

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA FILOZOFIJO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

MIHA STERLE

Spektakel in simulaker v delu *Beli šum* Dona DeLilla

Raziskava v problem realnega

Diplomsko delo

Mentorja:

Red. prof. dr. Eva D. Bahovec

Red. prof. dr. Matevž Kos

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Filozofija;

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Primerjalna
književnost in literarna teorija.

Ljubljana, 2017

Izvleček

Spektakel in simulaker v delu *Beli šum* Dona DeLilla

Pričujoča diplomska naloga v svojem prvem delu raziskuje koncepta spektakla (Guy Debord) in simulakra (Jean Baudrillard) ter njuno nanašanje na pojem realnega. S slednjim v mislih pokaže pot, ki vodi od Marxove odtujenosti preko Debordovega spektakla do Baudrillardove simulacije in s tem smiselno poveže ter zaključi filozofsko dogajanje v okolici dvojice spektakel/simulaker tekom druge polovice 20. stoletja. V zaključnem delu prvega dela diplomske naloge ponudim kratko alternativno razumevanje simulacije, ki omogoči pozitiven pogled na navidezno neprebojno negativnost Baudrillardove aporije. V drugem delu diplomske naloge filozofski koncepti iz prvega dela postanejo temelji analize romana *Beli šum* ameriškega avtorja Dona DeLilla. Njen namen je predstaviti branje, v katerem se celotni svet romana orientira glede na filozofski argument v njegovem središču. Zaključek je tu razdeljen na dva dela: prvi se ukvarja z razrešitvijo filozofske problematike, ki je podana znotraj romana, drugi pa s konceptom problemske literature in teoretskimi posledicami, ki jo ima koncept problemske literature za literaturo nasploh.

Ključne besede: spektakel, simulacija, podoba, realno, problemska literatura

Summary

Spectacle and simulacra in Don DeLillo's novel *White noise*

In the first part of my bachelor thesis, I investigate the concept of spectacle (Guy Debord) and the concept of simulacra (Jean Baudrillard) and their engagement with the concept of reality. Centered on it a path is shown that leads from Marx's alienation to Debord's spectacle and ends in Baudrillard's simulation. A certain way of thinking about reality in the second half of the 20th century using the double spectacle/simulacra is thus established. At the end of the first part of my thesis, an alternative reading of Baudrillard's negative aporia of simulation is proposed. In the second part of my thesis, philosophical concepts give way to an analysis of the novel *White noise* written by American author Don DeLillo. The purpose of this reading is to show how the whole of the novel could be understood as being oriented and moved by the philosophical argument discussed in the first part of my thesis. The ending of this part is divided in two: first part deals with the solution to the philosophical argument proposed by DeLillo himself and the other with the concept of problem oriented literature and one of the consequences such a concept would have on the field of literary theory.

Key words: spectacle, simulation, image, reality, problem oriented literature

KAZALO

1	Uvod	3
2	Spektakel in simulaker	6
2.1	Marx in odtujenost	6
2.2	Od odtujenosti k spektaklu	7
2.3	Od spektakla k simulakru	13
3	Beli šum	25
3.1	Namesto uvoda	25
3.2	Valovi in žarčenje	26
3.3	Zračni toksični dogodek	30
3.4	Dylarama	33
3.5	Nune in smrt	36
3.6	Problemska literatura, poskus	37
4	Zaključek	40
5	Literatura	43

1 Uvod

Beli šum, *Družba spektakla* ter *Simulaker in simulacija* so knjige o izgubi realnega. Izgubi, ki se začne s tehnološkim napredkom zadnjih sedemdesetih let (vzpon televizije, radijskega sprejemnika, interneta ter računalnika) in v retrospektivi vse bolj spominja na smrt. Ne preseneča torej, da se avtorji navedenih knjig v razponu dvajsetih let (letnice prvih izdaj po zgornjem razporedu: 1985, 1967, 1981) ukvarjajo s podobnimi vprašanji, raziskujejo podobna miselna presečišča in najdevajo podobne odgovore.

Na teoretskem polu temelj diplomske naloge predstavljata Guy Debord, predvsem s svojo knjigo *Družba spektakla*, in Jean Baudrillard z dvojcem *Simulaker in simulacija* ter *Popoln zločin*. Oba avtorja sta rojena v Franciji, oba izhajata iz marksistične tradicije, oba delujeta v istem časovnem obdobju (Debord se rodi 1931 in umre 1994, Baudrillard se rodi 1929 in umre 2007) in oba v ključnem trenutku razvoja svoje misli prekineta z Marxom ter se posvetita analizi vzhajajočih fenomenov poznega kapitalizma.

Z romanom *Beli šum* se jima v drugem (literarnem) delu naloge pridruži ameriški avtor Don DeLillo (rojen 1936), ki v svojem romanu opisuje natanko tisto obliko kapitalistične družbe, iz katere svoji teoriji razvijata Debord in Baudrillard. Ne preseneča, da Mojca Krevel v spremni besedi k slovenski izdaji dotične knjige zapiše: »Če bi za mizo posadili Lyotarda, Baudrillarda, Jamesona, Deleuza, pa še koga povrh, in jim naročili, naj svoja opažanja in teorije lepo demokratično združijo ter lično zapakirajo v literarni obliki, bi dobili roman o postmodernem svetu. [...] Če pa bi pri omenjenih teoretikih postmoderne poleg tega predhodno povzročili še skupinsko amnezijo v smislu brisanja historične perspektive in sistema referenc, na katere svoje opažanj naslanjajo, ter jih po tem za vsak primer še kakšno leto noč in dan pitali s televizijo, bi rezultat najverjetneje spominjal na *Beli šum*« (DeLillo 329).

Da je določena »literarna šola« možnosti povezave med Debordom, Baudrillardom in DeLillom že odkrila priča število esejev s tem izhodiščem (Berret, Eid, Ghashmari, Wilcox), vendar pa je zanje značilno, da radi zapadejo »pasti vsakdanjega jezika« (slednja ni omejena zgolj na navezavo DeLillo-Baudrillard-Debord, temveč je opazna tudi pri nekaterih Baudrillardovih kritikih (Campbell, Hussey)). Gre za zmoto, pri kateri vsakdanja uporaba pojmov zasenči njihovo pomensko globino. Izven akademskega konteksta besedo spektakel marsikdaj uporabljamo kot enačico presenetljivi predstavi, simulacijo pa kot enačico hologramskemu prikazovanju. Poleg tega določeni kritiki predpostavijo, da liki v DeLillovem romanu živijo znotraj spektakularnega oziroma simulacijskega sveta, ne da bi se trudili

razumeti, iz česa podobnost med fiktivnim in realnim svetom sploh izhaja. Njihovo teoretično delo je tako omejeno na zgolj površinsko spoprijemanje s tematiko, katere pomembna vprašanja se lahko zastavijo šele v globini. Ahmad Ghashmari, na primer, svoj esej posveti televiziji in nakupovalnim središčem ter njihovemu vplivu na realnost, ne da bi se vprašal, koliko je k tej spremembi prispevala realnost sama. Na drugi strani eseji Kaplana, Kellnerja in Besta izražajo temeljno nerazumevanje problema realnega, saj hipoteze Baudrillarda in Deborda zavračajo s primeri iz vsakdanjega življenja, ki nimajo nikakršne navezave na teoretski dialog.

Olajševalna okoliščina pomanjkljivega ukvarjanja s teoretskimi predpostavkami je, da sta tako Baudrillard kot Debord v svojem pisanju nagnjena k posploševanju, širokim trditvam, ki izvirajo iz njune prepričanosti v to, kar predpostavljata, neprečiščenim konceptom in pretiravanju, ki z roko v roki spremlja nujnost njunega pisanja (energični slog naj bi v ritmu pariral nevzdržni hitrosti kapitalizma). Še huje, javnost njunih del ni pustila v premlevanje zgolj akademskim krogom – Debordovega besede si za parole prilastijo protestniki na ulicah Pariza leta 1968, Baudrillardove besede pa z njegovo analizo Zalivske vojne in terorističnih napadov enajstega septembra postanejo del razvnete javne razprave o vplivu medijev. Sama provokativnost njunih teoretskih slutenj prav tako nemalokrat vzbudi nepremišljeno intuitivno zanikanje (kar velja predvsem za simulacijo). Poleg vsega tega pa ne pomaga niti njuna aktualnost glede na razvoj kapitalistične družbe, saj slednja ustvarja iluzijo, da se je z avtorjema vredno ukvarjati zgolj na področju sociologije.

Ker pa olajševalne okoliščine same po sebi niso opravičilo, se bom v diplomski nalogi nakazanim zmotam poskušal ogniti. Da bi upravičil filozofsko ukvarjanje s teorijo spektakla in simulakra, bom v prvem delu naloge iz izhodišč, nastavljenih v kratkem povzetku Marxove teorije odtujenega dela, izpeljal analizo omenjenih konceptov in izpostavil njuno nanašanje na realno in probleme, ki jih slednje postavi v njunih teorijah. Ključna vprašanja prvega dela diplomske naloge bosta zato (poleg splošnih, ki pritičejo analizi spektakla in simulakra):

- a) Kako Baudrillard in Debord razumeta realno/realnost?
- b) Kako realnost/realno spremenita spektakel in simulaker?

V Baudrillardovih sklepih se zdijo odgovori na omenjena vprašanja definitivni, vendar bom v zaključku prvega del naloge ob pomoči Deleuza in drugih izpostavil tisti del vprašanja realnega, ki se mi zdi precenjen – njegova negativnost – in tisti del, ki se mi zdi podcenjen – njegova nedoločnost.

V drugem delu diplomske naloge sem si zastavil dvojno nalogo: prikazati spektakel in simulaker znotraj *Belega šuma*, torej prikazati njun pomen za razumevanje samega romana ter

filozofskega argumenta, ki leži v sredini romana ter z navezovanjem nanj poskusiti vzpostaviti vrsto literature, ki ji sam pravim problemska literatura. Gre za zvrst, ki (zavedno ali nezavedno) omogoča interpretacijo, v kateri filozofski argument postane gibalno prostora in vsebine romana in ne zgolj eden izmed možnih pogledov nanj. Ker je nemogoče, da bi literatura v celoti upoštevala zahteve linearnosti filozofskih argumentov, bom pod drobnogled vzel zgolj najpomembnejše dogodke, potrebne za utemeljitev mojega pogleda na roman. Upam, da mi s takšno metodo ne bo uspelo zapostaviti močne strani literature – njene literarnosti.

Glede nalog, ki stojijo pred tem delom diplomske naloge: pokazano bo, da *Beli šum* središči okoli filozofskega problema iz prvega dela naloge, ga v sebi odlikava in v svojem zaključku nanj poda lasten, kategorično drugačen, odgovor. Premišljeno bo, kakšne posledice bi koncept problemske literature imel za ukvarjanje z vsebino in formo romana kot takega. Izpostavljanje argumentativne oblike vsebine namreč omeji njeno fragmentiranost na zgodbo samo, torej na samo vzporednost življenja likov znotraj romana, na njihove interakcije, ki ne sledijo linearnosti vsakdanjega logičnega življenja itn., saj se notranja struktura podredi trdni strukturi filozofskega argumenta. Odgovor bo s tem dobilo vprašanje, kaj pomeni razumevanje *Belega šuma* kot problemske literature za literaturo samo. Nadejam se, da bo s tem postavljen temelj za nadaljnje raziskovanje o formalnosti vsebine in vsebinskosti forme.

2 Spektakel in simulaker

2.1 Marx in odtujenost

V razdelku *Odtujeno delo* Marx razloži svoje videnje dinamike, ki povzroči, da »z vrednotenjem sveta stvari raste v premem sorazmerju razvrednotenje sveta ljudi« (Marx 302). Ta pojav izhaja iz ekonomske dinamike prve industrijske revolucije in bistveno vpliva na samo strukturo družbe. Slednja se s pojavom manufaktur začne deliti na razred kapitalistov, ki ima v lasti kapital in produkte proizvodnih procesov, ter razred delavcev, ki jim je v zameno za njihovo delo s strani kapitalistov izdano plačilo (ne pa lastnina nad tem, kar so proizvedli). Marx zato trdi, da »opredmetenje v današnji ekonomiji je izguba predmeta« (Marx 303). Problematičnost takšnega načina proizvodnje izhaja iz Marxovega razumevanja bistva človeka, ki je svobodno in generično ter nujno navezano na naravo. Ta mu daje sredstva za preživetje in je »telo s katerim mora [človek] ostati v trajnem procesu, da ne bi umrl« (Marx 308). Z napredkom industrije je naše življenje postalo vse bolj oddaljeno od narave in »generično življenje [je postalo] sredstvo individualnega življenja« (Marx 308). Namesto, da bi živeli pravo »porajajoče življenje« (Marx 308), kjer bi s svobodno in zavestno dejavnostjo spreminjali naravo ter opazovali njene spremembe in s tem opazovali tudi generični značaj naše vrste, se za industrijskega delavca »življenje samo kaže le kot sredstvo za življenje« (Marx 308).

Navezanost subjektivnega življenja na fizično (»človek naredi svojo življenjsko dejavnost samo za predmet svojega hotenja in svoje zavesti« (Marx 308) oziroma: človek je določen s tem, da deluje) kaže na to, da Marx kot realnost razume področje praktičnega in materialnega življenja. Ko delavec ustvari predmet, ki je vselej izraz njegove zavesti, intelekta in družbenega življenja – njegovega aktivnega sodelovanja v svetu – s tem v njem opazuje samega sebe ter se uresničuje. Če pa sta delavcu odtujena tako proces kot rezultat njegovega dela, občuti to kot izgubo samega sebe (»neposredni odnos dela do njegovih proizvodov je odnos delavca do predmetov njegove proizvodnje« (Marx 305)), saj mu ogledalo realnega ne kaže več njegove (resnične) podobe, temveč v najslabšem primeru sploh ne obstaja. Drugače rečeno: ker je zunanji svet nujno povezan z notranjim in se slednji skozi njega izraža, to pomeni, da z odtegotvanjem zunanjega sveta pada tudi naše lastninjenje notranjega. Delavcu se začne dozdevati, da je sama realnost nekaj, kar mu stoji nasproti, »da je delo delavcu vnanje, tj., da ne spada k njegovemu bistvu, da se zategadelj delavec v svojem delu ne zatrjuje, marveč zanikuje« (Marx 305). Čutni svet postaja tuj, saj se v njem, katerega

stvarnik je, ne prepozna. »Človek se čuti svobodno dejavnega le še v svojih živalskih funkcijah, pri jedi, pitju in plojenju, kvečjemu še v stanovanju, nakitu, itn.« (Marx 306). Prostor živalskih avtomatizmov, ki jih same na sebi težko razumemo kot izraz pristin svobode in potrošnja, ki je zgolj slab nadomestek za aktivno proizvajajoče-se življenje, predstavljata za Marxa zadnja prostora, v katerih lahko človek občuti povezanost z lastnim in družbenim realnim (o tem več v nadaljevanju).

Plaz, ki se sproži s tem, da je človeku onemogočeno, da »samega sebe opazuje v od sebe ustvarjenem svetu« (Marx 309), kot že rečeno najprej odtuji posamezniku njegov proizvod, delo in torej generično življenje, s tem pa tudi telo, naravo, duhovno bistvo in ker se posameznik dojema znotraj proizvodnega procesa kot odtujen in sodi o drugih kot sodi o sebi (v odnosu do dela), postopoma njegova odtujenost od sebe postane odtujenost od sočloveka. Vendar pa Marx tega gibanja ne razume kot gibanja izginjajoče realnosti, temveč ga moti »zgolj« to, da se realnost oblikuje s procesi, ki ne prispevajo k delavčevi svobodi, temveč k njegovemu izkoriščanju. Razred kapitalistov je namreč tisti, ki si lasti proizvodne procese in s tem tudi mandat nad ustvarjanjem realnosti, čeravno je njihova ideologija številčnejšemu delavskemu razredu tuja. Da bi proletariat znova zaživel svobodno življenje, mora na lastna ramena prevzeti organizacijo realnega, ki je vselej že prisotno. Na tej točki v enačbo vstopi Debord.

