

РЕФЛЕКСИ СТУДИЈА КУЛТУРЕ У РОМАНУ МАО II ДОНА ДЕ ЛИЛА

Сажетак: У раду се на примеру романа *Мао II* (1991) савременог америчког писца Дона Делила показује могућност да се роман чита и користи као својеврсна романескна студија културе. Полазећи од утицаја који пробој и развој овог врло разгранатог, методолошки неоптерећеног интердисциплинарног подручја има или може да има на конструисање романескног света фокусираног на културне процесе, у раду се издвајају и тумаче неколики аспекти и поједине епизоде и сцене у наведеном роману, како би се показала њихова кореспонденција са подручјима интересовања студија културе, знања из ове области која су у њих инвестирана, значења приказаних културних феномена и тенденција које роман нуди и њихов потенцијални културолошки значај. У фокусу анализе су, пре свега, приказ и тумачење маса, као физичких и као аспекта идентитета и свести, односно одлике дискурса и представа који се њима производе.

Кључне речи: *Дон Делило, Мао II, идентитет, масе и гомиле, аутор(ство)*

У својој, чини се неизмерној флексибилности и трансформабилности, роман(описац) је врло често за обрасцима и моделима конструисања романескних ситуација и имплицитних правила функционисања света дела трагао у научним и хуманистичким дисциплинама које су се у датом тренутку снажно профилисале у пољу дискурса о човеку, друштву, историји. Тако, на пример, реалистичко (Балзаково (Honoré de Balzac)) и натуралистичко (Золино (Émile Zola)) наслеђе у роману укључују и експлицитно или имплицитно заснивање света дела на тада актуелним социолошким, психолошким, антрополошким знањима/правцима па, чак,

и третирање романа као доприноса или експеримента у пољу социологије, психо(физио)логије човека или антропологије.¹ И успон студија културе, у које су се новији приступи и интересовања споменутих и многих других наука и дисциплина на разнолике начине сливали и преплитали током друге половине XX века,² има своје одјеке и у делима романописаца, као један од узрока и услова трансформације наратива у роману, односно форме романа, у којем су „јунаци” сада мање хумани ликови а више дискурси и дискурзивни процеси који се одвијају у култури, односно артефакти/медији који те процесе омогућавају и перпетуирају, чак и када је њихово присуство у тексту наизглед само узредно и периферно. Стога, иако је уобичајено (и често) да се роман узима као један од предмета проучавања у оквирима студија културе, овде ћемо покушати да покажемо да се роман може читати и као специфични продукт њихових интересовања и приступа. Као пример ће послужити роман *Mao II* савременог америчког писца Дона Делила (Don DeLillo), иначе познатог по томе што у својим наративима о послератној Америци критички промишља готово сваки значајнији културнополитички феномен, стављајући у фокус свог интересовања психолошке, епистемолошке и културолошке ефекте разних медија и свеприсутства медијских производа, хладноратовске идеологије, теорија завере, идеологије непрестане потрошње, раслојавања друштва на основу животних стилова, глобалистичких културних мешавина, креирајући као егзистенцијални оквир једно „миазмично окружење”³ и пребацујући нагласак са заплета, као конститутивног елемента наратива, на „густ опис” свакодневице и свакодневних радњи, попут куповине, читања новина, гледања вести или филмова и сл. При том се Делилова интересовања крећу око тема које провоцирају и већину истраживача и тумача из домена студија културе (рецепција и употреба/конзумација медијских и производа културне индустрије, на пример) при чему се за многе од његових ликова, због изразитог

1 Видети нпр: Балзак, О. Предговор „Људској комедији”, у: *О реализму*, пр. Илић, А. (1984) Београд: Просвета... [и др.], стр. 39-40; Zola, É. (1893) *The Experimental Novel and Other Essays*, New York: The Cassell Publishing Co., p. 2.

2 Đorđević, J. (2012) *Uvod, u: Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, str. 11-12.

3 Синтагму „миазмично окружење”, у смислу неразмрсивог и флуидног сплета различитих типова дискурса око лика, употребио је, описујући Делилов роман *Ратнерова звезда*, Scott Allen, G. (1994) *Raid on the Conscious: Pynchon's Legacy of Paranoia and the Terrorism of Uncertainty in Don DeLillo's Ratner's Star. Postmodern Culture*, 4 (2), Baltimore: The Johns Hopkins University, pp. 15-17. January 30, 2013., <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.194/allen.194>.

присуства (ауто)рефлексије у њиховој карактеризацији и због структуралног значаја сентенци, афоризама, миниесеја, интелектуалних расправа које образују њихова размишљања или (раз)говори и њихова несавладива потреба да промишљају и тумаче своје окружење, може рећи да су својеврсни „студенти” културе, односно култура с којима долазе у додир, којима припадају или се од њих дистанцирају.

Роман о којем је реч почиње сценом колективног венчања припадника тзв. Цркве уједињења, изворно кореанског верског покрета, на њујоршком бејзбол стадиону „Јенки”. Колективно венчање тих тзв. Мунијеваца (по презимену оснивача и вође покрета Муна) у Њујорку јесте историјска чињеница мада се, у стварности, оно није десило на стадиону Јенкија, већ на тргу Медисон, и то 1982⁴. У роману оно претходи, али не превише, догађајима из главне приповести за које, на основу телевизијских вести које ликови у роману прате, знамо да се одвијају током 1989. и (епилог „У Бејруту”) 1990. године. Делило овај догађај помера на стадион чије име и спорт којем је намењен сугеришу нешто типично америчко, уз асоцијацију на дом и повратак кући коју бејзбол терминологија – хоумран као циљ игре – провоцира. Међутим, тиме што је ту сместио ритуал (тзв. Церемонију благослова) који се одвија у складу са претпоставкама потпуно страним и супротним свему ономе што име стадиона симболизује, Делило је истакао како политичку страну религиозног покрета, тако и то да његова појава у Америци није једноставно инвазија страног – иако први, наизглед аукторијални пасус романа уводи слику наилазеће масе која нараста и трансформише се у огроман, хомогени талас који преплављује простор, управо налик инвазији – већ нешто што има суштинске везе са освајачким и меркантилним духом самих „Јенкија”. Призор који се одвија на стадиону требало би да, заправо, сугерише појаву нових културних и социјалних простора у свету трансформисаном непрестаним трансакцијама и циркулацијом представа, колико и роба и капитала, што омогућава и стално измештање и премештање, ширење и расејавање специфичних производа појединачних култура и њихову хибридизацију. Ритуал који се на стадиону изводи сведочи о „убиквитетном дејству” места,⁵

4 Сам Делило је као инспирацију навео фотографију колективног венчања које је вођа ове секте, Мун, одржао у Сеулу 1989, а која је уметнута у сам роман: „Када сам је поново видео, схватио сам да желим да разумем тај догађај, а једини начин да га разумем био је да пишем о њему”. Нав. према: Passaro, V. (1991, May 19). Dangerous Don DeLillo. *The New York Times*. May 28, 2013., <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>.

5 Ortega i Gasset, H. (1988) *Pobuna masa*, Čačak: Gradac, str. 52.

тј. о осамостаљивању „духа” појединих места од географске тачке коју заузимају, због чега се локалне традиције могу лако детериторијализовати, појавити и дејствовати било где и било када, ван оригиналног контекста. Стога Њујорк, осветљен неонским рекламама за фирме чија су седишта ко зна где у свету (или бар њихова имена тако звуче: Кирин, Митра, Сантори итд.⁶), може - како у наставку романа често бива истакнуто - у својим запуштеним подручјима бити, за своје телевизијским преносима подучене становнике, и „баш као Бејрут” у том тренутку девастиран ратом.

