



DON DELILO: PRIPOVESTI U VREMENU SLIKA

Mirna Radin-Sabadoš



Novi Sad, 2017.

Naslovna strana: Eric Fisher The Geotaggers' World Atlas #1: [New York](#)

Creative Commons licenca [CC-BY-SA](#)



Mirna Radin Sabadoš

**DON DELILO: PRIPOVESTI U
VREMENU SLIKA**

Izdavač

Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

Za izdavača

Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš

dekanica Filozofskog fakulteta

Recenzenti

Prof.dr Zorica Đergović Joksimović, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

doc. dr Mirjana Daničić, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

dr Igor Perišić, naučni saradnik, Institut za književnost i umetnost, Beograd

ISBN 978-86-6065-422-1

Elektronsko izdanje

Copyright ©Mirna Radin-Sabadoš i Filozofski fakultet

Napomena o autorskom pravu:

Nijedan deo ove publikacije ne može se preštampavati, reproducovati ili upotrebiti u bilo kom obliku bez pisanih odobrenja autora, kao nosioca autorskog prava.

Copyright notice:

No part of this publication may be reprinted, reproduced or utilized in any form without permission in writing from the author, as holder of copyright.

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

DON DELILO: PRIPOVESTI U VREMENU SLIKA

Mirna Radin-Sabadoš

Novi Sad, 2017.



{ova stranica je prazna}

Saletu, Isidori i Dariji

{ova stranica je prazna}

Sadržaj

ZAHVALNICA	I
LISTA SKRAĆENICA	III
1. „TAMNA SENKA DONA DELILA“: IZ PERSPEKTIVE KRITIČARA AMERIČKE KULTURE	1
2. POSTMODERNI KULTURNI PROSTOR I PROBLEMI ARTIKULACIJE	19
3. OD POTROŠAČKOG DRUŠTVA DO AURE OTPADA	47
4. „KO SANJA SAN, KO PRIČA PRIČU?“- „EFEKTI MEDIJA“ I GRANICE TUMAČENJA	85
5. ERIK PAKER U ASTERIONOVOM KUĆI -POSTMODERNI GRAD KAO MITSKI LAVIRINT POSREDOVANOG PROSTORA	117
6. STANICE ZA DISTRIBUCIJU VREMENA: TELO KAO MEDIJUM	155
7. IDEOLOGIJA/KULTURA/POLITIKA – KANALI MEDIJACIJE IDENTITETA; ROMANI <i>BELI ŠUM</i> , <i>VAGA</i> , <i>MAO II</i> I <i>FADAČ</i>	171
8. ISKUŠAVANJE NEVIDLJIVOG – PRIPOVESTI U VREMENU SLIKA	207
APSTRAKT	215
ABSTRACT (ENGLISH)	216
BIBLIOGRAFIJA	217
PRIMARNI IZVORI	220
SEKUNDARNA LITERATURA	222

{ova stranica je prazna}

Zahvalnica

Veliku zahvalnost dugujem mentoru, prof. dr Zoranu Paunoviću, koji za mene predstavlja profesionalni uzor i najviši autoritet na polju studija engleske i američke književnosti. Bez njegovog beskrajnog strpljenja, dobre volje i nesebične pomoći ne bi bilo ni ovog istraživanja. Profesoru se zahvaljujem što mi je svojim pristupom američkoj književnosti i kulturi otvorio ogroman prostor u kome se prožimaju savremena književna produkcija i interdisciplinarna istraživanja, a naročito na ukazanom poverenju i velikoj slobodi u radu na doktorskoj tezi. Pružio mi je podršku da u tome istrajem uprkos okolnostima, ali mi je i značajno olakšao rad, jer sam imala mogućnost da kao izvore koristim njegove izvrsne prevode DeLilovih romana. Prilika da sarađujem sa njim za mene je bila čast i privilegija.

Zahvaljujem se prof. dr Vladislavi Gordić-Petković, na pomoći u redukovanim i fokusiranim kompleksnim teorijskim okvirima prilikom izrade završne verzije doktorske teze, kao i na podršci u profesionalnom radu i u procesu objavljanja radova koji su bili rezultat ovog istraživanja.

Hvala svim profesorima i kolegama sa Odseka za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, jer su za mene bili veliki podsticaj, a naročito Nataši Milivojević na tome što me je pažljivo i strpljivo slušala i bila posvećeni i kritični prvi čitalac.

I na kraju, ovu knjigu posvećujem porodici, roditeljima, Saši, Dariji i Isidori, jer su uvek bili uz mene kako u istraživanju, tako i u nastojanjima da studiju priredim i objavim.

Delovi poglavlja 3 prethodno su objavljeni u nešto izmenjenom obliku kao „Smrt kao granica postojanja u prozi Dona DeLila“. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. XXXII. (2007): 719-731, i kao „Istorija u mreži fikcije – romani Vaga i Podzemlje Dona DeLila“. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. XXXIII. (2008): 85-96.

Delovi poglavlja 4 objavljeni su prethodno u nešto izmenjenoj formi kao „O 'drugim prostorima' postmodernog sveta - 'ekranska kultura' kao matrica sažimanja vremena i prostora“. *Kultura*, Beograd (2009): 41-50, i kao „Beli šum ekranske kulture - pripovesti o 'efektima medija'“. *Filološki pregled*, Beograd (2010): 37/1: 141-149.

Delovi poglavlja 5 objavljeni su prethodno u nešto izmenjenoj formi kao "Postmoderni grad : mitski labyrin posredovanog prostora u romanima Podzemlje i Kosmopolis Dona Delila", *Književna istorija*, Beograd, XLVI, 154 (2015): 857-881

Delovi poglavlja 6 objavljeni su prethodno u nešto izmenjenoj formi kao "Body Art in Extremis - stanice za distribuciju vremena", *Književna istorija*, Beograd, (2017).

Delovi poglavlja 7 objavljeni su prethodno u nešto izmenjenoj formi kao "Nasljeđe osamdesetih - romani Dona DeLilla Bijeli šum i Vaga: uspon posredovanog prostora i problem subjektiviteta". *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 152 (2009): 75-85. i kao "Ideologija/kultura/politika - kanali medijacije identiteta; roman Mao II Dona DeLila", *Zbornik Susret kultura* 7, Novi Sad: Filozofski fakultet. (2014): 359-367.

Lista skraćenica

Izvorni tekstovi

- (WN) DeLillo, Don. 1986. *White Noise*. New York: Penguin.
(MII) DeLillo, Don. 1991. *Mao II*. New York: Penguin.
(L) DeLillo, Don. 1988. *Libra*. New York: Viking.
(UW) DeLillo, Don. 1997. *Underworld*. New York: Scribner.
(BA) DeLillo, Don. 2001. *Body Artist*. New York: Scribner.
(C) DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. New York: Scribner.
(FM) DeLillo, Don. 2007. *Falling Man*. New York: Scribner.

Prevodi

- (Ba) DeLilo, Don. 2004. *Bodi artist*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
(K) DeLilo, Don. 2004. *Kosmopolis*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
(P) DeLilo, Don. 2007. *Podzemlje*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.

1.

„Tamna senka Dona DeLila“¹: iz perspektive kritičara američke kulture

Gledao ju je kako čita i seče. Nosila je naočari sa polukružnim staklima i nemilosrdno sekla makazama. Verovala je da je to oblik ličnog izraza. Verovala je da nikakva drugačija poruka koju bi mogla da pošalje prijatelju ne bi bila intimnija niti bi govorila više od priče iz novina o nekom nasilnom činu: pomahnitali čovek, bomba bačena na kuću nekog Crnca, budistički sveštenik koji se zapalio. Jer, to su stvari koje nam govore o tome kako živimo. (L 261)²

¹ Zoran Paunović, *Istorija, fikcija, mit* str.211

² Svi navodi romana koji nisu objavljeni u prevodu na srpski jezik dati su u prevodu autorke.

Sedamnaest romana, napisanih od 1971. do 2016, Donu DeLilu donose reputaciju jednog od vodećih savremenih pisaca Amerike. Iako njegove romane komercijalni uspeh ne prati uvek u istoj meri, pa ih *Njujork Magazin* (*New York Magazine*) čak razvrstava u četiri kategorije, „klasici“, „preporučujemo“, „samo za ljubitelje“ i „izbegavati“³, u akademskim krugovima, DeLila smatraju jednim od najdarovitijih majstora stila, naglašavajući njegovo umeće reči, snagu slika koje generiše, i u podtekstu prepostavljena ili očekivana (ili i sasvim neočekivana) njihova tumačenja. Međutim, DeLilov opus se možda najviše izdvaja po istančanom osećaju za društvena kretanja Amerike, i njegov je uticaj u tom domenu dominantan, te ga tako mnogi značajni kritičari s pravom smatraju „istinskim prorokom američke proze“ (Osteen 2000). Tematski, DeLilovi romani istražuju odnos medijskog prostora i kulture sećanja, da bi na kraju razotkrili svaki put istu, i drugačiju mešavinu savremene paranoje i primitivnih strahova; on piše o terorizmu, o fenomenu javnih ličnosti, o piscima i matematičarima i ključnim događajima koji su oblikovali svest i istoriju moderne Amerike, ali isto tako govori svoje priповesti i iz usamljene svesti anonimnog pojedinca. Kako sam navodi

Nije slučajno što se moj prvi roman zvao *Amerikana*. Bila je to privatna objava nezavisnosti, njava da nameravam da obuhvatim celu sliku, svu kulturu. Amerika je uvek bila san imigranata, i to je još uvek, i kao sina dvoje imigranata, osećaj da je sve moguće koji je privukao moje roditelje i njihove roditelje privlačio je i mene.⁴

Teme njegovih romana vezane su za paradokse i protivrečnosti postmoderne kulture; poprišta zbivanja postaju tržni centri i supermarketi, hramovi nove potrošačke vere u moć trenutnog zadovoljavanja potreba generisanih kroz kanale medijskih mreža, dok je sveprisutni otpad, nastao kao krajnji proizvod takve kulture, u DeLilovim romanima njen epilog i

³ Up. <http://nymag.com/arts/books/features/31522/>

⁴ <http://perival.com/delillo/delillo.html>

područje u kome jedan ciklus završava, ali istovremeno otpočinje i neki novi uvodeći sasvim drugačiji vremenski opseg računanja postojanja. U svetu DeLilovih pripovesti pojam proizvodnje koji se povezuje sa modernizmom⁵, u potpunosti je ustupio mesto postmodernom informacionom dobu u kojem mediji, u prvom redu televizija, ali u velikoj meri i sa televizijom neraskidivo povezana industrija zabave i reklamiranja, kao i informacione tehnologije, oblikuju percepciju i kreiraju sopstveni autoreferencijalni svet.

Ulaskom u devedesete godine dvadesetog veka, DeLilo se okreće globalno prisutnim postmodernim fenomenima, trenucima u kojima medijski spektakl postaje svetski fenomen, i prostorima u potpunosti prožetim tokovima svetskog kapitala. U tom globalnom pejzažu, puteve ukrštaju beskrajni tokovi simbola i znakova, od onih koji simbolizuju razaranje „paradigme društvenih nukleusa“ (Osteen 2000), do onih o narastajućoj plimi nezadovoljstava u (drugom ili trećem) svetu zasnovanom na jednoj drugačjoj tradiciji, takođe globalno prisutnoj, i simbolelike koju odašilje nasilje reflektovano kroz medije kao fenomen međunarodnog terorizma. Međutim, iako okosnicu njegovog dela čine teme koje sadrže ideoološku i političku notu, DeLilo se u svojim proznim delima prevashodno bavi ulogom običnog čoveka u takvom svetu, procesom stvaranja i mestom umetnika u njemu, potvrđujući Džejmsonovu tezu da je umetnost ta koja prevazilazi mogućnosti „kognitivnog mapiranja“. Deo savremene kritike isuviše često, čak i olako, zaključuje da je DeLilov senzibilitet formiran u pedesetima, kada je umetnost podrazumevala herojsko obliče,⁶ kada je književnost smatrana metodom pružanja otpora ukusima većine i kada se

⁵ Industrijalizacija i transformacija kapitala primarno orijantisana ka proizvodnji kao imperativu, jedna je od možda najizraženijih karakteristika modernizma. Postmodernizam, zauzvrat, odlikuje potrošnja kao dominantni princip.

⁶ Odnos prema umetnosti kao odlici elitne kulture, umetnik kao stvaralač, otelotvorene božanskog principa.

Studija Andreasa Hajsena *After the great divide* bavi se problemom odnosa prema umetnosti u okvirima modernizma odnosno postmodernizma, naročito poglavje „Mapping Postmodernism“.

nije nužno povinovala prohtevima tržišta. Ipak, oblike kulture o kojima piše, DeLilo ne smatra elementima elitne umetnosti, već ih sakuplja iz svih sfera društvenog života, a umetnost je u tom okruženju često, umesto da im se suprotstavlja, saučesnik tržišnih tendencija. Problematizujući tako odnos postmoderne kulture, globalizovanog sistema protoka i uticaja multinacionalnog kapitala i snage umetnika kao pojedinca i društvene moći kojom umetnost još uvek raspolaze, DeLilo postavlja izazov prepostavkama modernističke estetike. DeLilovi likovi umetnika gotovo bezuspešno tragaju za novim načinima izraza, da bi se u svojem doživljaju kriznih trenutaka radikalno suprotstavili dominantnim oblicima kulturne produkcije – bilo pokušajima (re)konstruisanja sopstvenog identiteta kao što će to učiniti Bil Grej u romanu *Mao II*, ili da će započeti mukotrpne projekte rekonstruisanja kulturnih ikona, čime simbolično preoblikuju značenje čitave jedne epohe, kao što to čini Klara Saks u pustinji Arizone u romanu *Podzemlje*.

DeLilovi romani istovremeno istražuju konceptualne domete modernizma i trenutke kada modernizam nestaje sa scene, ali i materijalizuju nove načine da se predstavi ono što je po prepostavkama postmoderne teorije „nemoguće predstaviti“. Iako o medijima piše i u ranijim romanima, *Beli šum* (*White Noise*) objavljen 1985. godine, predstavlja najiscrpnije istraživanje prostora kulture prezasićene medijima koja se smatra jednom od glavnih karakteristika postmodernizma. Narator, Džek Gledni, koji se kao i mnogi drugi DeLilovi junaci, naizgled grčevito drži modernističkih kulturnih parametara, kreće se kroz naslage medijskih produkata što u sadejstvu formiraju „beli šum“ savremene kulture. On osluškuje njena značenja i traži tračak suštine u tom neprekidnom toku; u elektronskim medijima, štampi, saobraćaju, reklami, ispisima na komputerskim ekranima. Međutim, ispostavlja se da je krajnji rezultat njegovih napora i vrhunac iskustva postmoderne kulture proticanje sâmo, novostvorenim prostor tokova, ili kako će reći Glednjev kolega, Marej Siskind, činjenica

da nam televizija „želi dobrodošlicu u mrežu“. Slika je to Bodrijarove granica između stvarnosti i simulacije koja se ne može se preći dva puta, a svaki napor koji učinimo s ciljem da granicu poništimo, samo će ubrzati nastupanje trenutka prelaska (Baudrillard 1989: 191). Era pasivnosti je na pragu, i *Beli šum* govori o tome da se svet pretvara u prostor u kome se „sve već dogodilo na televiziji“ (Up. WN 268) ali što je možda još važnije, *Beli šum* definiše početke promene percepcije vremena, prostora, kulture i konačno sveta pod nesavladivim i neminovnim pritiskom konstantnog proticanja i recikliranja – vremena, prostora ideja, ličnosti, ideologije i politike, produkata i otpadaka post-informacione civilizacije i možda može zapravo da obeleži mesto prelaska iz *prostora mesta* (El Espacio De Los Lugares, space of place) u *prostor toka* (El Espacio De Los Flujos, space of flow), prvu stanicu na putu uspona umreženog društva (Up. Castells 2000: 407)⁷.