2.2 Od odtujenosti k spektaklu

2.2.1 *Marxove nepopolne rešitve in moderni načini produkcije*

Marx v razdelku o odtujenem delu imenuje dva možna, a nepopolna izhoda iz odtujenosti: živalskost in potrošnja. Pod pojmom živalskosti Marx razume intuitivni nagon človeka po samoohranitvi, torej voljo telesa do življenja in vse načine, na katere se ta izraža: hranjenje, razmnoževanje, spanje, ipd. Vendar pa bi se morala živalskost, če bi hotela delovati kot popoln izhod iz odtujenosti, najprej osvoboditi primarnosti, ki ji pripada znotraj biološkega ustroja človeka – refleksa ne moremo prištevati ne k popolnoma zavestnim ne k popolnoma svobodnim dejanjem. Drugo nepopolno možnost izhoda iz odtujenosti Marxu predstavlja potrošnja. Kar slednjo dela nepopolno, je njena psevdo-svoboda, ki omogoča posamezniku »izbiro brez izbire«. V praksi to pomeni, da z nakupom npr. večje hiše obujemo lažni občutek kreativnosti in oblasti nad naravo ter se prepričujemo, da naša potrošnja zadosti zahtevam aktivnega so-delovanja v svetu. Pozabimo, da bi našo temeljno potrebo po varnosti zadostilo

že stanovanje v blokovskem naselju in da se za vsemi »pozitivnimi« spodbudami k potrošnji v resnici skriva temeljna nezmožnost prave izbire.

V desetletjih po Marxovi smrti je pomen podobnih »pozitivnih« spodbud in zakrivajočih mehanizmov nevzdržno rasel. V času, ko Debord izda *Družbo spektakla* in po Franciji začnejo rasti prvi nakupovalni centri, postane jasna tudi paradoksnost njihovih ciljev. Kapital ne potrebuje več delavca, ki bi bil zadovoljen s tem, da je zgolj in samo delavec, temveč ga potrebuje tudi v vlogi potrošnika. Rezultat je popolna okupacija posameznikovega življenja tako »znotraj modernega produkcijskega procesa« (Debord §6)¹ kot zunaj njega. Željan teoretičnega orodja, ki bi mu omogočilo analizirati absurdnost nastale situacije, v kateri izkoriščevalec pričakuje od izkoriščanega, da bo sodeloval pri lastnem izkoriščanju, Debord prekine z marksistično tradicijo in v teorijo vpelje pojem spektakla.

V prvi tezi svoje prelomne knjige *Družba spektakla* se mu tako zapiše: »V družbah, kjer vladajo moderne produkcijske razmere, se celotno življenje kaže kot neizmerno kopičenje spektaklov. Vse, kar je bilo neposredno doživeto se je oddaljilo v predstavo« (Debord §1). Razumevanje modernih načinov produkcije, ki jih omenja Debord, predstavlja problem predvsem zato, ker v njegovem opusu nikoli niso zbrani na enem mestu, a hkrati predstavljajo pomembno oporo za umeščanje spektakla v tok zgodovine (katera za moderno vselej označi tisto, kar je v danem trenutku najnaprednejše in prosto dostopno). Pomaga nam lahko Marshal McLuhan s svojo knjigo *War and Peace in the Global Village*, izdano leta 1968, v kateri avtor zagovarja tezo, da so »vse družbene spremembe [...] posledica učinkov novih tehnologij na naše čute« (McLuhan 5). V skladu z njo za moderne načine produkcije svojega časa označi oglaševanje, film, radio in televizijo oziroma širše; načine produkcije, za katere je značilen globalni trg potrošnikov, hitra rast storitvenega sektorja, hiter tehnološki razvoj in naraščajoči pomen informacij ter informacijskih tehnologij². Kar sledi modernim načinom produkcije, je njihov učinek na človeka: biti se premakne v imeti in imeti v predstavljati, kot Debord zapiše v tezi §17.

2.2.2 Predstavljanje in zakrivanje

Predstave oziroma iluzije o realnem (kot jih poimenuje Debord) so dvojno negativne: prvič zato, ker ločujejo od realnosti in drugič zaradi posledic, ki jih ima to ločevanje na življenje

¹ Zaradi lažjega citiranja od tu naprej uporabljam številke tez in ne strani, na katerih se nahajajo. *Družbo spektakla* nakazuje znak §, pri citiranju *Komentarjev k družbi spektakla* pa uporabim rimske številke iz originala.

² Čeprav se koncept spektakla večinoma uporablja v analizi kapitalističnih družb, je del *Družbe spektakla* posvečen tudi analizi komunističnih družb. Koncept spektakla v slednjih ostaja po funkciji isti, zamenja se zgolj kontekst – odtujenost ostaja ista, vendar jo v komunizmu ustvarja birokracija, v kapitalizmu pa potrošnja. Več o tej razliki v članku Jeana Teurlingsa.

ljudi. V splošnem se slednje prikazujejo kot »negacija življenja« (Debord §10), v svojih bolj konkretnih izrazih pa kot psevdo-užitki, ki jih posamezniku p(r)odaja spektakel (Debord §59), nezmožnost ločevanja med zadovoljstvom in čistim preživetjem (Debord §44) ter življenje preko figur³, ki predstavljajo na sebi vse možnosti življenja, ne pa življenja samega (Debord §60). Iz zapisanega je razvidno, da se v konkretnih situacijah negacije življenja tudi *izkusijo* kot nekaj negativnega. Zaradi tega spektakel potrebuje aktivne mehanizme, ki so zmožni njegov obstoj in delovanje zakriti ali celo potlačiti.

Debord slednje razloži na primeru potrošnje: oglaševanje znotraj spektakla spodbuja posameznika k nakupu dobrin, ki so mu prikazane v obliki podob. Potrošnik zato ne kupuje avta, temveč njegovo podobo, ki zavzame mesto avta znotraj spektakla. Ko tako »spektakelsko prestižni predmet pride do potrošnika, kar pomeni, da ga lahko imajo tudi vsi drugi« (Debord §69), razpadejo njegovi čari in iluzije – podoba avtomobila je razkrita v vsej svoji banalnosti. V teoriji bi to kupcu omogočilo, da bi prepoznal razdaljo, ki jo podoba ustvarja med seboj in realnim (svojim referentom). V najboljšem primeru bi to tudi povzročilo, da bi kupec prepoznal iluzijo celotnega spektakla, vendar ga pred tem »varujejo« mehanizmi zakrivanja.

Moč spektakla ne izvira iz njegove nasilnosti ali njegovega monopola nad političnim, temveč iz njegovega podkupovanja, izsiljevanja in forsiranja lažnih alternativ: ko se kupec zave banalnosti kupljenega predmeta, se je spektakel njegovi razčaranosti že prilagodil in v svoje središče postavil nov predmet. »Vsaka nova laž reklamne industrije je hkrati priznanje prejšnje laži« (Debord §70) – ravno s priznanjem laži pa je spektaklu dano ohranjati princip laži same. V svetu spektakelske potrošnje je tako »vsaka posamezna dobrina legitimirana v imenu razkošja proizvodnje totalnosti objektov, za katere je spektakel apologetski katalog« (Debord §65).

To pa je zgolj ena stran kovanca. Legitimacija spektakla se ne odvija zgolj na področju potrošnje, temveč je prisotna tudi na področju produkcije – potrošnja je zgolj »vseprisotna potrditev že izbrane izbire v produkciji« (Debord §6). Človek, ki vsakodnevno sodeluje v modernih načinih produkcije in potrošnji, si udeležbo v spektaklu zada sam. Še huje, s sodelovanjem v dvojici produkcija-potrošnja spektaklu omogoči, da se legitimira s ponavljanjem tavitološke mantre: »Kar se vidi, je dobro, kar je dobro, se vidi« (Debord §12). Pred spektaklom niso varne niti želje, ki tradicionalno izvirajo iz simbioze med realnim in človekom. V boju z njimi spektakel uporabi svoje produkcijske zmožnosti in s samo količino

³ Podobno velja za Marxove lastnike kapitala, ki kopičijo tisto, kar je za delavca nedosegljivo.

ustvarjenih psevdopotreb »ustavi organski razvoj družbenih potreb« (Debord §68), čeprav so slednje v avtentičnosti neprimerljive s svojimi spektakelskimi enačicami.

Spektakel s tem na ravni posameznikov zaustavi proizvodnjo življenja, kar neposredno ogrozi njihov obstoj. S tiho zaupnico širše družbe uporabi svoj mandat za izgradnjo brezštevilnih predmetov, ki naj bi predstavljali izkoriščene zmožnosti družbe (proizvajamo, kar lahko proizvajamo, ne kar bi lahko proizvajali, bi pripomnil Debord). V navidezno brezizhodnem položaju in vseprisotni monološkosti spektakla posameznike povezuje zgolj to, da *so* toliko, kolikor niso.

2.2.3 *Abstraktno, praktično*

Da bi obelodanil abstraktnost spektakla, Debord v svojih delih zaseje številne definicije, ki s svojo razdrobljenostjo spominjajo na dodajanje zrn k že prisotnemu kupu peska. Spektakel tako spoznamo kot: »popredmeten pogled na svet« (Debord §5), »konkretno prevračanje življenja« (Debord §2), »srce irealizma realne družbe« (Debord §6), »*model*⁴ prevladujočega družbenega življenja« (§6), »*afirmacija* vsega človeškega življenja, to je družbenega življenja v luči videza« (Debord §10), »lažni svet zase, ki *ločeno* od življenja obstaja zgolj kot objekt kontemplacije« (Debord §12), predvsem pa kot »medosebni družbeni odnos, katerega posredniki so podobe« (Debord §4) in »uradni jezik posplošene ločitve« (Debord §3) – ponotranjen, avtonomen, svoboden.

Razvidno je, da je spektakel praktičen samo v svojih posledicah, medtem ko njegovo bistvo leži v abstraktnem. Debord si ga predstavlja kot ne-materialno tančico, ki prekriva svet, oziroma, skladno z Marxovo definicijo ideologije, kot lažno zavest: »Ideološka dejstva niso bila nikoli preproste izmišljije, ampak popačena zavest o realnosti in kot takšna realni dejavnik, ki z dejansko aplikacijo svojega deformiranega mišljenja povratno učinkujejo v realnosti« (Debord §212). S tem Debord nakaže pot do dveh pomembnih zaključkov, ki bistveno vplivata na obliko njegove razrešitve družbe spektakla. Prvič: šibka točka spektakla je, da kot filter, ki nam zakriva neposredni pogled na realnost, ne ustvari samega sebe, temveč *je* proizveden s strani stvarnega sveta, ki kloni pod invazijo podob in zato prevzame spektakelske zakonitosti ter mu omogoči neoviran razvoj (Debord §8). Ker spektakel ni produktivna sila sveta v strogem smislu, mu je zato svet dano zgolj preoblikovati – realnosti torej ne proizvede, temveč jo prevzame in preuredi po lastnih željah. Ker si ni zmožen drugače zagotoviti svojega obstoja kot s konstantno monološko in tautološko legitimacijo,

⁴ Velja poudariti, da je tu model pisan v ednini, kar Deborda loči od Baudrillarda, pri katerem različni modeli ustvarjajo različne oblike realnosti. Spektakel je zgolj eden in z njegovim padcem smo vrnjeni v resnično realnost. Simulacij je mnogo in s padcem ene ob delujočem principu realnosti zgolj povzročimo vzpon druge.

mora izbrati edino pot, ki mu omogoča nepremagljivost in to je njegova totalnost – pridobiti si mora »lastništvo« nad vsemi podobami in jih uvesti kot princip delovanja družbe same, s tem pa pozitivno obliko družbe prisiliti v pozabo.

In drugič: vrnitev v pozitivno obliko družbe je mogoča samo, če se razvije nov pristop k teoriji in praksi, ki ga Debord imenuje praktična teorija (idealizirano materialno in nasproti njemu materializirano idealno). Potreba po slednjem je očitna. Ker je bistvo spektakla abstraktno zgolj z abstraktnim negiranjem abstraktnega delujemo kontra-produktivno – bolj kot gledamo, manj vidimo. »Povsem očitno je, da nobena ideja ne more preseči obstoječega spektakla, ampak zgolj obstoječe ideje o spektaklu« (Debord §203). Prav tako je očitno, da je nemogoče pobegniti iz spektakelskega univerzuma s pomočjo prakse, saj bi za kaj takšnega najprej potrebovali prakso, ki ne bi bila okužena s spektakelskim realnim. Na sredini med okuženim konkretnim in nezadostnim abstraktnim se Debord znajde pred svojo končno nalogo: uničiti spektakel in človeštvo vrniti v izgubljeno realno – oboje je za Deborda v *Družbi spektakla* nujno in možno.

2.2.4 Vrnitev k realnemu

Kot že rečeno, se lahko vrnitev k realnemu v Debordovi teoriji zgodi šele z vzpostavitvijo praktične teorije. Pri slednji gre za zavestno preoblikovanje sveta, ki se bo ognilo zanki, zaradi katere »zavest vselej prihaja prezgodaj« (Debord §84) in bo svoja teoretična dognanja pripravljeno preverjati, popravljati in izpopolnjevati do trenutka, ko teorija ne bo več potrebna: »vedenje in delovanje se morata spojiti v zgodovinskem boju, in sicer tako, da vsak pol tega odnosa vzame drugega za garancijo lastne resničnosti« (Debord §90). Le tako bo mogoče, da »teorija kot inteligenca človeške prakse [postane] prepoznana in živeta s strani mas« (Debord §123) in s tem obudi tisto, kar je bilo izgubljeno: realno. Vrnitev k tej zapostavljeni srčiki sveta je za Deborda edini projekt, vreden praktične teorije, ki pa se kljub spoštovanja vrednemu moralnemu naboju ne more izogniti notranjim kontradikcijam, s katerimi Debord nikoli ne obračuna. Gre za težave, ki izhajajo iz povezave med prakso in teorijo ter se izrazijo v izbiri med: dogmatskim realnim, nezavednim realnim in znanstvenim realnim.

Dogmatsko realno se zdi Debordu slogovno najbližje. V njegovih besedah nikoli ne zasledimo kančka dvoma o cilju revolucionarnega projekta proletariata in njegovem praktičnem izrazu (v tezah §116, §117, §118, §119 tega celo napove). Ne glede na to, koliko časa Debord posveti tkanju enakovrednega razmerja med teorijo in prakso, v dogmatskem realnem teorija vselej nadvlada prakso. Torej, če »svet že sanja o takem času; mora se ga še zavedati, da bi ga

lahko dejansko živel« (Debord §164), je edino vprašanje dogmatske teorije realnega, kako te sanje prestaviti v materialni svet. Če smo se zgolj z abstraktnimi teoretičnimi spoznanji sposobni dokopati do problema realnega in njegove rešitve, ki nas je zmožna vrniti k njegovi neposrednosti, potem je naloga prakse zgolj slediti teoretično zastavljeni poti do cilja. Praksa v tem primeru ne sodeluje aktivno pri ustvarjanju sveta, temveč zgolj potrjuje že znano. Teoriji brez prakse tako še vedno grozijo abstrakcije brez realnih posledic, na drugi strani pa praksa brez teorije izgubi svoj smerokaz in je obsojena na kontingentno blodnjo po prostoru zgodovine. Če Debord želi združiti oboje, abstraktnost teorije in praktičnost življenja, ne sme zavzeti pozicije moči in kot realno predpostaviti, kar mora biti šele odkrito.