Фокализатор застрашујућег али и задивљујућег наиласка масе је извесни Роџ, отац једне од јунакиња романа, Карен, следбенице Муна, мада Делило, приказујући његове реакције, не дозвољава читаоцу да се идентификује са угроженом, рањивом и пометеном перспективом репрезентативног Американца – белца из средње класе који верује у „слободу воље и независну мисао”, у „временом освештане догађаје” (што независној мисли противуречи), у границу између приватног и јавног, у, како је то Емерсон (Ralph Waldo Emerson) завештао, формулишући овај модел идентитета, „интегритет властитог ума”⁷. У доживљеном говору Карениног оца, а затим и њене мајке јавља се иронична приповедачка дистанца, као када Роџ мисли да га поседовање дипломе, пореског заступника и слично чини спремним да се суочи са свим неочекиваним ситуацијама у животу. Депатетизација сцене постиже се, нарочито, уз помоћ лика мајке која се на трен појави као фокализатор, да би се кроз њу у приказ унео комичан и сатиричан тон. Међу посматрачима она уочава њој потпуно туђе ликове, „градске номаде”, како их у мислима назива, који су јој чуднији од пастира из Сахела, које је до тада, ипак, виђала на телевизији – телевизија је оријентацију у простору као манифестацију оријентације у социокултурној сфери деформисала на такав начин да су физичке раздаљине постале предмет политике приказивања и манипулације видљивошћу. Блискост се не одређује на основу положаја и односа у физичком простору већ на основу степена и начина присуства у медијасфери. Преплитање представа из непосредног и медијски произведеног глобалног окружења, сем што сведочи о усвајању „менталитета оних који су под опсадом и стратегија психичког преживљавања које он подстиче”, због тога што се свакодневица доживљава као екстремно ризична,⁸ изазива „вртоглавицу смешаних

6 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin, pp. 12, 148.

7 Emerson, R. V. (1980) *Ogledi*, Beograd: Grafos, str. 52.

8 Lasch, C. (1984) *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*, New York: Norton & Company, pp. 18-19.

простора⁹ коју ће касније осетити и Карен, када у њеној свести почну да се стапају телевизијски прикази масакра на тргу Тјенанмен у Пекингу, којим је доминирала слика изврнутог бицикла, и приказ задимљене њујоршке улице у којој се управо десио судар. Такву дезоријентишућу мешавину идеолошки и географски врло удаљених подручја представља, дакле, и колективно венчање на бејзбол стадиону.

Поред тога, телевизија је до крајности довела епистемологију која привилегује чуло вида и поглед као, истовремено, и средство и метафору сазнања. Отуда се путем екфразе фотографија и кадрова телевизијских репортажа и вести, путем описа метода фотографисања друге јунакиње, уметнице Брите, и путем приказа појединачних рецепција одређених визуелних дела кроз читав роман тематизује својеврсна епистемологија погледа. Стога роман и почиње усмеравањем читаочевог погледа, двосмисленим: „Ево их”. Где? На фотографији која чини део визуелног паратекстуалног апарата романа или у текстуалном свету који се приповедањем гради? При том, родитељи и остали посматрачи бесомучно фотографишу „покушавајући да уобличи реакцију или да организују памћење, покушавајући да неутралишу догађај, да га исцеде од језивости и моћи”¹⁰. Другим речима, Делило показује како поставити фотоапарат између себе и било чега необичног (на скали од задивљујућег до ужасавајућег), свести своје учешће у догађају на воајеристички фотографски доживљај, јесте средство да се загосподари простором у којем се човек више не осећа сигурно, како је ову функцију фотографије тумачила и Сузан Сонтаг (Susan Sontag)¹¹. Исецајући кадром делић призора, човек који фотографише ствара себи илузију учествовања без стварног учешћа, и, истовремено, форму свог будућег сећања, смештајући се, тако, у иреално предбудуће време. Када се томе дода и механичко понављање истог геста, онда се одбрамбена и заштитна функција фотографисања још јаче истиче. Међутим, Делило уводи и доживљај фотографисаног објекта – и то као колектива – осећање шизотопије које је главни састојак психолошког стања онога ко је изложен овековечујућем/умртвљујућем погледу кроз камеру:¹² „Овде су али и тамо,

9 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 178.

10 Исто, стр. 6.

11 Sontag, S. (2009) *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda, str. 18-19.

12 Термин „шизотопија” преузет је од Гинтера Андерса (Günther Anders), који њиме означава психолошки ефекат „двоструке просторне егзистенције: медији уносе простор који није ни идентичан ни коекстензиван са простором у којем смо у датом тренутку, па смо истовремено и ту и

већ у албумима и на слајдовима, испуњавају рамове слика својим микрокосмичким телима, сићушним сопствима која покушавају да постану¹³. Технологија, дакле, испуњава жељу следбеника Муна да „изграде имунитет против језика сопства“¹⁴, да се, тако рећи, пониште или дереализују; њихов осећај заразности простора испуњеног погледима кроз камеру је, у том смислу, погрешан јер им управо тај технологијом подржан и продужен поглед омогућава да буду оно што желе, да се редукују до „минималног сопства“, сопства које није у стању да препозна и установи границе до којих допире и своје обресе¹⁵.

Други кључни мотив сцене јесте психологија масе у коју Роџ покушава да проникне. Заstraшујућу поенту окупљања он види у неиздиференцираности коју су сједињени појединци у стању да достигну, у томе да се од мноштва начини једно. За Роџа та гомила, коју не може да назове гомилом јер не одговара његовој (урбаној) представи о том феномену, час је нешто живо, неко једнооко, монструозно тело, а час ствар. Када почне да тумачи узроке и мотиве учешћа у колективном склапању насумичних бракова, маса постаје скулптура и играчка, дакле предмет, и то предмет нечије лудичке или естетичке манипулације, претећи предмет. Његова мисао о „непотрошеној вери“, о вери као вишку вредности или вишку симболичког капитала, уводи економску, тј. тржишну метафорику која ће се провлачити кроз читав роман, креирајући поље конвергенције културе, религије и економије.¹⁶ У том пољу, Роџева ћерка Карен, која је одбацила своје порекло, а са њим и веру у аутономију делатног субјекта и идеологију креирања властите судбине, функционише као својеврсна инкарнација вере, и то лутајуће вере која као да тестира различите облике заједнице и односе унутар ње које савремени свет нуди (породица, комуна, љубавни троугао, пријатељство; односно, ћерка, следбеница, супруга, љубавница, мисионарка, што су све њене улоге у роману) и мада Делило приказује и њен изглед (делимице) и њене гестове и кретње, она, због природе доживљеног говора који њен лик прати, делује готово бестелесно и нестварно. Тиме је она супротстављена писцу Билу, протагонисти централног дела романа, који дубоко понире у сопствено тело, као да живи

тамо”. Anders, G. (1985) *Zastarelost čoveka: o razaranju života u doba treće industrijske revolucije*, Beograd: Nolit, str. 87-88.

13 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin, p. 10.

14 Исто, стр. 8.