Roman *Vaga* (*Libra*, 1988) odražava DeLilovu težnju da istražuje metode proizvodnje *spektakla/prizora* u društvu kojim dominiraju mediji, a iz DeLilove perspektive, ubistvo predsednika Džona Kenedija, predstavlja inicijalni trenutak „inauguracije medijskog spektakla“ (Wilcox 2005: 337) u američko društvo, i postmodernog pristupa politici gde su terorizam i atentati obeleženi kao njegovi krajnji dometi. Glavni junak ovog romana jeste Li Harvi Osvald, čovek koji je po zvaničnom izveštaju Vorenove komisije ubio Džona Kenedija, i taj je lik sačinjen kao istinska postmoderna figura, kao čovek koji teži ka svojih petnaest minuta slave koji će mu omogućiti da konačno sebe učita u neki od identiteta koje grozničavo konstruiše u nastojanju da otkrije ko je on sam. Problematizovanje subjekta i povezivanje principa aktivnog angažovanja u određenim kulturnim okvirima sa sticanjem identiteta dominantno je u romanima *Beli šum*, *Vaga* i *Mao II* iako se odjeci toga procesa naziru i u romanima *Podzemlje*, *Bodi artist* i *Kosmopolis*. Lik Osvalda predstavlja čoveka koji je prevashodno

⁷ Vidi odeljak [Prostori mestâ i prostori tokova](#)

zaokupljen kreiranjem samoga sebe u kulturnom, društvenom, a naročito političkom kontekstu koji mu je za tako nešto dostupan. Ispostaviće se da je kulturni kontekst u kome će on pronaći svoj identitet obeležen besmrtnošću slike i misterijom iza nje, teorijom zavere kojom će se decenijama kasnije pothranjivati kolektivna paranoja raspirivana odsustvom neposrednog iskustva i varijantama stvarnosti projektovane putem medija. Osvaldova fotografija u crnoj košulji sa puškom u jednoj i revolucionarnom literaturom u drugoj ruci, snimljena u dvorištu kuće u kojoj je sa porodicom živeo, u kontekstu događaja koji su usledili, predstavlja otelovljenje njegove želje za samopotvrđenjem, kao da bi ga znameniti časopis proglašio za revolucionara i dodelio mu auru koju priželjuje budući da on ne vidi drugi način da je stekne. I dok se *Vaga* može smatrati pokušajem da se pronikne u kulturno okruženje vremena s početaka stvaranja spektakla, *Mao II* se bavi trenucima devedesetih kada spektakl postaje globalno prisutni fenomen. Svet je postao nova „geopolitička“ arena u kojoj ne vrede konvencionalne prostorne odrednice. Ono čime ta arena obiluje jesu ne-mesta, prostori kao opredmećeni simulakrum, koji ne pripadaju nijednom određenom lokalitetu niti vremenu – od dizajniranih restorana na vrhovima nebodera, do aerodromskih čekaonica, motela, robnih kuća ili lanaca butika, što su sve privatni-javni prostori u kojima vlada strogi unapred utvrđeni red i gde je nužni preduslov ekskluzivnost, odnosno otvorenost isključivo prema poželjnijom delu javnosti. Nasuprot njima stoje prostori koje naseljava masa kao mnoštvo – scena munovskog venčanja na stadionu, park u kome beskućnici provode noć, porušeni Bejrut. Procese deteritorijalizacije u DeLilovim junacima prati osećaj nesigurnosti i straha, u prvom redu od terorizma kao više ne tako maglovite pretnje, pre kao anonimne i neumitne katastrofe, a možda još više od postmoderne smrti koja ne nastupa kao posledica prirodnih procesa, već sustiže samo one koji su istupili iz tokova i našli se nepripremljeni na pogrešnom mestu u pogrešno vreme.

Terorizam kao deo medijskog spektakla predstavlja „krizu predstave“, budući da pripada sferi hiperrealnog, a istovremeno oličava logiku totaliteta medijskog spektakla, jer podriva tradicionalne umetničke pokušaje stvaranja kritičke distance – teroristički čin je samo to što jeste, iza njega se ne krije nikakvo drugo značenje do kojeg bi se dalo stići bilo kakvom analizom. Odnos teroriste i pisca u kontekstu uticaja na kolektivnu svest u globalizovanoj medijskoj kulturi današnjice, u romanu *Mao II* predstavljen je kao igra „nultog zbira“ – ono što terorista stekne, pisac izgubi – stepen u kojem teroristi utiču na svest mase direktno je srazmeran opadanju moći pisane reči u pogledu uobličavanja senzibiliteta i načina mišljenja. Bil Grej, glavni junak romана, suočava se sa spoljnim svetom ne više kao figura pisca, već kao deo mase, i teži da konkretno stupi u akciju tako što nudi sebe umesto taoca. Međutim, koliko god da je takav čin mogao biti besmislen i beznačajan u odnosu na efekat koji bi proizveo na okruženje i stanje stvari, ipak spletom okolnosti, koje, kako se ispostavlja, onemogućuju svaku individualnu akciju, nikada i ne biva ostvaren i poistovećenje glavnog junaka sa taocem, svodi se na redukciju njegovog sopstva na „fotografiju leša“. Identifikacija pisca i taoca odvija se i na onom drugom nivou, jer, isto kao i talac, i pisac jeste deo medijskog izlaganja znakova, on pripada sveobuhvatnom fenomenu gubitka referenta, deo je semiotičkog protoka i razmene označitelja kasnog kapitalizma. Konačno pitanje koje roman postavlja, jeste kako je moguće da umetnik bude snaga koja se suprotstavlja entropiji u svetu u kome kao na Vorholovim platnima caruju simulacije i gde se u globalnoj mreži zasićenoj medijskim slikama odvija uvek ista priča o trijumfu potrošnje i tržišta? Razmatranje ovih problema iz perspektive koju pruža proces umrežavanja, ipak može dovesti do sasvim neočekivanih rezultata – do otvaranja jednog novog polja koje DeLilo istražuje oslanjajući se na Vorholov metod prekidanja beskonačnog niza semioze stvaranjem umetničkog dela kao intervencije u tokovima mreže. Ipak u ovim okolnostima, subjektivitet pojedinca neminovno se manifestuje kroz

identitet grupe, oformljene oko ideologije koja je i sama interpretacija neke druge ideologije, odnosno religije.

Podzemlje (*Underworld* 1997) predstavlja DeLilovo najobimnije delo u kome je sabran najveći deo aspekata postmodernog stanja i sva teskoba vremena i prostora sapetih i umreženih da bi tvorili istoriju. Roman vremenski obuhvata period od početka pedesetih godina dvadesetog veka do druge polovine devedesetih. Vreme i prostor italijanskog kvarta u Bronksu pedesetih ukršta se i preliva preko globalnih postmodernih putanja kojima se kreće jedan od protagonisti romana Nik Šej, koji sebe doživljava kao naslednika ostavštine ere hladnog rata i kao deo sistema čija je primarna svrha postojanja da sanira posledice američke nuklearne nadmoći i ekonomski produktivnosti i prosperiteta oličenog u potrošačkom društvu. Šej živi u jednom predgrađu na američkom jugozapadu u Arizoni i jedan je od najviših zvaničnika kompanije koja se bavi „upravljanjem“ nuklearnim otpadom. Iako roman *Podzemlje* daje pregled tema kojima se DeLilo bavi i u romanima koji mu prethode, otpacima potrošačkog društva, zasićenjem medijima i razuđenim svetom globalnog kapitala, u ovom romanu izranja tema koja je u prethodnim romanima ostajala skrajnuta – tema smrti i pečurka atomske bombe kao njeno ovaploćenje dominiraju slikama iz *Podzemlja*. Nije samo otpad kao proizvod nuklernog programa spušten pod zemlju i zatrpan u bunkerima u utrobi planinskog venca u Nevadi – aveti nuklearne katastrofe deo su kolektivnog nesvesnog, ili su deo društvenog okruženja romana *Podzemlje*. Atomska bomba je ikona postavljena kao protivteža kontinuiranom progresu savremenog sveta, a u senci te pretnje razvijaju se prostori tokova postmodernog kulturnog miljea – Klara Saks, umetnica koja inspiraciju nalazi u otpadu u pustinji Arizone stvara džinovsku sliku sačinjenu od trupla odbačenih bombardera B52, dok se Nik Šej svaki put kad upotrebi kremu za sunčanje seća dr Edvarda Telera koji bi pre nego što bi pristupio posmatranju atomske pečurke, lice temeljito namazao kremom sa

zaštitnim faktorom petnaest. Priča o Nikovom životu velikim se delom bavi posledicama neobjasnjivog nestanka njegovog oca, predstavljenog u njegovom sećanju logotipom marke cigareta Laki strajk, koji kao niz koncentričnih krugova opet sadrži konotaciju nulte tačke, mesta udara. Konačno, *Podzemlje* nastupa u prostor savremenog, obeleženog američkim nuklearnim trijumfom gde u bivšoj sovjetskoj republici Kazahstan sa bivših ruskih poligona za nuklearne probe, kompanija na čijem čelu je jedan bivši profesor istorije nudi uslugu uništavanja nuklearnog otpada pomoću kontrolisane nuklearne eksplozije. Otpad nosi zagađenje, raspadanje i smrt, a takođe je i krajnji produkt sistema koji se u sistem može vratiti jedino kao aktivni učesnik, kao potrošač – ono što izbacimo vraća se da nas proždere. Otpad u tom prostoru predstavlja jednu stabilnu referencu ka onome što je „stvarno“. Međutim, u postupku svog uništenja sopstvenim uzročnikom, otpad kao auroboros, ostatak stvarnosti preliva u sveobuhvatne i neizbežne prostorne i vremenske mreže u kojima figuriraju monetarni entiteti i zbir kretanja finansijskih tržišta u koje su uronjeni i gotovo svi ostali vidljivi aspekti zapadne kulture i kojima će se baviti roman *Kosmopolis*.

Roman *Bodi artist (Body Artist)*, objavljen je 2001. godine, označava vrstu prekretnice u DeLilovom pristupu odnosu književnosti i kulture. Roman simbolički obeležava nastupanje novog milenijuma, ali i najavljuje „milenijumsku seriju“ – niz romana objavljenih od 2001. do 2016. koji svojim formalnim odlikama kao i temama predstavljaju novu celinu u DeLilovom opusu. Potpuna suprotnost epskoj naraciji romana *Podzemlje; Bodi artist* govori o fenomenu vremena iz perspektive unutrašnjeg sveta jedne usamljene žene. Međutim, iako se zaista na prvi pogled može učiniti da je *Bodi artist* neka vrsta predaha, trenutak kada veliki pisac sabira misli i daje sebi prostora da se regeneriše posle nesumnjivo ogromnog napora koji je iziskivalo pisanje romana *Podzemlje*, između ova dva romana postoji suštinska povezanost. *Bodi artist* nije intermeco, već je logičan nastavak

DeLilovog istraživanja prostora u kojima se događa drama ljudskog postojanja koju je gotovo nemoguće izraziti rečima. Jedno od DeLilovih primarnih interesovanja jesu granice predstave i procesi pomoću kojih se materijalizuje ono što se književnim tekstom ne može neposredno predstaviti. Teskobnost istorije i trauma, iskustvo života u senci pretnje smrću koje se ne da artikulisati, možda su i najvažniji aspekti DeLilove priповести o *Podzemlju* i predstavljeni su kroz veoma specifičnu narativnu formu. Priovedanje zaokružuje trenutke traume koji se sami ne mogu pretočiti u reči, i tako slaganjem događaja u priповesti DeLilo omogućuje da se čuje to što se ne može izgovoriti.

U središtu „milenijumskih romana“, pa tako i romana *Bodi artist* stoji vreme kao fenomen ljudskog postojanja, kao artikulacija traume intimnog gubitka i traganje za izgubljenim koje se materijalizuje kao „ludak na tavanu“⁸ (Up. DiPrete 2005); ova priča istražuje „dinamizam psihičkog poremećaja“ proisteklog iz unutrašnjeg raskola kao posledice suočavanja sa egzistencijalnim ograničenjima. DeLilova priča traumu nužno povezuje sa pojmom „stranog tela“, aveti ili osobe preko koje se pristupa traumatičnom sećanju (Up. Di Prete 2005) i u prvom se redu bavi jezičkim manifestacijama traume uprkos tome što priznaje da postoje ograničenja u mogućnosti njegovog predstavljanja. DeLilo u priči o ženi koja nastoji da prebrodi iznenadni gubitak voljene osobe traga za novim nijansama u zvucima i odjecima jezika kojima se može dočarati iskustvo vremena kao dimenzije postojanja, koje se dešava u nečijoj svesti, intimi i emocijama. Uranjajući u iskrivljene dimenzije prostora i vremena gde uobičajeni jezik ne funkcioniše, on se upušta u „artikulaciju odnosa između ključnih

⁸ *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* Sandra Gilbert i Suzan Gubar istražuju pretpostavku da su u 19. veku žene pisci smatrane „ludakinjama“, zbog strogih pravila koja su definisala rodno uslovljene društvene uloge. Ludilo je, prema ove dve autorke, često simbolično predstavljalo metaforu potisnutog ženskog revolta i besa, a model „ludakinje“ često predstavlja alter ego autorkama, izraz njihove teskobe i gneva. Izraz „madwoman in the attic“, ili „ludakinja na tavanu“ potiče iz romana *Džejn Ejr*, Emili Bronte. U ovom kontekstu, DiPrete koristi metaforu preslikavajući je na lik Loren Hartke i gospodina Tatla.

pojmova oko kojih se gradi iskustvo traume: sopstva, glasa i tela.“ (DiPrete 2005). Okvir za tu priču i vezu sa svojim prethodnim opusom, DeLilo nalazi u problematizovanju pojma i ljudskog doživljaja telesnosti i vremena u odnosu na matrice tehnologije, koje će dominirati romanom *Kosmopolis*.