Nezavedno realno, ki ga Debord utemelji v tezi §123 (»nezavedno gibanje časa [se] manifestira in *postaja resnično*«), z obrnjeno dinamiko ponovi težave praktične teorije v svetu dogmatskega realnega. Praksa si tu lasti oblast nad teorijo, ki je nemočna v svojem razumevanju nezavednega. Njen prostor je omejen na ukvarjanje z nezavednim realnim in s formami, v katerih naj bi se slednje izkazovalo v svetu. Praksa je tista, ki je zmožna spoznati, da pri nakupu avta v resnici kupujem njegovo podobo. Praktičnost je tista, ki zagotavlja neposrednost in konkretnost realnega in ki lomi ustvarjanje vzporednih, abstraktnih ter ločenih svetov: »bivanje teoretičnega v samem sebi ni nič« (Debord §209). Nezačudenost praktičnosti pa se pokaže takoj, ko realnosti pridodamo tautološki kriterij, ki naj bi ji onemogočal prikazovanje v podobah: resnična resničnost, živeto življenje, lažniva lažnivost, zavestna zavest itn. Jasno postane, da je praksa v odsotnosti teorije nesposobna zagotoviti preverjanje tautološkosti realnega, saj se ne zmore ločiti od svojega praktičnega delovanja. Simbioza s teorijo je nujno potrebna, da lahko praksa stopi korak ven iz sebe in se ovrednoti. Znanstveno realno se zato zanaša na empirično metodologijo znanosti, s katero se poda na pot odkrivanja realnega na podoben način, kot se fizika poda na pot iskanja formule, s katero bo nekoč opisala celoto sveta. Debord, ki kot vsak dober esencialist realno razume kot resnično in nespremenljivo, takšni ideji ostro nasprotuje: »revolucionarno stališče, ki verjame, da lahko tekočo zgodovino obvladuje z znanstvenim vedenjem, je še vedno buržoazno« (Debord §82). Realnost mora biti za Deborda esencialista nedotakljiva tako na makro nivoju, kar zagotovi s tem, da v tezi §132 vsakršno dejanje, ki ne izvira iz skupne dejavnosti (zavesti), označi za nezmožno vplivati na notranje stanje družbe (njeno esenco), kot tudi na mikro nivoju, za kar poskrbi njegovo prepričanje, da pravega bistva, skritega pod spektakelsko tančico, ne moremo izgubiti: »proletariat industrializiranih dežel [je] izgubil vsako upanje v avtonomno prihodnost, in konec koncev, izgubil *svoje iluzije*, ne pa tudi svoje biti« (Debord §114). Laž lahko spreminja le svojo laž, ne pa realnosti same. Enako velja za znanstvene hipoteze, ki

lahko spreminjajo svoja predvidevanja o realnosti, ne pa realnosti same. Debordovo nasprotovanje takšnemu razumevanju praktične teorije se zdi popolnoma intuitivno – hipotetičnost bistva realnega od slednjega zahteva, da ostaja nespremenljivo in hkrati za nas še nepoznano. Namesto širokih in udarnih trditev bi se Debord moral podati na pot počasnega in povsem mogoče tudi nezadovoljivega odkrivanja, v katerem bi se utopila revolucionarni in emocionalni naboj njegovega pisanja. Nič mu ne bi zagotavljalo, da v prihodnosti delavstva stojijo komunistični zbori, ki jih sam razume kot edini in idealni odgovor na težave delavcev, temveč zgolj praktična oblika že obstoječega spektakla.

»Ko zgodovina postane realna, nima več *konca*« (Debord §80) – ne zato, ker bi prenehala teči, temveč zato, ker ni več zgodovina. Tako kot se razredna delitev družbe izniči, ko oblast prevzame brezrazredni proletariat, se zgodovina izniči, ko ne obstaja več potreba po zgodovinskem delovanju – ko prispemo do realnega, zgodovina pozna le praktično delovanje znotraj nje in torej na nek način konec izniči svoj začetek. Takšno branje je povsem konsistentno z znanstvenim realnim, saj tudi teoretični del fizike izgine, ko zapiše poslednjo formulo celotnega sveta in postane fizika brez konca, ki se poslej izvršuje le skozi praktično udejanjanje njenih zakonov.

Podoben konec brez začetka Baudrillard omenja v *Popolnem zločinu*, vendar zanj ta nima pozitivnega naboja, temveč je vreden obžalovanja. Če je zločin popoln, ne pozna morilca, če je fizika popolna, ne potrebuje fizike, če je človek popoln, ne potrebuje zavesti. Svet, kot ga poznamo, z vso svojo nestabilnostjo označevalcev, zanj izhaja ravno iz te nepopolnosti in nedokončanosti našega raziskovanja. Kot povzame Rajan, je nezmožnost filozofskega sistema za Baudrillarda ravno *pogoj* njegove možnosti. Napaka, ki v Debordovem svetu pomeni padec na poti do realne svobode, za Baudrillarda pomeni ravno nasprotno: stvaritev realnega samega.

2.3 Od spektakla k simulakru

2.3.1 Debordov pesimizem

Kratka zgodba o kraljestvu in zemljevidu je gotovo največkrat uporabljena prisposodba za prikazovanje razlik med konceptoma spektakla in simulakra. Jorge Luis Borges jo začne z željami kralja, da bi njegovo kraljestvo geografov ustvarilo najnatančnejši zemljevid na svetu, ki v zenitu svoje popolnosti površinsko prekriva celotno kraljestvo in postane njegova popolna kopija. Za Deborda so pravila življenja na zemljevidu enaka pravilom življenja v spektaklu. Resnično realno, kraljestvo samo, sčasoma utone v pozabo in edini način, na

katerega je lahko povrnjeno, je trganje samega zemljevida. Vendar to ni konec Borgesove zgodbe. Ta se nadaljuje z izčrpanjem kraljestva, ki zdaj živi le na zemljevidu in opazuje njegovo počasno propadanje. Pod njim se nam začne odkrivati puščava realnega in njeni redki naseljenci, ki se skrivajo v zaplatah, ki niso več ne zemljevid in ne teritorij.

Sledeč Baudrillardovi misli zemljevid ne pusti, da bi ga raztrgali in znova padli v prostor realnega – trgati se in razkrivati praznino pod seboj začne sam. Baudrillardov svet je do pretenzij Debordovega subjekta neprizanesljiv. Problematična ni več organizacija sveta, ki ustvarja lažne interpretacije, temveč svet sam. Aktiven v svojem iskanju realnega ni več subjekt, temveč objekt. Da pa ločevanje med pesimizmom prvega in optimizmom drugega ni tako preprosto, poskrbi Debord s svojim delom *Komentarji k družbi spektakla*, v katerem pozitivne možnosti vrnitve k realnemu, zamenjajo negativna spoznanja o napredku spektakla. Do leta 1988 se je razširil do te mere, da lahko o realnem govori brez nasprotovanja in da lahko podobe kot resnične postavlja na mesto realnega, ne da bi kdorkoli imel toliko moči, da bi njegove iluzije postavil na laž.

Realno je bilo izgnano iz sveta, ali pa si ga ljudje postavljajo kot hipotezo, ki je v okolju prežetem s podobami, ni več mogoče potrditi. Zgodovina Deborda vse bolj spominja na silo, ki subjekt omejuje znotraj konkretnega časovnega intervala, na silo, ki bo večno potekala znotraj vsiljene spektakelske linearne odtujenosti. Ker v takšnem stanju nihče ne oporeka, ima spektakel mandat ne le nad pozitivnostjo, temveč tudi paradoksnostjo: »širi [se] v svetu, kjer ni več prostora za kakršnokoli verifikacijo« (Debord XVI). Brez možnosti odgovora je vsaka njegova trditev sprejeta kot dejstvo o realnem. Družba se je iz spektakelskega zastrupljanja *Družbe spektakla* premaknila k strupu, kot edinemu načinu življenja, komaj dve desetletji po izdaji apokaliptične knjižice. Z grozo v srcu se Debord pridruži ugotovitvi Walterja Benjamina v njegovem eseju *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*, da je avtentičnost kategorija preteklosti, da se nanjo ne moremo več nanašati – množica kopij nam zagotavlja, da je »resnica trenutek lažnega« (Debord XVII).

Apokaliptičnost teh spoznanj pa še vedno temelji na teoretskih predpostavkah, zapisanih v *Družbi spektakla*. Realno še vedno ostaja zvezano s človekovo esenco, moderni načini produkcije se niso spremenili, praktičnost je še vedno nujni pogoj kritične teorije in neposrednost je tista, ki jo podobe zakrivajo. Debordovi zaključki dvajset let kasneje izhajajo izključno iz spremembe v totalnosti spektakla samega: »spektakelski vpliv ni še nikoli tako močno zaznamoval skoraj vsega družbeno proizvedenega ravnanja in predmetov kot danes [...] bolj ko je o resničnosti govoril, bolj se je vanjo integriral; in da jo je, medtem ko je o njej govorilo, rekonstruiral. Tako mu ta stvarnost zdaj več ne stoji nasproti kot nekaj tujega [...]

Spektakel je prepletel vso realnost, tako da jo izžareva« (Debord IV). Baudrillard se z njegovimi teoretskimi zaključki ne strinja, blizu so mu kvečjemu njegove slogovne izbire. Pri navezavi na Benjaminovo razmišljanje o umetnosti postane očiten razkorak, ki ga poleg laikov težko zapopadejo tudi nekateri kritiki: avtentičnost za Baudrillarda ni izgubljena, temveč prikriva dejstvo, da je nikoli ni bilo. Povzeto v besedah Campbella, ki se nanaša na Anselma Jappeja: »Baudrillard sprejme idejo spektakla, a jo loči od njenega materialnega temelja, jo naredi za samonanašalno in razume znake kot realno namesto parodijo realnosti« (Campbell 540).

2.3.2 *Simbolna izmenjava*⁵

Podobno kot Debord zgodnji Baudrillard ugotovi, da ga izhodišče, ki mu ga ponuja tradicionalna marksistična analiza, omejuje glede na pojave, ki jih v obstoj priključijo potrošniški kapitalizem. V svoji zgodnji analizi potrošništva se zato naveže na strukturalno-lingvistično analizo Ferdinanda de Saussureja. Predmeti se zanj kažejo kot znaki, ki jim pomena ne določa odnos s predmetom, na katerega naj bi se nanašali/ga predstavljali (npr. beseda konj s fizičnim konjem), ampak odnos z jezikom (Robinson). Potrošne dobrine imajo zato namesto uporabne in menjalne znakovno vrednost, ki je ne dobijo glede na realno, temveč glede na »kodo«, katere del so. K posamezniku ta vrednost preide skozi dejanje potrošnje, s katerim se vzpostavlja prevlada znakov nad družbenim in ekonomskim. Woodward tu opazi zagato zgodnjega Baudrillarda, ki lahko pozitivno alternativo takratnemu kapitalizmu ponudi le, če prej stopi v preteklost in pozitivno utemelji znakovne sisteme same. Ker je vsak znak bolj kot na zunanji svet navezan na preostale znake v »kodu«, so za potrebe normalnega delovanja stabilnega simbolnega reda pred-kapitalistične družbe (ciklični čas, vezanost na naravo, proizvajanje glede na potrebe, nezmožnost ločevanja med označencem in označevalcem) morale zagotoviti subjektovo vpetost vanj. Robinson na tem mestu poudari vlogo iniciacije, ki za posameznika simbolno zakoliči v referente zunanjega sveta. S tem so vzpostavljen meje realnosti in hkrati pravila sprejemljivega in nesprejemljivega. Simbolom je preprečena nestabilnost, ki bi drugače vselej pretela v obliki sesutja simbolnega sistema samega. Za Baudrillarda se ta pravila simbolnih sistemov izražajo v zakonih, vrednotah, morali, oblasti itn. Kot izpostavi Rajan, se razlika med stabilnimi simbolnimi sistemi in nestabilnimi simbolnimi sistemi najlepše prikaže v razliki med zakoni in pravili. Zakoni so tisti, ki zahtevajo interpretacijo in odgovornost, pravila pa tista, ki nimajo subjekta in

⁵ Vsebinsko tega poglavja sem dolžen trem analizam iste tematike v knjigah Tilottame Rajan, Ashleya Woodwarda in Andrewa Robinsona.

zahtevajo zgolj svoje spoštovanje. Drugače rečeno: pravila so formalnost zakona brez dolžnosti, kot zapiše Rajan – so minimalni standard, ki ohranja red.

Nadalje se razlika med zakonom in pravilom pokaže v razliki med simbolično menjavo in kapitalistično potrošnjo. Woodward simbolično izmenjavo razume kot nedoločljivo, reverzibilno in izzivalno, saj vsako darilo implicitno zahteva vračilo. Simbolna menjava torej ni avtonomna, temveč je odvisna od našega ukvarjanja z njo – s tem se ohranja njena smiselnost znotraj družbenega tkiva. Na drugi strani je kapitalistična potrošnja karakterizirana z delovanjem znakovne vrednosti, ki prevzame vajeti nad uporabno in menjalno. Dajati na tak način, da nič ne mora biti vrnjeno, pomeni ustvariti monopol nad simbolnimi družbenimi procesi in tako slednje vreči iz ravnotežja⁶. Če ima v simbolni menjavi, kot zapiše Woodward, referent kot del realnega metafizični in moralni privilegij, ki izhaja iz njegove avtentičnosti oziroma originalnosti, ima v potrošnji znak oblast nad referentom. Vsebina postane podložna formi, saj slednja določa, kako je vsebina izražena. Znaki se začno recipročno izmenjevati, vrtijo se v spiralah nadrejenosti in podložnosti, poganja pa jih vselej mogočno delovanje simulacije.

2.3.3 *Moč simulacije*

Trdno zakoličenim simbolnim redom vselej grozi »puščava realnega samega« (Baudrillard 9). Če spektakel laže o tem, kaj je realno, simulacija uniči idejo realnega (in tudi realnega kot resničnega) samega. Simulacija ne posnema teritorija, na katerega se je spektakel zanašal, temveč z direktnim napadom nanj ustvarja teritorije brez izvora v originalnem teritoriju – likvidira vse referente in jih ponovno obudi v neodvisnem sistemu označevalcev. V svetu simulacije vse dvojice razpadejo v enotno mešanico nedoločljivosti, izgubi se metafizika, izgubi se abstraktno, izgubi se konkretno, izgubi se imaginarno, izgubi se racionalno in izgubijo se referenti (Baudrillard 10).

Za ponazoritev počasnega prehoda iz sveta simbolne izmenjave v svet simulacije Baudrillard uporabi primer Boga (Baudrillard 13, 14). Ko prvi ljudje na stene slikajo podobe božanstev, jim je jasno, da podobe odražajo manko (nikoli ne zaobjamejo Boga v njegovi popolni obliki; so nezadostne). Sčasoma se slike množijo in podobe začnejo maskirati/ponarejati podobo Boga. Maskirane podobe počasi postajajo vse bolj podobne božjemu v očeh ljudi, ki začnejo

⁶ Na tem mestu se zdi smiselno poudariti razliko med podobo in znakom. V principu gre pri potrošnji obeh za enako delovanje, vendar v primeru podobe ob prihodu domov za Deborda slednja izgubi vso vrednost, saj posameznik dobi vpogled v njeno resnično naravo. Za Baudrillarda znak ostane s potrošnikom tudi po prihodu domov, saj si ga nadenemo na podoben način, kot si nadenemo zapetnico. Gre torej za to, da se je spremenila sama narava potrošne dobrine. V Debordovem svetu je bila dobrina svoj obstoj dolžna svojemu referentu, v svetu Baudrillarda (na stopnji simulacije) pa taka povezava ne obstaja več.

vanje verovati z enako prepričanostjo, kot so prej verovali v njihovo nezadostnost. Ko ljudje začnejo dvomiti o samem obstoju Boga, se v njih začne odvijati spopad med močjo podobe in močjo realnosti. Podoba iz tega boja izide zmagovalka, saj ji je dana moč, s katero lahko spremeni realno, realnemu pa ni dana moč, da bi spremenilo podobe. Na tej stopnji prehoda se začne preusmerjanje pozornosti: cerkvena represija, multiplikacija božjih podob, obujanje starih ritualov in zaklinjanj naj bi poskrbeli, da bi izguba Boga ljudem ostala prikrita. Glede na njihov uspeh ob svojem koncu Bog predstavlja popolni simulaker, ki je »generiran skozi modele realnega brez izvora ali realnosti« (Baudrillard 9). Strnjeno Baudrillard razdeli celoten postopek v štiri stopnje:

- »Podoba je odblesk globoke realnosti,
- podoba maskira in ponareja naravo globoke realnosti,
- maskira *odsotnost* globoke realnosti,
- podoba nima nobene zveze s katero koli realnostjo: je svoj lastni čisti simulaker« (Baudrillard 15)⁷

Preskok, ki deli razpadajoči sistem simbolne izmenjave od vstajajočega sistema simulacije, se zgodi med drugo in tretjo stopnjo. Prva in druga stopnja pripadata svetu laži, tretja in četrta pa svetu simulacije. Lagati pomeni pred-stavljati nekaj kot drugačno od tistega, na kar se predstava nanaša. Če se bolnik laže o tem, koliko ima vročine to pomeni, da dejstvo spremeni v podobo, ki ustreza njegovi želji o tem, kar si želi predstaviti. Laž je vselej mogoče razkriti, saj se zanaša na to, da tisti, ki se mu predstavljamo (v danem primeru zdravnik) noče ali pa bolnika ni sposoben prisiliti v priznanje resnice. Simulacija na drugi strani *simulira*, da ima nekaj, česar nima. Na primeru bolnika to pomeni, da postane objektivno nemogoče določiti, ali je bolnik zdrav ali bolan, saj simuliranje v njem proizvede nekatere simptome dotičnega dejstva. Ko simulant zahteva zdravilo za glavobol, ne gre le za to, da je njegova bolečina ponarejena (drži se za glavo, ima vročino, težko gleda v močno svetlobo), temveč tudi sam ne zmore več razločiti, ali so njegovi simptomi/glavobol del realnega, in torej resnični, ali zgolj plod njegovega simuliranja. V simulaciji, tako kot v množici kopij, se izgubi zmožnost postavljanja vprašanja o avtentičnosti realnega samega.

