uočiti značajan pokazatelj statusa koji je tada uživao film nasuprot onom koji uživa u drugoj polovini dvadesetog veka. Naime, činjenica da je publika odgovarala na scene koje vidi na platnu i izražavala negodovanje onda kada im se ne dopada izvedba ovde dovodi film u vezu sa pozorištem, u kom publika ima daleko aktivniju ulogu tokom predstave. Tako film u doba Fejine mladosti uživa, makar implicitno, status umetnosti, upravo zahvaljujući iluziji dvosmerne komunikacije. Činjenica da ni kompletna publika, a ni Fej iz kasnijeg životnog doba ne uspejaju da uvide nemogućnost ove komunikacije govori mnogo o mehanizmima medija da zamaskiraju odsustvo mogućnosti da publika pridonese razgovoru, da nekako utiče na njegov ishod ili promeni tok predstave koja se prikazuje na platnu. Ovakvo nesvesno blokiranje spoznaje da komunikacija izostaje jeste u neku ruku mehanizam voljne suspenzije neverice koju će masovni mediji eksploatirati u DeLilovim romanima, i na nivou nepreispitivanja sadržaja medijskih programa, i na nivou nesvesnosti forme kojom se dati sadržaji prenose. Motiv razgovora sa medijima jeste apsurdan, ali je čest u DeLilovim delima i upravo potcrtava paradoks komunikacije o kojem je bilo reči u teorijskom delu ovog rada. Ljudi se ovde obraćaju filmovima iako taj smer komunikacije niti je predviđen, niti je omogućen. Čini se da oni pričaju da bi pričali, jer osećaju da treba da doprinesu razgovoru, mahom i zbog toga što sa medijskim sadržajem ostvaruju konekciju koju inače ostvaruju, ili bi makar trebalo da ostvare, sa ljudskim bićima. Na sličan način, Klara Saks će u *Podzemlju* „razgovarati“ sa TV programom, odnosno obratiće se televizoru na kom vidi svoju prijateljicu, doduše ne eksplicitno. Kada ugleda Ejsi Grin „u kasnom noćnom intervjuu na jednom kablovskom kanalu“ ona pomisli kako Ejsi dobro izgleda i potom pomisli: „Sjajno je izgledala – sjajno izgledaš, pomislila je Klara“ (DeLilo Po: 390). Klara je ovde internalizovani prosečni gledalac filmova iz Fejine mladosti, jer ona više ne verbalizuje svoja obraćanja ekranu, iako je sama u sobi (ili možda baš zbog toga, jer reakcija publike na film može biti i pokušaj razgovora sa ekranom koliko i poza za potrebe glumljenja za ostale gledaoce), delom i zbog toga što je svojim razvojem medijska kultura ukinula i iluziju razgovora sa ekranom. Reakcija gledalaca medijskog sadržaja iz Klarine generacije ogledaće se u mimezisu ponašanja i manira sa ekrana. NO, vratimo se još na trenutak na *Ratnerovu zvezdu* i Fej. Njen pasivni odgovor na konkretno filmski program dolazi i kao oslika masovnih medija i medijske kulture koju poseduje i film, a o kojima smo govorili u prethodnom delu ovog rada – konkretno na kinematografske poze o kojima je govorila Harding. Fej tako aludira na mrak u kome se stvari dešavaju u bioskopu, kao i na kostime koji su svi nosili (pri čemu nije jasno da li misli na glumce ili gledaoce koji su se „sredili“ za tu priliku, što je takođe vid društvenog kostimiranja). Mrak i kostimi tu su da maskiraju stvarnost, odnosno da obaviju gledaoce i njihov svet senkom koja zamagljuje prelaz iz stvarnog u nestvarno i obratno. Baš iz tog razloga ona kaže da su filmovi „nešto čega se prisećaš“; film je dakle izjednačen s ličnim iskustvom, sa proživljenim događajima, iako se radi o očiglednoj simulaciji stvarnosti. Fejine reči ovde mogu poslužiti kao ilustracija Džonstonovog čitanja Deleza, prema kome sistem „post-kinematografske percepcije“ čini da se svet poima kao nešto što je naizgled „izgubio svu suštinu i usidrenje ili referentne tačke, osim u odnosu spram drugih slika ili onoga što poimamo kao slike“ (Johnston 1989: 268). Ovo tumačenje s pravom se može čitati kao sinonimno Bodrijarovom tumačenju simulakruma koji sačinjavaju kompletnu stvarnost modernog i naročito savremenog doba. Džonston

ispravo, a na tragu i Deleza i Bodrijara ističe da mediji različitim mehanizmima stvaraju iluziju da se „sve što se sada pojavljuje to čini kao slika [odnosno predstava] sebe“ što omogućava i olakšava postojanje sveta medijske kulture kao „nepreglednog skupa slika koje deluju jedna na drugu“ (Johnston 1989: 268). Fejino viđenje stvarnosti tako je određeno slikom aktivnosti iz mladosti (obeleženi medijskom kulturom), slikama sa filmskog i televizijskog ekrana, i slikama iz medija uopšte. Značenje bilo kog činitelja njene stvarnosti postaje „kretanje kroz različite predstave, slike i metafore pri kom se neprestano menja utemeljenje ili okvir referenci“ (Johnston 1989: 269). Ilustraciju za ovakvo tumačenje nudi nam upravo tvrdnja kojom kulminira navedena scena iz *Ratnerove zvezde*, u kojoj Fej kaže da je odrasla, odnosno postala žena, ne samo uz pratnju filmova ili paralelno sa njihovim gledanjem, već da se to desilo na filmu. Njena percepcija tako u potpunosti briše granicu između stvarnosti i fikcije, realnog i hiperrealnog, do te mere da sebe vidi kao deo filma, možda i suštinski više nego što to čine Dejvid Bel u *Amerikani* i Erik Paker u *Kosmopolisu* koji sebe vide kao neku vrstu simulacije filmskih zvezda, ili Lija Osvalda u *Vagi* ili Majkla Madžeskog u *Valparaisu* koji postaju medijske ličnosti. Svi oni oponašaju medijski manir, dok se Fejini obrisi gube u neprekidnom emitovanju klasika kojima se divi i koji predstavljaju antipod njenom životu onakvom kakav u stvarnosti jeste – dosadan i isprazan.

O kulturi odlaska u bioskop DeLilo govori i kroz svoje junake u romanu *Tačka Omega*, i to pre svih kroz lik Džima Finlija, filmadžije koji pokušava da snimi dokumentarac o Ričardu Elsteru. Finli je u ovom romanu prikazan delom kao umetnik, a delom kao zanatlija. Njegovi prethodni filmovi, saznajemo to, prikazivani su na festivalima, ali istovremeno, kada govori o filmu i kada priča o planovima za dokumentarac o Elsteru, on se zadržava skoro isključivo na tehničkim detaljima koji mogu zanimati montažera, pre nego običnog gledaoca ili umetnika koji želi da prenese poruku. Tako on na primer razmišlja o pozadini ispred koje će stajati Elster tokom svoje ispovesti, načinu na koji će njegovo lice izgledati na traci i sličnim aspektima režiranja. Na sličan način, on se i dok gleda film fokusira na tehničke detalje u sceni koja sledi:

Kad god sam išao u bioskop, uvek sam gledao odjavnu špicu, do kraja. Činio sam to uprkos intuiciji i zdravom razumu. Bio sam tek prešao dvadesetu, i bio sam usamljen u svakom mogućem smislu, i nikad nisam ustajao dok ne istekne čitav spisak imena i zvanja. A ta zvanja podsećala su na jezik iz nekog drevnog rata. Klaper, oružar, pirotehničar, šarfer. Osećao sam neodoljivu potrebu da sedim i čitam. Imao sam osećanje da se pokoravam nečem nemoralnom. To je postajalo očiglednije posle završnog kadra nekog velikog holivudskog filma, kad bi krenula špica, koja bi potrajala pet, deset, petnaest minuta i obuhvatila stotine imena, hiljadu imena. Bilo je to propadanje i pad, spektakl preterivanja bezmalo ravan samom filmu, ali ja nisam želeo da se završi.

Bio je to deo doživljaja, sve je bilo važno, upiti sve to, izdržati, kaskaderi, dekorateri, računovođe. Čitao sam imena, sva, većinu, bili su to pravi ljudi, ko su oni, zašto ih ima toliko, imena koja su me proganjala u tami. U trenutku konačnog isteka špice već bih ostao sam u Sali, možda bi tu sedela tek još neka stara žena, udovica, kojoj se deca više ne javljaju telefonom. Prestao sam to da činim tek kad sam počeo da radim u tom poslu, mada to nikad nisam doživljavao kao posao. Bio je to film, samo to, i bio sam rešen da i ja snimim jedan, da napravim jedan. *Un film. Ein film.* (DeLilo TO: 69-70)

Finli ovde, međutim, ne govori o svom iskustvu nakon što je filmom počeo i da se bavi, već nam daje uvid u svoje iskustvo gledaoca. Iako daleko od vremena u kome je bioskop u Fejino doba bio stecište društvene interakcije, u vreme Finlijeve rane mladosti uspeva da održi značajno mesto u društvu, on uživa određeni status. Tako Finli u bioskop ide kao u crkvu, skrušen i pokoran, i prati sve što mu se saopštava u toj meri da ostaje i tokom odjavne špice i čita imena kompletne ekipe koja je

učestvovala u proizvodnji datog filma. On ovde ponavlja ono što rade Vajnantovi u *Igračima* ili Glednijevi u *Belom šumu*, samo u filmskoj varijanti, s tom razlikom da oni nepomično, čak s interesovanjem, prate reklame u pauzama filmova i programa, dok on ostaje da čita imena iza kamere, imena tvoraca predstave u kojoj je uživao. Ovo bi nam inače mogao biti nagoveštaj da će i Finli sebi naći mesto u filmskoj branši i postati profesionalni filmadžija, da nije njegove fascinacije nazivima zvanja ekipe filma. Onako kako reklame u *Podzemlju* u dom Erike Deming unose slogane obojene ratnim diskursom, tako će Finli filmska zvanja čitati kao vojne činove. Pored toga što nam DeLilo ovim pokazuje do koje je mere vojna ideologija i ideja o vrlom ratovanja prisutna u formi i sadržaju masovnih medija, pisac nam ovde skreće pažnju i na to da se vojni diskurs u ovom istorijskom momentu uselio i u svest i um gledalaca. U *Podzemlju*, mediji su ti koji oblikuju reklamne slogane oslanjajući se na vojni diskurs, dok je ovde običan gledalac taj koji, bez ikakve eksplicitne instrukcije, u pojmove koje vidi oko sebe učitava vojnu tematiku. Po sopstvenom priznanju, Finli to čini i zbog toga što ga motiviše spektakl preterivanja, kako ga naziva, a koji za njega nosi istu zabavnu vrednost koliko i sam film. Ovo iskustvo za njega je zabavno koliko i mučno, jer napominje da treba izdržati čitav spisak imena pravih ljudi, koji ovde implicitno stoje nasuprot onih iz samog filma koji su, pak, nestvarni. Medijska kultura i publika, međutim, upravo će se fokusirati na one nestvarne, izmaštane i konstruisane i ne samo što će od njih stvoriti aktere mitova američke popularne kulture, već će usvajati njihove manire, izgled, ponašanje, jezik. Pravi ljudi tako ostaju u senci onih izmišljenih čak i za ljude koji se za njih interesuju, jer je, na kraju krajeva, čitavo iskustvo bilo „samo film“, još jedna u nizu tekovina hiperprodukcije masovnih medija, čak i onda kad se izgovori na stranim jezicima. Onda kada počne da se bavi filmom, Finli će se i sam povući u senku iza kamere, pravi čovek koji nestaje u obrisima filma, a što nam DeLilo pokazuje pričom o prethodnom Finlijevom dokumentarnom filmu tokom kojeg je u procesu montaže postao „Džerijev sumanutu dvojniki“ (DeLilo TO: 33). Džeri je naslovni lik čije je scene Finli montirao do besvesti, čovek u čiju je sliku zurio montirajući kadrove do te mere da je granica između dve osobe počela da se zamagljuje i rasplinjava. Finlijevu sklonost da se izgubi u svom poslu vidimo i u jednom od njegovih nasumičnih prisećanja koja presecaju tekst, a u kom mu njegova žena prigovara: „Film, film, film. Još samo malo da mu se posvetiš, i pretvorićeš se u crnu rupu. U sasvim jedinstvenu pojavu [singularitet]“, rekla je. „Iz tebe nigde ne probija svetlost“ (DeLilo TO: 33). Iz njenih reči vidimo ne samo Finlijevu naviku da se previše posvećuje svom poslu, već i naznake njihovog klimavog odnosa (kakvi su uostalom skoro svi brakovi u DeLilovim romanima), jer se on više posvećuje filmu nego njoj. Na taj način, on se i doslovno gubi iz stvarnosti i stapa se sa medijom filma, do te mere da ga ona upoređuje sa singularitetom – kosmičkom tačkom ispod čijeg je horizonta vidljivosti zarobljena svetlost koja nikada neće moći da izađe van, da postane deo vidljive stvarnosti. Analogno tome, i Finli ostaje uvučen u crnu rupu filma, a njegov stvarni život tokom čitavog romana ostaje sveden na nivo sporadičnih sećanja koja nisu ni u kakvoj vezi sa životom koji u tom trenutku vodi.

Na sličan način, u obrisima filma, ali ovog puta sa televizije, gubi se još jedna DeLilova junakinja – Pemi Vajnant u *Igračima*. U ovom romanu, filmovi su se uveliko uselili u domove DeLilovih junaka putem televizije, odakle utiču na njihovo poimanje svakodnevice i ličnih identiteta, ali i međusobne odnose među članovima porodice. Pemi Vajnant, suzdržana junakinja sluđena činjenicom da nije u stanju da sa Lajlom napravi dete, ali i da se snađe u svetu u kom živi, jedan od retkih izliva emocija, a svakako najsnažniji, doživeće upravo zahvaljujući jednom običnom filmu. Nakon što se vratila s puta, ona automatski pali televizor, baš kao Dejvid Bel u *Amerikani*, ili junaci *Dnevne sobe*. Tamo zatiče film upitnog umetničkog kvaliteta, treš-sapunicu koja najpatetičnije cilja na emocije svojih gledalaca. U privatnosti svog doma u kom u tom trenutku nema njenog muža ona je Marijan Šej iz *Podzemlja* koja je uspela da ostane nasamo sa filmom, te je, slobodna od svake moguće kritike i osuđivanja, u stanju da se u potpunosti preda sadržaju. DeLilo njeno iskustvo prenosi kao donekle halucinatorno, omađijano, jer ona kao u transu gleda klišeizirane događaje. Narator koji nam

dogadaje prenosi iz njene perspektive svesno ukazuje na pojedine aspekte filma i reklama koje se u pauzama emitovanja pojavljuju na ekranu, a koji su pokazatelj kvaliteta filma, kao da je, u neku ruku, makar podsvesno, i sama svesna da gleda jeftinu zabavu za široke narodne mase, i da simulacije sa ekrana treba i u njoj da podstaknu simuliranu katarzu. No, to Pemi ne smeta da se uživi u film kao da se radi o stvarnim ljudima, što vidimo u sledećem odlomku:

Nije mogla da zaspi. Duga vožnja još uvek se raspršivala iz njenog tela, kroz drhtavicu i grčeve. Upalila je crno-beli televizor, onaj u spavaćoj sobi. Prikazivao se neki stari film, besmislen i dosadan, iz pedesetih. Bio je tu neki čovek, junak, čiji se srednjoklasni život tiho raspadao. Prvo je tu bio njegov brat, crna ovca, u ozbiljnim dugovima, kog su jurili drugorazredni reketaši. Telefonski pozivi, sastanci, izveštačeni dijalozi. Onda je tu bila njegova žena, u bolnici, navodno je umirala od neke bolesti o kojoj niko nije želeo da priča. U nizu mučno detaljnih scena, ona je bila i hrabra, i ljuta, i zamišljena, i oštra. Pemi nije mogla da prestane da gleda. Jeftinost je bila kao magnet. Tokom treštećih reklama proizvođača bazena i instituta za kompjuterske kurseve, ostala je u stolici pored kreveta. Kako je film postajao sve sentimentalniji, ona je bivala sve uznemirenija. Autobuski prozor postao je televizijski ekran prepun serijske tuge. Junakov najstariji sin počeo je da prolazi kroz stanja koja je doktor nazivao smanjenom osetljivošću. Sedeo je na podu u stanju obamrlosti, ili nesposoban, ili nevoljan da priča, udovi su mu bili nepokretni. Telefonski pozivi junakovog brata su se umnožavali. Brzo mu je bio potreban novac, inače. Još jedna scena u bolnici. Žena je recitovala ljubavno pismo koje joj je junak napisao kad su bili mladi.

Pemi je bila preplavljena emocijama. Probala je da se izbori sa njima, znajući da su umrljane činjenicom da je film veštački, njegovom prostom užasnošću. Osetila je poriv kroz sebe, taj jad u talasima. Lice joj je poprimilo nekakav sjaj. Protrljala je glavu desnom šakom, raširenih prstiju. Onda je naišlo, jureći, jecanje u talasima. Sedela je tamo, sa stisnutim šakama uz slepoočnice, petnaest minuta, plačući, dok je žena umirala, dečak se oporavio, brat se zakleo da će povratiti samopoštovanje, junak u svojim pantalonama sa naborima gledao je svoje najmlađe dete kako jaše ponija.

Filmovi su to radili ljudima, grozni ili ne. (DeLilo P: 205)

Na ovom primeru, kao i kroz Fejinu priču o bioskopu iz *Ratnerove zvezde*, DeLilo uspeva da nam iscrta koordinate filmskog doživljaja, samo iz nešto drugačije perspektive. Pemino iskustvo, za razliku od Fejinog, društveno je samo u naznakama, utoliko što se film emituje putem masovnog medija i što se pretpostavlja da pored Pemi film prate milioni. Isključivanjem aktivnog društvenog elementa u filmskom iskustvu, DeLilo ukazuje na to da postoji dobar razlog za stapanje filma sa televizijom, a koji treba tražiti u nastojanjima masovnih medija da zauzmu mesto drugih ljudi u životima svojih gledalaca. Film ovde Pemi zamenjuje voljenu osobu, supruga, prijatelja, rođaka, jer joj pruža prostor da se suoči sa sopstvenim emocijama i nudi metaforičko elektronsko rame za plakanje, čak podstičući takvu reakciju time što joj emituje tugaljive slike sa kojima ona treba da se saživi, kad već nema ljudi koji bi se mogli saživeti sa njom. Značajna promena u odnosu na, samo godinu dana ranije objavljenu, *Ratnerovu zvezdu* jeste pogled na ranije doba američkog društva koji, za noviju generaciju, više nije obojen nostalgijom. Pemi nije srećna svojim životom i društvom u kom živi, ali ona na mitske pedesete, koje su mnogim DeLilovim junacima uteha i izmaštano skrovište, gleda sa ravnodušnošću, čak nipodaštavanjem, jer joj je film sa ovom tematikom dosadan, pa i besmislen. Ipak, ona postepeno uspeva da se čak i sa takvim filmom poveže, i to sve više „kako je postajao sentimentalniji“ upravo zbog arhetipova koje opisuje, a koji su redom jedini mogući tragični junaci modernog doba – isprazni, stereotipni, inherentno parodični. Zaplet filma koji opisuje s pravom nas može podsećati na uloge Kirka

Daglasa i Berta Lankastera koje spominje Dejvid Bel u *Amerikani* ili tipske uloge gangstera prema kojima Nik Šej u *Podzemlju* gradi svoju šaljivu personu. Sve uloge redom kodiraju američku stvarnost, stvaraju fiktivni prostor u kojem bi takve ličnosti mogle da delaju, a potom ih seli sa ekrana u stvarnost, što će se na neki način i dogoditi u ovom romanu – film koji putnici u avionu gledaju u prologu ovog romana a koji prikazuje okrutna dela terorista tokom romana će se prevesti u stvarnost i to u formi terorističke grupe sa kojom u dodir dolazi Pemin suprug Lajl. Štaviše, kodiranje stvarnosti i svesti možemo posmatrati i naratološki u ovom slučaju, jer nam pripovedač na neki način prepričava film ređajući njegove osnovne odlike na način koji je dinamičan jednako koliko i sam dramski triler o kome je reč. U pasusu koji nam govori o filmu nema mesta ličnom mišljenju, tumačenju ili traženju mana – postoji samo navođenje onog što se videlo, a dok naiđe trenutak u kom bi se Pemi mogla zapitati o tome šta zapravo gleda, ona je isuviše obuzeta svojim emocijama da bi mogla da se time bavi, da ne spominjemo reklame koje joj, čini se za svaki slučaj, takođe okupiraju pažnju u međuvremenu. No, Pemi neće smetati ove tipske odlike junaka sa ekrana, jeftinost će čak u njenom slučaju funkcionisati kao magnet, u toj meri da će je film omađijati da pogleda i te reklame, koje su zamišljene kao predah između delova filma koji se emituje, ali se u praksi ostvaruju kao program za sebe, koji kreira neke nove fiktivne prostore ne bi li ih kasnije „preselio“ u stvarnost i to u prostor supermarketa i tržnih centara. Konačno, Pemina svest o tome da su njene emocije „umrljane činjenicom da je film veštački“ govori nam o istorijskom periodu u kom, i pored sve svoje moći, masovni mediji još uvek ne komanduju u potpunosti svim aspektima stvarnosti u onoj meri u kojoj će to biti slučaj sa DeLilovim romanima već iz osamdesetih. Istina, premda Pemi ume kritički da raspozna mrlje artificijelnosti sa ekrana, ona neće uspeti i da obuzda svoju reakciju na film. Njen plač dolazi „u talasima“, na isti način na koji jad i patetika sa ekrana preplavljaju njeno biće. To što pisac ovde koristi termin „sjač“ da opiše njeno stanje lingvistička je potvrda ovog tumačenja, jer će on ovom rečju opisati sa medijski zasićene ličnosti – Kenedi će sijati u *Vagi*, između ostalih. Tako prezasićena medijskim sadržajem i klišeima koje on predstavlja, Pemi će konačno doživeti emocionalno oslobađanje, otpuštanje svih frustracija i neki nivo utehe, gledajući priču koja je nesumnjivo gora od njene u svakom smislu, ali sa kojom deli iskustvo patnje. Film je tako ovde okidač stvarnog iskustva, direktni faktor u kreiranju neposredne stvarnosti a putem unutrašnjeg sveta i svesti DeLilovih junaka. Poslednja rečenica kojom se priznaje da filmovi i inače imaju takav efekat na ljude ukazuje na to u kojoj su se meri filmovi već ustalili u domovima i ličnim iskustvima gledalaca u DeLilovoj Americi.

Do *Tačke Omega*, situacija sa kulturom odlaženja u bioskop će se promeniti značajno, ali to ne znači da će sami filmovi izgubiti na značaju. Ovaj roman kao da potcrtava društvenu promenu koju ranije uočava Fej Tvilig, i proces selidbe filma na televiziju. Džesika, ćerka Ričarda Elstera, protagoniste romana *Tačka Omega*, razgovara sa Džimom Finlijem o filmu koji on želi da snimi o njenom ocu i kaže mu: „Nije da ja nešto mnogo idem u bioskop. Volim one stare filmove na televiziji u kojima muškarac pripaljuje ženi cigaretu.“ (DeLilo TO: 53). Zanimljivo je da i pored toga što gleda samo stare filmove na televiziji, što je samo po sebi ne svrstava u red istaknutih filmofila, ona sebi dati za pravo da daje savete Finliju o temi njegovog filma i da preispituje kako će publika reagovati na ono što on želi da im prikaže. Ono što je takođe eho Fejine priče u *Ratnerovoj zvezdi*, jeste Džesino zapažanje o obrascima ponašanja koji se ustaljuju na filmovima, a koje potom publika usvaja u stvarnosti. Ona spominje muškarce koji na filmu pale cigaretu ženi sa kojom komuniciraju u tom momentu i nastavlja sa kritičkom analizom sadržaja kada kaže: „U tim starim filmovima kao da su samo to radili, muškarci i žene. Ja po pravilu ne obraćam pažnju ni na šta. Ali svaki put kad na televiziji vidim neki stari film, budno motrim kada će neki muškarac upaliti ženi cigaretu.“ (DeLilo TO: 53). Naime, ona uočava lajtmotive koji se iznova javljaju u filmovima formirajući šablon, i to onaj od koga će direktno prepisivati obični gledaoci kada, na primer, žele da se ponašaju kao džentlmeni. Njena opaska o tome da su i muškarci i žene delovali kao da stalno ponavljaju jednu te istu radnju svedočenje je o

prirodi medijskog sadržaja koji počiva na ponavljanju istih slika i fraza, bilo da se radi o direktnim reprizama, ili samo o kopiranju okvirnih postavki date situacije. Zbog toga u ovim njenim rečima, lako možemo između redova uočiti autoreferencijalnost DeLilovih romana, jer ovim citatom odzvanjaju do iznemoglosti ponavljane vesti iz *Podzemlja* i *Kosmopolisa* (u oba slučaja govorimo o vestima o različitim ubistvima), ali i reklame iz *Belog šuma*. No, i pored činjenice da se jedan te isti program samo iznova emituje (te da je možda i izlišno gledati ga ponovo, jer publika sve informacije uveliko ima), Džesi ne može da prestane da gleda filmove, i to posvećeno tragajući za jednim određenim detaljem koji se ponavlja. Ona je ovde predstavnik medijske publike, njen gledalac-prototip, jer ona ne analizira ovaj detalj, niti razlog njegovog ponavljanja; njena pažnja sposobna je samo da detalj primeti, ne i da ga istinski razume. U neku ruku, damo li sebi za pravo da malo slobodnije tumačimo tekst, upravo ovaj detalj mogao bi biti jedan od razloga zbog kog se ona direktno dovede u opasnost na umetničkoj projekciji *Psiha*. Pošto ju je film naučio da muškarci žene tretiraju kao džentlmeni, ona možda na prvu loptu očekuje i od nepoznatog muškarca u muzeju da joj, metaforički, „pripali cigaretu“ pa sa njim otpočinje razgovor o delu. Džesi, svakako, ne može da zna da se zadesilo da baš taj čovek bude predator, niti zločin direktno izaziva njeno ponašanje, ali njeno automatsko spuštanje garda (ili čak nepostojanje garda prema nepoznatima kao takvog) opravdano možemo tumačiti kao posledicu medijske instrukcije, odnosno usvajanju obrazaca društvenih odnosa iz masovnih medija. Činjenica da će se ona njemu obratiti prva ukazuje nam na to da opasnost, i pored svog nasilja koje je u tim istim medijima prisutno, i sa kojim se mogla susresti kroz priče svog oca, inače vojnog ratnog savetnika, za nju suštinski ne postoji kao mogućnost među nepoznatima – ona u odnose ulazi pod pretpostavkom pozitivnih obrazaca ponašanja koje joj serviraju mediji. Prethodno navedeni citat takođe nam potvrđuje usvojeno uslovno slepilo, jer Džesi sama kaže da inače ne primećuje ništa – zbog čega neće primetiti niti jedan nagoveštaj opasnosti u nepoznatom čoveku sa kojim vodi razgovor o filmu. Ovaj komentar, uparen sa njenom reakcijom na anonimnog čoveka koji će biti odgovoran za njen nestanak, takođe nam ukazuje na medijsko kodiranje ljudske svesti i pažnje i u neurološkom smislu, jer filmovi Džesi uče i to da se ima fokusirati samo na jednu stvar (obično na filmove koji joj se prikazuju), zbog čega ona nije u stanju da prati i tumači više izvora signala, pa nesvesno bira da tumači medijski signal umesto društvenog, međuljudskog, jer takva hijerarhija je nasleđe ne samo filmske, već i televizijske kulture. Na temu pažnje, a na primeru romana *Tačka Omega*, moglo bi se reći još toga, i to posmatrano iz perspektive ubice čiji nam tok misli Delilo predstavlja u prvom i poslednjem poglavlju. Dok fasciniran prati dvadeset četiri časa dugu projekciju Hičkovog filma *Psiho*, koji je usporen upravo kako bi čitav film trajao jedan dan, njegova pažnja fokusira se skoro isključivo na film. On broji karike na zavesi, analizira tačkice na platnu i prati kako glumci pomeraju mišiće i treću jer mu sve deluje „kao otkrovenje“ i to sve pod uticajem radnje koja je „razložena na sastavne delove, tako različite od celine da je posmatrač shvatao da ne može imati nikakva očekivanja unapred“ (DeLilo TO: 14). Baš kao i u Džesinom slučaju, i njegova je pažnja na početku fokusirana ne medij, jer ga ono što mu se prikazuje intrigira i zapanjuje. On o filmu takođe razmišlja u neku ruku kritički, samo za razliku od Džesi koja uočava lajtmotive i ponovljena ponašanja, on posmatra film s tehničke strane i fokusira se na uticaj njegove forme, što vidimo u sledećem odlomku:

Nekoliko minuta nisu mu smetali tuđi dolasci i odlasci, i mogao je da gleda film upravo s onom predanošću koja je bila neophodna. Priroda toga filma dopuštala je potpunu usredsređenost, i zavisila od nje. Neumoljivi ritam filma nije imao nikakvog smisla bez odgovarajuće budnosti, bez pojedinca čija apsolutna budnost nije izneveravala nametnute zahteve. Stajao je i gledao. [...] Što se manje moglo videti, to je on pomije posmatrao, i to je više video. U tome se ogledao smisao svega. Videti šta je to, gledati i biti svestan toga, osetiti kako prolazi vreme, biti živ pred onim što se događa u najmanjim delićima pokreta. (DeLilo TO: 11)

On ovde uočava ritam filma, a kasnije će isticati sekvence, svetlost ili mizanscen u datim scenama. Njegova zapažanja direktna su ilustracija Makluanove tvrdnje da mediji na svoju publiku utiču i formom, a ne samo sadržajem, o čemu je bilo više reči u teorijskom delu ovog rada. U svakom od ovih aspekata ubica vidi poziv da se posmatra, da se tumači i dešifruje. On je ovde pomalo poput Marija Siskinda u *Belom šumu* koji pokušava da u televizijskom programu i talasima koji ga emituju pronade skrivene poruke, ili pak Marvina koji nas u *Podzemlju* poziva da analiziramo tačkice. Takođe duboko verujući u tajna značenja ne samo iza sveta masovnih medija, već stvarnosti uopšte. Anonimnog čoveka u *Tački Omega* ovde takođe privlači element zahtevane budnosti što se opet može tumačiti u svetlo Makluanove teorije o mehanizmima televizije da stvara prostor praktično između piksela koji gledaoci mogu ispuniti svojim doprinosom, u ovom slučaju tako što će budno motriti na svaki detalj koji je moguće videti na ekranu. Ova budnost u njemu stvara iluziju da je on jedini koji je uspeo da uoči dublje značenje umetničke instalacije, jer drugi ljudi cirkulišu muzejom, gledaju ostale kulturološke artefakte izložbe, ali o njoj i razgovaraju. On sve vreme ostaje u tišini prostorije u kojoj su jedina konstanta on sam i čuvar i zbog toga se oseća da učestvuje u nečemu monumentalnom. Film tako ovde funkcioniše i kao neka forma umetnički reinterpetiranog medijskog spektakla, kojem je usporavanje možda oduzelo dinamičnost, ali mu nije oduzelo moć da komanduje pažnjom svoje publike i da na njenu svest direktno utiče. Narativno, pak, možemo reći da „DeLilo koristi *Psiha* da uokviri ubistvo” (Banash 2015: 12) odnosno da odredi čitavu radnju romana dominantnom medijskom formom. Trenutak u kome ovaj anonimni čovek kaže da više vidi što više gleda, ovde nas direktno upućuje na tekstualno učitavanje značenja u medijski sadržaj koje inače izostaje iza fasade spektakularnosti jer i sam primećuje da se sve manje toga moglo videti na platnu. Međutim, onako kako on nadograđuje značenje filma koji gleda, i taj film nadograđuje njegovu stvarnost, ili makar njegovu percepciju stvarnosti. U okviru istog, početnog poglavlja, on se osvrće na pojam vremena i na to kako ga film direktno menja za njega. Njegov tok misli saopštava nam sledeće:

Originalni film bio je usporen tako da projekcija traje dvadeset četiri sata. Ono što je on gledao, delovalo je kao čisti film, čisto vreme. Onaj sveobuhvatni užas tog starog filma strave bio je uključen u vreme. Koliko će još morati da stoji ovde, koliko nedelja ili meseci, pre no što vremenska struktura filma upije njegovu vlastitu, ili je to možda već počelo da se događa? Prišao je ekranu i zastao na tridesetak centimetara od njega, gledajući deliće i statičke fragmente, čestice titravog svetla. Nekoliko puta je obišao oko ekrana. Galerija je sada bila prazna pa je mogao da stoji pod različitim uglovima i na različitim razdaljinama. Napravio je nekoliko koraka unatrag gledajući, bez prestanka, u ekran. Bilo mu je potpuno jasno zbog čega se film prikazivao bez tona. Morao je da bude nem. Morao je da zaokupi posmatrača na dubini koja prevazilazi uobičajene pretpostavke, sve ono što on pretpostavlja i nagađa i uzima zdravo za gotovo. (DeLilo TO: 12)

Njegov komentar na čistotu filma i vremena ovde se ne odnosi toliko na njegovu filozofsku spoznaju o filmu ili konceptu vremena, koliko na iluziju otkrovenja u kojoj se nalazi nakon višesatnog stajanja pred ekranom. Film ovde nad njim ostvaruje hipnotičku moć koju nad DeLilovim junacima ostvaruje i televizija, što smo dokazali u prethodnom poglavlju ovog rada. Upravo pod takvim uticajem, on počinje da halucinira značenje i tamo gde ga nema, ili ako ga ima, ima ga nedovoljno da bi bilo signal neke suštinske istine. Međutim, njegova svest, obuzeta neprekidnim emitovanjem filmskog sadržaja, nije u stanju da spozna sopstvenu zabludu. Štaviše, potpunu kapitulaciju pred filmom on kao da proglašava razmišljanjem o sopstvenom stapanju u film, odnosno u njegovo vreme. Razlozi za ovaj detalj mnogostruki su i njihovo tumačenje utoliko je složenije jer nam DeLilo ovog junaka prikazuje u fragmentima, pa još u senci filma iza koga se krije. Sporadični komentari o majci i njenoj smrti mogla bi nam ukazati na njegovu narušeno psihičko stanje usled kog on traga za značenjem gde god mu se ukaže prilika, ali i za željom da opet postane deo nečega, pa se u nedostatku ljudske zajednice on okreće

filmu. U kontekstu DeLilovog sagledavanja moći koju masovni mediji imaju nad svojom publikom, pak, ovo stapanje motiv je jednak stapanju Erika Pakera sa tehnologijom u *Kosmopolisu*. U oba slučaja, ovaj motiv ima funkciju da potcrta tematsku shemu romana, i da implicitno prenese DeLilove ideje i društvenu kritiku na temu odnosa sa medijima. Njegovi komentari o vremenu koje se stapa sa vremenom filma tako je komentar na medijsko menjanje percepcije vremena i stvarnosti. U prilog ovakvom tumačenju, u istoj sceni, vidimo da mediji za ovog čoveka menjaju i prostor, pa tako „[p]rostorija deluje kao da klizi na šinama iza lika na ekranu“ (DeLilo TO: 20). Njegova stvarnost kroz ove detalje prikazuje se kao konstruisana, kao nešto što je direktno određeno filmom i što od njega zavisi. Pored toga, ovakva njegova želja da na neki način postane deo filma stopivši se sa njegovim tokom vremena može biti i reakcija na uskraćenost, jer film u muzeju ne emituje tonski zapis, pa se posetiocima izlažu samo usporene pokretne slike. Hičkokovi filmovi, ali i filmovi uopšte (a zašto ne tvrditi i sav medijski sadržaj), u velikoj s meri oslanjaju na muziku, tonove i zvučne efekte kako bi publici preneli određeni atmosferu. Bez njih, publika ovde gleda samo niz statičnih slika, koje u doba zasićenosti medijskim sadržajem više ne namiruje potrebe gledalaca. Zbog toga bismo mogli tvrditi da se ovaj lik, usled toga što mu je uskraćen deo doživljaja, podsvesno trudi da postane deo filma jer želi da dođe do značenja koje mu je uskraćeno. Ne samo da želi da se stopi s vremenom, već i fizički želi da nastani film, pa obilazi oko platna, prilazi mu, sagledava ga iz različitih uglova. U prilog ovakvom tumačenju možemo iskoristiti i činjenicu da on nije jedini koji izražava ovakvu potrebu – i ostali posetioci pokušavaju da osete prostor filma makar hologramski, a nepoznati junak zapaža kako su se „pojedini posmatrači, malobrojni, zadržavali dovoljno dugo da zađu i s druge strane“ (DeLilo TO: 9). Ovakav, uslovno rečeno, ulazak u film jeste u neku ruku traganje za skrivenim smislom, provera da druga strana ne krije neki dodatni sadržaj, ili barem dodatni aspekt onog koji vide i iz centralnog ugla ispred platna. Onda kada značenje ne otkriju, ostali posetioci napuštaju halu onako kako Lajl Vajnart u *Igračima* menja kanale. Oni traže nešto što će ispuniti njihova očekivanja onako kako ovo prikazivanje filma očigledno ne uspeva, bar ne na neki duži period. Anonimni čovek, pak, ostaje i pokušava da dešifruje kadrove, senke i delove filma, možda time pokazujući da je njegov slučaj daleko očajniji od njihovog, i da on malo kakvom značenju može da se nada van te hale, zbog čega će kontakt sa Džesi za njega isprva biti takav šok. Uostalom, on setno primećuje: „Film je za usamljenike“ (DeLilo TO: 15).

Otud ne čudi da DeLilovi junaci imaju poriv da o svom životu razmišljaju u kontekstu filmova i kamere, pitajući se često kako bi nešto delovalo da iz nekog ugla vreba objektiv kamere. U *Podzemlju*, na primer, Met Šej često na umu ima to kako bi nešto izgledalo „u filmskoj verziji“ pa o sceni sa psom koja se pred njime odvija on izmaštava „kadar psa u skoku“ u nekom parku „u letnjem danu negde u Americi“ dok bi „u pozadini gorko cičala solo gitara“ (DeLilo Po: 471). Met je ovde čovek progonjen medijskim sadržajem. Komično, on će pokušati da se i od snimka ubistva sa Teksaškog autoputa skloni u supermarket, ali će ga video-snimak koji televizija neprestano reprizira pratiti i tamo. On možda nije svojom voljom obeležen medijskom kulturom, jer aktivno u njoj ne učestvuje, ali to ne znači da nije medijski prezasićen jer fragmenti najpre televizijske kulture, pa samim tim implicitno i filmske, do njega dolaze nepozvani, ničim izazvani, posredstvom ljudi koji ga okružuju, ponajpre njegove supruge Dženet. Zbog toga i nije nelogično uočiti da se i on priklanja obrascima medijskog sagledavanja sveta, pa tako upoređuje scenu koja se odvija pred njim sa stvarnim ljudima i stvarnim psom sa potencijalnom filmskom simulacijom tog događaja. Implicitno kao da nam se poručuje da bi na filmu ta scena delovala nekako estetski primamljivije ali i prijatnije, jer pozitivnu atmosferu filmska scena bi izgradila solo gitarom u pozadini, kao i idiličnom okruženju „negde u Americi“. O sličnom razmišlja i Kit Nojdeker u *Padaču* dok luta ulicama Njujorka u blizini mesta gde se desio napad na Kule blizakinje; on primećuje „[u] filmskoj verziji, neko bi se zatekao tu u zgradi, neka unezverena žena ili neki stari beskućnik, pa bi tu otpočeo dijalog, sa krupnim planovima. (DeLilo Pa: 29). Za razliku od Meta, Kitov

odgovor na neposredno iskustvo bežanjem u fikciju filmskog platna jeste traumatski mehanizam, strategija za prevazilaženje uzdrmanog psihičkog stanja. Katastrofa koju je preživeo deluje isuviše nestvarna u svojoj okrutnosti, pa je on zbog toga automatski dovodi u vezu sa filmskim iskustvom – to su polja koja logično može da poveže, jer su oba nadrealna. Pored toga, ako svoje misli zaokupi maštarijom o filmskoj verziji onoga što mu se događa, on ne mora da razmišlja o traumatičnom stvarnom događaju koji je doživeo, ne mora da se suoči da bolnim iskustvom. Tako događaj koji u stvarnosti baca u očaj, preveden na filmsko platno (ili u ovom slučaju u fotografiju, što je samo nepokretan isečak iz filma), postaje podnošljiv, postaje nešto o čemu se može razmišljati. Čak je i eksplozija atomske bombe nešto što je na filmu prihvatljivo u DeLilovim romanima, pa tako saznajemo da „[p]osmatrana sa bezbedne udaljenosti, kaže narator u filmu, ta eksplozija jeste jedan od najlepših prizora koje je čovek ikada video“ (DeLilo Po: 475). Ovaj DeLilov ironičan implicitni komentar utoliko je upečatljiviji ako uporedimo ovo zapažanje sa Džekom koji posmatra u *Belom šumu* raznobojan zalazak sunca prouzrokovan toksičnim zagađenjem sredine. U oba slučaja, direktno ljudsko delovanje na neposrednu stvarnost koje stoji kao simbol potencijalnog ili eventualnog uništenja komično se poima kao nešto lepo – u onoj meri u kojoj nosi odlike medijskog spektakla. Slika bombe ili zalazak sunca izazivaju zapanjenost i zadivljenost upravo jer su obe predstave spektakularne, što nadmašuju ranije viđene okvire datih pojava i što deluju monumentalno, veće od života. O tome kako užas postaje ne samo gledljiv, već i primamljiv DeLilo nam pokazuje i u *Igračima*, čije prvo poglavlje prikazuje anonimne putnike u nekom neodređenom avionu kako tokom leta gledaju film o jednoj terorističkoj akciji. Scena je utoliko strašnja što se kroz nju provlači kontekst dokumentarca, odnosno svesti da se radi o istinitim događajima koji su prevedeni na film. Detalji iz filma, međutim, kao da su pozajmljeni iz najkrvavijih filmova strave i užasa, što gledaoci ne sprečava da nastave da gledaju, jer je čitav događaj posredovan; njega kamera čini nečim što, ako nije prijatno i lepo za oko, onda može biti primamljiv sadržaj za gledanje. DeLilo se u jednom trenutku, kao Finli u *Tački Omega*, fokusira upravo na tehničko prisustvo kamere koje transponuje čitavu scenu u domen spektakla i beleži sledeće:

Vredi istaći da su likovi i pejzaž sagledani kroz posebno gledište dugih sočiva. Ovo je lekcija iz intimnosti distance. Prosto u ovom kontekstu čini se manje intuitivnim iskustvom negoli nizom relativnih gustina. Meša se u zbivanja kompaktnim blokovima. Ono što kamera deli sa onima koji gledaju jeste uvažavanje optičkog lukavstva. Osećaj da se bude neprimećen. Publiku kao privilegovane posmatračke. (DeLillo PO: 6)

Osim što je čitavo poglavlje pripovedano na način koji oponaša fragmentarnost onoga što se odvija na ekranu (jer film nema jasan zaplet, niti tok priče, već se čini da je poenta da scene nasilja smenjuju jedna drugu), DeLilo kao da raščlanjuje sopstveni narativ na ideje koje želi da prenese. Njegove rečenice „sklapaju“ se u narativ onako kako se sklapaju delovi kamere u funkcionalnu celinu. Ono što je nama svakako najbitnije u datom citatu jeste koncept kritičke distance koji se postiže posredstvom kamere, odnosno izmeštanje događaja u polu-fiktivni prostor udaljen od onog na kom se nalaze i snimatelj i gledaoci. Intimnost distance koji spominje pripovedač ovde jeste oksimoron kada posmatramo reči u svom izvornom značenju, ali ne i kad ih stavimo u kontekst društva DeLilove Amerike koje počiva na nedodirljivosti, kako nam je u *Kosmopolisu* saopštio Erik Paker. Distanca ovde postaje intimna jer jedna priča iz daleka ulazi u lični prostor, ali i jer je svako može sagledati a da ostane bezbedno udaljen od njenih zbivanja. Drugim rečima, intimnost distance ovde slatkorečivo uvodi koncept voajerizma, jer ljudi posmatraju grozote željni da saznaju sve detalje događaja dok istovremeno ostaju neprimećeni, sakriveni posmatrači koji ne rade ništa da se u situaciju aktivno umešaju, niti im je tako nešto u okvirima medijske kulture omogućeno. Na taj način, film i mediji uopšte rađaju kulturu u kojoj ljudi žele da posmatraju, da se ostvare kao gledaoci u svakoj prilici koja im se ukaže, što će se sa kamere i ekrana lako preneti na stvaran život. Takvo ponašanje oni su usvojili upravo iz medijske kulture, što kod DeLila često saznajemo iz detalja koji lako mogu proći neprimećeno. Tako u *Padaču*

(romanu koji se ne bavi temom filma tako izraženo kao što to čine *Amerikana*, *Imena* ili *Tačka Omega*), pripovedač beleži da Lijana i Kit gledaju film „u kome žena ulazi u praznu sobu i nije važno da li će podići slušalicu ili skinuti suknju, zato što je sama, a njih dvoje je gledaju“ (DeLilo Pa: 12). Ironija u ovoj sceni počiva na činjenici da Lijana i Kit većinu romana provode ne gledajući jedno drugo, a čak i onda kada to čine, prepoznaju se koliko i Džek Gledni u prvi mah prepozna Babet na ekranu u *Belom šumu*. To jasno vidimo na primeru scena u kojima se Lajani Kit čini čudnim ma u kom kontekstu da ga je videla – u mraku pored frižidera, na vratima sa licem punim komadića stakla i ostale prašine nakon eksplozije ili na televiziji koja ga prikazuje na pokeraškom turniru u Las Vegasu. Svi ovi detalji ispravno se mogu tumačiti u kontekstu njihovog narušenog odnosa, jer se čini da se njih dvoje suštinski ne poznaju, ali nije pogrešno tumačiti ih i u kontekstu stranog iskustva, jer Lijana ne zna kako da reaguje na Kita kog uostalom ne bi ni trebalo da posmatra, ako se medijska kultura nešto pita, jer oboje treba da posmatraju nekog drugog, i to na televiziji. Lijana tako lebdi u očudenom iskustvu, situaciji koja podseća na ono što Frojd zove *uncanny*. Na sličan način će jedni na druge reagovati svi DeLilovi junaci, ponekad implicitno, kao u *Amerikani* ili *Podzemlju* (u slučaju naslovnih junaka i njihovih partnerki), a ponekad i eksplicitno, kao u *Kosmopolisu* u kom se Erik i Eliza ne prepoznaju na ulici, ne poznaju i nemaju predstavu ni koje su boje oči onog drugog. Druga iskustva, lako uporediva sa nečim što su videli na ekranu za njih postaju stvarna utoliko što imaju referentnu tačku spram koje ih mogu odrediti u vremenu i prostoru, odnosno stvarnosti. Ovakvom mehanizmu beskrajnog poređenja podučava ih sama medijska kultura, pa tako u *Igračima* vidimo da film koji gledaju ljudi u avionu nastaje na osnovama već ustaljenih filmskih narativa, jer pripovedač kaže: „Ako sve deluje pomalo nalik na kauboje i Indijance, utoliko bolje“ (DeLillo P: 9). U kojoj je meri publika nesvesna mehanizama koje usvaja iz dilmova i drugih medijskih sadržaja jasno možemo videti vratimo li se na roman *Tačka Omega* i njegovo prvo poglavlje u kome anonimni posmatrač razmišlja o značaju filma koji gleda, načinu na koji je predstavljen i reakciji posetilaca koji relativno brzo napuštaju salu nakon što film ne uspeva da ispuni njihova očekivanja.

To što je gledao predstavljalo je, na određen način, istoriju – taj film je bio poznat ljudima širom sveta. Poigravao se mišlju kako je galerija sada nalik kakvom zaštićenom nalazištu, kao koliba mrtvog pesnika ili srednjovekovna kapela. [...] Samo što ljudi to ne vide. Oni vide izlomljene pokrete, kadrove zaustavljene na rubu usporenog života. Shvata on šta je to što oni vide. Vide jednu umrtvljenu prostoriju smeštenu među šest blistavo osvetljenih spratova kratih umetničkim delima. Njima je važna originalna verzija filma, zajedničko iskustvo proživljeno pred televizijskim ekranima, kod kuće, sa suđem u sudoperi. (DeLilo TO: 18)

U ovom romanu još jednom vidimo DeLilovu autoreferencijalnost, jer ovaj lik ponavlja više ideja koje su echo nekih DeLilovih ranijih junaka. Na primer, anonimni ubica ovde svojim rečima kao da oponaša Osvalda iz *Vage*, fokusirajući se na istoričnost filma, pa samim tim i onih koji u nekom njegovom iskustvu i učestvuju. U ovim rečima nalazimo još jednom njegovu potrebu da pripada, negde ili nekome, bilo kome ili bilo čemu. Potom, njegovo poređenje galerije i arheološkog nalazišta ili nekog drugog istorijskog mesta umnogome slični razmišljanjima Džeka Glednija u *Belom šumu*, u sceni u kojoj Tojotu Seliku poredi sa artefaktima pisanim klinastim pismom, implicitno stavljajući komercijalne konstrukcije savremenog doba u kontekst civilizacijskih spomenika i predmeta od istorijske vrednosti. To isto čini i nepoznati čovek sa Hičkokovim filmom, u kome, istina, ima više značaja i umetničke vrednosti nego što ga ima u frazi Tojota Selika. Ipak, poređenje spomenute projekcije sa arheološkim nalazištem ipak je komično, jer *Psiho* malo toga ima da ponudi za sećanje na aktuelnu civilizaciju koju bi buduće civilizacije mogle proučavati. Poruka koju on nosi implicitno je vezana za industriju zabave, doktrinu šoka i mehanizme spektakla, ne i za mistične tajne savremene zapadne civilizacije. No, i pored svega toga, najvažnije zapažanje ovog čoveka dobijamo u drugoj polovini pasusa, kada optužuje druge ljude za nerazumevanje (ili neadekvatno razumevanje) filma koji ima se prikazuje, a koji, kako on već

pretpostavlja, nosi neke skrivene, a značajne, poruke u sebi. Ostali posetioci galerije projekciju vide uprošćeno, kroz opipljive elemente koje lako mogu definisati, spram kojih originalni film deluje još veličanstvenije, jer uključuje i njih – odnosno njihovo zajedničko, kolektivno iskustvo gledanja tog filma. Originalna verzija filma ovde ne treba da nas uputi na original u kontekstu Bodrijarovog tumačenja, po kojoj analogiji bi onda ova projekcija bila simulakrum filma kakvim ga je Hičkok snimio. Čak i originalan film ovde je tekovina simulacije, upravo jer pripada kategoriji filma, medijske fikcije koja kreira slikovitu stvarnost tako da ona podseća na onu neposrednu koju nastanjuje publika, ali ipak na kraju svih krajeva samo simuliranu. Originalna verzija ovde se odnosi na celinu emitovanu onom brzinom kojom ju je režiser snimio, ekipa montirala, a bioskop i televizija prikazali. Ono što je publici daleko bitnije jeste proživljeno iskustvo, i to kolektivno, jer je svako od njih gledao ovaj film, istina najčešće kod kuće, ali svako na identičan način. Sudovi koji u pozadini tog iskustva stoje prljavi u sudoperi eliotovski umanjuju vrednost onoga što se u sceni odvija i potcrtavaju jeftinost aktivnosti, ali i pogrešno postavljene prioritete jer umesto da operu sudove, oni se okreću gledanju filma. Ipak, iako ovaj junak suptilno osuđuje druge posmatrače zbog njihovog odnosa prema projekciji i filmu, njemu fali samokritičnosti i promiču mu ključni aspekti svoje ličnosti koji ga definišu sličnim ljudima koje posmatra s visine. Svi zajedno su produkt kulture, a trud koji oni ulažu da pronađu novi izvor zanimljivog sadržaja na izložbi samo je drugačija varijanta truda koji on ulaže u dešifrovanje skrivenih poruka na platnu. Takođe, on sam sebe nehotice definiše kao tipičnog DeLilovog junaka koji svoj identitet zasniva na medijskom sadržaju, i to onda kada kaže sledeće:

Od tog filma se osećao kao neko ko gleda film. Smisao toga mu je izmicao. Bez prestanka je osećao stvari čije mu je značenje izmicalo. No ovo zapravo i nije bio film, je li tako, ne u strogom smislu reči. Bila je to video-traka. Ali je to u isto vreme bio i film. U širem smislu reči, on je gledao film, bioskopski, manje-više pokretnu sliku. (DeLilo TO: 17)

Kada kaže da se oseća kao neko ko gleda film, ovaj misteriozni junak svrstava se u istu grupu kao ljudi o kojima Nik Šej govori u *Podzemlju* a koji glume da su šefovi čak i onda kada to jesu, na primer, ali i sa svim ostalim DeLilovim junacima koji usvajaju identitete i maske u odnosu na medijsku kulturu, ne nužno kao Dejvid Bel u *Amerikani* koji je toga svestan, već implicitnije, onako kako to čini Lajl Vajnant u *Igračima*, na primer. Ovde čovek koji sve vreme postoji kao anonimna ličnost, naročito u prvom poglavlju (što nam ukazuje na generičnost njegove ličnosti), jedinu opipljivu karakternu odliku sebi uspeva da pronađe u okvirima filmskog gledaoca, na taj način zapravo postajući deo kulture kao i ljudi koje je pre toga kritikovao. Drugim rečima, on time što postaje „neko ko gleda film“ sebe svrstava u kategoriju filmske publike, iste one koja želi da joj se prikaže film u svom originalnom ritmu, onako kako su ga proživeli svi zajedno kada su ga gledali na televiziji. Među njima suštinski nema razlike, međutim, on će se truditi da je potcrta ne bi li sebi, a u svojim očima, podigao vrednost. On potom prelazi na formu medija i konkretnog filma pa se etimološki i gotovo rečnički posvećuje terminu „film“ i pitanju da li ovakva „razvučena“ verzija filma može filmom i da se nazove. Njegov zaključak da ova verzija filma ipak jeste pravi film, samo u nešto dužoj verziji, tumačenje je filma u suprotnom smeru od onog koji prati kroz čitavo poglavlje. Naime, u potrazi za skrivenim značenjem, on se fokusira na minorne detalje koji bi trebalo da mu otkriju neku tajnu poruku, da mu pruže nekakvo mistično saznanje, ali onda uspeva da sagleda ne samo celinu, već i promenljivost forme. Time što kaže da i ta njegova modifikovana verzija može da se ubroji u gledanje bioskopskog filma ovde je domišljato klasifikovanje u istu onu grupu gledalaca koje kritikuje što napuštaju umetničku projekciju. Priznavši da se ovaj „manje-više“ pokretni niz slika može tretirati kao film, on zapravo pokušava da se poveže sa zajedničkim iskustvom koje ima publika originalnog *Psiha*, ali nam DeLilo ne razrađuje ovu stranu ubicine ličnosti, jer njegove misli lako prelaze sa filma na druge elemente prostorije, još jednom ga svrstavajući u red tipične medijske publike – one koja nema dovoljno zamašan opseg pažnje da bi mogla da se koncentriše na jednu te istu stvar duže od par minuta. Takođe, i u ovom pasusu možemo pronaći

solidan dokaz za prisustvo Bodrijarove teorije u DeLilovim romanima. Niz zamrznutih slika, koje zapravo predstavljaju usporen film, u ovom kontekstu predstavljaju simulakrum filma, njegovu predstavu koja se izdaje za original, ovde i doslovno kroz tumačenje lika koji joj prisustvuje. Time što tvrdi da ova projekcija jeste pravi film, on intuitivno uviđa nastojanje dela da zameni originalno spram kog nastaje, da zauzme njegovo mesto ili da se nametne kao vrednije. Ovakvo tumačenje utoliko je izglednije što anonimni ubica u ovom poglavlju govori i o „element[u] zaboravljanja“ koji se odnosi na njegovu želju „da zaboravi originalni film ili bar da ograniči sećanje na neko daleko podsećanje, nenametljivo“ pa ako njega ne može da u potpunosti zameni novim iskustvom, onda bi možda pomoglo „sećanje i na ovu verziju, koju je čitave nedelje gledao, mnogo puta iznova“ (DeLilo TO: 17). Na ovaj način, sećanja na iskustvo sa simulakrumom direktno menjaju sećanja na iskustvo sa originalom, usled čega se sistem vrednosti i rukovođenja ponašanjem i manirima orijentiše na simuliranu verziju i postaje dominantna odrednica iskustva. Element zaboravljanja ovde je bitan u kontekstu Bodrijarovog simulakruma koji računa na zaboravljanje veze između njega i originala po uzoru na koji nastaje, ali i na željeno ponašanje prigodnog medijskog gledaoca, koji zaboravlja program kao dete svet koji ostavlja iza sebe kada se kreće sa mesta na mesto. Jednom kada se zaboravi originalni program, on se može ili ponovo emitovati, nepromenjen, a ipak nov za publiku jer je podseća na detalje originala, ili izmenjen, restrukturisan, odeven u novo ruho nakon čega se novim i predstavlja. Osim što nastoji da poništi original, Boksall piše da u DeLilovim romanima time što „u sebi sadrži formu izgubljenog vremena“ film (odnosno medijska kultura putem filma) pokušava da „uništi koncept istorijskog vremena“ (Boxall 2006: 77). Na taj način direktno se preuzima prevlast nad stvarnošću i njenim elementima. Boksall se ovde poziva na romane *Igrači* i *Poltron*, koji poseduju po jednu važnu filmsku referencu eksplicitno, i različite reference na filmski žanr implicitno. Za početak, *Igrači* počinju pomenutim filmom o teroristima i krvoproliću, dok *Poltron* gradi svoj zaplet oko misterioznog Hitlerovog privatnog filma iz perioda pred sam pad Berlina u Drugom svetskom ratu. Oba filma Boksall vidi kao „organizovane oko neke vrste istorijskih nepovezanosti, neprestane razdvojenosti koja se urušava između sada i onda, između prošlosti i budućnosti“ (Boxall 2006: 77). Drugim rečima, ova dva filma istovremeno su i veza sa prošlošću i element koji briše pojmove sadašnjosti, prošlosti i budućnosti (onako kako će to tehnologija i virtuelno tržište činiti u *Kosmopolisu*) jer stapaju elemente iz stvarnosti i fikcije u jedan amalgam života i filma. Ova veza utoliko je transparentnija ako oba romana čitamo u žanrovskom kontekstu filmova na koje se ugledaju. Boksall u *Igračima* tako vidi „politički triler iz sedamdesetih“ koji je „uvučen u savremeno narativno polje, prigodni kinematografski žanr“ a koji, pak, dodatak muzike degradira do statusa jeftine komedije i time ga rešava „političkog obrtnog momenta“ (Boxall 2006: 77). Analogno tome, i priča u koju se upliće Lajl Vajnant biće komičan holivudski krimi-triler čiji akteri, i pored aktivnog političkog zalaganja i pokušaja da pošalju nekakvu poruku, bivaju svedeni na nivo imitatora terorista. Upravo zbog toga će Kinear zvučati više kao komični ludak kada govori o fantazijama i snovima grupe terorista koji svoja dela vide kao smislen čin delovanja protiv sistema, negoli kao istinski filmski zlikovac, antagonist koji možda ima zločeste planove, ali mu se ne može poreći zaokruženost lika. Parodičnost koja se provlači kroz čitavu terorističku zaveru kao da poručuje da čak ni nešto tako artifično i fiktivno kao što su tradicionalni filmski žanrovi ne može zadržati svoje originalno, smisljeno ruho u savremenoj hiperrealnosti, već postaje karikatura sebe, reinterpretacija tradicionalnog žanra u okvirima petparačkih filmskih priča. Na sličan način će *Poltron* biti sveden na nešto moderniji triler (utoliko što predstavlja klupko više fiktivnih priča – o tajnom filmu, o modernom novinarstvu, o tajnim službama i političkoj korupciji), čiji je fokus više na gotovo detektivskim načelima rešavanja misterije tajnog filma, da bi razrešenje zapleta čitavu potragu svrstalo u kategoriju komedije. Misteriozni Hitlerov film tako će se ispostaviti za puki kućni video-zapis, u kojem se Hitler pretvara da je Čaplin (koji glumi Hitlera), što je svojevrsni hladan tuš za publiku u Lajtbornovoj kancelariji jer oni očekuju pornografski spektakl koji je utoliko spektakularniji što se direktno oslanja na istoriografski kontekst. DeLilo u ovom romanu zapravo parodira očekivanja

publike, ne samo od filma (ili preciznije amaterskog filma), već i od tabloidnih glasina koje uspevaju da ih uvuku u svaku plasiranu priču, naročito ako su akteri poznate (istorijske ili ne) ličnosti. U ovom pogledu parodiranja filma i njegovih odlika, mnogi kritičari porede baš ova dva romana zbog DeLilovog usvajanja filmskih narativa u svojoj prozi. Tako Luter u *Igračima* vidi Godarove ideje, samo blago (namerno ili nenamerno) parodirane, jer prikazivanje filma u prvom poglavlju romana uključuje i čudnu muziku, u pokušaju da filmu ponudi „ironični pandan“, koja na neki način „aktivno unižava film“ i scene nasilja koje se u njemu pojavljuju (Luter 2016: 13). Apsurdni spoj klavirske muzike, koju Donovan vidi kao „karnevalesknu“ (Donovan 2005: 47) koja istorijski ne odgovara filmu tako samo čini jaz između dva istorijska trenutka većim i očiglednijim, ali i naglašava da se sa istorijskom distancom stvari teško mogu sagledati drugačije nego kroz okvir parodije, naročito u savremenoj medijskoj kulturi. Upravo zbog toga, „interakcija publike sa ovim užasnim nasiljem“ svodi se na „šok nivoom do kog pisanje nije u stanju da oseća“ odnosno da izazove saosećanje među publikom (Donovan 2005: 47). Drugim rečima, forma filma ovde za njih direktno odlučuje o reakciji na ono što gledaju, pa do njih ne uspeva da dopre informacija da su ove scene izgledno zasnovane na stvarnim događajima, pre svega jer ih ometa loš formalni spoj slika i muzike. Oni vide „filmski podnevni pokolj kao nešto što im ne okupira pažnju“ i njihova reakcija svodi se na „puko ironično komentarisanje kinematografskog haosa – kad se uopšte udostojе da ga primete“ (Engles 2008: 68). Donovan u ovome vidi DeLilovu društvenu kritiku, pa kaže da čak i u slučaju da mi, kao filmska publika, „nismo desenzitizovani na nasilje, političke razdore i moralne grozote“ DeLilo istražuje „da li smo još uvek u stanju da reagujemo na takve pojave kada su one izražene kroz umetnost, ili smo tek samo 'zabavljeni' kao što je Lajl zabavljen televizijom“ (Donovan 2005: 47). Direktna paralela između televizijskog i filmskog gledaoca ovde nam pokazuje da između ova dva medija suštinski nema velike razlike, jer oba počivaju na pasivizaciji publike, i stvaranju iluzije da je zabava glavno iskustvo koje jedan gledalac ima da doživi kroz medijski sadržaj. Istovremeno, film se ovde nameće kao filter stvarnosti, i to u kontekstu masovnih medija koji služe kao kanali za nekakvu poruku, jer aktivno menja sadržaj time što mu dodaje potkontekst. Kako se ovaj medij u okvirima medijske kulture prvenstveno tumači kao medij industrije zabave (jer je on u startu dominantno fiktivan, za razliku od televizije koja ima elemente informisanja o stvarnosti – kroz format vesti, na primer), sve što publika vidi na ekranu time se ocenjuje kroz taj kontekst, odnosno kroz zabavnu vrednost sadržaja o kojoj govori Kelner (2003). Štaviše, reakcija publike na ovaj film pokazuje i „koliko je temeljno film zasitio naše društveno okruženje, i kako podmuklo oblikuje našu percepciju, ponašanje i reakcije na stvarnost“ (Engles 2008: 68). Ingle dalje citira Endija Vorhola (čiji uticaj na roman *Mao II* s pravom potcrtava) i njegovu dijagnozu postmodernog američkog društva kada kaže da su filmovi zapravo ti koji „kontrolišu stvari u Americi otkako su izmišljeni“ i to tako što publici „pokazuju šta da radi, kako da to radi, kada da to radi, kako da se oseća povodom toga, i kako da sagleda to kako se oseća povodom toga [što radi]“ (Engles 2008: 68). Time se filmovi nameću kao direktna odrednica društvenog ponašanja, dok ironično svojom formom umanjuju realističku vrednost onoga što prikazuju, što publici dozvoljava da zanemari užas scena koje joj se prikazuju. Boksal piše da konkretno nesaglasje zvuka i slike koju proživljava publika u *Igračima* „otvara odvod kroz koji otiče sva istorijska specifičnost užasa na ekranu“ (Boxall 2006: 78), što objašnjava izostanak njihove reakcije. Onako kako ubica u *Tački Omega* vidi svet projekcije *Psiha* i svet izvan prostorije u kojoj se ona odvija (pri čemu nije jasno koji je od tih svetova stvaran), tako i gledaoci u avionu vide svet filma i svoj neposredni svet u kome putuju na neku destinaciju, s tom razlikom što je njima lako da razluče između stvarnog i nestvarnog, upravo zbog rogotnosti forme koja im se predstavlja. Film deluje kao karikatura forme, pa je stoga i priča koja se prenosi kroz tu formu neuverljiva, fikcionalizovana i, samim tim, obezvređena. Filmu nikako ne pomažu ni „pozajmljene poze, pokreti, jezik, rekviziti, i odeća protagonista“ (Engles 2008: 69) jer sve to doprinosi parodičnosti filma. Na primer, dok juri svoju žrtvu, žena sa mačetom u ruci (što je nesrećno odabran rekvizit za taj kontekst jer deluje karikirano) biće prikazana usporenim snimkom, što ne poziva gledaoce

da analiziraju detalje njenih pokreta kao anonimni posmatrač u *Tački Omega*, već da kolutaju očima i čvrsto odrede sadržaj kao nesrećno napisanu fikciju. Još jedno moguće tumačenje ovakve reakcije gledalaca u *Igračima* nudi Ingls kroz uporedno čitanje DeLila i Godara, pa zaključuje sledeće:

I DeLilo i Godar predlažu da su mnoge forme nasilja dobile stilsku privlačnost u zapadnom umu [odnosno u umu publike zapadne civilizacije], ritualizovani estetski element koji često uspeva da istisne svoje bolne uzroke i posledice. Kako narator u prologu *Igrača* saopštava, film je stvorio „tajnu čežnju... u najpitomijoj duši [za] glamurom revolucionarnog nasilja“ (P8). (Engles 2008: 69)

Ova stilska privlačnost nasilja biće ključna motivacija mnogim DeLilovim filmadžijama da se zainteresuju za snimanje filmova na različite teme. Tako će Finli u *Tački Omega* želeći da snimi film o Elsterovoj priči upravo zbog nasilja vojnih delovanja u Iraku koje želi da uključi u svoj film, a Frenk Voltera će u *Imenima* biti slično motivisan da snimi film o tajnovitoj grupi terorista koji ubijaju ljude na osnovu njihovih inicijala. Njihovo interesovanje za nasilje paralelno je onom koje za nasilje ima i televizija u DeLilovim romanima, s tom razlikom da je televizija za nasilje mahom zainteresovana u svetlu medijskog spektakla, dok filmska forma na takav potencijal nadograđuje dozu glamura i primamljivosti ponašanja i stila života kakav je inače običnom gledaocu nedostupan, barem u slučaju da ne želi da za tako nešto snosi posledice. Ovo nasilje ne mora nužno da bude ono revolucionarno koje spominje Ingls, već se granica lako prelazi i bilo koja forma nasilja postaje primamljiva kao spektakl i materijal za sopstvene maštarije. Upravo će zbog ovoga Hitler postati inspiracija za Džeka Glednija u *Belom šumu*, koji se „fokusira na filmske, performativne elemente nacizma radije negoli na njegov fašistički sadržaj i genocidne posledice“ (Engles 2008: 69). Na sličan način, Nik Šej će u *Podzemlju* biti fasciniran gangsterskim načinom života, pa će imati i svoju personu (koja mu nominalno služi samo da se našali s kolegama, kaže on) kroz koju može makar glumom da oseti sav glamur životnog stila i implicitnog nasilja koje jedan takav filmski lik može uključivati. Ovo tumačenje lako možemo tumačiti i u kontra-smeru, jer DeLilovi likovi više ne preuzimaju samo na sebe oponašanje filmskih izvedbi, već automatski pretpostavljaju da se tako ponašaju i ljudi koji ih okružuju. Tako se, na primer, ponaša Erik Paker u *Kosmopolisu* kada Beno Levin otkrije svoj plan da ga ubije; on mu prebacuje da je njegovo ponašanje nešto već viđeno, čin nasilja koje je Levin nesumnjivo morao videti na filmu, pa je nesvesno rešio da oponaša u stvarnom životu. Ova pretpostavka učiniće da Erik u interakciji sa svojim ubicom nema nikakav osećaj straha ili instinkta za preživljavanjem, već će razgovarati sa Levinom do kraja ubeđen da se od nasilja neće dogoditi ni naznaka, jer se čitava situacija isuviše čini fiktivnom, barem dok ekran na Erikovom satu ne kaže suprotno.

Ovakvo usvajanje filmskog ponašanja, odnosno stapanje sa filmskim likovima i njihovo oponašanje u stvarnom životu, DeLilo će najparodičnije prikazati kroz roman *Poltron* i lik Hitlera, koji je u ovom romanu u nekoliko navrata očuđena ličnost lišena istorijskog konteksta. Film je ovde element podzemlja, istog onog u kome se u *Podzemlju* (što je prigodan naziv u ovom kontekstu) krije Ajzenštajnov film *Unterwelt*, o kome takođe kolaju glasine dok se ne ispostavi za običan film, ni po čemu specijalan ili vredan pažnje koja mu je poklonjena (barem ako pitamo Klaru Saks). Dok potraga za misterioznim Hitlerovim filmom traje, on poprima gotovo mitske odlike, jer se svakom glasinom uvećava njegova vrednost. Slično *Igračima*, i *Poltron* usvaja žanrovske odlike koje se lako preslikavaju kako na zaplet, tako i na likove, pa imamo Mol Robins koja je novinarka-detektivka ili se barem može svrstati u jedan od ovih filmskih arhetipova, Glenu Selvija koji je u isto vreme i tajni agent i šerif koji će se u pustinji suočiti sa „vijetnamskim kaubojima“ (Donovan 2005: 47), gomilu političara i drugih ljudi koji su umešani u njihovu spregu sa tajnom službom, i svi oni zajedno oblikovani su kao tipični smutljivci iz političkih trilera, dok je Lajtborn skoro pa simpatični pikaro za koga publika može da navija i pored toga što je upleten u ne baš najčistije poslove. U smislu tehničkog oslanjanja na tradiciju

filmske tehnike, Donovan u ovom romanu vidi elemente „filmova Džona Forda ili Kurosavinih *Sedam samuraja*“ (u prikazu nepreglednosti prostora Menhetna) premda ponekad parodično modernizovane, kakav je slučaj sa Selvijevom epizodom u pustinji (Donovan 2005: 47). Međutim, možda i najznačajniji aspekt filma i filmske forme u ovom romanu ostvaruje se kroz lik Hitlera. On je u filmu koji pred kraj romana napokon gledaju Mol Robins, Lajtborn, Selvi i ostali parodiran filmski gledalac koji se spaja sa fiktivnim likom (u tumačenju Čarlija Čaplina), dok DeLilo svodi filmski prikaz krupnim planom sa „epa na ljudsko iskustvo“ (Donovan 2005: 47). U njemu Hitler oponaša Čaplina i njegovo ponašanje na filmu, brišući tako granice između svoje stvarne i simulirane verzije, stvarajući od sebe „humanizovanog Hitlera“ (DeLillo RD: 273). Čitav film jeste performans, i to ne samo za publiku pred platnom, već i za publiku koja je u sobi (petoro odraslih i šestoro dece za koje se pretpostavlja da su sa Hitlerom u bunkeru u vreme snimanja filma), što čini ovu situaciju sličnu onoj iz *Valparaisa*, gde Majkl Madžeski sedi u „studiju“ pred publikom, a intervju i sve njih na ekranu kod kuće prate milioni preko televizije. Međutim, tu gde se Madžeski makar pretvara da priča stvarnu priču, Hitler se u startu predstavlja kao fiktivni lik, jer se pojavljuje kao „čovek u kostimu“ (DeLillo RD: 270). DeLilov opis ne samo Hitlerovog izgleda i reakcija, već i reakcija publike ovde će poslužiti i kao instrukcija za malobrojnu publiku u Lajtbornovim odajama, baš kao što publika u studiju u *Valparaisu* ima da podučii publiku kod kuće kako da reaguje na emitovani program. Hitlerova publika sa trake, ipak, neće imati taj efekat, zbog toga što je njegov performans očigledna fikcija, i to utoliko bezvrednija što je složenija simulacija, jer je Hitlerov performans imitacija imitacije nečega što samo po sebi može da bude simulirana persona, a što bi u ovom slučaju bila Hitlerova istorijska medijska ličnost. No, i pored toga što sebi jasno mogu da iscrtaju granicu između stvarnog i fiktivnog, DeLilovi junaci neće ostati imuni na efekte filmske forme (ili radije forme video-zapisa, pošto u ovom slučaju snimak više odgovara toj opštoj kategoriji). Neimenovani narator koji saopštava šta se vidi na traci kaže:

Snimak ima misterioznu auru događaja koji se probija kroz vreme. To se zbiva zbog toga što čovek koji stoji iza dovratka, još uvek nije vidljiv za publiku među kojom su odrasli i deca u neposrednoj blizini. Druga publika, koja gleda film u mračnoj sobi u Njujorku sedamdesetih, svesna je ovoga, i oni imaju čudan osećaj da gledaju pretpremijeru. „Prvo“ oni vide čoveka. (DeLillo RD: 270)

Hitlerov amaterski film, koncipiran kao kakva TV drama, ili TV prikaz snimljenog izvođenja neke predstave, istovremeno na publiku deluje kao fiktivni performans, ali i svedočenje o procesu stvaranja fiktivnog događaja, jer im kamera stvara iluziju da vide nešto što publika na traci ne vidi. Ovde se, za razliku od skrivenih poruka za koje DeLilovi junaci veruju da odašilje televizija, javlja iluzija predstavljanja stvarnosti, kanal kroz koji gledaoci iz sedamdesetih mogu da provire u privatni prostor jedne bitne istorijske ličnosti i to u ključnom istorijskom trenutku. Iako performans, film ni u jednom momentu ne prikriva da se ne odvija na filmskom setu ili pozornici, već u privatnim odajama, međutim, i one su same po sebi dvosmislene. Naime, iako glasine tvrde da je film sniman u bunkeru, na traci nema dovoljno dokaza koji bi ni potvrdili, niti opovrgli takve tvrdnje. Film bi mogao biti zapis iz Hitlerovih poslednjih dana u bunkeru, ali bi isto tako mogao biti i neki raniji snimak, osmišljen i realizovan u časovima dokolice. Ova iluzija stvarnosti služi direktnom stapanju dva istorijska perioda, čiji bi cilj lako mogao biti humanizacija ličnosti zločinca, jer Hitler o kakvom znaju iz istorije kao da smekšava kada se stopi sa gotovo stidljivim izvođačem sa trake, a naročito kada se stopi sa Čaplinovim prikazom njegove ličnosti. Ovakvo nadograđivanje originala tako prikazuje ličnost kao simulakrum, i to onaj koji ima nameru da obmane, o čemu je govorio Bodrijar od samih početaka razvijanja teorije o simulakrumu. Zapažanje o pretpremijeri ovde je takođe značajno jer se publici servira iluzija da imaju kritički uvid u pojedinosti doba koje izmiču ljudima koji se na tom mestu i u to vreme zapravo i fizički nalaze. Štaviše, oni imaju uvid u detalje koji su od očiju prisutnih skriveni, pa tako na njihovu perspektivu i svest utiče spoznaja da su privilegovani, da imaju nekakvu „ekskluzivu“ (s obzirom na to

da se radi o trgovcima glasina, bilo da rade kao novinari, tajni agenti ili krijumčari, ovaj element je možda i ključan za njihovu reakciju na film). Poslednja rečenica u ovom odlomku dodatno unosi konfuziju i prevod je teško može preneti u svim potencijalnim značenjima. Original glasi: „They are seeing the man 'first'“ (DeLillo RD: 270), što se može tumačiti na više načina, od kojih su, čini se, svi tačni. Najpre, na primarnom nivou tumačenja, reč *first* možemo razumeti u kontekstu pretpremijere, odnosno nekog saznanja koje publika iz sedamdesetih dobija prva, pre publike koja se nalazi u pretpostavljenom bunkeru. Oni su ti koji kroz vremensku crvotočinu prvi vide Hitlera, a ne ljudi pred kojima će se on u svom kostimu pojaviti za koji sekund. Takođe, simbolično, oni su ti koji prvi imaju uvid u ovakvog Hitlera iza Hitlera, odnosno privatne ličnosti iza medijske persone, koji samo zbija šalu na svoj račun, oponašajući svoju filmsku personifikaciju. Takvog Hitlera oni vide ne samo prvi, nego i jedini, jer film ostaje nedostupan za vaskoliku javnost – oni su prvi i jedini koji su imali prilike da voajerski provire u njegov privatni prostor. Konačno, a najnegativnije tumačenje reči *first* baš na poslednjem mestu u rečenici moglo bi implicirati da oni prvo vide čoveka, pa tek onda istorijsku ličnost, što je tumačenje koje nam se predlaže u kontekstu humanizacije Hitlera koja se pominje. Za razliku od zvanične istorije i kolektivnog pamćenja, oni najpre vide običnog čoveka, kome humor nije stran, pa se pretpostavlja da mora imati bar trunku dobra u sebi. Na taj način, oni odbacuju sve ključne konotacije kroz koje se mora razmišljati o Hitleru, jer jedino tako mogu sagledati ovaj video-zapis kao značajan u bilo kom datom kontekstu. Zapis predlaže nekakvo novo čitanje ličnosti, istina nepotpuno, ali jedino u čijem svetlu tolika fascinacija tajnim filmom (jednom kada se ispostavilo da se ne radi o pornografskom sadržaju, u kom slučaju bi značaj snimka počivao na skandalu) ima ikakvog smisla. Međutim, da okupljeni potpadaju pod zavodljiv uticaj medija i dozvoljavaju da im medijski sadržaj neopravdano menja perspektivu stvarnosti i istorije, u ovom slučaju, DeLillo će nam pokazati kroz dalji opis detalja sa trake, koji nam redom potvrđuju da se radi o iluziji, čak obmani. On spominje „poznate brkove“ i prenaglašeno „oduševljenje među odraslima koje očigledno treba da ponuka decu“ na sličnu reakciju zbog toga što mališani „možda nisu upoznati sa Čaplinom“ (DeLillo RD: 271). Čitavom dojmu pomaže i kamera koja snima Hitlera iz različitih uglova i poigrava se sa njegovom predstavom u širokom i krupnom planu u tačno određenim trenucima. Onako kako reakcija odraslih treba da služi kao instrukcija za reakciju dece u bunkeru na performans, tako svi oni zajedno sa pozicijom kamere i tehničkim odlikama prikaza treba da posluže kao instrukcija publici pred Lajtbornovim platnom kako da tumače Hitlera kroz matricu Čarlija Čaplina. DeLillov pripovedač, ipak, jasno predstavlja čitavu izvedbu kao pažljivo osmišljenu simulaciju, što vidimo u sledećem odlomku:

Vraćamo se na izvodača, kamera se povlači nazad u ugao sobe, pružajući pogled s krila, takoreći.

On je relativno majušan čovek sa uskim ramenima i širokim kukovima. Sada je jasno da je njegova pantomima, namerno čaplinovska, razume se, uvećana i iskrivljena nevoljnim pokretima – rukom koja se trese, glavom koja klima, geganjem u hodu.

[...]

Figura se dotetura do kamere, vitla štapom. Iza njega, u uglu ekrana, jedna mala devojčica ozbiljno ga posmatra.

Nakratko, čovek je okupan svetlom – to su izbeljeni i bezbojni efekti previsoke ekspozicije. Kad se vrte minimalni detalji i kontrast, on je vrlo blizu kamere, i njegove beživotne oči dobiju tračak nekog plamena, najsitniji blesak. Profesionalni efekat. Čini se kao da je sjaj potekao iz obližnjeg blica.

On promeni izraz lica, konačno – u sladunjavi, izveštačeni osmejak pun krivice. Čarlijev osmeh. Precizna reprodukcija. (DeLillo RD: 271-272)

Osim što svojim fragmentiranim jezikom kao da oponaša tehniku koju opisuje, DeLilov pripovedač se fokusira na ključne elemente performansa koji ga razotkrivaju kao smišljenu predstavu, a ne kao intimno deljenje detalja iz privatnog života, kako se to publici moglo u prvi mah činiti. Osmišljenost Hitlerovih pokreta i namera iza performansa još je jasnija kada se postavi u jukstapoziciju spram njegovih nevoljnih pokreta, odnosno tikova koje nije mogao da kontroliše. Njega te sitne osobenosti odaju, čine da čaplinovska maska ili poza koju zauzima budu očiglednije strani element u njegovoj pojavi. Time što razotkriva efekte reprodukcije, DeLilo se donekle ovde dotiče i mehanizama formiranja javnih ličnosti koje kroz televiziju dobijaju auru važnosti i postaju društveno relevantne, prihvaćene kao idoli koje treba obožavati. On kao da poručuje da je ova Hitlerova slika jednako konstruisana koliko i Hitlerova medijska ličnost u doba pre i tokom Drugog svetskog rata, koja je lako mogla biti simulirana medijska predstava čiji je cilj bio manipulacija masama i serviranje fašističke ideologije pod velom privlačnosti harizmatične ličnosti. Njegove veštine izvođača vidimo i iz reakcije koju Mol Robins ima na film, jer ona da njega kaže da „[n]ije loš [...] uprkos teturanju i tako tome. Dosta mu dobro ide.“ (DeLillo RD: 271). Za razliku od nje, Lajtborn će reagovati burno, proglašavajući film za smeće i travestiju. Ovakva reakcija razumljiva je, još i očekivana, uzmemo li u obzir da su gledaocima upravo na primeru prikazani sistemi manipulacije svešču koje filmovi često koriste na svojoj publici. Međutim, ironija u ovoj sceni krije se u motivu Lajtbornove srdžbe, jer on ne reaguje na ovaj fenomen, već na činjenicu da mu je propao posao. Film se ispostavio za bezvredan zapis koji nikog neće interesovati (verovatno jer se radi o figuri koja je u istorijskom kontekstu isuviše zabrazdila u zlo da bi je jedan kućni snimak glumatanja mogao „oprati“), pa on neće zaraditi ništa i pored sve muke i uznemiravanja koje je proživeo dok je film dospao u njegove ruke. Svima njima promiče pretnja filmske (i uopšte medijske) forme po njihovu svest, upravo jer su oni produkti medijske kulture. Svako od njih u dubokoj je sprezi sa određenim delom sveta masovnih medija, te su kao prekaljena medijska publika naučili da (svesno i/ili nesvesno) ne obraćaju pažnju na detalje koji ne treba da ih zanimaju. Zbog toga i svi odlaze sa projekcije sa istim osećajem o kojem govori ubica u *Tački Omega*, „osećajem da se nešto odvalo. Sećanje, film.“ (DeLillo RD: 275). Film se tako stapa sa njihovim ličnim iskustvima i sećanjima (Van se, na primer, priseća svojih adolescentskih maštarija sa kojima se prepliće iskustvo odgledanog filma) i utiče na njihov promenjeni pogled na svet. Ovaj medij se tako ovde ostvaruje kao „agent rušenja istorijskog vremena“ koji „falsifikovanjem istorijske istovremenosti [...] proizvodi svoju verziju bestežinske istorije, još jedan način da se zamisli prelaz iz tridesetih u sedamdesete“ koji se postiže „mitskim, kinematografskim suprotstavljenim narativom [*counternarrative*]“ (Boxall 2006: 78-79). Boksall dalje piše i to da ovakva manipulacija filmom može učiniti da Hitler, koji na traci iščekuje svoj kraj, naprasno oživi tridesetak godina kasnije i to na filmskom platnu kroz imitaciju svog filmskog pandana čime njegovoj smrti i „preti brisanje, jer film ističe svoju sposobnost da apsorbuje istorijsku prošlost u savremeni trenutak, da stvori uslove za večnu sadašnjost“ (Boxall 2006: 82). Ipak, ovako nešto neće se postići u potpunosti u ovom romanu, jer Hitlerov film neće ugledati svetlost dana, odnosno neće moći da utiče na reviziju istorije i stvarnosti onako kako to čine drugi filmovi u DeLilovim romanima. Mol, Lajtborn, Selvi, Odel, Van – svi će oni biti pod uticajem filma koji su videli, ali taj uticaj će biti minoran u odnosu na sve druge aspekte njihovog života. Kada napuste projekciju, svi oni će pronaći „mesto“ ovom filmu u svom individualnom sećanju, ali će se svako od njih vratiti svojim aktivnostima nevezano za film koji su pogledali. Njihova stvarnost određenija je drugim elementima koji ih pritiskaju daleko više nego Hitlerov amaterski film.

Za razliku od njih, anonimni čovek u prvom i poslednjem poglavlju *Tačke Omega* i definitivno će promeniti pogled na stvarnost, prošlost i sadašnjost u potpunosti i drastično. Takođe, kroz njega, filmska forma imaće uticaj na ostatak sveta i stvarnosti, jer će on postati ubica zbog koga će stradati

Džesi, ili nam se makar tako sugerije. Tako se, dok posmatra usporenu verziju *Psiha* on pita „Da li će izaći na ulicu i zaboraviti ko je i gde živi, posle ta neprekidna dvadeset četiri časa?“, odnosno, „ako se projekcija produži a on nastavi da dolazi po pet, šest, sedam sati na dan, iz nedelje u nedelju, da li će biti u stanju da živi u svetu?“ (DeLilo TO: 19). Njegova zanesena razmišljanja kulminiraće ličnim pitanjima o njegovoj sposobnosti da živi u stvarnom svetu, jer tok misli završava pitanjima „Da li on to želi?“ i „I gde je uopšte, taj svet?“ (DeLilo TO: 19). Dok razmišlja o vremenu filma sa kojim bi da se stopi, anonimni čovek koji u kontinuitetu prati projekciju *Psiha* (u prvom i poslednjem poglavlju mi ga srećemo samo u različitim tačkama gledanja projekcije, tokom kog njegova svest prolazi kroz svojevrsnu distorziju) skoro čitavim trajanjem *Tačke Omega*, kao da nesvesno ilustruje uticaj filma na pojedinačnu percepciju stvarnosti, jer se on pita da li će dvadesetčetvoročasovna izloženost filmskom sadržaju uspeti da izbriše sve tragove njegove ličnosti i na osnovnom, faktološkom nivou, do te mere da će zaboraviti ko je. Pored toga, on direktno suprotstavlja svet filma i stvaran svet, dok sebe kao da implicitno vidi kao putnika kroz različite realnosti, koji treba da odluči želi li da se vrati u stvaran svet. Ovakvo suštinsko izmeštanje iz stvarnosti, na primer, nije bio slučaj sa junacima romana *Poltron*, iako su svi oni imali iskustva sa dominantnim predstavama kulture dvadesetog veka, jer njihovo je iskustvo limitirano – film ih okupira nakratko, nakon čega se oni vraćaju svako svom polju medijske kulture. Međutim, ono što je neminovnost u slučaju svih DeLilovih junaka, pa i ovog u *Tački Omega*, ali i junaka iz romana *Poltron* na opštem planu, jeste da će preterana izloženost medijskom sadržaju poremetiti njihovo viđenje stvarnosti i uspešno pomutiti granicu između realnog i nerealnog, odnosno stvarnog i nestvarnog, i to tako da se ubica ovde pita da li svet uopšte postoji, i ako postoji – gde je. Ovo pitanje mogli bismo tumačiti i kroz očiglednu sugestiju da je upravo on anonimni ubica koji otima Džesi, jer ono što se odvija na filmu, on vidi i u stvarnosti, zato što je i sam ubica, pa mu se prizori ubistava, čini se, stapaju u jednu predstavu, od kojih nije siguran koja je stvarna. Otud suštinsko nerazumevanje odnosa između stvarnosti i fikcije; njegova svest već je isuviše ogrezla u slike i piksele, ali i u kliše sa ekrana, makar bili usporeni do nepokretljivosti. Njegovu izgubljenost u jedinstvenoj hiperrealnosti koja je u isti mah i stvarna i nestvarna vidimo i već u nastavku ove scene kada komično počinje da „razmišlja o međusobnoj povezanosti stvari“ (DeLilo TO: 19). Jasno je da njemu istinska povezanost izmiče, jer je sklon tome da vidi vezu tamo gde je nema (kao kada na početku vidi sebe kao jedinog sposobnog da dokuči skrivene poruke koje bi ova projekcija zapravo želela da otkrije). Ipak, u svetlu stapanja različitih pojmova u jednu leguru, poput prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, značajno je što anonimni ubica pokušava da kritički razmišlja o dvema verzijama filma koji prati – o onoj realnoj, bioskopskoj verziji *Psiha* u nemodifikovanom vremenskom opsegu, i o projekciji koja je usporena tako da traje puna dvadeset četiri sata. On ističe da je film koji on prati u galeriji „prema onom originalnom stajao u istom odnosu kao taj drugi prema stvarnom, proživljenom iskustvu“, odnosno da je „[o]riginalni film bio fikcija, ovo je bilo stvarno“ (DeLilo TO: 19). Njegove reči ovde su zapravo otelotvorena Bodrijarova teorija o redovima simulakruma. Proživljeno iskustvo ovde se postavlja kao original, iako mu promiče činjenica da Hičkok nije snimio dokumentarac, odnosno da ne postoji originalno iskustvo spram kojeg je *Psiho* napisan i snimljen, već se u startu radi o fiktivnoj priči. No, uzmemo li hipotetičko stvarno iskustvo za original, onda film koji takvo moguće iskustvo opisuje stoji spram njega kao simulakrum prvog reda, mimezis stvarnosti koji se samo seli u filmsku formu i na filmsko platno. S druge strane, verzija filma koju on u galeriji gleda za njega je stvarna; ona je treći ili četvrti red simulakruma, jer i sa originalom i sa simuliranim modelom više nema nikakve jasne veze. Film je modifikovan, i formalno i značenjski, jer ne samo što su mi oduzeti ritam i pokret slika koji ga formalno čine filmom, već mu je oduzet i zvuk na kom se zasniva dobar deo značenja filma i to ne samo kroz reči, već i kroz muziku i zvučne efekte. Takođe, gledaocima je omogućena interakcija sa platnom (čime film postaje roba ili usluga koja se stavlja na raspolaganje potrošačima koji tu dolaze po novo iskustvo za koje su spremni da plate), sama projekcija odvija se u prostoru koji filmu pridodaje novi kontekst značenja (na neki način vraćajući filmu status umetnosti koji se komercijalnim emitovanjem izgubio), a elementi ljudi

čije reakcije i razgovori, ali i interesovanje za druge izložene predmete takođe pridodaju nivo značenja ovoj verziji filma. Na taj način, ona se ostvaruje kao višestruko modifikovani, prepravljeni simulakrum za koji se može tvrditi da je original za sebe. Dodamo li tome činjenicu da je ova verzija direktno vezana za neposredno iskustvo anonimnog posetioca, ne čudi što se ova verzija nameće kao povratak stvarnosti, kao istinski deo realnosti koji sa fikcijom ima samo blede sličnosti. Otud film postaje glavna referentna tačka u odnosu na koji će ovaj junak percipirati stvarnost izvan galerije kao „nagoveštaj života-izvan, sveta-izvan, te čudne i sjajne činjenice koja tamo napolju diše i jede, nagoveštaj nečega što nije film“ (DeLilo TO: 21). Upravo poslednjim rečima, DeLilo nam nagoveštava mehanizam na koji se masovni mediji oslanjaju u kreiranju stvarnosti, a koji podrazumeva obrtanje uloga – sada je film taj koji je dominantni element u binarnoj opoziciji stvarnost-fikcija, dok je realnost označena kao ono koje nije dominantni element, odnosno ono što nije film.

Odnos stvarnosti i filma biće značajan element i romana *Imena*, u kome su Džejs Ekston i Frenk Voltera ključno likovi koji će se u ovom romanu opsednutom misterijom jezika dotaći filma i njegovog uticaja na stvarnost. Takođe, film kao neodvojivi deo američke medijske kulture u ovom romanu ustaliće se kroz kontrast sa grčkom kulturom, ali i arheološkim iskopinama kroz koje drevna vremena stoje nasuprot savremene amerikanizacije. U tom smislu, Boksal primećuje suprotstavljenost „američkog iskustva [koje] je brzina, pokret, kulturna mobilnost, i izraženo je u knjigama, na fotografijama, na filmu“ onom grčkom koje predstavlja „mirovanje ugravirano u kristalnu svetlost i izraženo u kamenu“ (Boxall 2006: 96). Tako protagonista prvi stoji kao označitelj ove američke mobilnosti i neprestanog kretanja, jer je on procenitelj rizika za jednu firmu koji je zbog posla stalno na putu. Njegova žena Ketrin i sin Tep, odlazeći od njegovih konstantnih putovanja, smeštaju se u Grčku u nadi da će pronaći mir u stajanju, u nepokretnosti usporenog života. Moglo bi se reći da je ovde njihovo iskustvo kao Amerikanaca usporeno kao *Psiho* u *Tački Omega*, međutim, ne zadugo, jer za njima, osim Džejsa, u Grčku dolaze i mnogi drugi Amerikanci koji će uticati na njihov ritam života. Priča se i u mirnoj Grčkoj ubrzava kada narativ preuzme forma filma, odnosno kada se još jednom žanr trilera uvuče u DeLilove zaplete. Pojava misteriozne terorističke grupacije dovodi razne Amerikance na grčko tlo, a najistaknutiji među njima, Frenk Voltera, dolazi jer mu je obećana „mogućnost pristupa kultu“ kako bi pretočio dešavanja kroz „naraciju u filmu i prozi“ (Boxall 2006: 105). Voltera donosi dinamiku i doslovno, jer se i grupa počinje seliti i širiti polje svog delovanja i van teritorija Grčke kada njihova popularnost preraste lokalne okvire. U pauzama pokušaja da snimi film, Voltera sa svojim prijateljima vodi rasprave na različite teme, pa se tako u jednom grupnom razgovoru dotiče teme filma i stvarnosti i u duhu delilovskog tumačenja ovog medija kaže:

Film nije deo stvarnog sveta. Zato ljudi imaju seks na filmu, počine samoubistvo na filmu, umiru od neke kobne bolesti na filmu, počine ubistvo na filmu. Oni dodaju materijale na javni san. Postoji smisao po kom je film nezavistan od filmadžije, nezavistan od ljudi koji se pojavljuju. Postoji jasna separacija. Ovo hoću da istražim. (DeLillo TN: 242-243)

Ova izjava značajna je jer dolazi od nekoga ko se bavi filmom, ko ih snima i poznaje filmski svet iznutra. Ovakvo jasno razdvajanje filma i stvarnosti dolazi u duhu postmodernizma, naročito u književnosti, i Bartovog konstatovanja da je pisac mrtav i odvojen od svog dela (1967). Tako i Voltera vidi filmove kao zasebne svetove, fiktivne domene nad kojima on više nema moć nakon što ih snimi. Njegova konstatacija, ipak, nepotpuna je utoliko što on pokušava da snimi film koji više odgovara žanru dokumentarca, što bi označilo direktno preplitanje stvarnosti i fikcije. Zanimljivo je da on film definiše kao „javni san“ odnosno domen fantazije ili maštarija, u kom ljudi mogu da rade nešto što inače ne bi u stvarnom životu. Ovo im dozvoljava upravo filmska forma koja je po prirodi određena procesom simulacije, odnosno oponašanja stvarnosti, bilo da se radi o dokumentarcima ili igranim filmovima. DeLilovi junaci često će bežati u filmove ili će kopirati obrasce ponašanja koje su u njima videli, upravo

kako bi ispunili neke svoje fantazije; takav će biti slučaj sa Dejvidom Belom u *Amerikani* (kroz proces snimanja sopstvenog filma i kroz oponašanje filmskih zvezda), Nikom Šejem u *Podzemlju* (kroz njegovu osobu gangstera, ali i kroz aferu sa nepoznatom ženom sa kojom ne razmenjuje ni puno ime), Lajlom Vajnantom u *Igračima* (koji kao da ulazi u krimi ili akcioni triler američke produkcije), Bilijem Tviligom u *Ratnerovoj zvezdi* (naročito u drugom delu romana kada počne da se bavi misterijama centra za istraživanje), ali i Lija Osvalda u *Vagi* (koji sebe formira kao ličnost kroz popularnu kulturu i, između ostalog, filmove). Voltera, istina, ne beži u maštarije, ali ga opsesija snimanjem filma obuzima u potpunosti, toliko da njegova svrha postaje praćenje traga koji bi ga mogao odvesti do terorističke grupe. Međutim, ono što Volteri takođe promiče (ili barem ono što ne želi da prizna), a što je još značajnije u DeLilovim romanima, jeste to da filmovi odavno prerastaju granice ekskluzivno filmske forme i postaju „društveni i istorijski [...] posredstvom same forme, ako joj se dozvoli istoričnost percepcije“ (Jameson 2013: 4). Takvu istoričnost obezbeđuje filmska industrija, koja je u ovom romanu često opisana kao korporacija za sebe koja funkcioniše po jasnim principima i pravilima. Tako, kada razmišlja o svojoj budućnosti, Frenk govori o svom planu za dan kad mu „karijera ode niz kanalizaciju“ koji priprema „još od samog početka“ (DeLillo TN: 185). Ovaj detalj o planu B koji je osmišljen pre nego da ostvari bilo kakav uspeh u karijeri govori mnogo o industriji koja slični proizvodnoj traci, a na kojoj nema tolerancije za neuspešne, naročito zbog toga što on taj podatak uporno ponavlja. On se tom prilikom dotiče i diskursa filmske industrije, koja ima poseban diskurs čuvan za „početnike koji su nekad obećavali, a onda su se rasplinuli, za one koji su pregoreli, koji su se preračunali [...] ostali bez sreće“ (DeLillo TN: 185). Taj diskurs nesumnjivo ih svrstava u kategoriju onih koji su omanuli, pa su samim tim izgubili mesto pod svetlima industrije zabave. Možda se upravo zbog toga Voltera pribojava svoje budućnosti, mada ima plan za biznis sa hemijskim čišćenjem, jer bi neuspeh da snimi film o terorističkoj grupi značio povratak u stvarni svet, bez mogućnosti da iz njega ponovo pobegne u svet filma na način na koji je to činio ranije. Ovakvo tumačenje kao da potvrđuje Džejms Ekston kada opisuje Volterinu ličnost; on za Frenka kaže da je „brz i inovativan“ i da ima „mnoge ideje o filmu, stanju filma, značenju filma, jeziku filma“ (DeLillo TN: 128). Štaviše, u pravom filmskom maniru, on je „prepun kosmičkih patnji, samodramatizujućih impulsa, iscrpljenog izgleda na način koji je bio odlika stila više nego splet depresivnih okolnosti“ (DeLillo TN: 128). Iz ovih Džejmsovih reči na mahove nije jasno da li on opisuje osobu ili filmskog junaka, režisera ili glumca-zanesenjaka, što čini da se Voltera sam doima kao mešavina fikcije i stvarnosti, iako on u načelu poriče takav spoj. Dok se priseća prošlih dana u kojima su on i Voltera zajedno radili na jednom filmu, on govori o navikama njihove generacije a koje su duboko određene filmskom kulturom; on kaže da su „[i]šli u bioskope i protestovali protiv rata“ i da su „[t]e dve stvari bile povezane“ (DeLillo TN: 128). Ova povezanost upravo svedoči o društveno-istorijskom aspektu filmova o kojima je prethodno govorio Džejmison, jer su filmski ukusi i navike za generaciju Džejmsa Ekstona i Frenka Voltere neodvojivi od njihovih i ličnih i kolektivnih identiteta. Hronološki, njihovu prošlost možemo vezati za doba *Amerikane* u kojoj Dejvid Bel primećuje da svi idu u bioskop, što je odgovor na aktuelne društveno-političke prilike u zemlji. Uistinu, iako je Frenk Voltera nominalno lik koji u ovom romanu stoji u direktnoj vezi sa filmom i medijskom kulturom, neraskidivu vezu između filma i stvarnosti i uticaja prvog na potonje DeLilo nam prikazuje kroz lik Džejmsa Ekstona. U jednoj naročito ilustrativnoj sceni, dok pripoveda priču ovog romana, on opisuje svoj košmar na sledeći način:

Tokom čitave noći stalno sam se budio. Scene iz restorana, fragmenti Vozdanikovih monologa. Njegovog lica sam se prisetio kao sačinjene slike, osvetljene kao na filmu, bronzane i osenčene. Istaknut nos, udubljenja na obe strane čela, krivi prsti koji su vadili cigaretu iz paklice Montana, osmejak na kraju. Izgledao je kao mudra i saosećajna figura u ovoj projekciji u cik zore, u velikoj meri kao da je živ. Treći ili četvrti put kad sam se probudio, pomislio sam na inicijale mrtvog čoveka urezane u oružje. Stari vesterni. Ako jedan od tih metkova ima tvoje ime, Kodi,

nema prokleta ničega što možeš da uradiš po tom pitanju. Pljuvanje u prašinu. Montana dejbrejk. Je li ovo što sam hteo da izdvojim iz svega što je pored toga rekao, je li ovo to za šta sam se naterao da se probudim kako bih sebi naredio da ne zaboravim? (DeLillo TN: 183)

Na isti način na koji reklame prodiru u svest i podsvest svojih gledalaca (poput Glednijevih u *Belom šumu*, na primer), film i filmska forma ovde opsedaju snove i podsvest Džejsa Ekstona. On sanja najpre u filmskim fragmentima, scene iz stvarnog života predstavljene filmskom tehnikom. Njegov um tako sagledava ljude kao kamerom, on je ovde i doslovni objektiv koji formira predstavu za filmsko platno. Njegovo iskustvo potom se prepliće sa filmskim scenama, u ovom slučaju s vesternima, čiji su narativi o usamljenih jahačima, šerifima i Indijancima značajan činitelj američkog identiteta naročito dvadesetog veka. Upečatljivom paralelom sa junacima *Belog šuma* i *Podzemlja*, Ekston ovde sanja i o brendovima, odnosno, oni uspevaju da se usele u njegovu podsvest, ovoga puta iz filmova, jer se radi o popularnom brendu nepreglednog zapada. Kao u slučaju Nika Šeja, ovakvo Ekstonovo stanje posledica je traumatskog iskustva, i to saznanja o ubistvima terorističke grupe vođene alfabetom, zbog čega je detalj inicijala mrtvog čoveka na pištolju prvo na šta će pomisliti nakon što se napokon probudi. Motiv imena na vatrenom oružju DeLilo će ponoviti i u *Kosmopolisu* (kada se automatski pištolj bude otključavao imenom Nensi Babič), a u ovoj Ekstonovoj priči možemo videti i odakle DeLilo preuzima ideju – upravo iz sveta filma, i to iz vesterna, u kojima postoji motiv namenjenosti metaka svojim žrtvama. Jasno je da je ovaj detalj vezan koliko za traumatično iskustvo, toliko i za film, jer su njegove misli asocijativno organizovane oko forme vesterna – tu su cigarete, vanvremenski Vilijam Kodi (Bufalo Bil), metkovi i oružje, prašina, pljućkanje i cinični osmesi. Štaviše, on će se u duhu ovih filmova interesovati za „odmetnike“ pa će se raspitivati o njihovom delovanju i pokušavati da sazna što više može o njima, pa i da dođe u kontakt sa nekima od njih. On ovde nesvesno, a suptilno, počinje da se ponaša kao junak jednog od takvih filmova, premda ne u potpunosti, ili u nekoj većoj meri. Na sličan način, samo u okviru drugog žanra, Džim Finli će u *Tački Omega* usvojiti ponašanje iz filmova. Iako će u zabludi isticati da mu u pustinji „nisu nedostajali filmovi“ (DeLilo TO: 70), Finli će se prema Džesiki Elster najpre odnositi kao filmski gledalac prema privlačnom filmskom liku, posmatrajući iz potaje sve što ona radi (kao kroz kameru). Međutim, onda kada se među njima ostvari bliži kontakt, on usvaja ponašanje romantičnog junaka u ljubavnom filmu. Finli primećuje kako se „nagnuo ka njoj i uzeo je za ruku, ni sam ne znajući zašto“ (DeLilo TO: 76). Njegovi pokreti su mehanički, usvojeni; njega ne ošamućuju osećanja ili porivi, već nerealnost scene, njen fiktivni potencijal, zbog toga što mu Džesi deluje „kao da sedi pored bilo koga, kao da u međugradskom autobusu kroz [njega] razgovara s nekom ženom u sariju, ili sa medicinskom sestrom koja radi na prijemu pacijenata u lekarskoj ordinaciji“ (DeLilo TO: 76). Obavijena u pregršt slojeva filma (*Psiho*, Finlijev film, filmski kliše), priča ovog romana nasilno će se vratiti u istinsku stvarnost tek Džesinim nestankom i impliciranoj smrti. Nakon tok tragičnog događaja, Finliju i Elsteru se više ni film, ali ni filozofija, niti teologija ne čine zanimljivim ili vrednim razmišljanja. Finli primećuje da su svi njihovi razgovori na pomenute teme u tom trenutku delovali „ponajviše kao mrtvi odjek“ a da se Tačka Omega koju je prevashodno Elster hteo da dosegne „suzila, na sada i ovde, na vrh noža koji prodire u telo“, te da su se sve „velike teme tog čoveka svele na jedan usko omeđeni bol, na jedno telo, koje je ostalo tamo negde, ili nije“ (DeLilo 2010: 106). Ovakav razvoj događaja podseća na reči Vidže Kinski u *Kosmopolisu* koja predviđa neku veliku katastrofu (istina ne na individualnom nivou) koja bi jedina mogla da vrati svet u pređašnje stanje, pre kompletne predaje domenu hiperrealnog, u kome se stalno i isključivo gleda u budućnost, kako je to u *Endzoni* želeo Blumberg. Premda Kinski govori o nekakvom velikom, izgledno globalnom, šoku, katastrofi koja bi uzdrmala društveno uređenje koje joj je suštinski nepoznato i nejasno, njene reči se u Elsterovom slučaju realizuju na mikro-planu i uistinu ga vraćaju „na staro“, odnosno nazad u grad, u život među drugim ljudima, među civilizacijom. No, Kinskina predviđanja na umu imaju pozitivnu promenu, društveno-kulturološko resetovanje na život koji je više u skladu sa ljudskom prirodom, dok

Elstera lična katastrofa vraća nazad upravo u nakaradni sistem tehno-medijske kulture i političkih malverzacija koje su ga inicijalno i oterale da u pustinji potraži duhovni mir. Zanimljivo je da će upravo tokom ovog povratka Finli prvi put pomisliti na svoj film otkako je Džesi nestala, kao da je kretanje ka gradu, kao urbanom predstavniku zapadne civilizacije okidač za njegovo lično resetovanje, takođe u negativnom smislu, i to na više nivoa. Dok se voze, on misli:

Pokušao sam da razmislim o budućnosti, o neznanim nedeljama i mesecima pred sobom, i shvatio da mi je do tog trenutka nešto bilo potpuno iščilelo iz svesti. Film. Setio sam se filma. I opet je bio tu, čovek i zid, lice i oči, ali ne više i glava koja govori. Na filmu, lice je duša. Taj čovek je ojađena duša, kao kod Drejera ili Bergmana, lik gubitnika u kamernoj drami, lik koji opravdava rat a osuđuje ljude koji su ga izazvali. Toga sad sigurno neće biti, nijednog kadra. (DeLilo TO: 106)

Nakon što mu je postalo jasno da Džesi više nema i da ne može da učini ništa, Finli se okreće svojoj budućnosti u kojoj nesumnjivo leži vraćanje životu pre iskustva sa Elsterovima, i to tako kao da iskustva nije ni bilo, jer je Džesin nestanak osujetio bilo kakvu veru u postizanje boljeg stanja kolektivne svesti, barem dok u svetu ima manijaka koji će ubijati nedužne. On se i formalno vraća na razmišljanje u segmentima, pa tako kao da razvija svoj kalendar u mislima i počinje da planira obaveze, kada mu se u svest vraća i njegova profesija, odnosno ono što će u tim nedeljama i mesecima koji dolaze raditi. Zanimljivo je da u njegovom pristupu ne postoji nikakva promena, njegov prvi instinkt je i dalje da misli o mizanscenu, o pozadini i zidu, kao i o načinu na koji bi snimio taj film. Jedino što se promenilo jesu spoljašnji faktori – on više nema glavnog junaka, jer pravilno pretpostavlja da Elster više neće želeći da učestvuje u njegovom projektu. No, i pored te svesnosti stanja stvari, on nastavlja da razmišlja o potencijalnom filmu, i to u promenjenim okolnostima, jer film sada više ne bi bio faktološka ispovest, već tragedija, ili „kamerna drama“, u kojoj bi Elster bio tragični junak u maniru Drejera ili Bergmana, gubitnik čijim kontradiktornim stavovima publika treba da se čudi, iznenađuje ili da se nad njima sažali. Poslednja rečenica gotovo je očajnička tužbalica; Finli zvuči poraženo i razočarano što ne samo da neće uspeti da realizuje svoju originalnu zamisao, već neće moći da ekranizuje ni ovu novu, modifikovanu ideju koja bi svakako bila adekvatnija za ciljanje na patos. Na neki način, on zvuči jednako tužno zbog svog filma koliko i zbog Džesine smrti, što je naročiti pokazatelj neiskrenosti pređašnjih emocija, koje smo ispravno tumačili kao gomilu imitiranih filmskih radnji. Njegov pogled na stvarnost tako je direktno određen filmskom formom, jer ona nadrasta običan ljudski život, i ponekad se, kao u Finlijevom slučaju, nameće kao najbitniji element stvarnosti, čak i onda kada je privremeno skrajnuta (ili se bar tako čini).

4.2.1. Film kao umetnički izraz stvarnosti

Sva nastojanja DeLilovih filmadžija da snime neki film u njegovim romanima komičan je prikaz zablude u kojima se oni nalaze, jer su nesvesni artificijelnosti medija kroz koji se izražavaju, zbog čega će i njihovi filmovi biti na nivou simulacija. Tako Finli, dok planira da snimi Elsterovu ispovest u *Tački Omega*, pregovara sa njim pokušavajući da ga privoli da pristane da se pojavi pred kamerom. Dok to čini, on svoj film predstavlja kao avangardno delo, delo političke subverzije kroz koje će se konačno čuti istina iz jednog verodostojnog izvora. On kaže da je film „barikada“ i to ona na kojoj, metaforički, „neko stoji i govori istinu“ (DeLilo TO: 52). Međutim, u Finlijevom poduhvatu malo je verodostojnosti, jer je sama forma neverna konceptu istorije. Finli najpre kaže Elsteru: „Što god vi budete rekli, to je film, vi govorite, ja snimam. Bez grafikona, mapa, pratećih podataka. Lice i oči, u crno-beloj tehnici, to je taj film“ (DeLilo TO: 51). Ono čime se postiže ironija u ovoj sceni jeste upravo

Finlijeva nesvesnost svojih reči. On govori kako će film činiti Elsterova ispovest kojom on neće manipulirati, ali mu promiče da, premda neće koristiti grafikone i mape, on će ipak modifikovati sadržaj kroz način na koji snima, kroz crno-belu tehniku. Verzija Elstera koja bi se u tom kontekstu na kraju pojavila na filmu ne bi bila pravi Elster, već filmski Elster, provučen kroz filtere, koji ne menjaju njegovo lice samo formalno, već doprinose atmosferi filma, odnosno, zajedno sa žanrom dokumentarca (koji treba da inherentno u sebi nosi konotaciju istine i verodostojnosti) crno-bela tehnika mogla bi stvoriti fiktivni privid svečanosti filma, monumentalnosti onoga o čemu se govori, ali i komercijalnu vrednost filma, jer će, uslovno rečeno, umetničkiji izgled filma pre privući publiku, kako onu redovnu, tako i festivalsku. Razgovor dalje teče sledećom Finlijevom izjavom.

„Moći ćete da do mile volje govorite o svemu tome“, rekao sam. „Govor, pauza, govor. Vaše lice“, rekoh. „Ko ste, u šta verujete. Nijedan drugi mislilac, pisac, umetnik, niko nije snimio takav film, bez plana, bez probe, bez složenog plana, bez unapred donetih zaključaka, ovo je nekako potpuno ogoljeno, nemontirano.“

Izgovorio sam te reči pripitim zaplitanjem, napola svestan da sam sve to već jednom rekao, i začuo sam dubok uzdah, a onda i njegov glas, tih i suzdržan, čak i tužan. (DeLilo TO: 59)

Finli ovde otelotvoruje više medija kroz motive kojima ih DeLilo predstavlja u svojim romanima. Najpre, on je predstavnik filma, jer želi da snimi dokumentarac. Zatim, on je simbolični prikaz televizije koja emituje stalno jedne te iste informacije, jer i sam primećuje da govori nešto što je već rekao, iako ničim ne odaje takvu svoju svesnost pred Elsterom. U tom kontekstu, Elster je gledalac koga iznova ponovljeni sadržaj treba da iscrpi, da prezasiti kako bi ga doveo do pasivnog stanja u kome će jednostavno prihvatiti onog što mu se govori i što mu se nudi. Konačno, Finli je ovde i predstavnik reklamne industrije, odnosno reklama kao masovnih medija, jer on svoju ponudu oblikuje marketinškim strategijama, tako da Elsteru bude primamljiva. On precizno analizira svoju ciljnu publiku, i zaključuje da će priča o kanalu kroz koji se može saopštiti istina dati najbolje rezultate u ovim pregovorima. Štaviše, on se odriče ličnog uticaja, iako je verovatno svestan da time obmanjuje Elstera, jer nije istina da nema nikakav plan (on u glavi uveliko planira kako će izgledati scene, gde će postaviti kameru, pod kojim će uglom snimati svog protagonistu), kao što nije istina da on nema formirano mišljenje o Elsteru (otkriće se opaskama o Elsterovoj odbrani koncepta rata) ili onome što on ima da kaže, odnosno da će film biti ogoljen i nemontiran (jer je Finliju kroz čitav roman montaža gotovo prirodan instinkt ili uslovni refleks na bilo šta što može biti tumačeno u svetlu filma). Međutim, on sve ovo saopštava jer pokušava da iznese ponudu, da simbolično „proda“ svoje usluge Elsteru, iako zapravo želi da ga iskoristi za sopstvene potrebe snimanja filma koji bi mu mogao doneti profesionalni uspeh. Ono na šta Finli ne računa jeste to da se radi o nekome kome su strategije korišćenja reklamnih tehnika u serviranju ideja i instrukcija dobro poznate, jer Elster dolazi iz miljea vlastodržaca, ili barem ljudi na značajnim pozicijama pri vladi i vojsci, što ga čini imunim na Finlijevu slatkorečivu ponudu. Dodatan nivo otpornosti Elster duguje svom izopštenju iz civilizacije, odnosno povlačenju u pustinju u kojoj donekle uspeva da se otrese uticaja medijske kulture koja je daleko prisutnija u urbanim sredinama. Upravo zbog toga on uspeva da prozre Finlijeve namere, pa mu na pređašnji govor odgovara: „Ono što ti hoćeš, prijatelju, bio toga svestan ili ne, jeste javna ispovest“ (DeLilo TO: 60). Elsteru je jasno šta je Finlijev cilj, izvesno je, jer se i sam služio istim sredstvima tokom angažmana pri vojsci Sjedinjenih Država. Zbog toga Finli u poređenju sa njim deluje gotovo neiskusno, neprekaljeno, skoro kao početnik koji nije naročito promislio o svojoj ideji, što vidimo na primeru njegovim misli nakon što mu Elster ukratko saopšti šta je zapravo njegova namera, i to na sledeći način:

„Hoćeš da snimiš film o čoveku koji puca⁵⁸“, reče. „To razumem. Jer, zašto bi inače to radio?“

Čovek koji kopni i pretvara se u rat. Čovek koji još veruje u pravednost rata, svog rata. Kako li bi izgledao i zvučao na filmu, u bioskopu, na bilo kom ekranu, dok govori o haiku ratu? Jesam li razmislio o tome? Razmislio sam o zidu, o boji i teksturi zida, i razmislio sam o licu tog čoveka, o tim crtama koje su bile snažne ali istovremeno i krhke u ispoljavanju svake surove istine koja mu se slila u oči, a onda sam pomislio na Džerija Luisa iz 1952. godine, u krupnom planu, Džerija koji cepa svoju kravatu dok peva neku plačljivu brodvejsku baladu. (DeLilo TO: 60)

Upravo rečima „to razumem“ Elster potvrđuje gorepomenuto tumačenje, jer je razlog njegovog razumevanja to što su mu takve taktike srodne. Štaviše, potencijal medijskog spektakla koji se nagoveštava u prikazu Elsterovog sloma ovde se jasno ističe kao jedini logični motiv da se takav film uopšte snimi, uglavnom zbog toga što Elster ne veruje da u savremenom svetu od kog je pobjegao u pustinju ima prostora za ičiju istinu, a naročito ne za njegovu. Simbolično dižući ruke od ikakve nade da deljenjem tajni pokrene ikakvu reakciju među običnim ljudima, građanima SAD-a, on svodi svoj potencijalni doprinos Finlijevom filmu na potencijalni spektakl, jer je to jedina forma koju bi imalo smisla i uticaja emitovati. Finlijev odgovor, pak, koji nam se pripoveda u formi njegovih misli, ponovo ga predstavlja u svetlu klasičnog montažera – njega zanimaju samo tehnički detalji, o kojima je promislio više nego o bilo čemu drugom, ne i to šta bi Elsterova priča na kraju mogla da bude, makar i filtrirana kroz sve njegove profesionalne i tehničke efekte. Kao mnogi DeLilovi junaci, i on ovde zamišlja kako bi nešto delovalo na filmu, s tom razlikom što on nije taj koji je zvezda pod reflektorima, već on ostaje čvrsto u senci iza kamere da razmišlja o boji i teksturi zida iz govornika. Takođe je zanimljivo Finlijevo bežanje u poznato onda kada je suočen sa sopstvenom nedoraslošću zadatku. Kada shvati da Elster ima pravo i da je njegova priča o istini koju će baš on da otkrije javnosti kroz svoj film samo iluzija, on se ne suočava sa tom činjenicom, već brzo skreće sebi pažnju drugim medijskim sadržajem koji mu je poznat, u ovom slučaju poznatim licem iz filmova u jednoj upečatljivoj sceni. No, i pored sve Finlijeve želje, Elster nije glumac, on nije performer i ne ume da ispolji nikakvu istinu (naročito ne tako što mu se ona, kao po komandi, slije u oči), delom i zbog toga što on ni u kakvu istinu i ne veruje, do u svoja teološka istraživanja učenja o stanju blagostanja i jedinstva sa svime što na svetu postoji. Elster je u pustinji, skoro asketski, monaški, na putu samospoznaje i otkrovenja, a činjenica da Finli želi da ga iskoristi kao okidač za nekakvu spoznaju o svetu među publikom koja u takvom svetu živi kosi se sa takvim prilikama. No, Finliju izmiče nelogičnost njegovog izbora, pa nametljivo juri za Elsterom pravo u pustinju ne bi li ga privoleo za svoj projekat. Zanimljivo je da će svima osim njemu biti jasno da on juri pogrešan trag, odnosno da tabloidno traži priču tamo gde je nema (ili ako je ima, ona ne želi da bude saopštena, niti je u datom društveno-političkom kontekstu moguće da bude saopštena), pa će ga čak i Džesi, koja stoji izvan oba sveta – sveta medija i sveta vojno-političkih aktivnosti – pitati „Ali zar ne biste radije snimili pravi film? Koliko će ljudi hteti da potroši svoje vreme gledajući u nekoga ko je toliko nalik zombiju?“ i kaže da čak i u slučaju da „to što ispriča [Elster] bude zanimljivo, to je nešto što su [gledaoci] mogli i da pročitaju u nekom časopisu“ (DeLilo TO: 53). Na njene reči Finli reaguje pomirljivo, složivši se da ona jeste u pravu, što može biti signal da on na nekom nivou ipak razume uzaludnost svojih poteza i nedostatak relevantne priče, ali i signal da mu se Džesi već u tom trenutku dopada, te da zbog toga ni ne pokušava da joj protivreči. Ipak, i pored toga što je ona u pravu, on ne odustaje od svoje ideje da film i snimi, pa iako provodi vreme sa Elsterovima naizgled samo uživajući u miru pustinje i dobrom društvu, on će nastaviti da sporadično ubeđuje Elstera

⁵⁸ Prevod se ovde poigrava Elsterovom vojnom prošlošću, jer se glagol pucati može odnositi na čin ispaljivanja iz oružja, ali i na nervni slom, jer Elster pretpostavlja da ga Finli tako vidi, naročito nakon što mu predstavi svoje spiritualističke ideje.

da treba da snime film. Finli bi ovde mogao biti umetnik koji ne može da obuzda svoju potrebu da stvara, naročito kad u njemu tinja ideja o novom delu koje zahteva da se realizuje – da nije filmski zanatlija. Drugim rečima, njegov pristup filmu je proizvodni, on je deo mašinerije koja filtrira stvarnost kroz prizmu filma, čak i onda kada dela pod ubeđenjem da saopštava istinu, mahom jer je koncept istine u svetu masovnih medija obesmišljen, i to u slučaju da još uvek postoji. Njegova potreba da snimi film jeste uslovni refleks hiperprodukcije o čemu svedoči njegovo insistiranje da snimi film vođen svojom idejom, koju ne koriguje ni onda kada vidi da je u zabludi, da Elster nije onakav kakvim ga je zamišljao, te da neće saradivati onako kako bi Finliju odgovaralo. On je ovde personifikacija ideje koju DeLilo provlači kroz *Imena*, na primer, a koja se jasno iskazuje kroz moto „Film, to je ono što je postojalo, snimiti film, montirati film, prikazati ga, pričati o njemu“ (DeLillo TN: 129). Štaviše, i Finlijeva žena, o kojoj ne saznajemo mnogo, saopštiće mu da je on gotovo u potpunosti stopljen s filmom, te da je crna rupa koja ne emituje svetlost u svojoj neposrednoj stvarnosti, baš onako kako će, jedna druga, ali jednako frustrirana žena u *Imenima* dobaciti svom partneru i prijateljima „Film, film. Kao insekti koji prave buku. Film, film, film. Iznova i iznova. Trljaju svoja prednja krila jedno o drugo. Film, film. Letnji dan u polju, nebo puno vreline i svetlosti. Film, film, film, film.“ (DeLillo TN: 243). Bilo da se radi o insektima u polju ili mašinama koje rade na pokretnoj traci u proizvodnom pogonu, DeLilove filmadžije daleko su od umetnika, jer je film u medijskoj kulturi dvadesetog i naročito dvadeset prvog veka sveden na medij zabave, formu koja na prihvatljiv i zavodljiv način treba da prenese instrukcije običnim ljudima o tome kako treba da se ponašaju, te da utiče na kontrolu stvarnosti u kojoj društvo živi i radi. Ova ideja o filmadžijama kao radilicama ponavlja se u *Imenima* u više navrata, u jednom momentu u svetlu korporacije, ili nekakve kompanijske strukture, onako kako je uređena i TV stanica na kojoj Dejvid Bel radi u *Amerikani*. Tako Džejms Ekston, dok razmišlja o Frenku Volteri i njihovoj prošlosti unutar sveta filma, priseća se nekakvog udruženja filmadžija u kom su obojica radili dok Voltera nije otišao, a korporacijski svet industrije zabave nije preuzeo čitav posao, i kaže:.

Kolektiv se raspao kada je konglomerat otkupio prava na drugi dokumentarac, promenio naslov, promenio imena, unajmio zvezde i ponovo snimio celu stvar kao igrani film, uz pomoć režisera veterana i četvoro scenarista. Bilo je to jedan od onih čudnih prenosa u kom ljudi kuju zaveru da iz vida izgube glavnu stvarnost. Ali šta je uopšte bila stvarnost u ovom slučaju? (DeLillo TN: 129)

S obzirom na to da se radi o periodu šezdesetih i ranih sedamdesetih u periodu o kom Ekston misli, DeLilo nam retroaktivno pokazuje ključni trenutak u razvoju filma kao masovnog medija, jer ono što je bila umetnost u tom periodu u Americi postaje industrija. Ekston ovde opisuje konglomerat, koji čini važan segment američkog identiteta u ekonomskom smislu u DeLilovim romanima. To što su masovni mediji u njegovim romanima često predstavljeni kao konglomerati, svedoči o njihovim sistemima uređenja, ali i motivisanosti za kreiranjem i plasiranjem sadržaja. Konglomerat može biti donekle očekivan u domenu televizije, na primer, ukoliko prihvatimo da glasilo koje prenosi vesti iz stvarnog sveta tom zadatku mora pristupiti precizno i organizovano, za šta je neophodan čvrst sistem podele posla. U tom pogledu, za konglomeratima u svetu filma nema potrebe, jer film počiva više na idejama umetničkog stvaralaštva nego sistema prenošenja informacija. Međutim, u DeLilovoj Americi, i jedan i drugi medij čine ključne delove potrošačkog društva i kulture, te su stoga angažovani u svrhe podupiranja i promocije sistema konzumerizma. Kada govori o kupovini dokumentarca, Ekston opisuje čitavu situaciju kako bi se opisivala kupovina u supermarketu, bez uplitanja umetničkog konteksta, ali i bez obraćanja pažnje na element verodostojnosti koji treba da nosi dokumentarac, jer ga forma na to obavezuje. Studio koji otkupljuje prava na njihov autorski film potom od njega pravi simulakrum, tako što ga raščlanjuje na delove i prerađuje svaki pojedinačno – radnja je obavijena velom fikcije koju piše čitav tim scenarista, ljudi koji se pojavljuju u filmu sada su glumci, i to ne bilo kakvi, već holivudske zvezde, a imena (kojima je toliko okupiran čitav roman) i likova i samog filma prerađena su, odnosno

fikcionalizovana. Ono što čini ovaj detalj iz romana dodatno zanimljivim u kontekstu DeLilovih romana i motiva koji se ponavljaju, i Ekston ovde spominje element zavere, koja se ovog puta javlja u okvirima odnosa prema filmu i stvarnosti, dovodeći ga u isto stanje u koje *Psiho* u *Tački Omega* dovodi anonimnog čoveka iz prvog i poslednjeg poglavlja – u sumnjičavost prema stvarnosti, odnosno nesposobnost da sa sigurnošću odredi šta je stvarno, a šta nije. Ono što proizilazi iz ovakvog razvoja događaja jeste da je film, jednako kako i televizija, pogodan medij kojim se mogu prenositi inherentne poruke direktno usmerene ka ljudskoj svesti, a u svrhe manipulacije publikom.

U ovom svetlu, a u kontekstu DeLilovih filmadžija, možemo se na trenutak osvrnuti na naciste i njihovu opsesiju filmom, čega se DeLilo dotiče pre svega u romanu *Poltron*. Na najočiglednijem, površinskom nivou, fenomenologija nacizma u ovom romanu pojavljuje se implicitno, kroz lik Hitlera koji je ovde dvostruko fikcionalizovan, jer se u romanu pojavljuje isključivo na filmskoj traci. Hitler, kao neprikosnoveni vođa nacista, ovde predstavlja mehanizme kojima se javna ličnost može služiti u svrhe manipulacije sledbenicima, a koji počivaju a medijskoj slici koja ima zadatak da privuče publiku istaknutoj ličnosti, preko koje će joj se pak, na nesvesnom nivou, servirati ideološka ubeđenja. Zanimljivo je da se DeLilo, na nešto dubljem nivou tumačenja, ne bavi nužno samim Hitlerom, već nacizmom kao ideologijom čiji je Hitler – ili preciznije njegova medijska persona – samo instrument u kontekstu ovladavanja medijima kao sredstvom širenja ideologije. Tako Lajtborn češće usmerava svoju pažnju prema Evi Braun, koju vidi kao mozak sistema (ili makar jedan od njih), kao onda kad shvati kakav film ima u posedu spram onoga koji je očekivao. U naletu besa, on kaže „Ta kučka. Šta je ona, glupa? Zasipa ih kiša artiljerijskih granata a ona snima filmove. Cela ta gomila, svi su bili ljudi za filmovima“ (DeLillo RD: 273). I pitanje i konstatacija više su retorički, jer kada se analizira pokušaj manipulacije publikom i kroz taj primer amaterskog video-zapisa, jasno je da se niko u gomili koja je bila luda za filmovima nije igrao glumaca i režisera, već im je format služio nečemu konkretnijem. Sve i da ne zalazimo u sve mehanizme kojima imitiranje Čaplina u privatnim uslovima treba da humanizuje jednu gnusnu istorijsku ličnost, čisto ponavljanje podataka o tome koliko su nacisti bili zalučeni filmovima, sugerise obrazac iza kog mora stajati neki opipljiv razlog. Osim Eve Braun, koja se po Lajtbornovoj priči snimala u svakojakim svakodnevnim aktivnostima, nacisti su generalno bili zainteresovani za film; Lajtborn priča kako su „[s]ve snimali. Čak i pogubljenja, na lični zahtev. Film je bio krucijalan za eru nacizma. Mit, snovi, sećanja“ (DeLillo RD: 60). Ono što, dakle, isprva biva (umetnički ili amaterski) prikaz sveta iz jedne perspektive, lako postaje sredstvo kodiranja stvarnosti, jer aura filma ne obavlja naciste u ovom romanu bez razloga. Naprotiv, oni se snimaju ne bi li preneli deo svoje ideologije u domen primamljivosti, čak glamura (jer je od Godarovog viđenja nasilja kao glamuroznog u zapadnoj kulturi do glamurizacije nasilne ideologije put posve kratak). Drugim rečima, njima film ne treba da obezbedi autentičnost, već upravo suprotno – fiktivnost, koja će ih dalje učiniti pristupačnijima onima do kojih ne mogu da dopru direktno. Štaviše, nacisti će se na film osloniti i u pogledu revizije istorije (i to unapred, potpuno paradoksalno), jer ostavljaju svoje filmove za budućnost da utkaju mitove, snove i sećanja iz datog istorijskog momenta u neki budući. Otud Lajtbornovo zapažanje da je Hitler „beskrajno fascinant“ (DeLillo RD: 61) logična posledica takvog delovanja. On se u ovom svom sudu oslanja na Hitlerov odnos prema filmovima i njegovo interesovanje za Holivud (gledao je čak po dva filma na dan, što je za čoveka koji i živi i posluje delom unutar sveta makar amaterskog filma nesumnjivo fascinant podatak), a ne na ono što su on i njegovi sledbenici radili drugim ljudima, delom upravo i zbog toga što je to uloga filmskog medija kojim su nacisti želeli da učine svoju ideologiju egzotičnom, čak primamljivom. *Poltron*, na žalost junaka uključenih u potragu za tajnim filmom, odvija se u Americi u kojoj se tako nešto već desilo, jer Lajtborn dalje primećuje: „Čitava nacistička era. Ljudi ne mogu da je se zasite. Ako su nacisti u pitanju, sve je automatski erotično. Nasilje, rituali, koža, visoke vojne čizme. Cela stvar oko uniformi i parafernalijsama.“ (DeLillo RD: 61). Ovakva fetišizacija nacizma javlja se kao direktna posledica

njihovog prevođenja na film, jer im filmska forma pozajmljuje auru privlačnosti, pritom zamagljuje jasne granice između stvarnosti i fikcije. Možda je upravo zbog ovoga, kako kaže Mol Robins, Čarli Čaplin izjavio da „nikada ne bi snimio *Velikog diktatora* kasnije tokom rata ili posle rata, jer bi dotad već znao za šta su sve nacisti sposobni“ (DeLillo RD: 72). Mol se ova ideja čini naivnom, međutim, sagledamo li je u kontekstu rekodiranja svesti publike, jasno je kako i običan igrani film o nacistima, makar on bio i parodija ili komedija, doprinosi njihovom izmeštanju iz konteksta istoriografije u neki egzotičniji, apstraktniji domen filmske trake koja ih relativizuje i čini delom prihvatljivima masovnoj publici, koja je do tog trenutka uveliko naučila da svet na filmu svakako ne treba previše da analizira i preispituje. U ovakvoj praksi lako možemo uočiti Džonstonovu ideju o subjektivnosti, u okviru koje „stvar ili slika“ bivaju sagledane bez „onoga što nas ne zanima u službi naših potreba“ (Johnston 1989: 269). Na taj način, a kroz film, publika sagledava eru nacizma u onim okvirima koji joj donose zabavu ili namiruju voajerističku radoznalost, dok ostali konteksti čak nesvesno izmiču pažnji publike jer su sa njenim potrebama u kontradikciji. Upravo zbog toga Lajtborn otkriva da ga nacisti zanimaju u kontekstu perioda u kom su delovali, ali i u kontekstu njihovog „velikog pada“, zatim „[l]judi u kaputima koji slušaju Bruknera“ i konačno „Hitlera koji deli bočice sa otrovom“ (DeLillo RD: 112). Ni on, baš kao ni Džek Gledni u *Belom šumu*, neće se osvrtni na konkretan istorijski kontekst nacističkog režima, već samo na pojedinosti koje imaju fiktionalni potencijal; njih interesuje Hitler performer, a ne Hitler vođa jednog političkog režima, interesuju ih egzotične i erotične pojedinosti, ne i šira slika, jer je ona previše užasna da bi sa njom mogli da se nose.

Konačno, kako se filmovi koriste za direktno rekodiranje stvarnosti, DeLilo će nam naznačiti već u svom prvom romanu, na primeru njegovog možda i najistaknutijeg filmadžije (makar u pokušaju) – Dejvida Bela u *Amerikani*. O Dejvidovom pokušaju da snimi film pisaolo se možda i najviše među kritikom. Tako Đajmo piše da se Dejvid „nada da dosegne umetničku slobodu [daleko] od sveta televizije kojom dominiraju reklame“ (Giaino 2011: 122). Film koji on želi da snimi uistinu se može poimati kao umetnički, i pored toga što to nije početna ideja sa kojom kreće na put u Arizonu, niti je film u potpunosti umetnički jer je isuviše označen kao sredstvo uz pomoć kojeg se Dejvid nosi sa sopstvenim problemima i osećajem izgubljenosti. Međutim, njegov pristup umetničkom nadograđivanju autobiografskih elemenata čini ga bar u neku ruku filmskim umetnikom jer se vodi idejama o filmu koje uči od Tarkovskog ili Antonionija. Njegova sklonost ka filmu očigledna je od početka romana, ali se jasno iskazuje onda kada sebe upoređi sa filmskom kamerom koja „snima dokumentarne scene svakodnevnog života u zatvoru, ili na nosaču letelica, u domu za neuračunljive“ (DeLillo A: 101). U ovom ranom stadijumu svoje filmadžijske „karijere“, on ipak više liči na Finlija iz *Tačke omega*, jer poistovećivanjem sebe sa kamerom fokus premešta sa umetničke vrednosti (koje, istina, ni sam nije svestan) na čist tehnički pristup snimanju filma. Međutim, on ni kasnije neće značajno u velikoj meri promeniti svoje poimanje filma, kamere i njegovog filmskog izraza, jer, dok bira kuda da se konkretno uputi i šta da snimi, on u jednom momentu kaže „Izgleda da moju kameru interesuje ovo mesto“ (DeLillo A: 213). On, dakle, nije onaj koji odlučuje o tome koji će prizori ući u film, jer mu je pretpostavljeni um kamere direktno nadređen. Njegovi izbori i značenja koja pokušava da utka u film tako su u potpunosti određeni pitanjem kojim se vode svi DeLilovi junaci: kako će to delovati na filmu? Njegova opsednutost kamerom u jednom momentu će kulminirati izjavom da je sve kamera, i to pred sav kraj romana, što je ideja koju DeLilo doslovno ponavlja i u romanu *Poltron* (u kom se likovi žale da ih svuda snimaju), ali i mnogim drugim romanima, nešto implicitnije (takve ideje ponoviće se prevashodno u *Kosmopolisu*, *Vagi*, *Ulici Grejt Džouns*, ali i drami *Valparaiso*, na primer). Pored ove prirodne priklonjenosti filmskoj formi, Bel pokušava da „nađe, u pustinjским predelima Srednjeg zapada, neki mistični, religiozni centar, neku nodalnu tačku oko koje prostor, i predmeti u prostoru, mogu da se reorganizuju“ (Boxall 2006: 27). Ono što možemo zaključiti iz ovakvog Boksalovog tumačenja jeste da se DeLilo od svog prvog romana bavi odnosnom između masovnih medija i filma,

te sposobnosti potonjeg da menja i definiše ovo prvo. On beži od karijere na televiziji, koja više liči na bezdušnu korporaciju, ali i od svog privatnog života u kom ne može da se istinski poveže sa drugim ljudima. Umesto da menja sebe, njegov prvi instinkt je da proba da izmesti svoju tačku gledišta, odnosno perspektivu na svet, pa tako i čitavu stvarnost u granicama sopstvene svesti. On se okreće pustinji kao spiritualističkom svetilištu, u koje beži poput Ričarda Elstera u *Tački Omega*, tražeći priliku da se duhovno razvije, da dosegne tačku duševnog mira, ali i mudrosti, koju ipak ne traži isključivo kroz film, nego i kroz druge ljude koji su redom, a na različite načine, izmešteni iz dominantne perspektive društva. Njegov put tako ima elemente mitskog putovanja na zapad i osvajanja prostora, što on želi da postigne filmskom kamerom. Kada prvi put počne da verbalizuje svoje stidljive ideje o filmu i da naznačava kako mu je plan da ne snimi TV dokumentarac zbog kog ga je televizijska stanica i poslala na put, Dejvid se fokusira upravo na element pustinje i kaže Simonsu kako će pustinja biti glavni deo njegovog filma, kako će film zapravo biti „skoro u potpunosti čist slikovit prikaz“ koji bi mogao ponuditi makar tračak „značenja za one koji su ga željni“ (DeLillo A: 146). Ljudi željni značenja odnosi se na njega samog, jer upravo on u slikama pustinje traži „filmsku epifaniju, u kojoj raspršeni fragmenti savremene Amerike mogu da se zamisle u novim oblicima“ (Boxall 2006: 27). Ovaj roman tako možemo posmatrati i kao reinterpretaciju mitologije savremene Amerike, i to putem kamere, doduše ne i uspešne reinterpretacije, jer će sistem do kraja romana ostati netaknut, što simbolično vidimo u Dejvidovom povratku u Njujork; on pred kraj putovanja kupuje kartu ne bi li se vratio kući, od koje je inicijalno i pobjegao. Pomirljivost budućeg Dejvida, koji ujedno pripoveda čitav roman, kao da poručuje da je njegov poduhvat bio iluzija kojom je probao da zameni stvarnost, ali mu to na kraju nije uspelo upravo jer se radi o iluziji. Donovan tako ističe da, premda je film „ključ Belove duše, koji mu daje privremen osećaj kontrole“ on to čini isključivo tako što „sliku lišava sadržaja, kao kada snima sokola u letu, procesuirajući jednu od ključnih veličanstvenosti prirode kao filmsko dobro“ (Donovan 2005: 30). U ovom tumačenju, Dejvida Bela lako možemo videti kao marionetu sistema koji inherentno poručuje da se stvarnost može preoblikovati kroz film, ali istovremeno prikriva da je tako nešto moguće jedino u procesu simulacije. Drugim rečima, primer koji Donovan spominje, o kadrovima sokola koje Dejvid želi da uključi u svoj film, govori nam o suštinskom nerazumevanju i predela američke pustinje i divljine i dela stvarnosti kojem one pripadaju kojeg Dejvid nije svestan veći deo romana. On pustinju vidi kao egzotičnu destinaciju za svoj film ne nužno u svetlu svih značenja koje implicira mit o putovanju na zapad ili mit o osvajanju divlje, nepregledne teritorije, već u svetlu njene filmičnosti, u granicama u kojima bi mogla pozajmiti njegovom filmu određenu simboličnu atmosferu. Suštinski, on traži od pustinje da pozira, da simulira prostor u čijim okvirima on, ili njegova filmska verzija, može da doživi epifaniju, te da njegovom filmskom izrazu doprinese samo slikovno, nudeći tako kontekst američke neposredne stvarnosti daleko od urbane civilizacije. Dejvidu, naravno, promiče da je on produkt upravo tog društva koje izostavlja, i da mu je epifanija, kao i svaki vid istinske samospoznaje, nedostupna, jer se on ne suočava sa svojim problemima i onim aspektima društva koji ga muče, već samo simulira duhovno putovanje, potpuno ignorišući činjenicu da ono malo toga ima zajedničkog sa fizičkim činom kretanja, odnosno u ovom slučaju putovanja u pustinju. Ovaj detalj naročito nam je važan sagledamo li njegov filmski projekat u svetlu manipulacije stvarnošću, o čemu Donovan piše u sledećem odlomku:

Jedna od određujućih metafora našeg vremena jeste ona o pojedincu ili instituciji na vlasti koji svode muškarce i žene (a kamoli ptice) na filmske slike. Medij filma, u ovom pogledu, promenio je naš aparat konceptualizacije, i to ne kako je Makluan obećao; on nam omogućuje i čak nas možda nagoni da na čovečanstvo gledamo sa otuđenošću, lišavajući ljude dubine, duše, karaktera. Najubičajeniji DeLilov tip likova je „hodajući šizogram,“ čini se, nasumična akumulacija pojedinačnih elemenata koji nikada zapravo ne formiraju prigodnu celinu; svi smo

mi inherentno laki za oblikovanje, on tvrdi, čak i na nivou identiteta, i nismo u stanju da se branimo. (Donovan 2005: 30)

Dejvid je tako ovde predstavnik jednog mehanizma, svojevrsnog konglomerata koji koristi masovne medije kao oruđe za društvenu manipulaciju, a filmske slike o kojima govori Donovan možemo uporediti sa kinematografskim pozama o kojima je pisala Harding (o čemu je bilo reči u ovom radu u segmentu o televiziji). Sistem koji svodi ljude na filmske slike lako se, kroz tok DeLilovih romana, pretvara u sistem u kome ljudi sami sebe vide kao filmske slike, pa će svako od njih, za svoj račun, postati filmadžija koji „snima“ film o svom životu posredstvom apstraktne kamere koju zamišljaju oko sebe. Aparat konceptualizacije, koji Donovan spominje, ovde se direktno odnosi na um pojedinca, na njegovu svest u okviru koje se formira slika o stvarnosti koju on naseljuje. Vršeci uticaj na to kako se poimaju i stvarnost i sopstvo, film se tako nameće kao institucija kontrole koja sprečava ljude da se povežu sa svojom ljudskošću, sa svojom istinskom prirodom, te od njih pravi „sizograme“, pasivne mase koje paranoično žive povučeni u sebe i medijski sadržaj koji prate. Na primeru Dejvida Bela, možemo govoriti o istim identitetskim odrednicama o kojima smo govorili kada je bilo reči o Niku Šeju i ljudima koji glume svoje profesije u *Podzemlju*. Dejvid tako samo skače iz jedne uloge u drugu, što nam signalizira poštapalicama kojima kao da se reklamira, pa tako kada uveliko počne da snima film čujemo frazu „Dejv Bel mi je ime, kinematografija je igra koju igram“ (DeLillo A: 222), istu onu koju je koristio i dok je televizija bila njegov primarni medij, samo je reč televizija zamenio rečju kinematografija. U oba slučaja, ovo nisu njegove profesije, niti njegove identitetske odrednice, već igre, predstave, simulacije. Ideja o igranju, štaviše, provlačiće se kroz čitav deo narativa koji prati snimanje filma, pa tako on u jednom momentu svojim glumcima govori da mu daju „nešto s čim [može] da se igra“, neku „[i]deju, ulogu, maskaradu“ što kulminira rečenicom „Nešto što će kamera razumeti čak i ako niko drugi ne razume“ (DeLillo A: 251). Ono što Dejvid juri, dakle, jeste predstava, ne nužno čak ni umetnička, već puki performans i to za kameru, a ne za publiku koja bi takvu predstavu gledala. Na taj način njegov film zaista i postaje „anti-film“ (DeLillo A: 263), kako ga sam naziva, jer Dejvid skreće u krajnost i tumači načela filma isuviše bukvalno. Predstava filma, čak i ona simulirana, uvek je namenjena publici, formirana je i izvedena tako da izazove određene reakcije kod publike, ili da joj prenese određene poruke. Svođenje filma na performans za kameru koji niko drugi neće razumeti u neku ruku sakati Dejvidov umetnički izraz, jer on ostaje zarobljen u tehničkim okvirima filmske trake, rekvizit koji nije u stanju da komunicira, pa je kao takav potpuno uzaludan u svetu koji počiva na komunikaciji, pa makar ona bila i lažna i jednosmerna. Onda kada to shvati (mada još uvek nije u stanju da to sebi i prizna), Dejvid postaje nasilan, i to prevashodno prema filmu, pa opisuje kako je počeo da fizički zlostavlja svoj film; „Počeo sam tada da smanjujem ekspoziciju, da budem grublji, da uništavam oblike i svetlost, pokušavao sam da prokljuvim tamu tako što sam potpuno ušao u nju“ (DeLillo A: 347) kaže on. Tama, međutim, nije mesto u koje se ulazi, već nešto što se useljuje u ljudski um – to je ono što Dejvidu konstantno promiče. Tražeći krivca za svoj promašen život izvan sebe, on je stalno na pogrešnom tragu, pa će tako i njegovo putovanje, kako metaforično, tako i ono doslovno, fizičko, biti cirkularno; on se vrti u krug, pa će tako na kraju romana završiti tamo gde je i počeo, a njegova budućnost koju vidimo kroz pripovedača samo će fizički biti izmeštena iz lanca u koji se sklapaju aspekti njegovog života, dok je smisljeno samo nova logična karika koja se u potpunosti uklapa u kliše savremene američke kulture, kojoj Dejvid Bel, ne nužno po svom izboru, neizbežno pripada.

5. ZAKLJUČAK

Pitanje identiteta, bilo da se radi o kolektivnom ili individualnom, složena je tema. U DeLilovim romanima, ovo je pitanje utoliko složenije jer se prikazuje kao direktan produkt medijske kulture kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka. Tradicionalne odlike američke nacije sele se u domen medijskog narativa u čijim su okvirima ili izmenjene ili zamenjene, a sa svojim originalnim obličjem imaju samo okvirne sličnosti. Američki identitet koji DeLilovi junaci usvajaju i ispoljavaju tako je u potpunosti određen masovnim medijima koji generišu hiperrealnost Amerike njegovih romana u čijim se okvirima konstruišu slike američkog identiteta. Čitav njegov opus, a pre svega romani, fokusiraju se na američko društvo kroz njegove globalno najprepoznatljivije odlike, i to one koje su u okvirima medijske kulture uspostavljene kao tipično američke. Američki identitet kao takav tako se lako može definisati kao potpuno određen i omeđen popularnom medijskom kulturom u DeLilovim delima, jer medijska hiperrealnost uspeva da objedini različite elemente neposredne stvarnosti, kolektivne imaginacije, istorije i pojedinačnih predstava medijskog sadržaja. Ove odlike upravo u formi medijskih slika i medijskog sadržaja služe DeLilu kao instrumenti uz pomoć kojih pokušava da dokuči neuhvatljiv odgovor na pitanje šta to jednu osobu čini Amerikancem.

Hronološki, DeLilovi romani tematski obuhvataju period od pedesetih godina dvadesetog veka do aktuelnog trenutka dvadesetih godina dvadeset prvog veka, zaključno sa trenutno poslednjim romanom pod nazivom *Tišina*. U njima pisac pokušava da isprati razvoj savremenog američkog identiteta u okvirima medijske kulture kojima je određen, pre svega u kontekstu vodećih kulturoloških narativa ovog perioda. Tako DeLilo uočava korene američkog nacionalnog identiteta u formi američkih tradicionalnih mitova, poput Američkog sna, mita o Zapadu i slično. Međutim, ovi tradicionalni narativi doživljavaju modernu transformaciju u svetu kojim rukovode masovni mediji, te u svojoj novoj formi, koja je oblikovana po modelu medijskog sadržaja, određuju ono što američki identitet jeste za savremeno globalno društvo, koje se i samo oblikuje spram američke nacije kao vodeće svetske sile. Polazeći od premise da je američki identitet, kako na kolektivnom, tako i na individualnom nivou, u DeLilovim romanima prisutan kroz medijske slike i sadržaj, te da je direktno određen savremenom medijskom kulturom, ovaj rad je nastojao da isprati različite aspekte medijskog sadržaja (pre svega televizijske i filmske forme) u DeLilovim romanima i analizira način na koji on utiče na određivanje ponašanja, svesti i identiteta svakog DeLilovog junaka. Rad je imao zadatak da se posveti analizi kako sadržaja, tako i forme medijskih slika kojima DeLilo stvara hiperrealno okruženje u okviru kog njegovi junaci stižu i menjaju svest o sopstvenom identitetu, kako ličnom, tako i kolektivnom. Zaključak koji se nametnuo uporednom analizom tematskih celina potvrđuje da su osnovne odrednice američkog identiteta kojima se DeLilo služi u svojim delima upravo same medijske slike, označitelji koji menjaju označeno, ali ne samo u pogledu njihovog sadržaja, već i forme. DeLilovi romani pokazuju da masovni mediji na pojedinca deluju kumulativno, kombinujući tehničku i tehnološku stranu emitovanja i oblikovanja svog sadržaja sa porukama i slikama koje se određenom medijskom formom prenose. Time se u DeLilovim romanima mogu pronaći fikcionalne ilustracije ideja vodećih teoretičara postmodernizma, pre svih Bodrijara i Makluana. Implicitni načini menjanja svesti pojedinca kroz medijski sadržaj tako su se pokazali kao jedna od najrelevantnijih tema koje DeLilo obrađuje u svojim romanima, što je rad nastojao da isprati na primeru građenja medijske predstave o američkom identitetu.

Teorijski deo ovog rada počinje pretpostavkom da je teorija Bodrijarovog simulakruma osnovna matrica za razumevanje medijske kulture kasnog dvadesetog i ranog dvadeset prvog veka. Zbog toga je ovaj deo rada bio posvećen detaljnoj analizi osnovnih teorijskih pojmova, te definisanju ključnih Bodrijarovih termina poput simulakruma, simulacije i hiperrealnosti. Posmatranjem opsega Bodrijarove teorije kakvu poznajemo i kakvu je ovaj francuski teoretičar postavio krajem dvadesetog

veka, došlo se do zaključka da je neophodno posvetiti se daljem razvoju osnovne teorije simulakruma, odnosno da savremeni trenutak i stepen razvijenosti medijske kulture kakvu danas poznajemo zahtevaju da se pojmovi simulakruma i hiperrealnosti redefinišu ne bi li uspeli da održe korak sa stvarnošću tekućeg trenutka. Bodrijarova teorija, zaključak je, ostaje jedna od najrelevantnijih teorija kada je tumačenje savremene medijske kulture u pitanju. Medijske slike kao imitacije stvarnosti koje prolaze kroz tehnološke i značenjske filtere i dobijaju novo ruho kojima često protivureče istinskoj stvarnosti tako se lako mogu protumačiti u kontekstu simulakruma, produkta procesa simulacije kojim se oponaša original iz neposredne stvarnosti, ali mu se direktna referenca osporava ili u potpunosti poriče. Međutim, u ovom radu ponuđeno je novo tumačenje postojećih pojmova, kao i pomak ka redefinisavanju redova simulakruma i definicije hiperrealnosti kojima se Bodrijarove ideje prilagođavaju realnom razvoju medijske kulture koju originalna teorija naslućuje, ali usled tehnološke uslovljenosti doba u kojem je nastala, ne uspeva da predvidi u potpunosti. Originalna teorija prepoznaje svega tri reda simulakruma (sa nagoveštajem potencijalnog četvrtog, kog Bodrijar nije stigao da definiše, ali koji služi kao smernica i indikator ideje da teorija s vremenom može postati složenija, ako to od nje zahteva tok savremenog sveta komunikacija), čije istorijske i teorijske odrednice umnogome problematizuju tumačenje ovog pojma iz današnje perspektive. Sama pojava novih, još invazivnijih formi masovnih medija, poput društvenih mreža, otvara nove mogućnosti za razvijanje Bodrijarovih premisa i dopisivanje postojeće teorije tako da ona dosegne nivo savremenog trenutka istovremeno ostajući verna svom prirodnom toku i originalnim zamislama. Tako se došlo do predloženih šest redova simulakruma, od kojih se poslednja tri uklapaju u Bodrijarovu krucijalnu definiciju pojma, ali uočavaju razlike u tehnološkoj osnovi iz koje potiče svaki od predloženih novih redova na način na koji to originalna teorija, uslovljena istorijskim trenutkom u kom je pisana nije bila u mogućnosti da učini. Poslednji predloženi red simulakruma jeste simulakrum savremenog trenutka, produkt tehnologije i medijske kulture dvadeset prvog veka koji je tehnološki daleko odmakao originalnim zamislama ove teorije. On takođe ostavlja prostora da se, budu li to medijska kultura i tehnologija u godinama koje dolaze zahtevale, teoriji „dopiše“ i potencijalni sedmi, ili neki naredni red simulakruma, naročito bude li se nastavio trend inovativnog razvoja komunikacionih tehnologija i masovnih medija, a na način koji je, kao i tokom poslednje decenije dvadeset prvog veka, teško predvideti i opisati. Pored toga, nametnula se potreba za redefinisanjem i pojma hiperrealnosti kao stvarnosti koja više nije nužno i isključivo direktno suprotstavljena neposrednoj stvarnosti u savremenom dobu. Bodrijarovo tumačenje hiperrealnosti stavlja ovaj pojam na suprotnu stranu dihotomijske ose direktno naspram istinske, neposredne stvarnosti. Premda priznaje da joj je nemoguće utvrditi granice, Bodrijar čvrsto smešta hiperrealnost u domen koji je bliži virtualnoj stvarnosti, nečemu što se, makar hipotetički, može isključiti iz neposredne stvarnosti u idealnom scenariju. Originalni pojam takođe zahteva jasnije povezivanje sa aktuelnim trenutkom i tehnološkim razvojem, naročito u svetlu tumačenja DeLilovih dela. Hiperrealnost savremenog sveta nadrađa originalne definicije i nameće se kao domen koji obuhvata i virtualni i neposredno stvarni nivo ljudskog života, sa kojima je ujedno isprepletan do granica neprepoznatljivosti. Rad je pokušao da u tom svetlu jasnije definiše ovaj teško uhvatljiv pojam i da uskladi savremenu definiciju hiperrealnosti sa aktuelnim stanjem modernih tehnologija i masovnih medija. S tim u vezi, Bodrijarova teorija potom je primenjena upravo na kontekst masovnih medija i njihove namene u savremenim okvirima, čime se svet masovnih medija izjednačava sa Bodrijarovom hiperrealnošću, i to prateći ponuđene nove definicije, po kojima je ova jedinstvena stvarnost sveobuhvatni domen čije je granice nemoguće prepoznati jer nadrastaju domen stvarnog i imaginarnog, u čijim ju je okvirima prethodno definisao Bodrijar, a potom i njegovi učenici. Masovni mediji kroz sadržaj i poruke koje emituju tako se nameću kao generatori hiperrealnosti, instrumenti njene održivosti i daljeg napretka, ali i kao značajan faktor za formiranje ličnog identiteta svakog pojedinca koji se razvija i živi u okruženju neodvojivom od medijske hiperrealnosti zapadnog sveta. Zaključak teorijskog dela rada tako potvrđuje osnovnu premisu da hiperrealnost, medijska kultura i pojam identiteta suštinski

počivaju na sličnim mehanizmima, naročito u savremenom svetu koji ispisuje DeLilo, te da se zajedničkom analizom ovih aspekata društvene stvarnosti redom mogu bolje razumeti kako ovi teorijski pojmovi, tako i DeLilovi romani, a samim tim i savremeno društvo o kojem DeLilo piše.

Praktični deo ovog rada uporednom analizom DeLilovih dela nametnuo je izdvajanje dva ključna masovna medija za DeLilove romane, što su, kako se pokazalo, televizija i film. Premda se u DeLilovim delima pojavljuju i drugi masovni mediji, ova dva medija nametnula su se kao ključni činioci američke stvarnosti i odlučujući faktori koji diktiraju stvaranje američkog identiteta u formi medijskih slika, koje potom televizijska i filmska publika najlakše usvajaju. Drugim rečima, iako i radio i internet za DeLila imaju značajnu ulogu u formiranju medijske kulture, kada je o pitanju usvajanja (ali i nametanja) identiteta reč, jedino televizija i film uspevaju da uspešno probiju barijeru intimnog i prodru u svest svoje publike u onoj meri koja je potrebna kako bi se istinski promenila percepcija pojedinca i kako bi se uspešno prenele i usvojile tipske odlike američkog kolektivnog, pa potom i individualnog, identiteta. Televizija neupitno prednjači u ovome čak i u odnosu na film, jer je u DeLilovim romanima ona stecište spajanja različitih formi masovnih medija. Kako se pokazalo analizom, ona uspeva da objedini tradicionalni televizijski, filmski i marketinški sadržaj, da uključi i unapredi mehanizam radija, da pruži prostor tabloidnoj tematici štampanih medija, ali i njihovoj istraživačkoj strani, te da se nametne kao glavni izvor informacija onako kako to u današnjem društvu čini internet, a sve u formi i prostoru televizijskog programa. Ovaj masovni medij tako se nametnuo kao DeLilovo odabrano glasilo kojim se stvaraju i prenose osnovne odlike američkog identiteta, zbog čega joj je u radu posvećeno najviše prostora. Kako je DeLilo kritički priznat pisac, mnogobrojne studije njegovih dela ušle su u praktični deo ovog rada, s ciljem da se pruži pregled postojećih tumačenja različitih aspekata medijske kulture i američkog identiteta u njegovim delima ali i da se kritički pristupi nekim od analiza DeLilovih tekstova. Studije koje su pisane u dvadesetom i dvadeset prvom veku mahom su fokusirane na medijsku kulturu u DeLilovim ranim romanima, dok se pitanjima identiteta posvećivalo manje pažnje, naročito u kontekstu njegovih kasnijih romana i još više u kontekstu sprege između građenja identiteta i medijske kulture. Otud je jedan od ciljeva ovog rada postalo i unapređivanje kritičkog čitanja DeLilovih dela tako da se pažnja skrene na manje eksplicitne teme kojima se ovaj pisac bavi, a koje su, pokazalo se, veoma važne za sveobuhvatno razumevanje fenomena i pojava koje opisuje i kojima se neprestano vraća u svojim delima. Sprega identiteta i medijske kulture tako ostaje glavni smer u kom ovaj rad treba da uputi buduću kritiku ne bi li se još bolje proučile najvažnije teme DeLilovih dela koje se iznova pojavljuju pre svega u njegovim romanima.

Savremeni medijski identitet o kom piše DeLilo pokazao se kao direktan potomak ideje o američkom kazanu (*melting pot*) u koji su se slile različite kulture i uticaji ne bi li se oformila američka tradicija i originalna američka nacionalna mitologija. Od ideje da pretopi različitosti u jednu jedinstvenu, a opet multikulturalnu zajednicu, do trenutka u kom hronološki počinje radnja DeLilovih romana (što bi bile pedesete godine dvadesetog veka) došlo se do ideje o obrazovanju gotovo viktorijske uniformnosti, stvaranja nacionalnog identiteta koji razlike poštuje samo nominalno, ali teži tome da ih ublaži ili izbriše. Takvo ublažavanje ili brisanje različitosti u DeLilovim romanima postiže se pre svega medijskom simulacijom elemenata tradicionalnih mitova i američkog nacionalnog identiteta, tokom koje se čuva samo suštinska struktura kulturoloških narativa (dovoljna da nas uputi na izvor modernih mitova), ali njihove suptilnije osobenosti ustupaju mesto načelima medijskog sadržaja, poput senzacionalizma i spektakularnosti. Drugim rečima, tradicionalni mitovi sele se u domen medijskog sadržaja, u kom ili dobijaju novo ruho, ili bivaju odbačeni kao klišeji, čije mesto potom zamenjuju novi medijski mitovi. Televizija i film tako stvaraju nove bogove (medijske ličnosti i fiktivne filmske junake), ispisuju moderne legende (poput narativa o slavi i postajanju slavnom ličnošću, najčešće kroz nasilje) i nude eskapističke fantazije u koje DeLilovi junaci beže pod pritiskom stvarnog sveta koji upravo pod uticajem medija postaje nehumano okruženje kapitalističke proizvodnje

i potrošnje. Svi ovi narativi u DeLilovim romanima kombinuju se sa propisanim i implicitno nametnutim aktivnostima i ponašanjem (na primer kultura gledanja televizije sa porodicom, imitiranje poznatih ličnosti i slično) tako da zajedničkim delovanjem suštinski određuju identitet svakog pojedinca i nacije kojoj pripadaju. U tom pogledu, nameće se zaključak da medijski identitet u DeLilovim delima, oformljen na temeljima popularne kulture zapadne civilizacije, nadraستا svaki vid tipično američkog identiteta onako kako hiperrealnost nadraستا neposrednu stvarnost i stapa se u jedan uniformni (nominalno američki samo utoliko što nastaje u Americi i što je ona vodeća svetska sila u modernoj istoriji sveta) nad-identitet koji postaje odrednica globalnog društva. Upravo ovakva globalna verzija nominalno američkog identiteta istakla se kao vodeća odrednica ličnosti svakog pojedinca u DeLilovim romanima, zasnovana na medijskim slikama. Drugim rečima, ono što se u radu definisalo kao američki identitet ispostavilo se za model globalnog identiteta, identiteta zapadne civilizacije ili makar identiteta svih onih društava koja su u kontaktu sa američkom popularnom i medijskom kulturom, te koja svesno učestvuju u usvajanju obrazaca ponašanja i pogleda na svet koji se u navedenim sadržajima propagiraju kao pozitivni, prihvatljivi ili jednostavno popularni.

Premda nudi istorijsko sagledavanje američke tradicije i onoga što se izvorno smatralo američkim identitetom, praktični deo ovog rada fokusirao se primarno na savremeni američki identitet, koji se u DeLilovim romanima istakao kao model za (buduće) globalno društvo. Upravo zbog toga su pedesete godine dvadesetog veka ključni element tumačenja popularne kulture u DeLilovim romanima, jer se ovaj period ističe kao istorijska tačka iz koje izvire američki identitet kakav danas poznajemo. U toj tački, tradicionalni mitovi američke nacije stupaju u kontakt sa ranom medijskom kulturom koja, u DeLilovim romanima, postepeno preuzima prostor javnog, a potom i privatnog života. U tom procesu obuhvatanja svakog aspekta društvenog postojanja američke nacije i pojedinaca, medijska kultura i sama usvaja tradicionalne mitove i narative ne bi li iskoristila njihov zabavni potencijal, ili njihovu moć da privuku publiku koja u njihovoj medijskoj formi prepoznaje nešto svoje. Od tog istorijskog trenutka, individualna svest počinje da se okreće masovnim medijima, a pre svega televiziji, kao jedinom relevantnom izvoru kako informacija, tako i zabave, ali i nekog vida društvenog ogledala u čijem će odrazu formirati svest o sebi i sopstvenom identitetu. Problematika ovog odraza u DeLilovim romanima leži u tome što medijski sadržaj direktno modifikuje ideju koju pojedinac ima o sebi, te tako nameće sopstvene vrednosne odrednice (o kojima je govorio Bodrijar) kako bi se oformio identitet kao rezultat. Tako medijske predstave i narativi direktno menjaju tradicionalne kulturološke odrednice, a DeLilovi junaci vode se medijskim sadržajem i televizijskim ili filmskim zvezdama ne samo kako bi uspostavili ideju o sopstvenom identitetu, već i da bi oformili opštu ideju o društvu u kome žive i stekli nekakav osećaj pripadnosti koji bi im zamenio nedostatak suštinskih međuljudskih odnosa koji se u DeLilovim romanima postepeno gube i izobličuju. Polazeći od Bodrijarvog tumačenja američke kulture dvadesetog veka i celokupne istorije nacije, rad je nastojao da ukaže na strateško menjanje svih tradicionalnih odlika nacionalnog identiteta i kulture elementima medijske i popularne kulture, pre svega pod uticajem medijskih strategija. Američki identitet tako postaje amalgam tekućih trendova medijske i popularne kulture, skup odlika koje se neprestano menjaju, čime se pojam identiteta pokazuje kao fluidan i nepostojan.

Budući da je rad tematski organizovan, težište je stavljeno na ključne odlike masovnih medija i medijskog sadržaja za koje su se potom tražile ilustracije i primeri iz DeLilovih dela. Otud se u analizi nekim delima posvećuje više pažnje nego nekim drugima, pre svega jer se radi o krucijalnim romanima DeLilovog opusa (u koji spadaju kritički najpriznatija dela poput *Belog šuma*, *Podzemlja*, *Kosmopolisa* ili *Vage*), a potom i zbog toga što je tema medijske kulture eksplicitnije prisutna i jasnije obrađena u okviru datog teksta (kakav je slučaj sa romanima *Amerikana*, *Igrači* i *Tačka Omega* ili sa dramama poput *Dnevne sobe* i *Valparaisa*). Nastojalo se da se skrene pažnja i na ostala DeLilova dela, naročito onda kada su odjeci njegovih ideja o medijskoj kulturi i američkom identitetu mogli jasno da posluže

analizi bitnih teorijskih pojmova i identitetskih odrednica DeLilove Amerike. Ovaj rad se tako pridružuje obimnim istraživačkim tokovima DeLilovog opusa i ima za cilj da istakne veliki potencijal za njegovo dalje čitanje i proučavanje naročito u domenu medijske kulture i pojma identiteta, odnosno sprege između ova dva elementa. Za analizu medijske kulture, naročito u kontekstu televizije i filma, istakli su se romani poput *Belog šuma*, *Vage*, *Amerikane*, *Podzemlja*, *Kosmopolisa* i *Tačke Omega* jer u njima DeLilovi protagonisti nisu (samo) pasivni konzumenti medijskog sadržaja i kulture, već o njima i promišljaju i iskazuju određeni nivo kritičkog mišljenja. Aktivna razmatranja i eksplicitna diskusija o masovnim medijima i kulturi koju oni stvaraju, u koje se DeLilovi protagonisti i pripovedači upuštaju tako su poslužile kao materijal za analizu značajnih fenomena medijske kulture iz perspektive publike, odnosno medijskih gledalaca (ili slušalaca, u manjoj količini, onda kada se govorilo o radiju, na primer), ali na momente i iz perspektive medijskih radnika, odnosno figura koje aktivno učestvuju u stvaranju i oblikovanju medijskog sadržaja (bilo da se radi o novinarima poput Mol Robins u romanu *Poltron*, izvršnim programskim direktorima poput Dejvida Bela i njegovih kolega u *Amerikani*, ili različitih filmskih radnika poput Džima Finlija u *Tački Omega*). Istovremeno, rad je pokušao da na primerima DeLilovih junaka koji su nominalno izuzeti iz medijske kulture jer nisu aktivni gledaoci medijskog programa (poput Bilija Tviliga u *Ratnerovoj zvezdi* ili Loren Hartke u *Bodi artistu*) ukaže na strategije kojima masovni mediji nameću određene obrasce ponašanja društvu i tako utiču na njihove grupne i pojedinačne identitete, čineći ih tako delom dominantne medijske i popularne kulture hteli oni to ili ne, odnosno bili oni toga svesni, ili ne.

Praktični deo rada pošao je tako od najbitnijih elemenata najpre televizijske, pa potom i filmske kulture u DeLilovim romanima kako bi ukazao na sveprisutnost masovnih medija u svakodnevnici DeLilovih junaka. Osnovna ideja i razlog za isticanje ove sveprisutnosti leži u činjenici da se svaki identitet, kako nas uči psihologija, najpre oformljava i usvaja iz neposrednog okruženja svakog pojedinca. Otud je upliv televizije u svaki aspekt ljudskog života ključan element preuzimanja prevlasti nad formiranjem ličnosti DeLilovih junaka čime se medijska kultura nameće kao glavni faktor u definisanju onoga što američki pojedinac i američka nacija jesu, makar u datom fiktivnom okruženju. Značajna pažnja posvećena je postepenom uplivu televizije u privatni prostor, a potom i preseljenju filma iz javnog prostora u prostor intimnog (upravo kroz element televizije), čime se jednako postepeno menjaju i dnevne navike DeLilovih junaka, na koje je rad probao da ukaže (poput automatskog paljenja televizora kad se uđe u dom, do ispunjavanja tišine medijskim sadržajem, što je ideja koja stoji iza pojma beli šum koji je tako bitan ne samo za istoimeni DeLilov roman, već za njegov opus uopšte uzet). Takvim nesvesnim menjanjem ličnih navika, odnosno usklađivanjem sopstvenog načina funkcionisanja na dnevnom nivou sa tokovima medijske kulture, DeLilovi junaci postavljeni su u podređeni položaj spram masovnih medija, koji gotovo da preuzimaju diktaturu nad njihovim ritmom života, bitnim odlukama i ličnim odnosima, stvarajući pojedince koji se samo nominalno okupljaju pod kišobran kolektivnog identiteta medijske publike (koji je pak u ogromnoj meri izjednačen sa pojmom savremenog američkog identiteta u DeLilovim romanima). Taj kolektivni identitet, međutim, ne podrazumeva nužno nikakvo jedinstvo, već naprotiv – otuđenost u svojoj sličnosti, masovnu grupu nezainteresovanih jedinki koje se mahinalno osamljuju i udaljavaju jedni od drugih, dok istovremeno radije biraju da vreme provedu „u društvu“ medijskog sadržaja. Tako su se u radu pronalazili brojni primeri ovakvog ponašanja u DeLilovim romanima, od supružnika koji odbijaju da zajedno gledaju filmove (poput Nika i Marijan u *Podzemlju* ili Lajla i Pemi u *Igračima*), preko porodica ili parova koji samo nominalno provode vreme jedni sa drugima dok su im zapravo umovi izolovani u činu praćenja televizijskih slika (kakav je slučaj sa Belovima u *Amerikani*, Glednijevima u *Belom šumu* ili Karen i Skotom u *Mau II*) pa sve do parova koji se uopšte ne prepoznaju kada se sretnu na ulici (poput Erika Pakera i Eliz Šifrin u *Kosmopolisu*). U radu se pokazalo da medijski sadržaj u DeLilovim romanima tako služi izolaciji svakog pojedinca do granica oblikovanja idealnog pasivnog konzumenta medijske

kulture, čime se za rezultat dobija fiktivno društvo spektakla, u onom obliku u kom ga je definisao Gi Debor. Pored ovoga, u radu se pratilo i preuzimanje pozicije poverenja koja u svetu DeLilovih junaka pripada pre svega televiziji, koja ne postaje samo izvor relevantnih i neupitno verodostojnih informacija o stvarnosti, već i direktan „sudija“ koji odlučuje o tome šta je stvarno, a šta ne, odnosno o tome koji aspekti neposredne stvarnosti i događaji iz nje zaslužuju da im se dodeli pečat validnosti time što će se uvrstiti u medijski program. Ovaj proces zadobijanja poverenja publike u DeLilovim romanima odvija se takođe postepeno, ali svoj vrhunac dostiže već u DeLilovim romanima iz osamdesetih godina prošlog veka, nakon čega se nivo prevlasti medija nad istinom i „stvarnom“ stvarnošću samo održava sve do poslednjeg objavljenog romana ovog pisca. Zbog toga rad nudi okvirni hronološki pregled medijskog zadobijanja poverenja publike u DeLilovim delima, kako bi se efektivno prikazali i razotkrili svi mehanizmi manipulacije masama kojima savremeni mediji pribegavaju u DeLilovim romanima, i to u različite svrhe, od kojih je svakako najistaknutija održavanje postojećeg kapitalističkog sistema potrošačkog društva. Početak ovakvih tendencija rad uočava u pedesetim godinama dvadesetog veka, čija medijska kultura iz današnje perspektive deluje pomalo i naivno u DeLilovim romanima (što je možda i najvidljivije u *Podzemlju* na primeru iskustva koje porodica Deming ima sa medijima, a pre svega sa televizijom). Ipak, ova era značajna je za tumačenje kasnije medijske kulture koja će se pojaviti u DeLilovim romanima jer se na njenom primeru jasno ocrtavaju šabloni medijskog delovanja i sav potencijal koji nosi upliv televizije i medijskog sadržaja u privatni prostor pojedinca ili porodice, kao osnovne jedinice društva, naročito u kontekstu Sjedinjenih Američkih Država pedesetih godina prošlog veka. Nakon pedesetih, DeLilo ukazuje na razvoj medijske kulture prateći ključne istorijske i medijske događaje kasnijih razdoblja (na koje nam ukazuju istorijske odrednice poput Vijetnamskog ili Hladnog rata, Kenedijevog ubistva, te napada na Kule bliznakinje 2001. godine). Na taj način pisac uspeva da opiše istorijsku osu preuzimanja prevlasti nad percepcijom publike tako da se medijska slika stvarnosti uzima za stvarnost, a svaki aspekt ljudskog života, kako fizički, tako i spiritualni (što vidimo na primeru čuda na bilbordu u zbirci priča *Anđeo Esmeralda*, odnosno odgovarajućim poglavljima *Podzemlja*) postaje moguć, objašnjiv i prihvatljiv jedino u domenu hiperrealnog, odnosno medijske kulture potrošačkog društva o kom piše DeLilo.

Na sličan način, rad pokušava da prikaže i kulturu filma, te vrednovanja filmskog tumačenja stvarnosti kao jedine validne percepcije sveta u DeLilovim romanima, doduše ne toliko eksplicitno hronološki. U radu su prikazani počeci razvijanja filma kao jednog od vodećih masovnih medija u DeLilovim romanima, ali je daleko više pažnje posvećeno procesu stapanja sa televizijskom formom, kroz koju se film takođe seli u domen privatnog, odakle postaje značajno uticajniji faktor na formiranje slike sveta i identiteta među DeLilovim junacima. Pored toga, film se pokazuje i kao efektniji mehanizam stvaranja eskapističke fantazije za filmsku i televizijsku publiku, jer za razliku od klasičnog televizijskog programa, on ne nudi činjeničnu potvrdu stvarnosti ili verodostojni izvor informacija o neposrednoj stvarnosti, već pruža idealizovanu predstavu sveta koja, suprotstavljena užasima kapitalističkog uređenja sa kojima se junaci susreću na dnevnom nivou, donosi lekovitu dozu iluzije za DeLilove junake. Ovako se u radu razotkriva još jedan mehanizam osvajanja publike i nametanja medijskih obrazaca ponašanja i tumačenja sveta, jer film uspeva da zameni i tradicionalne mitove američke nacije i dosadne delove američke stvarnosti idealizovanom bajkovitom predstavom o obećanoj zemlji u kojoj svi muškarci liče na Barta Lankastera i imaju simetrične prostate, dok su sve žene lepe i mlade, lišene bolesti, makar i ako to podrazumeva da ih se prethodno raspārča na delove. Sprega televizije i filma u ovom radu prikazana je ponajviše kroz jedan od svojih (nus)produkata, a to je čin performansa. Dok usvajaju identitetske odrednice iz medijskog okruženja (ili okruženja direktno određenog medijskim uticajem), DeLilovi junaci postaju izvođači, glumci-amateri koji izvode predstavu za nevidljivo oko kamere i ponašaju se u skladu sa time kako misle da njihova uloga u datom društvenom kontekstu treba da izgleda. Ovakva performativna priroda formiranja i ispoljavanja ličnosti

otud se u radu tumači kao ključna odrednica savremenog identiteta u DeLilovim romanima, jer njegovi junaci obično nemaju jedinstvenu i postojanu ličnost, već se njihovi identiteti najčešće sastoje iz niza društvenih poza kojima glume društveno prihvatljive individue, često parodično nesvesni činjenice da iza njihovih maski formiranih ličnosti ne stoje nikakve osobenosti, već samo tipske odlike medijski uslovljenih društvenih uloga.