15 Lasch, C. op. cit, p. 19.

16 „Када Стари Бог напусти свет, шта се дешава са свом непотрошеном вером?”; DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin, p. 7.

само изнутра и као да свој свестан живот утапа у интензивно проживљавање органских и физиолошких процеса, чиме испуњава свој скучен егзистенцијални простор, мада се, заправо, брани од дереализације која прати његову славу.

Приказ дешавања на стадиону се, дакле, не ограничава на једно вредносно и идеолошко становиште, већ напоре до поставља перспективе неучесника и учесника, остварује дијалог којег у приказаној стварности нема. Сам „учитељ Мун“, ипак, остаје безгласан. Приказан у одређеној пози, како у белој хаљини и са круном гледа одозго на младенце, он постоји само као непокретна слика или скулптура, тј. идол – уз који иде и легенда, дата у виду једне мини-хагиографије о његовом претходном животу – упркос томе што „стоји у три димензије“¹⁷ (што имплицира да су га до тада његови следбеници „сретали“ само у медијима). Око њега се смењују тачке гледишта споменутих ликова, али и низ анонимних перспектива, међу којима је и колективна, тј. тачка гледишта масе. Детаљи разговора и размишљања алудирају на социокултурне феномене који ће се у централном делу романа разрађивати и тумачити: мајчино сугерисање група за подршку, којима би ћеркиним чином затечени родитељи требало да се обрате за помоћ, реферише на свет у којем се солидарност као спонтана интерперсонална реакција губи у корист системског, модерираног управљања људским емоцијама и несрећама, што ће потврдити и каснији план да се славни али повучени писац Бил, управо због те славе, укључи у спектакл спасавања младог француског писца-таоца исламиста; Каренина сећања најављују њена лутања по Тајмс скверу, која су, истовремено и лутања кроз физички простор и лутања кроз језике и жаргоне (бескућника, илегалних имиграната из разних делова света, лудака и других стигматизованих и непризнатих „чланова“ друштва). Прелаз са једне на другу перспективу истиче разлику у сликама света, непомирљивост вредности, расцеп у култури произведен истовременошћу тежњи ка самодовољности и тежњи ка самопорицању и деперсонализацији.

Прелаз на Каренину перспективу врши се кроз реченицу која својом дужином, ритмом, променом плана (у филмском смислу, од тотала до крупног плана), кретањем по вертикали и променом перспективе од анонимне до Каренине, сугерише покрет спуштања и концентрисања, трагања за центром хоса.¹⁸ Супротан покрет – ширење и распршивање визуелног

17 Исто, стр. 6.

18 „Око великог стадиона пружа се камењар стамбених зграда, миље делиријума, људи који седе у заваљеним столицама ослоњеним о зидове шупљих зграда, софе које горе у хрпама, и неки осећај, који деле ове

поља, што сугерише високо уздигнуту тачку гледишта – заокружује поглавље, да би слици распеване масе која верује у своју сврху и има пред собом циљ супротставио низ најтривијалнијих призора, који не одају никакав смисао, одвијајући се негде ван тог стадиона, можда свугде (људи који се возе лифтовима и кришом загледају друге људе; људи који седе за својим канцеларијским столовима и зуре у зидове итд. При том је из Карениних размишљања, као и из њених сећања на идеје и слогане који управљају контролисаним и аскетским животом и преданим, дисциплинованим радом у комуни којој припада јасно да маса Мунових следбеника на стадиону своје јединство и усмереност, супротстављене апатији, расејаности, празнини и безначајности, дугује хилијастичким, односно миленаристичким идејама. Ове су Делила нарочито интересовале током седамдесетих-осамдесетих година XX века, о чему сведочи и његов есеј о „граду-силуети”. Надовезујући се на студију *Потрага за хиљадугодишњим царством* Нормана Кона (Norman Cohn), овај есеј истиче прежитке нацизма у тој врсти верских покрета и сродних стремљења у савременој америчкој култури, објашњавајући их као понављање и реконтекстуализацију средњовековних апокалиптичних тема: утопијска, прочишћујућа и спасавајућа катастрофа која ће донети разрешење историјске ноћне море; култ херојског вође као, речима Ернеста Бекера (Ernest Becker), „бедема против смрти”,¹⁹ створеног из жеље за ослобађањем од сопствене воље и управљања сопственим животом; оправдање насиља мисијом и визијом изниклом из „носталгије за искуством неспутане моћи”²⁰. Есхатологизам и страх, како од смрти, тако и од живота, од његове несавладиве сложености, преобила и неизвесности, јесу, дакле, по Делилу, у основи оваквих окупљања.

хиљаде распеваних док трепћу од сунца, да будућност навалује, да се урушава ка њима, да су са свих страна окружени знацима осуђеног предела и људске битке Судњег Дана, и овде, у сред њиховог стубичастог тела, дуге равне косе, стоји Карен Џејни, са букетом звездастих јасмина у рукама и размишља о крвавој олуји која ће наићи”; DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 7.

19 DeLillo, D. *Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium*, in: *White Noise: Text and Criticism*, ed. Osteen, M. (1989), New York: Pinguin, p. 347; Becker, E. (1987) *Poricanje smrti*, Zagreb: Naprijed, str. 180.

20 DeLillo, D. *Silhouette City*, p. 346. При том су атавистички карактер нацизма „који користи театарске технике да би рекреирао и поново задобио моћ древног ритуала да људима обезбеђује осећај учествовања у нечему што је веће од њихових појединачних сопства” и његова антимодерност (упркос технологизму и сцијентизму), по мишљењу Пола Кантора, оно што наводи Делила да његове прежитке препозна у миленаристичким покретима с краја XX века. Cantor, P. Adolf, *We Hardly Knew You: DeLillo's Postmodern Hitler*, in: *New Essays on White Noise*, ed. Lentricchia, F. (1991), Cambridge University Press, p. 61.

Потреба за самозаборавом, невидљивошћу и одсутношћу заједничка је великом броју Делилових ликова у њиховој потрази за адекватним обликом сопства и позиције сопства у односу на индивидуално, колективно, масовно, глобално, универзално. Један од начина да се буде невидљив јесте потпуна изолација, други – поистовећивање са масом, утапање у њу.²¹ Претеже и осамостаљује се или нагон ка самоширењу, који наводи его да се, као Карен, поистовећује са свиме са чим долази у додир, или нагон ка индивидуацији који у својој искључивости сужава читав свет до размера једне собе, на шта Делилови јунаци често себе осуђују, или, чак, као у случају споменутог јунака овог романа, писца Била, на размере тела. Приказујући радикализацију једног од ових порива као репрезентативну или симптоматичну карактеристику живота у Америци последњих деценија XX века, Делило указује на културноисторијске факторе који су са том радикализацијом у спрези. При том му роман као жанр омогућава да у приказ укључи сложене идентитетске процесе и бројне нијансе како самопорицања и одбацивања тако и конструкције граница индивидуалног сопства. На примеру двају подједнако „конфекцијских” идентитета – Карениног и Роцевог – колика год да је, иначе, међу њима разлика, Делило приповедним поступцима показује осцилације свести и несвесно кретање ка супротстављеној позицији. Насупрот жељи за повезивањем која настаје из неупитног прихватања или лаковерног апсорбовања образаца понашања и вредности које је неко други или нешто друго (медији, традиција, наслеђе, идеологија) произвео, стоји она која се рађа на самом месту окупљања, у тренутку заједништва, и идентитет који се ту производи. Тиме као да се потврђује Канетијев (Elias Canetti) увид по којем је најважнији процес који се у маси одвија – растерећење у смислу прекорачења и уништења датих и задатих, телесних, односно, физичких и свих других граница и искуство једнакости.²² Из тога проистиче немогућност да се појединачан идентитет, чак и најкрући, какав заступа Каренин отац у *Mao II*, одржи у својој непромењивости, недодирљивости, неупитности, стабилности, као нешто целовито, затворено и конзистентно.

