

TOMISLAV ZE

U novijoj teoriji medija zna enje glavnog pojma »medij« prošireno je tako da uklju uje najmanje pet sljede ih definicija.² Kao prvo i najvažnije, tehni ki ure aji, poput telegrafa, gramofona, radija, telefona, kina itd. nazivaju se medijima. Dolje sljedi detaljna tekstualna obrada scene u kojoj Biberkopf odlazi u kino nedugo nakon otpuštanja iz zatvora. Analizirat emo njegov doživljaj u kinu prema Le Bonovoj teoriji psihologije mase.³ Kao drugo, ljudsko se tijelo op enito može shvatiti kao tehni ki medij osjetilne percepcije te kao tre e, ljudsko se tijelo posebice može shvatiti kao okultni medij izvanrednih i ponekad nadnaravnih mentalnih stanja, poput masovnih iskustava, seksualnog uzbu enja, agresivnosti, stanja opijenosti i delirija. Prema teoriji Waltera Benjamina i Georga Simmela⁴ obradit u Biberkopfove doživljaje šoka i traumati na pani na stanja u modernom urbanom masovnom društvu nakon njegova otpuštanja iz zatvora Tegel u Berlinu, a posebno njegov delirij u psihijatrijskoj bolnici u Berlin-Buchu. Argumentirat u da književna prezentacija ovih iskustava ne ispunjava samo Döblinov

samozvani poetski program »kinematskog stila« (*Kinostil*) u izdanju *Berliner Programm* iz 1913.,⁵ nego također i da roman interno reflektira status i funkciju tehničkih i okultnih medija, i to vizualno i akustično. Kao četvrto, slijede i novijim sustavno-teoretskim pristupima prema modernoj književnosti i opću sustavno-teoretsku razliku između medija i forme⁶ argumentirati u da moderno masovno društvo služi kao medij za formu Döblinovog romana te da prosječna osoba Biberkopf, čija je individualna kriminalna, sudska i psihijatrijska povijest pohranjena u najmanju ruku fikcionalno u društvenu mrežu diskursa i disciplina, služi kao egzemplarni oblik pojedinca u modernom masovnom društvu. Posljednje, ali ne i najmanje važno, gledano iz vanjske perspektive roman se sam po sebi može tumačiti kao medij i kao medij u konkurenciji s nadolazećim novim medijima. U tom kontekstu obraditi u suvremenu kulturnu debatu o krizi romana.⁷

Tehnički medij kina i okultni medijili Biberkopf ide u kino

Biberkopf je tek pušten iz zatvora Berlin-Tegel nakon izdržavanja četverogodišnje kazne za ubojstvo svoje djevojke u afektu. Upravo je prošao kroz niz šokantnih iskustava u sada nepoznatom urbanom okruženju modernog masovnog društva. Upravo je proživio traumatična stanja u mračnom dvorištu gdje su ga pokupila dva Židova i odvela u svoj stan. U svom bijegu iz urbane modernosti, Biberkopf se vraća u zatvorene prostorije a k r!

iskustvo, a pojedinac, koji je član mase, u biti dijeli neke psihosomatske karakteristike pojedinca koji je član publike u kinu.

Što je najvažnije, u svom kinematografskom iskustvu Biberkopf podsjeća na okultne ljudske medije pod hipnozom hipnotičara kojeg, u ovom slučaju, zamjenjuje tehnička aparatura kinematografije. Poput hipnotiziranog medija Biberkopf gubi dijelove svoje svjesne osobnosti, a njegove intelektualne sposobnosti slabe dok se njegova emocionalna razdražljivost povećava. Razmišlja asocijativno u nelogičnom ritmu filmskih prizora.¹¹ Le Bon koristi nekoliko medicinskih, psiholoških i okultnih pojmova kako bi opisao stanje fasciniranosti, pozornosti i iščekivanja u koje pojedinac dolazi prilikom doživljavanja masovnog iskustva: zaraza, paraliza, sugestija, hipnoza, mezmizam i automatizam. U medicinsko-psihološkim ispitivanjima u pravne svrhe, sudski prisjednik dr. Albert Hellwig, ispituje »sugestivnu snagu kinematografske prezentacije«¹² i tvrdi da bi ta snaga mogla uzrokovati »luzije i halucinacije ostalih osjetilnih organa.«¹³ U ranijem je eseju već tvrdio da bi filmski prizori mogli »ostaviti trajne utiske« i »izazvati pogubne misli«¹⁴ što u nekim slučajevima može čak dovesti i do počinjenja zločina.

