

Ана Мандић Ивковић

Београдска пословна школа

008"20"

821.111(73).09-31 DeLillo D.

821.111(73).09-31 Pynchon T. R.

<https://doi.org/10.18485/filkult.2016.1.ch10>

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА КАО ЧИН ОТПОРА ЦЕНЗУРИ ЛИЧНИХ СЛОБОДА У ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОМ СВЕТУ РОМАНА *БЕЛА БУКА* ДОНА ДЕЛИЛА И *ОБЈАВА БРОЈА 49* ТОМАСА ПИНЧОНА

Сажетак

У друштву у коме је моћ неравномерно распоређена у односу на класу, расу или пол, популарна култура постаје контрадикторна вредност јер се огледа у односима снага, у доминацији и подређености, у моћи и отпору. Уколико човек, ради личног конформизма или интереса, пристаје на стално потчињавање и контролисану егзистенцију, он неминовно остаје у замци владајуће идеологије и тиме признаје надмоћ друштвеног поретка који доминира над његовом личношћу. Некритичко прихватање владајућих вредности доводи до стварања цензурисане свести, која својим суженим погледима на свет, онемогућује развој личне слободе и креативности. Таква врста подређености у капитализму не може изнедрити нове културне вредности, јер популарна култура није култура покорних. Упркос силама доминације, она настаје из осећања различитости, бунта и отпора економској или друштвеној ускраћености.

Дон ДеЛило као и Томас Пинчон, залажу се за слободу појединца унутар стега савременог друштва; њихова дела представљају непрекидну борбу против врло перфидних облика репресије, како индивидуалних тако и јавних слобода, у другој половини 20. века. Стога су ова два аутора зачетници својеврсне поп културе која позива на бунт, буђења из учмалости масовне културе, једноличности и осредњости свакодневног живота, као и супростављање потрошачком капиталистичком систему који отупљује појединца претварајући све вредности и задовољства у још један потрошачки производ.

У роману *Бела бука* ДеЛило коментарише све те културне тенденције почев од доминације медија и технокултуре, преко природних катастрофа, тржишне економије која захвата све па и академске кругове, проузрокујући чак и на микроплану разбијање самог породичног језгра; док Пинчон на себи

својствен начин описује неку врсту социјалне и културне револуције подређених и обесправљених широм Америке. Сатира, црни хумор, иронија или пародија доминантни су елементи у делима ова два аутора који их вешто користе када критикују масовну културу америчког корпоративног капитализма.

Кључне речи: поп култура, постмодернизам, слобода појединца, савремена култура, иронија, пародија, сатира

Увод

У друштву у коме је моћ неравномерно распоређена у односу на класу, расу или пол, популарна култура постаје контрадикторна вредност јер се огледа у односима снага, у доминацији и подређености, у моћи и отпору. Роба је та која успоставља вредност капитализма, истовремено одражавајући идеологију тог система. Уколико човек, ради личног конформизма или интереса, пристаје на стално потчињавање и контролисану егзистенцију, он неминовно остаје у замци владајуће идеологије и тиме признаје надмоћ друштвеног поретка који доминира над његовом личношћу. Такво некритичко прихватање владајућих вредности доводи до стварања цензурисане свести, која својим суженим погледима на свет, онемогућује развој личне слободе и креативности. Таква врста подређености у капитализму не може изнедрити нове културне вредности, јер популарна култура није култура покорних. Она настаје из осећања различитости, бунта и отпора економској или друштвеној ускраћености. Она се стално опире моћницима који желе да доминирају светом намећући одређене шаблоне понашања или принуде. Наш свакодневни живот представља својеврсну уметност постојања и начин егзистенције који нам гарантује право на слободу и креативност. Стога је право сваког појединца да сам изабере свој пут, било да је то пут прилагођавања капиталистичком робном систему, или пут отпора, стварању властите културе, личних вредности, алтернативног духа. Управо захваљујући тим животним и креативним потенцијалима, упркос силама доминације, настаје популарна култура (Фиск 232).

Популарна култура с једне стране је индустријализована, јер њену робу производи и дистрибуира профитом мотивисана индустрија која следи једино властите економске интересе; с дру-

ге стране, међутим, она припада обичним људима чији интереси се не подудару са интересима индустрије. Популарна култура није потрошња већ активан процес стварања и преношења значења и задовољства унутар одређеног друштвеног система. Култура, ма како индустријализована била, не може се описати пуким чином куповине и продаје робе. Не може се продавати масама јер се ни људи не понашају као маса, као скупови отуђених, једнодимензионалних особа. Текст који треба претворити у популарну културу истовремено садржи и силе доминације и могућност да се говори против њих. Популарну културу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије културе и свакодневног живота. Популарна култура се не намеће људима они је сами стварају, она настаје изнутра. Чињеница да систем нуди само робу, културну или материјалну, не значи да се процес потрошње те робе може описати као процес који претвара те људе у хомогенизовану масу препуштену на милост и немилост индустријским магнатима (Фиск 31).

Економски систем, који одређује масовну производњу и масовну потрошњу, идеолошки репродукује себе у роби коју производи. Свака роба репродукује идеологију система који ју је произвео: роба је материјализована идеологија. Та идеологија настоји да код подређених слојева створи лажну свест о њиховом положају у друштву јер се друштвене разлике сагледавају као хармоничне а не као конфликтне. „Идеологија делује у сфери културе онако како економија делује у својој сфери, с тежњом да натурализује капиталистички систем тако да делује као да је он једини могући” (Фиск 22). Игноришући сложеност и креативност с којом се подређени опиру робном систему и његовој идеологији у свакодневном животу, доминантна група потцењује и на тај начин обезвређује конфликт и борбу која неизбежно постоји у стварању популарне културе у капиталистичком друштву (Фиск 27). Интересима моћи највише погодује одржавање постојећег стања. Друштвене промене могу настати само из свести о друштвеним разликама заснованим на сукобу интереса, а не из либералног плурализма у коме су разлике у крајњој линији подређене цензури, чија је функција у одржавању тих разлика суштински онаквих какве јесу. Популарна култура је по правилу део односа моћи; она увек носи у себи трагове непрестане борбе између доминације

и подређености, између моћи и различитих облика отпора или избегавања моћи. Место популарне културе заузела је масовна култура наметнута онима који су пасивни и лишени моћи. „Масовна културе производи покорну, пасивну масу људи, скуп аутоматизованих појединаца одвојених од властитих положаја у друштвеној структури, несвесних своје класне свести и одвојених од ње, као и од својих различитих друштвених и културних припадности, а тиме и потпуно обесправљених и беспомоћних” (Фиск 29). Стога популарна култура насупрот масовној култури може се сматрати прогресивном, пошто у енергији и виталности људи налази доказ могућности друштвених промена и могућност мотивације за покретање таквих промена.

Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у роману *Бела бука* Дона Делила

Дон Делило као представник америчког постмодернистичког романа, у својим делима бави се феноменима славе и моћи, фудбала и рок музике, култом насиља, тероризма и тајних служби – појавама карактеристичним за савремено потрошачко друштво, као и за популарну и масовну културу. Такав избор актуелних тема за њега представља повод да се позабави темама универзалног и егзистенцијалног. Његово интересовање смештено у свет Америчког друштва на крају 20. и почетком 21. века, превасходно је усмерено на проблем времена и идентитета који је тим временом условљен и са којим човек, желео то или не, мора да се суочи. Његова дела карактерише непоколобљива борба против сваког облика репресије, како личних тако и јавних слобода, а која се у савременом свету нарочито испољава у свеprisутности терора медија и технолошких феномена.

Главни јунак *Беле буке* Џек Гледни шеф је Одсека за студије Хитлера на Универзитету на Брегу и пошто не зна ни реч немачког језика, панично покушава да га научи до почетка конференције на којој ће гостовати уважени професори из Хитлерове домовине. Живи у четвртом браку са Бабет и њихово четворо деце из претходних бракова. Радња романа смештена је у академски изоловану заједницу, која јаз између себе и спољњег света не успева да премости ни у окол-

ностима радикалне еколошке катастрофе. Све одише атмосфером апсолутне изгубљености, како на личном плану главног јунака коме се брак распада због женине прељубе и покушаја убиства жениног љубавника, тако и на општем плану, где су све ситуације тренутне, без назнака уједињујућег момента кулминације. ДеЛило врло сугестивно повезује атмосферске ефекте заласка сунца или апокалиптичног описа токсичног облака пуног смртоносних хемикалија са расу- тим светом у којем пребивају његови ликови.

ДеЛило приказује отуђеност савремене америчке породице која само на површини одаје изглед заједнице која функционише. Међутим у само наизглед складном браку између Џека и Бабет, који за собом имају шест неуспелих бракова, имамо четворо деце од којих ни једно не живи са оба биолошка родитеља. Тако дисфункционална породица показује кризу друштва које трпи последице сексуалне револуције, феминистичког покрета и нестанка родитељског ауторитета. Џекове бивше супруге више значаја придају дестабилизацији непријатељских влада у земљама трећег света него васпитању властите деце. Аутор се користи пародијом када жели да нагласи да је свака брачна веза или крвно сродство потпуно тривијализовано, осликавајући наизглед идеалну слику породице која живи у лепој кући, у мирној улици, у предграђу једног америчког градића, у којој је отац професор на колеџу а мајка домаћица, која се поред бриге о деци бави и добротворним радом. Тако ДеЛило ствара своју сатиричну слику породице налик породичним серијама из 50тих, док је стварност потпуно другачија. И дом и породица постају жртве масовне културе и потрошачког друштва јер бездушни индивидуализам потискује сваки осећај заједништва; постоји само привид породичног окупљања док се одлази у куповину, супермаркет, једу оброци брзе хране у колима или испред телевизора.

Свакодневни живот људи јесте област у којој се супростављени интереси капиталистичког друштва непрестано надмећу и сукобљавају. Носиоци моћи стварају места на којима могу да испољавају своју моћ – градове, трговинске центре, школе, радна места и домове. Култура свакодневног живота може се пронаћи у прилагођавању – начину како ће појединац прихватити или како ће се одупрети пред његовим захтевима, како би живот учинио подношљивијим и сачувао осећање иденти-

тета. У потрошачком друштву позног капитализма свако је потрошач, јер потрошња је једини начин прибављања ствари неопходних за живот, без обзира да ли је реч о материјалним потребама као што су храна или одећа, или културним као што су медији, образовање или језик.

Осећање безбрижности и просперитета, сигурности и задовољства лежи у супермаркетима увек препуним лепо упаковане робе и тржним центрима који пружају осећај испуњености породицама средњег сталежа које то себи могу приуштити за разлику од оних „људи којима је мање тога потребно, којима су мања очекивања, и који свој живот планирају око лепих вечерњих шетњи” (ДеЛило 20). Супермаркет постаје свето место обожавања у потрошачкој култури, јер куповина је та која човека духовно уздиже, место на коме је породица уједињења где се њени чланови осећају слободним да успоставе комуникацију, да осете блискост и топлину. Потрошачки капитализам, који је прво уништио породичне везе, сада експлоатише људску потребу за блискошћу, нудећи Дизниленд као неку врсту породичне меке у којој се може доживети право породично искуство.

Друга половина 20. века постаје доба масовне потрошње у којој како објекти тако и људи постају роба која има своју употребну вредност у свету глобалне економије, па отуда иконе попут Хитлера и Елвиса Преслија губе свој историјски контекст и постају још једна од академских услуга које су понуђене као део образовног система у замену за високе школарине. Процесом економске колонизације у коме економски моћни конгломерати преузимају сву власт продором капитала, настаје глобална култура која је превасходно америчка, постмодернистичка, а потекла је из једног новог таласа америчке војне и економске доминације широм света (Олстер 80). Свој допринос таквој глобализацији свакако су дали нови електронски медији који нам с једне стране визуелним сликама омогућавају боље разумевање светских прилика, а с друге стране историја пада у заборав пред стварањем једне нове визуелне стварности, која подлеже политичком ставу свог творца. ДеЛило је свестан да онај ко управља електронским медијима управља и светом јер ту лежи прави центар моћи. „А када реалност није више оно што је некад била, носталгија поприма своје пуно значење” (Олстер 81). Отуда Џек Гледни носталгично чезне за неким прошлим „преканцерогеним временима” (Олстер 81), у којима је суштина била важнија од спољашњости.