Идентитетски процеси који се одвијају у приказаној маси и који воде у правцу деперсонализације и препуштања одговорности заправо су средство постављања питања о

21 У овој дихотомији можемо препознати одјек Бекерове ранкеовске теорије о два вида неуросе коју производи радикализација једне од супротстављених онтолошких побуда, односно њихов дисбаланс. (Becker, E. *nav. delo*, str. 221).

22 Canetti, E. (1984) *Masa i moć*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 11-12.

субјекту историје (и с обзиром на то да је реч о историјској, прекретничкој 1989), а оно се у овом роману имплицира кроз преиспитивање ауторства. Другим речима, инстанца аутора у овом роману схваћена је као метонимијски репрезент ауторства у најширем смислу. Тиме ћемо се позабавити на примеру квази-аподиктичког краја пролога *Mao II*. Ово се поглавље затвара једним од најконтроверзнијих Делилових афоризама: „Будућност припада гомилама”²³. Исказ је, чини се, парафраза упозоравајућег увида оснивача социјалне или психологије маса, Ле Бона (Gustave Le Bon): „Доба у које доиста улазимо биће доба гомила”²⁴. Могао би да означава „побуну маса” (како је Ортега и Гасет назвао процес историјске реализације Хегелове „апокалиптичке екскламације: ‘Масе узимају маха!’”²⁵, односно, како ће то један од ликова романа касније формулисати: „страх да историја прелази у руке гомиле”²⁶. С друге стране, исказ би могао да указује на неисцрпивост колективних стремљења и жеља у садашњости, њихову сталну усмереност ка будућности, односно на то да „маса постоји тако дуго док има неки неостварени циљ”²⁷, да је недостатак услов њеног постојања. У сваком случају, афоризам скреће пажњу на проблем историјског субјекта који настаје из антагонизма наде у могућност да историју покрећу и мењају масе, а не изузетни појединци који масама управљају, и ужасавајућег страха од такве могућности. Међутим, коме уопште припада овај исказ? Могао би бити како део аукторијалног, екстрадијегетичког коментара, тако и део свести Карениног оца (кога таква будућност плаши) или саме Карен (која је с радошћу ишчекује). Могао би, такође, бити и упозоравајући глас писца Била, уколико се узме у обзир могућност да је пролог дело „архи-индивидуалисте” затеченог крахом индивидуализма.²⁸ Наговештај Биловог ауторства пролога налазимо у више пута поновљеној опасци да је Карен, централни лик Пролога, као из Билових романа²⁹ тј. да ју је Бил измислио, као и у опису Биловог стила приповедања. Овај је, додуше, чешће тако рећи апофатички – опис онога што Бил не чини са језиком и причом³⁰;

23 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 16.

24 Ле Бон, Г. (2010) *Психологија гомиле*, Београд: Алгоритам, стр. 10.

25 Ortega i Gaset, H. nav. delo, str. 64.

26 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 162.

27 Canetti, E. nav. delo, str. 22.

28 Сам Делило је „крајње полове” које роман *Mao II* представља означио као „архи-индивидуалиста и масовни ум, од ума терористе до ума масовне организације. У оба случаја, потребна је смрт индивидуе да би њихови циљеви могли да се остваре.” (Passaro, V. op. cit.)

29 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, pp. 77,80.

30 Исто, стр. 102,140. и 144.

Делилу је, да би сугерисао све далекосежне импликације статуса аутор(ств)а у савременој култури, потребно да наговести аналогije или, тачније, веровање у аналогije између писца и Бога, односно да драматизује тезе изведене из полемичке реконтекстуализације Флоберове (Gustave Flaubert) верзије слике безличног романописца као невидљивог а свеприсутног.³¹ Те аналогije Делилов приказ бизарне и анонимне смрти једног јавности недоступног писца чине алегориском манифестацијом постмодерне тезе (Бартове (Ronald Barthes)³²) и Фукоове (Michel Foucault)³³) о „смрти” аутора, тј. о неоправданости, неуверљивости и неодрживости представе о независном и потпуно самосвојном творачком субјекту. Билова судбина готово да реализује Фукоову визију/метафору писања као „истинског жртвовања живота” и дела као „убице свог аутора”³⁴ јер: „Писање је узроковало да његов живот нестаје”³⁵. Тиме се, у ствари, тематизује инверзија на релацији стварност-фикција: радикализација једне поетичке и естетичке идеје, идеје о безличности аутора као текстуалне инстанце и о ишчезавању аутора из текста, у спречи са тржишном кооптацијом свих сфера културе, придала је аутору статус производа који се лако одваја од дела које га је као аутора створило (и које је он номинално створио) и постаје подложен трансформишућим утицајима дискурса који око његовог лика круже и надмећу се, маркетиншким и стратегијама креирања имица, које у роману репрезентује Билов помоћник Скот.³⁶ Међутим, представом о смрти аутора имплицира се и порицање стварног значаја и моћи индивидуе, што, чини се, потврђује судбина писца чија се одлука да себе жртвује осујећује опскурном несрећом која, истовремено, делује и као пуки, бесмислени случај и као планирана, завереничка опструкција његовог покушаја херојске

31 Флобер, Г. (1964) *Писма*, Београд: Нолит, стр. 149, 221. Боголики писац кога је Флобер постулирао подразумева концепцију Бога који се скрива (тј. *Deus Absconditus*). Делило је врло доследан у конструисању ове фигуре скривености, па се три персоне с којима се писац што експлицитно, што асоцијативно повезује – бескућник, терориста и талац – могу схватити и као својеврсне „ипостаси” које подржавају суштину ауторства у савременом друштву, односно расцепљеност између спектакуларног насиља и беспомоћне обесправљености.

32 Bart, R. (1984) Smrt autora, *Polja* br. 309, Novi Sad: Kulturni centar, str. 450.

33 Fuko, M. (2012) Šta je autor?, *Polja* br. 473, Novi Sad: Kulturni centar, str. 100-112.

34 Исто, стр. 102.

35 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 215.

36 О ефектима феномена „звезде” на сопство, на примеру писца који се скрива, у: Moran, J. (2000) Don DeLillo and the Myth of the Author-Recuse, *Journal of American Studies*, 34 (1), Cambridge University press, p. 137-152.

потврде снаге усамљеног и самосвојног појединца. То се и додатно потцртава тиме што ће шепави чистач брода, који проналази Билово тело, украсти не новац или ствари преминулог, него само његове исправе, односно идентитет којим се може трговати. Од славног писца остаје само безимено тело, Скотова архива Биллових недовршених текстова и мозаик фотографских портрета комплементаран „дигиталном мозаику” у који се претвара један од Биллових привремених двојника, заточени песник Жулијан³⁷.

Можемо рећи да се у теоријско-филозофским оквирима, са којима Делило имплицитно ступа у дијалог кроз лик писца Била, моћ индивидуалног субјекта пориче у корист надивидуалних, културноисторијских, технолошких и идеолошких формација које су поље кружења функционално ауторизованих дискурса а, заправо, као Бартов текст, „преплет навода преузетих из безбројних центара”³⁸. „Може се замислити култура у којој би дискурси циркулисали и били прихваћени, а да функција аутор уопште не постоји”, говорио је Фуко.³⁹ Делило кроз слике гомила у овом роману представља културу у којој је овакво стање готово реализовано, културу засићену неауторизованим, насумице расејаним представама, слоганима и сликама које просто плутају по свету дела, ничије и свачије. Карактер те културе Делило сигнализира уз помоћ разних композиционих, наративних и стилских средстава – синтаксичких паралелизама, дословних понављања, лајтмотивских фраза, Скотове (врло сумњиве) узречице „цитирајући Била” – која сугеришу циркулисање које једне исказе чини одјецима других или њиховим „преводима” у други идиом. На пример, фраза малолетног дилера дроге Омара⁴⁰ о бескућницима: „Што је мањи прчварник, то вам више живота одузима”⁴¹ била би жаргонска транспозиција и реконтекстуализација Биловог: „Што су уже границе мог живота, то више преувеличавам себе”⁴². Међутим, то је, истовремено и култура чији је нуспроизвод и противтежа појачана потреба за ауторитетом конструисаним у виду звезде или вође који, пак, како то Делило на примеру Била и терористе Рашида показује, за своје обожаваоце и следбенике функционишу као слике (а не као личности): Бил се у

37 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 112.

38 Bart, R. нав. дело.

39 Фуко, М. нав. дело, стр. 112.

40 Омар је арапска варијанта Хомера, за кога се везује вишевековна дилема у погледу врсте ауторства коју то име репрезентује, тј. да ли је у питању личност или колектив, песник или компилатор.

41 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 152.

42 Исто, стр. 37.

роману први пут спомиње као предмет (Скот проверава има ли га на полицама у књижари, при чему се кроз ово рутинско изједначавање дела и аутора, односно персонификовање књиге, подсећа на то да је представа о аутору у корелацији са медијем изражавања и комуникације), затим је предмет разговора, да би се први пут појавио као још неименована фигура крај прозора, дакле, као урамљен; терориста Рашид не само да је слика коју његови следбеници носе уместо свог лица (као маску), преузимајући идентитет који је он креирао, већ је и самосвесно конструисан одраз слике Маа Цедунга. Због свега овог, чињеница да за наведени исказ, као ни за читав пролог, као ни за у роман уметнуте текстове о писцу-таоцу не можемо са потпуном сигурношћу да тврдимо нити да су екстрадијегетички, тј. „Делилови”, нити да су метадијегетички, тј. „Билови”, није пука манифестација постмодернистичког поигравања са нивоима текста и онтолошким границама између света дела и света дела у делу. На то да је питање ауторства наведеног афоризма – нерешиво, како се чини – примарно (у односу на његова могућа значења), указују нам и значај и третман ауторства у остатку романа.⁴³ Другим речима, у питању су нове форме ауторства омогућене широким спектром масовних и новим медијима/технологијама посредованих облика продукције и рецепције.⁴⁴ Њихова експанзија конвергира са алтисеровском представом о „историји без субјекта” тј. о историји као процесу успостављања релација и корелација: моћ воље и делатна моћ појединца се одржавају као нужне идеолошке конструкције док се, заправо, у процесу непрестане, незавршене субјек(тивиза)ције и осамостаљивања и репродуковања

43 Имамо у виду поступак неименовања: у роману ликови посматрају или говоре о неколиким уметничким делима чији се аутори не спомињу. У питању су: слика *Горби* (или Горбачов) I, дело руског емигранта Александра Косолапова (Alexander Kosolapov) (у време дешавања романа (1989) заиста изложено у галерији Музеја лепих уметности на Лонг Ајленду, у оквиру изложбе „Транзит: руски уметници између Истока и Запада“ (<http://www.sotsart.com/about/#.Ujv5F9Ji2YQ>); *Облакодер III* Роберта Московица (Robert Moskowitz), чију репродукцију Брита гледа у часопису (1989. године се чланак о њему и његовом монументалном диптиху заиста могао прочитати: (Larson, K. (1989, August 7). Second that Emotion. *New York Magazin*, pp. 47-48); прича о љубавницима на Киеском зиду је у параболу преточен перформанс „Љубавници: ход по Великом зиду” који су 1988. године извели Марина Абрамовић и Улај (Uwe Frank Laysiepen – ULAY).

44 Марк Остин у вези са овим романом говорио је о спектакуларном ауторству, под чиме подразумева моћ да се фотографије или телевизијске слике употребе тако да, као неким чудом, произведу спектакуларне догађаје који дубоко делују на јавну свест: Osteen, M. (2000) *American magic and dread: Don DeLillo's dialogue with culture*, University of Pennsylvania Press, p. 193. Међутим, чини се да није реч о једном новом феномену, него о скупу нових облика аутор(ств)а.

номинално људских и цивилизацијских тековина, непрестано потискују и сузбијају.⁴⁵ Такво схватање културе имплицира изразита заступљеност корелативних компарација у овом роману, које маркирају говор Била и његових „двојника” тј. ликова са којима се његов живот и положај у друштву доводе у асоцијативну везу. Уз помоћ њих се истичу условност и међусобна зависност. Поред већ наведеног ту су и: „Што су вести мрачније, то је приповест грандиознија.”⁴⁶ „Што више књига објављују, то ми постајемо слабији.”⁴⁷ Жулијанова мисао: „Што баналније, обичније, предвидљивије, отрцаније, бљутавије, тупље, то боље”⁴⁸ итд.

Поред тога, не сме се занемарити чињеница да је овај роман заправо колаж слике (фотографије) и текста, те да свој смисао гради кроз односе визуелног и вербалног и ефекте које производи дуплирање призора са фотографије у тексту који се као целина, парадоксално, насловом смешта у Ворхолову серију Маових портрета. Ефекат мултимедијалности постиже се и коришћењем визуелне перцепције самих ликова, при чему се с оне стране поља која образују интенционални чинови гледања, ликови често приказују и као невољна публика јавног простора комуникације, спектакла слика и натписа. Простор који погледи ликова конструишу није само мултимедијалан (односи се и на призоре из света романа и на низ медијски различитих артефакта: телевизијске вести, новинске фотографије, сликарска дела) него је и полиморфан и у функцији њихових идентитета, односно имплицитних идеологија идентитета. С једне стране је Каренино приањање уз површину, минуциозно праћење мноштва детаља и сензација, уживљавање у приказано. Њену визуелну перцепцију преносе низови анафора који јој придају карактер извођења ритуала: наизменично понављање и смењивање уводних фраза „Она види” и „Приказују” које структурира гледање снимка нерда који су избили на фудбалској

45 Уп. Althusser, L. (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, London: Monthly Review Press, New Left Books, pp. 121-124; Althusser, L. (1976) Remark on the Category „Process without a Subject or Goal(s)”, in: *Essays in Self-Criticism*, New York: New Left Books.; Ashley, D. (1997) *History without a subject: the postmodern condition*, Colorado: Westview Press; Jameson F. (2001) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (10 ed.), Duke University Press, pp. 14-15; Resch, R. P. (1992) *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California, pp. 67-73.

46 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin, p. 42.

47 Исто, стр. 47.

48 Исто, стр. 111.

утакмици; „Приказују“⁴⁹ и „Онда“⁵⁰ организују њено виђење телевизијског преноса протеста на пекиншком тргу Тјананмен у јуну 1989; нови, аудитивни моменат: „Глас је река“ сегментира њено праћење дешавања са Хомеинијеве сахране, организовано око анафоре „Живи“⁵¹ односно преживели, ако имамо у виду Канетијево одређење овог типа масе, масе у жалости⁵². У сваком од ових случајева, Каренин поглед се не одваја од знакова патњи и бола, од слика тела или делова тела, гестова, израза лица, онако како их формира кретање камере. Њу не само да сваки приказ бола дубоко афицира; она се готово сасвим измешта у телевизуелни простор, што имплицира поновљена слика њене ухваћености у одсјаје са екрана. Њена перцепција нам преноси низ емфатичних и импресионистичких сукцесивних слика, одвојених од историјског контекста и од културнополитичких токова који су их произвели. Тако је агонија људи на стадиону средњовековна колико и савремена. Детаљан опис снимка са стадиона укључује ограђен простор, густо клупко тела која пузе, пењу се једна на друга, уврнуте удове, искривљена лица: амплификација и акумулација детаља, уз ритмичко понављање и варирање фраза производе ефекат згушњавања времена, његове супстанцијализације. Када се филм на тренутак заустави, кадар је „као религиозна слика, сцена би могла бити и фреска у некој туристичкој цркви, укомпонована, уравнотежена и испуњена људима који пате“, односно „као фреска у старој, мрачној цркви, масовна уврнута визија срљања у смрт какву је само мајстор епохе могао да наслика“⁵³. Алузије на иконографију Страшног суда и поезику композиције скрећу пажњу на имплицитну естетизацију насиља и неодрживост илузије чисте документарности. Такође, уводе паралелу између слика из давне прошлости и догађаја из садашњости. Подсећају и на то да визуелне и вербалне представе о паклу или подземљу као станишту мртвих, увек спомињу непробројиво мноштво неразлучивих телеса која се гужвају. Како Канети каже, стога јер су гомиле топос слика подземља, како год да се оно замишља, мртви су и парадигма свих двоструко, од споља (физички) и изнутра (принципом ексклузивности) затворених, ишчекујућих маса, које се у модерном свету срећу на стадионима, концертима и сличним местима⁵⁴. Међутим, свеобухватна маса

49 Исто, стр. 32-34.

50 Исто, стр. 176-178.

51 Исто, стр. 188-192.

52 Canetti, E. нав. дело, стр. 119-121.

53 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, pp. 33-34.

54 Canetti, E. нав. дело, стр. 30.

мртвих који чекају стално одгађано растерећење у форми суда јесте и митскоархетипска основа представе о невидљивим, виртуелним масама, онаквима какве, по неким тумачењима – по Ортегиној критици човека-масе⁵⁵, Андерсовој критици обезличавајућег масовног идентитета појединца⁵⁶ или по Деборовој концепцији друштва спектакла као независног кретања „не-живућег”⁵⁷ – ствара некритичко гледање истих вести широм планете. А гледање вести и јесте Каренина пасија, па њено уживљавање у срљање у смрт има вишеструке импликације када је њен идентитет у питању. Поред тога, из овог мешања и стапања различитих типова и медија приказивања, различитих нивоа стварности, документарне и слике слике, произилази и сродност друштвене функције цркве у средњем веку и медија с краја XX века, а која подразумева манипулацију човековим страхом од смрти и уништења, потенцирање катастрофичног и катаклизмичког, непрекидно присутних претњи и ризика, односно конструисање сопствене моћи на интензивирању страха, неизвесности и тескобе и креирању/продавању сопствених механизма њихове контроле и сузбијања.

За Карен, окупљени, дакле, не репрезентују никакве политичке и/или верске партије, класе или нешто слично томе, па их њен поглед истовремено и конкретизује у њиховој појавности и апстрахује из времена, универсализује њихову патњу. Тишина слике без тона (до Хомеинијеве сахране) додатно потцртава ритуалистички карактер њене рецепције, због чега њено гледање вести подсећа на причест, као да је у функцији непрестане обнове одређеног типа везе.⁵⁸

Међутим, везивање Карениног лика за рецепцију масовних сцена, детаљан приказ њених реакција на слике које прима и на основу којих гради своје приче и супротстављање, како ћемо видети, њеног погледа Бритином, сем што је у вези са њеном припадношћу Цркви уједињења, конструиса и разграђује једну, да се послужимо структуралистичком терминологијом, четворочлану хомологију, коју бисмо могли

55 Ortega i Gaset, H. nav. delo, str. 64.

56 Anders, G. nav. delo, str. 89.

57 Debord, G. (1992) *La Société du Spectacle* (éd. 3), Paris: Gallimard, p. 10.

58 Упоредити: „ово заустављено осећање које имаш када је на вестима нешто ужасно, ова обуства у телу, хладно, суспрегнуто узбуђење које те припрема за нешто неизмерно”; DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 185. Канети (Canetti, E. nav. delo, str. 95) је причест одредио као ритуални начин конзумирања (у Каренином случају, катастрофа и слика катастрофа као духовне хране) чија је сврха да обезбеди умножавање тога што се конзумира.

изразити на следећи начин: слика : реч = маса : индивидуа.⁵⁹ У основи ове хомологије је логика по којој се слике примају у тренутку и то као гомила истовремених сензација, док текстови и нарација захтевају време, рекреирају се кроз след узастопних елемената, па је и њихов ефекат кумулативан, а не тренутни⁶⁰. То би се могло схватити као идиосинкратична модификација или генерализација теза о супериорности апелативне и интерпелативне моћи визуелног над вербалним и о униформишућим ефектима слика које се масовно и глобално дистрибуирају и емитују на идентитет, који, онда, и сам постаје масован или серијски производ, а не производ развоја и сазревања. У Карениној пометености док гледа Хомеинијеву сахрану и док се имагинарно придружује „жалобној хајки” (Канети) људи који покушавају да задрже умрлог вођу:

Карен није могла да замисли ко још је ово гледао. Не би могло да буде стварно, ако су и други гледали. Ако су и други људи гледали, ако су милиони гледали, ако се њихов број поклапа са бројем људи на тој иранској равници, зар то не значи да сви ми нешто делимо са ожалошћенима, да познајемо неку муку, да осећамо како нешто пролази између нас, чујемо уздах неке историјске сете? [...] Ако су и други гледали ове слике, зашто се ништа не мења, где су локалне гомиле, зашто још увек имамо имена, адресе и кључеве аутомобила?⁶¹

Можемо препознати далеки одјек тезе о идентитетским ефектима телевизије и телевизијских вести које је Гинтер Андерс, у духу критичке теорије и критике културне индустрије, формулисао као:

59 Најт „централни аксиом” романа (и Делилових експлицитних исказа о њему) формулише на нешто другачији начин („гомила=понављање=слика=глобализација=смрт индивидуе”) али, такође, сматра да роман читаоца наводи да ову тезу преиспита и доведе у питање њену аподиктичност, односно, да је реч о „опетованом грађењу и подривању еквиваленција у роману”: Knight, P. *Mao II and the New World Order*, in: *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, ed. Olster, S. (2011), London, New York: Continuum, p. 38).

60 Упоредити: „Слика је као масе: мноштво утисака. Књига је, с друге стране, са својим линеарним напредовањем речи и карактера, изгледа повезана са индивидуалним идентитетом. Помишљај на дете које учи да чита, које гради један идентитет, реч по реч, причу по причу, са књигом у руци. Слике, некако, увек стварају људе као масе. Књиге припадају индивидуама.” Нав. према: Gardner, C. *Brigitte Desalm interview with DeLillo*. Don DeLillo’s America - A Don DeLillo Site, January 14, 1998, Jun 20, 2013, http://perival.com/delillo/interview_desalm_1992.html.

61 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 191.

у стадијуму радија и ТВ масовни производ се *не прави само за масу него и en masse*, наимае, у безброј репродукованих егземплара за милионе. *Више нема оригинала него још само копија*. Или, ако хоћете: још само оригинала. Било како било, они се у тако широком обиму деле потрошачима да виртуелно *свако може трошити робу у своја четири зида*.

Карактеристика овог [...] стадијума је, очигледно, јаз између масовности свуда идентичних производа и приватности пријема, а тиме – пошто ова приватност односно изолованост пријема покрива масовни карактер робе и тиме условљава масовни карактер примаоца – и *неистинитост*. Неистина која се сугерише примаоцу, односно милионима прималаца, морала би [...] да гласи: „Ти си приватан потрошач достављене ти робе; јер где је та ‘маса’?” (подвукао Г. А.)⁶²

Другим речима, двадесетовековни култови вође и све учесталији примери масовних фетишизација појединаца, којима се Делило у овом роману, између осталог, бави уз помоћ лика Карен, приказују се на позадини претпостављене масмедјски произведене и невидљиве масе, гомила међусобно изолованих и немоћних појединаца у потрази за неким обликом стварног заједништва, али кроз парадокс трагања за непосредним међуљудским односима кроз медијски посредоване фигуре вође, представљене као хероји-неконформисти, који ће им уместо мноштва међусобно противречних егзистенцијалних модела понудити један, свеобухватан, тоталан и стабилан идентитет. Маса чије појавне и физичке облике Делило у овом роману региструје у спреси је са масом као карактеристиком идентитета и „масовним умом”⁶³ у чијем настајању је улога масмедјских слика, иако не искључива, ипак пресудна.

Карен је супротстављена фотографкиња Брита чија „енергија гледања” и „воља да види дубље”⁶⁴ коју камера у њој открива прерађују виђено. Њен је поглед усмерен ка демистификацији, а самим тим, и ка ослобађању, не само примаоца заслепљеног нечијом харизмом, већ и самог предмета/објекта, што се види из описа Скотових размишљања док посматра њене портрете писца Била. Два женска лика репрезентују два начина гледања и два предмета погледа; с једне стране су гомиле тј. човек као део масе коју формира заједничка локација (улица или трг, односно екран) или, пак, заједничка

62 Anders, G. нав. дело, стр. 82-83.

63 Делило у: Passaro, V. op. cit.

64 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 37.

идеја, пракса, жеља или афект, а са друге – Бритини модели, писац Бил и вођа либанских терориста, Рашид, односно ауторитативни појединац, човек као оваплоћење феномена који је у стању да друге људе повезује, као предмет туђих, колективних фантазија и опсесија. Бритина тежња ка издвајању предмета из идеолошког окружења кореспондира са њеним индивидуализмом, који, мада није радикалан у истој мери као Бил, почива на идеји о неприкосновености појединачног идентитета и интегритета личности. Функција слика које током романа реципира јесте да доведу у питање њен став и њено поуздање у могућност такве врсте интегритета и у постојање такве унутрашње самосвојности индивидуе – упркос њеном негодовању према поп-арт традицији која у први план истиче „растворљивост уметника”⁶⁵. То растварање уметника у колективне представе и фантазије јесте разлог што аутори двеју слика које је уздрмавају остају неизменљиви. Оба дела – *Горби I* Косолапова и *Облакодер III* Москвица – као и Ворхол епоним, садрже редни број којим се указује на серијску производњу како самог уметничког дела, тако и објекта који је на слици приказан, упркос његовој номиналној сингуларности, односно на логику репродуковања као на основ који Горбачова и некадашње Куле близнакиње Светског трговачког центра, иако су у питању онтолошки несамерљиве појаве, чини оним што јесу. Називи слика и свођење представљених објеката на иконицке или геометријске обрасце као да постулирају да су „оригинални” чланови серије (историјски Мао Цедунг, Горбачов или две куле Светског трговачког центра) већ слике – појаве толико пута фотографисане, снимане, третиране као лого, умножаване у виду слика најразличитије намене, од плаката до амбалаже, да се (као у случају Ендија Ворхола (Andy Warhol) у Бритином каталогу материјала у којима је репродукована његова слика⁶⁶ више не могу ни замислити као реалност независна од гомиле својих визуелних представа, од непрестаног умножавања које им обезбеђује трајност.

Рецепција слике *Горби I* одвија се у другачијој врсти гомиле или масе, на отварању изложбе руских уметника у Њујорку, које је, заправо, монденски скуп. Бритина перспектива открива простор као проприште међусобне игре погледа који са једнаким интензитетом и без икакве разлике конзумирају и изложена дела и људе који посматрају та дела, који „касапе” јер ни људе ни предмете не уочавају као целине, већ грабе „лица, задњице...”. Међутим, ако Бритин поглед и успева да надиђе игру погледа и покрета коју фокализује,

65 Исто, стр. 134.

66 Исто, стр. 134-135.

ни он не измиче постварујућим погледима пролазника-публике од споља, који читав скуп уоквирују и тренутно замрзавају, понављајући, дакле, насилнички чин: „Овде су, на неки начин, због људи на улици”⁶⁷. Посетиоци изложбе су и сами изложени – исказ асоцира акваријумски доживљај Прустовог (Marcel Proust) Марсела у Балбеку и „велико друштвено питање [које је сам Пруст ставио у заграде, а које Делило, спомињући осећај привилегованости, провоцира] хоће ли стаклени зид увек штитити гозбу тих чудних животиња и неће ли свет који пожудно гледа из мрака доћи и извући их из акваријума и појести”⁶⁸. Међутим, док Прустов вишеструки троп о људима који ће „појести” људе-рибе који једу имплицира социјалну неједнакост засновану на материјалном стању и антагонизам класа, код Делила је реч о појачавању представе о неједнакости између оног што је у јавној сфери видљиво, иконично, „дубоко урезано” и онога што не поседује ту иконичност која га магнетски привлачи и коју подражава. За разлику од Пруста, који више наглашава осећај нелагоде и угрожености због изложености ексклузивних и привилегованих чиновца свачијем погледу, што је омогућила модернистичка архитектура, Делило више наглашава дереализацију која се остварује у простору погледа: гомила на изложби прихвата и потенцира илузију своје бесмртности, коју ствара та изложеност, тј. сведеност на недодирљиву и нематеријалну слику у излогу: „Чинило се да плутају ван света [...] трансцендентне душе [...] То је пригодној сцени давало право на трајност, као да су веровали да ће и за хиљаду ноћи и даље бити ту, бестежински и незнојећи, побуђујући благу језу пролазника”⁶⁹; као да ће привлачна слика коју образују надживети ефемерност тренутка. Овде се потреба за самопревазилажењем не улаже ни у шта друго, постојање фокуса је илузорно. У том смислу, ова гомила постоји само као низ слика које су, као и оне на филмској траци, само привидно покретне јер их, заправо, покреће механизам. У овом случају, то је механизам жеље за бесмртношћу коју је аутоматизовало њено редуковање на један тако рећи ворхолски модус, на жељу за поседовањем препознатљивог и видљивог имица који се може визуелно непрестано процесуирати, препакивати (као Горбачов „упакован” у шминку и боје Мерлин Монро и византијске иконе, истовремено, на слици *Горби I*) све док се у потпуности не одвоји од свог извора и његовог реалног времена.

67 Исто, стр. 133.

68 Пруст, М. (2007) *У трагању за минулим временом*, 2, *У сенци девојака цветова*, Београд: *Paideia*, стр. 245.

69 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, p. 134.

Друга слика коју Брита перципира у роману – репродукција диптиха *Облакодер III* Роберта Московича – делује као на апстрактне обресе сведен поглед на Куле близнакиње из њене собе. Оно што Бриту у овом случају запрепашћује, уз илузију уметничког поистовећивања са њеном тачком гледишта, као да је узурпирао њен приватни простор, јесте осамостаљивање представа које укида индивидуалност и сингуларност мисли и интимних садржаја свести, као и приватност: чини јој се као да се њене мисли изливају и отуђују, препознаје их на фотографијама, али и у фризурама и слоганима. „Видела је најмутавије детаље својих приватних мисли на разгледницама и билбордима”⁷⁰. У роману анонимна, Московичева слика служи томе да подрије илузију аутономије личне перцепције, да доведе у питање конвенционално поимање интимности когнитивних чинова јер се они, уз помоћ ње, показују као нешто надлично и безлично, растворљиво у колективној и масовној свести, од које се није могуће сасвим одвојити. То нас, опет, враћа слици једнооке гомиле с почетка романа, која је већ наговестила проблематичност односа индивидуалне и масовне или колективне свести на нивоу перцепције.

Издвајањем тек пар аспеката и елемената романа *Мао II*, односно његове сазнајне и прагматичне димензије, покушали смо да покажемо како роман, уз помоћ специфичних наративних, стилско-реторичких и стратегија фикционализације, повезаних са интерпретативним поступцима сродним херменеутици студија културе и њиховим повлашћеним темама/предметима, контекстуализује и промишља културе из којих и поред којих настаје и како конструише своју позицију у односу према њима, креирајући (фикционализујући историјске) ситуације и ликове, како би читаоцу, постављајући га у средиште сплета супротстављених перспектива, омогућио да приказане културне процесе и феномене доживи у њиховој сложености, амбивалентности, вишезначности а, често, и противуречности. Овакав роман, као дистинктиван приступ тумачењу свакодневног живота, стога се може читати и као својеврстан допринос студијама културе, са чијом експанзијом је савремен.

70 Исто, стр. 165.

ЛИТЕРАТУРА:

- Althusser, L. (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, London: Monthly Review Press, New Left Books.
- Althusser, L. (1976) Remark on the Category „Process without a Subject or Goal(s)”, in *Essays in Self-Criticism*, New York: New Left Books, pp. 94-99.
- Ashley, D. (1997) *History without a subject: the postmodern condition*, Colorado: Westview Press.
- Anders, G. (1985) *Zastarelost čoveka: o razaranju života u doba treće industrijske revolucije*, Beograd: Nolit.
- Балзак, О. Предговор „Људској комедији“, у: *О реализму*, пр. Илић, А. (1984), Београд: Просвета... [и др.], стр. 38-51.
- Bart. R. (1984) Smrt autora, *Polja* br. 309, Novi Sad: Kulturni centar, str. 450.
- Becker, E. (1987) *Poricanje smrti*, Zagreb: Naprijed.
- Canetti, E. (1984) *Masa i moć*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Cantor, P. “Adolf, We Hardly Knew You”: DeLillo’s Postmodern Hitler, in *New Essays on “White Noise”*, ed. Lentricchia, F. (1991), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 39-62.
- Debord, G. (1992) *La Société du Spectacle* (éd. 3), Paris: Gallimard.
- DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin.
- DeLillo, D. Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium, in *White Noise: Text and Criticism*, ed. Osteen, M. (5 ed., 1989), New York: Pinguin, pp. 344-352.
- Đorđević, J. (2012) Uvod, u: *Studije kulture*, Beograd, Službeni glasnik, str. 11-34.
- Emerson, R. V. (1980) *Ogledi*, Beograd: Grafos.
- Флобер, Г. (1964) *Писма*, Београд: Полит.
- Fuko, M. (2012) Šta je autor?, *Polja* br. 473, Novi Sad: Kulturni centar, str. 100-112.
- Gardner, C. Brigitte Desalm interview with DeLillo, *Don DeLillo’s America - A Don DeLillo Site*. January 14, 1998, Jun 20, 2013, http://perival.com/delillo/interview_desalm_1992.html.
- Jameson F. (2001) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (10 ed.), Duke University Press.
- Knight, P. *Mao II* and the New World Order, in *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, ed. Olster, S. (2011), London, New York: Continuum, pp. 34-48.
- Larson, K. (1989, August 7) Second that Emotion, *New York Magazin*, pp. 47-48.

- Lasch, C. (1984) *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times*, New York: Norton & Company.
- Ле Бон, Г. (2010) *Психологија гомиле*, Београд: Алгоритам.
- Moran, J. (2000) Don DeLillo and the Myth of the Author-Recluse, *Journal of American Studies*, 34 (1), Cambridge University press, pp. 137-152.
- Ortega i Gaset, H. (1988) *Pobuna masa*, Čačak: Gradac.
- Osteen, M. (2000) *American magic and dread: Don DeLillo's dialogue with culture*, University of Pennsylvania Press.
- Passaro, V. (1991, May 19). Dangerous Don DeLillo, *The New York Times*, May 28, 2013., <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>.
- Пруст, М. (2007) *У трагању за минулим временом. 2, У сенци девојака цветова*, Београд: Paideia.
- Resch, R. P. (1992) *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California.
- Scott Allen, G. (1994) Raids on the Conscious: Pynchon's Legacy of Paranoia and the Terrorism of Uncertainty in Don DeLillo's Ratner's Star, *Postmodern Culture* 4 (2), Baltimore: The Johns Hopkins University. January 30, 2013., <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.194/allen.194>.
- Sontag, S. (2009) *O fotografiji*, Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Zola, É. (1893) *The Experimental Novel and Other Essays*, New York: The Cassell Publishing Co.

Violeta Stojmenović
Public Library in Bor

A REFLEX OF CULTURAL STUDIES
IN DON DELILLO'S MAO

Abstract

In the paper, Don DeLillo's novel *Mao II* (1991) serves as an example of a relationship between cultural studies and the novel. Starting from the influence which this interdisciplinary field of research could have on the construction of the novel world, focused on the prevalence of cultural processes, the paper pinpoints and examines several aspects of selected chapters and scenes in the given novel in order to show some points of convergence and the shared interests between cultural studies and the novel, knowledge invested in them, meanings of depicted cultural phenomena and tendencies and their potential cultural value. The analysis is primarily focused on the presentation and interpretation of the masses as both physical entities and entities of identity and consciousness, as features of the discourse and the ideas produced.

Key words: *Don DeLillo, Mao II, identity, masses and crowds, author(ship)*