Kosmopolis, objavljen 2003. godine, u jednoj naizgled jednostavnoj priči, stupa na teritoriju umreženog društva koja se u romanu reflektuje kao sistem dva paralelna univerzuma sačinjena od mreža urbanog prostora, dominantno hibrida prostora mesta i prostora tokova, koje se naizmenično uključuju u postojanje glavnog junaka Erika Pakera. Prostor romana jeste zamišljeno ostrvo Menhetn, koje funkcioniše kao čvorište mreža, dok je na nekoj većoj skali i ono samo mreža, labyrin iz kojeg ovaj postmoderni Minotaur/Tezej ne pronalazi izlaz. *Kosmopolis* kao i *Podzemlje* ili *Bodi artist*, takođe razmatra traumu postojanja u senci velike neizrecive i apstraktne pretnje, ovoga puta nagoveštene svetom globalne elite i njegovim krajnjim produktima, i proročki najavljuje sukobe proizašle iz neposrednog kontakta tih paralelnih svetova o čemu će posvedočiti i roman *Padač* (*Falling man*) objavljen u maju 2007. Okosnicu romana *Padač* predstavlja niz slika vezanih za tematiku 11. septembra i taj niz definiše estetiku romana. Roman suprotstavlja književni opis fotografije naslovljene „Padač“, Ričarda Drua (Richard Drew) različitim medijskim predstavama događaja – video snimku drugog aviona kada udari u južni neboder Svetskog trgovачkog centra, performansu fiktivnog umetnika Dejvida Dženiaka, koji koristeći alias „Padač“ iznova izvodi scenu sa fotografije i Morandijeve mrtve prirode. Roman predstavlja doživljaj traume izopšten iz masmedija u kojima su „prvobitni šok i neverica transformisani u moralno-ideološki definisanu svrhu i agresivno samopotvrđivanje“ (Zapf 2011, 163), i postaje protivteža zvaničnom medijskom i političkom diskursu u kome nema mesta ni za individualnu ni za kolektivnu traumu.

Nastavkom priповедanja traume svakako možemo smatrati i roman *Tačka omega* (2010.). Naraciju otvaraju i zatvaraju scene posvećene imaginarnom umetničkom projektu, video-instalaciji koja prikazuje film *Psiho* Alfreda Hičkoka, usporen tako da prikazivanje traje 24 sata. Neimenovani priovedač iznova dolazi na izložbu, sam gotovo potpuno općinjen efektima usporavanja slika užasa. U tim kratkim segmentima, on pomno analizira reakcije posetilaca, kao i svoje sopstvene, na scene nasilja koje su usporavanjem postale apstraktne i za trenutak nam se može učiniti da je namera pisca da kao i u nekim ranijim delima, rečima stvori pokretne slike, kroz stilizovane dijaloge i minuciozne opise svetlosnih efekata. Međutim, iako kao detalj ove scene predstavljaju veoma upečatljiv element sam za sebe, one su deo konceptualnog okvira - DeLilo ih efektno koristi da kroz elegantnu i jednostavnu strukturu romana pošalje impuls koji će neposredno uticati na interpretaciju svega izrečenog ili neizrečenog o ratu u Iraku, ali istovremeno, taj okvir pruža i duboko ironični kontekst raspravi o arheološkom vremenu i neizbežnom uništenju.

Povratak razmišljanju o arheologiji vremena, o različitim skalama merenja vremena i o obuhvatu koji je izvan moći razumevanja ljudskog uma, kroz priču o poimanju smrti kao stanja svesti donosi DeLilov najnoviji roman, *NulaK* (2016.). Tema smrti ili straha od smrti dominira u romenu *Beli šum*, ali je na različite načine idja smrti veoma prisutna i u romanima *Podzemlje*, *Bodi artist*, *Kosmopolis* i *Padač*. U romanu *NulaK*, glavni junaci nastoje da prevaziđu okvire sopstvene smrtnosti, ali za razliku od junaka romana *Beli šum*, njih ne motiviše strah od smrti. U prostoru koji je na razmeđi stvarnosti, naučne fantastike i prizora iz snova, DeLilovi junaci učestvuju u razvijanju filozofskog projekta u kome će svoje živote koncipirati ka radikalna umetnička dela. Projekat obećava istupanje iz tokova istorije, uklanjanje horizonata i okretanje ka unutra, duboko preispitivanje onoga ko smo i gde se nalazimo. Roman je podeljen na dva dela intermecom – poetskim doživljajem sveta iz perspektive nakon sprovedenog postupka

zamrzavanja u kriogenskoj kapsuli. Za čitaoca kao posmatrača, to je veličanstvena i zastrašujuća slika svesti zarobljene u sebi samoj, uskraćene za podražaje, u čekanju bez kraja.

Na isti način kao u romanu *Tačka omega*, DeLilo se služi vizuelnim materijalom, ovoga puta dokumentarnim filmom, da kreira atmosferu, ali i da se umešno poigra sa čitaočevim iskustvom vremena u romanu. Ekfrastične slike se pojavljuju pred pripovedačem bez nekakvog naročitog plana na ekranima koji se spuštaju iz tavanice dok se on kreće kroz veoma sveden prostor. Bez tona, sa zidova naviru kolaži ljudske patnje, ubijanja, rata, žena u suzama – s jedne strane, one su podsticaj učesnicima projekta i potpora ideji da je neophodno da se povuku od sveta, i da u stanju hibernacije sačekaju trenutak kada će im se kao „kiberljudima“ univerzum obratiti na nekakav drugačiji način. Sa druge strane, te nas slike prisiljavaju da se suočimo sa sopstvenom smrtnošću i da razmotrimo razloge zbog kojih ljudski rod želi da produži sopstveno trajanje, ali i da razumemo okončanje života kao oblik milosti, kao utehu u izvesnosti življenja.

Prepoznajući da su piscima potrebne nove strategije u okruženju zasićenom medijima, DeLilovi romani stvaraju jednu složenu, ali ipak jedinstvenu „kognitivnu mapu“ postmodernog prostora. Njegova dela čini višeglasje pripovesti u kojima se diskursi međusobno sudaraju i razaraju, i bivaju tumačeni i ponovo kodirani prema kontekstu i logici koja u tom trenutku dominira tokovima informacija usmerenim ka stvaranju spektakla/prizora u čemu se prepoznaje težnja da se shvate i kritički analiziraju semiotička i kulturna kretanja postmodernog društva. DeLilov opus stupa u središte posredovanih prostora koje stvara američka opsednutost tehnologijom, ali istovremeno njegove priče grade neke nove mreže smisla koje razotkrivaju kulturu i društvo sa sasvim neočekivanog stanovišta (Osteen 2000: 3).

Ključni događaji koji su oblikovali svest i istoriju Amerike, istovremeno su tačke oslonca koje njenu kulturu stavlaju u širi kontekst globalno prisutne „svesti i istorije“ zapadnog sveta i tako učestvuju u oblikovanju i poimanju postmodernog iskustva uopšte. Kako navodi Mark Ostin, za mnoge je kritičare DeLilov satirični prikaz postmodernih kulturnih formi jedna od najvažnijih i istovremeno najistaknutijih karakteristika njegovog dela. Međutim, on kao izuzetno važno obeležje DeLilove proze takođe ističe da DeLilo o elementima kulture ne progovara sa privilegovane pozicije posmatrača izvan tokova postmoderne kulture, već da im pristupa iznutra koristeći se njenim dominantnim osobenostima (Osteen 2000: 3). U pogledu forme, DeLilova književna dela veoma precizno odražavaju strukturne i jezičke odlike kulturnih fenomena koje književno delo razmatra – koristeći se kodovima detektivske proze, teorija zavere, naučne fantastike, reklame, vojne taktike ili filma i televizije, on problematizuje ono što i sâm smatra totalitetom sa mnoštvom pojavnih oblika, fenomen savremene Amerike. Često doživljavan i kao potkazivač i kao stegonoša postmoderne kulture, DeLilo možda najpre zaslужuje kvalifikaciju kritičara u čijem pristupu su jednako očigledni poštovanje prema moći institucija kulture i kritičnost prema opasnostima koje se kriju u posledicama njihovog delovanja, jer „njegova je kulturna kritika, baš zbog toga što u sebi sadrži elemente diskursa koje istražuje, mnogo snažnije usmerena na razotkrivanje njihovih dehumanizujućih potencijala“ (Osteen 2000: 3) nego na njihovu promociju. Postavljeni na marginu i pre svega ne pristajući na kompromis, na opredeljivanje u nekom konačnom smislu, DeLilovi romani, u prvom redu *Beli šum* i *Mao II*, u sebi sadrže hibridni svet poparta i avangarde, zagušen konzumerizmom i istovremeno zadojen subverzivnim duhom. Sa druge strane, DeLilo ne odbacuje ni tradicionalne izvore sopstva, karakteristične za elitnu kulturu – hrišćansku dogmu, mit, priznata remek dela elitne kulture – on ih inkorporira u ono što jeste dominantno medijima generisano okruženje, dekonstruiše i re-interpretira,

stvarajući jedinstvenu mrežu sopstvenog autorskog izraza, čiji je potencijal takođe gotovo neiscrpan.

Ova studija se bavi stvaralaštvom Dona DeLila sa stanovišta da je postmoderna medijska kultura dominantni savremenih kulturnih oblik koji se odlikuje stvaranjem nizova posredovanih prostora, te da je savremenu književnost potrebno sagledati kao intermedijalni fenomen materijalizovan u neo-reliastičkom obrascu. Medijska kultura se projektuje na promene koje se odvijaju u domenu artikulacije umetničkog izraza, gde preovlađuju obrasci popularne kulture i intermedijalnosti, dok se književna produkcija okreće subjektivnom iskustvu kulture kroz prizmu post-postmodernog neo-realizma i te dve postavke primarno daju okvir za analizu konkretnog segmenta Delilovog opusa.

Neo-realistički obrazac prisutan je u američkoj postmodernoj književnosti od 1980ih, od kada primećujemo zaokret ka načinu pisanja koji se u nekim aspektima može pre identifikovati sa realizmom na prelazu 19. u 20. vek nego sa postmodernizmom. Međutim, za razliku od realistične proze nastale na prelazu vekova, ovaj pristup realizmu donosi nešto novo. Hartman (2015) ga naziva „post-postmodernističkim“ ili „neo-realističkim“, jer smatra da su književne tradicije modernizma i postmodernizma koje su mu prethodile utkane u neo-realistični način pisanja i on sa njima gradi čvrstu vezu, te tako ne može biti reč o regresiji, odnosno o povratku tradiciji klasičnog realizma 19. veka. Postmoderna književnost sa kraja 20. veka svoje korene pronalazi u „metafizičkom skepticizmu postmodernizma“ (Claviez 2004, 11), njena je specifičnost u možda i paradoksalnoj realizaciji pripovedanja kroz realistične moduse kojim iz novog ugla sagledava „postmodern slavljenje fragmentiranog sopstva i višestrukih svetova“ (Claviez 2004, 11), dok se tematski posvećuje duboko ukorenjenim problemima izolacije i emocionalnog otuđenja (Zapf 2007, 143). Neo-realizam tako možemo smatrati „pragmatičnim pristupom“ (Harmann 2015) savremene književnosti

savremenom „stanju ljudskog roda“. Međutim, to „pomeranje fokusa sa teksta na iskustvo življenja“ (Zapf 2008, 171) potencijalno rezultira zaključkom da su sistem znakova i svet koji je od njih sačinjen, proizvod ljudske aktivnosti, kao i da se modeli saznanja i predstavljanja, iako ih smatramo „proizvoljnim“ ili „konvencionalnim“, moraju prihvati kao konstitutivni oblici života, tradicije i prakse unutar kojih smo prinuđeni na epistemološke, etičke i političke izbore (Mitchell 1984, 519–520).

Delilova proza usmerena je upravo na aktivnosti pojedinca u svetu koji ga okružuje zasnovane su na informacijama koje dolaze iz iskustvene stvarnosti te osobe. U savremenoj književnosti, ta se povezanost manifestuje kroz strategije subjektivizacije – odnosno kroz fokusiranje na iskustveno i telesno doživljenu stvarnost i naglašeno suprotstavljanje toga iskustva materijalnom okruženju – dakle, prihvatanju strategije koja istovremeno i potvrđuje i podriva postmodernistička gledišta o „neodređenosti ili nemogućnosti istovremenog određenja stvarnosti i subjekta“ i o „poroznoj granici između stvarnosti i fikcije“ (Hornung 2010, 328–329). S druge strane, Delilovi romani istovremeno svedoče o povratku formi naracije izrazito podređenoj subjektu i konkretnim vizuelnim iskustvima likova kao pojedinaca. Ova se forma može posmatrati kao oblik intermedijalne naracije, gde se pojedinac i njegovo svesno delovanje predstavlja kroz slike ili mreže međusobno povezanih slika. Time se u prvi plan stavlja problem autentičnosti tih iskustava, budući da je čin posmatranja, sećanja ili zamišljanja opterećen nesavršenostima i različitim uslovljjenostima. Ako intermedijalnom naracijom smatramo način pripovedanja koji s jedne strane nadilazi granice medija u postupku opisivanja, dok se s druge strane distancira od opisa kao od naizgled objektivnog oblika naracije, analiza narativne situacije i fokalizacije postaje od najveće važnosti za razumevanje savremenih priповести, pa se i u tom smislu savremena književnost opisuje kao „fenomenološki refokusirani

realizam, delom motivisan evolucijom postmodernizma“ (Den Tandt 2005, 75–76).

Cilj ove analize koja stoji pred čitaocem, pre svega jeste da pokaže da DeLilo u svojim delima generiše materijalizaciju prostora mreže u realnom vremenu i prostoru kroz dekonstrukciju sistema medija, popularne kulture i njenih produkata, kao i kroz radikalizovanu upotrebu tradicionalnih elemenata istorijskog diskursa. Narativni okvir definisan kao primarno intermedijalan i neorealističan, DeLilo predstavlja kao sveobuhvatan model diskursa postmodernog kulturnog prostora.

2.

Postmoderni kulturni prostor i problemi artikulacije

„Književni tekst, kao svaki drugi tekst, primarno je realizacija modela diskursa ili, izvesnog broja modela diskursa...koji svoje uzore pronalaze u načinu pisanja (stil, registar, žanr) koji im prethodi... Tvorevina uma nekog pisca nije jedinstveno biće teksta, jer ništa ne može postojati izvan diskursa koji mu prethode: a oni svoje izvore imaju u društvenim, ekonomskim, političkim i ideološkim uslovima koji sežu daleko izvan dometa svesti i kontrole subjekta koji piše, odnosno 'autora'.“ (Fowler 1996: 223)

Šta predstavlja medijum postmoderne književnosti? Na koji način književnost komunicira sa savremenom kulturom i kako pisac definiše svoje mesto u tom procesu? Ovo su neka od najvažnijih pitanja koja čitaocu postavlja književni opus Dona DeLila, koja istovremeno nameću potrebu da se i sam čitalac sa jedne strane odredi prema savremenoj kulturi, odnosno prema onome što bismo mogli nazvati postmodernim senzibilitetom, a sa druge, prema priповестима i načinu njihovog predstavljanja kao materijalnom aspektu književne produkcije i neminovnom interakcijom književnog teksta sa prostorom i metodologijom drugih primarno vizuelnih medija.

