

Наташа В. Нинчетовић*
Универзитет у Приштини
(са привременим седиштем
у Косовској Митровици)
Филозофски факултет

<https://doi.org/10.18485/analiff.2020.32.1.4>
821.111(73).09-31 ДеЛило Д.
Originalni naučni rad
Primljen: 22.03.2020.
Prihvaćen: 08.07.2020.

ДЕЛИЛОВО ПОДЗЕМЉЕ: ПРОБЛЕМ ЧОВЕКА ДАНАШЊИЦЕ И ПРУЖАЊЕ ОТПОРА СИСТЕМУ ПУТЕМ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

У роману *Подземље* (1997) Дон ДеЛило даје своје виђење америчког друштва друге половине XX века. Ситуација у којој се налази савремено човек је врло комплексна. Наше истраживање усмерено је на две теме којима се роман бави: проблем човека данашњице и пружање отпора систему путем популарне културе. Како закључујемо из романа, човек је у капитализму постао лако заменљив шраф огромне машинерије зване систем. Настанак корпорација човека је свео на објекат, а односи међу стварима постале су битније од међуљудских односа. У савременом свету у којем је скоро све подложно репрезентацији стварни, аутентични тренуци постају права реткост. Наратор и главни лик *Подземља*, Ник Шеј, увиђа да су аутентични они тренуци када појединац одбија да живи у складу са наметнутим улогама и за себе бира другачији пут. Један вид бунта против система је и популарна култура. Иако популарна култура долази са врха система, сваки појединац у њој открива различита значења. На тај начин човек покушава да очува идентитет у друштву које константно настоји да људе уобличи и укалупи не би ли их тако успешније контролисало.

Кључне речи: популарна култура, отпор, стварност, привид, капитализам, Хладни рат.

Једна од особина које Дона ДеЛила чине значајним савременим писцем је несумњиво његово умеће да кроз своје романе представи читаву једну културу у свој својој комплексности. Његова дела се подједнако ослањају на високу уметност и на популарну културу, те на њих можемо гледати као на амалгаме тековина књижевности и филозофије са једне стране и песама Боба Дилана и наступе комичара

* natasa.nincetovic@pr.ac.rs

Ленија Бруса са друге. Дакле, баш као што Питер Боксал истиче у есеју *DeLillo and media culture*, ДеЛилова величина је у настојању да ништа не изостави, већ да покуша да представи свет у коме је „све повезано” (Voxall 2008: 44).

У богатом опусу који је Дон ДеЛило досада створио *Погземље* (1997) се истиче својом свеобухватношћу и величиним визије, те овај роман многи критичари сматрају ДеЛиловим ремек-делом. Овај роман је не само ДеЛилов најдужи роман, већ и најамбициознији и структурално најсложенији. Како тврди Џозеф Вокер у есеју *Criminality, the Real, and the Story of America: The Case of Don DeLillo, Погземље* одликује оригинална радња која није фокусирана ни на једном лику, већ пре представља низ сцена, дијалога и опажања који се тичу живота модерног човека (Walker 1999: 456). ДеЛило описује период Хладног рата као доба у коме су преовладавали страх и отуђеност. Он указује на далекосежне последице до којих ће довести производња оружја за масовно уништење и занемаривање планете на којој живимо, те се *Погземље* често назива апокалиптичним романом. Међутим, како истиче Марк Остин у књизи *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, ДеЛило види могућност препорода у људима попут Кларе Сакс, Ленија Бруса и Сергеја Ајзенштајна, који користе оно што је остало након рата и покушавају да тај материјал претворе у уметничка дела. За Остина је уметност зрак наде који ће људима помоћи да пружи отпор модерном поретку и да им живот, који је за многе постао мучан и суморан, учини подношљивим (Osteen 2000: 7). Дакле, ДеЛило не сугерише да постоји могућност да ће доћи до великих промена, већ се труди да нас опомене да пружимо отпор како бисмо очували идентитет.

Будући да је у ери симулације и репрезентације сваки вид аутентичне и оригиналне културе немогућ, једини начин за пружање отпора наметнутом начину живота и погледа на свет је популарна култура. Некада су подређени свој поглед на свет изражавали путем народне традиције. Међутим, како сматра Џон Фиск, народна традиција, која је производ релативно стабилног друштвеног поретка, немогућа је у модерним условима живота, када се свет око нас непрекидно мења (Jenkins 2010: xxviii). Данас људи нису у позицији да стварају културу, већ користе продукте потрошачког друштва којима придодају

сопствена значења. Дакле, популарна култура је култура подређених и обесправљених (Fiske 1990: 1). Ова култура је контрадикторна јер, иако настаје од призова које прави владајућа класа, кроз овај вид културе подређени, шире народне масе, опиру се контроли коју власти покушавају да успоставе над њима. Трансформисањем робе (а данас је све роба) у нешто што ће за појединца имати јединствени смисао човек демонстрира одбијање да прихвати друштвени идентитет који му намеће доминантна идеологија, а самим тим и неприхватање контроле која је логична последица тог идентитета (Jenkins 2010: xxxiv).

Популарна култура настаје кроз интеракцију широких народних маса са структурама власти. Овај однос се манифестује као избегавање (evasion) или отпор (resistance). Елемент избегавања се углавном односи на тело. Барт је нпр. говорио о благослову/екстази („joyissance“) до кога долази кад човек изгуби контролу над сопственим телом. Наше биће је по Барту великим делом творевина друштва у коме живимо, па је губљење контроле над њим симбол супротстављања друштвеној контроли и дисциплини (Fiske 2010: 41).

Друга манифестација односа са структурама власти је отпор. Како путем популарне културе народ пружа отпор друштву? Наиме, популарна култура усредсређена је на свакодневни живот појединца. Дакле, она се одвија на микрополитичком нивоу. Циљ је да појединац почне да мисли за себе, да мисли другачије. Једино ако до промене дође унутар нас самих, могуће је да се ствари и дугорочно промене. За разлику од радикалних друштвених преокрета, популарна култура је прогресивна, јер је након бројних протеста и револуција јасно да се свет не може променити за дан. Фиск популарну културу види као неку врсту ерозије која доводи до попстепеног урушавања друштвеног поретка. У том смислу он сматра да је тактика популарне културе, која се може упоредити са герилским нападима, много ефикаснија од стратешких напада (Fiske 1990: 12).

Када је популарна култура у питању, људи често полазе од погрешне претпоставке да је она једнолична и да нам не оставља право избора. Тачно је да ресурси долазе од оних који су на врху. Такође је чињеница да су људи који нам „кроје судбине“ свесни да и „обичан“ народ мора да једе, пије, да се облачи, да путује, али су несигурни када треба да одреде шта треба да једу, пију, које превозно средство да

користе. Поента је да без обзира на прокламоване трендове и рекламе којима нас медији свакодневно бомбардују, појединац је тај који на крају бира који ће производ купити (Fiske 1990: 5).

Патријархални капитализам, упркос својој двовековној доминацији, није довео до хомогенизације када говоримо о размишљању и култури подређених. Друштва у свету у којем живимо деле непрестиве разлике. Са једне стране, систему одговара разноликост, али само контролисана разноликост која је одређена и ограничена потребама и начином производње (Fiske 1990: 29).

ПОЈАМ СТВАРНОСТИ У ПОДЗЕМЉУ

Како истиче Џозеф Вокер, да би нешто окарактерисали као стварно, треба да поседује две особине. Прва је да се мора искусити директно, посредством чула. Друго, оно што је стварно пркоси репрезентацији. Дакле, појам стварности односи се на директно искуство, на искуство које не можемо довести у везу са мноштвом симулација којима је савремена свест презасићена (Walker 1999: 434). У *Подземљу* је све повезано, што нужно доводи до тога да све губи аутентичност. За ДеЛила је модеран свет место у коме преовладава посредно искуство, али ипак постоје тренуци када се појављују наговештаји стварности.

Вокер стварност доводи у везу са злочиним. Посматраћемо злочине Котера и Ника Шеја. Први „злочин” Котера је нелаегалан улазак на стадион. Будући да нема доказ да је био на утакмици (карту), Котер присуствује важном културном догађају, али не и у колективном културном наслеђу ове утакмице. Други Котеров преступ је узимање лопте којом су Доџерси и Џајантси играли. Да је у борби за лопту победио Бил Ватерсон, велика је вероватноћа да би јавност о томе била обавештена, те би лопта постала део мита о чувеној утакмици. Међутим, с обзиром да се лопте докопао Котер, Афро-Американац без карте која би доказала његово присуствање утакмици, лопта постаје део једне друге приче. За Вокера ово значи да је губљењем културног значаја лопта постала фрагмент реалности уместо слике у легенди (Walker 1999: 453).

Друга два злочина односе се на Ника Шеја, за кога можемо рећи да је главни јунак романа. Читалац се први пут среће са Ником

у тренутку када он тражи Клару Сакс, бившу љубавницу. На површини, Ник има „сређен” живот: кућу, ауто, жену и децу. Међутим, сама чињеница да тражи Клару наводи на помисао да му нешто недостаје. Док разговара са њом, свестан је да Клара запажа његову неиспуњеност. Оно што мучи Ника типичан је проблем савременог човека – он размишља о тежини бивствовања у свету који нам кроји живот, обликује нам мишљење и понашање, намеће улоге.

Како се Ник заиста осећа најбоље је описао Марвин Ланди:

„Ви сажаљевате самога себе. Мислите да нешто пропуштате, а не знате шта је то. Усамљени сте у свом животу. Имате посао и породицу и уредно написан тестамент, све то већ у вашим годинама, јер читава је ствар у томе да човек умре припремљен, да умре легално, са свим папирима уредно потписаним. Умри платежно способан, да би те могли претворити у кеш. Некада сте били истих димензија као свемир. Сада сте изгубљена честица. Гледате у старе аутомобиле и сећате се неког циља, неког одредишта.” (ДеЛило 2007: 174)

Човек данашњице налази се у компликованијој ситуацији од претходних генерација због промена које су се догодиле у сфери капитализма. Наиме, структуре раног капитализма биле су видљиве, систем и неједнакости које су у њему владале биле су очигледне. Међутим, настанак корпорација довео је до система који је невидљив, апстрактан и толико далек од појединца да је несхватљив просечном човеку (Fiske 1990: 43). Ник ради у једној од таквих корпорација, дубоко у себи он је разочаран што је постао само један шраф у огромној машинерији званој систем:

„Корпорације су велике и застрашујуће ствари. Оне вас дограбе и самелу, оне вас окрећу и витлају. И то чине без отвореног убеђивања, чине то кроз осмехе и климање главом, уз вечито исте модулације гласа. Станете на један крај ходника, и док стигнете до другог већ сте усвојили читаву филозофију фирме, читав *Weltanschauung*.” (ДеЛило 2007: 289).

Ник је носталгичан према прошлости, жели да се врати у дане када је пркосио свету око себе. Као младић, Ник је био бунтовник који

је пркосио друштву, непредвидив и необуздан. „Чезнем за оним данима нереди. Волео бих да се врате, ти дани када сам био жив на земљи, када сам треперио у свом живахном телу, неспутан и стваран. Био сам мишићав и ограничен и гневан и стваран.“ (ДеЛило 2007: 818).

Ник-младић не жели да се уклопи у клише, одбија да се уклопи у масу којој је сваки дан исти. Тако му је незамисливо да сваког дана одлази на посао и враћа се у исто време. Такође, Ник увиђа да су професија и породица категорије које одређује култура и друштво, и да се живот већине састоји у настојању да одиграју улоге које су им наметнуте:

Ник је сматрао да није неопходно да нађе посао који ће радити целог живота и да заснује породицу и да живи у кући с вечером на столу свакога дана у шест, и помислио је на Џорџа, који је био старији од њега а преживео је губитак свих тих ствари — не губитак, већ чињеницу да их никада није имао. Играо је карте, играо билијар, туцао је, у џепу је имао мало долара, и није имао времена за размишљање (ДеЛило 2007: 735).

Како сазнајемо у роману, Ник је са 17 година починио злочин, убиство из нехата. Он је преузео одговорност за оно што је учинио, предао се полицији. Желео је да се искупи за оно што је урадио, да плати за свој грех. Међутим, одмах након хапшења Ник је разочаран јер увиђа да постоје рупе у систему, те да је у таквом свету могућност преображаја преступника мала:

„... полицајац за воланом је пушио, што није смео да ради, полицајац на дужности не сме да пуши, и то ме је баш изненадило, сећам се, то што је тај полицајац држао цигарету међу коленима, јер сам био управо убио човека и мислио сам да ме сада уводе у систем у коме су правила доследна и строга“ (ДеЛило 2007: 364).

Видимо да и у казнено-поправним домовима није боља слика — Ник дом у коме је боравио описује као рекреативни центар у коме нема дисциплине и реда који је сматрао логичним за једну такву институцију:

„Нисам хтео да ме ико мази. Био сам ту да одслужим казну, између једне и по и три године, и све што сам тражио од система били су методичност и уредност. Када је у кухињи избио пожар, силно сам се разочарао. Схватио сам то сасвим лично. Није ми било јасно како то да тако добро обучено особље може да дозволи да се тако нешто догоди“ (ДеЛило 2007: 512).

Поред убиства које је извршио са седамнаест година, други битан моменат када је у питању Никова перцепција стварности је тренутак када одлучује да не убије Брајана Класика, колегу и бившег љубавника његове жене. До такве одлуке долази јер је Ник свестан да било који избор да направи, он се у ствари приклања некој од улога које му намеће друштво. Он увиђа да његови поступци не произилазе из његовог идентитета, већ из улога које игра. У његовом животу влада поредак који одобрава друштво и који окружење сматра вредним, али да ли је то оно што је он желео, да ли је то у складу са његовим потребама и тежњама?

Коју год могућност да одабере, Ник ће изабрати образац, понашање по моделу. Дакле, он препознаје суженост избора у ери привида. Ник испред себе види два пута, али ниједан не нуди пут ка личном идентитету или стварности, јер ни идентитет ни стварност не постоје у доба симулације (Walker 1999: 460).

Дакле, иако Котеров злочин има за последицу настанак једне оригиналне приче о чувеној бејзбол лопти, ДеЛило не сматра да је злочин пут ка стварности. Он заправо сугерише да је систем у толикој мери асимиловао злочин да слободно можемо рећи да је читав систем криминалан. Ако говоримо о злочину у контексту пружања отпора културном и друштвеном поретку, чињеница је да се трагови отпора налазе једино у сећању на злочин, и то у ретким и кратким тренуцима.

Настанак интернета за ДеЛила је још један индикатор да је свет мрежа препуна асоцијација, веза, испреплетаних система која је у потпуности самореференцијална. Он имплицира да стварност и даље постоји, али да су стварни тренуци ретки, кратки и самим тим немају битну улогу. У свету у коме је све апстрактно и где односи између људи и ствари постају важнији од међуљудских односа, појединац је сведен на објекат који је невидљив и безначајан. Прототип таквог

човека је Ников син Џеф, који много времена проводи на интернету, који игра све битнију улогу у животима људи: „Џеф је скривени пост-матрач. Посећује сајтове али не оставља постове. Сакупља таласе и зраке. Додаје компоненте и функције и седи пред све већом масом додатне опреме. А истинско је чудо та мрежа, интернет, где су сви истовремено присутни свугде, а међу њима и он, неопажен“ (ДеЛило 2007: 816).

АМЕРИКА ДАНАС

За *Подземље* је карактеристична носталгија за периодом Хладног рата, који је значао могућност употребе атомских бомби и самим тим – пропасти света. Ово делује контрадикторно, али не треба да чуди ако имамо у виду да је мало оног што је грађане САД-а окупљало као заједницу половином XX века, те је на неки начин опасност која вреба са стране допринела уједињењу Американаца. Управо о томе размишља Едгар Хувер након што до њега стигне вест да су Совјети лансирани другу атомску бомбу у Казахстану:

Едгар гледа лица око себе, отворен и пун наде. Хтео би да осети близину и блискост неког од својих сународника. Сви ти људи које су обликовали језик, клима и популарне песме и храна коју једу за доручак и вицеви које причају и аутомобили које возе никада нису имали толико тога заједничког као у овом тренутку, када сви заједно језде стазом уништења. (ДеЛило 2007: 28).

ДеЛило је често наилазио на неодобравање критичара и шире јавности због критичког става који је заузео према америчком друштву. Френк Лентричија у уводу *Нових есеја о Белом шуму* (*New Essays on White Noise*) тврди да за разлику од власти, која жели да увери грађане да је Америка добра и да проблеме праве само залутали појединци (Lentrichia 1991: 4), ДеЛило верује да је „савремено америчко друштво најгори непријатељ који је људска индивидуалност и самореализација икада имала“. За њега је капитализам систем који својим бројним механизмима и манипулацијама управља људима, а да они тога нису свесни, већ живе у заблуди да имају неограничану слободу у бирању свог животног пута. Комзумеризам настоји да појединца

заслепи разноврсношћу избора и да му на тај начин одвуче пажњу од битних, егзистенцијалних питања које капитализам није успео да реши.

Капитализам је већ два века присутан на северноамеричком тлу умногоме због обећања да ће од човека створити господара природе, технологије и света уопште. Иако већина тога није свесна, дешава се управо супротно, човек све више постаје средство, роб технологије и ствари којима служи, уместо да оне служе човеку. Тако смо убеђени да модеран човек зна много више од својих предака, а реалност је да је знање фрагментирано и просечан грађанин, па чак и високошколован човек, добија само оно знање које му омогућава лагодно функционисање у унапред припремљеним улогама које извршава. Управо о томе Марвин Ланди разговара са супругом, доводећи у питање постојање Гренланда:

„Највеће острво на свету. Али ти не познајеш никога ко је икада био тамо. А величина му се непрестано мења. Штавише, чуј ово, мења му се и положај. Јер ако боље погледаш најпре једну па онда неку другу мапу, учиниће ти се да се Гренланд помера. Наћи ће се у другом делу океана. У чему је и суштина онога што сам желео да ти кажем (ДеЛило 2007: 323).”

Док гледа финале у бејзболу, Едгар Хувер наилази на репродукцију Бругелове слике „Тријумф смрти” у часопису симболичног назива „Life”. У питању је слика на којој су приказани људи који умиру или су мртви, а пејзаж се уклапа у слику, визију пустоши и пропасти. Када се мало више удуби у слику, Хувер примећује да слика приказује мртве који нападају живе:

Јесте, ту мртви нападају живе. Али полако почиње да схвата да су ти живи грешници. Они играју карте, флертују, види се ту и један краљ с огртачем од хермелина и благом смештеним у огромну бурад. Мртви су дошли да испразне балоне с вином, да великашима принесу за обед лобању на тањиру. Едгар види прождрљивост, пожуду и похлепу (ДеЛило 2007. 51).

Ова слика је ДеЛилова алузија на срзавање морала у Америци, где он сугерише да би евентуална апокалипса проишашла управо из тога што је човек постао вук човеку, што нас систем охрабрује да се у испуњавању наших себичних циљева не обазиремо на препреке и друге људе, већ да безобзирно газимо напред. За ДеЛила је бомба заправо најбољи одраз стања америчког друштва, показатељ урушавања морала и промене система вредности.

Аутор посматра америчко друштво као борбу оних који су на власти и подређених. Он осећа да се управо у младима, носиоцима популарне културе у САД, налази потенцијал у одупирању стегама и наметнутом начину живота:

Едгар је, међутим, ту поред прозора ослушкивао старе ратничке бубњеве. Мислио је како можда поново долази време бунтовних идеја и рађања нових бунтовничких банди, дугокосих мушкарца и жена, неуредних и јебежљивих, који теже оружано и организованом отпору, покушавајући да сруше државу и униште постојећи поредак (ДеЛило 2007: 573-4).

Међутим, иако на први поглед *Погземље*, попут већине ДеЛилових романа, делује као критика америчког друштва, ово дело је много више од критичког коментара. Како истиче Александра Вукотић у монографији *Дон ДеЛило и његова историја*, „ДеЛило се заправо бави суштинским питањима која притискају савременог човека“ (Вукотић 2018: 12). Вукотићева сматра да је ДеЛилов циљ да пронађе смисао и логику у историји, бирајући кључне тренутке који су утицали на формирање америчке индивидуалне и колективне свести (Вукотић 2018: 12). ДеЛило у *Погземљу* описује историјске догађаје, у радњу уводи стварне ликове, али то чини на начин који се разликује од приступа званичне историографије. Наравно, ДеЛило није историчар, већ писац, а оно на шта покушава да нам укаже је комплексност позиције савременог човека. У савременом свету, који је амбивалентан и где је све подложно репрезентацији, појединцу је тешко да пронађе некакав смисао и логику. Како закључује Вукотићева, једино је уметност кадра да понуди трачак смисла у хаотичном и апсурдном свету (Вукотић 2018: 257). Ипак, тон ДеЛилових романа, како примећује Зоран

Пауновић у књизи *Прозор у дворишту*, далеко је од оптимистичног, јер је ДеЛило „превише поштен и према себи и према читаоцу, да би трговао лажним надама и неутемељеним оптимизмом“ (Пауновић 2017: 165).

КЛАРА САКС

Једна од важних тема којима се бави *Подземље* свакако је тема отпада. Ник Шеј, главни лик у роману, ради у компанији која се бави прерадом и складиштењем отпада. Отпад је својеврсна опомена на негативне последице капитализма и потрошачког начина живота. Ма колико се трудили да га се решимо и закопамо на што већој дубини, негде у подсвести тиња свест да је отпад и даље ту и прети да нас уништи. „Најкреативнији начин преобликовања послератне стварности“, како истиче Милица Матић у монографији *Сан као стварности у романима Дона ДеЛила* „је уметност“ (Матић 2014: 51). За њу је претварање војног и индустријског отпада у уметничка дела начин за опстајање у модерној ситуацији (Матић 2014: 98).

Преобликовањем отпада бави се Клара Сакс, уметница која се одлучује за врло необичан подухват. У питању је поновно осликавање 230 бомбардера (тј. оног што је од њих остало) коришћених у току Хладног рата. Њен циљ је да фарбањем ове авионе претвори у уметничка дела која ће представљати споменик рату који је цео свет дуго држао у стрепњи и неизвесности. Иако је Хладни рат значио страх који константно лебди у ваздуху, Клара сматра да је у то време човек бар знао ко му је противник. Међутим, након пада Берлинског зида свет је постао двосмислен и нејасан:

„Моћ је нешто значила пре тридесет, четрдесет година. Била је постојана, била је усредсређена, била је опипљива. Представљала је величину, опасност, страх, све то заједно. И држала нас је на окупу, Совјете и нас. Можда је и читав свет држала на окупу. Било је могуће измерити ствари. Било је могуће мерити наду и било је могуће мерити уништење. Није да бих ја волела да вратим то време. Оно је прошлост, и добро је што је тако. Али остаје чињеница (ДеЛило 2007: 78-9).”

Клара је носталгична према прошлости из разлога што је у време хладних односа САД-а и СССР-а постојао одређени поредак, било је могуће дефинисати позицију, па чак и идентитет на основу припадања једној од супротстављених страна. Као и већина ликова у роману, Клара увиђа да завршетак рата поред бројних позитивних, има и једну значајну негативну последицу, а то је конфузија, хаос и двосмисленост света данас.

Бомбардери су углавном осликани еротичним женама јер је Кларин циљ да укаже на живот обичних људи у време рата. Баш као и у њеном случају, већина људи није била под директним утицајем Хладног рата, али она сугерише да је индиректно живот сваког појединца био погођен ратом. Сlike ових жена за Клару су „драж која пркоси смрти”, а посвећане су пре свега војницима.

За Дамјану Мраовић-О’Харе, ауторку есеја *The Beautiful, Horrifying Past: Nostalgia and Apocalypse in Don DeLillo’s “Underworld”*, слике жена на носевима авиона представљају алузију на постере атрактивних девојака које су војници лепили на зидове барака у којима су боравили. У оба случаја у питању је одржавање контакта са обичним и свакодневним у току одласка у непознато и у могућу смрт (Мраовић-О’Наре 2011: 216).

Такође, осликавање авиона можемо посматрати и у светлу настојања популарне културе да једноличном свету који нас окружује дамо лични печат. На тај начин море истоветних авиона претвориће се у јединствена уметничка дела која ће добити сасвим ново значење. Како истиче Клара:

„Видите, ми бојимо, некада и ручно, стављајући наше слабашне руке на велике комаде наоружања, на системе који су изашли из савим сличних фабрика и радионица, милиони делова изашли су испод преса, у бескрај се то понављало, а ми покушавамо да идемо у супротном смеру, да пронађемо опипљиву димензију живота, и можда ту има и некаквог инстинкта преживљавања, инстинкта цртача графита — реч је о жељи да направимо преступ и тако се обзнанимо свету, да покажемо ко смо.“ (ДеЛило 2007: 80).

Напоменимо да постоји велика разлика између Кларе у 50им и 90им годинама XX века. У јеку Хладног рата Клара је само још једна припадница средње класе, осредња уметница коју мучи неколико брачних дилема. Разлика између Ника и ње је да је она много раније схватила да је живот који подразумева мужа, породицу, стан, посао и ауто не испуњава и да јој је потребно нешто другачије, да је такав живот ограничава и не чини је срећном. Током интервјуа који даје једној француској телевизији Клара тврди да је један од преломних момената у њеном размишљању да промени живот била слика са бала на којој није могла да препозна себе.

„И онда сам помислила: шта је то у вези са овом сликом због чега ми је толико тешко да се сетим себе? Помислила сам, ја не знам ко је та особа. Нити зашто је она заправо ту. О чему размишља? Какво доње рубље носи испод те глупе хаљине за коју могу да вам се закунем да ми је непозната. Видим себе окружену славним људима и моћним људима, људима из владе који су одређивали ток ратова, и одједном добијам жељу да пребојим све то, да обојим фотографију наранџасто и плаво и љубичасто и да обојим велику балску дворану хотела Плаза и можда је то оно што и сада радим, не знам, то дело у непрекидном настајању“ (ДеЛило 2007: 82).

Коришћењем отпада за стварње уметничких дела Клара је још један од ликова из *Подземља* који сугеришу да морамо посветити више пажње шта остављамо иза себе, да то не може једноставно да нестане, да је пет до дванаест када је у питању буђење из стања латаргије и небриге према Земљи. Клара Сакс, уметница која је широј јавности постала позната након необичне идеје да сликањем авиона помогне да период Хладног рата не падне у заборав, некада је била позната под надимком „Дама са торбом“ („The Bag Lady”). Када је сликарка Ејси упита да прокоментарише та времена, Клара одговара: „Тада нас је било неколико. Сакупљали смо ђубре и чували га за уметничке потребе. Што је звучало отменије него што је стварно било. А ја то и сада радим, можда и нешто дубље но пре“ (ДеЛило 2007: 407).

„ЗИД“ (“THE WALL“)

Чињеница је да је много насиља и неправде у свету. Опет, појединац је исувише мали и безначајан да им стане на пут, јер чак ни систем не може да изађе на крај са насиљем, што не чуди ако з намо колики број људи систем треба да контролише, што је практично немогуће. Ипак, неки људи не могу да остану равнодушни када виде неправду и несрећу. Тако је омладина окупљена око Исмаила Муњоса, шеснаестогодишњег младића из Бронкса решена да смрт ниједног детета из околине не остане незабележена. Они на зиду сликају анђеле сваки пут када у суседству премине неко дете. Ово је још један показатељ колико је свет данас болестан, нарочито ако имамо у виду узроке смрти: „ . . . ТБЦ, СИДА, пребијање до смрти, пуцањ из аутомобила у пролазу, богиње, астма, напуштен по рођењу- остављена у контејнеру, заборављен у аутомобилу, остављен у кеси за смеће у олујној ноћи“ (ДеЛило 2007: 243).

Како сазнајемо у роману, млади који сликају анђеле сарађују са калуђерицама са циљем да помогну људима који ту живе. „Зид“ нам пружа увид у онај кутак Америке о коме се готово никад не говори, где влада беда, болест, глад и злочин. Сестре које настоје да помогну људима који ту живе представљају трачак наде да постоје извесне струје у званичној цркви које заиста желе да ураде нешто за оне којима је помоћ неопходна.

Исмаил Муњос нас уводи у свет графита, свет у коме владају специфична правила. Видимо да улични уметници јак о озбиљно схватају оно што раде и да су поносни на своју уметност. Њихов циљ је да не остану непримећени, да људи виде то што они раде, те зато бирају улице и возове које свакодневно користи огроман број људи. Међу самим уличним уметницама влада поштовање, али и такмичарски дух. Са друге стране, држава се бори против графита и уличне уметности јер ту види клицу отпора и настоји да идеје које ови уметници желе да рашире дођу до што мањег броја људи:

. . . и онда је Рајмстер описао како је видео шест својих вагона како одлазе на купање у киселини, у једном велико депоу отприлике миљу и по јужније. Сав његов неплаћени махнити рад у 2 ујутру отишао је до ђавола за неколико мину-

та. Ма какав сок од поморанце, човече. Ово сад је неки нови убица боје, неко хемијско срање из Ције (ДеЛило 2007: 446).

Видмо да у Њујорку власти озбиљно схватају борбу против уличне уметности и да се труде на сваки начин да обесхрабре младе као што је Муњос. Међутим, за ту омладину је далеко боље да црта графите него да се дрогира, проституише, краде... Без обзира колико се систем трудио да нас претвори у роботе који мисле и раде оно што им се каже, ако човек широм отвори очи и почне да мисли за себе, види да је стварност далеко другачија од слике коју нам медији свакодневно пласирају. Зато постоји улична уметност, као вид бунта против неправде и несреће која је свуда око нас. Иако је већини обичних људи лакше да затвори очи пред свакодневницом која је далеко од идеалне, порука Исмаила Муњоса и њему сличних допире до њих и бар унеколико мења њихов начин размишљања и погледа на свет. Штавише, обрачунавање власти са уличним уметницима само повећава њихову славу јер они симболизују глас обичног човека, који, иако изманипулисан на све могуће начине, и даље постоји, није утихнуо:

„. . . и више је немогуће да нас не видите, и не можете да не знате ко смо, јер ми смо сада непорециво злогласни, Момзо Топс и Рајмстер и ја, постајемо славни, више се не стидимо, . . . ово је уметност која не зна за мировање, она вам се и ноћу и дању увлачи у очне јабучице, та треперава скакутава уметност сламова и сметлишта, шиба вас тим бојама по лицу- као да хоће да каже, хеј, сероњо, ја сам филм који треба да гледаш (ДеЛило 2007: 449).“

Како тврди Томас Хајсе (Thomas Heise) у књизи *Urban Underworlds: A Geography of Twentieth Century American Literature and Culture*, Исмаил Муњос симболизује глас америчког подземља, оног дела америчког друштва који би медији да гурну у запећак, правећи се да не постоје. Улични уметници попут Исмаила, пак, успевају да привуку пажњу јавности, представљајући понижене и маргинализоване појединце на самом дну друштва. Хајсе истиче да је њихова тактика лукавија од протестовања – они својом креативношћу успевају да код људи пробуде осећај емпатије (Heise 2010: 247). У графитима Исмаила Муњоса налази се она клица отпора нужна за очување свести

и идентитета у савременом свету крцатом привидима и репрезентацијом стварности.

ЗАКЉУЧАК

У роману *Подземље*, који многи критичари описују као ДеЛилово ремек-дело, аутор се бави многим питањима важним за северноамеричку културу и друштво, као што су депоније и масовно наоружање. Међутим, кроз читав роман се провлачи једна далеко важнија тема— проблем савременог човека. ДеЛило сугерише да је настанак корпорацијског капитализма довео до тога да појединац данас свет поима као апстрактан, двосмислен и нејасан. Настанак и ширење медија допринео је стању опште конфузије и хаоса, јер је човеку тешко да одреди стварност у свету репрезентације, симулације и привида. Велики број ликова романа носталгичан је према периоду Хладног рата, који је представљао доба испуњено стрепњом и страхом од евентуалне апокалипсе. Док екстремисти попут Ленија Бруса сматрају да је свет толико изопачен да би само његова пропаст донела наду у боље сутра у смислу стварања новог, бољег света, већина на Хладни рат гледа као на време када су ствари биле јасније, када сте знали са које стране вреба опасност, када је позиционирање, па чак и стварање идентитета било могуће на основу припадања једној од супротстављених страна. Иако је Хладни рат иза нас, масовно наоружање се и даље производи. Међутим, појединцу је тешко да на основу репрезентације стварности коју нам медији приказују схвати однос снага у свету који га окружује.

Једно је сигурно, иако постоји већ два века, капитализам није испунио обећања које је дао— напредак, доминацију човека над технологијом и природом, као и неограничену слободу човека. Реалност је да је човек само један мали, лако заменљив део огромног система. Широке народне масе живе у заблуди да саме бирају свој животни пут, а тужна истина је да само играмо улоге које нам култура и друштво упорно намећу. У оваквим околностима отпор је неминован. Како је историја показала да радикални покрети попут револуција и преврата немају дугорочни ефекат, чини се да је отпор на микрополитичком плану ефикаснији. Ради се о промени начина размишљања и ставова, а то је могуће посредством популарне културе. Популарна култура

је у својој бити контрадикторна. Иако изворе популарне културе одређује власт, појединци тим комодитетима придодају сопствена значења, доводећи их у везу са личним искуством. Иако обични грађани немају моћ да стварају оригиналну културу, на њима је да одаберу оно што им се допада и да пронађу оригинално значење у оном што би заправо требало да их хомогенизује. Популарна култура симболизује глас обичног човека и док год постоји, постоји и нада да се човек није предао и да може да се побуни против система који настоји да га претвори у робота и живот сведе на играње наметнутих улога.

ЛИТЕРАТУРА

- Boxall, P. (2008). DeLillo and media culture. In: *Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. John Duval. Cambridge: Cambridge UP.
- DeLilo, D. (2007). *Podzemlje*, prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- Fiske, J. (1990). *Reading the Popular*. London: Routledge.
- Fiske, J. (2010). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Heise, T. (2010). *Urban Underworlds: A Geography of Twentieth Century American Literature and Culture*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Jenkins. H. (2010). Introduction. In: *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Lentricchia, F. (1991). *New Essays on White Noise*. Cambridge: Cambridge UP.
- Matić, M. (2014). *San kao stvarnost u romanima Dona DeLila*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Mraović-O'Hare, D. (2011). The Beautiful, Horrifying Past: Nostalgia and Apocalypse in Don DeLillo's "Underworld". In: *Criticism*, Vol. 53, No. 2. Detroit: Wayne State UP.
- Osteen, M. (2000). *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia: Pennsylvania UP.
- Paunović, Z. (2017). *Prozor u dvorište*. Beograd: Geopoetika.
- Vukotić, A. (2018). Don DeLilo i poetika istorije. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Walker, J. (1999). Criminality, the Real, and the Story of America: The Case of Don DeLillo. In: *The Centennial Review*, Vol. 43, No. 3. Ann Arbor: Michigan UP.

Nataša V. Ninčetović

**DELILLO'S *UNDERWORLD*: THE PROBLEM OF THE CONTEMPORARY
MAN AND PROVIDING RESISTANCE TO THE SYSTEM BY MEANS
OF POPULAR CULTURE**

Summary

DeLillo provides us with his view of the American society of the second half of the twentieth century in his novel *Underworld* (1997). The situation of the contemporary man is very complex. Our research is focused on two themes of the novel: the problem of the contemporary man and providing resistance to the system by means of popular culture. As we find out in the novel, in the era of capitalism man has become a bolt in a giant machinery called system. The creation of corporations reduced a man to an object, and relations among things became more important than interpersonal relationships. In the contemporary world in which almost everything is prone to representation real, authentic moments become a true rarity. The narrator and the protagonist of *Underworld* (1997), Nick Shay, realizes that authentic moments are those moments when an individual refuses to live according to the imposed roles and chooses a different path for himself. One way of resisting the system is popular culture. In spite of the fact that it comes from the top of the system, every individual finds different meanings in it. In that manner a man attempts to preserve identity in the society that constantly strives to shape and mold people in order to control them in a more successful way.

Key words: popular culture, resistance, reality, simulacrum, capitalism, Cold War.