Zdravnica ima dve možnosti: ker ne more ločiti med simulantom in pravim bolnikom, lahko simulanta obravnava kot primer glavobola in s tem ohrani svojo pozicijo moči (ohrani »realnost« za ceno realnosti), ali pa prizna, da je med glavobolom in njegovo simulacijo

⁷ Oziroma če namesto realnega uporabimo besedo predstava, govorimo na prvi stopnji o dobri predstavi, na drugi stopnji o zli predstavi, na tretji stopnji o igranju predstave in na četrti stopnji o nečem, kar je od predstav drugačno že po svojem bistvu.

nemogoče razločiti ter se preda razgradnji svoje oblasti. Baudrillardova zahteva po linearnem napredku preko vseh štirih stopenj zagotovi, da bo oblast ob prvem stiku s simulacijo vselej izbrala represijo in si tako zagotovila privilegirano pozicijo glede na realnost. To hkrati pomeni, da se oblast, kolikor hoče ostati oblast, nujno zveže z obstojem realnosti. Vsako prevpraševanje slednje bi namreč pomenilo prevpraševanje oblasti same. Paradoks je sledeč: oblast zaradi ohranjanja same sebe simulacijo naredi za realno, s tem pa na smrt obsodi realno kot kriterij resnice – s svojim odzivom na grožnjo simulacije nevtralizira lastno možnost odzivanja. S tem si nakoplje dolžnost ustvarjanja realnega in njegove navidezne polarnosti z namenom ohranjanja statusa quo. V odsotnosti moči se njeno delovanje ne preneha, temveč je zgolj prevzeto s strani drugih (različnih) modelov. Dva izmed primerov, ki jih Baudrillard uporabi za ponazoritev takšnega odnosa oblasti do realnosti, sta Disneyland in etnologija. Disneyland naj bi bil ustvarjen z namenom obujanja ekscesa imaginarnega (kar Baudrillard razume kot eksces možnih iteracij). Na njem postane očitno, da »ne gre več za lažno predstavo realnosti (ideologija), ampak za to, da skrijemo, da realno ni več realno, in torej rešimo princip realnosti« (Baudrillard 22). Njegov obstoj naj bi vnašal razliko med vsakdanjo Ameriko in otroškostjo izmišljenih svetov Petra Pana ter Sneguljčice. Nihče naj ne bi bil tako neumen, da bi divjo vožnjo kapitalizma primerjal z divjo vožnjo atrakcij Disneylanda. Slednji tako zagotavlja, da »tam zunaj« zagotovo ni Disneyland, tako kot naj bi protesti leta 1968 dokazovali, da je naš vsakdan še vedno nekaj drugega kot neskončno krizno stanje. Etnologiji na drugi strani nesmrtnost zagotavlja še ne-kontaktirano pleme, ki ga z zakonom naredimo za nedotakljivo. Predmet, ki bi ob stiku z zunanjim svetom izgubil vso svojo simbolno mogočnost, je postavljen v karanteno in tako omogoči, da se veda o njem reinkarnira kot anti-etnologija, kot etnologija, ki se ji ni treba bati lastne smrti, saj je bila iz nje rojena. Z garancijo nikoli opravljenega dela lahko nova etnologija postane del neživega univerzuma neskončnih interpretacij.

Tako kot se gledališče dokazuje z anti-gledališčem (Baudrillard 30), vsakršni boj proti napredujočim simulacijam služi zgolj ohranjanju predstave, da je znotraj simulakra še vedno možno problematizirati, se boriti za pravice in diskutirati o vprašanjih, ki naj bi nosila realne posledice. Vsako nasprotovanje redu simulacij torej zagotavlja zgolj to, da obstajajo nove poti, po katerih bo lahko simulacija obnavljala samo sebe in zakrivala svoje delovanje. Napram Debordovemu spektaklu moč simulacije izhaja iz njene sposobnosti ustvarjati in ne zgolj spreminjati. Simulacija preko modelov *ustvarja* realnost neodvisno od dejstev povsem samodejno in avtonomno. Modeli predhajajo svet na vsakem koraku in podajajo ime realnosti vsakršni organizaciji dejstev (tako eni kot drugi strani), ne da bi izgubili na svoji moči.

»Imamo opravka z logiko simulacije, ki nima več nič skupnega z logiko dejstev in redom razlogov« (Baudrillard 27), zaključí Baudrillard.

2.3.4 Usoda realnega v simulaciji

Za Baudrillarda realno, h kateremu naj bi se vrnilo življenje po padcu spektakla, nima inherentne vrednosti. Podobe, ki v spektaklu zakrivajo realno, znotraj simulacije zakrivajo *odsotnost* realnega in razkrivajo temelje našega občevanja z njim: »v videzu so reči tisto, za kar se ponujajo« (Baudrillard 211). Odgovor na vprašanje, kako se vrniti k izgubljenemu teritoriju, ki muči Deborda, za Baudrillarda nima več pomena, saj teritorija ni več. Pekel realnega v simulaciji leži v tem, da je realno prisiljeno udejanjiti vse možne ideje (Baudrillard 301), če se hoče obdržati kot realno – mora se izčrpavati, če hoče postajati močnejše, mora se predajati vsaki hipotezi, ki jo o njem postavimo (Baudrillard 197), če hoče preživeti. To ne pomeni, da dogodki v praktičnem in materialnem smislu izginejo s sveta. Ravno nasprotno, »dogodki na zemlji [se] nadaljujejo, peripetije so celo vedno pogostejše [...] a dovolj spretno nimajo več smisla, so le še dvojni učinek simulacije na vrhu« (Baudrillard 51). Ljudje še naprej umirajo, vojne še naprej trošijo prave naboje, vendar so vse to dogodki brez posledic, brez pravega nasilja in brez prave smrti – so dogodki, ki ne tvegajo ničesar. Realno ne predstavlja več jasnega kriterija, ki bi legitimiral razlike in nasprotja, temveč je zgolj proizvod modelov, ki ga predhajajo na vsakem koraku. Je »ciklus, kjer se izmenjujejo pozicije vladajočega in vladanega v brezkončni reverziji« (Baudrillard 43), indiferenca brez polarnosti, je odsotnost perspektive in multiplikacija tančic z namenom zakrivanja praznine za njimi. Da bi realno preživelo, tako kot etnologija, se je moralo predati lastni smrti in postati anti-realno. Z drugimi besedami: realno je preživelo zato, ker ne obstaja. Za nagrado je nesmrtnemu realnemu dano svet opazovati kot prisotno v svoji odsotnosti (Baudrillard 233). Temeljna odtujenost realnega, pravi Baudrillard, ne more biti nikoli presežena znotraj okvira, katerega trenutno naseljujemo, saj, kot je že bilo povedano, zanj sam svet izhaja iz odtujenosti. Ta je v današnjem svetu vselej že vsebovana, kar ostro nasprotuje Debordovi odtujenosti, ki je zgolj posledica delovanja spektakla in je lahko presežena. Znak, ki poskuša preseči svojo arbitrarnost, bo vedno znova poskušal proizvesti realno, ki pa je njegov horizont in ne transcendenca in bo zato vedno znova na realno zgolj namigoval (Woodward 94). To je princip realnosti, to je njegova usoda.

Izguba realnega, kot jasno pokaže primer Disneylanda, se zato ne občuti kot izguba realnega v Debordovem smislu, temveč kot izguba imaginarnega, ki se združi z realnim in »pušča prostor zgolj za orbitalno ponovitev modelov in simulirano ustvarjanje razlik« (Baudrillard

11). V odsotnosti realnega za njegovo ohranjanje proizvajamo realno, ki je bolj realno od realnega samega – hiperrealno. Ne borimo se več proti odtujenosti od realnega, temveč proti ultra-realnosti (Baudrillard 263).

Kako torej razumeti realno v objemu simulacije? Steven J. Cole v svojem članku citira Baudrillarda, ki zapiše: »Realnost je zgolj koncept, princip, in tu z realnostjo mislim na celoten sistem vrednot, povezanih s tem principom. Realno implicira izvor, cilj, preteklost in prihodnost, verigo vzrokov in posledic, kontinuiranost in racionalnost« (Baudrillard v Steven J. Cole). Oguz Adanir se temu pridruži, ko zaključí, da je realnost za ljudi stabilen sistem pravil, katerega moč občutimo v vsakdanjem življenju. Čemur smo priča v simulaciji, je torej smrt konceptualnega sistema, načina razmišljanja, v katerem so znaki še bili vezani na referente in v katerem je realno še bilo zmožno zagotavljati kriterije resničnosti.

2.3.5 Na kratko o nihilizmu

Baudrillard na propad simbolnih redov in propad realnega poskuša odgovoriti z rešitvijo, ki ne bi podaljševala mučnega umiranja sveta. Ob koncu *Simulakra in simulacije* se zato preda nihilistični fascinaciji nad koncem realnega in ker eksplozija sistema ni več mogoča, svoje upe stavi na implozijo, ki bi združila ponarejena nasprotja in prisilila svet v razvoj novih možnosti stabilnega ter trajnega delovanja (»Onstran smisla se nahaja fascinacija, ki je rezultat implozije smisla« (Baudrillard 106)). V odsotnosti smrti in vseobsegajoči pasivnosti stavi na nasilje oblasti, nasilje dela, nasilje rituala in nasilje vedenja (Baudrillard 156). Stavi na jasne odnose moči, izkoriščanja, nasprotja in represijo. Zahteva stave, ki bi nam pognale po žilah kri in nam dale vedeti, da naša edina možnost svobode izhaja v celostnem propadu realnega, kar ostaja tudi njegovo najbolj naivno upanje (Baudrillard 157).

V *Popolnem zločinu* je Baudrillardov pogled na svet očrnjen. Soočanje z realnostjo mu tu pomeni zakrivanje luknje niča – nesmiselno polnjenje. Zločin je bil storjen, izdajajo ga podobe, zdaj pa je čas, da se soočimo z njegovimi posledicami. Prehod na področje simulacije danes ne pomeni le izginotja sveta, temveč »se celo samo vprašanje o njegovem obstoju ne da več zastaviti« (Baudrillard 199). Na vprašanje, zakaj torej osnovni človeški procesi še potekajo, Baudrillard odgovarja:

»Zakaj bi torej morali hoteti? Zakaj bi morali želeli? Ne moremo, ne da bi to počeli. Z željo ali z voljo moramo prispevati k zapadlosti sveta, s katerim nimata več kaj početi. To je naš nehoten prispevek k lastni usodi. Nietzsche trdi, da je to nagnjenje pri človeku tako, da se iz strahu, da bi si ničesar ne želel, raje odloči za željo po niču – s tem pa, ko razvije voljo brez objekta, se v resnici naredi za najbolj zanesljivega agenta kontinuitete niča, ki je nadaljevanje izvirnega zločina« (Baudrillard 208).

Večno bo obstajal subjekt, ki bo verjel, da je zapopadel nezapopadljivi objekt (Baudrillard 15), čeravno je samo dejanje zapopadanja v svojem temelju nesvobodna reakcija. Ker ne moremo najti harmonije, v vsakem živem trenutku nihamo med smislom in njegovo odsotnostjo (Baudrillard 204). Na eni strani stoji svet, ki smo mu prisiljeni dajati smisel, saj ne moremo vzdržati padca v globino njegovega ničā, na drugi strani pa nas čakajo razčarane iluzije, ki nas nikoli ne zadostijo v celoti. Prisiljeni smo igrati tujo igro, iz katere pobeg nam obljublja edinole katastrofa: »onstran se ne zgodi več nič, kar bi imelo za nas smisel« (Baudrillard 106). Katastrofa torej, ki izgubi vso svojo katastrofičnost v trenutku, ko presežemo njeno negativno pojmovanje. Stanje, v katerem smo se znašli, je obupno zgolj v luči večno pozitivnega smisla, kar je ključ Baudrillardovega nihilizma. Ne glede na to, kako globoka je njegova črnoglednost vselej znova prikrito postavlja upanje na navidezno nemogoče rešitve.

Smrt sistema moramo prevzeti v lastne roke, pravi: »če mu pustimo pobudo za svojo lastno smrt, pomeni, da mu prepustimo privilegij revolucije« (Baudrillard 176), kar pa seveda ne pomeni, da bomo s to voljo v svetu kar koli dosegli: »ničesar ne bomo dodali ničū sveta, saj smo njegov del« (Baudrillard 205). Da bi zadostili obojemu, moramo misliti radikalno, poudariti nasprotja sveta, vendar se vzdržati analize in kritike (Baudrillard 298). Svet je treba prisiliti, da svojo smrt izvrši sam, da se razkrije v ogledalu, ki mu ga postavimo in s tem razbije tako ogledalo kot tudi sebe.

Baudrillardov nihilizem je melanholični nihilizem, ki misli le dovršitev lastne smrti, a ne zmore skrivati nostalgije po času, ko so v svetu še obstajale vrednote, pomeni in smisli. Je nihilizem spremljanja svetov do nepovratka, je obsedenost z ničem, je otožnost, je uničevanje videzov in je implozija smisla (Baudrillard 182–186). Nasilje, ki se izraža preko njega je nasilje nad ne-resnostjo življenja, osvobojenega vseh pretenzij smisla. »A tukaj postanejo stvari nerazrešljive. Saj temu aktivnemu nihilizmu radikalnosti sistem postavi nasproti svojega, nihilizem nevtralizacije. Tudi sistem je nihilističen, v tem smislu, da ima moč preobrniti vse, vključno s tem, kar ga v brezbržnosti zanika« (Baudrillard 186).

2.3.6 Nadaljevanje simulacije

Kako torej izgubiti realno, ohraniti njegov pozitivni naboj in se hkrati izogniti melanholičnemu nihilizmu? Če smo družba, v kateri se problem realnega še ni izkristaliziral (Baudrillard 241), ne potrebujemo reševanja. Na drugi strani obstaja možnost, da je linearni napredek od simbolov do simulacije reverzibilen (čemur Baudrillard ostro nasprotuje),

oziroma da v svetu hkrati obstajajo spektakli, simulakri in simbolni redi (kar Baudrillard dopusti zgolj pod pogojem, da so vsi ti prostori ustvarjeni s strani simulakra). Eden izmed takšnih poskusov, ki uporabi obe možnosti, je članek Katherine Hyles. V njem Baudrillardu očita hipotezo, da je primež simulakra nad svetom totalen in da zato ne obstajajo prostori, v katerih bi bil slednji nemogoč. Nomadi in osamelci odročnih kotov sveta zanjo še vedno ohranjajo trdne simbolne rede. Hyles se zaveda, da v toku časa tudi osamelcem grozi simulacija, zato možnost trdnih simbolnih redov naveže na občutke dolgčasa in bolečine, ki so vedno prisotni znotraj simulacije: »hiperrealnost ne izbriše teh mej, ker obstajajo prepoznane ali ne; samo izbrisane so iz naše zavesti« (Hyles 322). Baudrillard lahko temu izzivu odgovori na tri različne načine. Prvi argumentira, da so meje izbrisane iz naše zavesti zato, ker nikoli niso obstajale. Ne gre torej za njihovo prepoznavanje, temveč njihov temeljni neobstoj. Če njen argument (podobno kot Kaplanova grožnja spektaklu z nedotakljivim področjem kulture) cilja na to, da obstajajo območja globoko v človeku (bolečina, dolgčas), ki so za simulacijo nedotakljiva, bi Baudrillardov drugi odgovor bil sledeč: že res, da takšna območja lahko obstajajo, vendar to pomeni tudi, da nikoli ne morejo vstopiti v našo zavest, kot jo poznamo, in so torej za vprašanje realnega popolnoma nerelevantna. Tretji odgovor pa bi bil, da se v trenutku, o katerem teoretizira Hyles, preprosto ne nahajamo v četrti stopnji simulakra, ki v svoji totalnosti deluje podobno kot virtualna realnost v sodobni grafični tehnologiji – v njenem zadnjem stadiju koncept realnega kot tudi pozitivni naboj in nihilizem nimajo več pomena.