Slično tome, Biberkopf je izložen sugestivnoj moći hipnotičkog medija kina. Zurenjem u filmsko platno izazvan je na poduzimanje instinktivnih radnji u izmijenjenom stanju uma. Iako se drugi prizori već pojavljuju na filmskom platnu, on mentalno

n

m o / M

erotski nabijene filmske prizore barunove ljubavnice u mentalne prizore »komada
ženetine« (*ein Weibsstück*) koju instinktivno odlazi pronaći u gradu odmah nakon izlaska
iz kina. Ostaje anonimna na javnim mjestima među u velegradske mase u kinu i izvan kina
dok ga seksualno uzbuđuju i filmski prizori na platnu i njegovi privatni mentalni prizori.

intenzivni psihosomatski efekti te vizualni ili kinematski karakter velegradskog doživljaja šoka opisan je književnim sredstvima.

Strese se, gutne. Stane sebi na nogu. Onda se pokrene i sjedi u tramvaju. Usred ljudi. Hajde. To je najprije bilo kao da sjediš kod zubara koji je uhvatio korijen kliještima i vuče, bol raste, glava kao da će puknuti. Okrenuo se za crvenim zidom, ali tramvaj je zajedno s njim prohujao tračnicama i samo je njegova glava još bila u smjeru zatvora. Kola zaokrenu, pomole se drveće, kuće. Pojave se živahne ulice, Seestrasse, ljudi ulaze i izlaze. U njemu užasnuto krikne: pažnja, pažnja, počinje. Vršak mu se nosa sledi, obraz se trzne.¹⁷

Upada u oči i dvostruko kretanje tramvaja i Biberkopfove glave, koja se usredotočuje na svoj objekt osjetilne percepcije, kao da je Biberkopf zauzeo poziciju kamere na vrhu tramvaja koji vozi kroz metropolu u Dziga Vertovu avangardnom eksperimentalnom dokumentarnom filmu *Uvijek s pokretnom kamerom*, kao Döebelinov roman također iz 1929.¹⁸ Fragmentacija vizualnog polja izazvana objektima osjetilne percepcije, koji pokrivaju jedni druge, naviješta traumatska stanja panike, vrtoglavice i halucinacije u kasnijim odlomcima. Uz to, strah od klizanja krovova sa zgrada proteže se kao lajtmotiv kroz cijeli roman. Prvi put kad se pojavljuje povezan je s osjetilnom percepcijom koja je oblikovana filmskim metodama. Nakon silaska s tramvaja Biberkopf trči kroz grad ulicom *Rosenthaler Straße*.

Kola su jurila i zvonila i nadalje, trčao je od zida do zida bez prestanka. I krovovi su bili na kućama, lebdjeli su na kućama, pogled mu je odlutao gore: samo da krovovi ne skliznu, ali kuće su bili uspravne.¹⁹

Što se tiče Biberkopfovog stanja, jasno je da je mentalno i tjelesno lišavanje u zatvoru izazvalo odumiranje »obrambenog organa« (*Schutzorgan*),²⁰ koji stanovnika velegrada inače čini ravnodušnim prema šokantnim doživljajima konstantnog toka protuslovnih

podražaja iz urbanog okruženja. Razvoj »zaštite od podražaja« (*Reizschutz*)²¹ normalno označuje racionalni i blazirani karakter tipičan za velegradske stanovnike koji na podražaje reagiraju prije intelektualno nego li emotivno.²² Naprotiv, Biberkopf psihosomatski pati od traumatskih paničnih stanja ili iznenadnih seksualnih ili agresivnih ispada. Budući da je njegov »obrambeni organ« oslabljen ili izopćen on ne može racionalizirati šokantne doživljaje u velegradu. Kao bespomoćni objekt ne može se distancirati od psihosomatskih utjecaja velegradskog dinamičnog automatizma na njegovo tijelo. Njegova subjektivnost je uronjena u funkcionalni diskurs i mreže discipline gotovo u cijelom romanu – uz iznimke nekih odlomaka napisanih stilom koji je bliži realističkom psihološkom romanu. Stoga Biberkopfova individualnost predstavlja jednostavan »razkrižje društvenih krugova« (*Kreuzung sozialer Kreise*), da upotrijebimo Simmelovu definiciju individualnosti u modernom masovnom društvu.²³

Tijelo u deliriju kao okultni medij...