Vilijam Mičel (W. J. T. Mitchell), razmatrajući odnos umetnosti i medija, sve umetnosti definiše kao „kompozitne“, takvim da sadrže i tekst i sliku, i poriče postojanje *čistog* medijuma, ističući da su svi mediji mešoviti (1995, 94–95). Postmoderna kultura međusobnu povezanost umetničkih formi, kao i medija, smatra svojstvom svih kulturnih fenomena što Bernd Hercogenrat (Herzogenrath) dalje objašnjava služeći se Delezovim konceptom rizoma – „rizomatska intermedijalnost predstavlja kvazi-ontološku ravan u osnovi svih medija iz koje se filtriraju mediji ovakvi kakve ih mi poznajemo [...] primarni oblik intermedijalnosti predstavlja prostor koji je izvorište specifičnih oblika medija, dok je drugostepeni oblik intermedijalnosti usmeren na definisanje mogućnost različitih oblika povezanosti u skladu sa stanovištima tih specifičnih oblika medija“ (Herzogenrath 2012, 3). Intermedijalnost tako podrazumeva ne samo pitanja vezana za specifične materijalne osobine reči, slike, zvuka ili melodije, već i istraživanje tehnologije kojom se ti oblici saopštavaju, kao i prostore u kojima se prepliću i njihove uloge u procesima komunikacije. Književnost postmodernizma, kao i šire shvaćenu postmodernu kulturu, dakle, nedvosmisleno moramo doživeti kao složeno i u prvom redu interdisciplinarno područje. Međutim, jezgro „postmodernog senzibiliteta“ čine ideje i gledišta koja usmeravaju interpretaciju aktuelnih

društvenih i kulturnih odnosa, i te se ideje primarno vezuju za procese komunikacije, kao i za prirodu jezika i značenja, pa je definisanje upravo ovog pojma od ključnog značaja za interpretaciju književne produkcije.

Linda Haćion u *Ratlidžovom vodiču kroz kritičku teoriju* (Routledge Companion to Critical Theory 2006) ističe da pojam postmodernog u prvom redu podrazumeva kombinovanje onoga što su naizgled suprotnosti – tradicionalnog, iako sa prizvukom ironije, i novog; istorije i namernog citiranja umetničkog stvaralaštva drugih autora. Književnost, kao i vizuelne umetnosti, naročito fotografija i film, definiše sopstveno shvatanje postmodernizma, kao što to čine i društvene nauke, sociologija, filozofija, istoriografija ili psihoanaliza, čime se stvara veza između teorijskih postavki i umetničke prakse, i težište kulturne produkcije pomera sa umetničkog čina stvaranja ka oblasti humanističkih nauka (Up. 115). DeLilovo interesovanje za procese koji se odvijaju u domenu kulture, u velikoj meri se zasniva na istraživanju materijalizacija težnji postmoderne umetnost da eksplatiše i podriva konvencije na kojima je zasnovana⁹. Rušenje granica između teorije i prakse događalo se istovremeno sa rušenjem granica između popularne i elitne kulture i sa stvaranjem jedne nove paradigmе u umetnosti koju eksplicitno razotkrivaju romani *Podzemlje* i *Bodi artist*, ali se ona u nekom obliku nalazi kao potka i u drugim DeLilovim romanima. Međutim, kako ističe Haćionova, a kako će pokazati i analize sprovedene u ovoj studiji, rušenje granica ne može se poistovetiti sa odsustvom kritičke distance ili glorifikovanjem komercijalizacije, već pre upućuje na kritičko sučeljavanje prepostavki i odrednica kojima se definišu popularna i elitna kultura kao fenomeni. Haćionova navodi kao primer roman Umberta Eka, *Ime ruže*, u kome on kombinuje popularni žanr detektivskog romana, sa srednjevekovnom istorijom i filozofijom monaških redova i postavkama savremene semiotike

⁹ Opus Endija Vorhola može poslužiti kao ilustracija. Vidi poglavljje *Disperzija subjekta, potiranje razlike – Mao II, prepuštanje svetu slika*.

(Up. Hutcheon 2006: 116) i dodaje da je ovakva mešavina kulturnih nivoa proizvela efekat „bivanja između“, odnosno, stvorila je hibrid u formalnom i tematskom pogledu koji je predstavljao izazov za sva jednostrana gledišta zasnovana na homogenosti ili uniformnosti, bilo u umetnosti, bilo u teoriji (Hutcheon 2006: 116). Haćionova će kao zaključak o ovim procesima istaći da je postmoderni način mišljenja baziran na logici koja nije oličena u principu opozicije („ili/ili“) već u principu inkluzivnosti („i jedno i drugo“) što će biti polazište za dalja razmatranja kulturnih obrazaca; ukazivanje na različitost, ali ne i odabiranje (Up. Hutcheon 2006: 116) validnog elementa opozicije, bilo da ono pripada elitnom ili popularnom. Sledeći ovu nit razmišljanja, ili je ispredajući i pre nego što su to učinili teoretičari kako ističu neki kritičari (Up. Wilcox 1991, 2005), DeLilo će princip inkluzivnosti, ili u nekim slučajevima čak i hibridizacije, primenjivati kako na tematske okvire svojih priповesti, tako i na njihove žanrovske karakteristike i jezičke odlike, i to jeste jedna od primarnih postmodernističkih karakteristika njegovog pisanja.

Sa druge strane, tematski, bavljenje savremenom kulturom, za DeLila je neraskidivo povezano sa fenomenom potrošnje i svekolikim nusprodukta koje potrošnja generiše, te tako, iako postmodernu kulturu nije lako jasno definisati, on pronicljivo uočava da njena najistaknutija obeležja pretpostavljaju da je ljudsko *iskustvo* postindustrijske ere bazirano na procesima i produktima potrošnje, bilo da se radi o konkretnim stvarima i predmetima koji služe trenutnom zadovoljenju neke od ljudskih potreba, bilo da je reč o sasvim neopipljivim tuđim ličnim iskustvima koje kao posmatrači preko posrednika prihvataamo da trošimo u zamenu za sopstvena o čemu najeksplicitnije svedoči roman *Beli šum*.

Ovakav pristup ljudskom iskustvu uslovio je pomeranje granica prostora i vremena i izmestio oslonac onoga što vreme i prostor predstavljaju za ljudsko postojanje, odnosno, uslovio je istovremeno hiperizaciju prostora i sažimanje vremena, te je tako kultura u kojoj živimo uslovila da smo na

neki način posmatrači u sopstvenom okruženju čije se postojanje primarno registruje kroz konzumerizam. Međutim, prostor masovne kulture koji je obeležavalo prilagođavanje masi i prevashodno uniformnost, sada zamenjuje naizgled neiscrpna mogućnost izbora iz obilja proizvoda u koje se ubrajaju i unapred definisani komercijalizovani „životni stilovi“, namenjeni različitim ciljnim grupama. Na taj je način pripadanje potrošačkoj kulturi obeleženo, ne robom iz masovne proizvodnje, već upravo ponuđenim *izborom*, svesnim i dobrovoljnim pristajanjem da se kroz pristupanje određenim robama konstruiše sopstveni identitet. Ovaj aspekt kulture potrošačkog društva, ostvaruje se kao skup veoma različitih kulturnih fenomena koji u romanu *Beli šum* slobodu izbora predstavljaju kroz elemente identiteta glavnih junaka, ili nasuprot tome, u romanu *Mao II* stvaraju identifikacione ravnine nastale kao posledica odsustva slobode višestrukog izbora. Potrošački pristup i životni stil koji se nudi kao roba u formiranju ličnog identiteta utiču na mnoštvo elemenata; međutim, insistiranje na formi i prezentaciji nauštrb sadržine jeste jedna od karakteristika kojom se odlikuje postmoderna kultura, pa u načinu shvatanja i definisanja onog što čini kulturu taj rascep postaje možda najuočljiviji.

Ovakvom stanju pogodovalo je raslojavanje društvenih struktura i nestanak „opšteprihvaćenih“ društvenih vrednosti kao i propadanje mita o nadmoći zapadne civilizacije, posebno sa propadanjem ideja kolonijalizma, kada je napuštena i ideja da je u kulturama i idejama zapada sadržan izvor društvenog i kulturnog napretka uopšte (Up. Sim 2001: 58). Priznavanjem legitimite različitim kulturama, društvima i religijama, stvoren je prostor u kome su se otvorila mnoga pitanja i u kome su dovedeni u pitanje svi unapred definisani kulturni obrasci i kanoni. Oslanjajući se na principe stvaranja formalnog prikaza Endija Vorhola i njegove „Fabrike“, DeLilo u romanu *Mao II*, pored problema koji se bave procesima identifikacije u okvirima jedne društvene grupe, prelazi granice religije, rase i geografskog

položaja i tek naslućuje prostor u kome se generiše neko buduće postkolonijalno iskustvo sveta, različito od formalnog prikaza koji jedna ili druga strana žele da izgrade.

U tom kontekstu, Stjuart Hol u pokušaju da jednom takvom prostoru dodeli imenitelje, zaključuje da iako postmodernizmom možemo zajednički nazvati složene strukture nastale još na prelasku iz devetnaestog u dvadeseti vek, pokušaj da se sve one svrstaju pod isti i jedinstvani imenitelj, koji istovremeno simbolizuje i raskol sa prošlim, sa domenom modernog, snažno je ideološki obeležen. Hol ističe da se takvim stavom objavljuje kraj sveta i kraj istorije (Up. Grossberg 1996: 134), u trenutku u kome za *veći* deo sveta nije nastupila još ni era modernog, pa je definisanje onoga ili onih koji „nemaju budućnosti“ ideološki uslovljeno, kao što je ideološki uslovljena i dužina trajanja „odsustva budućnosti“. Ovaj je problem takođe povezan sa načinima poimanja prostora i vremena, odnosno u izvesnom smislu sintaksom prostora i vremena o čemu će biti reči nešto kasnije. Međutim, ako se ovakav pristup shvati metaforički, njime se naglašava stepen ugroženosti nekih od fundamentalnih ideja sadašnjice, budući da je sveopšti kraj sveta postao jedna od ostvarivih pretnji (Up. Grossberg 1996: 134)¹⁰ što DeLilo posebno naglašava romanima *Kosmopolis* i *NulaK*. U toj činjenici Hol pronalazi razloge za urušavanje nekih vrednosti prosvetiteljstva i za nestajanje njihovih atributa trajanja, za izmeštanje središta ljudske egzistencije. Smatra se da su velika pomeranja u postmodernoj teoriji uticala na domene značenja, predstave, označavanja i ideologije, međutim, Hol tu oštru polarizaciju odbacuje i zadržava tri ključne tačke oslonca u svojoj interpretaciji savremenog društva i dešavanja koja ga obeležavaju. U prvom redu, Holovo je stanovište da je poimanje jezika neraskidivo povezano sa značenjem, dok

¹⁰ DeLilovi romani se neminovno bave pretnjama koje ako bi se ostvarile zaista mogu dovesti do kraja sveta – nuklearno oružje, zagađenje, terorizam – stoga su Holova razmišljanja na tu temu od najvećeg značaja za interpretaciju odnosa društva prema potencijalnoj opasnosti i globalnom uništenju, iz perspektive pojedinca, i iz perspektive institucija.

teoretičari postmodernizma govore o urušavanju značenja; Bodrijarovo je gledište da smo iscrpili sve načine predstavljanja i označavanja, dok Hol kategorije predstavljanja i označavanja i dalje smatra ključnim, i konačno, Fuko govori o diskurzivnoj praksi, koja ne sadrži ideološku dimenziju, dok se Hol i dalje oslanja na ideologiju ponajpre zato što bi pitanja vezana za uspostavljanje dominacije ostala bez odgovora u sistemu diskurzivnih praksi kako ih predstavlja Fuko (Up. Grossberg 1996: 135). U Fukoovom modelu suprotstavljene su moć i pružanje otpora moći, međutim ravnotežu te dve sile i njihov odnos nije moguće zamisliti u monolitnom okruženju. Hol društvo interpretira kao „formaciju“, u kojoj postoje mnogostruki „režimi istine“, i oni ne čine jednostavno mnoštvo, već definišu ideološko polje preko kojeg se interpretiraju hijerarhijski odnosi i utvrđuje red veličine moći i pružanja otpora i njihov međusobni odnos što su osnovni preduslovi za razmatranje teorijske oblasti političkog delovanja, ali i politike kao prakse zasnovane na odnosima moći. DeLilo fenomenu moći pristupa sa veoma sličnog stanovišta, posebno uzimajući u obzir važnost samog jezika i veze jezika, ideologije i moći, naročito u romanima *Podzemlje*, *Vaga* i *Mao II*, i odnos moći i otpora tretira kao pokretačku snagu za formiranje subjektivitetata.

Sa druge strane, ideja o imploziji značenja, odnosno Bodrijarova teza da su mehanizmi predstave i tumačenja iscrpljeni i da se stvari moraju smatrati jednostavno onim kakve jesu u pojavnom obliku, te da se ne mogu čitati, odnosno tumačiti, zasnovana je na prepostavci da su jezik, tumačenje i značenje prevaziđeni. Ta je ideja pozitivna u aspektima suprotstavljanja hermeneutičkoj analizi pojavnog nasuprot skrivenom značenju, i u svojoj krajnosti ona daje primat pojavnom, prizoru, određujući ga kao jedinu stvarnost, dok je u hermeneutičkoj analizi pojavno najčešće imalo vrednost jedino kao inicijalna tačka analize preko koje bi se tragalo za skrivenim, odnosno „pravim“ značenjima. Bodrijar smatra da u procesu posezanja za stvarnim ne postoji ništa iza onoga što je ispoljeno na površini. DeLilo ovu

tezu naročito eksploratiše u procesu razvijanja paralelnih zapleta romana *Vaga* dok u građenju lika Lija Harvija Osvalda otvoreno eksperimentiše varirajući pojavnne oblike stvarnosti koji se oko njega otvaraju sve dok ne postane očigledno da jedino što se o Osvaldu s pouzdanjem može tvrditi, jeste da je lišen svake predodređenosti i suštine. Međutim, s druge strane, iako Bodrijarove ideje smatra naprednima i postmoderno društvo doživljava kao prostor zasićen različitostima i mnoštvom pojavnih oblika gde se nužno mora priznati razvijena tehnološka osnova koja omogućuje savremenu kulturnu produkciju i pruža neograničene mogućnosti reduplikacije, simulacije i ponavljanja, DeLilo, kao ni Stjuart Hol, ne odbacuje mogućnost postojanja značenja uopšte, već smatra da se značenje neprekidno menja, razvija i evoluiru u zavisnosti od konteksta i okolnosti, te da je nemoguće uspostaviti njegovo jednoznačno određenje, ali da se taj proces ne može poistovetiti ni sa sa absolutnim odsustvom značenja (Up. Grossberg 1996: 137) što je posebno razvijeno u simboličkom prisustvu različitih pojavnih oblika objekata svakodnevice u kontinuumu vremena u romanu *Podzemlje*.