Pored ovoga, rad je nastojao i da istakne one aspekte medijskog sadržaja koji su doprineli tome da masovni mediji ostvare dominaciju nad ljudskim navikama i svakodnevicom u DeLilovim romanima. Kao ključni elementi istakli su se proces ekstremizacije pojedinačnih odlika (odnosno formiranje arhetipova i slika ekstrema ljudskog ponašanja kako bi se postigao efekat kod publike), slike nasilja, manipulacija teorijama zavere, kao i zabavni potencijal odnosno potencijal da se postane medijskim spektaklom koji određena osoba ili događaj poseduju. Medijski spektakl tako se ističe kao ključni činilac medijske kulture, jer se u svetu DeLilove Amerike (jednako postepeno kao i u prethodno opisanim procesima nastanka medijskog okruženja) sve informacije i svi činioци stvarnosti počinju tumačiti u svetlu svoje spektakularnosti, odnosno medijskog potencijala. Tako događaji koji u sebi nose inherentne odlike medijskog spektakla postaju verodostojniji i prihvatljiviji u DeLilovim romanima naročito dvadesetog veka. Premda ova odlika postoji u velikoj meri i u njegovim romanima novog milenijuma, medijski spektakl doprinosi i zasićenju publike za koju ništa više nije originalno i stvarno, već je sve kliše i jeftina imitacija, što samo osnažuje negativne posledice upliva medijske kulture u svaki aspekt života pojedinca, poput otuđenosti, depresije ili autodestruktivnosti (kakav je, recimo, slučaj sa junacima romana *Bodi artist*, *Kosmopolis*, *Padač* ili *Tišina*). Neprestana želja za novim iskustvima, koja su po pravilu šokantnija i uzbudljivija, pa samim tim i efektnija od prethodnih, u DeLilovim romanima direktno je povezana i sa Toflerovim pojmom društvenog ubrzanja, kojim se ističe potreba savremenog društva da što pre stigne u budućnost, odnosno da ubrza proces sopstvenog napretka kako bi prevazišlo staromodne, zastarele i neupotrebljive mehanizme društvenog delovanja. U skladu sa tradicijom distopije, DeLilovi junaci ne uspevaju da zdravu želju za napretkom kanališu u smeru koji će doprineti razvoju društva i humanijem okruženju, već logičkom pogreškom usmeravaju takva svoja nastojanja prema medijskoj kulturi, što se prevodi u neprestanu želju za novim sadržajem, čemu medijska kultura delom i duguje svoj napredak. Pored toga, želja za novim iskustvima, stvarima i bilo kom drugom elementu, u DeLilovim romanima direktno je vezana i za potrošačko društvo koje leži u srži savremenog američkog identiteta kakvim ga ovaj pisac ispisuje. Otud je supermarket jedna od najbitnijih geografskih odrednica DeLilove Amerike, a često i tačka u kojoj se konzumerizam i medijska kultura stapaju u hiperrealni domen potpune prevlasti nad potrošačima (ne samo posredstvom očekivanih medija, poput reklama, već i televizije koja uspeva da naseli i ovaj javni prostor u DeLilovim romanima, kao što je to slučaj s *Podzemljem*).

Ma koji od aspekata da se ispitivao tokom analize DeLilovih dela, došlo se do zaključka da u njegovoj fiktivnoj Americi ne postoji nijedan aspekt stvarnosti, života i društvenog okruženja koji je na bilo koji način nezavistan u odnosu na medijsku kulturu u čijim se okvirima odvija. Samim tim, ni pojam identiteta ne uspeva da se ostvari kao zasebni deo neposredne stvarnosti i ljudskog iskustva, već postaje fluidni koncept performativnog karaktera, direktno određen kulturološkim narativnima medijskog sadržaja. I medijska kultura i pojam identiteta takođe su se pokazali kao elementi stvarnosti koji se nalaze u direktnoj vezi sa Bodrijarovim konceptom hiperrealnosti, odnosno simulakrumom i procesom simulacije, koji redom dovode do obrazovanja jedinstvenog fiktivnog sveta u kom su DeLilovi junaci marionete medijskog i društvenog diskursa koji je jednako nepostojan kao i svaki drugi element društva u kome žive. Posledica takve sredine jeste društvo otuđeno od bilo kakvog suštinski ljudskog iskustva, što sve zajedno čini da se pojedinci okreću performansu, odnosno glumljenju društvenih uloga koje su ispisane medijskim diskursom. Na taj način, u DeLilovim romanima stvara se začarani krug iz kog njegovi junaci ne umeju da izađu čak ni kada se ekrani pogase, upravo zbog toga

što je medijska kultura uspela da do srži izmeni odrednice ljudskog iskustva u savremenom svetu i hiperrealnosti koju generišu masovni mediji. Američki identitet koji DeLilo ispisuje tako postaje dijagnoza savremenog doba i društva na globalnom nivou, ali i tmurna najava budućnosti u kojoj se ne zna je li gori scenario da tehnologija potpuno ovlada celokupnom stvarnošću ili da je načisto nestane iz ljudskog života.

6. PRIMARNA LITERATURA

- DeLillo, D. (2006). *Americana*. London: Penguin UK.
- DeLillo, D. (2004). *End zone*. New York: Pan Macmillan.
- DeLillo, D. (2011). *Great Jones Street*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2016). *Ratner's Star*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2016). *Players*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2016). *Running Dog*. New York: Picador. Digital Edition.
- DeLillo, D. (2016). *The Names*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *White Noise*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2018). *Libra*. London: Penguin.
- DeLillo, D. (2016). *Mao II*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *Underworld*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *The Body Artist*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *Cosmopolis*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *Falling Man*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *Point Omega*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2017). *Zero K*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2020). *The Silence*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2011). *The Day Room*. New York: Picador. Digital Edition.
- DeLillo, D. (2000). *Valparaiso*. New York: Scribner.
- DeLillo, D. (2012). *The Angel Esmeralda: Nine Stories*. New York: Picador.
- DeLillo, D. (2005). *Kosmopolis*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2007). *Podzemlje*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2009). *Padač*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2010). *Tačka Omega*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2011). *Bodi artist*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2013). *Anđeo Esmeralda: devet priča*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2016). *Nula K*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2020). *Tišina*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).
- DeLillo, D. (2022). *Beli šum*. Beograd: Geopoetika. Z. Paunović (prev.).

7. SEKUNDARNA LITERATURA

7.1. Studije o Donu DeLillo

- Ally, H. K. (2019). Mourning in the Age of Terror: Revisiting Don DeLillo's Elusive 9/11 Novel *Falling Man*. *Canadian Review of American Studies*, 49(3), 349-371.
- Annesley, J. (2002). Thigh bone connected to the hip bone: Don DeLillo's *Underworld* and the Fictions of Globalization. *Amerikastudien / American Studies*, Vol. 47, No. 1, European American Studies. 85-95.
- Banash, D. (2015). Alfred Hitchcock's *Psycho* and the Cinematic Novels of Don DeLillo and Manuel Muñoz. *Literature/Film Quarterly*, 43(1), 4-17.
- Berger, J. (2005). Falling Towers and Postmodern Wild Children: Oliver Sacks, Don DeLillo, and Turns against Language. *PMIA*, 120(2), 341-361.
- Boldt, J. (2011). *Postwar Media Manifestations and Don DeLillo* (Doctoral dissertation, Eastern Kentucky University). Available at:
<https://www.proquest.com/openview/660407f91200b7eb701cdf76f1fe1a1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Boxall, P. (2006). *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. New York: Routledge.
- Cantor, P. A. (2003). Adolf, We Hardly Knew You. In: *Don DeLillo's White Noise*. Bloom, H. (ed.). pp. 51-72.
- Carmichael, T. (1993). Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's *Libra*, *The Names*, and *Mao II*. *Contemporary Literature*, 34(2), 204-218.
- Daniele, D. (2011). The Achromatic Room: DeLillo's Plays On and Off Camera. *Italian Americana*, 29(2), 166-180.
- De Menezes Linardi, S. (2003). All The World Is a Screen: The Power of Media Simulacra in the Novels of Don DeLillo. *Em Tese*, 6, 233-243.
- Donovan, C. (2005). Postmodern Counternarratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien. New York/London: Routledge.
- Duvall, J. N. (1994). The (Super) Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's *White Noise*. *Arizona Quarterly: A journal of American Literature, Culture, and Theory*, 50(3), 127-153.
- Duvall, J. N. (1999). Introduction: From Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the Moment of Canonization. *MFS Modern Fiction Studies*, 45(3), 559-568.
- Duvall, J. N. (ed.). (2008). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge UP.
- Engles, T. (2015). White Male Nostalgia in Don DeLillo's *Underworld*. In: *Postmodern Literature and Race*. Platt, L. & Upstone, S. (eds). Cambridge: CUP. pp. 195-210.
- Esmailpour, N. (2019). Mobility and Literature, An Analysis of the Selected Works of Don DeLillo. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 20(1). 86-104.

- Ghashmari, A. (2010). Living in a Simulacrum: How TV and the Supermarket Redefines Reality in Don DeLillo's *White Noise*. *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 3, 171-185.
- Gheorghiu, O. C. (2016). Extreme Otherness: Representations of 9/11 in Two Anglo-American Writers. *Journal of Intercultural Inquiry*, 2(1), 50-66.
- Giaimo, P. (2011). *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*. Oxford: Praeger.
- Green, J. (2008). Libra. In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Duvall, J. (ed.). Cambridge University Press. pp. 94-107.
- Harding, W. (2009). New York Writing: Urban Art in Don DeLillo's *Underworld*. *Caliban. French Journal of English Studies*, 25, 467-478.
- Helmy, N. M. H. (2016). Hysterical Realism in Don DeLillo's Novels: Death Phobia, Hypochondria and The Revival of Religion. *CDELT Occasional Papers in the Development of English Education*, 62(1), 169-194.
- Houser, H. M. (2010). A Presence Almost Everywhere: Responsibility at Risk in Don DeLillo's *The Names*. *Contemporary Literature*, 51(1), 124-151.
- Hungerford, A. (2006). Don DeLillo's Latin Mass. *Contemporary Literature*, 47(3), 343-380.
- Hutchinson, S. (2000). What Happened to Normal? Where is Normal? DeLillo's *Americana* and *Running Dog*. *The Cambridge Quarterly*, 29(2), 117-132.
- Johnston, J. (1989). Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 30(4), 261-275.
- Knight, P. (2008). DeLillo, Postmodernism, Postmodernity. In *Cambridge Companion to Don DeLillo*. Duvall, J. (ed.). Cambridge University Press. pp. 27-40.
- Ladino, J. K. (2010). Local Yearnings: Re-Placing Nostalgia in Don DeLillo's *Underworld*. *Journal of Ecocriticism*, 2(1), 1-18.
- LeClair, T. (1987). Deconstructing the Logos: Don DeLillo's *End Zone*. *Modern fiction studies*, 33(1), 105-123.
- LeClair, T. (2003). Closing the Loop: *White Noise*. In: *Don DeLillo's White Noise*. Bloom, H. (ed.) pp. 5-33. Cambridge: Cambridge UP.
- Li, V. (2015). The Untimely in Globalization's Time: Don DeLillo's *Cosmopolis*. *Globalizations*. 1-14.
- Longmuir, A. (2007). Genre and Gender in Don DeLillo's *Players* and *Running Dog*. *Journal of Narrative Theory*, 37(1), 128-145.
- Luter, M., (2016) Weekend Warriors: DeLillo's "The Uniforms," *Players*, and Film-to-Page Reappearance", *Orbit: A Journal of American Literature*, 4(2).
- Marić, A. (2011). Media Medi(t)ations in Don DeLillo's *Underworld*. *Philologia*, 9(1), 111-121.
- Mohr, H. U. (2001). DeLillo's *Underworld*: Cold War History and Systemic Patterns. *European Journal of English Studies*, 5(3), 349-365.

- Olster, S. (2008), White Noise. In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Duvall, J. (ed.). Cambridge University Press. 79-93.
- Osteen, M. (1996). Children of Godard and Coca-Cola: Cinema and Consumerism in Don DeLillo's Early Fiction. *Contemporary Literature* 37(3). University of Wisconsin Press. 439-470.
- Pavlikova, M. (2018). The Power of Modern technologies in the Fiction of Don DeLillo. *Communications-Scientific letters of the University of Zilina*, 20(1A), 57-60.
- Radin Sabadoš, M. (2009). O drugim prostorima postmodernog sveta—ekranska kultura kao matrica sažimanja vremena i prostora. *Kultura*, 124, 41-50.
- Robson, M. (2010). Rubbish: Don DeLillo's Wastelands. *IJAS Online*, 2, 75–84.
- Sarmiento, C. (2006). The Angel in a Country of Last Things. DeLillo, Auster and the Post-human Landscape. *Arcadia, International Journal for Literary Studies*, 41. 147-159.
- Staes, T. (2011). The Enduring Stuff of Narrative: Late Capitalist Ideology and the End of History in Don DeLillo's *Underworld* and *Cosmopolis*. *English Text Construction*, 4(1), 1-17.
- Tamata, I. B. (2015). *Treatment of Media Technology in DeLillo's White Noise: A Critique*. Doctoral dissertation, Central Department of English, Kirtipur, Kathmandu. Available at: <https://elibrary.tucl.edu.np/handle/123456789/3105>
- Taylor, A. (1977). Words, War, and Meditation in Don DeLillo's *End Zone*. *International Fiction Review*.
- Thomas, G. (1997). History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's *Libra*. *Twentieth Century Literature*, 43(1), 107-124.
- Varsava, J. A. (2005). The Saturated Self: Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism. *Contemporary Literature*, 46(1), 78-107.
- Vukotić, A. (2014). Don DeLillo: Na talasu razumevanja. *Kultura*, 143, 69-85.
- Weinstein, A. (1993). *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York/Oxford: Oxford UP.
- Wilcox, L. (1991). Baudrillard, DeLillo's *White Noise* and the End of Heroic Narrative. *Contemporary Literature*, 32(3), 346-365.
- Yegane, F., & Parvaneh, F. (2015). Don DeLillo's *Point Omega*; Ecstasy and Inertia in a Hyperreal World: A Baudrillardian Reading. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 4(4), 171-174.
- Zimmerman, L. (1999). Public and Potential Space: Winnicott, Ellison, and DeLillo. *The Centennial Review*, 43(3), 565–574.

7.2. Bodrijarova teorija i tumačenja

- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage Publications.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan.

- Baudrillard, J. (2001). *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo. G. V. Popović (prev.).
- Baudrillard, J. (2002a). *Screened Out*. London: Verso.
- Baudrillard, J. (2009a). The Vanishing Point of Communication. In: *Jean Baudrillard: Fatal Theories*. Clarke, D. B., Doel, M., Merrin, W., & Smith, R. G. (eds.). London: Routledge. pp. 15-23.
- Baudrillard, J., & Singer, B. (1990). *Seduction*. Montreal: New World Perspectives.
- Bishop, R. (2009). Baudrillard, Death, and Cold War Theory. In: *Baudrillard now: current perspectives in Baudrillard studies*. Bishop, R. (Ed.). pp. 47-71.
- Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrum i simulacija*. Novi Sad: Svetovi. F. Filipović (prev.).
- Bodrijar, Ž. (1993a). *Amerika*. Beograd: Buddy Books, Kontekst. M. Bašić (prev.).
- Bodrijar, Ž. (2011). *Ogledalo proizvodnje: ili Krićka iluzija istorijskog materijalizma*. Anarhistiĉka biblioteka. A. Golijanin (prev.). Dostupno na: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/jean-baudrillard-ogledalo-proizvodnje>
- Brockelman, T. P. (2014). In the Wake of Critique: Notes from the Inside Cover of Baudrillard's Simulacra and Simulation In: *Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (eds.). Lanham: Lexington Books. pp. 115-128.
- Genosko, G. (1994). *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*. London, Routledge.
- Hehir, A. (2011). Hyperreality and Statebuilding: Baudrillard and the Unwillingness of International Administrations to Cede Control. *Third World Quarterly* 32(6), 1073-1087.
- Hyland, D. A. (2014). Simulate This!: The Seductive Return of the Real in Baudrillard. In: *Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (eds.). Lanham: Lexington Books. pp. 19-32.
- Kellner, D. (1989). *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Stanford: Stanford UP.
- King, A. (1998). A Critique of Baudrillard's Hyperreality: Towards a Sociology of Postmodernism. *Philosophy & Social Criticism*, 24(6), 47-66.
- O'Neill, B. (2014). Edging the Sublime: Baudrillard and the Inaccessible Real. In: *Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (eds.). Lanham: Lexington Books. pp. 103-114.
- O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (2014). *Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. Lanham: Lexington Books.
- Rudolph, K. (2014). Amerika (Kafka)/ America (Baudrillard): Modern Media and Tele-tactility In: *Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe*. O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (eds.). Lanham: Lexington Books. pp. 207-220.
- Slović, S. Ž. (2019). Bodrijarov koncept simulacije u eri masovne kulture. *Baština*, (49), 167-175.
- Smith, R. G. (2010). *The Baudrillard Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Weiss, M. (2014). Dressing Like Hitler: Reality, Simulation, and Hyperreality. In: Subjects and Simulations: Between Baudrillard and Lacoue-Labarthe. O'Byrne, A., & Silverman, H. J. (eds.). Lanham: Lexington Books. pp. 221-232

7.3. Opšte teorijske studije

Adoni, H., & Mane, S. (1984). Media and the Social Construction of Reality: Toward an Integration of Theory and Research. *Communication research*, 11(3), 323-340.

Archer, J. (2014). The Resilience of Myth: the Politics of the American Dream. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 7-21.

Barthes, R. (1967). The death of the author. *Aspen*, no. 5–6.

Benjamin, W. (1974). *Eseji*. Beograd: Nolit. M. Tabaković (prev.).

Berger, A. A. (2003). *The Portable Postmodernist*. Lanham: Rowman Altamira.

Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press

Brückner, M. (2006). *The Geographic Revolution in Early America: Maps, Literacy, and National Identity*. Chapel Hill: UNC Press Books.

Butler, C. (2007). *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić. D. Janić (prev.).

Caruth, C. (2016). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. JHU Press.

Connor, S. (2004). Postmodernism and Literature. In: *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Connor, S. (ed.)

Debord, G. (1995). *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red. D. Nicholson-Smith (transl.).

Deleuze, G., & Krauss, R. (1983). Plato and the Simulacrum. *October*, 27, 45-56.

Descartes, R. (1998). *Meditacije o prvoj filozofiji*. Beograd: Plato. T. Ladan (prev.).

Dos, F. (2016). *Istorija strukturalizma 1: Polje znaka 1945 – 1966*. Loznica: Karpos. O. Petronić (prev.).

Đurić Paunović, I. (2014). *Čudnoliki svet: Američki hronotopi Pola Oстера*. Beograd, Geopoetika.

Erikson, E. H. (2008). *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike. N. Hanak (ured.), N. Dragojević (prev.).

Fiske, J. (2010). *Understanding popular culture*. London: Routledge.

Fuko, M. (2019). *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos. D. Aničić (ured.), prev.).

Hajdeger, M. (2007). *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik. M. Todorović (prev.).

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

- Hine, R. V., & Faragher, J. M. (2000). *The American West: A New Interpretive History*. Yale University Press.
- Hol, S. (2017). *Mediji i moć*. Loznica: Karpos. Aničić, D. (ured.). Vukelić, V., Samurović, S. i Maljković, D. (prev.).
- Hol, S. (2018). *Zapad i ostatak sveta: diskurs i moć*. Loznica: Karpos. I. Maksić (prev.).
- Huntington, S. P., & Dunn, S. (2004). *Who Are We?: The Challenges to America's National Identity*. Simon and Schuster.
- Jameson, F. (2013). *Signatures of the Visible*. Routledge.
- Kant, I. (1970). *Kritika čistog uma*. Beograd: Kultura. N. M. Popović (prev.).
- Kellner, D. (2003). *Media Spectacle*. London: Routledge.
- Kellner, D. (2005). Media Culture and the Triumph of the Spectacle. *Fast Capitalism*, 1(1). Available at: <https://fastcapitalism.journal.library.uta.edu/index.php/fastcapitalism/article/view/18>
- Kellner, D. (2009). *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Kimmel, M. (2006). *Manhood in America: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Kroker, A., & Cook, D. (1987). *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-aesthetics*. New World Perspectives.
- Lefebvre, H. (2016). *Metaphilosophy*. New York: Verso. D. Fernbach (transl.).
- Luhmann, N. (2000). *The Reality of the Mass Media*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lyotard, J. F. (2005). *Postmoderno stanje: Izveštaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika. T. Tadić (prev.).
- Mekluan, M. (2018). *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*. Loznica: Karpos. M. Trifunović (prev.).
- Mills, S. (2019). Šta je diskurs? U: *Poredak diskursa*. D. Aničić (ured.). Loznica: Karpos. pp. 47-64.
- Muggleton, D. (2002). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. New York: Oxford.
- Muhlmann, G. (2008). *A Political History of Journalism*. Cambridge: Polity. J. Birrell (transl.).
- O'Donnell, P. (2010). *The American Novel Now: Reading Contemporary American Fiction since 1980*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Paunović, Z. (2017). *Prozor u dvorište*. Beograd: Geopoetika.
- Rašević, D. (2014). *Medijska kultura i medijska pismenost*. Banja Luka: Udruženje sociologa.
- Rifkin, J. (2004). *The European Dream: How Europe's Vision of the Future is Quietly Eclipsing the American Dream*. New York: Penguin.
- Savellos, E. E. (1990). On Defining Identity. *Notre Dame Journal of Formal Logic*, 31(3), 476-484.
- Šćepanović, V. (2010). *Medijski spektakl i destrukcija*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Službeni glasnik.

- Sekulić, N. (2003). Kultura označitelja: Razlika u shvatanju structure kod Levi-Straussa i Derride. *Sociologija XLV*, 1. 61-88. Beograd: Sociološko naučno društvo Srbije.
- Smith, D. W. (2005). The Concept of the Simulacrum: Deleuze and the Overturning of Platonism. *Continental Philosophy Review* (38), 89-123.
- Šopenhauer, A. (1981). *Svet kao volja i predstava, Prvi tom/drugi deo*. Pančevo: Grafos. B. Zec (prev.).
- Spasić, I. (2004). *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Steuer, J. (1992). Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence. *Journal of communication*, 42(4), 73-93.
- Thompson, J. B. (1995). *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Stanford University Press.
- Tichi, C. (1992). *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Toffler, A. (1970). *Future Shock*. New York: Random House.
- Trebješanin, Ž. (2008). Eriksonova teorija identiteta. U: *Identitet I životni ciklus*. Erikson, E. H. Beograd: Zavod za udžbenike. N. Hanak (ured.), N. Dragojević (prev.).
- Trifonas, P. P. (2002). *Barthes i carstvo znakova*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk. D. Telečan (prev.).
- Turkle, S. (2005). *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. Cambridge: Mit Press.
- Turkle, S. (2011). *Life on the Screen*. Simon and Schuster.
- Vučković, Ž., & Simončić-Stokić, G. (2012). Digitalni svet i fenomen suviška informacija. *Kultura*, (135), 152-160.
- Weimann, G. (1999). *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*. New York: Sage Publications.
- Wyatt-Nichol, H. (2011). The Enduring Myth of the American Dream: Mobility, Marginalization, and Hope. *International Journal of Organization Theory & Behavior*, 14(2), 258-279.

7.4.Ostala literatura

- DePietro, T. (ed.). (2005). *Conversations with Don DeLillo*. UP Mississippi.
- Gentile, D. A. & D.A. Walsh. (2002). A Normative Study of Family Media Habits. *Applied Developmental Psychology*, 23. 157-178.
- Goodman, I. F. (1983). *Television's Role in Family Interaction*. *Journal of Family Issues*, 4(2), 405-424.
- Harris, R. (1982). A Talk with Don DeLillo. In: *Conversations with Don DeLillo*. DePietro, T. (ed.). Univ. Press of Mississippi. 16-19.
- Kubey, R. (1990). Television and the Quality of Family Life. *Communication Quarterly*, 38(4), 312-324.

Virilio, P. (1999). Cyberwar, God, and Television: Interview with Louise Wilson. *Digital Delirium*. 41-48.