...ili Biberkopfova simboli ka smrt i ponovno rođenje

Vezano uz posjet kinu otkrivamo da se Biberkopf može promatrati kao okultni hipnotizirani medij ili neautonomni subjekt, dok filmski projektor – tehnički medij – ima ulogu hipnotizera. Kroz cijeli Döblinov roman uspostavlja se odnos između tehničkog medija kina i okultnog medija ili hipnotiziranog subjekta koji pati od izvanrednih mentalnih stanja, poput seksualnih ili agresivnih poriva, traumatičnih paničnih stanja i delirija. Potisnuti agresivni porivi, koje nalaže id, i vojničke naredbe superega da se zadrži hladnokrvnost izbijaju na površinu u univerzalnom diskursu velegradske mase kao »slobodan indirektni diskurs« (*free indirect discourse*)²⁴ ili »doživljene govore« (*erlebte Rede*).²⁵ U višeperspektivnom velegradskom romanu, oni se ne mogu jednostavno

svoje urlanje i vidi sam sebe, svog dvojnika, izdaleka – i lajtmotiv straha se ponovno javlja, epizoda kulminira u vidovitoj maštariji o golom nasilju.

Izme u ostalih sredstava povećane samoreferentnosti u romanu se javlja i uporaba retoričkih figura, kao što su aliteracija, asonanca, ritmički i melodijski stihovi, rime, od kojih svi predstavljaju zvučne efekte koji naglašavaju materijalnost i medijska svojstva jezika,⁶³ te intertekstualno parodiziranje i pogrdna uporaba antičke grčke mitologije (Orest), Biblije (Apokalipsa, Knjiga o Jobu) i alegorijske figure (Babilonska bludnica, kosac smrt). Bežićna komunikacija Erinija iz starogrčkog mita Oresteja uspoređena je sa sredstvima komunikacije u doba moderne tehnologije.

No, što je mnogo važnije, realističko referencijalno (*fremdreferentiell*) promatranje funkcioniranja velegradskog diskursa i sustava discipline s hladnog analitičkog gledišta obogaćeno je jednako realističnim samoreferencijalnim refleksijama, npr. pripovjedačevim komentarom s prizvukom nemilosrdnog i ironičnog pjesnika balada, koji nam je poznat iz Brechtovog teatra, gotovo esejističkim, ali trenutnim refleksijama o programatskim i poetskim pitanjima, kao što su status romana kao medija, mogućnost književnog prikazivanja velegradske mase te samog grada i konačno korisnost

Bilješke

Hvala Stefanu Andripoulosu na poticanju ovom esaju te Idrisi Tonkovi evi, Željki Fran i evi i Vanji Keindl na suradnji na prijevodu u hrvatski jezik.

¹ Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1996). Hrvatski prijevod: Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Pripovijest o Franzu Biberkopfu*. Prevela Snješka Knežević. (Zagreb: Liber, 1982).

² Friedrich A. Kittler: *Ausreibungssysteme 1800/1900* (München: Fink, 1987). Friedrich A. Kittler: *Grammophon Film Typewriter*

slikama, a sama slika odmah izaziva niz drugih slika koje nemaju ikakvu vezu sa prvom slikom.« (Moj prijevod, T.Z.)

¹² „Suggestivkraft der kinematographischen Vorführung.“ Albert Hellwig: Zur Psychologie der kinematographischer Vorführungen. *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie mit Einschluss des Hypnotismus, der Suggestion und der Psychoanalyse*. (Bd. VI., Stuttgart: Ferdinand Enke, 1916, str. 95, moj prijevod, T.Z.).

¹³ „Illusionen und Halluzinationen in anderen Organen“ (ibid., str. 94, moj prijevod, T.Z.)