Začecima promene u umetničkim obrascima i u identifikaciji kulturnog prostora kroz umetnički izraz, dominiraju ideje politizacije umetnosti i odsustva značenja proizvedenog suprotstavljanjem originala i kopije. Ovim idejama, čiji je rodonačelnik Valter Benjamin (Up. Benjamin 1935), zastupa se teza da, iako mogućnost stvaranja identičnih kopija umetničkog dela uništava „auru“ koja je ključni element jedinstvenog identiteta tog umetničkog dela, istovremeno, ta mogućnost uništava ekskluzivnost umetnosti i njenu povezanost sa strukturama moći i ritualnim, budući da „aura“ nije sadržana u samom umetničkom objektu već u onome što život umetničkog dela prati nakon njegovog nastanka – odakle vodi poreklo, nedostupnost, sertifikat autentičnosti, i eventualna kulturna vrednost. Benjamin je prevashodno ima na umu reproduktibilnost likovne umetnosti, koju omogućuje tehnološki napredak i otkriće procesa kojim se

stvara fotografija i film, koji stoga što umetničko delo postoji kao skup jednak vrednih originala, umetnost oslobađaju vezanosti za određeni prostor i ritual, te je stavlju pred masovno gledalište, čime svoje uporište umetnost više ne nalazi u ritualnom i magijskom već u političkom. Nestanak „aure“ Benjamin, za razliku od Adorna, doživljava kao doprinos demokratizaciji u pristupu umetnosti, a takođe i kritičkom reagovanju na umetničko delo. Iako Benjamin govori o konkretnim razlikama u ideološkom pristupu umetnosti, te ističe da komunizam teži politizaciji umetnosti, dok fašizam insistira na estetizaciji politike, iz perspektive kraja XX veka, može se reći da je nestajanje „aure“ kojim je uslovljen proces demokratizacije umetnosti upravo pravi početak premoščavanja jaza između elitne i popularne kulture i stvaranja onoga što će postati jedinstveni posredovani prostor kulture, zasnovan na poimanju iskustva preko posrednika simbolično predstavljenog okom kamere. Hol „umetnost u eri (mehaničke) reprodukcije“ sagledava naglašavajući da je u okruženju u kome tehnološkim postupkom „aura“ umetničkog dela biva uništena, reduplikacijom ili ponavljanjem, neophodno prepoznati da se pristupa jednoj novoj eri i da tradicionalne prepostavke više nisu primenljive. U prvom redu, on opet ističe da su značenje i tumačenje kao produkt analize zapravo odrednica na skali koja je stalno promenljiva, i da se njihovi parametri nikada ne mogu smatrati konačnima, pa se ni pomeranje značenja ne može okončati. Kao metod analize, on podržava Benjaminovo sakupljanje fragmenata, razlučivanje značenja tog skupa, i razmatranje načina na koji je moguće načiniti „hirurški rez unutar njih sastavljujući i prespajajući sredstva i instrumente kulturne produkcije“ (Grossberg 1996: 137). Ovim procesom Hol smatra da je obeležen ulazak u eru modernog. No, iako se tako stvorenom fragmentu oduzima jedinstveno značenje i on se umeće u mrežu mnoštva kodova, time se ne eliminiše mogućnost kodiranja kojim se opet uvek nameće arbitarno određivanje (jednog) konačnog značenja. On ovaj učinak procesa smatra pozitivnim, budući da se sticanje značenja deklariše kao arbitarni, a ne prirodni čin. Prelomni

istorijski trenutak u okviru Benjaminove teze ne predstavljaju samo tehnološki aspekti mehaničke reprodukcije, već i druga strana tog procesa, u kojem masa stupa na scenu kao istorijska činjenica. U domenu recepcije umetnosti, demokratizacijom umetničkog dela, odnosno postavljanjem umetnosti u sfere dostupne širokoj publici, ostvaruje se ideja mase kao subjekta, ona stiče svoje istorijsko mesto i postaje faktor koji se mora uzeti u obzir pri svakom deklarisanju u umetnosti, što dakako nije najava apokalipse umetnosti niti pokušaj rušenja postojećih kulturnih obrazaca da bi se u skladu sa težnjama i vrednostima mase stvorili novi. Procesi i postupci generisanja mase kao kolektivnog subjekta pod dejstvom medijskog okruženja, i njeno suočavanje sa kontekstom i okruženjem uglavnom rezervisanim za elitne oblike stvaralaštva ili čak obrnuto, postavljanje filmskog umetničkog dela rezervisanog za elitu u kontekst vodvilja, DeLilo veoma vešto inkorporira naročito u strukturu romana *Podzemlje* ističući tako u prvom redu problematiku odnosa umetnika i publike i aspekte procesa stvaranja u postmodernom okruženju koje karakterišu procesi reduplikacije i posredovanja.

Procese diversifikacije i fragmentacije postmoderna misao smatra daleko razvijenijim, i podstaknute tehnološkim razvojem, istovremeno i značajno snažnije ukorenjenim u masovnu svest u odnosu na period modernizma. Međutim, interpretacija tih procesa kao potpuno novih, pa samim tim i nerazumljivih i nedokučivih, usled nedostatka sredstava putem kojih bi se oni mogli objasniti ili pomoću kojih bi im se moglo kritički pristupiti, nije do kraja utemeljena i može se posmatrati sa nekoliko međusobno povezanih stanovišta. Književnost i književna produkcija jeste jedna od oblasti u kojima se najjasnije ogledaju problemi odnosa umetnika prema umetničkom delu u procesima stvaranja, ali i problemi recepcije umetničkog dela u okvirima raspoloživih kulturnih kodova, te je zanimljivo razmotriti neke od ovih aspekata u okvirima modernizma i postmodernizma posebno s osvrtom na one kulturne kodove kojima se

definišu prostornost i temporalnost kao bazični parametri ljudskog iskustva.

U prvom redu, postmoderna kritička misao oslanja se na književnost kao, ako ne najznačajniju, onda u svakom slučaju najzastupljeniju oblast kulturne proizvodnje, a neke od najuticajnijih rasprava o postmodernizmu u književnosti, *Poetika postmodernizma* Linde Haćion i *Postmoderna fikcija* Brajana Makhejla postulate o „postmodernoj poetici“ zasnivaju na primerima proznih dela postmodernizma (Up. Connor 2005: 62). Stiven Konor pomak od modernizma ka postmodernizmu naziva i pomakom „od poezije ka prozi“, i od „napora modernističke poezije da sažme složenosti vremena i istorije da ih učini razumljivim u jednom jedinom kadru“ (Up. Connor 2005: 62), koji je materijalizovan u potrebi da se književno delo modernizma mora moći sagledati u jedinstvenoj sveobuhvatnoj i statičnoj, prostornoj slici jedinstvene perspektive bilo da se radi o pozorišnom komadu, romanu ili poemu čime se „temporalnost skalira u prostornost“ (Up. Connor 2005: 62). Međutim u postmodernoj književnosti preovlađuju prozna dela, i ako bi se za književnost modernizma moglo reći da teži „stanju poezije“ (Connor 2005: 63), onda je postmoderna književnost nesumnjivo u svojoj osnovi narativna. Takođe, roman modernizma okrenut je ka poetici koja podrazumeva jasno definisanu strukturu – perspektivu, ugao gledanja – čija je svrha da čitaocu „pokaže“. Iz te je poetike razvijen princip da je priču moguće sagledati kao sliku, čak i da je takav način doživljavanja naracije prirodan i poželjan (Up. Connor 2005: 63 parafazira Konradov predgovor *Crncu sa Narcisa*), i da ta slika eksplisitno predstavlja svojevrstan portret ili fotografiju određenog subjekta pre nego niz pokretnih slika u segmentima vremena. Ono na šta se u prvom redu oslanjaju mnoga dela postmoderne proze jeste glas ili mnoštvo glasova – prozna dela modernizma teže da „glas“ zamene „gledištem“ (Connor 2005: 63) čime se pitanja govornika svode na pitanja perspektive, pa tako umesto događaja u prvi plan stavlju položaj – i na nemogućnost svođenja

glasa na elemente vizuelne predstave. Za DeLilov roman *Podzemlje*, polifona naracija, odnosno stvaranje višeglasja u kome ni jedan glas neće biti snažniji od ostalih, jedan je od ključnih principa komponovanja preko kojeg se ostvaruje multidimenzionalnost prostora u narativnoj strukturi, što ovaj roman, čije formalne karakteristike nisu postmodernističke, stavlja u postmoderni kontekst.

Drugi aspekt postmodernog pripovedanja – temporalnost – podrazumeva dve struje. Strukturalistička je zastupljena 60tih i 70tih godina, i te su se postavke književne analize temeljile na principima anliziranja narodnih priča i mitova i čija je svrha bila da se „poigravanje sa varijacijama svede na određen broj struktura i shema koje se ponavljaju“ (Connor 2005: 64). Ovakav je pristup ipak pre isticao elemente od kojih se priča sastoji, nego što je upućivao na princip po kome ona funkcioniše – na odabiranje određene putanje oko koje se u procesu njenog razvijanja generišu pripovesti. Putanja i u izvesnom smislu posledice odabiranja određene putanje u otvorenoj narativnoj strukturi jeste suština pripovedanja – suština zagonetke čije razrešenje nije jednoznačno i konačno i do kojeg se dakako može stići na više, ne nužno propisanih, načina. Primerima ovakvih pripovesti obiluju opusi Vladimira Nabokova, Milorada Pavića, H.L. Borhesa, i svakako Dona DeLila, ali se s druge strane i velika dela modernizma *Uliks*, Džejmsa Džojsa, pa čak i Eliotova *Pusta zemlja*, mogu čitati na ovaj način ističući u prvi plan igru traženja niti pripovedanja. Sve do devedesetih godina preovladavao je strukturalistički pristup, iako je, kako navodi Konor, i kod Rolana Barta i kod Žerara Ženeta primetno prisustvo elemenata kojima se proces čitanja karakteriše kao otvoren i ne unapred definisan, a pripovesti dozvoljava mogućnost da prevazilazi prepostavljene kategorije (Up. Connor 2005: 65). Pojavom studije *Ka postmodernoj teoriji pripovedanja* (*Towards a Postmodern Theory of Narrative*) Endrua Gibsona (Gibson) 1990. godine, u narativnu teoriju uključene su ideje postmoderne teorijske misli – Liotara, Deride i Deleza – i naglasak je

stavljen na pokretačku snagu pripovedanja, na moć pripovesti da prevazilazi zadane okvire i da naporedo sadrži i ono što Hol naziva „eksplozijom koja se već dogodila“ i trenutak u kojem se ona događa, ili kako ih imenuje Konor, i „pomisao o postajanju zajedno sa željom za bivanjem“ (Connor 2005: 65). Najvažniji aspekt ovakvog pristupa jeste da se linearnost vremena unutar pripovesti smatra *sintaksom* proticanja vremena, a ne samim činom proticanja i tako se poimanje vremena povezuje sa narativnim silama i oblicima koje narušavaju njegovu uobičajenu linearnost i manifestuju se kao „treptaj i bljesak“ (...darts and flashes...) i sinkopiranje, pa doživljaj vremena odlikuju i nepravilnost i nepredvidljivost (Up. Connor 2005: 65)¹¹ isto kao i linearost i kruženje, te se i proces koji se često naziva razgradnjom vremena zapravo odnosi na razgradnju sintakse poimanja vremena ili jednostavno na usvajanje neke drugačije sintakse. Atributima linearog vremena, kao sintaksom vremena, i metodima razaranja te sintakse, DeLilo se bavi u romanu *Podzemlje* dosledno uključujući aspekte vremena koji odstupaju od linearne strukture. Međutim, s druge strane, vreme kao kontinuum, vreme koje nije linearno i koje ne otiče, s rušilačkom snagom nastupa sa stranica romana *Bodi artist, Tačka omega* i *NulaK*.

Temporalnost kao iskustvenu dimenziju DeLilo materijalizuje u mnoštvu različitih pojavnih oblika koji tvore zasebne prostorno-vremenske kontinuume ističući ontološku prirodu romana postmodernizma, što svoju potvrdu nalazi u teorijskim postavkama Brajana Makhejla. On o prozi modernizma govori kao o epistemološkoj, onoj koja se bavi problemima spoznaje i postavlja pitanja o načinima tumačenja sveta (Up. McHale 2001: 147), dok prozu postmodernizma smatra ontološkom, odnosno prevashodno zaokupljenom stvaranjem novih svetova i njihovim

¹¹ Ovakvo prezentovanje vremena suprotstavljen je shvatanjima da je ne-linearno kretanje vremena isključivo doživljeno kao njegov kružni tok i upravo su trenuci i treptaji, bljesak u vremenu ono sa čime dijalog vodi DeLilovo najobimnije delo, roman *Podzemlje*.

međusobnim odnosima (Up. McHale 2001: 151). Pomak od epistemologije do ontologije, od „svedočanstva o svetu, do njegovog stvaranja“ (Connor 2005: 66), Konor smatra dokazom složenosti problema spoznaje budući da se već samim činom posmatranja i shvatanja „generišu novi svetovi ili stanja bitka“ (Connor 2005:66). Problemi spoznaje u književnu teoriju uvode stavove Liotara o krizi spoznaje opisane u studiji *Postmoderno stanje*, naročito izražene u ideji nesamerljivosti (incommensurability). Liotarovo tumačenje predmeta književnosti navodi isticanje „uzvišenog“ (sublime) koje je samo po sebi nemerljivo i nezamislivo, kao zajedničku karakteristiku moderne i postmoderne književnosti. Međutim, dok moderna književnost iskustvo „uzvišenog“ zadržava u granicama razumljivog, postmoderno delo „samom predstavom u prvi plan ističe ono što je nemoguće predstaviti“, pa između predmeta književnosti i književnog dela kao njegove materijalizacije postoji jaz koji Liotar naziva nesamerljivošću, budući da ne postoji skala ili zajednički imenitelj kojim bi je jedno i drugo dali opisati. Konorovo tumačenje ovog Liotarovog stava naglašava *dimenzionalnost* postmoderne književnosti kao jednu od njenih najznačajnijih karakteristika, i prepostavlja da je možda jedno od najznačajnijih obeležja postmodernizma upravo vezano za poremećaje proporcije ili narušavanje mere ili skale (Connor 2005: 66). Navodeći kao primere različita čitanja *Uliksa*, Konor zaključuje da modernističko čitanje Džojsovo delo doživjava kao „herojski čin kojim se u svetu nemira i haosa umetnost čini kao poslednja odstupnica kad vera u Boga posustaje, a nauka stupa u službu rata i trgovine, i politiku preuzima gomila“ (Connor 2005:69). Međutim, za postmodernizam upravo nemir i pomeranje granica predstavljaju kreativnu silu. Problem *poremećaja* kako ga imenuje modernizam, postaje „mnogostruktost“, „mnoštvo“, „otvorenost“ i „hibridnost“ čime se nagoveštava da je „stanje neuređenosti pre uzbudljiva provokacija nego uznemirujuće bolno iskušenje“ (Connor 2005:69).

Problem pomeranja skale ili njenog narušavanja, Stuart Hol sa druge strane tumači i kao težnju krajnosti u postmodernoj teoriji. Procesi fragmentacije i raznolikosti doživljeni kao *poremećaj* u periodu modernizma možda se potpomognuti napretkom tehnoloških sredstava, putem kojih se daju materijalizovati kroz svakodnevno iskustvo, mogu smatrati raširenima i sveobuhvatnim u toj meri da se prihvaćenim teorijskim postavkama više ne mogu objasniti, ali Hol smatra da ni u kom slučaju važeće teorije zbog toga ne mogu biti proglašene prevaziđenim. Ovaj zaključak potkrepljuje činjenica da se teorije temelje na konačnom nizu prepostavki koje čine paradigmu, te da je razumljivo da ako je niz konačan, nije moguće istim sredstvima objašnjavati nove fenomene, jer oni nalaze uporište u novonastalim istorijskim činjenicama i sadrže elemente novih diskursa. Opisujući modernizam kao skup različitih i odvojenih pravaca okupljenih u istom okviru (Up. Grossberg 1996: 139), Hol i postmodernizam posmatra na sličan način – kao skup istih tih segmenata koje više ne okuplja zajednički okvir, već se postmoderna kultura čini kao niz nepovezanih specijalnosti u trenutku kada se ruši stara i stvara nova paradaigma. Holovo shvatanje teorije, seže izvan okvira konačnih paradiški i u teoriji, on smatra da se teoriji mora pristupiti kao prostoru otvorenog horizonta u kome se krećemo između magnetskih polja bazičnih pojmova, ali koje neprekidno iznova primenujemo na ono što je istinski originalno i novo u novim oblicima kulturne prakse, pri tome priznajući sposobnost subjekta da prilagodi svoj položaj na različite načine (Up. Grossberg 1996: 138).

Prostori mestâ i prostori tokova

Transformacija kulturnog izraza u globalnom kapitalizmu obeležena je radikalnim promenama u poimanju prostora i vremena kao kategorija koje čine kontekst za interpretaciju ljudskog iskustva s obzirom na to da se sa nastupanjem globalnog otvorilo ogromno prostranstvo virtuelnog prostora i niz kategorija vremena koje jednostavno ruše svaku fiksiranu predstavu o kontinuumu prostora i vremena i postavljaju ove kategorije unutar semiotičkog toka, unutar ideološki definisanih polja značenja.¹²

Kada govori o transformaciji prostora u informacijskom okruženju, jedan od vodećih savremenih teoretičara urbanog, Manuel Kastels (Castells) u prvom delu trilogije *Informacijsko doba: Ekonomija, društvo i kultura*, naslovljenom *Uspon umreženog društva (El surgimiento de la sociedad de redes)*, prostor posmatra kao izraz društva koji se manifestuje pojavom novih prostornih oblika i procesa prilikom strukturalne transformacije ljudskih društava. On smatra da kategorija prostora potiče od celokupne dinamike društvene strukture, što zapravo znači da prostor nije okvir u koji se društva smeštaju, već je sâm generisan društvenim delovanjem u određenom vremenu, pa ga naziva i „kristaliziranim vremenom“ (Castells 2000, 437). Društvena teorija, prema Kastelsu, prostor smatra materijalnom podrškom društvenih praksi koje dele zajedničko vreme (Up. Castells 2000: 437), odnosno prostor obuhvata društvene prakse koje se odvijaju istovremeno, jedne pored drugih i materijalizacija te istovremenost se tradicionalno izjednačavala sa principom „kontigviteta“ odnosno fizičke blizine. Međutim, ključni aspekt promene gledišta istovremeno je od

¹² S jedne strane proces transformacija poimanja prostora i vremena neposredno utiče na proces dekonstrukcije tradicionalno shvaćenog domena istorije, dok s druge strane upravlja transformacijama u urbanom prostoru.

najvećeg značaja i za doživljavanje vremena i prostora u medijski zasićenim okruženjima DeLilovih pripovesti - u dominantnim društvenim praksama u informacionom dobu, materijalna podrška simultanom delovanju, odvojena je od ideje kontigviteta. Društvo je po Kastelsu konstruisano oko *tokova* i oko njih se odvijaju društveni procesi – oko tokova kapitala, informacija, tehnologije, organizacijske interakcije, slika, zvukova i simbola - i tokovi nisu samo element društvene organizacije, već predstavljaju izraz društvenih procesa dominantnih u privrednim, političkim i simboličkim aspektima ljudskog postojanja. Ovaj aspekt društvene organizacije naročito je vidljiv u pozadini priče u romanima *Kosmopolis*, *Padač* ili *Nula K.* Materijalna podrška za tako definisano društveno ustrojstvo, u takvom okruženju sastoji se od kolaža elemenata koji podržavaju navedene tokove i omogućuju da se oni izražavaju u istom vremenskom opsegu. Kastelsova ideja definiše novi prostorni oblik – prostor tokova, koji on naziva materijalnom organizacijom društvenih praksi koje se zbivaju istovremeno i deluju kroz tokove, dok se tokovima smatraju smislene, repetitivne, programirane sekvene razmene i interakcije između fizički udaljenih mesta kojima raspolažu društveni akteri u privrednim, političkim i simboličkim sferama društva. Sadržaj ovog prostora Kastels opisuje kao kombinaciju najmanje tri sloja materijalne podrške koji zajedno čine prostor tokova; kola elektronskih impulsa (telekomunikacije, mikroelektronika, sistemi transporta, računarski sistemi i sl. utemeljeno na informatičkim tehnologijama) u toj kombinaciji struktura funkcionišu kao materijalna podrška na isti način na koji u industrijskom ili trgovačkom društvu funkcionišu gradovi; drugi sloj čine čvorišta i središta prostora tokova – prostorna logika prostora tokova nije vezana za mesto, međutim, sam prostor tokova nije lišen mesta kao entiteta: osnovu sistema čini elektronska mreža, ali tom su mrežom povezana određena mesta sa jasno definisanim društvenim, kulturnim, fizičkim i funkcionalnim karakteristikama. Ove segmente DeLilo raslojava dekonstruišući ideju sveta kao kompaktne celine i pretvarajući ga u

sučeljene i sukobljene fluidne formacije od kojih je njegov glavni junak Erik Paker sklopio svoje postojanje, ali sa druge strane, on eksperimentiše sa ovim idejama naglašavajući efemernost toka i potpunu zavisnost mrežnih čvorišta od pravaca i intenziteta tokova, pa samim tim i relativizovanje doživljavanja vremena i prostora, koje je dominantno u romanu *Bodi artist*. Ako je smešteno u čvoru mreže, određeno je mesto povezano sa celom mrežom, a čvorovi i središta su hijerarhijski organizovani prema relativnom značaju koji imaju u mreži, odnosno prema količini protoka, međutim ta je hijerarhijska struktura podložna promeni istovremeno sa razvojem ili promenama u aktivnosti koje se u dатој mreži odvijaju. Treći sloj prostora čini prostorna organizacija dominantnih elita koje upravljaju procesima unutar mreže. Kastelsova teorija prostora tokova polazi od pretpostavke da su društva asimetrično organizovana oko dominantnih interesa zasebno definisanih za svaku društvenu strukturu (Up. Castells 2000:441). Dominaciju sprovode i primenjuju društveni akteri i ona nije isključivo strukturna. Osnovni oblik društvene dominacije u informacionom društvu podrazumeva da elita poseduje organizacione sposobnosti naporedo sa sposobnošću da razara organizaciju onih društvenih grupa koje, iako brojno čine većinu, svoje interese sagledavaju isključivo u okvirima interesa dominantne elite. Rezultat ovakve strukturne raspodele jeste taj da „logika globalne moći“ izbegava društveno-političku kontrolu istorijski utemeljenu u društvo omeđeno granicama nacije, s jedne strane, a sa druge to je stvaranje novog sistema pravila i kulturnih kodova preko kojih se definišu granice prostora elitne kulturne ili političke zajednice. Kastelsova je teza da u formiranju elitnih kulturnih prostora ne postoji elemenat zavere, već da posedovanje kulturnih kodova omogućuje pristup strukturama moći. Ovako definisani odnosi moći i koncepcija korporativne kulturne elite provejavaju romanima *Kosmopolis* i *NulaK*, ali što je još važnije, podloga su za interpretaciju odnosa istoka i zapada koje DeLila zaokupljaju u romanu *Mao II* kao i u romanu *Padač*.

Prostor koji u tim okolnostima zauzima elita, manifestuje se kao elitno društvo, simbolički izdvojena zajednica čiji je prostor ograničen „materijalnom cenom nekretnina“, a definiše se kao „prostorno ograničena supkultura međusobno umreženih osoba“ (Castells 2000: 442). Kastelsova je hipoteza da se prostor tokova sastoji od „ličnih mikromreža koje svoje interese projiciraju u funkcionalne makromreže kroz globalni set interakcija u prostoru tokova“ (Castells 2000: 442). Drugi aspekt razlikovanja elite informacionog društva jeste stvaranje životnog stila i prostornih oblika koji će poistovetiti elitno okruženje širom sveta, i tako ukinuti istorijsku ulogu mesta. Ta se prostorna konstrukcija ogleda u relativno izdvojenim celinama u graničnim područjima prostora tokova, a primenjuju je na primer međunarodni hotelski lanci u čijim se hotelima stvara „osećaj bliskost s unutrašnjim svetom“ pomoću oblikovanja prostornih elemenata, dok se istovremeno podstiče osećaj izdvojenosti iz sveta koji ih okružuje, što je naročito naglašeno u romanu *NulaK*. Prostor elitnih grupa pored toga što se formira po principu uniformnosti čime se eliminiše veza sa lokalnim, sa materijalnim mestom i materijalnom kulturom baziranom na tradiciji i istoriji, ovde definisanom kao kulturom mase ili naroda, takođe se rukovodi principom ekskluzivnosti, odnosno ograničenog pristupa, stvarajući društvene prostore koji istovremeno i jesu i nisu javni. Međutim, prostor tokova ne obuhvata ceo opseg iskustva u umreženom društву, jer najveći deo populacije svoj životni prostor još uvek doživljava kao vezan za mesto (Up. Castells 2000: 449) ili analogno tome vezan za projekciju ne-mesta, autoputa, motela, drajv-in restorana, tržnih centara, aerodroma, izbegličkog kampa, koje DeLilo u pomenutom kontekstu do detalja portretiše u romanu *Beli šum* prikazujućih kao moguće spone između prostora tokova i prostora mesta. Po Kastelsu, mesto se definiše kao „prostor čiji su oblik, funkcija i značenje u njemu sadržani, unutar granica fizičkoga kontigviteta“ (Castells 2000: 449) i ljudi još uvek žive u mestima. Međutim funkcije moći su sadržane u prostorima tokova, pa je dominacija tih prostora uticala i na promenu dinamike i

sadržaja mesta. Ovakva podvojenost prostora, kao i vezanost ljudskog iskustva za mesto, čime ono ne seže do struktura moći, po Kastelsu generiše „strukturalnu shizofreniju“ (Castells 2000:453), i preti da „razbije kanale komunikacije u društvima“ (Castells 2000:453). Dominantne strukture teže „horizontu umreženoga“, odnosno stvaranju prostora iz kojeg je istorija potpuno isključena, dok nasuprot njima stoje raštrkana i segmentirana mesta, međusobno slabo povezana, opterećena različitim nekompatibilnim kulturnim kodovima. Kastels smatra da se između ovako postavljenih struktura nužno moraju veštački stvoriti kulturne i fizičke spone, jer se u protivnom može očekivati stvaranje dve paralelne stvarnosti „čija se vremena ne mogu susresti jer su zakriviljena u različitim dimenzijama društvenog hiperprostora“ (Castells 2000:453).

Linearno i bezvremeno vreme

Vreme sagledano kroz ljudsko iskustvo predstavlja veoma složen pojam, dok je proces njegove transformacije posredstvom informacionih tehnologija osnova novog društvenog sistema koji rezultira stvaranjem prostora tokova. Određenje vremena je kontekstualno uslovljeno i u društvenim i u prirodnim okvirima, pa se vreme materijalizuje kao lokalno (Up. Castells 2000:454). Shvatanje vremena se kroz istoriju menjalo u zavisnosti od konteksta, međutim u zapadnom svetu, njutnovsko tumačenje vremena kao apsolutnog, stavilo je vreme na mesto vrhovnog organizacionog principa prirode. Kastels napominje da je srednjovekovno shvatanje vremena podrazumevalo da je ono varijabilan pojam, i nastupanja godišnjih doba ili verski praznici i sajmovi predstavljali su vremenske markere, tačke u vremenu kojima je obeležavano njegovo proticanje. Međutim, merenjem vremena mehaničkim uređajima, odnosno povezivanjem procesa proticanja vremena sa kretanjem nebeskih tela, a

kasnije sa nastupanjem „atomskog doba“ merenjem rezonantne frekvencije atoma cezijuma, vreme postaje linearno, apsolutno i merljivo i uslovjava doživljaj istorije kao ljudskog iskustva opisanog kao konačan i nepovratno utvrđen sled referentnih tačaka na vremenskoj osi. Konceptualna umetnica Loren Hartke, glavna junakinja romana *Bodi artist*, svojom predstavom, „Telesno vreme“, dočaraće upravo ove aspekte percepcije vremena, tražeći ravnotežu između vremena koje je zaustavljeno i onoga koje teče na ekranu računara bez obzira na to da li njegovo proticanje biva registrovano.

Kastels pretpostavlja da je uspon umreženog društva uništilo linearno vreme, a sa time i preformulisao proces stvaranja istorije. Transformaciju vremena Kastels tumači kao mešanje dva naporedna koncepta vremena u svrhu kreiranja „vječnog svemira“ (457), koji je zasnovan na slučajnosti i u kome bezvremeno vreme uz pomoć tehnologije prestaje da bude kontekstualizovano i usvaja bilo koju vrednost iz svakog ponuđenog konteksta gradeći prostor sveprisutnog (Up. Castells 2000: 458). Ovo vreme Kastels smatra nastajućim dominantnim oblikom društvenog vremena u umreženom društvu koje se ne odnosi na sva društvena kretanja. Kultura virtualnosti, poduprta sistemima elektronskih medija doprinosi transformaciji vremena uvodeći koncepte istovremenosti i bezvremenosti (Up. Castells 2000: 485). S jedne strane uz protok informacija i tehnološko usavršavanje prenosa uživo društvenim događajima se omogućuje vremenska trenutačnost. S druge strane vreme je relativizovano mešanjem vremenâ u medijima unutar istog kanala komunikacije uz interaktivno učestvovanje publike, i sačinjava se „vremenski kolaž u kome se ne mješaju samo žanrovi, nego je njihovo vremensko zbivanje istodobno“ bez jasno definisanog početka kraja i redosleda (Castells 2000: 486). Ovo poniranje medija u vreme drugi je aspekt sagledavanja vremena kroz popularnu kulturu, kojim se Delilo bavi u romanima *Beli šum* i *Podzemlje*, naročito u epizodama posmećenim

radijskom komentatoru Rasu Hodžisu, i onim posvećenim projekciji Zapruderovog filma, kao i u romanu *Mao II*. Ovakav način organizacije informacija u bezvremenom multimedijskom hipertekstu određuje način stvaranja istorije po principu dostupnosti vizuelnog materijala i mogućnosti njegovog povezivanja u zadatim vremenskim sekvencama (Up. Erli 2011:113-143). Tim se pristupom odlikuju medijski izveštaji, reklame, najave vesti, medijska zabava. Rezultat njihovog delovanja jeste prilagođavanje vremenskog okvira prema njihovim potrebama što stvara nesekvencijalno vreme kulturnih produkata iz sveukupnog opsega domena ljudskog iskustva. Kastels kao analogiju za ovakav način organizovanja informacija navodi abecedno sortiranje uobičajeno za enciklopedije, dok je u elektronskim medijima princip abecedne organizacije zamenjen principom impulsa potrošača ili odluke proizvođača (Castells 2000: 486). Hronologija događaja i definisanje njihovog značenja i značaja u kontekstu hronološkog sleda potpuno je potisnuta društvenim kontekstom preko kojeg se utvrđuje „korisnost“ događaja. Kastels ovaku kulturu opisuje kao istovremeno večnu i efemernu; večnu jer zahvata i „unatrag i unaprijed“ obuhvata nizove kulturnih izraza, efemernu jer je svako naročito slaganje pojedinačnog sleda događaja zavisno od konteksta i svrhe kojoj je namenjen. Kastels dalje kaže da se ne nalazimo u kulturi cirkularnosti, već u univerzumu nediferencirane temporalnosti kulturnih izraza (Up. Castells 2000:486). Bezvremeno vreme pripada prostoru tokova, dok vreme discipline, biološko vreme i društveno određeni sled predstavljaju obeležja mestâ širom sveta i materijalizuju i dematerijalizuju segmentirano ljudsko društvo. Prostor i njegove karakteristike utiču na dominantni oblik vremena – prostori tokova prouzrokuju pojavu bezvremenog vremena, dok su mesta ograničena vremenom. Ideja društvenog progresu zasnovana je na istoriji, odnosno na principu da sled istorije predodređuju razum i proizvodni procesi. U savremenom okruženju prostor modeluje vreme prema logikama definisanim prostornom dinamikom. Prostor tokova

negira hronološki poredak događaja i postavlja ih u istu vremensku ravan čime generiše večnu efemernost (Up. Castells 2000:491), dok višestruki prostor rasutih segmenata fragmentiranih mesta manifestuje različite vremenske okvire: međutim iako društvena logika dominantne društvene strukture snažno potiskuje princip temporalnosti definisan kao konačan sled događaja, ta je logika još uvek izvan domašaja većem delu društva koji je vezan za logiku mesta – „Bezvremenost jedri u oceanu okruženu vremenski ograničenim obalama odakle se još mogu čuti jadikovke stvorova okovanih vremenom“ (Castells 2000: 491).