Телевизијски програм, односно културна роба, није роба исте врсте као материјална, пошто се у тренутку потрошње тај програм претвара у произвођача, који производи публику, а публика се потом продаје оглашивачима, на тај начин публика је претворена у робу и на тај начин док гледамо телевизију учествујући у претварању људи у робу, ми радимо у прилог робног капитализма. Идеја економије проширује се не само на идеју кружења новца, већ и кружења значења и задовољства. Јадиковање због губитка аутентичности није ништа друго до јалово предавање романтичној носталгији. Креативност популарне културе не почива толико на производњи робе, колико на продуктивном коришћењу индустријске робе. Вештина којом људи располажу јесте вештина сналажења. Култура свакодневног живота почива на креативном, селективном коришћењу извора које нуди капитализам (Фиск 36).

ДеЛило се на сатиричан начин поиграва неким кључним догађајима средине 20. века као што су успон фашизма Адолфа Хитлера, убиство председника Џона Кенедија или Хладни рат; догађајима које је савремено потрошачко друштво комерцијализовало као и сваки тржишни производ. ДеЛило жели да прикаже на који начин је Америка постала постмодернистичка, са појавом медија као што су радио, телевизија, филмска индустрија, интернет, који добијају неприкословени социолошки значај и утицај. У роману *Бела бука* јасно је назначено како рекламна индустрија и капитал значајне историјске догађаје претварају у забавне телевизијске емисије. Као део културе у којој постоји само симулација стварности а не и сама стварност, Џек Гледни, професор студија о Хитлеру, заинтересован пре свега за естетику Нацистичког покрета, губи из вида све оне ужасе нацистичке прошлости, те стога на исти начин постаје равнодушан и по питању ужаса властите стварности која је потпуно медијски естетизована, стварности у којој се брише граница између историјског и фиктивног (Дувал 3). Својим црним хумором аутор критикује такво постмодерно америчко друштво које је личности попут Хитлера, Елвиса Преслија и Ли Харви Освалда учинила славним и популарним медијским личностима пружајући им неку врсту ореола божанстава савремене поп културе.

Имиџ је тај који продаје производ, стога Џек мора поради на свом спољашњем изгледу као и промени властитог имена, уколико

жели да се његов предмет успешно пласира на академском тржишту. Речи Џековог колеге Масингејла, када га угледа без његове одоре и тамних наочара и назове „безопасним, остарелим, неприметним човеком” (ДеЛило 83), дубоко ће повредити Џеков его, јер је његова најосетљивија тачка његова академска репутација коју он тако брижљиво скрива иза свог професорског имиџа. Тај сусрет у Џеку буди жељу за куповином, јер она је та која увек пружа безграничан осећај задовољства, док трошење новца даје осећај моћи.

...Куповао сам са таквом безбрижном преданошћу. Куповао сам оно што ми је тренутно било потребно за неке далеке непредвидљиве ситуације. Куповао сам ради саме куповине, тражећи и додирујући, проверавајући робу коју нисам уопште намеравао да купим, а затим сам је ипак куповао. Тако је почела да расте моја вредност и самопоштовање. Испуњавао сам себе, откривао нове стране властите личности, пронашао особу за коју сам и заборавио да постоји...Мењао сам новац за робу. Што сам више новца трошио све ми је мање било важно. Био сам већи од ових сума. Ове суме клизиле би ми низ кожу попут кише. Ове суме су ми се заправо враћале у некој врсти егзистенцијалног кредита. Осећао сам се скупим... (ДеЛило 84)

Његова породица је пресрећна јер он коначно постаје један од њих - куповина је оно на чему се заснива њено јединство и интегритет, цена среће и задовољства је новац али је стога и осећај заједништва кратког даха.

Породичне везе које су некад чиниле основ сваке друштвене заједнице сада су само привид заједништва, док чланови породице готово хипнотисани седе испред телевизијског екрана. Џек и Бабет свесни су зависности који изазива гледање телевизијског програма и безуспешно покушавају да се са тим изборе ограничавајући гледање телевизије на петак вече. Међутим, попут таблоида из супермаркета, и телевизијски програм испуњен је сензационалистичким вестима попут стравичних катастрофа изазваним клизиштима, земљотресима или ужареном лавом која гута читава села и насеља. Сви чланови породице као да су део неког гротескног воајеризма док приковани

за екран, непрестано жуде за све већом, грандиознијом катастрофом која би их оставила без даха (Фераро 26). Сви су опчињени када угледају Бабет на ТВ екрану, јер у том тренутку само та слика електрона и фотона чини суштину постојања, јер стварно је само оно што је на телевизији. Илузија је потиснула стварност у постмодернистичком свету у коме је моћ медија неприкословена.

Стварност постоји само онда када је документована на филму или као део телевизијског програма, јер оно што није на екрану заправо се није ни догодило, попут катастрофа у Индији које нису медијски пропраћене, или путника који су узалудно претрпели страх, док су за длаку избегли авионску несрећу, јер нажалост медији нису били присутни како би то снимили и емитовали. Са сваким медијским представљањем једне естетизоване реалности и сама реалност губи сваки дубљи смисао и значење, а граница између стварног и фиктивног нестаје. Тај процес механичке репродукције, попут фашизма, за последицу има потпуну отупелост свести, свести која губи своју аутентичност и постаје само део колективне свести. Тако људска бића постају подложна манипулацији неприкословеног ауторитета телевизије. Отуђеност је свеprisутна и међу члановима породице која је уједињена само онда када вечера уз телевизијски програм, у тишини, потпуно предана том постмодернистичком божанству телевизијском екрану.

Студије о Хитлеру код Џека Гледнија не изазивају никакве моралне дилеме јер за њега то је још само један предмет у понуди академском програма, попут студија о Елвису Преслију, чиме аутор свесно повлачи паралелу између немачког фашизма и савремене америчке културе. У таквој постмодерној Америци у којој се негује идеологија слободе, у свету бескрајних могућности, све постаје доступно, стога и историја постаје нека врста тржишта или супермаркета у коме свако купује робу према властитим вредностима или идентитету. Аутор наглашава колико је неаутентичан Гледнијев приступ Хитлеру чињеницом да он и не познаје немачки језик те кроз читаву каријеру само одржава привид стручњака за ту област. Али он себе види као успешног предузимача који је уочио извесну потребу на академском тржишту и успешно пласирао своју идеју као робу, док у прилог даљој промоцији производа иде и чињеница да

је телевизија приближила Хитлера сваком домаћинству и учинила га једном од најславнијих личности модерног доба. ДеЛило жели да нагласи колико је и сам академски свет допринео постмодернизацији савременог начина живота.

Ја сам измислио студије о Хитлеру у Северној Америци у марту 1968. Био је то хладан али ведар дан на махове је дувао источни ветар. Када сам предложио декану да бисмо могли основати читаву катедру која би се бавила Хитлеровим животом и делом, он је одмах уочио могућности. Био је то тренутни и муњевит успех (ДеЛило 4).

Гледни промовише свој производ на коме гради основ своје успешне каријере, у чему му помаже и телевизија која Хитлера непрестано популаризује на медијском тржишту. „Синоћ је опет био на телевизији. Он је увек на програму. Телевизија не би ни постојала да није њега” (ДеЛило 63). Телевизија је увела Хитлера у наше домове учинивши га мејнстримом модерног начина живота. ДеЛило се вешто користи пародијом желећи да прикаже како се и најстрашнија појава која је обележила 20. век, може банализовати, популаризовати и понудити тржишту:

Напредни Нацизам, три часа недељно, само за апсолвенте, академски курс креиран у циљу развијања историјске перспективе, теоретска начела и развијен преглед сталне масовне популарности фашистичке тираније, са посебним акцентом на параде, масовна окупљања и униформе, три кредита, писмени рад (ДеЛило 25).

Било Хитлер или Елвис, диктатор или рок звезда, заправо су извођачи који у времену масовних медија попуњавају празнине у свакодневном животу обичних људи, побуђујући у њима оне примитивне осећаје, заслепљући их било сликом или насиљем. Славне медијске личности постају њихов предмет обожавања у покушају да се испуни духовна празнина бића. На изглед потпуно апсурдно поређење, међутим, појавиће се и у америчкој музичкој индустрији

као покушај стварања нове рок звезде чије је уметничко име било Елвис Хитлер, а 1988. објављен је и албум под именом „Од Берлина до Мемфиса”. Иако није постигао жељени комерцијални успех, овакав покушај потврђује ДеЛилово становиште да диктатори и рок звезде са собом носе ауру допадљивости у подилажењу масама. „Они умеју да погоде праву жицу код своје публике, они су извођачи у времену масовних медија, они испињавају празнину у свакодневном животу обичних људи, они буде она примитивна осећања у човеку, масовно фасцинирају људе својим имиџом, реалношћу, насиљем” (Кантор 52).

ДеЛило свесно прави пародију таквим готово апсурдним поређењем двеју личности али у циљу истицања сталне потребе људи за бунтом против оних сила моћи које доминирају њиховим животима. Из тог бунта се и ствара икона поп културе. Ту паралелу између Хитлеровог света и савременог света, ДеЛило види у изворима моћи нацистичког режима које су по њему врло сличне оним силама које он уочава у америчкој популарној култури. Опсесија сексом и насиљем у рок музици настаје као одговор на исту ону духовну празнину коју су Нацисти, стварајући свој мит и своје ритуале, покушали да испуне. ДеЛило као да заједничку црту савремене популарне културе и представе нацизма види заправо у њиховој неаутентичности, као неке врсте форме које су настале као врло промишљене имитације изведене од некадашњих слика величине и моћи. Али уколико бисмо савремену културу назвали неаутентичном поставља се питање шта је у ранијим културним појавама заправо аутентично. Са развојем технокултуре, људи су свакако започели нову фазу људског постојања. Са појавом телевизије, супермаркета, академске културе, ДеЛило поставља питање да ли смо у потпуности изгубили везу са свим оним што је природно и аутентично у нашем свету и у нашој култури или се пак баш ништа није променило у људском постојању. Ми данас имамо телевизију као медиј, док су немачки нацисти имали филмове који су осликавали њихову културну реалност. ДеЛило јесте узнемирен тренутним стањем ствари у америчком друштву али је врло скептичан према сваком покушају да се романтизује прошлост.

ДеЛило сматра да је и сам нацизам настао као медијски производ камере Лени Рифенштал у жељи да се достигне тај идеал величине и славе. Сам Хитлер постаје постмодернистички

феномен у свету савремене популарне културе у којој више ништа није аутентично, већ сваки мит представља имитацију некадашњих представника моћи. Али аутор уочава и опасност од једног таквог искључивог становиштва да ништа више није стварно и аутентично у модерном свету јер на тај начин човек показује склоност ка носталгији и романтичном односу према прошлости.

Носталгија је производ незадовољства и беса. То је таложeње срџбе између садашњости и прошлости. Што је јача носталгија, то смо ближи насиљу. Рат настаје као нека врста носталгије када су људи под снажним притиском да кажу нешто добро о својој земљи. (ДеЛило 258)

У свету постмодерне реалности све је производ технологије, која је истовремено постала озбиљна претња, како људској егзистенцији, тако и самом начину живота и мишљења. Људи су отуђени не само од света природе већ и од аутентичне људске прошлости. Савремена америчка реалност постала је извештачена творевина брендираних производа и рекламних слогана „Мастеркард, Виза, Американ експрес“ (Моузес 64), који непрестано одзвањају у нашим главама као бела бука свеprisутна у животу постмодерног друштва.

Кабловска телевизија је та која својом технологијом ствара слику природе онакве какве је ми познајемо у вестима, временској прогнози или емисијама, као још једну копију оригинала и људску творевину. И природа постаје врста производа у таквој потрошачкој култури. Али насупрот нашој самоуверености да све држимо под контролом и да се „све може поправити“ (Моузес 68), нуспроизводи људске технологије попут нуклеарног отпада, хемијских загађивача и токсичних инцидената, показује сву људску немоћ пред оваквим смртоносним претњама. Људи су упали у властиту замку покушавајући путем технологије да се ослободе неких природних ограничења. Опасност коју развој технологије носи са собом је стварање илузије да она пружа једини начин на који људска бића поимају себе и свет око себе, да њома човек успоставља своју доминацију и да му једино она може помоћи у тежњи да оствари своју бесмртност (Моузес 71). Отуда лек Дилар пружа неку врсту привремене утехе човеку

да покуша да победи страх од смрти, ако већ није у могућности да оствари своју бесмртност.

Нама читаоцима намеће се питање да ли је у свету такве медијске симулације могуће да аутор својим делом усмереном у правцу друштвене критике допринесе променама, приказујући начин живота једне постиндустријске нације у тренутку када медији у потпуности окупирају нашу пажњу? Положај уметника потпуно је незавидан у једној таквој потрошачкој култури у којој реалност више и не постоји ако није медијски пропраћена. Свеprisутна телевизија постаје друштвени императив и срж америчког корпоративног капитализма, који у аутору изазива гнев и разочарење у једно друштво у коме се личности попут Хитлера и Елвиса готово поистовећују својим статусом славе, друштво у коме постоји само представа и симулација реалности.

Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у роману *Објава броја 49* Томаса Пинчона

Роман *Објава броја 49* доживео је мноштво лоших критика које су га називале „метафизичким трилером у форми порнографског стрипа” или „литературом трућераја која се тренутно објављује истом брзином којом такав трућерај и настаје” (Одонел 7), као и оних нешто умеренијих критика које су у овом роману виделе популарну, комичну, забавну и једноставнију верзију романа *V*. Међутим постоје и они критичари који сматрају да Пинчон својим метафоричним начином изражавања жели да покаже ону другу страну Америке, дехуманизовану и материјализовану, стварајући готово застрашујућу апокалиптичну слику савременог друштва у коме је параноја последњи осећај људског заједништва. Он на врло вешт начин кружи од конкретног и комичног до апстрактног и метафоричног, конструишући и деконструишући свет свог романа, указујући метафорама на свој двосмислен однос према свету у коме живимо (Хејлс 101).

Користећи се обилато пародијом у свом стваралачком процесу, код Пинчона је реалност препуна метафора које откривају фантазије

и романтичне жеље једне културе која је заправо потчињена моћницима попут Ивераритија, који под привидом заједништва и друштвеног напретка развијају индустрију оружја и пласирају своје производе кроз политичке и ратне игре. Вешто комбинујући еуфорију и хаос, Пинчон читаоца баца у вртлог хиперболичног и фантастичног а опет тако познатог и блиског свима нама који смо део те савремене свакодневнице и начина живота.

За Пинчона је параноја својеврсна поп култура, она која противуречи самој себи, она која представља буђење из учмалости и отупелости свакодневног живота, она која рађа бунт и жељу да се ослободимо окова капиталистичког друштва којима владају моћни, они који држе све конце у рукама, доминирају и поигравају се животима нас потчињених. Можда је параноја нека врста нашег бунта, нашег буђења, наше револуције, наше културе, стања наше свест, наше жудње за променом, наше бекство из технокултуре у свет људске комуникације, јер по мишљењу Фиска популарна култура је култура подређених и обезваланшћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство. На сличан начин она показује знаке супростављања таквим сликама или трагове покушаја да се оне избегну.

Упркос времену у коме живимо, где су масовни медији и интернет условили потпуни губитак приватности, Томас Пинчон успева да остане анониман, сакривен од јавности, остваривши на тај начин идеју о „смрти аутора” као једној од најзначајнијих претпоставки постмодернизма, препуштајући да се „писање и сам текст сажму тамо где им је право место, у читаоцу” (Пинчон 5). Пинчон је поступио онако како би поступили многи ликови из његових дела – он не жели да буде део било каквог друштвеног система који би ограничио његову слободу како духа тако и тела. За њега се живот састоји од упадања у замке система које нам друштво намеће и нашег успешног или неуспешног покушаја да их се ослободимо, док параноја постаје основни модел нашег понашања. Сваки покушај бекства од система или завера само је привидан, јер наспрам нашег бивствовања увек су неки „Они” који смишљају неке нове системе и замке. Бити изван

неког система значи бити у средишту параноје која у том случају представља природан избор. Ми замишљамо разне завере јер живимо као део нечије завере и део система у којима главну улогу играју неки „Они” који управљају нашим животима. Та свест о завери прожима сва Пинчонова дела, док жеља за откривањем њиховог правог смисла подстиче његове јунаке на сукоб са системом.

Цензура и конзервативни ставови имали су јак утицај на активисте и уметнике у периоду после Другог светског рата. 1969. године новоизабрани председник Ричард Никсон изјавио је да политика која се ствара на улицама води у анархију и да све либерале треба протерати (Браунли 41). Многи људи у тадашњој власти сматрали су за државне непријатеље све оне Американце који су се противили рату у Вијетнаму, и који су се опирали оним културним вредностима које је промовисао амерички начин живота. Федерални истражни биро под вођством Едгара Хувера током 50-тих и 60-тих година, кршио је људска права, илегално прибављајући податке и правећи досијее за преко пола милиона америчких грађана, а све у циљу превенције наглог пораста опасних група које пропагирају опасне идеје, те ради заштите националне безбедности и спречавања насиља. Под присмотром су се нашли и многобројни писци за које се сматрало да могу имати опасан утицај попут Ернеста Хемингвеја, који је сматран комунистом, Џона Стајнбека, који се залагао за права црнаца, па све до Фокнера и Тенеси Вилијамса (Браунли 41). Под утицајем оваквог репресивног режима Томас Пинчон у својим романима диже глас против ограничавања слобода у властитој земљи која се одувек поносила својим демократским принципима. Али како не би подлегао цензури он уводи неку врсту тајних симбола којима ће представити своја политичка убеђења. Отуда замршена прича о Тристеру прикрива Пинчонове субверзивне елементе иза апсурдно симболичке маске. Представа *Курирова трагедија* само показује да се политика одувек бавила сплеткама у којима су људски животи само играчке у рукама моћних.

