

O "DRUGIM PROSTORIMA" POSTMODERNOG SVETA – "EKRA NSKA KULTURA" KAO MATRICA SAŽIMANJA VREMENA I PROSTORA

Apstrakt: Sažimanje vremena i "urušavanje" prostora jedna je od žižnih tačaka u stvaralaštvu američkog pisca Dona DeLila. Ovi procesi uslovljeni su tehnologijom koja je postmodernoj kulturi nametnula atribut "vizuelne" kulture, kulture "znaka", u kojoj je svaka perspektiva relativizovana, a svako tumačenje u potpunosti zavisno od procesa proizvodnje (vizuelne) informacije. Delilo se posvećuje ovim procesima gotovo u svim svojim romanima; međutim, svakako najzanimljiviji odnos procesa medijacije događaja i samog događaja, i stvaranja "drugog" vremena i prostora, potpuno zavisnog od ovih parametara, predstavljaju romani "Podzemlje" i "Vaga" u kojima je snimak atentata na predsednika Kenedija ključni artefakt kojim Delilo ilustruje navedene relacije.

Ključne reči: "Vaga", "Podzemlje", tumačenje, tehnologija medija, Don Delilo

Key words: *Libra, Underworld, interpretation, media technology, Don DeLillo*

U članku "Moć istorije"¹, objavljenom u "Njujork tajmsu" kao prigodni tekst priredn povodom izda-

¹ DeLillo, D. "The Power of History". *The New York Times Book Review*. Sept. 7th, 1997: n. pag. Online.

vanja romana "Podzemlje", Don Delilo, jedan od najvećih savremenih američkih pisaca, govori o sažimanju vremena, nastalom kao posledica uticaja "prizora savremenog života"² na proces pisanja. Dominantna karakteristika "kulturne drame"³ koja se odvija u okruženju medija jeste, po njemu, ubrzavanje potrošnje i trenutno stvaranje otpada; to se odnosi i na vreme i prostor u kome se nalazimo, a koji postaju integralni delovi procesa potrošnje. Sadašnjost doživljavamo kao niz trenutaka koji, dokumentovani i okovani u vremenu, bljesnu i nestaju; u tom kontekstu, rekonstruisanje prošlosti u prozi govori o procesu "intimizacije i recentriranja"⁴, sagledavanjem javnih događaja iz "anonimnog ugla iskustva malog čoveka"⁵, jer na taj način preoblikujemo sopstveni doživljaj vremena i društvene stvarnosti čiji smo deo. Poredeći različite slikovne zapise dešavanja, snimak oružane pljačke i "događaje i dokumente koji svedoče o prošlosti"⁶, Delilo ističe veliku razliku između onog što čini lični doživljaj "stvaranja istorije" i onog što jeste interpretacija tog događaja u istorijskom kontekstu. On preispituje mogućnosti stvaranja određene vrste novog "kulturnog sećanja"⁷ kroz ponovljeno prikazivanje video snimaka u kojima dominira nasilje kao deo svakodnevice, postavljajući te projekcije u središte procesa kojim se briše razlika između stvarnosti i fikcije, i "insinuira saučesnički odnos između posmatrača i posmatranog"⁸.

U okviru ovog konteksta, karakteristična je Delilova rekonstrukcija društvenog značenja različitih video zapisa i drugih dokumenata iz medija koji se odnose na javne ličnosti Amerike i njihovo postavljanje u kontekst istorije Amerike XX veka, te, na taj način, i stvaranja alternativnih prostora postmoderne kulture. Romani "Vaga" i "Podzemlje" najsnažnije odslikavaju ove procese.

² Up. ibid.

³ Up. ibid.

⁴ Up. ibid.

⁵ Up. ibid.

⁶ Up. ibid.

⁷ Up. Green, J. "Disaster Footage – Spectacles of violence in DeLillo's Fiction". *Modern Fiction Studies*. 45:3, West Lafayette 1999, str. 572.

⁸ Up. ibid.