Društveni poredak koji Kastels imenuje umreženim društvom običnom čoveku se manifestuje kao automatizovani slučajni sled događaja istrgnutih iz „neobuzdane logike tržišta, tehnologije, geopolitičkog poretku ili biološke određenosti“ (Castells 2000: 500). Međutim, on takođe navodi da se u sociološkoj tradiciji društveno delovanje definiše kao promenljivi obrazac odnosa između prirode i kulture i da se taj obrazac kreće od vladavine prirode nad kulturom, preko vladavine kulture nad prirodom do vladavine kulture nad kulturom, čime on reprezentuje novi stepen društvenog delovanja gde je „priroda“ zapravo veštački stvoren idealni kulturni oblik. Stapanjem¹³ evolucije istorije i tehnoloških promena ljudsko društvo je po Kastelsu na pragu ulaska u čisti kulturni obrazac društvene interakcije i organizacije, čiji je najvažniji element informacija, čije proticanje u vidu poruka i slika čini osnovu društvene strukture, što potkrepljuje DeLilovo književno stvaralaštvo, takođe podržavajući tezu Manuela Kastelsa da zbog promene kulturnog obrasca nije nastupio kraj istorije, nego naprotiv, ona upravo otpočinje ako istorijom smatramo trenutak u kome ljudsko znanje i društvena organizacija omogućavaju stvaranje novog sveta koji će u najvećoj meri biti društveni i kojeg će obeležiti autonomija kulture u odnosu na materijalne osnove ljudskog postojanja (Up. Castells 2000: 501), dok DeLilov najnoviji roman *NulaK* kao

¹³ Izvorno convergence (eng.)

da predstavlja jasan odjek materijalizovanog prostora tokova, eksperiment u sudaru materijalnog sa bezvremenim, negde na razmeđi stvarnog i mogućeg.

Pripovedanje između krajnosti – neorealizam ili post-postmodernizam

Obraćanje čitaocu u takvom vreme-prostoru pripovedanja pred pisca neminovno postavlja kompleksno pitanje narativnog postupka. DeLilova proza s jedne strane jeste izrazito postmoderna, jer su teme kojima se on bavi karakteristična obeležja postmoderne kulture, mesta sukoba i lomova iz kojih se može razviti neki novi (kulturni) oblik ili izraz. Slika DeLilove Amerike, prikazuje je na isti način na koji to čine teorijske postavke vodećih teoretičara postmodernizma; u svojim delima on sučeljava suprotstavljene teorije Džejmsona i Haćionove, u njegovim se pričama ogledaju postmoderni urbani prostori Manuela Kastelsa, Mišela DeSertoa i Marka Ožeа kao i postmoderni subjekti Julije Kristeve i Žila Deleza. Međutim s druge strane, suočavajući svoje junake sa nestankom metapripovesti, DeLilo traži, ili možda nudi, neku alternativnu logiku koja bi stajala iza reči i stvari, prepoznaјući potrebu malog čoveka da iza svega što mu se događa podrazumeva nekakav plan, cilj ili razlog. Iako se taj argument može uvek iznova dovoditi u pitanje, svet romana DeLilo smatra prostorom u kome se prividno odsustvo teleološkog principa može nadomestiti, čak i u postmodernoj fluidnoj kulturi, jer pisac svojim delovanjem može učiniti vidljivim strukture i ritmove po kojima funkcioniše život, a koji najčešće u svakodnevici ostaju duboko skriveni (Up. LeClair 1987: 56). Sveobuhvatna problematika oko koje se razvija DeLilov opus jeste da „suština“ postmodernog okruženja i društava koje ono proizvodi ili razara, jeste da suštine nema – u središtu onog što bismo

smatrali kulturom nema ničega opipljivog, „ono se sastoji od beskonačnih nizova slika, ideja, njihovih odraza, prepričanih mitova – savremena američka stvarnost potpuno je veštačka i lažna, opterećena kulturom totalne predstave“ (Up. Rettberg 1999: n.pag.). Ipak, iako to zaista iz nečijeg ugla može biti nepobitna činjenica, DeLilove priče nisu mračna predskazanja propasti – odnos ljudi prema svetu u kome žive nije zasnovan na jasno definisanoj binarnoj opoziciji dobrog i lošeg, ljudi ne žive u svetu simulakruma ogorčeni i isključeni iz tokova sopstvene kulture. DeLilovi junaci istražuju nove mogućnosti koje im stoje na raspolaganju, i iako svesni prepostavki svojeg okruženja, prihvataju simulakrum i beskonačne nizove znakova i označitelja kao „konstitutivni oblik života, tradicije i prakse unutar kojih smo prinuđeni na epistemološke, etičke i političke izbore“ (Mitchell).

U tom kontekstu i DeLilov pristup pripovedanju nužno dovodimo u vezu sa neorealizmom koji možemo tumačiti kao rezultat ukrštanja različitih narativnih strategija i kao naročitu hibridnu formu. Vinifred Fluk (1992) u svojoj iscrpnoj analizi modusa neorealizma, ističe da, „iako se iz milenijumske perspektive povratak tradiciji realizma možda može smatrati neočekivanim ili nelogičnim razvojem, model realistične naracije omogućuje preusmeravanje fokusa na problematizovanje individualnog iskustva“ (229). Sa jedne strane, realistični model podstiče estetski doživljaj uvodeći „efekat realnosti“ (u bartovskom smislu) kroz materijal koji ima snažan emocionalni i semantički potencijal i inicira dinamički odnos između postupka beskonačnog odlaganja uspostavljanja značenja i onoga što je prethodno nagovešteno značenje. S druge strane, realistični model otvara nove mogućnosti osnovi postmoderne estetike – u prvom redu za jezik kao materijalni sloj teksta. Neorealizam, kako ističe Fluk, nije primarno orijentisan na postizanje iluzije stvarnosti, što je glavna karakteristika realizma 19. veka. Strategije neorealizma počivaju na dekontekstualizaciji i razgradnji hijerarhijskih struktura čime književni

tekst dobija drugačiji estetski efekat i saopštava drugačiju vrstu informacije (229). Međutim, povezivanje označavanja i iskustva nije bez posledica – tekstualni sistem umesto da bude stabilizovan, projektuje *varijacije* proistekle iz procesa generisanja značenja na predstavu stvarnosti, te je tako stvarnost kako je prikazuje neorealizam, obeležena nestabilnim i izmeštenim odlikama koje inherentno pripadaju samom tekstualnom sistemu. Fluk ističe da je u mimetičkom odnosu tekstualnog sistema i referenta nastupila inverzija, ili makar dinamička razmena, pa stvarnost izranja kao prostor koji proizvodi znakove u kome svaki pokušaj uspostavljanja reda kao hijerarhijskog odnosa ostaje arbitraran. Znanje se, kao kategorija, kako kaže jedan od likova iz romana *Beli šum*, svakodnevno menja. Međutim, i kod DeLila nalazimo antagonizam postmodernizma i realizma, koji prema Fluku (229) proizlazi iz nepomirljivih stavova o funkcijama kulture i dometima književnosti. Odstupanje od mimetičkog modusa za realizam ukida smisleni odnos književnosti i života. Međutim, funkciju predstavljanja stvarnosti u kulturi preuzima fotografija ili oko kamere, i to otvara prostor u kome su književnost (modernizma i postmodernizma), kao i likovne umetnosti slobodne da istražuju nove oblike predstavljanja. U ovako koncipiranu kulturnu produkciju neorealizam 1980ih unosi novu alternativu - zadržava relistični modus pisanja da bi se sačuvala veza sa svetom čitaoca koji nije deo akademskog okruženja, dok istovremeno realistične forme predstavljanja koristi tako da podriva neupitni autoritet iskustvenog na kome se te forme zasnivaju (Up. Fluk 229). Rezultat ovako koncipiranog modela jeste oblik realizma koji ne pretenduje da ponudi reprezentativnu verziju stvarnosti, već se zadržava na istraživanju i predstavljanju dekontekstualizovane površine. To je, kako ističe Fluk, realizam koji ne tvrdi da poznaje stvarnost, već nastoji da se pomiri sa činjenicom da je stvarnost svakako uvek prisutna u nekom bezobličnom dinamičnom stanju (229). Istraživanje iskustva tako koncipirane stvarnosti primarno je tema DeLilovih romana nastalih posle 2000. godine. Zaključujemo da nas i

neorealizam kao prijedorački postupak upućuje na okolnosti u kulturi koje zbog svoje složenosti i raznovrsnosti više ne mogu biti predstavljene jednim tekstrom ili jednim modusom pisanja, već je za to neophodno posmatrati strukturu međusobnih odnosa u sve većem mnoštvu stilova i načina pisanja. U skladu s tim, iako smatra da je uloga pisca da pronađe metod i strukturu u naoko rasutom haosu, DeLilove prijedore ne nude (konačna) rešenja, čak i kada dekonstruišu postojeće, ne nude nešto opipljivo za uzvrat, prepustajući zaključke čitaocima koji budu umeli da se izbore sa ponekad neprijatnim ili mračnim iskustvom čitanja.

3.

Od potrošačkog društva do aure otpada

Mi smo bili menadžeri otpada, titani otpada, obrađivali smo svekoliki otpad. Otpad danas ima neku uzvišenu auru, određenu dimenziju nedodirljivosti.(P 91)

Sve robne kuće će postati muzeji i svi će muzeji postati robne kuće.

Endi Vorhol

Priča o Podzemlju počinje Prologom, koji je prethodno objavljen kao novela *Pafko ispod zida*. Prolog je brižljiva „rekonstrukcija“ bejzbol utakmice između Dodžersa i Džajentsa, odigrane 3. oktobra 1951, i obiluje detaljima i simbolima od kojih će se u narednim poglavljima razvijati nekoliko niti pripovesti. Ova utakmica, iako u globalnim razmerama predstavlja istorijski događaj zanemarljivog značaja, ključni je javni događaj romana koji sagledan iz mnoštva perspektiva i glasova predstavlja njegovu srž i trenutak u prostiranju vremena kojim se definiše putanja događaja druge polovine dvadesetog veka.

Džajantsi u tom antologijskom susretu odnose pobedu, jer je u poslednjem trenutku Bobi Tomson, udarač, osvojio houmran udarivši lopticu tako snažno da je završila na tribinama. U novinama i na radiju taj je udarac nazvan „hicem koji je čuo ceo svet“, a lopticu je nakon mnogo muke i otimanja zgrabio Koter Martin, crni dečak koji je pobegao iz škole i preskočio kapije stadiona da bi gledao utakmicu. Sudbinu loptice slediće pasionirani obožavalac bejzbola i sakupljač suvenira, Marvin Landi, da bi decenijama kasnije mogao da ispriča njenu istoriju kako ju je on sam otkrio i sastavio prateći rodoslov loptice, kroz sudbine ljudi u čijem je vlasništvu bila. Stvarajući elemente aure, Landi uzdiže status predmeta masovne proizvodnje do statusa originala odnosno umetničkog dela, no i taj je njegov stvaralački poduhvat konstrukcija koja nikada ne biva završena do kraja. Kariku koja nedostaje, odnosno, priču o tome šta se sa lopticom dešavalо od trenutka kada ju je Tomson udario, do trenutka kada postane vlasništvo Čarlija Vejnrajta, DeLilo izdvaja u posebna poglavља naslovivši ih imenom Koterovog oca Manksa Martina, i u njenim okvirima, optica ne poseduje karakteristike mitskog junaka - oko tog predmeta sažima se ceo jedan mikrosvet Podzemlja, od rasne podele, do ubogih kvartova i tužnih

sudbina njihovih stanovnika, ogrežlih u očajanju i sirotinji gde „izdaja nije zločin“; ipak za Kotera Martina ona ostaje znamen i nada da je u životu sve moguće, pa i iznenadna i neočekivana radost, i onda kad su izgledi za tako nešto veoma slabi. Ta je priča, dakako samo jedna od mogućih iz virtuelnog univerzuma o „lopti koju nema niko“ i koja je deo mita (Up. P 99) i možda jedan od ključnih elemenata koji naglašavajući ono što je moguće, upravo pripisuju nečemu običnom atribute jedinstvenog. U sudbinama jedne loptice za bejzbol i ljudi u čijim je rukama bila, prepliću se znamenja američke kulture, ali njihovi su obrisi postavljeni u senku sudbine priče o onom drugom hicu koji je čuo ceo svet, ruskoj nuklearnoj probi održanoj nekoliko dana ranije o čemu su američke novine objavile vesti istog dana.

U celini *Podzemlje* funkcioniše kao materijalizacija DeLilove verzije fragmentirane istorije Amerike – razvoj zapleta ne odražava uvek razvoj određene teme i pred čitaocem stoji kolaž scena, u kojima je svaki od likova neraskidivo povezan sa sveobuhvatnom slikom, ali nijedan u tom okruženju nije glasniji od ostalih. Ipak, *Podzemlje* nije roman o hladnom ratu, uprkos tome što su pretnje hladnog rata i njihove posledice snažno prisutne u strukturi pripovesti. Jedna od glavnih tema ovog romana jeste život Amerike i njena kultura u drugoj polovini dvadesetog veka, sačinjena od čestica i ostataka svakodnevnog života sagledanih iz ugla običnih ljudi – uzavrele strasti gomile, domaćice iz predgrađa opčinjene tehnologijom svakodnevica, lateksom u svim oblicima i za sve namene; umetnički izraz, otpad i njegova sudbina i nezadrživog sunovrata ka jednoj potpuno drugačioj percepciji sveta i stvarnosti uslovljenoj razvojem tehnologije. Tehnologija u širem smislu obeležava trenutak u kome se obznanjuje istina – ova priča o istoriji sveta koji je svojim značajnim delom postao digitalan, završava jednim razmišljanjem o Internetu kao neposrednoj materijalizaciji neprekidnog toka informacija slika i podataka u čemu konačno on pronalazi ravnotežu ili kako je DeLilo imenuje - mir.