¹⁴ „(...) bleibende Eindrücke“ und „zerstörerische Gedanken...“ Albert Hellwig: „Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen.“ U: *Ärztliche Sachverständigenzeitung* (br. 20 sv. 6, 1914, str. 119-124, moj prijevod, T.Z.). Sigmund Freud: „Die Traumdeutung.“ *Studienausgabe. Bd. 2*. (Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, str. 280 ff., moj prijevod, T.Z.). Sigmund Freud: *Tuma enje snova*. Prevela Vlasta Mihavec. (Zagreb: Aeroba, 2001).

¹⁵ Freud (bilj. 14).

¹⁶ „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektion auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem es erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“ Benjamin (bilj. 4, str. 114, moj prijevod, T.Z.).

¹⁷ „Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, 9.9zf3. 96 0 0 9.96 96.48 504 Tmn(.)3(Z)154(D)a2(u)8(t)-4(e

merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, es wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.“ Döblin (bilj. 1, S. 10, str. 10/1).

²⁸ „Eine Tobsucht, Starre ist Franz Biberkopf. Er kräht blind aus seiner Kehle heraus, sein Blick ist gläsern, sein Gesicht ist blau, gedunsen, er spuckt, seine Hände glühen, der Mann ist nicht bei sich. Dabei krallen seine Finger in den Stuhl, aber er hält sich nur am Stuhl fest. Jetzt wird er gleich den Stuhl nehmen und losschlagen. Achtung, Gefahr im Verzug, Straße frei, Laden, Feuer, Feuer, Feuer. Dabei hört der Mann, der dasteht und brüllt, hört sich selbst, von weitem, sieht sich an. Die Häuser, die Häuser wollen einstürzen, die Dächer wollen über ihn her, das gibt es nicht, damit sollen die mir nicht kommen, es wird den Verbrechern nicht gelingen, wir brauchen Ruhe. Und es irrte durch ihn: es wird bald losgehen, ich werde etwas tun, eine Kehle fassen, nein, nein, ich werde bald umkippen, hinschlagen, einen Moment noch, einen Moment. Und da hab ich gedacht, die Welt ist ruhig, es ist Ordnung da. In seiner Dämmerung graute er sich: es ist etwas nicht in Ordnung in de Welt, die stehen da drüben so schrecklich, er erlebt es hellseherisch.“ Döblin (bilj. 1, S. 81, str. 78/9).

²⁹ „Was wollen die Leute von einem, erst die Schwulen, die einen nichts angehen, jetzt die Roten. (...) Es flackert wieder und pulsiert in Franzens Augen; seine Stirn und Nase wird dick.“ Döblin (bilj. 1, S. 83, str. 80.)

³⁰ „Franz fühlt sich mächtig von ihm (Reinhold) angezogen.“ Döblin (bilj. 1, S. 155, Moj prijevod, T.Z.)

³¹ Döblin (bilj. 1, S. 385, str. 373).

³² Ibid.

³³ Benjamin (bilj. 7, str. 442/3, moj prijevod, T.Z.).

³⁴ „Da blitzt ein Beil durch die Luft, es blitzt, es erlischt.“ Döblin (bilj. 1, S. 389, str. 377).

³⁵ ” ”

Abläufe, Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das ‚Warum‘ und ‚Wie‘. (...) Damit ist der Weg aus der psychologischen Prosa gewiesen. (...) der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. (...) Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil.“ Döblin (bilj. 5, str. 16/7, moj prijevod, T.Z.).

⁴² Schöffner (bilj. 39, 166).

⁴³ Alfred Döblin: *Das Leben in der Irrenanstalt* (1914). Vidi Schöffner (bilj. 39, 163).

⁴⁴ Eugen Schmidt: *Das Verbrechen als Ausdruck sozialer Ermutigung*. (München, 1931). Vidi Schöffner (bilj. 39, str. 169).

⁴⁵ Schöffner (bilj. 39, str. 162-9).

⁴⁶ Benjamin (bilj. 7, str. 437-43).

⁴⁷ Vidi Klaus Scherpe: “The City as Narrator.” Huysen i Bathrick (bilj. 21, str. 162-79). U stvari je Scherpe to tvrdio prilikom svog predavanja o velegradskoj književnost održano u ljetnim semestru 2002. na

Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin.* (München: Fink, 1995).

Klaus Scherpe: "The City as Narrator." U: David Bathrick/Andreas Huyssen: *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism.* (New York: Columbia University Press, 1989, str. 162-79).

Dietrich Scheunemann: