



ХЛАДНА ЕНЕРГИЈА ПИНЧОНОВОГ СИМУЛАКРУМА

(Визуелни медији и њихова функција у роману *Вајнленд*)

Посредована стварност и „смрт“ савременог романа

У својем делу *Симулакруми и симулација* Жан Бодријар користи термине „симулација“ и „хиперреалност“ да означи реалност у којој доминирају аспекти медијске културе, посредоване стварности и утицаја истих на индивидуалност и интегритет друштва и појединца. Ово дело рефлектује разлику између модерне авангардне културе чији је нагласак на стилу и иновацији и постмодерног духа мотивисаног потребама потрошачког друштва и сведеног на симулакруме медијског простора у којем се губи „магија концепта и чар стварног“ (6). Према Бодријаревом мишљењу, „имплозија смисла“¹ која дубоко прожима све области живота постмодерног друштва, поништава мит и историју и ствара услове за непрекорну симулацију. Енергија симулакрума интегрише се у системе информисања, у првом реду телевизију, која неутралише смисао стварних догађаја и на тај начин их лишава аутентичности. Место које су електронски медији, а првенствено телевизија, добили у савременом друштву обележило је, по Бодријару, постмодернистички период. По његовом схватању медији су постали машине за стварање симулације кроз репродукцију слика, знакова и кодова, који заузимају важно место и простор у реалности.

Оно што је далеко индикативније у Бодријаровом тумачењу утицаја медија јесте став да се променио однос између представе и стварности. Медији су одражавали или приказивали сегменте стварности, међутим, у новије време они постају медијска стварност, једина реална и видљива стварност, у којој је све подређено представи, а стварност по себи се расплињава и нестаје. Под утицајем умножавања порука и информација у медијима, долази до губљења садржаја. Медији као црна рупа у себе упијају садржаје и сав њихов смисао губи се у процесу имплозије.

Иако је Бодријарова критика мас-медија и постмодернизма као домена симулације радикална, не треба изгубити из вида да је Бодријар правилно схватио губљење смисла у ери преобилта информација, лишеној не само експлозивне енергије револуције, него и „дискретног шарма дијалектике“, што је читаву епоху довело до крајње тачке инерције. У таквом друштву улога медија не доводи се у везу са социјализацијом личности, већ дезинтеграцијом и имплозијом свега друштвеног у човеку.

¹ Бодријар, Жан. (1991). *Симулакруми и симулација*. Светови. Нови Сад. (35)

Узимајући у обзир сва наведена обележја постмодернизма као епохе и његове негативне стране које се исцрпљују у Бодријаровом домену симулације, поставља се питање колико је у таквој стварности остало простора једном неvizуелном медијуму какав је литература и на који начин се савремена постмодернистичка литература као референтно поље културе носи са доминантном улогом vizуелних медија. Теоретичари књижевности расправљали су много о феномену „смрти савременог романа“ као форме културног изражавања, не само у ери vizуелних електронских медија, већ и у добу све развијенијих информационих технологија. Како наводи Кетлин Фицпатрик „овај дискурс су изабрали и они који од њега имају најмање користи – савремени романописци попут Томаса Пинчона и Џона ДеЛила.“² У свом истраживању дискурса о превазиђености и застарелости романа, али и неких других литерарних форми, Кетлин Фицпатрик узима дела Томаса Пинчона и Дона ДеЛила као „метониме за ону врсту књижевних дела једне веће групе постмодернистичких америчких писаца који су се бавили односом између романа и телевизије“ (Fitzpatrick, 48). Prema njenom mišljenju oba autora se opsesivno bave sistemom tehnologije na makroplanu i političkim pokretom na nacionalnom i međunarodnom nivou, kao i globalnim razmerama rata, dakle, sistemima pred kojima je svaka vrsta individualnosti potpuno nemoćna.

Оваква врста фикције је препознатљива по стратешком коришћењу алузија на популарну културу, чиме залази у домене интертекстуалности и метафикције, које можемо сматрати афирмативном страном постмодернизма. Чак и дела са врло високим уметничким квалитетом, какви су романи Томаса Пинчона или Дона ДеЛила, садрже називе брендова, познатих личности или телевизијских програма. На тај начин ове апотеозе популарне културе спајају високу и комерцијалну културу. Уметничка виталност постмодернизма је директна последица спознаје о новом значају масовне комерцијалне културе. Читалачку публику у постмодернистичкој култури не повезују више заједничка осећања, већ заједничке слике.

Искорак у Вајнленд

Дело које на најекспресивнији начин изражава Пинчонову опсесију vizуелним медијима, а истовремено их ставља у контекст беспопштедне ироније и алегирије је свакако његов роман *Вајнленд*. *Вајнленд* је политички ангажован роман који приказује Америку као милитаристичку државу са изразито оригиналним, али помало мрачним хумором. Пинчонов главни циљ је да драматизује репресију америчке владе почетком осамдесетих година у рату против марихуане (CAMP),³ али он исто тако осликава дугу генезу разних репресивних мера још од тридесетих година у Холивуду, преко програма контраобавештајне службе (COINTELPRO) и активности инфилтрирања у либерални хипи покрет који је захватио Америку шездесетих година. Ови видови репресије укључују сирову полицијску силу оличену у неофашистичком деловању федералног тужиоца Брока Вонда и његовим програмима политичке реедукације

² Fitzpatrick, Kathleen. (2006). *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Vanderbilt University Press. United States of America. (3)

³ CAMP – Campaign Against Marijuana Production (*Vineland*, 49)

(PREP),⁴ као и грубе полицијске методе прогона хипика који нису били политички активни у рату против дроге кроз подметање доказа од стране агената DEA, као што је, рецимо, Hektor Zuniga.

Смештајући део радње свог романа *Вајнленд* у 1984. годину Пинчон несумњиво сугерише читаоцу један нови осврт на Орвелову дистопијску слику тоталитарног режима из перспективе америчког тоталитаризма који је осамдесетих година, у првом реду 1984. године дошао до изражаја у поменутом рату против производње марихуане (CAMP) у северној Калифорнији. И док је Орвелова слика пројекција мрачне будућности заснована на критици совјетског режима, Пинчонов роман *Вајнленд* је парадигма уништења америчког идеала личне слободе кроз политику коју су водили Никсон и Реган. Временска одредница 1984. никако не указује да Пинчонов и Орвелов наративни стил и тематска одредишта можемо поредити и извући заједничке карактеристике. За разлику од Орвеловог Винстона Смита чија је судбина запечаћена трагичним исходом који не нуди никакву алтернативу слободе, Пинчоновим ликовима, маргинализованим хипицима, аутсајдерима, жртвама репресије америчких власти оличених у полицијској држави, аутор нуди излаз у слободу, загарантован срећним завршетком, баш као у холивудској филмској пројекцији. Пинчорова постмодернистичка нарација пре наликује на атмосферу Маркесових и Фуентесових романа, добијајући тиме обележја магичног реализма. Дејвид Кауарт у свом осврту на Пинчонов *Вајнленд* каже да „аутор комбинује модернистичка интересовања и постмодернистичке технике са неким обележјима две врсте реализма: друштвеног и магичног“.⁵

Вајнленд се у потпуности опире било којој жанровској класификацији, јер одређени наративни елементи попут Зојдових скокова кроз затворен прозор којим доказује своју психичку лабилност и квалификује се за примање социјалне помоћи или убилачких вештина Дарил Луиз (ДЛ) које имају одложено дејство, а које воде порекло од Нинџа ратница и јапанске мафије, одраз су саме до те мере необичне стварности да се чине фантастичним. Међутим, постојање Танатоида који омогућавају Такешијев бизнис „исправљања карме“ даје текстури романа езотеријске и фантастичне тонове и смешта нарацију у раван Друге стварности. Напослетку, ту је и паралелна стварност, свет медија и моћне телевизије са којом се у потпуности идентификују како људи, тако и Танатоиди и која у њиховој емпиријској свести заузима важан удео, која заправо постаје њихова најверљивија емпиријска реалност. И сам наратор приче зависник је од филма и телевизије, склон да односе међу ликовима тумачи кроз призму филмског и телевизијског света. Објашњавајући читаоцу однос између Зојда и Хектора, наратор прави паралелу са ликовима из цртаног филма: „То је била романса која је трајала годинама најблаже речено постојана као она између Силвестера и Твитија“ (22).

За разлику од врло комплексног Пинчоровог романа *Дуја љавишаације* (*Gravity Rainbow*), *Вајнленд* је помало разочарао књижевне критичаре, првенствено због обиља алузија на остварења и трендове популарне културе. Стога Џозеф В. Слејд каже да је овај роман „књижевни еквивалент филмова тог доба *Хог у љразно* (*Running on Empty*,

⁴ PREP – Political Reeducation Program (*Vineland*, 268)

⁵ Cowart, David. *Attenuated Postmodernism: Pynchon's Vineland*. Critique. зима 1990, св. XXXII, бр. 2 (67)

1989) и *Флешбек* (*Flashback*, 1990), који се баве неиспуњеним обећањем америчких шездесетих⁶ (176). У Вајнленду су алузије на телевизијске шоу програме попут *Гилија-новој осирва*, *Звезданих сџаза* и *Брејдијеве њомиле* (*The Brady Bunch*) у тој мери бројне да могу одбити академску публику.

Џозеф В. Слејд поставља питање „да ли дело које је толико утемељено у популарној култури може да се мери са тематиком која је изградила Пинчонову репутацију у прошлости“.⁷ Потрага за богињом Вајнленда, Френеси Гејтс, има неку врсту „кинетичке наратије“ која подсећа на телевизијску мелодраму, што представља изванредан одоклон у односу на дотадашњи Пинчонов наративни ток. Електронски медији су обликовали својим неконвенционалним ритмом Пинчонову фикцију у роману *Вајнленд*, тако да Пинчорова карикатурална слика материјалистичког америчког друштва задире дубоко у срж информатичког доба, а опасности информатичког доба могу се мерити са онима које носи атомско доба. Претњу изражену у *Вајнленду*, Џозеф В. Слејд види не као „уништење планете, већ као франкенштајнску трансформација целе културе“. Иза алузија на популарне шоу програме и ситкоме, иза тржних центара који су оличење најбаналније животне филозофије и забаве коју Пинчон назива „New Age mindbar“ (330), иза Реганове „спокојне фантазије“ Америке (354), стоји новорођена фашистичка држава.

Можда је ову врсту релације између доминације медија, у првом реду телевизије и фашистичке државе најбоље уочио Ихаб Хасан наглашавајући како ми „сви волимо страх и ужас, тако да нам Телевизија и Мафија, попут Маме и Тате дају оно што желимо“.⁸ Главни ликови *Вајнленда* потврђују ову мисао. Телевизија их смешта под своје мајчинско окриље обликујући им свест, док им Вондова патернистичка држава и њени програми реедукације креирају друштвену стварност.

Радња романа *Вајнленд* је смештена у Сједињеним државама и Јапану, две најнапредније светске привредне и информатичке силе. Историјски сегменти приказани у роману описују револуцију коју су шездесетих и седамдесетих година предводили студенти згрожени политиком америчког материјализма и рата у Вијетнаму и која је била обележена мотом: „секс, дрога и рокенрол“. Ти догађаји се подударају са технолошким преокретом који преноси акценат са филма на телевизију, која је добила своју посебну улогу након што је Џ. Ф. Кенеди приписао своју председничку победу новом „уређају“ (Barnow, 277).

Творци ракете у Пинчоновом роману *Дуја гравитације* били су предвођени сновима о превазилажењу гравитације, укидању националних граница, остваривању нових знања и све те њихове тежње су злоупотребили нацисти, супранационалне корпорације и политичка бирократија који су наследили оружје, сјединили га са атомском бомбом и на тај начин трансформисали у трајну претњу која се надвила над планетом. На сличан начин у роману *Вајнленд*, идеалистична америчка млада генерација била је усхићена моћима телевизије у разоткривању политичких и економских преступа и

⁶ Slade, W. Joseph. (1990). *Communication, Group Theory, and Perception in Vineland*. Critique, св. 32, бр. 2. (126)

⁷ *Ibid*, 126.

⁸ Цитирао Marcel Cornis-Pope, у: "Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War and after". Palgrave. New York. 2001. (130)

поновном успостављању социјалних програма (који се тичу људских права, сиромаштва и мира). Изгледало је као да медијум поседује демократски потенцијал, а те наде највише је гајила герилска филмска група енигматичног назива „24-квadrата-по-секунди“, што је брзина филма коју могу да подрже модерне камере да би произвеле ефекат синхронизације гласа и покрета усана. Они су правили документарне филмове у Вајнленду верујући у истинитост кинематографије, за коју се испоставило да је апстракција чију реализацију је лако спречила држава која није толерисала „превише математике, превише апстрактних идеја“ (240).

Историја једног филмског колектива

Вајнленд нам пружа историју визуелних медија почевши од четрдесетих година када су банке на Источној обали задобиле контролу над холивудским студијима. Кроз лик Френеси Гејтс, једне од твораца герилског документарног филма, која је истовремено кћерка радикално оријентисаних бораца против корпорација које су покушавале да униште холивудске синдикате, *Вајнленд* приказује догађаје у којима влада врши репресију над студентима једног америчког колеџа кроз праћење њиховог кретања, провокације и концентрационе логоре. Током времена електронски медији шире насиље извртањем порука револуционара. Видео замењује филм, рециклира старији медиј и шири се на културу кабловским системом који захвата и руралне области. Разноликост и радикалне идеје се губе у мору програма чији садржај је „безвремена, лоше осмишљена будућност Американаца, ослобођених дроге, са нултом толеранцијом, који се вуку под сопственом тежином и сви су залуђени званичном економијом, политички коректном музиком, бескрајним породичним ТВ специјалима, црквеном службом током целе недеље, а за посебне прилике и изванредно добро понашање, можда добију колачић“ (222).

Период шездесетих година у роману *Вајнленд* обележен је низом алузија на андерграунд културу и хипи покрет у светлу побуна једног америчког колеџа и стварања Народне републике рокенрола – PR³ (*The People's Republic of Rock and Roll*). Методом ретроспекције, кроз трагање Прери Вилер за мајком Френеси Гејтс, која никад није била део њеног живота и чија је револуционарна делатност, као и издаја тог покрета обележила делатност филмског колектива који је био значајан део PR³, Пинчон уводи тематику документарног филма. Историја шездесетих година приказана је кроз причу о деловању Френеси Гејтс као једног од оснивача филмског колектива под називом „24 квадрата по секунди“ (24fps). Овај филмски колектив имао је циљ не само да прикаже реалност, већ и конфронтацију између званичне културе и хипи културе, као својеврстан герилски рат. Стога је и манифест овог колектива изражен кроз уверење да је „камера оружје“. Као што ће Прери сазнати док јој се пред очима одмотава филмска трака „Movieole“ похрањена у компјутерском систему сестринства Куноичи, неки од чланова овог колектива нису били само творци филма, већ и анархисти који су учествовали у бомбашким инцидентима. Током свог кратког деловања ова филмска група је одиграла активну улогу у студентској побуни, која је била угушена од стране власти и довела до смрти лидера студентског покрета Вида Атмана.

Настојања овог филмског колектива нису се очитовала толико у приказивању реалности, колико у посматрању и пружању могућности да реалност говори сама за себе. У својој категоризацији метода документарног филма, историчар филма Бил Николс разликује четири метода: метод експозиције, опсервације, интеракције и рефлексије. Филмска техника коју филмски колектив 24fps користи највише би одговарала Николсовом методу опсервације. Таква техника документарног филма гледаоцу пружа „прилику да види и ослушне проживљено искуство других, да осети смисао посебног ритма свакодневног живота, уочи боје, облике и просторне односе између људи и оног што поседује, да чује интонацију, модулацију гласа и акценте, који дају живом језику своју особеност и разликују говорнике једног језика између себе“ (Nichols, 42).

У светлу расправе колико филм треба да одражава саму реалност, интересантна је и дискусија чланова колектива отворена кроз питање: „Да ли би у једном тренутку било неопходно да неко од њих умре за филм? (202). У том смислу један од чланова колектива изједначава бављење оваквом врстом филма са жртвовањем и то оном врстом „коју већина људи у филмској индустрији није видела током читаве своје каријере“ (202). Стога не чуди што је један од слогана који је филмски колектив придодao свом основном моту да је „камера оружје“ био и Чегеварина фраза: „Где год нас смрт може изненадити“.

Судбину филмског колектива одредила је слабост Френеси Гејтс према федералном тужиоцу Броку Вонду, који је ту слабост искористио не само да се инфилтрира у сам револуционарни покрет, већ и за убиство лидера студентске побуне. Два одвојена света, како их је Вонд означио, један који укључује камеру и други у којем звецка оружје, разликују се по томе што је овај први свет заправо свет фикције, док је други стваран. Услед Вондове манипулације Френеси Гејтс је направила искорак у ту стварност, оног тренутка када је одлучила да унесе пиштољ и индиректно суделује у убиству лидера студентског покрета Вида Атмана. Последице ових догађаја Френеси не сагледава у правом светлу, већ у порицању стварности кроз илузију да је поступком уношења пиштоља, „истина коју очитује 24fps, у коју је она још увек веровала, достигла један нови ниво, ниво вишег интензитета“ (241).

Документарни филмови колектива 24fps које Прери пажљиво прегледа у жељи да сазна што више о Френеси Гејтс остали су као верна слика о једном добу – „Америци из периода који она готово никад није видела осим на филмским инсертима на Телевизији“ (198) кроз призоре који приказује девојке у мини-сукњама и перлама, хипике и рокенрол бендове. Прери стиче утисак да чланови филмског колектива нису само снимали догађаје које приказује Movieola, већ су и активно учествовали у њима, попут глумца на сцени.

Теле-егзистенција у Вајнленгу

Снагу и ефекат медијума телевизије Пинчон је у роману *Вајнленг* поставио у центар онтолошке равни својих јунака и на известан начин оштро сатирички изнијансирао. У свету у коме су и свакодневни живот и слободно време до те мере поробљени тривијализацијом телевизијске културе, нема простора ни за једну другу културну

сферу. Ментална и емотивна искуства Пинчонових ликова саткана су првенствено кроз њихов однос према Телевизији, написаној у роману великим словом. Уласком у свет онога што Адорно назива „стандардизованим медијским сликама“,⁹ ствара се исто тако стандардизовано искуство у којем нема места за уметничку сублимацију. Стога у роману *Вајнленд* готово да не постоје алузије на неко друго књижевно дело или уметничку област изражавања, осим комерцијалног филма и телевизијских програма.

Већ на првим страницама романа читалац је суочен са необично важном улогом телевизије кроз припреме Зојда Вилера да изведе свој чувени скок кроз затворен прозор, који ће бити медијски пропраћен. Овај бизарни годишњи ритуал који Зојд Вилер изводи последица је његовог договора за Броком Вондом, који му је омогућио да има старатељство над Прери докле год се држи подаље од Френеси Гејтс и испуњава услове за примање чекова за ментално нестабилне особе које финансира влада и своју менталну нестабилност доказује тако што у једном годишње изведе нешто довољно неурачунљиво, што га квалификује за ову врсту финансијске помоћи. Кабловска телевизијска мрежа преноси снимак Зојдовога скока кроз затворен прозор у локалном бару и на тај начин пружа доказ Броку Вонду да се Зојд држи њиховог договора.

У светлу медијског представљања овог бизарног чина, интересантне су Зојдове припреме за тај догађај и пажљив одабир одеће, тачније хаљине за жене пунијег стаса из бутика *More is Less*, у бојама које ће „изгледати добро на телевизији“. На месту снимања чека га пандемонијум сачињен од „шест мобилних ТВ јединица“, кола хитне помоћи и камиона са брзом храном. Зојд скаче кроз „судбоносни прозор“ „оптерећен обавезом да према свакој камери која преноси вести начини гримасу лудака“ (12). Након што је извео скок схвата да је прозор замењен прозором за специјалне холивудске ефекте од прозирног слаткиша. Телевизијски снимак на једном од канала Сан Франциска даје и резиме Зојдових претодних скокова, где се види, како се више одмиче у прошлост, да су боја и други ефекти продукције све блеђи и лошији. Овај медијски спектакл пропраћен је и дискусијом у којој професор физике, психијатар и тренер у програму уживо објашњавају еволуцију Зојдове технике.

Зојдов поступак представља симулацију на више нивоа: телевизијску симулацију стварног догађаја, психолошку симулацију лудила и атмосферу симулиране опасности. Та ситуација у којој се свака веза са стварношћу прекида и своди се на ниво симулација представља прави пример Бодријаровог симулакрума. И како овај ритуал постаје све више симулиран својом сопственом репликом која је некада и имала корене у аутентичној или стварној политичкој ситуацији (искоришћавању хипика од стране савезног агента), та есенцијална намера губи се у етру пикселације. Медији који прописују правила, захтевајући од Зојда и његовог политичког багажа да се прилагоде њиховим потребама, праве од читавог тог чина један оптички призор, који је контролисан све док се стално понавља.

⁹ Adorno, W. Theodor. (1954). How to Look at Television. *The Quarterly of Film and Television*. св. 8, бр. 3. (213-235)

Моћ Телевизије опседа готово све ликове романа. Она је свакако најнаглашенија и на извештан начин сатиризована кроз форму заједнице Танатоида, групе „зомбија“ да их тако назовемо, који проводе већину свог времена гледајући телевизију. Орто Боб, један од чланова ове заједнице, у разговору за Такешу и ДЛ објашњава да Танатоиди никад неће имати свој ситком, јер „све што они могу да покажу су сцене у којима Танатоиди гледају Телевизију“ (171). Они су „ограничени емоцијама које им помажу да побољшају све оно што их спречава да напредују у процесу смрти“ (171). Чињеница да се и Вид Атман убраја међу популацију Танатоида сугерише да Танатоиди функционишу као пародија клишеа „разочараних хипија“ који су достигли ступањ малоумних „јапија“. У својој студији о роману *Вајнленд*, Медлин Острендер објашњава како Пинчон „сугерише да након пропадање идеологије шездесетих није остало ништа осим испразне мимикрије поп културе, у којој телевизија замењује реално искуство“.¹⁰

Телевизија је у свести Пинчонових ликова персонификована сила и представља пут ка трансценденталном. Френеси тумачи телевизијске рекламе као манифестације божанског, на које птице реагују са гласовима који добијају „тоналитет неког другог света“ (82). Френеси телевизији чак приписује и неке надреалне моћи кроз уверење да „зраци који долазе са екрана могу да делују попут метле која ће очистити собу од свих духова“ (83). За Хектора је телевизија персонификовани објект контроле, који може да се материјализује и да га посматра: „Као да је Телевизор изненада престао да приказује слике и уместо тога објавио, ‘Од сада те посматрам’“ (345). Овај Хекторов искорак из стварности представља још једну аналогију са Орвеловом сликом друштва у којем Велики брат поручује Орвеловим јунацима да их стално посматра.

Готово да не постоји лик у *Вајнленду* који стварност доживљава на непосредан, немедијатизован начин. Екстремни случај је Хектор Зунига који је патолошки завистан од телевизије да мора да се подвргне детоксикацији, која је у роману приказана као пародија терапије у лечењу зависности од алкохолизма и наркотика. У том смислу, интересантно је Пинчово саосећање са ликовима као што је Зојд, који су зависници од марихуане, али чију зависност аутор не доживљава као болест, док зависност од телевизије види као посебну врсту патологије, коју је потребно клинички лечити.

Идеолошке поставке Пинчовог концепта

Пинчово слика визуелних медија (филма и телевизије) није усмерена искључиво на аспект и структуру њихове конзументске природе. Пропасти револуционарног филмског колектива омогућила му је да истражи неке идеолошке претпоставке концепта визуелних медија. Помињана трансфенестрација коју Зојд изводи једном годишње описана је у светлу телевизијске продукције и контроле коју телевизија као медиј има над појединцима и стварношћу у општем смислу.

Свеприсутан и незаобилазни утицај културе визуелних медија у роману *Вајнленд* представља истовремено и најјачи симбол капитализма, који се геометријском брзи-

¹⁰ Ostrander, Madeline. *Awakening to the Physical World: Ideological Collapse and Ecofeminist Resistance in Vineland*. Ur. Niran Abbas. Thomas Pynchon: Reading from the Margins. (2003). Rosemont Publishing&Printing Corp. London. England. (125)

ном шири да се не може екстернализовати. Неких четрдесет година раније Ги Дебор је препознао у *Друшћиву сјекћшакла* да су медији у капитализму најважније силе савременог друштва. Дебор тврди да се спектакл као симбол „нездравог ширења“ и „јавне фасцинације призорима“ у потпуности инфилтрирао у модерно друштво и да кроз „вести, пропаганду, рекламу, забаву“ опасно изврће истину дајући предност симулацијама над реалношћу. Како је прогласио спектакл за главни продукт несреће нашег савременог друштва, Дебор претпоставља да он „поништава претходно јединство живота“ уводећи доба у којем је „све оно што је некада било непосредно доживљавано“ сада „удаљено у представу“ (Debord, 7). Затекли смо се у историјском тренутку у којем је реалност постала недоступна или у којем неутемељени имиџи и симулације замењују „означене“ ствари, које је требало само да представљају.

Спектакл, међутим, по Деборовом схватању, није аполитичан феномен или неки нежељени ефекат наших комуникационих технологија. У оној мери у којој одговара ступњу „на којем роба успева да колонизује читав друштвени живот“, он је адекватно замишљен као „капитал акумулиран до степена у којем постаје слика“ (Debord, 17). Овакве идеје приближавају Дебора Џејмсоновим становиштима у много већем обиму него Бодријаровим. У том смислу Дебор истиче у Тези 221 да је „самоослобођење нашег времена ослобођење од материјалне основе изокренуте истине“.

Пинчон осећа изазов једног таквог пројекта самоослобођења. Његова жеља пројектована кроз роман *Вајнленд* је да Америку хипнотизирани идеологијом мас-медија поново пробуди и усмери на борбу, револт и побуну. Стога су све пишчеве симпатије на страни лево-оријентисаног хипи покрета и његових маргинализованих представника у ери осамдесетих година, у којој не постоји једна таква револуционарна и покретачка снага која ће се супротставити националном и супранационалном тоталитаризму. Пинчонов презир очитује се и кроз креирање ликова холивудских продуцентата Ерни Тригерман и Сиди Лифтофа који на публику гледају као на личности са „оштећењем мозга“ (337). Тај презир можемо осетити и у речима Саше Треверс када говори о Холивуду: „Историја у овом граду не заслужује више поштовања од просечног сценарија за филм“ (81). Пинчонов најбољи израз ове врсте поробљености људског духа од стране моћних и манипулативних медија рефлектује се кроз размишљања Мућо Маса:

Дају нам превише информација за обраду, засијају нас свакој минући, одвраћају нас љажњу, за то је сиворена телевизија, и мада ме то тиши, морам да кажем, то је оно што рокенрол постоје – још један начин да се придобије наша љажња, иако да предивна извесност коју смо имали, почине да ишчезава и после извесног времена убедиће нас поново да ћемо стварно умрећи. (314)

Без обзира на озбиљне поруке и на појединим местима врло изражене мрачне тонове Пинчонове слике америчког друштва осамдесетих година, његов роман присваја ведар и оптимистичан крај који нам је познат из бројних холивудских остварења: поновни сусрет породица Треверс и Бејкерс, сусрет мајке и давно изгубљене кћерке, позитиван исход емотивне приче Дарил Луиз и Такешија и прогон главног негативца у пакао. Опонашање поступака медијске културе очитује се не само кроз филмску

завршницу романа, већ и како наводи Брајан Мекхејл и „на лингвистичком нивоу текста“.¹¹ Језички израз Пинчонових јунака рефлектује и потврђује колико је дубоко телевизија прожела њихов живот, понашање и комуникацију.

Како Мекхејл објашњава, коришћењем алузија на телевизијске програме, који су прилично ефемерног карактера, Пинчон усмерава своју критику тог медијума и његове улоге у нашој култури. Филм се повезује са „револуционарним аспирацијама шездесетих година, у чему Пинчон види позитивну вредност, а његова потиснутост од стране телевизије, функционише као врста синегдохе, истовремено симбол и пример издаје и колапса револуционарног етоса“ (McHale, 122).

Шездесете године су приказане кроз роман као период пре него што је телевизија продрла у све области човековог живота, као „зреле шездесете“, спорије време, предигитално, које још увек није било растављено на комаде, чак ни телевизијом“ (38). Осамдесете су већ доба полицијске државе, конзервативне идеологије и ере којом у потпуности доминира телевизија.

Поставља се питање да ли из перспективе нашег дигиталног доба на то предигитално време можемо гледати са извесном носталгијом. Медијски простор *Вајнленда* првенствено се сагледава кроз призму деловања телевизије. У међувремену тај простор све више заузимају компаније мобилних оператера и друштвене Интернет мреже које чине универзум повезаних рачунара и њихових корисника. Технологије тог новог „метаверзума“ мењају се из сата у сат постављајући пред своје кориснике не само нове и сложеније техничке захтеве, већ својим императивом да се у сваком тренутку и на сваком месту буде „умрежен“ врше специфичну врсту терора постепено укидајући право на индивидуалну слободу и индивидуални избор. Осим што „метаверзум“ креира пословне процесе, те их на тај начин олакшава и поједностављује, он све више господари и човековом свакодневницом приморавајући га да и ретке тренутке слободног времена проведе униформисан и умрежен.

ЛИТЕРАТУРА

- Adorno, W. T. (1954). How to Look at Television. *The Quarterly of Film and Television*. Vol. 8, No. 3. (213-235)
- Barnow, E. (1982). *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. Rev. ed. New York: Oxford U P.
- Bodrijar, Žan. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Svetovi. Novi Sad.
- Cornis-Pope, M. (2001). *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War and after*. Palgrave. New York.
- Cowart, D. (Winter 1990). *Attenuated Postmodernism: Pynchon's Vineland*. *Critique*, Vol. XXXII, No. 2 (67-76)
- Debord, G. (1983). *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. Rebel Press. London
- Fitzpatrick, Kathleen. (2006). *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Vanderbilt University Press. United States of America
- Krutnik, F. et al (2007). *Un-American Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*. Rutgers University Press. The United States of America.

¹¹ McHale, Brian. (2006). *Constructing Postmodernism*. Routledge. New York. (118)

- Mathijs, E. (2001). *Reel to Real: Film History in Pynchon's Vineland*. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 29 (62-70)
- McHale, B. (2006). *Constructing Postmodernism*. Routledge. New York.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill. New York
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP.
- Ostrander, M. *Awakening to the Physical World: Ideological Collapse and Ecofeminist Resistance in Vineland*. Ed. Niran Abbas. *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. (2003). Rosemont Publishing & Printing Corp. London. England
- Pynchon, T. (2000). *Vineland*. Vintage. London.
- Slade, J. W. (1990) *Communication, Group Theory and Perception in Vineland*. *Critique*. Volume: 32. Issue: 2., (126-144).