U romanu “Vaga”, Delilo se bavi temom atentata na predsednika Kenedija, pored ostalog, i sa stanovišta stvaranja identiteta učesnika u činu atentata kroz medije; on konstruiše mnogostruki identitet Lija Harvija Osvalda od mase podataka iz različitih izvora; ali, taj proces stvaranja ne može da odredi njegov identitet jednoznačno, nego ga predstavlja kao “otvorenu petlju”, pomičnu skalu na kojoj se značenja smenjuju u rasponu između dve smrti, Kenedijeve i Osvaldove, od krvnika do žrtve i nazad. Međutim, u romanu “Podzemlje”, u epizodi u kojoj se Zapruderov film⁹ prikazuje u stilizovanom okruženju elitne umetnosti, efekat koji to prikazivanje ostavlja na ličnost Džona Kenedija u potpunosti je suprotan. Svi aspekti njegovog života implodiraju ka nekoliko sekundi u zamrljanim kadrovima filma kojima je predstavljena njegova smrt¹⁰. U ovom romanu, Delilo opisuje privatnu zabavu, skup ljudi iz umetničkih krugova, gde se prikazuje snimak napravljen amaterskom kamerom. Odlomak teče kontinuirano i isprva opisuje kvalitet snimka, kao da time teži da ustanovi njegovu autentičnost, a potom opisuje sadržaj. Pojavljuje se limuzina okupana suncem, pa glava, a onda nešto udara u glavu i ona se rasprskava, i potom sledi reakcija ljudi u prostoriji, njihova zaprepašćenost i neverica. To je snimak predsednikove kolone vozila u Dalasu, i video zapis atentata na predsednika. Film je izazvao zaprepašćenje iz dva razloga – s jedne strane snimak je bio dugo zabranjen za prikazivanje, ali se znalo da postoji, i predstavljao je naizgled neposredni dokaz o onom što se zaista dogodilo u Dalasu; s druge strane, u njemu je takođe sadržan šok suočavanja s krhkošću ljudskog tela, sa štetom koju metak napravi pri udaru u ljudsku lobanju, “i to prosipanje tkiva i moždane mase predstavljalo je užasno otkrovenje”¹¹. Događaj i oni koji su u njemu učestvovali stekli su autentičnost isključivo putem filmskog medijuma – video beleška atentata na Kenedija preuzela je do-

⁹ Privatni snimak kamerom koji dokumentuje atentat na predsednika Kenedija.

¹⁰ Up. Hardin, M. (2002) “Postmodernism’s Desire for Simulated Death: Andy Warhol’s Car Crashes, J. G. Ballard’s Crash, And Don DeLillo’s White Noise”. *Literature Interpretation Theory* 13. Philadelphia 2002: Online. str. 37.

¹¹ Up. DeLilo, D. “Podzemlje”. Beograd 2008, str. 497, prev. Z. Paunović.

men svog sadržaja – snimak je postao sam atentat. Delilo, međutim, ne koristi samo uticaj filma da bi predstavio događaj iz perspektive trenutka u kojem se dešava njegovo prikazivanje. Ova epizoda, s jedne strane, najavljuje objavu univerzuma u okviru koga je “sajber prostor” primarni medijum, i snažno naglašava tezu da se Kenedijev identitet definiše preko nekoliko kadrova kojima je zabeležena njegova tragična smrt; s druge strane, kako ističe Džeremi Grin, Zapruderov film jedno je od “naših najistaknutijih obeležja neizvesnosti i haosa”¹², ili “izložba zverstava”, kako dalje navodi citirajući Balarda, koja sve pokazuje a ne govori ništa. Neizvesnost i užas, po Grinu, potiču u izvesnoj meri od problematičnosti interakcije tehnologije i telesnosti, i sa svakim novim napretkom tehnologije, snimak biva iznova podvrgnut veoma pomnom ispitivanju ne bi li se taj jaz premostio tehnološkim sredstvima. Takođe, telesnost u ovom kontekstu nije samo materijalna kategorija već se efekat posredovanog događaja prenosi u društveno tkivo i služi kao inicijator formiranja društvenog tela sintetisanog oko traumatičnog događaja.

