

**Daleko od očiju:**  
**Vizualnost, ne/vidljivost i *Bijeli šum***

*We're all one beat away from becoming elevator music.*

▪

Druge godine drugoga mandata Ronalda Reagana (1911-2004), Don DeLillo (1936), dotad cijenjen ali ne pretjerano popularan američki pisac, objavljuje svoj osmi roman, *Bijeli šum* (*White Noise*, 1985). Ova crnohumorna satira o suburbanom životu obitelji sveučilišnog profesora naišla je na izniman čitateljski odjek te je DeLilla iz sjene pomakla u javnu poziciju jednog od glavnih kritičara američkog načina života. Uslijedili su brojni intervjui, u kojima DeLillo nije skrivao svoj duboko negativan stav prema kasnokapitalističkom "sveproždirućem žrvnju potrošnje i odbacivanja" (Bing 1997). DeLillo društvenu odgovornost postavlja kao središnji zahtjev spisateljske prakse: "nama treba pisac u opoziciji, romanopisac koji piše protiv moći, protiv korporacije ili države ili čitavog asimilacijskog aparata" (Begley 1993, citirano prema <http://perival.com/delillo/ddinterviews.html>). Međutim, DeLillo u svakom romanu, opsesivno, u priču upleće vizualne medije kao silu koja narušava integritet tako čvrsto zadanog etičkoga okvira. Na pitanje o svojoj reakciji na "hegemoniju vizualnoga", DeLillo tako odgovara da nije protivnik "proliferacije slika u našoj kulturi", već da samo želi shvatiti njezin učinak. Tek par rečenica nakon toga u istom intervjuu on dodaje kako "slike uvijek vode ka ljudima kao masi", dok "knjige pripadaju pojedincu" (Desalm 1992). Započinjem ovaj tekst, nekronološki i nelinearno, riječima pisca kao povijesnim dokumentom, zatim prelazim na njegov esej koji dokumentira povijesni događaj, te naposljetku na fikcionalni tekst da bih istakao kako se ista etička komponenta provlači kroz DeLillovo djelo. Ne tvrdim međutim da otkrivam nekakvu izvornu autorsku namjeru: cilj mi je, na primjeru *Bijelog šuma*, iščitati kako tekst p(r)okazuje principe

stvaranja historijski sasvim određenog subjekta i zajednice. Štoviše, iako se roman uglavnom čita kao priča o izgubljenom modernom pojedincu u postmodernom okruženju, meni se čini da je upravo pitanje kolektiviteta ovdje centralno. U nastavku ću pokušati pokazati kako tekst opisuje dominantnu perspektivu ili pogled koji upravlja tvorbom reprezentativne suburbane američke zajednice. Spominjanje Ronalda Reagana ovdje nije slučajno: mislim da figura glumca-predsjednika, stapajući u jedno vizualnost i moć, u sebi sažima ključne aspekte suvremenosti kako je predočena u DeLillovom romanu. Ali neka nam kao uvod u ovu problematiku posluži nešto recentniji tekst/događaj.

▪

U inspirativnom čitanju DeLillovog odgovora na teroristički napad 11. rujna 2001<sup>1</sup>, Marco Abel tvrdi da je etička vrijednost toga eseja u odbijanju da zauzme moralizatorski, (pr)osuđujući stav prema događaju koji je "nesvodiv" u svojoj jedinstvenosti. Dokidanje radnje i česte promjene gledišta U DeLillovom eseju predstavljaju tekstualne mehanizme koji "omogućuju događaju da nastupi 'kristalno nejasno'" (2003: 1240). Prema Abelu, "retorika eseja nastoji čitatelj/ic/e pozicionirati tako da *vide* ono što je nemoguće zamijetiti u beskonačnim televizijskim snimkama događaja" (1240, istaknuto u originalu). Naglašavajući etičku neprimjerenost unaprijed zadanoga značenja kao i nužnost odgovora, DeLillov esej teži izmijeniti "zadani okvir naše naučene reakcije" (1241) te "ne da postojećim pozicijama subjekta da ostanu nepromijenjene" (1244). Ovo čitanje pokazuje kako se DeLillov tekst mora suprotstaviti medijskim prikazima događaja koji su prvenstveno odgovorni za konvencionalne individualne reakcije – ili uobičajene pozicije subjekta – svoje publike. Makar i implicitno, tekst mora razmotriti i izmijeniti sposobnost viđenja svojih čitatelj/ic/a. Čini se očitim da je ta sposobnost viđenja duboko uvjetovana vizualnim medijskim tehnologijama, ili, preciznije, okom kamere: mediji doista *pokrivaju* (eng. *cover*) događaj, ne dopuštajući motrećem subjektu da na predmet

---

<sup>1</sup> DeLillov esej *In the ruins of the future* prvi je put objavljuje u *Harper's* magazine u prosincu 2001. Ovdje se koristim verzijom teksta koja je dostupna na web-stranicama Guardianiana <[http://www.guardian.co.uk/saturday\\_review/story/0,3605,623666,00.html](http://www.guardian.co.uk/saturday_review/story/0,3605,623666,00.html)>

baci neposred(ov)an pogled. Međutim, ovako oštra opreka između posred(ova)nog (kamerom) i neposred(ova)nog pogleda je neodrživa, budući da je čin motrenja svijeta uvijek posredovan, riječima Kaje Silverman, "kulturalnim ekranom", odnosno uvijek-već-postojećim tekstovima kulture. Naravno, DeLillov esej predstavlja još jedan, mada potencijalno uznemirujući, u nizu takvih tekstova.

▪

DeLillo tekst zaključuje višesmislenim prizorom: newyorčanka muslimanka moli se na tepihu rasprostrtom usred gradske vreve Manhattana. "Činilo se da je nitko" (osim pisca, mogli bismo dodati) "nije primjećivao" (DeLillo 2001). Autor se zatim osvrće na "samorazumljivu veličinu New Yorka. Grad će prihvatiti svaki jezik, obred, vjeru i mišljenje". Abel s pravom napominje da "za ovu sliku nije toliko značajna liberalna snošljivost, koliko je bitno određuje odsutnost ikakvog prepoznavanja" (1247). Tako tekst ustvari pokazuje nešto drugo od onoga što tvrdi: grad je ravnodušan prema ženi koja se moli; primjećuje je pisac, ili tekst – otud njegov potencijalno uznemirujući značaj. Završni prizor predstavlja pokušaj da se u vidno polje čitateljstva unese namjerno nevideni Drugi. Logika televizijski uvjetovanoga odgovora, koja predstavlja prešutni podtekst eseja, nameće zaključak da je nevidljivost žene koja se moli, kao i nemogućnost pružanja autentičnog etičkog odgovora na terorističke napade) izravno vezana za učinke tekstova kulture, tj. za njezinu odsutnost ili prisutnost u medijskim slikama. Situacija se – teorijski i politički – zaoštrava uzmemo li u obzir naizgled radikalnu tvrdnju Margaret Morse da

samo po sebi, uključivanje u reprezentaciju (predstavljanje) nije dovoljno da bi se televizijski aparat otvorio svijetu javnosti – na televiziji su priviligirana mjesta subjektiviteta u prvom redu ona iz kojih dopiru televizijski iskazi, te ona koja služe njihovim interesima; tek nakon toga na red dolaze subjekti koji su televizijskim iskazom predstavljeni [...] Sam format i konvencije koje su se razvile u reprezentacijskoj praksi američke televizije suprotstavljene su dijalogu s isključenim 'drugim'" (Morse 213).

Ova je teza značajna za diskusiju koja slijedi. Osim toga, nije nebitno da diskurzivna nevidljivost Drugih, koju implicitno tematizira DeLillov esej, ima vrlo opipljiv ekvivalent u brojnim kršenjima građanskih prava u imigrantskim zajednicama u SAD-u<sup>2</sup>.

▪

I DeLillov i Abelov tekst inzistiraju na, Silvermaničnim riječima, "odgovornosti" gledanja (1996: 221). Čin gledanja<sup>3</sup> je, i to je jedna od temeljnih pretpostavki ovoga teksta, upleten u relacijske procese u kojima posreduje između mene i Drugog. Važnost toga čina u *Bijeomi šumu* bilo bi teško precijeniti: roman je prožet pogledima, promatranjem, viđenjima. Tim Engles primjećuje da "DeLillo ispočetka naglašava interes za relacijsku, dijalošku prirodu tvorbe identiteta, pokazujući da se naša percepcija Drugih nužno oslanja na kategorizaciju koja je povezana s vlastitim kategorijalnim smještajem" (2000: 176). Brojni primjeri potvrđuju kako se kroz čin gledanja uspostavljaju pozicije subjekata a subjekti se uglavljaju ili izostavljaju iz kolektivnog pogleda zajednice. Tvorba identiteta u *Bijelom šumu* uistinu se može opisati kao "dijaloška", no taj dijalog nije ni izdaleka tako nesporan kao što bi se iz (prividne) stilske prozirnosti dalo zaključiti. Nadalje, taj dijalog uvijek uključuje treću stranu, medijsku sliku koja se upleće u govor. To je upletanje najočitije u frazama s TV-prijemnika koje su razbacane kroz tekst, ali i u slikama sebe i Drugih koje se neprestano pojavljuju na video-ekranima. Budući da je pitanje viđenje Drugih neodvojivo od stvaranja slike o sebi, prisutnost Drugih u vidnom polju motrećega subjekta predstavlja bitan etički problem romana. Kao što spomenuti DeLillov esej pokazuje, hegemonija vizualnih medija blisko je povezana s procesom

---

<sup>2</sup> U članku o "napadu na Ustav" od strane Busheve vlade, Alisa Solomon navodi: "istraživanja su pokazala da je bar 40% Amerikanaca voljno odreći se građanskih prava u korist državne sigurnosti. Međutim, dosad žrtvovana sloboda nije bila naša." Za više informacija o "preventivnim zadržavanjima" "ne-građana" an temelju čuvenog Patriot Act-a vidi Solomon 2002.

<sup>3</sup> Lacanov(sk)u opoziciju *gaze/look*, koju ovdje koristim slijedeći Silverman 1996, prevodim kao *pogled/čin gledanja*. Ovo rješenje ne smatram najboljim mogućim: naime, u ovom se prijevodu gubi vremenska dimenzija ovih termina, zurenje pogleda i jednkokratnost čina gledanja. No, čini mi se da se njime zadržava opreka između impersonalnosti pogleda (*gaze*, kojega Silverman definira kao "neshvatljivu" silu koja nas društveno potvrđuje ili negira kao spektakl", 133) i subjektovog voljnoga čina gledanja (*look*).

tvorbe ne samo individualnog, već i kolektivnog identiteta u post-industrijskom potrošačkom društvu.

▪

Pitanje mogućnosti kritike i otpora u represivnom sistemu čest je, makar i implicitan motiv mnogih popularnih pripovijesti. Posebno ću se, uz čitanje DeLillovog romana, osvrnuti na dva takva teksta, filmove *Oni žive* Johna Carpentera (*They Live*, 1988) i *Zoru živih mrtvaca* Georgea A. Romera (*The Dawn of the Dead*, 1978). Ovi filmovi pružaju zanimljive primjere presijecanja popularne vizualnosti i konzumerizma, dva bitna aspekta *Bijeloga šuma*. Ono što sve ove tekstove povezuje je njihovo isticanje rascijepa u američkom društvu; naglašavanje polarne konfiguracije potrošačke kulture koja konsenzus gradi na neprestanom potiskivanju raznolikih Drugih. Ti se Drugi u fikcionalnim tekstovima pojavljuju kao čudovišta, vanzemaljci, bolesnici, stranci, ali je njihova bitna razlika ekonomska i rasna. Činjenica da je rodni aspekt *Bijelog šuma* u kritici i sam potisnut – rodna čitanja praktički ne postoje – dovoljno govori o apsolutnoj premoći muškoga pogleda u romanu. Takav odnos moći u tekstu (i oko njega), naravno, bitno doprinosi specifičnoj tvorbi subjekta i zajednice koja je predmet ove analize.

▪

Carpenterov znanstveno-fantastični horor *Oni žive* jasno se nastoji kritički postaviti prema posljedicama ekonomske politike Ronalda Reagana. U napadu na total(itar)no potrošačko društvo u vlasti vizualnih medija, film se dotiče sličnih problema kao i DeLillov roman. Mada se radnja filma zasniva na pretpostavci da SAD-om (svijetom?) vladaju vanzemaljci koji koriste masovne medije da bi kontrolirali ljude, priča otpočinje osvrtnom na stvarne ekonomske probleme američkih osamdesetih. Nada, nezaposleni građevinski radnik, dolazi u zajednicu beskućnika, nezaposlenih i, općenito, ne-moćnih, da bi među njima otkrio tajnu organizaciju koja vodi pobunu protiv vladajućeg poretka. Najvažnije vanzemaljsko oružje za kontrolu misli je televizija, koja truje mozgove

građana čak i kada je prijemnik ugašen. Logično, televizija postaje glavni cilj revolucionarne akcije – signal s odašiljača treba biti uništen da bi ljudi vidjeli svijet kakav on zaista jest. Vizualne tehnologije, međutim, nisu samo sredstvo manipulacije već i oružje oslobođenja: pobunjenici su u stanju razlikovati vanzemaljce od ljudi pomoću posebnih naočala. Ipak, ovaj tehnološki pojačan vid izgleda suvišan, budući da od samoga početka film opreku između ljudi i vanzemaljaca gradi na ekonomskoj razlici: bogati, koji nadziru društvo kroz medije, su vanzemaljci, a siromašni, nemoćni, radnici i policija su ljudi. Drugim riječima, kada smo upoznati s činjenicom i logikom manipulacije, manipulator je lako prepoznati: oslobođenje započinje s razotkrivanjem istine. Dakle, uz pomoć naočala, junak filma jasno vidi da se ispod šarolikog potrošačkog obilja krije jednoobrazni represivni diskurz. Svi proizvodi i reklame nose istu poruku: polušaj, troši, gledaj TV, prilagodi se, razmnožavaj se, kupuj itd. Jack Gladney, glavni junak *Bijelog šuma*, u potrazi je za sličnom vrstom otkrivenja<sup>4</sup>. Jedan od trenutaka u kojemu se Jack približava "prekrasnoj onostranosti" (DeLillo 1999: 155)<sup>5</sup> događa se kada njegova kću u snu izgovara riječi "Toyota Celica". Ne pokazujući zabrinutost zbog činjenice da je i nesvjesno njegove djece (pa, pretpostavljamo, i njegovo) kolonizirano predmetima potrošačke kulture, Jack tek primjećuje da su njezine "riječi bile predivne i tajanstvene, protkane zlatnim nitima čudesnog" (155). Ovaj je trenutak samo jedan u nizu primjera Jackovog sljepila za stvarnost koja ga okružuje<sup>6</sup>. Gdje tehnologijom prosvijetljeni Nada vidi znakove manipulacije, tehnologijom manipulirani Jack nazire tragove onostranosti. Razlika u njihovoj sposobnosti viđenja posljedica je pozicija koje motreći subjekti zauzimaju u pojedinim tekstovima. Nada (doslovno: Ništa) društveni je otpadnik; on gleda iz opozicije vladajućem poretku. Međutim, u svom duboko maskulinističkom/seksističkom prikazu rodnih odnosa, film (i Nada) jedan od bitnih

---

<sup>4</sup> Iako je tekst napučen mističkim vokabularom koji stalno sugerira neumitnost nekog oblika spoznaje, stvarno religijsko iskustvo uvijek pripada drugima, a nikad pripovjedaču, Jacku: Babette posjećuje svetog čovjeka u Iron Cityju, Murray tumači potrošačke fenomene pomoću tibetanske Knjige mrtvih. Jackov finalni susret s njemačkim redovnicama koje ne vjeruju u Boga predstavlja potpuni ironijski antiklimaks.

<sup>5</sup> Svi citati iz romana odnose se na DeLillo, Don, *White Noise*. London: Picador 1999.

<sup>6</sup> Znakovito je da Babette (Jackova žena), dane društveno korisno provodi čitajući slijepima. Navečer, međutim, ona čita Jacku.

temelja tog istog poretka potvrđuje. *Oni žive* se tako uklapa u trend koji Susan Jeffords opisuje figurom "tvrdih" ili "čvrstih" (muških) tijela i koji dominira kulturom Reaganove Amerike (usp. Jeffords 1994). S druge strane, Jack Gladney, bijelac, pripadnik srednje klase i sveučilišni profesor, smješten je na stranu društvenih sila koje podupiru i ovise o sistemu. On je od početka pozicioniran kao nadgledatelj događanja: već u uvodnoj sceni on "svjedoči" godišnjem "spektaklu" (3). Ali, kao što primjer Toyote Celice zorno pokazuje, Jack i previđa, promatra fenomene bez razumijevanja njihovog značenja. Ova dvostruka aktivnost nadgledanja i previđanja bitno određuje režim vizualnosti i vidljivosti u tekstu.

▪

Jedna je scena posebno značajna za razumijevanje Jackove pozicije te doslovnih i metaforičkih problema s njegovim vidom. Provjeravajući na bankomatu stanje na računu, Jack ima osjećaj da komunicira sa "sistemom" koji je "nevidljiv" i "dalek":

Kakva ugodna interakcija. Osjetio sam da je nešto duboko osobno, ne novac, ni najmanje, ovim činom odobreno i potvrđeno. Dva naoružana stražara su iz banke izvela poludjelu osobu. Sistem je bio nevidljiv, što ga je činilo još impresivnijim a našu komunikaciju još nelagodnijom. Ali mi smo, bar zasad, bili usuglašeni. (46)

Jackova opaska pokazuje kako on nije u stanju vidjeti sistem mimo sučelja koja mu sistem nudi. Represija na kojoj je sistem temelji očita je u spektaklu naoružanih čuvara i poludjele osobe. Jack, međutim, njihov nasilan čin ponavlja svojim činom ignoriranja događaja: njegovo uobičajeno kontempliranje nad viđenim ovdje izostaje. Ipak, ovaj je događaj bitan za logiku isključenja koja određuje Jackov individualni i kolektivni identitet. Činjenica da je netko izbačen iz banke u trenutku kada Jack u bankomat ubacuje karticu sugerira da užitak "usuglašenosti" sa sistemom počiva na represivnom činu isključenja. Fizički, taj čin izvodi represivni aparat države, no on je neraskidivo povezan s činom gledanja motrećega subjekta: sistemsko se nasilje s jedne strane oslanja na Jackov čin previđanja, a s druge ga strane utvrđuje kroz prijeteće iskazivanje moći. Jack tako i očekuje i potvrđuje nasilni čin kojemu svjedoči, ali to nije sve: isti mehanizam

potvrđuje Jacka u njegovoj poziciji ugodno uklopljenog subjekta. U nastavku ću ovu tezu pokušati opširnije potkrijepiti: isključivi čin gledanja motrećega subjekta i sistemski čin isključenja međuzavisni su – u pokušaju da održi svoju poziciju, ugodno uklopljeni subjekt isključuje ne-sistemske Druge iz vidnoga polja i pretvara vidljivo u neviđeno.

▪

Prizor kojim roman započinje otkriva nam zajednicu potrošača. Iz daljine, Jack promatra kako se studenti i njihovi roditelji kreću među obiljem potrošačkih proizvoda. Ovo obilje, kako saznajemo iz Jackovog razgovora s Babette, Gladneyevima nije sasvim dostupno. Jack se ponovno klasno pozicionira kada promatra studente u knjižnici, a njihovo mu držanje govori "jezikom ekonomske klase" (41). Udaljenost ironičnog promatrača povezana je s njegovom isključenošću iz društvene skupine koju promatra, te implicira Jackovu pripadnost ne najvišoj, već srednjoj klasi. Engles točno primjećuje da se "Jack eksplicitno ne identificira kao pripadnik srednje klase" niti bijele rase (2000: 178). Klasna i rasna pripadnost, koje su neizrečene ali svejedno prisutne u vidnom polju pripovjedača, od početka određuju Jackov identitet. Istovremeno, princip zajednice uspostavljen je na ekonomskim temeljima. Drugi ovakvoga sistema nužno su određeni svojom ne/sposobnošću da uspješno nastanjuju takvo društveno okruženje. Dok je ekonomski privilegirana klasa često objekt Jackovog pogleda, ostali (radnici, rasno obilježeni) gotovo su nevidljivi – oni su potčinjeni isključivom činu gledanja. Isključivanje (ekskluzivnost) se općenito smatra konstitutivnim činom u procesu tvorbe identiteta. Peter Stallybrass i Allon White tako tvrde da se kroz 18. i 19. stoljeće formiranje modernog (kapitalističkog) subjekta temeljilo na potiskivanju raznih "niskih" Drugih čija se drugost definirala kroz klasnu, rasnu i kulturnu razliku. Takvim činom potiskivanja, međutim, nije stvoren skladan, zaseban ili "čist" subjekt:

Dok se tako "slobodni" demokratski subjekt činio besadržajnim, formalnim gledištem i mjestom racionalne prosudbe ovisnim o perspektivi, njega je čitavo vrijeme i u potpunosti sačinjavao žamor partikularnih glasova kojima je htio biti univerzalno nadmoćan. Stoga bezbojnost i prozirnost građanskoga razuma



predstavlja upravo kritičku negaciju društvene "šarolikosti", heterogene raznovrsnosti posebnih sadržaja o kojima taj razum, svejedno, potpuno zavisi. (Stallybrass i White 1986: 199)

Potiskivanje bahtinovskog karnevaleskonog, što dvojica teoretičara drže bitnom za stvaranje modernog građanskog subjekta, spominje se i u postmodernom, potrošačkom kontekstu. Primjenjujući sličnu tezu na svoju analizu društva u dobu "likvidnog moderniteta", Zygmunt Bauman tvrdi da bi "uključiva (inkluzivna) zajednica predstavljala kontradiktoran pojam" (2000: 172). On zatim povezuje procese formiranja zajednice i subjekta: "san o 'zajednici sličnih' ustvari je projekcija *l'amour de soi*" (2000: 181). *Bijeli šum* dramatičira načela stvaranja takve zajednice kroz prikaz asimilacijske moći isključivoga čina gledanja. "Zajednica sličnih" uspostavlja se kada Jack promatra spektakl početka školske godine. Jack primjećuje da roditelji studenata "vide slike sebe svuda uokolo. Savjesno osunčani. Sređenih lica i nakrivljenih pogleda. Ispunjava ih osjećaj obnavljanja, zajedničkog prepoznavanja" (3). Oni tvore, Jack napominje, "narod, naciju" (4). Ovaj tip identifikacije sličnih subjekata zbiva se još jednom u romanu, kada Gladneyevi obavljaju uobičajenu obiteljsku kupovinu u trovačkom centru: "Bio sam jedan od njih, kupovao sam, napokon. [...] Stalno sam se iznova nenadano ugledao u zrcalnim površinama" (83); "naše su se slike pojavljivale na stupovima s ogledalima, na staklu i metalu, na monitorima nadzornih kamera" (84). Dok se u prvoj sceni Jack nalazi izvan skladne potrošačke zajednice, u drugoj je on uspješno integriran. Ovdje mi se čini bitnim da je osjećaj uklopljenosti stvoren kroz odraze vlastite slike: zajednica utemeljena na zrcalnom odrazu motrećega subjekta nužno predstavlja "zajednicu sličnih". Nadalje, u obje scene identifikacija se odvija u društvenim okruženjima koja jamče prisustvo ekonomski podjednakih subjekata. Drugim riječima, ovi prostori – sveučilišni kampus i trgovački centar – u kojima junaci romana ostvaruju društvene kontakte, osigurani su protiv drugosti. Centralno mjesto romana svakako je trgovački centar. Govoreći o tom prostoru kao "hramu potrošnje", Richard Sennett napominje kako "mit o društvenoj solidarnosti predstavlja obred pročišćavanja", te dodaje da se u trgovačkom centru "drugost ispušta iz vida", a "mjesto je čisto poput mjesta religijskih kultova i zamišljenih (ili pretpostavljenih) zajednica" (citirano prema Bauman 2000: 101). Ova tvrdnja nalazi

potvrdu u DeLillovom romanu. U jednoj od scena kupovanja Jack čuje "jezike koje ne može prepoznati, a kamo li razumijeti" (40). Ovdje je isključivi čin gledanja ponovno aktivan: Jackova nesposobnost da prepozna Druge i suoči se s razlikom predstavlja pokušaj konsolidiranja čiste zajednice i čistog subjektiviteta kroz potiskivanje Drugih. Nije slučajno da Jack sigurnosne kamere ne vidi kao kontrolne uređaje, već tek kao jednu od zrcalnih površina koje ga okružuju. Nadzirući je ekran implicitno prihvaćen i potvrđen kao točka ugodne identifikacije (slično ugodnoj interakciji s bankomatom). Drugim riječima, subjekt dobrovoljno prihvaća normativni učinak kulturalnog ekrana i svojim činom gledanja ponavlja isključivu logiku represivnoga pogleda.

▪

Strah od kontaminacije u kontekstu potrošačkog društva klasično je obrađen u Romerovoj *Zori živih mrtvaca*. Za ovu je diskusiju važno da film započinje scenom totalne panike na TV stanici: mediji, koji u normalnim okolnostima predstavljaju garanciju uređene slike stvarnosti, nalaze se u stanju kaosa zbog neobjašnjive pojave zombija. Glavni junaci, kojima je zadatak uništiti mozgove živih mrtvaca, predstavnici su policije (Stephen i Peter) i televizijske industrije (Francine i Roger). Dakle, Romero sugerira, uzdrmani su sami stupovi američkog društva. Međutim, ostaje nejasno predstavljaju li oni snage reda i sredstva javnog informiranja ili represivnu silu i sredstvo manipulacije. Drugo pitanje koje Romerov film (ne) postavlja toliko je očito da ga je lako previdjeti: tko su zombiji? Isprva se zombiji u radnju uvode kao stanovnici geta, jasno naglašene drugačije rasne i klasne pripadnosti. Međutim, dok zajedno s glavnim junacima borave u trgovačkom centru, zombiji se pretvaraju u sliku i priliku zatupljenih potrošača. S druge strane, i glavni junaci pokazuju znakove neutaživih potrošačkih instinkata: istim montažnim postupkom Romero s lutkama u izlozima izjednačuje zombije, ali i Francine kada je prikazuje kako na lice nanosi debeli sloj šminke. Tako se razlika između zombija i ljudi neprestano iznova gradi (kroz upozorenja znanstvenika na televiziji) i briše (kroz narativne tehnike filma). Michael Rogin nudi objašnjenje porijekla ovakve ambivalentnosti kada tvrdi da "demonologija započinje čvrstim ustrajanjem na razlici.

Ovo ustrajanje ima stratešku propagadnu svrhu, ali korijene ima i u strahovima i zabranjenim žudnjama za identificiranjem s isključenim objektom" (1987: 3). Ova se tvrdnja podudara s tezom Stallybrassa i Whitea, koji naglašavaju postojanje odnosa konstitutivne zavisnosti između buržoaske žudnje za Drugim, koja je utjelovljena u činu gledanja, i strahu od kontaminacije, utjelovljenom u dodiru Drugoga. Oni ovaj odnos opisuju formulaično: "Pogled/dodir : žudnja/kontaminacija [...] Ovi kontradiktorni pojmovi podupiru simboličku važnost balkona u devetnaestostoljetnoj književnosti i slikarstvu. Balkon je mjesto s kojega se gleda, ali ne dodiruje." (136) U Romerovoj, dvadesetostoljetnoj verziji boržoaskog imaginarnog, mjesto balkona zauzimaju helikopter, pištolj i prozor izloga. U *Zori*, glavni se junaci zabavljaju gledajući mrtve preko nišana ili kroz prozor, ali se ne usuđuju prići blizu. U sceni kada Rogera napada zombi kojega se ovaj ipak uspijeva riješiti, mrtvac iz ruku ne ispušta majicu koju je Roger nešto ranije ukrao iz dućana. Romero nas neprestano upozorava da uloži u ovoj fikcionalnoj borbi za goli život nisu (samo) ljudski životi, već i privatno vlasništvo, roba i potrošačka moć. Zombiji, dakle, nisu tek bezglave žrtve pomahnitale potrošačke kulture; oni su i agenti potrošačkoga sistema koji šire "zarazu", "glad", pretvarajući "normalne ljude" u "čudovišne potrošače"<sup>7</sup>. Začarani krug trgovačkoga centra, u kojemu junaci pokušavaju mjesto očuvati čistim, nameće tek dva moguća izlaza: represiju (oružanu/nasilnu dominaciju manjine nad većinom) ili asimilaciju (pretvaranje u zombije)<sup>8</sup>.

▪

Prema ovom čitanju *Bijelog šuma*, isti mehanizmi, iako u donekle drukčijem kontekstu, upravljaju Jackovim pokušajima da ovlada drugošću. Za razliku od Romerovih zombija, Drugi DeLillovog romana nemaju moć asimilacije, već su sami ili stopljeni sa slikom

---

<sup>7</sup> Iako je ova opreka navedenim postupcima dovedena u pitanje, ona i dalje ostaje aktivna u pokretanju radnje i generiranju značenja.

<sup>8</sup> Alternativno rješenje postoji: smrt ili, kako kraj filma sugerira, nevoljki čin napuštanja "hrama potrošnje" (preživjeli bježe u helikopteru).

kroz isključivi čin gledanja ili postaju žrtvom nasilja, kao što kraj romana, kada Jack puca u "stranca" Minka, pokazuje. U oba slučaja, moć je u rukama naizgled bezopasnog sveučilišnog profesora koji, da bi moć iskazao, u potpunosti ovisi o posredovanju ubojite tehnologije. Jedna je od njih pištolj, uređaj s prilično jasnom svrhom. Međutim, ovdje je važno naglasiti udaljenost i udaljivanje kao bitnu karakteristiku oružja. U svojoj etičkoj povijesti kulture ratovanja Michael J. Shapiro tvrdi da pištolj (ili puška, eng. *gun*) predstavlja "jednu od prvih ratnih tehnologija udaljavanja" (77), prvi korak u dugoj povijesti "ubijanja na daljinu" (78), koja je dokinula "primitivni" sukob licem u lice s Drugim. Nišan pištolja tako postaje tehnološki produžetak ljudskoga vida, krajnji oblik isključivoga čina gledanja koji u potpunosti ukida drugi dio opreke između pogleda i dodira. Udaljavanje je također jedan od bitnih učinaka vizualnih medija. Nakon liječničkog pregleda, Jack primjećuje da ga "smrt na ekranu [medicinskih uređaja] pretvara u stranca u vlastitom umiranju" (142). Na sličan način, Babetino pojavljivanje na televiziji izaziva pitanje, "Je li mrtva, nestala, oteta?" (104). Stranci i mrtvi figure su svih udaljenih Drugih čije slike (i smrti) Gladneyevi inače gledaju na televiziji. Jednako tako, Jackov isključivi pogled zavisi o medijskoj tehnologiji.

▪

DeLillov roman nameće zaključak da je čin gledanja motrećega subjekta uvjetovan vizualnim tehnologijama: vizualni mediji interveniraju između mene i Drugog u procesima stvaranja zajednice i subjektiviteta. U najčešće citiranoj sceni iz romana, Jack i Murray idu razgledati najviše fotografiranu staju u Americi. Ta je građevina, prema baudrillardovski nadahnutom Murrayu, postala ne-stvarna zahvaljujući beskonačnom umnažanju njezine slike. I u ovom prizoru, gdje mnoštvo složno fotografira staju, kolektivni je čin gledanja garancija skladne zajednice. Ovo gledanje međutim nije neposred(ova)no: kao i na drugim mjestima u tekstu, ljudsko oko u potpunosti ovisi o oku kamere. Upravo na činu fotografiranja, a ne pukog gledanja, počiva ono što Murray naziva "potvrđivanjem aure" (12). DeLillov naglasak na mnoštvu u ovoj sceni dodatno podvlači činjenicu da je (u tekstu nedefinirana) "aura" povezana s "kolektivnom

percepcijom" (12) iz koje, opet prema Murrayu, nema izlaza. ("Mi ne možemo iskoračiti iz aure. Mi smo dio aure." 13). Zatvorena zajednica kojoj promatrači pripadaju tako je bitno vizualno posredovana i utemeljena. Upravo masovna proizvodnja i kolektivno gledanje medijskih slika služe kao vezivno tkivo potrošačke zajednice u *Bijelom šumu*. No, kako je prije istaknuto, proces uključivanja uvijek je istovremeno isključiv. Uloga vizualnih medija u ovom procesu dolazi do izražaja kada Gladneyevi moraju napustiti svoj dom zbog sve bliže opasnosti od toksičnog oblaka. Evakuacija potpuno zbunjuje Jacka koji se stvarnosti pokušava oduprijeti riječima: "Ja nisam tek sveučilišni profesor. Ja sam šef odjela. Ne vidim se kako bježim od toksičnog oblaka. To se događa ljudima koji žive u pokretnim kućama u oronulim dijelovima grada, tamo kraj mrijestilišta riba" (117). Jackova ovisnost o medijima za pristup neposrednoj stvarnosti ovdje je očita: on *ne može vidjeti* sebe kao žrtvu katastrofe jer na televiziji *vidi* samo katastrofe koje se događaju Drugima. U romanu se poimence kao mjesta televizijskih nesreća navode Japan, Indija i Kalifornija, dok mediji neobjašnjivo zaobilaze nepogodu koja zadešava glavne junake. Medijske reprezentacije ovdje imaju takvu normativnu snagu da neposredna materijalnost događaja biva zasjenjena televizijskom slikom. Neprestano naglašavanje raznih oblika sučelja (eng. *interface*) koja se dobrovoljno nameću ljudskom oku – poput Jackovih sunčanih naočala za predavanje, zelene maske njegove kćeri, teleskopskog nišana ubojice iz Iron Cityja – signaliziraju nesposobnost suočavanja s neposredovanom stvarnošću. Ta je nesposobnost funkcija udaljujućih (vizualnih) tehnologija koje dominiraju svijetom romana. Ovakvim izjednačavanjem (ili, u najmanju ruku, podudaranjem) tehnološke medijacije s udaljavanjem, DeLillo ističe odgovornost medija za nemoć svog reprezentativnog junaka (bijelca, muškarca, pripadnika srednje klase) da se suoči s drugošću. Općenito, drugosti se u romanu pristupa isključivo putem medijskih reprezentacija: "Ako naše pritužbe imaju neku žarišnu točku, onda je to televizor, iz kojega *vanjska* opasnost prijeti, budeći naše strahove i potajne žudnje" (85, moje isticanje). Izvanjskost je u ovom odlomku po mom sudu ekvivalent isto tako "izvanjske" drugosti. Televizijski aparat na taj način preuzima simboličku i, dodao bih, regulatornu funkciju koju Stallybrass i White u navedenom odlomku pripisuju balkonu.

▪

Kada je poredak simulakra koji uspostavljaju vizualni mediji poremećen, ljudsko oko, naviknuto na potčinjenost medijskoj slici, nije u stanju percipirati nastali prekid. Kao što smo vidjeli, Jackov položaj unutar sistema normalno/normativno se razlikuje od položaja Drugih na temelju sigurnosti, ali i klase. Ta su dva elementa u njegovoj izjavi stopljena u jedno: nestvarni Drugi (vidljivi samo na TV-u) garancija su i njegovog ekonomskog statusa i osobne sigurnosti; dok se god nesreće događaju njima, neće se dogoditi njemu. Konstruirajući nužnu uzročnu vezu između ekonomskog statusa i osobne sigurnosti, medijske reprezentacije stvaraju i određuju specifične pozicije subjekta upravo kroz vođenje *njegovog pogleda*.

▪

DeLillov tekst sugerira da takvo kondicioniranje ljudskoga oka vodi ka još radikalnijoj radikalnijoj vezanosti promatrača i oka kamere. U sljedećem dijalogu, kojim dominira cinični ali pomni promatrač, Jackov sin Heinrich, oko se doslovno preklapa s kamerom:

Kroz masku, Heinrich je rekao, "Jeste li se ikada zagledali u svoje oko?"

"Kako to misliš?" rekla je Denise, u času pokazujući zanimanje, kao da ljenčarimo na trijemu za ljetnoga dana.

"Svoje vlastito oko. Znaš li koji je koji dio?"

"Misliš kao šarenica, zjenica?"

"To su javni dijelovi. Što je s bjeloočnicom? Što je s lećom? Leća je škakljiva. Koliko ljudi uopće zna da ima leću? Kad spomeneš 'leću' oni misle da je riječ o 'kameri'." (158)

Ovo preklapanje vodi do potpuno televizijskog pogleda na svijet. Sljedeći primjeri govore tome u prilog. U jednom visokoestetiziranom opisu, automobilska nesreća kojoj Jack svjedoči zrači "rječitošću formalne kompozicije" (122), a u drugom toksični oblak postaje "dijelom zvučno-svjetlosnog spektakla" (128). Zanimljivo je da je promatranje oblaka u ovoj sceni omogućeno svjetlima vojnih helikoptera – ono što ljudi vide u

potpunosti je podređeno predstavnicima sistema: medijima (TV kamerama) i nositeljima državne sile (vojnim helikopterima). Dok je u sceni s bankomatom nasilni čin isključenja počivao na prešutnom odobrenju od strane isključivoga čina gledanja, ovdje čin gledanja u potpunosti ovisi o zastupnicima systemske moći. U oba se slučaja učinak moći očituje u načinu na koji subjekt prikazuje ne/viđeno (Jacku je sistem "nevidljiv"), a moć u načinu na koji se motrećem subjektu prikazuje viđeno (egzemplarno uklanjanje luđaka). Upravo u svojoj nevoljkosti da viđeno prikaže, Jack se smješta u poziciju oka kamere koje ovdje u potpunosti odgovara vladajućem pogledu. Naravno, preduvjet za takvu konfiguraciju snaga je poravnanje kamere i lacanovskog pogleda (*gaze*). Kako objašnjava Kaja Silverman,

Zbog svoje povezanosti s "istinitim" i "objektivnim motrenjem", kamera se od početka 19. stoljeća uspostavlja kao primarni trop pomoću kojeg zapadnjački subjekt shvaća pogled. [...] Ne samo da kamera aktivno i odlučujuće definira suvremeni pogled, već je i njezina psihička važnost utemeljena na poravnanju s pogledom. (1996: 135)

Jackovo poravnanje s okom kamere predstavlja pokušaj oponašanja moći koja određuje pozicije subjekata. Ova je moć u *Bijelom šumu* isključivo na strani vizualnih medija. Kao što Murray kaže Jacku, televizija nas "prihvaća u mrežu" (51). Uloga televizije kao prvog posrednika između subjekta i svijeta ponovno je istaknuta činjenicom da upravo ona asimilira Willieja Minka u američko društvo.

▪

Willie Mink se upleće u životnu kolotečini Gladneyevih kao unositelj razdora – on je čovjek s kojim Babette vara Jacka – ali i kao potencijalni spasitelj – ona to čini da bi se domogla lijeka protiv straha od smrti, sindroma od kojega i ona i Jack nepopravljivo pate. Jack je jednako tako dvostruko privučen Minku: kao meti ljubomorne osvete i kao izvoru spasa. Kada ga napokon susreće, Jacku je jasno da je Mink stranac, no ne može odrediti koje rase ili nacionalnosti. On je, međutim, u potpunosti američki proizvod; engleski je naučio s televizije, glavnog mehanizma njegove asimilacije u američku kulturu. Sukladno

tome, u trenutku susreta u motelskoj sobi u Minka prijeteći zuri televizijski ekran. Leonard Wilcox primjećuje da je Mink, koji radi za farmaceutsku multinacionalnu kompaniju, "povezan s kolanjem informacija i transnacionalnim monopolom, kao i novim svijetom multinacionalnog kapitalizma" (207). Bliskost između Minka i televizije nameće zaključak da silu koja subjekt uvodi u tako premreženo – Wilcox zaboravlja istaći, američko – potrošačko društvo, predstavljaju upravo vizualni mediji. Pod utjecajem Dylara, lijeka protiv straha od smrti o kjem je ovistan, Mink ne razlikuje stvari i riječi, a kroz njegov su govor razasute fraze s televizije. Ovo, međutim, predstavlja tek izraženiju varijantu logike koja upravlja čitavim romanom i koja je analogna Jackovoj nesposobnosti da se nosi sa stvarnošću različitom od one na TV-ekranu. Mink je ustvari presjecište relevantnih aspekata romana koji se do scene susreta u različitim oblicima mogu nazrijeti u tekstu. Konzumerizam, asimilacija razlike, simulakrumska logika vizualnih medija koja onemogućuje pristup stvarnosti i drugosti, kao i društveni imperativ rodne uloge – svi se ovi aspekti prelamaju i intenziviraju u liku Willieja Minka. Osim što se susreće s izvorom svoje nelagode (povrijeđene muškosti), Jack se suočava i s utjelovljenjem sila koje oblikuju njegovu egzistenciju, sa simptomom bijeloga šuma čije prisustvo on uvijek osjeća, ali koji nikada ne može do kraja objasniti.

▪

Jack opisuje svoju namjeru riječima: "Zar nisam bio tu da bih definirao, fokusirao, naciljao? Začuo sam šum, tih, monoton, bijel." (306) Podudarnost između bijeloga šuma romana i bijeloga šuma Willieja Minka naglašena je činjenicom da se televizijske fraze podjednako infiltriraju u diskurz i jednog i drugog. No, ako je Mink prikazan kao puka slika, to je stoga što ga Jack takvim vidi: "Minkova slika bila je maglovita, nedovršena [...] vizualni šum" (214); "figura od statičkog elektriciteta" (230); "slika se mijenjala i bježala" (241). Dakle, njegov je simulakrumski značaj jednako proizvod asimilacijskog pogleda vizualnih medija (Mink kao televizijski subjekt) i Jackovog čina gledanja koji taj pogled potvrđuje (Mink kao objekt fokalizacije). Nadalje, osim što je medijski uvjetovan, Jackov je čin gledanja posredovan ubojitim uređajem u njegovoj ruci; on zaista "cilja" u



"sliku" pred sobom. Tako se dvije systemske sile koje posreduju između mene i Drugog, vizualni mediji i nasilje, stapaju u jedno kroz *ekstremni* – jer predstavlja i krajnost i kraj – čin gledanja. Jackovo identificiranje s pogledom kamere najizraženije je u sceni susreta: on "gleda" sebe, vidi "stvari nanovo" (304), vidi "onkraj riječi" (312). Ali on je i viđen – Mink ga vidi na način koji se nužno ne podudara s Jackovom predodžbom o sebi: "Vidim te kao krupnijeg bijelca od pedesetak godina", Mink kaže Jacku, "opisuje li to tvoju patnju" (308). Ovdje su prvi puta dotad neizgovoreni aspekti rase i roda Jacku predloženi od strane Drugog. To iznenadno atribuiranje (bijelac, muškarac, srednjih godina) Jacka uklanja s "objektivne" i "univerzalne" pozicije moćnog pogleda, budući da ono razotkriva historijsku specifičnost njegova identiteta. Da bi održao ugodnu poziciju subjekta usklađenog sa sistemom, Jack mora ukloniti izvor neugodne indentifikacije. Stoga, prije no što će pucati u Minka, Jack ponavlja čin kojem ga je podvrgao systemski pogled te kolonizira Minkovo gledište: "Prijeteci sam se približavao s vrata [...], videći sebe s Minkovog gledišta, uvećanog, opasnog" (311). Ovo su atributi koje Jack očito pridaje sam sebi, a ne oni koje mu zrcale Drugi. Nakon što puca u Minka a zatim ga spašava (što doživljava kao "iskupljujući" čin, 314), Jack je naizgled riješio problem neugodnog zrcaljenja te može identificirati sam sebe. Ovo je razrješenje dramatizirano u konačnom dijalogu između dvojice: na Minkovo pitanje, "Tko si ti, doslovno?" Jack odgovara, "Prolaznik. Prijatelj. Nije važno." (315)

▪

Jackov je nasilni čin prefiguriran u ranije analiziranoj sceni s bankomatom. Taj je čin ustvari nasilni ekvivalent medijski uvjetovanog isključivog čina gledanja. Veza između čina nasilja i čina gledanja prisutan je i u klasičnom Benjaminovom eseju, *Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije*, koji je donekle utjecao na DeLillovo djelo<sup>9</sup>. Čini mi se zato vrijednim osvrnuti se na dio u Benjaminovom tekstu koji se bavi posljedicama promjena u ljudskoj percepciji, a koje su izazvane razvojem reproduksijskih tehnologija

---

<sup>9</sup> DeLillo često koristi Benjaminov termin "aura", a navedeni esej citira u (bar) jednom intervjuu (usp. Desalm 1992)

(u prvom redu filma): "Nepogrešivo, reprodukcija koju nude filmski magazini i vijesti razlikuje se od slike viđene nenaoružanim okom" (1988: 223). Parafrazirajući Benjamina, kada govorimo o *Bijelom šumu* zaista bismo mogli govoriti o *naoružanom oku*. Iako se ta figura ne pojavljuje kod Benjamina, ona je svakako implicirana kao negativan, mehanički oblik neposredovanog čina gledanja. Ali Benjaminova produktivna metafora nudi i više od opreke između posredovanog (naoružanog) i neposredovanog (nenaoružanog) gledanja. Zanimljivo je da je čin naoružavanja pogleda ovisan o medijskim reprezentacijama. Bitno je, međutim, da naoružavanje i nasilje koji su obuhvaćeni metaforom nisu tek figurativni. Drugim riječima, ovdje Benjamin samo naznačuje ono što tvrdi na kraju eseja; da je masovna proizvodnja slika koja vodi ka estetizaciji politike nužno povezana s totalitarnim i, konačno, nasilnim političkim poretkom. Kao što John Duvall primjećuje, vrlo je značajno što Jack predaje o "ustrajnoj masovnoj privlačnosti fašističke tiranije" (DeLillo 1999: 25) a istovremeno je nesvjestan tiranije koja ga okružuje:

Jackovo neprepoznavanje protofašističkih elemenata u estetiziranoj američkoj potrošačkoj kulturi zapanjuje tim više što on u svojim predavanjima stalno ističe Hitlerovo manipuliranje estetikom masovne kulture (uniforme, parade, skupove). To neprepoznavanje ukazuje na ključnu razliku između Hitlerovog fašizma i američkog protofašizma: ideologija prestaje biti svjestan izbor, kao što je bio slučaj s nacional-socijalistima, te u suvremenoj Americi funkcionira po načelu Althusserovog poimanja ideologije kao nesvjesnog sustava predodžaba ("unconscious system of representation"). (1998: 433)

Učinak ideologije tako počiva na subjektivom neprepoznavanju ideološke djelatnosti. Kada puca na Minka, Jack se pretvara u represivnu silu na koju se sistem oslanja da bi isključio strana tijela. Dok je u sceni s bankomatom za uspostavljanje skladne slike o sebi Jack mogao računati na učinkovitost isključivoga čina gledanja, neugodni upad Willieja Minka u njegovo vidno polje zahtjeva čin sličan onome koji poduzimaju naoružani čuvari banke. I ovdje sistem nudi dva tehnološki posredovana oblika sučeljavanja s drugošću: (nasilnu/oružanu) represiju ili (vizualnu/medijsku) asimilaciju. Dakako, Mink nije tek simptom bijeloga šuma, već i osobiti Drugi s kojim se Jack mora suočiti. Nadaje se

zaključak da tvorba dominantnog, bjelačkog/muškog identiteta počiva na činu psihičkog i fizičkog nasilja na štetu ostataka drugosti koji, paradoksalno, predstavljaju simptom asimilacije razlike u totalno potrošačkom kontekstu. Jackov susret s Drugim tako uvijek prerasta u pokušaj ponovnog uspostavljanja njegove željene, dominantne, odnosno "normalne" pozicije. Taj se čin potvrđivanja odvija kroz obnavljanje dviju – budući da je treća, ekonomska, potvrđena drugdje – bitnih komponenti dominantnoga poretka: neizgovorenog rasnog (isključenje rasnog Drugog), te narušenog rodnog identiteta (uklapanje u stereotip ljubomornog muža-osvetnika). Taj proces, uvelike ovisan o vizualnim manifestacijama moći, složen je: da bi obnovio sebi ugodan identitet, motreći subjekt ponavlja kolonizirajući čin vladajućeg pogleda (oka kamere, vizualnih medija) koji regulira njegovu normalnu poziciju unutar sistema. Ovaj je asimilacijski čin gledanja, DeLillov roman sugerira, neodvojiv od jednako represivnog čina nasilja.

▪

DeLillov se zahtjev za spisateljskom opozicijom moći u ovom romanu ostvaruje kroz viziju nepostojanja ikakve mogućnosti otpora vladajućem sistemu. Naravno, takva je konfiguracija paradoksalna, jer se upravo kroz iznalaženje pozicije s koje je tu nemogućnost moguće prikazati autorov etički zahtjev ispunjava. Ovdje mi se ključnim čini DeLillovo inzistiranje na odgovornosti čina gledanja: iz teksta se nadaže zaključak – a citirani DeLillov esej ovakvu tezu podupire – da ta odgovornost podrazumijeva kritičko udaljavanje od medijskih slika, čije isključivanja drugosti ima katastrofalne posljedice. Što se tiče čitatelj/ic/a romana, ovo je udaljavanje ostvareno kroz ironijsko očiđenje američke svakodnevice – kroz lagano (ali ipak tektonsko) pomjerenje temelja normalnosti – i pokazivanje hijerarhijske i isključive prirode naizgled monolitnog i zatvorenog subjektiviteta. Ovu situaciju normiraju vizualni mediji, koji motreći subjekt poravnavaju s vladajućim pogledom. DeLillova ironija, i "revolucionarni" pomak u čitateljskoj svijesti koji ona ostvaruje, ostavlja prilično gorak okus, jer ostaje teško razlučiti predstavlja li ona zaista čin otpora ili tek ispomoć u suočavanju s neizbježnošću takvoga poravnanja. Nedoumica, ili pak kontradiktornost ovakve pozicije posljedica je

problematičnosti općenitije kritičke strategije: naime, tekst želi pružiti kritički otpor istom sistemu koji prikazuje totalno represivnim.

▪

Sven Cvek

▪

### **Citirana djela:**

Abel, Marco. "Don DeLillo's 'In the Ruins of the Future': Literature, Images and the Rhetoric of *Seeing 9/11*". *PMLA* 118.5 (October 2003) 1236-50.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

Begley, Adam. "Don DeLillo: The Art of Fiction CXXXV." *Paris Review* 35:128 (1993): 274-306.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. NY: Schocken Books 1988.

Bing, Jonathan. "The Ascendance of Don DeLillo". *Publishers Weekly* 8/11/1997.

<[http://www.publishersweekly.com/articles/19970811\\_69208.asp](http://www.publishersweekly.com/articles/19970811_69208.asp)>

*Dawn of the Dead, The*. Dir. Roger A. Romero. 1978.

DeLillo, Don. "In the Ruins of the Future". *The Guardian* 22/12/2001.

<[http://www.guardian.co.uk/saturday\\_review/story/0,3605,623666,00.html](http://www.guardian.co.uk/saturday_review/story/0,3605,623666,00.html)>

---. *White Noise*. London: Picador 1999. (1985)

Desalm, Brigitte. "Brigitte Desalm interview with DeLillo". *Don DeLillo's America*. 17 June 2004 <[http://perival.com/delillo/desalm\\_interview.html](http://perival.com/delillo/desalm_interview.html)> (Originalno objavljeno kao

"Masse, Macht und die Eleganz der Saetze", *Koelner Stadtanzeiger*, 27 listopad 1992)

Duvall, John N. "The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation

in DeLillo's *White Noise*." u *White Noise. Text and Criticism*. ur. Mark Osteen. New York: Penguin Books 1998 (isto u *Arizona Quarterly* 50.3 (1994): 127-53)

Engles, Tim. "Who are you, literally?: Fantasies of the White Self in Don DeLillo's *White*

Noise". u Ruppensburg, Hugh i Tim Engles. *Critical Essays on Don DeLillo*. New York: G.K. Hall & Co, 2000.

Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994.

Morse, Margaret. "An Ontology of Everyday Distraction", u Mellencamp, Patricia (ur.) *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1990.

Rogin, Michael Paul. "Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood and Cold War Movies" *Representations* 6 (Spring 1984) 1-36.

Shapiro, Michael J. *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*. Minneapolis/London: U of Minnesota Press, 1997.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. NY & London: Routledge, 1996.

Solomon, Alisa. "Things We Lost in the Fire". *The Village Voice* September 11-17, 2002. July 05 2004. <<http://www.villagevoice.com/issues/0237/solomon.php>>

Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.

*They Live*. Dir. John Carpenter. 1988.

Wilcox, Leonard. "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative". u Ruppensburg, Hugh i Tim Engles. *Critical Essays on Don DeLillo*. New York: G.K. Hall & Co, 2000.