Slavoj Žižek, za razliko od Katherine Hyles, predlaga v knjigi *Welcome to the Desert of the Real* vrnitev h Kantovemu reku, da »boj za svobodo potrebuje referenco na neko nevprašljivo dogmo« (Žižek 3). Oziroma zapisano drugače, na mestu, kjer Žižek bere Badiouja: »težko je, celo travmatično, za človeško žival sprejeti, da je njegovo življenje več od neumnega procesa reprodukcije in iskanja užitka, temveč, da je v službi Resnice« (Žižek 88). Gre torej za podobno rešitev, kot jo ponudi Debord s svojim dogmatskim realnim, vendar s pomembnim obratom. Ko življenje naredimo vredno živeti s tem, da ga je vredno tudi žrtvovati (Žižek 113), se moramo hkrati zavedati, da realno, ki bi našo izbiro opravičevalo, ne obstaja, in da lahko pozitivni naboj takšnega prepričanja izhaja zgolj ob vzporednem strogem razločevanju med sledenjem dogmam in fundamentalizmom. S tem moramo v zakup vzeti tudi, da se je resnost življenjskih stav (v skladu z Baudrillardovimi željami) znova dvignila in da bodo od tu dalje padale žrtve, obogatene s smislom in pomenom.

Deleuzova rešitev se v primerjavi z Žižkovo zdi privlačnejša. Pri njem gre za razumevanje simulacije (sprejme in podpira ga tudi Foucault), ki izvira iz želje po resnem nasprotovanju

Platonovemu filozofskemu sistemu. Platon si želi, da bi simulirane podobe lahko ločeval od resničnih, saj ga pri tem ovira nerazločljivost med izvornikom in posnetkom – sam je namreč prepričan, da slednja kot pojma nikakor ne moreta biti enaka. Glavni cilj Platona, kot ga razume Deleuze v *Logiki smisla*, je onemogočiti simulaciji vrivanje in rušenje stabilnosti dvojice ideja/podoba. Za Platona je »posnetek [...] lahko podoben nečemu samo tako, če je podoben ideji te reči« (Deleuze 207). Krivda takšnega sistema za Deleuza leži v tem, da se znak definira z notranjim razmerjem do »koda« in ne (lastnega) referenta. Na primeru Platona to pomeni, da je odnos znaka do platonskih idej pomembnejši kot odnos znaka do njegovega referenta. Deleuze nasproti Platonu postavi perspektivo, v kateri »ni pravega mnenja temveč ironično srečanje, [ki] nadomesti spoznavanje, izven vednosti in mnenja« (Deleuze 241). Gre za izziv simulakra, na katerega Platon ne zmore odgovoriti. »Ko simulaker pride na površje, uveljavlja moč fantazme. Afektivni boj pojasni z notranjim sozvočjem simulakrov, občutje smrti in razkosanje življenja pa z amplitudo vsiljenega gibanja, ki nosi same simulakre« (Deleuze 244).

Za Deleuza so simulakri deli ustvarjalnega kaosa in predstavljajo vsak zase svoje realno. So zaporedja brez stičnih točk, ki vstajajo in padajo znotraj sistema, utemeljenega na razlikah (tudi identiteta je za Deleuza v *Logiki smisla* produkt različnosti, na katerih temelji celoten sistem). Uničene so podobe, uničeni so izvorniki in uničeni so posnetki. Vse stvari nastajajo in umirajo v svoji ločeni singularnosti, povezuje jih, tako kot v spektaklu, zgolj njihova različnost (»odtujenost«). Deleuze poudarja pozitivno moč ustvarjanja, ki s svojo energijo preplavi ljudi, ki ne zmorejo več zgolj strmeli v fascinantnost k imploziji naravnega sistema, temveč najdejo veselje v aktivnem delovanju. Dejstvo, da je realnost do naših interpretacijskih poskusov ambivalentna, tu ne ovira, ampak obogati. Izguba določljive smeri, ki sledi iz tega, nima negativne konotacije, temveč pomeni radost ob možnosti rojevanja delov, ki nikoli ne postanejo celota.

Podobno kot pri Baudrillardu do središča tega ustvarjalnega kaosa ne moremo priti. Tako kot realno, ki se v simulaciji vselej skriva za horizontom, je tudi središče Deleuzovega sistema razsrediščeno. Gre za večno vračanje, ki nikoli ne vrača enakega. Za ponavljanje, ki nikoli dvakrat ne izreče istega stavka. Gre za »vsesplošno sesutje kot pozitivni in veseli dogodek, kot neutemeljenost« (Deleuze 246), zapiše avtor *Logike smisla* in s tem zahteva temeljito spremembo v našem odnosu/vrednotenju simulakrov. Nič več melanholičnega nihilizma torej; porajanje. Nič več žalostnega uničevanja; kreativnost, ki izvira iz padca omejujočih sistemov. Nič več izhujenih poti; pot sama. »Isto in podobno postaneta namreč preprosti stvari, ko nista več simulirana« (Deleuze 248). Ljudje smo nagnjeni, da se pred nesigurnostmi skrivamo,

Deleuze pa pravi, da v njih ni ničesar razen preprostosti stvari. Tako kot množica jezikov izhaja iz sposobnosti govorjenja, tako vesela množica realnega izhaja iz ene nedoločljivosti. Kaj drugega nam je storiti, kot da se veselimo z njo?

3 Beli šum

3.1 Namesto uvoda

Leonard Wilcox v svojem eseju *White Noise and The End of Heroic Narrative* zapiše, da je Jack Gladney, protagonist romana *Beli šum* in profesor hitlerjevskih študij na Kolidžu na Hribu, »modernist, prestavljen v postmoderni svet« (Wilcox 384). Če besedo »modernist« zamenjamo s »človek spektakla« in »postmoderni svet« s »svet simulakra«, dobimo izhodiščno tezo tega dela diplomske naloge: Jack Gladney je človek spektakla, prestavljen v svet simulakra. V skladu s to trditvijo in v nasprotju s prevladujočim tokom kritiškega soočanja z dotičnim romanom, bom zagovarjal, da ključ za njegovo razumevanje leži v polarnosti, ki jo DeLillo razvije med omenjenima pojmovnima perspektivama in ne zgolj v zagovarjanju ene izmed njih. Pokazal bom, kako se spektakelske težnje Jacka manifestirajo v njegovi želji po avtentičnosti, smislu, pomenu in stabilnih referentih ter kako simulacijski svet na njih odgovarja z razsrediščenostjo, samopozabo, nihilistično fascinacijo in plavajočimi znaki. Zaradi prostorskih omejitev diplomske naloge ni mogoče, da bi svoj argument podprl z analizo vsakega izmed dogodkov v romanu, zato se bom posvetil le tistim, ki so najtesneje povezani z njim. Iz istega razloga ne bom povzemal že razvitih definicij filozofskih konceptov iz prvega dela naloge, temveč bom predpostavil, da je bralec z njimi v »dobrih odnosih«.

Ob koncu analize *Belega šuma* bom postavil temelje literarno-teoretskega pojma problemske literature, ki ga je navdihnila možnost povezave med DeLillovo prozo in strukturo filozofskega argumenta, ki leži pod njo. Primer takšne navezave, kjer filozofija aktivno in globinsko oblikuje/informira svet znotraj romana, je trodelna forma *Belega šuma* in notranje spremembe Jacka Gladneya, ki ji sledijo: v prvem delu spoznamo Jacka dvomljivca, ki svet spremlja pasivno, saj ni prepričan o obstoju realnega (spektakel), v drugem delu spoznamo reakcionarnega Jacka, ki je izkusil ambivalentnost realnega, a se, prestrašen, lahko na svet zgolj odziva (simulaker), v tretjem delu spoznamo aktivnega Jacka, ki zaradi poglobljanja strahu pred izgubo realnega poskusi izoblikovati lastno realno in s tem postane aktiven del sveta (spektakel in simulaker). Ob koncu bom nakazal, kakšne posledice bi takšen pristop k analizi literarnega dela imel za širše literarno-teoretsko polje.

3.2 Valovi in žarčenje

Razlika med človekom spektakla in človekom simulakra, se znotraj *Belega šuma* najočitneje izrazi v dihotomiji med Jackom in njegovimi otroci. Slednji so bili v postmoderno okolje medijev, potrošništva in nestabilnosti rojeni in od sveta ne zahtevajo stabilne semiologije, ki jo za obstoj potrebuje Jack. V pogovorih z njim zato pogosto zvenijo kot cinični glas znanstvenega razuma, ki mu je bilo dano spregledati dejstva, pred katerimi si on zatiska oči. Medtem, ko se Jack zapreda v apokaliptičnost in otročje strahove, se njegovi otroci obnašajo kot pasivni liki, ki se svojih omejitev zavedajo, a z njimi nikoli ne stopijo v direktno konfrontacijo. Tako Jackov sin Heinrich svoje prepričanje o nedoločljivosti sveta in posledično lastno nemoč, izraža v besednih dvobojih s svojim očetom:

»Naših čutov? Naši čuti se precej večkrat motijo, kot imajo prav. To so dokazali v laboratoriju. Ali ne poznaš vseh tistih teoremov, ki pravijo, da ni nič tako, kot se zdi? Zunaj našega razuma ni preteklosti, sedanjosti prihodnosti. Tako imenovani zakoni gibanja so velika potegavščina. Celo zvok lahko prevara razum...« [...] »Orožje *ti* pritiska h glavi. Resnico hoče.« »Kakšna je korist od moje resnice. Moja resnica ne pomeni nič. Kaj če tip z orožjem prihaja s planeta v povsem drugem sončnem sistemu? To, čemur mi rečemo dež, imenuje on milo. To, čemur mi rečemo jabolka, imenuje on dež. Kaj naj mu torej povem?« [...] »Dež je samostalnik. Ali je tukaj dež, točno na tem mestu, ob kateremkoli času v naslednjih dveh minutah, ki si jih boš izbral, da boš odgovoril na vprašanje?« »Če hočeš govoriti o točno tem mestu, medtem ko si v vozilu, ki se očitno premika, potem mislim, da v tem tiči težava tega pogovora.« »Samo odgovori mi, prav, Heinrich?« »Najboljše, kar zmorem, je ugibanje« (DeLillo 27, 28).

Redki trenutki, v katerih Jack še začuti pristen stik s svojimi otroci, so tisti, v katerih slednji spijo – negibni in popolnoma podrejeni njegovim predstavam. Gre za spektakelsko odločitev Jacka, da se bo odpovedal recipročnosti (in s tem tujosti) budne zavesti, v zameno za ohranjanje oaze miru znotraj lastne realnosti:

»Ne glede na vir me je izrek zadel z učinkom trenutka veličastne transcendence. Zato sem odvisen od svojih otrok. Še nekaj časa sem sedel, opazoval Denise, opazoval Wilderja, počutil sem se nesebičnega in duhovno velikega« (DeLillo 162).

Prvi del *Belega šuma* je na gosto posejan s podobnimi (spektakelskimi) obrambnimi mehanizmi, ki Jacku omogočajo, da soočenje s smrtjo prelaga na kasnejši datum. Čeprav ne želi, zato Jack ob zajtrku prisluškuje branju horoskopa:

»Trudil sem se, da ne bi poslušal, ko je prišla do mojega, čeprav se mi zdi, da sem hotel poslušati, mislim, da sem potreboval nekakšen namig« (DeLillo 22).

Med predavanji razmišlja o vsebinski moči množic, ki so »prihajale, da bi ustvarile ščit zoper lastno umiranje. Postati množica pomeni odvrčati smrt. Ločiti se od množice pomeni tvegati smrt kot posameznik, sam se soočiti z umiranjem« (DeLillo 79). Že nekaj tako preprostega, kot je občevanje z bankomatom, Jacka pusti z »valovi olajšanja in hvaležnosti« (DeLillo 52), če se le stanje na njegovem računu ujema s številko, ki jo je izračunal sam.

Najbolj celostno obdelavo, med vsemi Jackovimi poskusi obujanja realnega, doživijo v romanu hitlerjevske študije, ki jih Jack ustanovi leta 1968 s podporo dekana Kolidža na Hribu (v njih vidi velik komercialni potencial). Hitler⁸ Jacku nudi podobo, ki je večja od življenja samega, v katero se lahko zaradi njene stabilnosti razraste in iz katere črpa svojo moč kot profesor, raziskovalec in človek. Hitler Jacku predstavlja nesmrtno realno, simbol, po katerem se orientirajo ostali simboli in zgodovinskost, ki je garancija za obstoj zgodovine same. Da se Jack podzavestno zaveda dejstva, da je Hitler zgolj prehodna podoba, ki jo naseljuje, se kaže v njegovih poskusih brisanja meje med sabo kot znakom in Hitlerjem kot referentom – na kampusu in v njegovi okolici zato vselej nosi črno profesorsko haljo in črna očala. Iluzornost takšnih poskusov se Jacku razkrije, ko zunaj kampusa naleti na profesorja Massingala, ki mu popolnoma zaprepaden pove, da je brez dodatkov videti popolnoma neškodljivo, nedoločljivo in starajoče.

Naključno srečanje Gladneya strezni – zave se težavnosti vračanja k realnosti in nedosegljivosti Hitlerjeve nedotakljivosti. Potolaži se z nakupovalno mrzlico, ki poskrbi, da znova postane del navideznega sistema in navidezne množice – neprepoznan, srečen in darežljiv. Na vrhuncu ekstaze, poln elana in brezmejnosti, svoji družini naroči, naj si »tukaj in zdaj izberejo božična darila« (DeLillo 91). Maček, ki sledi obdajanju s podobami, nastopi takoj, ko se iz območja nakupovalnega središča družina vrne v zasebnost svojega domovanja. Kupljeni predmeti postanejo vulgarni, njihova legitimirajoča spektakelska avra razpade in družina Gladney to spremembo občuti: »domov smo se peljali molče. Šli smo vsak v svojo sobo in si želeli biti sami« (DeLillo 92). Eksces izbire, ki naj bi zdravil, se izkaže za zgolj ponavljanje že ponovljenega.

Enake simptome, kot pri Jacku, lahko opazimo pri njegovemu učitelju nemščine⁹, ki po smrti svoje matere zapusti javno življenje. Vrnitev vanj mu omogoči popolna predanost vremenoslovju, ki spremeni njegov pogled na svet, ga zapolni, orientira in mu s svojo stabilno mrežo simbolov omogoči vnovično povezavo z realnostjo in svetom (DeLillo 61, 62). Sicer

⁸ Gladney ni nacist in obravnava nacizma je zgolj motiv v romanu – izbira Hitlerja kot Jackovega »rešitelja« zgolj poudari in doda k satiričnosti romana.

⁹ Jack je svojo kariero v hitlerjevskih študijah zgradil izključno na proučevanju prevodov.

povsem delujoč obrambni mehanizem pa ima eno napako, na katero nas DeLillo opozori s tem, da vse osebe, ki z učiteljem nemščine občujejo, opazijo njegovo neprijetno ekscentričnost. Gre za tendenco obrambnih mehanizmov, da zavzamejo pozicijo totalnosti in se s tem prelevijo v svojega nezaželenega brata, ideologijo. Za simbolni sistem ni dovolj njegova funkcionalnost, temveč tudi komunikacija oziroma izmenjava z drugimi (tudi drugimi simbolnimi sistemi) – vsebovati mora več kot le privaten svet enega posameznika. Preden se roman prevesi v svoj drugi del, DeLillo pred nami razgrne tri načine orientiranja, ki jih moramo razumeti, da bi razumeli roman sam. Nekega večera se primeri, da lokalna televizija družini Gladney predvaja segment, v katerem Wilderjeva mama (Jackova žena) Babette predava starejšim občanom mesta Blacksmith. Ne obstaja boljši način za vzbujanje dvoma o realnem, kot prestavljanje zasebnega v prostor, ki po navadi pripada vnaprej pripravljenemu javnemu (v danem primeru zvezdniki). Televizijski medij si je stalnico vsakdana družine Gladney prilastil, jo preoblikoval v podobo in preko zaslona serviral zbranemu občinstvu. Jacka in otroke instinktivno prevzameta strah in osuplost.

»Otroci so bili zardeli od razburjenja, jaz pa sem občutil nekakšen nemir. Skušal sem si dopovedati, da gre samo za televizijo – ne glede na to, kaj je, kako deluje – ne pa za nekakšno potovanje iz življenja oziroma smrti, ne za nekakšno skrivnostno ločitev« (DeLillo 113).

Razlike med odzivi na »televizijsko« Babette so tiste, ki kažejo na tri načine orientiranja znotraj romana: spektakelsko, simulatersko in simbolno. Jacka podoba ne prestraši, saj njeno moč že pozna, vendar pa ga šokira njen vdor v njegovo zasebnost, ki jo je do takrat imel za nedotakljivo. Znajde se v vlogi zdravnice, ki pregleduje simulanta, le da nima druge izbire, kot da podobo Babette vzame za resnično in jo s tem dejanjem oropa določene neodtujljivosti, ki bi sicer izhajala iz njene navezanosti na realnost. Lahko si sicer laže, tako kot si je zavestno lagal o moči Hitlerja, a to zgolj zakriva posledice iz njega izsiljene odločitve.

Njemu nasproten je odziv starejših otrok, ki se po koncu oddaje zapodijo pred vrata čakati Babette, da bi jo »presenetili z novico, kaj smo videli« (DeLillo 113). Njihovo začetno razburjenost, za katero se zdi, da izhaja iz nevoščljivosti, saj bi na mestu Babette radi stali sami, zamenjata veselje in navdušenost nad samo podobo.

Edini, ki se na »televizijsko« Babette ne odzove s šokom, je mladi Wilder: »ostal [je] miren. Opazoval je mamo, jo nagovarjal s polovičnimi besedami, s smiselno zvenečimi drobci, ki so bili večinoma izmišljeni« (DeLillo 113). Ker Wilder ne loči med predstavo in realnim, lahko oblikuje stabilne povezave med znaki in referenti, a je hkrati ravno zaradi te zmožnosti obsojen na naivno obliko življenja – med oddajo se dotika ekrana televizije, po koncu pa

obsedi pred njo v prepričanju, da je njegova mati za vedno izginila: »tiho in negotovo je jokal s pridušenim hlipanjem in sopenjem« (DeLillo 113).

3.2.1 *Dialog in senik*

Kritiki, ki *Beli šum* uvrščajo v red simulacij (npr. Ghashmari), svoji tezi v podporo največkrat navajajo dva dogodka iz prvega dela romana: dialog med Jackom in njegovo ženo ter Jackov obisk najbolj fotografiranega senika v Ameriki. V nadaljevanju bom pokazal (in s tem obrnil svojo izhodiščno domnevo), da je za polno razumevanje obeh dogodkov njuno razlago potrebno iskati v razmerju med spektaklom in simulakrom, ne pa v iskanju lastnosti, ki bi ju uvrstile v zgolj eno izmed dveh kategorij.

Ko Jack in njegova žena ležita v postelji, se med njima odvije naslednji pogovor:

»Kaj bi rad počel?« je vprašala. »Karkoli želiš ti.« »Rada bi naredila to, kar je najboljše zate.« »Zame je najboljše to, da ti ugodim,« sem rekel. »Rada bi te osrečila, Jack.« »Srečen sem, kadar ugodim tebi.« »Samo to bi rada delala, kar bi rad počel ti.« »Rad bi počel to, kar je najboljše zate.« »Razveseli me, če mi dovoliš delati to, kar razveseljuje tebe,« je odvrnila. »Mislim, da sem kot moški partner odgovoren za to, da ti ugodim« (DeLillo 32).

Pričujoči dialog v bralcu vzbudi občutek, da je med zakoncema nekaj ostalo nepreneseno, kot da nobena stran ni sposobna izraziti globine, ki v danem trenutku vlada njenemu življenju. Morda je to posledica njunih značajskih razlik ali pa težav v zakonu, vendar sledi za takšno interpretacijo v *Belem šumu* ne najdemo. Morda ima prav Baudrillard, ki teoretizira, da v svetu simulacij ne moremo več postavljati globokih vprašanj o realnosti, saj so ta izgubila svoj smisel. Tudi ta odgovor se zdi iz trte izvira, saj se Jack in Babette pogovarjata o željah in ugodju, kar sta tradicionalno dve izmed najintimnejših tem zakonskega življenja. Odgovor je treba iskati drugje, pri Debordu, ki v tezi §101 zapiše, da spektakelski človek globokih vprašanj o realnem ne more postavljati odprto in/ali odkrito. Prvič zato, ker spektakel prednost daje podobam, ne realnemu, drugič pa zato, ker spektakel zahteva (z namenom lastne ohranitve) enosmernost vseh svojih »dialogov« – ob strani vselej pusti nepreneseni del realnosti Drugega. Kar bode v oči ob branju dialoga, torej niso težave oseb in ne problemi stanja sveta, temveč neizrečena membrana, skozi katero morejo preteči besede, preden dospejo do prejemnika in ki onemogoča kakršnokoli obliko pristnega medčloveškega stika. Jack je, oddaljen od samega sebe, hkrati obsojen na oddaljenost od soljudi.

Drugi primer, ki naj bi predstavljal najbolj očiten prikaz simulacijske narave *Belega šuma* (Ghashmari, Wilcox), je Jackov in Murrayev obisk največkrat fotografiranega skednja v Ameriki. Medtem, ko Jack opazuje ljudi s fotoaparati, skedenj in stojnico, na kateri se

prodajajo fotografije najbolj fotografiranega skednja v Ameriki, Murray, njegov prijatelj in sodelavec, vzhičeno doživlja popodobljenje sveta: »»Nihče ne vidi skednja,« je končno rekel. Sledil je dolg premolk. »Ko enkrat vidiš znamenja za skedenj, je tega skorajda nemogoče opaziti« (DeLillo 16). Za Murraya je podoba skednja močnejša od realnosti in od nje odtrgana. Leonard Wilcox zato sklepa, da ja ustvarjena preko modela (simulacija), v katerem »hipna podoba dobi svojo lastno veličastno, mistično »avro« (Wilcox 350) in kot znak, osvobojen referenta, oblikuje lastno realnost. Vendar pa Murray na isti strani romana poudari, da je funkcija človeka, glede na skedenj, igrati igro, v katero nas prisili njegova podoba: »Tukaj nismo zato, da bi ujeli podobo, tukaj smo, da bi jo ohranjali. Vsak fotograf krepi avro. Ali čutiš, Jack? Kopičenje brezimne energije« (DeLillo 16). Skedenj pri življenju ohranja človeška energija, ki opazuje turistično dobrino, prikazano na spektakularen način. Najbolj fotografiran skedenj v Ameriki je zgolj podoba, ki je nadvladala nad in spremenila realnost, vendar ne zakriva, kot je značilno za simulacijo, da pod njo ni nikakršne realnosti. Skedenj še vedno lahko »raztrga zemljevid«, a le pod pogojem, da ljudje njegovo spektakelsko naravo prepoznajo in od nje odstopijo.

Tekom prvega dela romana postane jasno, da je v Jackovem svetu realnost zakrita, in da pod njegovo površino tli hitro vnetljivo dračje simulacije. Čeprav se trudi, da bi podobi (skednju) namenil manj časa kot njeni okolici (realno), ni zmožen najti načina, s katerim bi se nanjo trajno priklenil. Ko zaradi pojava čudnega dima nekega dne razpustijo šolo, se začne spraševati o njegovem vzroku: »sistem za prezračevanje, barva ali lak, penasta izolacija, električna izolacija, hrana iz samopostrežne restavracije, žarki, ki jih oddajajo računalniki, negorljivi azbest, lepilo s transportnih zabojev, hlapi iz kloriranega bazena ali morebiti nekaj globljega, bolj drobnozrnatega, tesneje vtkanega v temeljno stanje reči« (DeLillo 40). Tiha slutnja o globini njegovega problema, se na površju materializira v drugem delu romana.

3.3 Zračni toksični dogodek

Da bo v Jackovo življenje vnesena drastična sprememba, nakazuje že formalna struktura drugega dela romana. V nasprotju s prvim in tretjim delom, ki sta sestavljena iz kratkih in ne nujno dogajalno povezanih poglavij, je drugi del v celoti zgrajen iz enega, strnjene in tekočega poglavja. Ker kratka poglavja pisatelju omogočajo gibčno prozo, lažje vzdrževanje napetosti in lažje manipuliranje z naborom dogodkov, se zdi kontraintuitivno, da bi DeLillo na sredini romana s to prakso prekinil, ne da bi imel za svojo izbiro dober razlog. V drugem delu romana poskuša s spremembo oblike ohraniti odnos med njo in vsebino, s katerim je obogatil prvi del romana. V slednjem Jackovi fragmentirani in sporadični poskusi iskanja

realnega najdejo formalen odgovor v množici kratkih, skorajda »črtnih« poglavij, ki delujejo kot same v sebi zaključene celote. Proza drugega dela pa poskrbi za to, da s svojo letargičnostjo odslikava počasen prehod kemikalij od benignega oblaka do črne more ter s tem Jackovo počasno drsenje proti neizbežni konfrontaciji s smrtjo.

Zračni toksični dogodek se začne z železniško nesrečo, v kateri z železniške proge ob Jackovi hiši iztiri tovorni vlak. Nesreča se zgodi tako blizu, da lahko Heinrich s podstrešja z daljnogledom opazuje zložno uhajanje neznanega plina iz vagonov v ozračje. Nihče ne ve natančno, iz česa je sestavljen oblak, v katerega se plin zgosti. Preko medijev je najavljeno zgolj to, da je njegov del kemikalija Nyoden D. in da se ljudje nimajo ničesar bati, saj naj bi bila stvar neškodljiva (čeravno je znano tudi to, da Nyoden D. ni bil testiran na ljudeh in da zato nihče z gotovostjo ne ve, kakšni so lahko njegovi učinki na njih). Grozeči oblak, tako kot Nyoden D., predstavlja natančno tisto prešuštniško naravo realnosti, ki jo v svojem delu omenja Baudrillard. Gre za lastnost realnega, da mora sprejeti vse interpretacije o sebi, kontradiktorne ali ne, brez upiranja, če želi ohraniti svoj status realnega. Kot pravi spektakelski človek, se Jack na to spremembo v naravi realnega odzove z zanikanjem. Trdi, da nevihta ne bo ogrozila njegovega doma, »ker [ga] pač ne bo« (DeLillo 122).

Posledice nedefiniranosti oblaka se najjasneje prikažejo na Jackovih hčerkah, ki sledita radijskim poročilom in trdita, da ju kot po tekočem traku napadajo simptomi, ki jih radijski sprejemnik v tistem trenutku navede kot relevantne znake okužbe – rahel glavobol ali nenadzorovani deja-vuji, hčerkama je popolnoma vseeno. Ko Jack pobara Babette o možnosti, da sta deklici resnično bolni, dobi svojo prvo lekcijo o redu simulakra:

»Kaj pa, če so simptomi pravi?« »Kako bi lahko bili pravi?« »Zakaj ne bi mogli biti pravi?« »Dobita jih samo takrat, kadar poslušata radio,« je zašepetala« (DeLillo 140).

Heinrich v nasprotju s Steffie in Denise, ki postaneta mesnato bivališče simptomov ustvarjenih preko modela, v stanju vsesplošne panike doživi popoln preporod. Iz ponavljanja mantre »vem, da nič ne vem«, prestopi v vlogo javnega glasnika najnovejših informacij o Nyodenu D. in črnemu oblaku. Zračni toksični dogodek mu pomeni obljubljeni implozijo simulacijskega sistema, ki jo pričakuje z na široko odprtimi očmi.

Poleg družinskih članov in prebivalcev mesta Blacksmith se na železniško nesrečo in razlivanje kemikalij odzove tudi država. Najprej dogodka sicer noče priznati, a nato nadenj vseeno pošlje različne zračne in kopenske enote, po njihovem porazu pa, še vedno neodločena o resnosti grožnje, zapove splošno evakuacijo. V zbirni center, kjer so nastanjeni Jack in

njegova družina, pošlje enote SIMUVACa in ker Jacka zanima pomen okrajšave, o njej pobara enega izmed zaposlenih:

»Skrajšano za simulirana evakuacija. Novi državni program, za financiranje, za katerega se še vedno borijo.« »Ampak ta evakuacija ni simulirana. Resnična je.«
»Tega se zavedamo. Ampak zdelo se nam je, da bi jo lahko uporabili za zgled¹⁰«
(DeLillo 146).

Meso bo vedno trpelo, napove Baudrillard v *Popolnem zločinu*, ne glede na stanje realnega, ne glede na razliko med soočanjem z njim ali hiperrealnim in ne glede na to, ali se nanj odzovemo s smrtno ali simulirano resnostjo. Posledice slednje postanejo vidne šele v tretjem delu *Belega šuma*, ko tri dni po eni izmed simuliranih evakuacij, ki sledijo zračnemu toksičnemu izlivu, v mesto zaide čuden (realen) smrad. »Sodelovali so v SIMUVAC-ovi vaji, zdaj pa niso hoteli bežati« (DeLillo 275) se pridruša šokiran Jack. Tudi ko smrdljiv plin začne dražiti nosove in solziti oči, ljudje še vedno niso prepričani, kako naj se na nastalo situacijo odzovejo – k sreči se oblak kmalu razkadi in problematičnost samega dogodka je tako zatrta v kali.

Najpomembnejši preskok, ki se zgodi v drugem delu romana, je prestop smrti iz zunanosti v Jackov notranji svet. Ker slednji med evakuacijo za nekaj minut zapusti avto, da bi vanj natočil bencin, postane del skupine »izpostavljenih«, katerim SIMUVAC-ovi uslužbenci na podlagi relevantnih podatkov napovedo prihodnost – Jacku je na svetu ostalo še približno trideset let (DeLillo 147, 148). Ko se poskuša pogajati o točnosti izračunov, mu uslužbenec odgovori: »tega nisem rekel jaz, ampak računalnik. Tako trdi celoten sistem« (DeLillo 148). Ker smrt postane del njega, jo Jack lahko skriva, ne more pa je potlačiti. Lahko si sicer želi vrnitve k črni halji in temnim očalom, a hkrati ne more več zaupati velikim sistemom, ki so ga v preteklosti uspešno tolažili.

Od soočenja z lastno smrtjo naprej Jack vse bolj spominja na ranjeno žival, ki ji je odtegnjena moč nad lastno usodo. Edina rešilna bilka, h kateri se lahko zateče, je njegov prijatelj Murray, ki ga sreča med sprehodom po prostoru za evakuacijo. Slednji mu najprej poda lekcijo o obupu¹¹:

»Rad bi se nehal zanimati zase,« sem povedal Murrayju. »Je kakšna možnost, da bi se to zgodilo?« »Nobene. Poskušali so že boljši« (DeLillo 158).

¹⁰ Tu se pojavi prevajalski problem, saj v slovenski različici romana namesto besede "model", ki jo najdemo v originalu, Jure Potokar uporabi besedo zgled, s tem pa se izgubi konotacija, ki jo beseda "model" nosi v angleščini. Zgled je nekaj, kar uporabljamo kot pasivni original za namen kopiranja, model pa je lahko razumljen tudi kot funkcija, skozi katero se stvari rojevajo.

¹¹ Pomen te lekcije se razjasni v nadaljevanju.

Nato pa mu razkaže praznino, iz katere se napaja njegov pogled na svet: med kriznim stanjem Murray išče prostitutko, ki bi bila z njim pripravljena odigrati Heimlichov prijem (DeLillo 259, 260). Pomembno je seveda zgolj to, da prostitutka zna posnemati vse simptome, ki jih proizvedejo dušeci se ljudje, brez da bi se dušila s hrano. Murray ve, da je realnost mrtva in zato oropan vseh aktivnih možnosti izkoristi edino, kar mu preostane – sprehaja se po puščavi realnega, se nad njo čudi in z njo občuje. Gladneyu je tak način bivanja v svetu tuj, a mu daje upanje, saj vidi, da lahko tudi odrasli napram svetu brez realnega zavzamejo delujočo pozicijo, čeprav zanj niso bili rojeni.

3.4 Dylarama

Zgodba tretjega dela *Belega šuma* se po večini vrti okoli Babetinega soočanja s smrtjo. Kot pripadnica tehnološko razvitega sveta Babette rešitev za svoj strah ne išče v simbolnih sistemih, temveč v farmacevtski industriji. Zateče se k tabletam Dylar, ki naj bi v možganih zadušile središča odgovorna za najgloblje človeške strahove. Ker gre za novo in še ne odobreno zdravilo, se Babette najprej znajde v vlogi poskusnega zajčka, in ko se klinični preizkusi nenadoma zaključijo, še v vlogi ljubimke enega izmed raziskovalcev, ki ji v zameno za spolne usluge dostavlja opuščeno zdravilo.

Jemanje tablet Babette pred družino skriva, vendar njena skrivnost vseeno pride na dan, ko ena izmed hčera odkrije škatlico Dylarja in svoje odkritje deli z Jackom – njegova žena se pod stopnjujočim se navalom vprašanj, zlomi tekom šestindvajsetega poglavja. Od začetka njunega pogovora je jasno, da Jacka bolj kot Babetino ljubimkanje prizadene njeno priznanje, da jo razjeda isti strah, pod katerega težo kleca sam. Njegov prvi odziv je zato: »To je strašno. Ne govori mi tega« (DeLillo 202). Težav svoje žene ne želi prepoznati kot legitimne, saj bi to pomenilo, da bi se z njimi soočil tudi sam. Babette poskuša prepričati, »da [stanje] ni tako resno, kot se ji zdi« (DeLillo 203). Prigovarja ji, da je strah pred smrtjo nekaj vsakdanjega in da jo do smrti same čaka še dolga življenjska pot. Očitno postane, da je Babette za Jacka zgolj eden izmed obrambnih mehanizmov, s katerimi poskuša pregnati svoj strah. Njegova žena je njegova »moč, [...] življenjska sila« (DeLillo 205): predstavlja mu zdravje, živahnost, vitalnost in ideal človeka, ki se je sposoben spoprijeti z eksistencialnimi vprašanji ter vzporedno z njimi smiselno delovati.

Lastnost, ki združuje vse ponesrečene poizkuse Jackovega soočenja s smrtjo realnega je, da so vsi osredotočeni na stvari zunaj njega. Hitler, Babette, bankomat in otroci, vsi izhajajo iz temeljnega prepričanja, da nekje zunaj obstaja oseba/sistem, ki ve in ki bo Jacka radostno priključil k svoji karavani, mu pustil, da se v njej razraste in potrjeval njegove odločitve.

Takšna rešitev pa, kot bi pripomnil Debord, ni nikakršna rešitev, saj more pravi spektakelski človek prelomiti s podobami in zgodovino znova začeti aktivno oblikovati. Za Jacka to pomeni, da bo moral, če bo hotel rešiti zagato realnega, v kateri se je znašel, iz nje izplavati sam.

Dane lekcije Jack ne spregleda in zato se odloči, da novih rešitev ne bo iskal zunaj sebe, temveč v potlačenju delov svoje notranjosti. Odloči se, da bo izsledil Dylar in na lastni koži preizkusil zdravilo, ki je na cedilu pustilo njegovo ženo (Babette Dylar ne pomaga). S pomočjo znanstvenice Winnie Richards, sodelavke na Kolidžu na Hribu, izve nekaj malega o strukturi Dylarja in njegovih učinkih, nekaj o zgodovini skupine Gray Research, ki se je ukvarjala s testiranjem zdravila in, kar je najpomembnejše, Willija Minka, preprodajalca tablet in prešuštnika. S tem se začne začetek konca Jackovega iskanja realnega, ki pa pred kakršnimkoli dejanjem kulminira v treh pomembnih pogovorih.

Prvi pogovor se zgodi z Winnie Richards, ki Jacku med njunim zadnjim srečanjem razloži teorijo, po kateri je strah zgolj biološki mehanizem, ki nam je skozi evolucijo zagotovil preživetje. Definira ga kot »zavest o samem sebi, dvignjena na višjo raven« (DeLillo 235) – brez nje bi nevarnosti v naši okolici preprosto spregledali. Ko jo Jack pobara o dotičnem strahu pred smrtjo, mu odgovori: »Jaz, jaz, jaz. Če bi na smrt lahko gledal kot na manj čudno in referenčno, bi se tvoj odnos do sebe v zvezi s smrtjo zmanjšal, prav tako pa tudi strah« (DeLillo 235). V Jackovo življenje s tem vnese možnost odločitve (posvetiti se smrti/ne posvetiti se smrti), ki ga pripelje do psevd-spoznanja, da je vsa njegova okolica od nekdaj imela prav: »Naj nadaljujem svoje življenje, vzgajam otroke, predavam študentom. Trudim se ne misliti na tisto na tisto postavo iz statičnih motenj v motelu ob pokopališču, ki polaga nedokončane roke na mojo ženo« (DeLillo 236).

Že tekom drugega pogovora se razkrije, da Jack svojega psevd-spoznanja ni vzel resno. Njegova tematika se sicer vrti okoli seminarja o avtomobilskih trgih, ki ga Murray vodi na Kolidžu na Hribu. Jack je nad morbidnostjo takšnega projekta šokiran. Trkov ne more videti kot zgolj znake in jih zato še vedno orientira glede na »kri in steklo, tiste cvileče gume« (DeLillo 224), človeške udeležence in njih usode. Murray Jacka prijazno opomni, da cilj njegovega seminarja ni gledati katastrofe, temveč v njih najti nekaj pozitivnega: »Glej mimo nasilja, Jack. V njih je čudovit prekipevajoč duh nedolžnosti in zabave« (DeLillo 225). Ravno to pa je tisto, kar Jacka na Murrayu moti. Slednji razen čistega teoretskega zanimanja, ki mu omogoča oblikovanje abstraktnih idej, ne premore nikakršne strukture, ki bi ležala pod in informirala njegova prepričanja. Sam v svetu ni nikoli udeležen – kot idealen Baudrillardov

nihilist opazuje vesolje in od njega zahteva vedno več uresničenih možnosti, informacij in konceptov.

V tretjem pogovoru postane jasno, da Murrayeva spoznanja za Jacka Gladneya, spektakelskega človeka, sežejo pregloboko. Jack bi rad verjel, da realno v svojem bistvu ostaja nespremenjeno in nedotakljivo, zato nikakor ne more uporabiti rešitev, ki bi od njega zahtevale, da za namen sprave prizna smrt realnega. Brezno, ki loči spektakelskega človeka od človeka simulacije, je v *Belem šumu* nepremostljivo. Tretji pogovor, ki se odigra med Jackom in Murrayem, zato spominja na nekaj povsem provizoričnega:

»V tem primeru se lahko vedno izogneš smrti, tako da se osredotočiš na življenje po njej.« »Kako naj to naredim?« »Saj je jasno. Beri o reinkarnaciji, transmigraciji, hiperprostoru, vstajenju mrtvih in tako dalje. Iz teh prepričanj so se razvili nekateri čudoviti sistemi. Preuči jih.« »Pa verjameš v kaj od tega?« »Milijoni ljudi so verjeli tisoč let. Pridruži se jim. Vera je drugo rojstvo, drugo življenje, praktično univerzalna je. Nekaj že mora pomeniti.« »Ampak ti čudoviti sistemi so si zelo različni.« »Izberi tistega, ki ti ugaja« (DeLillo 290).

Murray od Jacka ne zahteva upravičene izbire, kaj šele avtentično vero v svojo izbiro, temveč zgolj izbiro samo. Jacku ponuja še več istega; simbolne sisteme, oropane iniciacije, ki svoje funkcije v svetu simulakra ne zmorejo več opravljati. Murray v svoji abstraktni ambivalentnosti ne zapopade Jackovega temeljnega strahu, ki ne izhaja iz izbire rešitve, temveč iz nedoločljivosti realnega, ki ga sili v izbiro:

»Načrt je živeti,« je rekel. Pogledal sem ga. Preučeval sem njegov obraz, njegove roke. »Svoja življenja začnemo v kaosu, v blebetu. Ko nas ponese v svet, si skušamo izmisliti obliko, načrt. V tem je dostojanstvo. Celotno tvoje življenje je načrt, spletko, diagram. To je propadel načrt, ampak ne gre za to. Načrt je potrditi življenje, iskati obliko in nadzor. Celotno po smrti, še zlasti po smrti se iskanje nadaljuje. Pogrebni obredi so poskus dokončati načrt z obredom. [...]« »Pa si prepričan?« sem vprašal. »Načrtovati, česa se lotiti, oblikovati čas in prostor. Tako napredujemo v spretnosti človeške zavesti« (DeLillo 295, 296).

Za Murraya ni pomembna vsebina načrta, temveč njegov obstoj, njegov poskus – od tod izhaja njegovo življenje opazovalca. Za Jacka sta pomembnejša oblika in nadzor, orientacija in odločitveno drevo, ki bi mu omogočilo upravičujoče se življenje. To temeljno razhajanje med njima pa ne prepreči, da Murray Jacka ne bi izobrazil o alternativnem načinu premagovanja smrti: »ubijaj za življenje« (DeLillo 295). Ne pozabi tudi omeniti, da gre v danem primeru zgolj za akademsko diskusijo.

Ne čudi torej, da Jack kmalu po pogovoru sprejme odločitev, da bo ubil Willija Minka. Na vprašanje, ali je njegova odločitev avtentična, ker izhaja iz vere v Murrayeva načela, ali je

zgolj reakcija na simulacijski svet, ne najdem drugega odgovora kot to, da si Jack načrt umora neprestano ponavlja (DeLillo 307, 312, 314), kar namiguje na njegovo aktivno udeležbo (v Debordovem pomenu) in s tem na avtentičnost njegovega poskusa ustvarjanja lastne realnosti. Ko Jack vstopi v motelsko sobo, v kateri prebiva Mink, spozna, da slednji ni posebljeno zlo, temveč oseba, ki zaradi predoziranja z Dylarjem ne zmore ločiti med fikcijo in realnostjo, ki gleda prazne kanale na televiziji in operira z nelinearnim, luknjičastim spominom. Cena, ki jo plača za potlačitev smrti, ni nazadovanje na Wilderjevo stopnjo naivnosti, temveč potlačitev življenja samega. Brez prisotnega strahu Mink ne zmore razločevati med znaki in referenti, ne zmore sprejemati premišljenih odločitev in se zato podredi vsaki narativni strukturi v svoji bližini (zateče se v kopalnico, ko Jack simulira zvoke streljanja). Kljub njegovi presunljivi nebogljenosti si Jack ne more kaj, da ga ne bi ustrelil z »orožjem, pištolo, avtomatikom« (DeLillo 315).

Prva stvar, ki jo Gladney začuti po oddanem strelu, je sproščen adrenalin, ki se v njem kopiči vse od trenutka, ko se je v ukradenem avtu odpravil protu motelu. Prepričan je, da mu je uspelo vzpostaviti realno, da je zlomil simulaker in da je z umorom prešel mejo iniciacije, ki ga je ločila od novonastalega simbolnega reda. V navalu ekstaze pozabi, da v motelski sobi, tako kot v romanu, red ohranjajo simulacijska pravila, ki morajo vzdrževati nedoločljivost realnega.

»Minku so izstopile oči. Kratek čas so se lesketale. Dvignil je roko, potegnil za petelina in me ustrelil v zapestje« (DeLillo 316).

Pravila simulacije sama po sebi ne morejo biti prekršena, ker niso stabilna – zagotavljajo zgolj recipročnost. Simulaker zato Jacku vrne s strelom v zapestje, s katerim je slednji mislil pokončati Minka. Ne izpusti ga iz svojih rok, dokler z njim ne obračuna in mu pokaže, da se je ves čas svojega iskanja, v resnici boril proti slamnatemu možu. Zakoni spektakla, ki jih z umorom Jack poskusi prekršiti in preseči v svetu simulakra ne obstajajo: izgubili so svojo moč. Vse, kar Jacku preostane, sta streznitev in vrnitev:

»Svet se je sesedel vase, vsa tista živahna tkiva in povezave je pokopala gmota običajnih reči. Bil sem razočaran. Prizadet, osupel in razočaran« (DeLillo 316).

3.5 Nune in smrt

Gladney sebe zaradi bolečine, Minka zaradi usmiljenja, po strelskem obračunu z ukradenim avtom dostavi pred bolnišnico nemških nun. Oba ranjenca preživita, Jacku pa uspe Minka celo prepričati, da si je strelske rane zadal sam. Med prevezovanjem slednjih, poskusi razočarani (a humani) Jack z eno izmed nun načeti prijazen pogovor o tem, kakšno je stanje v

nebesih. Nuna mu z osornim glasom odvrne, da o stanju v nebesih, še manj pa o nebesih samih, ne ve ničesar.

»Pa saj ste nuna. Nune verjamejo v angele. Kadar vidimo nuno, nas to razveseli, lepo je in zabavno, ko te spomni, da nekdo še verjame v angele, v svetnike, v vse tradicionalne stvari.« »Pa imate res tako neumno glavo, da to verjamete?« »Ni pomembno, kaj verjamem jaz. Pomembno je, kar verjamete vi« (DeLillo 320).

Nuna Jacku obrazloži, da nobena izmed redovnic ne verjame v tisočletno tradicijo, na kateri je v zunanjem svetu zgrajena njihova identitete. Jack se, podobno kot pri Babette, z gnusom obrne stran:

»Tega nočem slišati. Preveč grozno je.« »Ampak resnično.« »Nuna ste. Obnašajte se kot nuna« (DeLillo 322).

Nune razumejo, tako kot razume Baudrillard, da je razkrivanje podob nevarno delo in zato raje sledijo predstavam, ki si jih ljudje ustvarijo o njih, kot pa da bi se z njimi odkrito spopadle. Razumejo, da jih svet potrebuje, saj potrebuje nekoga, ki bo v odsotnosti onstranstva onstranstvo vzdrževal. Razumejo, da »kdor ne verjame opravi delo bolje kot vsi tisti, ki verjamejo« (Baudrillard 84).

DeLillo na drugi strani razume, da omenjeni citat, kljub svoji privlačnosti in ostrini, ne izgovori celotne resnice. Razume, tako kot razumejo nune, da verovanje ne deluje samo takrat, ko je njegova oblika napolnjena z vsebino, temveč tudi takrat, ko obstaja zgolj formalno. Razume, da je simulacija nemočna pred ljudmi, ki ničesar ne verjamejo, a kljub temu delujejo, kot da bi verjeli¹². Razume, da bo Jack ob prihodu domov razčaran in razočaran in ne bo mogel storiti »ničesar drugega [...] kot čakati na sončni vzhod, ko bo nebo donelo kot bron« (DeLillo 323), vendar *sluti*, da to ni najpomembnejši zaključek, ki ga ob koncu romana lahko zapiše. Ravno nasprotno, z zadnjim parom strani nas opomni, da bi morali biti pozorni na to, kaj bo Jack storil naslednji dan, ko se zbudi in znova najde pot do supermarketa.

3.6 Problemska literatura, poskus

Koncept problemske literature, v svojem najširšem smislu, zaobjema vso literaturo, ki jo je mogoče analizirati na način, ki v ospredje postavi poljuben (a utemeljen) filozofski argument in predpostavi, da se slednji nahaja v njenem središču. V idealnem (ožjem in strožjem)

¹² S to ugotovitvijo se DeLillo neverjetno približa ideji Slavoj Žižka, ki v svojem delu *Začeti od začetka* med razpravo o cinizmu poudari, da kljub realpolitičnemu širokoustenju, politiki v konkretnih odločitvah ravnajo, kot da bi z vsem srcem verjeli v ideale naroda, Boga, bratstva, edinstva in domovine.

primeru to pomeni, da se celotno literarno delo lahko bere kot dialog med dvema ali več koncepti/pozicijami, ali kot raziskava posamičnega argumenta, vendar ne na način, kot ga poznamo pri skupinah literature s filozofsko tematiko in filozofske literature Problemska literatura ni le še ena izmed kategorij za urejanje literature po vrstah/podvrstah, temveč gre pri njej za *način* analize literarnega dela samega. Rečeno drugače: literarno delo, ki ga označimo kot problemsko literaturo mora, da bi si prislužilo ta naslov, v celoti odslikavati strukturo filozofskega argumenta, ki mu ga pripišemo tekom analize.

Pomembno se zdi poudariti, da navkljub močnemu zanašanju na filozofske temelje problemska literatura v ospredje vseeno postavlja literaturo samo. Ni torej dovolj zgolj to, da na primeru Orwellovega *1984* prikažemo diktatorski režim in njegove mehanizme represije, temveč koncept problemske literature od nas zahteva, da znotraj *1984* prikažemo točno določen razvoj filozofskega argumenta/problema, ki znotraj romana oblikuje zaključeno celoto in hkrati prikažemo, kako izbrani argument informira dogajanje v notranjosti literarnega dela samega. Povedano jasneje: problemska literatura od analize zahteva, da se v literarnem delu izrazi ali pokaže na problem oziroma argument, ki ne samo stoji za literarnim delom, temveč v procesu analize razumevanje literarnega dela tudi obogati – relacija *mora* delovati v obe smeri. Ker gre za pristop k branju literature, ki filozofskih konceptov znotraj literarne analize noče ropati njihove ostrine in analitičnosti, literarnega dela pa noče oropati tistega, kar naredi delo literature literaturo, je na vsakem koraku zahtevana izjemna previdnost in natančnost.

Konkretni primer problemske literature je seveda DeLillov *Beli šum*, ki filozofijo obogati s specifičnim pogledom na problem realnega, literarno analizo pa je obogatena za poglobljeno razumevanje celote romana, predvsem pa protagonista. Če na Jacka Gladneya gledamo kot na spektakelskega človeka, ki se sooča s svojimi strahovi o tem, da je realno umrlo, se njegovi osebi odpre globina, ki je pri branju smrti kot zgolj obsedenosti s fizičnim koncem izgubimo. Mogoča se zdi tudi navezava *Bratov Karamazov* na različne teološke argumente, *Zločina in kazni* na Nietzschejev razvoj nadčloveka, *Ni prostora za stare* ali pa *Blood Meridian* na različne argumente o nasilju (Bataille, Lorenz).

Glede vpliva problemske literature na literarno teorijo samo: če sledimo najstrožjim kriterijem, ki jih je problemska literatura zmožna začrtati analizi literarnega dela, kar bi pomenilo, da more slednja najti literarno delo, katerega vsebina se v popolnosti oblikuje okoli nekega filozofskega argumenta in katerega vsebina v celoti prevzema formo istega filozofskega argumenta, bi lahko trdili, da je vsebina takšnega literarnega dela oblikovana ne le s strani zunanjih oblikovnih izbir, temveč tudi s strani notranje podrejenosti strukturi

filozofskega argumenta. To pa bi pomenilo, da je vsebina svobodna zgolj znotraj zgodbe same; v interakcijah, odnosih, vzporednosti življenj itn. in ne več v dogodkih, značajskih lastnostih itn. Bilo bi namreč nelogično, da bi Jack Gladney v drugem delu *Belega šuma* sprejel svojo umrljivost in zgodbo zaključil, čeravno vemo, da ga lahko od vsega začetka opredelimo kot spektakelskega človeka in zaradi filozofske podkovanosti razumemo, da to nikakor ni pot, ki bi jo Jack lahko izbral. Ali to pomeni, da je vsebina literarnega dela popolnoma podrejena filozofskemu pojmovnemu aparatu, ki ga uporabimo za njegovo analizo? Nikakor ne, govorim o *idealnem* primeru, na katerega v življenju naletimo poredko, prav tako koncept problemske literature vselej zahteva ravnotežje med svojima poloma – odpre pa se nam prostor za nadaljnje raziskovanje.

Če je vsebina omejena na edinstveno formo argumenta, to pomeni, da se na novo postavlja vprašanje forme in vsebine same. Forma filozofskega argumenta namreč ni povsem zunanja in ne povsem notranja – na neki način je logika literarnega teksta samega. Je potem postmodernizem mogoče iskati zgolj na ravni forme argumenta in ne same vsebine? Kaj v tem kontekstu pomeni formalnost vsebine in vsebinskost forme? Zakaj se je neka vsebina prikazala skozi točno to formo argumenta? Ker gre za poskus, ta vprašanja ostajajo neodgovorjena v upanju, da nekoč dočakajo implozijo in kot bi rekel Baudrillard, edini pravi konec samih sebe.

4 Zaključek

Zametki pričujoče diplomske naloge segajo v leto 2015, ko mi je pod roke prišla ena izmed knjig Jaron Lanierja, pionirja virtualne realnosti in enega izmed ustanoviteljev polja filozofije računalnikov, v kateri se ukvarja s svetom računalniške tehnologije (predvsem virtualne realnosti in interneta) ter posledicami, ki jih bo ta imela za družbeno življenje v prihajajočih desetletjih. Ob branju njegovih besed sem se navdušil nad filozofijo virtualnih svetov, hkrati pa spoznal, da slednji odpirajo in osvetlujejo nemalo tradicionalnih filozofskih vprašanj. Raziskovanje, ki je sledilo prebujenemu interesu, me je vodilo od Baudrillarda in simulacij, k njegovemu predhodniku Debordu in spektaklu, McLuhanu in naravo medijev, Marxu in odtujenem delu ter ob koncu k Deleuzu, Foucaultu in Žižku. Da sem sem v istem obdobju posvetil tudi opusu Dona DeLilla in začel resneje prebirati *Beli šum*, se imam zahvaliti zgolj srečnemu naključju.

Ker diplomska naloga poleg interesa in raziskovanja potrebuje tudi rdečo nit, sem si v njej zadal zgoraj omenjene avtorje zbrati in povezati okoli problema realnosti, raziskati načine, na katere se realno pojavlja v njihovih delih ter najti in prečistiti odgovore, ki jih sami podajo na problem realnega, kot ga vidim jaz. Filozofski del naloge začnem z analizo Marxovega razdelka *Odtujeno delo*, v katerem iščem prve zametke razkola med posameznikom in realnostjo, ki za Marxa izhaja iz same narave industrijskih načinov produkcije. Svobodno in zavestno spreminjanje narave, tekom industrijske revolucije zamenja udinjanje kapitalistom, realnost pa, ki je za Marxa materialni temelj človeškega življenja, iz rok tistih, ki nimajo, polzi v roke tistih, ki imajo.

Nadaljujem z analizo Debordovega koncepta spektakla in pokažem, na katerih točkah se je slednji na Marxa navezoval in na katerih točkah je z njegovo mislijo prekinil. Z analizo samega koncepta spektakla se poskusim prebiti do njegovega bistva, saj ga je tekom zgodovine zakrila marsikatera nepotrebna ali celo zgrešena interpretacija. Na konkretnem primeru pokažem delovanje spektakla, njegovo abstraktno naravo, uporabo moči zakrivanja in pomen podob, ki v Debordovem (potrošniškem) svetu postanejo nosilke vrednosti predmetov. Iz te analize izpeljem dva pomembna zaključka: spektakel ni *produktivna* sila ter vrnitev k realnosti je mogoča zgolj preko *praktične teorije* – razvidno je, da realno za Deborda pomeni esenco, h kateri se je potrebno vrniti, si jo na novo pridobiti in z njo upravljati. Debord lahko do tega cilja pride preko treh poti: dogmatskega realnega, nezavednega realnega in znanstvenega realnega, vendar je le slednja pot tista, ki lahko vzpostavi praktično teorijo in

hkrati ostane notranje konsistentna. Ob koncu obelodanim pertinentno težavo Debordove teorije, saj se slednja izrecno ne strinja z že omenjeno trejo izbiro.

Odgovor na Debordovo aporijo zato poiščem v Baudrillardu in njegovi teoriji simulacije. Ta pravi, da nekonsistentnost sistema, ki izhaja iz Debordove teorije, ni nujno njegova smrtna obsodba, saj lahko nezmožnost filozofskega sistema razumemo kot pogoj njegove možnosti. Baudrillardov svet opišem kot kategorično drugačnega od Debordovega; v njem realno ne obstaja več, vendar se zakriva v svoji večni odsotnosti (oziroma odsotnost zakrivajo drugi). Bistveni preskok, ki se zgodi med tretjo in četrto stopnjo simulacije, torej med podobo, ki maskira in ponareja realnost ter podobo, ki maskira odsotnost realnosti, je enak preskoku iz stabilnega (lažnivega) sistema v nestabilni (ohranjujoči) sistem. V nasprotju s spektaklom je glavna »prednost« simulacije ta, da lahko ta samo sebe proizvaja – podaljšuje lahko svoj obstoj na račun realnega, ki ga odmika na horizont. Realno je za Baudrillarda predvsem koncept, ki zajema neko celoto vrednosti, ciljev, preteklosti in prihodnosti, linearnosti in racionalnosti, o njegovi smrti pa je Baudrillard neomajen. Negativnosti (implozivnosti), s katero Baudrillard pristopa k smrti realnega, postavim nasproti Deleuzovo pozitivno razumevanje simulakrov ter s tem zaključim filozofski del naloge.

Glavna pomanjkljivost tega dela naloge, kot jo vidim sam, je manko njene navezave na psihoanalitično Realno, ne nujno zato, ker bi se koncepta filozofskega in psihoanalitičnega realnega povezovala (červano sem prepričan, da se med njima lahko razvije zanimiva debata), temveč predvsem zato, ker sem med tekom pisanja naloge opazil, da velika večina nerazumevanja, ki obkroža pojem realnega, izhaja iz pomanjkljive terminološke natančnosti. V drugem delu diplomske naloge, sem si kot cilj zastavil obdržati rdečo nit, ki me je vodila preko njenega filozofskega dela in raziskati, kako lahko filozofski koncepti pomagajo/sodelujejo pri analizi Deon DeLillovega romana *Beli šum*. Skupaj s tem sem poskusil tekom analize literarnega dela postaviti temelje, ki bi lahko kasneje služili kot opora za nadaljnje razvijanje koncepta problemske literature, kateremu posvetim konec diplomske naloge. Sama analiza *Belega šuma* sledi dogajanju znotraj romana, vendar pa se ne posluži vseh dogodkov, ki so ji na voljo, saj za njih v diplomski nalogi preprosto ni bilo prostora. Da zato pri izboru nabora dogodkov ne bi bil obtožen pristranskosti, sem vključil tudi nekaj takih, katerih različne interpretacije v prebrani sekundarni literaturi so v popolnem nasprotju z mojimi – primer tega je najbolj fotografiran senik v Ameriki, ki ga večina kritikov imenuje za enega izmed najočitnejših indicev simulacijske narave romana, sam pa ga interpretiram v okviru dvojice spektakel/simulaker.

Med slednjima vselej poskusim ohraniti ravnotežje in s tem pokazati, da lahko do globljega razumevanja *Belega šuma* prispemo zgolj preko analize, ki uporablja oba in se ne nagiba zgolj na eno stran. Če naštejemo zgolj nekaj primerov: tri oblike realnega, tri Jackove oblike in tri deli romana; globina DeLillovih dialogov, ki vselej v bralcu pustijo občutek neprenešenosti; razumevanje narave in travmatičnosti črnega oblaka; notranja dinamika družine Gladney ipd. Ker sem prepričan, da literarna dela s posameznimi liki, življenjskimi situacijami in predvsem vzporednim razvojem različnih perspektiv, marsikdaj dosežejo polnejšo razpravo o nekem problemu, kot jo je zmožna filozofija s svojo linearnostjo in jasno nasprotujočimi si pozicijami, ob koncu romana poudarim zmožnost DeLillovega romana, da na problem realnega poda izviren odgovor, ki ga niso zaslutili ne Deleuze, ne Debord in ne Baudrillard: gre za vero, ki deluje navkljub temu, da nihče ne verjame.

Ob koncu poskusim povzeti zastavljene temelje koncepta problemske literature, vendar menim, da zaradi prihodnjega razvoja, ki ga koncept potrebuje, o njem ne morem potegniti nobenega pravega zaključka razen tega, da se mi zdi ena izmed glavnih pomanjkljivosti same diplomske naloge ravno to, da zastavljenega koncepta nisem bolj razvil (v prihodnosti izgleda najbolj obetavna povezava Derridajeve dekonstrukcije in problemske literature). Prav tako se mi zdi obžalovanja vredno, da na nekaterih mestih nisem mogel obdržati ravnotežja med filozofijo in literaturo, kar se je, presenetljivo, izkazalo za daleč najzahtevnejšo nalogo in s tem tudi največjo oviro pri nadaljnjem ukvarjanju/razvijanju koncepta problemske literature. Če bi imel več časa in prostora, bi poleg globlje analize že prisotne tematike, v diplomsko nalogo vključil tudi raziskavo povezave med nasiljem in pojavom realnega, saj je slednja dvojica v *Belem šumu* vselej prisotna, v analizo pa bi poskusil vključiti tudi širši DeLillov opus, a se nadejam, da bo za to več časa in prostora nudila druga stopnja študija.

5 Literatura

- Adanir, Oguz. "Jean Baudrillard and Our Different Worlds: Thinking Beyond the Metaphysical and Pataphysical Deivide." *International Journal of Baudrillard Studies* 2007.
- Barrett, Laura. "How the Dead Speak to the Living: Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*." *Journal of Modern Literature* 2001–2002: 97–113.
- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija; Popoln zločin*. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Benjamin, Walter. "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije." *Misel o moderni umetnosti: Izbrani eseji in odlomki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. 66–92.
- Bonaca, Cornel. "Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species." *College Literature* 1996: 25–44.
- Campbell, David. "Beyond Image and Reality: Critique and Resistance in the Age of Spectacle." *Public Culture* 2008: 539–549.
- Clark, John. *Regarding the Spectacle: Debord in Retrospect*. Splet. 9.8.2017.
<<http://logosjournal.com/2015/clark-debord/>>.
- Cole, Steven J. "Baudrillard's Ontolog: Empirical Research and the Denial of the Real." *International Journal of Baudrillard Studies* 2010.
- Debord, Guy. *Družba spektakla; Komentarji k družbi spektakla; Panegrik: prvi del*. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina, 1998. 237–262.
- DeLillo, Don. *Beli šum*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- . *White noise*. London: Picador, 2011.
- Eid, Haidar. "White Noise: Beyond Baudrillard's Simulacral World." *The Indian Review of World Literature in English* 2008.
- Foucault, Michel. *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krtina, 2008. 61–86.
- Ghashmari, Ahmad. "Living in a simulacrum: how TV and the supermarket redefines reality in Don DeLillo's *White Noise*." *425F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature* 2010: 171–185.
- Hussey, Andrew. "Spectacle, Simulation and Spectre: Debord, Baudrillard and the ghost of Marx." *Parallax* 2001: 63–72.
- Hyles, Katherine N. "The Borders of Madness." *Science Fiction Studies* 1991: 321–323.

- Kaplan, Richard L. "Between mass society and revolutionary praxis: The contradictions of Guy Debord's Society of the Spectacle." *European Journal of Cultural Studies* 2012: 457–478.
- Kellner, Douglas and Steven Best. *Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle*. Splet. 9.8.2017.
<<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm>>.
- Marx, Karl and Friedrich Engels. "Odtujeno delo." *Izbrana dela v petih zvezkih*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979. 301–315.
- McLuhan, Marshall, Quentin Fiore and Jerome Agel. *War and Peace in the Global Village*. New York: Bentham Books, 1968.
- Rajan, Tilottama. *Deconstruction and the Reminders of Phenomenology*. Stanford: Stanford University press, 2002. 233–287.
- Robinson, Andrew. *An A to Z of Theory Jean Baudrillard: Symbolic Exchange* Splet. 9.8.2017. <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-baudrillard-1/>>.
- Teurlings, Jan. *Society of the Spectacle (Debord)*. 9.8.2017.
<https://www.academia.edu/22051405/Society_of_the_Spectacle_International_Encyclopedia_of_Media_Effects_>.
- Wilcox, Leonard. "White Noise and the End of Heroic Narrative." *Contemporary Literature* 1991: 346–365.
- Woodward, Ashley. *Nihilism in Postmodernity: Lyotard, Baudrillard, Vattimo*. Aurora, Colo.: The Davies Group, 2009. 1–25, 88–102, 133–149, 200–210.
- Žižek, Slavoj. "Marxova iznajdba simptoma." *Začeti od začetka*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2010. 7–41.
- . *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2012.

Priloga 1

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 25.9.2017

Miha Sterle