Zapruderov film postao je artefakt popularne kulture kojem se slobodno može pristupiti preko interneta, bilo kao video zapisu, bilo kao sekvencama kadrova preko kojih je izolovana specifična tačka u vremenu, poznata kao “kadar 313”, koja u deliću sekunde obeležava baš onaj momenat kada je metak udario u glavu predsednika. Sam film svodi se na objekat namenjen konzumiranju na sličan način na koji je to i video snimak oružane pljačke koji Delilo opisuje u članku “Moć istorije”; međutim, ovaj film se smatra svedočanstvom o istorijskom događaju kojem pretpostavljamo da posreduje, i tom događaju on posledično pripisuje karakteristike robe namenjene trošenju. U romanu Zapruderov film funkcioniše kao prototip video snimka ubistva pred kamerama koji, zauzvrat, simbolizuje kulturu u kojoj su televizijske vesti definisane kao jedan u nizu oblika zabave, pa tako i jedan u nizu načina da se nešto ponudi na tržištu, budući da je uloga medija u potrošačkom društvu, u prvom redu, da proda određene kategorije publike zainteresovanim oglašivačima. Kada ovakav video snimak dospe u posed televizijske mreže, gle-

¹² Green, op. cit, str. 594.

daoci neće biti u stanju da u procesu ponavljanja iskuse tragediju, niti stradanje ljudskog bića, već samo niz slika koje se usporeno smenjuju ogoljene i oslobođene svakog obeležja izuzev onog formalno–estetskog. Na tom primeru očito je da ono što isprva nastupa kao primer avangardne umetnosti, što je pretpostavljeni cilj prikazivanja Zapruderovog filma u okolnostima u kome ga posmatra Klara Saks, u romanu “Podzemlje” veoma lako postaje očekivano standardno iskustvo prosečnog televizijskog gledaoca, vrsta tehnološkog postupka koju će asimilirati estetika kapitalizma.

Pored projekcije Zapruderovog filma, u istom poglavlju romana “Podzemlje”, naslovljenom po dokumentarnom filmu o “Rolingstonsima”, Klara Saks posećuje još dve filmske projekcije koje, svaka na svoj način, definišu posredovani prostor medija. Prva prikazuje kontroverzni dokumentarni film Roberta Frenka s američke turneje “Rolingstonsa” 1972. godine, koji je grupa naručila kao prateći materijal za album *Exile on Main Street*. Budući da je snimak turneje s jedne strane bio beleška o izvanredno uspešnim nastupima, dok je s druge strane otvoreno prikazivao razvrat i odsustvo svakog obzira iza scene, članovi grupe zaključili su da ne žele da se film pusti u promet. Film je sniman u stilu *cinéma vérité*, i pred publiku je donosio potpuno nezaštićene “Stonse” sa svim njihovim slabostima i manama, dok njegov provokativni naslov, *Cocksucker Blues*, potiče od naslova poslednjeg singla koji je grupa bila dužna da snimi za kuću “Deka” (Decca). Zbog sukoba sa zvaničnicima izdavačke kuće, tema i jezik pomenute pesme svesno su birani tako da budu uvredljivi i skandalozni u najvećoj mogućoj meri, te je, konačno, izdavačka kuća odbila da objavi singl, koji se pak pojavio tek mnogo godina kasnije na kompilaciji koja je, takođe, uskoro povučena i objavljena ponovo bez pomenute pesme. Sam film postao je predmet spora “Rolingstonsa” i reditelja, i njegovo prikazivanje još uvek podleže odredbama sudske zabrane koja nalaže da film može da se emituje isključivo u situaciji kada je reditelj fizički prisutan. Time što skandalozni naslov pozajmljuje poglavlju sopstvenog romana, Delilo veoma uspešno postavlja u fokus ubrzane promene perspektive, koje indukuje mreža medija, i naglašava da iako medijum jeste interpretacija stvarnosti, istovremeno je i njen

integralni deo i tehnološko sredstvo kojim se produkuju različite stvarnosti; takođe, naglašava da mreže informacija omeđene medijima nisu samo kanali kojim putuju informacije već da se u određenim situacijama, u zavisnosti od konteksta i međusobne povezanosti informacija ili sistema, u mrežama događa “isticanje” ili “prelivanje” informacija iz kojih se može crpeti mnoštvo nekontrolisanih interpretacija.