Намеће се питање: да ли се и Пинчон, у страху за властити живот, повукао у анонимност како не би постао још једна жртва структура моћи? Смрт блиског пријатеља и писца Ричарда Фарине који гине у саобраћајној несрећи као и сличне несреће које се догађају његовим

пријатељима, свакако буде сумњу у могућност постојања завера у које је умешана и сама влада. Оно што је карактеристично за период 60-тих у Америци је свакако нека врста параноје која је захватила нацију након Кенедијевог убиства, чему доприносе и активности обавештајних служби као и организованог криминала, које ће приморати Американце да са дозом скепсе почну да преиспитују како свој национални идентитет тако и деловање америчких структура моћи (Браунли 42). Управо лик Едипе Мас представља зачетак промена таквих ставова, појаву сумње у завере, мада, никад не потврђујући да оне заиста постоје.

Пинчонов роман *Објава броја 49* из 1966. приказује те драматичне шездесете у Америци када се тадашњи дух једне нове младе генерације будио и бунтовно супростављао свим политичким и друштвеним системима. Шездесете су доба љубави, ненасиља, разумевања, халуциногених дрога и измењене свести, али и нових могућности политичког и економског развоја који ће, нажалост, током осамдесетих, Америци дати једно ново обличје када долази до процвата јапијевске културе, похлепе, насиља и сужене свести какву диктирају телевизијски медији. Овај роман говори о губитницима и одбаченима који грчевито покушавају да опстану у непријатељској средини у тренутку када се „револуција претвара у бизнис, уз неумитну промену идеала и све већу моћ телевизијског екрана док се индивидуална свест претвара у сапунску оперу“ (Пинчон 9).

Злоупотреба политичке моћи, механизам друштвене контроле и ограничавање могућности напретка обичних људи свакако су део Пинчонове политичке критике у роману *Објава броја 49*. Попут Едипе Мас и ми бивамо изложени разним поткултурама људи који живе на маргинама друштва лишени материјалног богатства и комфора, људима који су често „невидљиви“ или игнорисани од стране припадника средњег сталежа. Едипа Мас нам открива ону другу страну америчког друштва која се налази испод површине самозадовољства потрошачке културе.

Пинчон ствара слику механизације људских бића у идеалне потрошаче, креирајући једно друштво једнолично и испразно. Идеалног потрошача је лако убедити да купи шта год да му се понуди, па тако кости војника настрадалих у рату завршавају као филтери за

цигарете само зато што је неким Американцима профит важнији од поноса и части, стога се у таквом друштву корисним сматра само оно што се може пласирати као производ на тржишту.

У тренутку када Едипа Мас постаје извршитељка тестаментна извесног Пирса Инвереритија, правога калифорнијског могула, и њеног бившег љубавника, она открива да његови поседи немају граница и да је готово читава Америка постала његово завештање; једна Америка која је лишена својих снова, постала је роб индустријализације, која са собом доноси једноличност, док се сваки покушај креативног или проналазачког духа губи и нестаје у конгломератима попут Јојодина чији је Инверерити оснивач. Стенли Котекс објашњава Едипи да сваки инжењер приликом потписивања уговора са Јојодином потписује да одустаје од патентних права на било који свој изум. Тако ишчезава мит о америчком изумитељу, гуши се свака креативност и индивидуалност, јер индивидуа је само део тима, а систем га „меље у анонимна зрна“ (Пинчон 87), што прожима америчку културу у целини.

Инвереритијева Америка грађане држи у замкама свог система, а они на то реагују или тако што се пасивно препуштају једној таквој учмалој стварности, или пак безумно покушавају да се ослободе стега канџи. Едипа која живи мирним животом домаћице из предграђа, идентификује се са ликом златокосе која је заробљена у кули и која пушта своју плетеницу у нади да ће је неки витез избавити из њеног заточеништва. На путу у Мексико она у свом љубавнику Пирсу види неустрашивог витеза, који би својим кредитним картицама откључао катанце на вратима њене тамнице, али посматрајући слику Ремедиоса Варе, она спознаје да је сама створила ту бајку и да јој Пирс не може помоћи у бекству, питајући се од чега је заправо желела да побегне? Едипа је у замци система који нуди самоћу изолације, отуђеност која води ка губитку разума, или пак асимилацију која доводи до губитка идентитета и утапања у једну Америку која не нуди никакву разноликост, нити различитост. Едипа може постати само жртва таквог система или се повући у параноју (Њуман 73). У тренутку када затражи помоћ од психијатра Хиларијуса да је извуче из њене фантазије у коју је упала следећи трагове Тристера добија савет:

Чувај је! Шта вам је друго преостало? Чврсто је држи за њен мали пипак, не дај је да ти је фројдовци измаме или да је фармацеути отровом истерају из тебе. Без обзира на то о чему је реч, добро је чувај, јер кад је изгубиш, онда у толикој мери прелазиш другима. Починеш да престајеш да постојиш (Пинчон 135).

Медији су потпуно потиснули сваку интеракцију међу људима који се даљим технолошким напретком све више отуђују, притом потпуно заборављајући на важност комуникације као кључног чиниоца нашег постојања и у смислу преноса информација али и емоција. Такво друштво поремећеног емотивног стања ствара Анонимне инаморате који се лече од љубави као најтежег облика болести зависности и чији се чланови придржавају следећег начела: „Моја велика грешка је била љубав. Од данас се кунем да ћу се држати даље од љубави: хетеро, хомо, бисексуалне, пас или мачка, аутомобили – од сваке могуће врсте која постоји” (Пинчон 113). Отуда Тристеро представља последње уточиште оног револуционарног духа који руши такве системе, док је за његове представнике комуникација нешто свето. Нове технологије под привидом омогућавања све лакше комуникације заправо покушавају да угуше сваки облик људске интеракције који има неког смисла. Зависност од механичких уређаја која је заменила моћ речи и говора, допринела је стварању механизованог приступа животу. Тристеро се опире стагнацији стварајући разноврсност и допуштајући разне промене у свом систему комуникације. Док Едипа пружа утеху дементном пијаном морнару на самрти она постаје свесна колико је важно оживети комуникацију и емоције међу људима, а да би то успели морамо изаћи из изолације, скинути штит и постати рањиви. Покушавајући да пронађе неки нови смисао постојања света који је окружује, она проналази тај смисао у себи самој, оног тренутка кад се суочи са унутрашњом празнином. Она више нема шта да изгуби.

Изолована у свету америчког конформизма, Едипа није у могућности да сагледа свет око себе из неке друге перспективе изузев оне које јој нуди свет медија, робе, лекова за смирење, све до тренутка када започиње њена потрага у Сан Нарцису, у Калифорнији, „који није био у толикој мери препознатљив град колико група урбаних

концепата” (Браунли 44). Едипа која живи једним заштићеним и удобним животом средње класе прихвата свет који је окружује са једном дозом пасивности. Али када упозна један други свет Сан Франциска постаје осетљивија, њена чула се буде а из ње избија један крик и вапај за буђењем једне учмале нације која треба да нађе свој пут како би изашла из таме своје свакодневнице. Едипа се пита шта је то што још увек чекамо да у нама пробуди свест о неопходности промена друштва оваквог каквог га она упознаје: учмалог, уљуљканог, отуђеног, лишеног љубави, осиромашеног духом, огрезлог у похлепу.

Чекању пре свега; чекању да други скуп могућности замени оне које су условиле земљу да прими било који Сан Нарцисо у своје најнежније ткиво без трзаја или крика, или бар, ако не постоји ништа друго, чекању да се симетрија избора распадне, да се поремети. Слушала је о искључивању просечних и средњих; они су били најгора говна, требало их је избегавати по сваку цену; али како се то догодило овде, где су шансе за разноликост некад биле толико велике? Јер сада се човек осећао као да хода међу матрицама великог дигиталног компјутера, с испреплетаним нулама и јединицама које су посвуда висиле као какве покретне фигуре, десно и лево, изнад и испред, густе, можда бескрајне (Пинчон 175).

Америчко наслеђе које је наглашавало значај разноврсности култура које су насељавале нови континент и стварале једну нову нацију, чији ће сваки члан имати једнака права да достигне свој амерички сан о успеху, благостању или богатству, у једном тренутку послужиће богатом слоју људи као прикладно средство да у своје руке преузму све конце политичке моћи. „Иза маске плурализма је структура моћи која одржава богате богатим а обесправљене сиромашним” (Браунли 60), чиме привилеговане групе оправдавају и бране своју доминантну позицију. Тристеро је симбол обесправљених који се могу једног тренутка побунити и устати у одбрану својих права.

Нефастис каже: „Комуникација је кључ...Ентропија је, дакле, метафора. Она повезује свет термодинамике са светом протока информација” (Пинчон 103). Уколико би Максвеловог

Демона представили као метафору друштвене контроле а систем термодинамике као метафору америчког друштва, ентропија би представљала симболично ту врсту енергије која је неопходна једном друштву како би извршило револуционарни преокрет и довело до неопходних друштвених промена. Нажалост енергије увек понестаје а чланови система увек теже некој униформности и мире се са позицијом које им је друштво одредило (Браунли 57).

Параноја, ентропија и теорија информација представљају основне мотиве Пинчонових дела. Употребом језика науке, он прецизније остварује парадокс света где рад на остваривању реда ствара још већи неред и доводи до губитка свести, стварности, енергије и смисла. Сам проналазак нуклеарне енергије у жељи да се омогући даљи напредак човечанства доводи до Хирошиме, хладног рата и данас све присутног страха од могућности избијања III светског рата, који би водио ка уништењу једног света онаквим каквим га познајемо.

Актуелност Пинчонових романа испреплетаних загонетним теоријама завере очигледна је у савременом културном контексту док читамо наслове новинских чланака популарних часописа или гледамо телевизијске емисије или вести. Да ли структуре моћи желе да нас држе у стању страха који паралише и спречава да размишљамо и деламо као индивидуе па нас стога свакодневно излажу вестима и новинским насловима као што су: смртоносни вируси свињског и птичијег грипа; кемтрејлсом (алуминијум-диоксидом) третирамо атмосферу ради контроле временских прилика што може довести до стерилитета, слабљења имунитета, кожних алергија, психичких поремећаја као што су тешка депресија и губитак памћења; одећа коју носимо третирана је бојама које садрже опасне хемикалије које су канцерогене и ремете рад хормона; 21.12.2012. очекује нас крај света... Да ли су медији постали снажно оружје којим се продире у подсвест и креира осећај несигурности, неизвесности и параноје или је све то још једна наша фантазија да неки „Они” кују заверу против нас?

Објава броја 49 истовремено је и пародија криминалистичког романа, историјске хронике, ренесансне драме и психолошког трилера. Управо та „чудна мешавина научног и лаичког, али и светог

и световног, књижевног и визуелног, поткултурног и алтернативног, одликује Пинчонове приче и романе” (Пинчон 7). Његов стил писања попут делова мозаика са понекад хаотичном структуром, постепено открива свој систем и смисао али никада у потпуности. Оног часа када читалац помисли да се налази на прагу откривења показује се неки нови заплет и неки нови виши систем. Ми не дознајемо шта се крије иза броја 49, да ли постоји нека завера у свету око нас и ако постоји, да ли смо њен део; или пак она постоји само у нечијој свести која је такође део нечије завере. Сваки покушај одговора у роману само намеће ново питање и тиме нас увлачи у свој систем зачараног круга.

Закључак

Популарна култура настаје у условима субординације као реакција на доминантне силе које нису у могућности да контролишу сва значења које људи стварају, нити њихове различите друштвене припадности. Сукоби друштвених интереса мотивисани су пре свега задовољством: задовољством стварања властитих значења друштвеног искуства и задовољством у избегавању друштвене дисциплине блока моћи. Постоји и задовољство у испољавању силе над самим собом, у наметању самодисциплине. Као и задовољство бекства од самоконтроле или пак друштвене контроле. Затим задовољство које проистиче из нелагодности јер настаје приликом ослобађања потиснутих или подређених значења која се не могу доживљавати слободно. Нелагодност је популарно задовољство због тога што у себи садржи вредности владајућег и подређеног, дисциплинујућег и ослобађајућег; она се јавља када се оно што је идеолошки потиснуто сукоби са снагама које га потискују (Фиск 78). Ова матрица задовољства, значаја и моћи лежи у самом језгру популарне културе. С друге стране оно што је свим групама „потлачених и неуспешних” заједничко јесте осећај задовољства у неуспесима оних „других”, чијем свету не припадају. Отуда популарност сензационалистичких таблоида доказ је ступња незадовољства у друштву, посебно међу онима који се осећају немоћним да измене властиту ситуацију.

Та насловна страна таблоида, као и многе друге које оживљавају редове пред касом у супермаркетима, обраћа се незадовољнима. Велики амерички сан горка је илузија за милионе оних који не уживају његове обећане благодети, који не управљају властитим животима, и не знају како изгледају задовољства успешних, моћних појединаца....Та насловна страна нуди читаоцу, свет који је свет бизарног, абнормалног. Она испитује границе здравог разума да би открила његова ограничења. А здрав разум, наравно, јесте владајућа идеологија на делу. Потцењивачко објашњење сензационализма води ка уверењу да су они који у њему налазе задовољство неспособни за било какве дистинкције, и да им је сензибилитет до те мере отупео да само најгрубљи, најпреувеличанији сензационализам може да допре до њих... (Фиск 134).

ДеЛило и Пинчон у својим делима обилато користе елемент пародије која је једна од најкреативнијих стратегија популарне културе јер „претеривање обухвата елементе пародичног, а пародија нам омогућава да се ругамо конвенционалном, да избегавамо његов идеолошки утицај, да његове норме окрећемо против њих самих” (Фиск 133).

Основна тема која се провлачи кроз сва ДеЛилова и Пинчонова дела, јесте залагање за слободу појединца унутар стега савременог друштва; она представљају непрекидну борбу против врло перфидних облика репресије како индивидуалних тако и јавних слобода у другој половини 20. века. Стога су ова два аутора зачетници својеврсне поп културе која позива на бунт, буђење из учмалости масовне културе, једноличности и осредњости свакодневног живота, као и супростављање потрошачком капиталистичком систему који отупљује појединца претварајући све вредности и задовољства у још један потрошачки производ. У роману *Бела бука* ДеЛило коментарише све те културне тенденције почев од доминације медија и технокултуре, преко природних катастрофа, тржишне економије која захвата све па и академске кругове, проузрокујући чак и на микроплану разбијање самог породичног језгра; док Пинчон на себи својствен начин описује неку врсту социјалне и културне револуције подређених

и обесправљених широм Америке. Сатира, црни хумор, иронија или пародија доминантни су елементи у делима ова два аутора који их вешто користе када критикују масовну културу америчког корпоративног капитализма.

Литература

- Браунли: Brownlie Alan W., *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*. New York: Peter Lang. 2000.
- Кантор: Cantor Paul A., "Adolf, We Hardly Knew You." In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F., ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 39-61.
- ДеЛило: DeLillo Don, *White Noise*. New York: Penguin books. 1985.
- Дувал: Duvall John N., "Introduction: The power of history and the persistence of mystery" In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. (Duvall, J.N., ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 2008. 1-10.
- Фераро: Ferraro Thomas J., "Whole Families Shopping at Night!" In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F. ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 15-36.
- Фиск: Fisk Džon, *Popularna kultura*. Beograd: Clio. 2001.
- Хејлс: Hayles Katherine N., "A Metaphor of God Knew How Many Parts: The Engine that Drives The Crying of Lot 49." In: *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 97-122.
- Моузес: Moses Michael V., "Lust Removed from Nature." In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F., ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 63-85.
- Њуман: Newman Robert D., *Understanding Thomas Pynchon*. University of South Carolina Press. 1986.
- Одонел: O'Donell Patrick, "Introduction." In: *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 1-16.
- Олстер: Olster Stacey, "White Noise." In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. (Duvall, J.N., ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 2008. 79-92.
- Пинчон: Pinčon Tomas, *Objava broja 49*. Beograd: Čarobna knjiga. 2007.

Ana Mandić Ivković

Belgrade Business School

College of Professional Studies

**Popular culture as an act of resistance to censorship
of personal freedom in the postmodern world of Don
DeLillo's novel *White Noise* and Thomas Pynchon's *The
Crying of Lot 49***

Summary

In a society where power is unevenly distributed in relation to class, race or gender, popular culture has contradictory value as reflected in the balance of power, domination, submission or resistance. If a man, for a reason of personal conformity or interest, accepts permanent subjugation and controlled existence, he inevitably remains trapped by the ruling ideology and therefore recognizes the supremacy of the social order which dominates over his personality. Uncritical acceptance of the ruling values leads to the creation of the censored consciousness, which by its narrow views of the world, prevents the development of personal freedom and creativity. This kind of subordination in capitalism is unable to create new cultural values, as popular culture is not a culture of the obedient. Despite the forces of domination, pop culture arises from the feeling of diversity, rebellion and resistance to economic or social deprivation.

Don DeLillo and Thomas Pynchon, advocate for the freedom of the individual within the constraints of modern society; their works are lasting struggle against perfidious forms of repression of both individual and public freedoms, in the second half of the 20th century. Therefore, these two authors are representatives of pop culture that calls for rebellion, awakening from the lethargy of mass culture, uniformity and mediocrity of everyday life, as well as opposing to the capitalist consumer system, which dulls the individual, transforming all the values and satisfaction in yet another consumer product.

In his novel *White Noise* DeLillo comments on all these cultural tendencies starting from the domination of the media and technoculture, through natural disasters and market economy which affects everything even the academic circles, causing even at the micro level the destruction of the family nucleus; while Pynchon describes a kind of social and cultural revolution of the subordinated and deprived all around America. Satire, black humor, irony or parody are dominant elements in the works of these two authors who skillfully use them when they criticize mass culture of American corporate capitalism.

Key words: pop culture, postmodernism, individual freedom, modern culture, irony, parody, satire