Film o “Rolingstonsima” u “Podzemlju” dramatično prikazuje kontrast između medijske slike o izvođačima i, u izvesnom smislu, moguće medijske slike o njima, te dinamično preplitanje slika generisanih različitim medijima koje zajedno čine integralnu sliku o predmetu prikazivanja. U “Podzemlju”, Klara odlazi na projekciju s prijateljicom Ejsi Grin i, mada se skandalozni delovi filma u pozadini smenjuju jedan za drugim, Klara filmu pristupa upravo kao artefaktu, a ne kao nekoj projekciji stvarnosti:

“Dopadalo joj se to isprano plavo svetlo filma, ta neka vrsta sutonske svetlosti, tunelsko svetlo koje je nagoveštavalo neku nepouzdanu stvarnost – zapravo, nimalo nepouzdanu, zato što nije teško verovati u ono što vidite, već u subverzivnu realnost, kvarljivu i ruševnu, privlačno tunelski plavu.”¹³

Njena pažnja usmerena je na logo na kome su usne Mika Džegera, i ona ih doživljava kao korporativni logo Zapadnog sveta, kao deo koji predstavlja poseban objekat naknadno dodat radi nadrealnog utiska o onom što on i grupa predstavljaju¹⁴. Njena prijateljica Ejsi ne posvećuje nimalo pažnje umetničkim odlikama filma, kao ni ikoničkoj vrednosti grupe u okvirima pop kulture. Za nju je film, jednostavno, veza sa sopstvenim teskobnim iskustvom koje je doživela kao deo publike na jednom od koncerata na turneji, koja je predmet filma; tako, njena izjava da ne zna o kojoj se noći radi, ali da su koncert, grad i “bend” na snimku isti kao iz njenog sećanja, i da zapravo i nije važno u kojoj je meri snimak autentičan jer su u pitanju “isti pederski ‘bend’ ispošćenih milionerskih prdonja i njihovih crnih telohranitelja”, upućuje na to da film ne prenosi ništa drugo osim svojih estetskih kvaliteta – dakle, on nije svedočanstvo o

¹³ “Podzemlje”, str. 391.

¹⁴ Ibid, str. 390.

nemoralu, bahatosti i razvratu kojim bi se narušio bilo čiji ugled. Identitet “benda” uspostavljen je unapred kao komercijalni, ili korporativni, dok je film najava poniranja kulture u komercijalizaciju, koja će se desiti nešto kasnije i predstavljaće jednu od najvažnijih karakteristika postmodernog doba.

Između Zapruderovog filma i filma o “Rolingston-sima”, što čini dokumente iz domena realnog, Delilo u romanu “postavlja” projekciju filma koji sasvim izvesno pripada fikciji, a čiji je navodni autor Sergej Ajzenštajn. Film koji je, po priči, bio izgubljen i potom pronađen pod nerazjašnjenim okolnostima, naslovljen je *Unterwelt*. Klara odlazi na jedinu projekciju zakazanu u “Rejdio Siti Mjuzikholu”; u okruženju koje nije u srazmeri s temom filma, uz predstavu plesačke trupe “Raketice”, filmska projekcija predstavlja udvojenju, pa čak i sukobljenu perspektivu dve stvarnosti “hladnog rata”. S jedne strane, to je apokaliptična vizija društva na pola puta između Brojgelove slike “Trijumf smrti”¹⁵ i otkrovenja na “bilbordu” u poglavlju “Das Kapital”. S druge strane film nosi veoma snažnu političku poruku o dualizmu sveta, što pojačavaju žovijalna komercijalna atmosfera “Rejdio Siti Mjuzikhola” i izneverena očekivanja gledalaca koji su, još pre pauze, demonstrativno napuštali salu. U domenu realnog, Ajzenštajn je umetnik čija dela nose izrazito političku crtu, i mada je film o kome je ovde reč u potpunosti Delilova konstrukcija, iz nje se očituje njegovo poznavanje Ajzenštajnovog dela, u istoj meri kao i sklonost ka filmu kao medijumu i želja da slavi delo umetnika koje istovremeno izaziva smeh i uzdržano divljenje. Kako navodi Ketrin Morli¹⁶, Ajzenštajnov uticaj prisutan je i u dinamici teksta prologa, ali i u procesu montaže, u “razlamanju” scena i rezova koji čine teksturu romana. Njegovo delo takođe se bavi odslikavanjem mase, mnoštva i moći koju kolektiv prisvaja, čime se Delilo naročito bavi u romanima “Mao II” i “Beli šum”. Međutim, funkcija ovog naročitog segmenta koji se odnosi na Ajzenštajnovu poetiku, iako ne potiče iz njegovog opusa, jeste demonstriranje potrebe da publika učestvuje u

¹⁵ Brojgelova slika je motiv iz prologa romana.

¹⁶ Morley, C. “Excavating ‘Underworld’, disinterring ‘Ulysses’. Don DeLillo’s dialogue with James Joyce”. *Comparative American Studies*. 4:2. London 2006, str. 175–196.

kreiranju značenja svojim aktivnim učešćem u procesu tumačenja. “Iznose se argumenti, teorije se stvaraju na ekranu i istog trenutka bivaju poljuljane – mnogo je tu suprotstavljanja i konflikata.”¹⁷

Junakinja romana, Klara Saks, zaključuje da film predskazuje globalne pretnje čovečanstvu, u čemu nalazimo odjeke onog što je za nju predstavljala pretnja atomskom bombom ili onog što za čitaoca s kraja XX veka predstavlja pretnja genetičkom bombom; film nesumnjivo govori o dubokoj podeli koja će raspeliti svet na polovine, o “nama i njima”, i načinu na koji jedni drugima dopunjujemo egzistenciju. Ovu tezu podupire i priča koju Delilo postavlja u intermeco, između dve rolne filma, u kojoj se posvećuje “Munmenu 157” i crtačima grafita, umetnicima iz “Podzemlja”; ma koliko da je film fantastičan i nadrealan, on za Klaru, ali reklo bi se i za obaveštenog čitaoca, za razliku od prethodna dva filma u tom trenutku predstavlja srž stvarnosti, ili makar srž stvarnosti romana. Sve što Ajzenštajn želi da vidimo, na kraju krajeva, jesu protivurečnosti postojanja. “Gledaš u lica na ekranu i vidiš obogaljene žudnje, unutrašnje podele ljudi i sistema, sudare i ubrzanja različitih sila, koji narušavaju ravnotežu tako da to ostaje trajno obeležje stvari.”¹⁸

“Drugi” su uvek u graničnom području predstave; oni su deo neizdiferenciranog mnoštva, stereotip ili utvare, statistički podaci kojih postajemo svesni tek putem medija masovne komunikacije kroz prizore skupova, gomile ili masovnih katastrofa. U tom obliku, kako navodi Grin¹⁹, kolektiv je predstavljen ambivalentno, ili kao preteća sila ili kao ugroženi entitet. Savremene nesreće uvek podrazumevaju slom tehnoloških sistema i stupanje na teritoriju izvan one omeđene sigurnošću koju takvi sistemi pružaju. Ipak, katastrofe koje opčinjavaju posmatrača, uvek su one u kojima neadekvatnost tehnologije rezultira smrću pojedinca ili, čak, smrću mnoštva. U medijima masovne komunikacije, izveštavanje o masovnim žrtvama savremenih katastrofa obeležava granice transparentnosti tehnologije; to su trenuci u kojima ona po-

¹⁷ “Podzemlje”, str. 437.

¹⁸ Ibid, str. 453.

¹⁹ Up. Green, op. cit, str. 581.

staje vidljiva u društvenom tkivu, a istovremeno nosi i negativan predznak. Scene u kojima skršena ljudska tela svedoče o ranjivosti čoveka i izloženosti na milost i nemilost tehnologiji, pomoću koje putujemo ili stvaramo energiju, podrazumevaju jedan nivo identifikacije sa žrtvama nesreće i generisanje straha od tehnološke zavisnosti. Međutim, izvesnost smrti nije ni uvećana niti umanjena zbog toga što je potvrđena i proračunata tehnološkim sredstvima; u tome i jeste najveća ironija ljudske zavisnosti od tehnologije: u pitanjima totaliteta, života ili smrti, i tehnologija i neizvesnost “prirodnog” stanja mogu da pruže jednako izvesne odgovore. Takođe, uticaj kolektivne traume na formiranje kolektivnog sopstva, posredstvom sistema medija masovne komunikacije ili traume spektakla nasilja, formira snažan kompleks veza kojima se spajaju vreme i prostor u jedinstvene i neponovljive strukture nadilazeći fizičke barijere s kojima se neminovno suočavaju ljudske jedinice. U tome se upravo i sastoji suština razmišljanja o “kulturi mreža”, ako se tako jednim imenom može nazvati raznorodni asamblaž savremene i neminovno globalne kulture, u doživljaju jednog istovremeno kao mnogostrukog, jedinstvenog i opšteg. U Delilovom pisanju, ti fragmenti se prepliću i pretapaju jedan u drugi formirajući jednu sveobuhvatnu strukturu različitih formi kulture, hibridnih tvorevina, razgranatih izdanaka i jedinstvenih varijacija – svaki, i onda kada nije u vezi s nekim drugim fragmentom, stoji u neraskidivoj vezi prema celini koju svi zajedno tvore, prema slici, ili jednoj od slika koju će u kaleidoskopu zajednički tvoriti. Tokovi informacija pokazuju tendenciju da se “prelivaju” izvan mreža u kojima cirkulišu, i da tako prevaziđu ograničenost nekog medijuma otvarajući se u jedno šire polje. Ono što su nekada predstavljala “medijska saopštenja”, više ne može da bude predstavljeno tokom, kroz definisani kanal od pošiljaoca ka primaocu; poruke se šire i deluju jedne na druge, mešaju se i mutiraju u jedinstvenoj (ali ne i jednoobraznoj) informacionoj ravni; informacije prelaze različite kanale i prelamaju se kroz različite medije – menjaju svoj oblik svaki put kada se dekodiraju ili ponovo kodiraju na lokalnom nivou. Svaku kulturnu produkciju ili formaciju, svaki proces proizvodnje značenja sve je teže odvojiti od informacionih procesa koji se odvijaju na širem planu i koji regulišu

brzinu i opseg protoka slika i reči na celoj planeti povezanoj hipervezama.

Delilov roman "Podzemlje" prikazuje procese i stanja koji su doveli ili dovode do onog trenutka koji Virilio imenuje "opštim incidentom"; širenje informacija u sistemima medija često podrazumeva njihovo razorno dejstvo i ireverzibilnost efekata, jer se očekuje da će konačni produkt tog procesa biti konačno poništenje prostorno-vremenskog kontinuuma i materijalnosti postojanja. Ipak, iako se svet tako određene savremene kulture može doživljavati kao mesto "razaranja u kome vlada zaglušujuća buka belog šuma", gde su ljudi osuđeni da više ne raspoznaju rastojanja ili vremenske periode koji bi bili parametri njihovog ličnog kontakta s drugim ljudima, već svoje opštenje vezuju uz globalne medije, Delilova dela, mada nesumnjivo poseduju i tu dimenziju, ipak ne govore o nastupanju hegemonije nematerijalnog nad materijalnim; on kroz njih iznosi svoje mišljenje da procesi ubrzavanja toka istorije i poništavanja fizičkih dimenzija, kojima se poima udaljenost, nose i onu drugu poruku, manje očitu, ali stoga i neuporedivo značajniju – o tome da takav sled događaja predstavlja "produktivni potencijal" za transformaciju postinformacionog društva.