Strukturu romana pored prologa i epiloga čini šest poglavlja, i naslov svakog poglavlja istovremeno predstavlja referencu na već postojeći kulturni artefakt koji korespondira sa njegovim sadržajem. Na taj način DeLilo svoju priču i njene junake smešta u generisani kulturni kontekst i uz pomoć tako definisanog okvira pripovedanja neposredno upućuje na povezanost elemenata priče i njenih prostornih i vremenskih dimenzija. Kalendarsko vreme, odnosno razdoblje u koje je smešteno svako poglavlje, navedeno je uz naslov, izuzev u poglavljima naslovljenim „*Manks Martin*“, koja su neposredni nastavak Prologa, i obeleženo je rasponom godina na koje se poglavlje odnosi. Na ovaj način DeLilo možda isključuje mogućnost proizvoljnog tumačenja, ali istovremeno, on razvija mrežu asocijacija preko koje i čitalac stupa na tlo posredovanog prostora povezujući sopstvene parametre iskustva istorije sa onim što DeLilova priča ima da ponudi kao istoriju Amerike. I ako svi muzeji jednoga dana ne budu postali robne kuće, različite istorije sveta stvorice određeni prostor kulturnog tržišta iz kojeg će navreti mnoštvo uređenih skupova artefakata, ličnosti i događaja i njihova će značenja fluktuirati i brujati sa drugim mrežama i tržištima čiji će deo postati.

U DeLilovoј prozi, rame uz rame sa „kulturnim mrežama“ koje simbolizuju tok ili tokove istorije i njene fluktuacije, i ponekad neočekivane produkte tih tokova, gotovo u svakom romanu prisutnan je muzej kao motiv, kao konstrukcija „okamenjene“ prošlosti i aktivnost koja se može definisati kao postupak katalogizacije predmeta kao pokušaj da se vreme zaustavi i zarobi kao na fotografiji. U *Belom šumu* čuvena je scena kada studenti dolaze u Koledž-na-Brdu; u romanu *Vaga* DeLilo stvara nekolike zbirke likova koje otvoreno ili prikriveno povezuju niti događaja; u romanu *Mao II* on oslikava čitave sabirne centre za reciklirane ideologije nasuprot kojima stoji skup beskućnika u Central parku, kao simbol neuspelog eksperimenta, simbol mnoštva bez ideje vodilje; u *Kosmopolisu* privatne zbirke predmeta koji pripadaju glavnom junaku stoje naporedo sa

zbirkama događaja koji se nižu u njegovom okruženju i ukrštaju se sa efemernim kretanjima monetarnog tržišta sačinjenog od nizova cifara, gradeći fluktuirajuće matrice njegovih stvarnosti. Međutim, roman *Podzemlje* predstavlja prostor na kome je ideja katalogiziranja artefakata, ličnosti i događaja, kao deo procesa stvaranja jednog oblika istorije, razvijena u specifičan sistem zasnovan na proticanju znakova i simbola i u simbiozi sa okruženjem zasićenim medijima gradi inicijalni prostor tokova u kome su sve katalogizirane jedinice naporedo postavljene u istoj sekvenci vremena, pa njihovo interpretiranje zavisi od ugla gledanja i okolnosti pod kojima se generiše njihov sled. Motiv kataloga u američkoj književnosti prepoznatljiv je još od vremena Vitmana i Tvena, u čijoj se poeziji i prozi nižu jedna za drugom zbirke ljudi, zanimanja, naučnih otkrića, zločina, političkih vizija i elemenata pokućstva, i zajedno sačinjavaju obeležja nove nacije. DeLilov odnos prema ovako generisanim nacionalnim obeležjima podrazumeva kombinaciju umetničkih projekata i proizvoda masovnog tržišta i u prvom redu dijalog koji proističe iz njihovog sučeljavanja. Artefakati koje bira DeLilo, i sami pripadaju popularnoj kulturi, i ako i jesu poduhvati vrhunskih umetnika, i nalaze se u vremenu i prostoru izvan kontrolisanih muzejskih celina i pripadaju svakome; ili su iz redova predmeta iz privatnih univerzuma mnoštva likova čiji se putevi povremeno ukrštaju u romanu, i te dve vrste katalogiziranih objekata sačinjavaju simbiozu i opredmećenje jedinstvenog i brižljivo planiranog fragmenta istorije. Od projekta Klare Saks u pustinji Arizone, koji je istovremeno projekat reciklaže otpada, i davanja novog imena odbačenim nosačima nuklearnih bojevih glava B52; gigantskih razmara do kojeg pristup imaju samo odabrani, a u celini ga mogu sagledati tek retki koji se kao glavni junak romana odvaže da ga pogledaju iz vazduha, do druge krajnosti, projekta grafiti umetnika njujorške podzemne železnice Ismaila Munjoza, zida mrtvih na napuštenom neboderu u Južnom Bronksu koji služi kao podsetnik da u tome svetu odbačenih ljudi svojom umetnošću neko negira i sopstveni nametnuti

identitet i odbacuje atribut ljudskog otpada pripisan žrtvama toga surovog sveta. Između njih, nižu se najrazličitiji „muzeji“ graditelja kulture Amerike – *Kondomologija*, prodavnica posvećena kulturama profilakse, i činjenici da baš profilaktik predstavlja jednu od kulturnih veza pedesetih i devedesetih (Up. P 115), bejzbolu posvećena zbirka svega i svačega Marvina Landija (Up. P 180) ili najrazličitije zbirke ljudi i stvari ulice Flout u San Francisku; ona Tomija Čena sačinjena uglavnom od papirnih otpadaka sa bejzbol utakmica (Up. P 324) ili prodavnica za visoke žene po imenu „Dugonoga Vitka Sali“ u kojoj se „nisu prodavale haljine i kaputi“¹⁴ već „Fantastična zabava. Knjige, filmovi, razne potrepštine – samo za visoke žene“ (P 327). Sabato Rodia i njegovi tornjevi Votsa kao velelepno zdanje proizvedeno od starih flaša i razlupane keramike (Up. *Podzemlje* 281) ili projekti *Nadrealni Bronks* (Up.. P 205) i „Sputnjik“ gde stvarno i nadrealno zamenjuju mesta, s druge strane, preispituju odnos duhovnog i materijalnog, ili telesnog, i problematizuju odsustvo ravnoteže između njih.

Konzumerizam i njegov finalni produkt otpad, mediji masovne komunikacije, i konačno tema smrti kao granice posredovanog prostora tri su velika žarišta oko kojih DeLilo strukturira svoju istoriju Podzemlja. Dajući im novo obliće i nova imena, DeLilo opisuje i preispituje mnoštvo čvorista savremene kulture i istorije Amerike i konačno u bezvremenom i bestelesnom sajber prostoru o njima gradi jednu novu svest.

¹⁴ Ime *Long Tall Sally* danas se povezuje sa lancem prodavnica odeće za visoke žene koji je osnovala i osmisnila Amerikanka Džudi Rič u Britaniji 1975. Prva je prodavnica otvorena u Londonu na Vest Endu 1976. Danas je to korporativni brend u sklopu Ejmeri grupe.

<http://www.amerycap.com/> i <http://www.longtallsally.com>

„Long Tall Sally^{15“} (proleće-leto 1992.)

Jedina razlika je u tome što ovoga puta zapravo nismo bili u ratu. Imamo obilje posleratnih uslova a da pri tom nismo učestvovali u ratu. (P 72)

Prvi segment romana čitaoca prenosi iz Njujorka pedesetih godina dvadesetog veka u pustinju Arizone devedesetih, gde konceptualna umetnica Klara Saks stvara svoj gigantski projekat od elemenata aviona B52 koje su se, prema odredbama sporazuma o kontroli naoružanja, Sjedinjene Države obavezale da će uništiti. U toj se tački u vremenu susreću 1951. i 1992. godna – početak i kraj ere hladnog rata i Klara i njen projekat, jedna su vrsta komentara ili interpretacije ishoda hladnog rata. Nasuprot njoj, u poslednjem poglavlju kao glas *drugog*, i kao njegova istorija stoji preduzeće Čajka i njegov direktor Viktor Malcev, sa svojim komentarom i stvaralačkim projektom čija je tema takođe otpadni materijal ere hladnog rata. Klara otvoreno stavlja do znanja da se prošlost čini jasnjom, i odnosi snaga u prošlosti postaju konačno definisani, upravo zbog toga što ni to vreme ni taj prostor više ne postoje u istom obliku.

Istovremeno, i protagonistu romana upoznajemo onakvog kakav jeste na kraju priče, pedesetsedmogodišnji inženjer prerade otpada, koji živi u Fenksu u Arizoni, i nalazi se u pohodu kroz pustinju da bi posetio ženu sa kojom je bio u nekoj vrsti veze pre četrdeset godina.

Spontanost nekako i priliči vraćanju u prošlost. Što brže donešeš odluku, to potpunije odužuješ dug sećanju. Poželeo sam da je ponovo vidim i osetim nešto i nešto kažem, nekoliko reči, ne previše, i da potom odjurim natrag u vihornu daljinu. (P 65)

¹⁵ Naslov poglavlja se odnosi na nekoliko pojmove – imaginarni umetnički projekat u pustinji Arizone koji sprovodi jedna od junakinja romana, Klara Saks, pesmu Litl Ričarda ili na crtež (pin-ap) devojke na trupu jednog od aviona tipa B52.

Na taj način on možda traga za izgubljenim fragmentma sopstvenog identiteta, ili izgubljene autentičnosti, ili jednostavno, Nik Šej na izvestan način traga za vremenom kada je sebe doživljavao kao deo određenog konteksta, određene zajednice. Taj je identitet materijalizovan u italijanskoj četvrti Bronksa i Nikovoj čežnji za danima nereda i pometnje, za trenucima koji narušavaju spokoj (Up. P 818). Međutim, u strukturi romana, ispostavlja se da je i njegov „autentični identitet“ iz prošlosti, konstrukcija nastala kao posledica „kulturne logike“ hladnog rata i kako Klara kaže, čini se da sve što je u životu uradio posle toga vremena „nekako neodređeno – kako bih rekla – fiktivno.“ (P 75)

Tematskom celinom „Long Tall Sally“ dominiraju aspekti procesa prerade svakovrsnog otpada sa kojima je estetika romana u tesnoj vezi. Klara Saks nakon kratke veze sa Nikom 1952. godine, napušta supruga i kćer i posvećuje se umetnosti. Šezdesetih godina stiče slavu pop-art projektima gde od odbačenih predmeta stvara umetnost da bi se konačno povukla u pustinju Arizone. U ovom pogledu Nik i Klara predstavljaju odraz jedno drugoga, jer se oboje bave otpadom tako što ga transformišu u nešto drugo, i u tom aspektu oboje odražavaju Pitera Stilmana, junaka romana *Grad od stakla*¹⁶ Pola Ostera. Nikov je posao da javnost ubedi da industrijskog i komunalnog otpada zapravo nema, tako što će usavršiti tehnološke procese uz pomoć kojih se uklanjaju vidljivi ostaci tog otpada; Klara nevidljivim čini otpad američke kulture, ali je njen najveći projekat da nevidljivim učini ideju globalnog uništenja olicenu u rashodovanim avionima B52 slikajući pejzaž duginih boja preko više od dve stotine bombardera. Jedna od najstrašnijih pretnji dvadesetog veka postaje deo postmodernog kulturnog pejzaža:

¹⁶ Paul Auster, *City of Glass* – Klara u otpadu pronalazi bazu za svoju umetnost, Nik iza procesa odlaganja otpada nazire zakonitosti po kojima je ustrojen svet; oboje tako stvarima „daju imena“ u jednom potpuno novom kontekstu, što je proces koji Piter Stilman, junak *Grada od stakla* smatra svojom velikom misijom u onome što on doživljava kao kulturu otpada. Vidi poglavlje „Trijumf smrti“.

Ceo taj prostor podsećao je na tok kakve velike reke, bio je to široki luk žalfijastozelene ili možda mutnozelene s odsevima sivog, koji je od južnog ugla savijao naviše preko severnog ruba, dotičući gotovo trećinu svih aviona, nekoliko aviona bilo je potpuno pokriveno tom bojom – koja se razlivala po čitavom predelu, određivala ton prizora, držala sve na okupu (P 128).

Klarina i Nikova istorija pandan je istoriji sveta kako ga Klara vidi, i takođe je najava odsustva ravnoteže univerzuma koju će iz svog ugla nešto kasnije sagledati Marvin Landi, još jedan u nizu stvaralaca vezanih za otpad Podzemlja. Za Klaru, pojам моћi definisan je latentnim sukobom ere hladnoga rata i ona ga sagledava kroz opasnost i užas, ali istovremeno i njihove veličanstvene razmere kojima se na okupu držao čitav svet – to je bila skala pomoću koje se mogla sagledavati moć i naspram nje na toj se skali mogla pronaći razmera nade i razmera uništenja. Trenutak u kojem Klara govori, zapravo pronalazeći tako i svoje sadašnje mesto u rasporedu snaga u svetu devedesetih godina XX veka, ali i definišući u svome svetu mesto i ulogu fenomena kao što je hladni rat, jeste i polazna tačka romana, okvir koji će definisati istoriju prethodnih pedeset godina i u kome će se dati jasno razlučiti obeležja te istorije kako je vidi DeLilo, da bi se mnoštvo nagoveštenih detalja kasnije razgranalo i razvilo u sopstvene priče unutar sopstvenog konteksta. Ideja koja dominira procesom sagledavanja prošlosti, jeste odsustvo ravnoteže, koja je za Klaru bila ukorenjena u odnosu veličine moći i veličine straha (koji će za neke druge likove romana prerasti u paranoju), pa samim tim i odsustvo statičnosti ili ograničenosti sveta. Proces koji Klara opisuje, novac koji nema granica i koji teče, nasilje van kontrole i bez korena, bez mere, odsustvo sistema vrednosti, iako to ona eksplicitno ne navodi, jeste proces stvaranja prostora tokova, ili trodimenzionalne mreže koju je nemoguće sagledati spolja, jer je sveobuhvatna – o čemu Nik tek ponešto naslućuje.

Svet, međutim odoleva, svet ume sve nekako da zaleći. Svuda oko sebe osećate tačke dodira, nežna milovanja međusobno povezanih mreža koje vam daju osećaj reda i upravljanja. (P 92)

U tome svetu, Klara od otpada prošlosti, neiskorišćenih oruđa zastrašivanja, koja su paralizovala umove svojih savremenika pa bi ih, nemajući načina da ih razumeju, i da im shodno tome daju odgovarajuća imena, imenovali jedinstvenim zajedničkim imeniteljem i nazivali „sranjem“ (Up. P 79), stvara nadgrobni spomenik, posežući za običnim životom iza onoga nepojmljivog. Putevi kojima je prolazio u svojim sakupljačkim pohodima Marvin Landi, u jednom će se trenutku ukrstiti sa putevima menadžera otpada Simeona Bigsa; taj će trenutak posvetiti procesu desemantizacije ove reči i njegovim neočekivanim posledicama, i opet se vratiti otpadu kao mreži neizbežnog i nesagledivog prostranstva.

S druge strane, nagoveštavajući prisustvo one druge mreže, lanca u kome je otpad poslednja karika, u petom poglavlju drugog dela, nailazimo na epizodu koja je neposredna veza sa romanom *Beli šum* i fenomenom konzumerizma u njegovom najčistijem obliku. Ona ovde objedinjuje tematsku trilogiju – istorija, mediji i potrošačka kultura – što čini srž svakog od tematskih poglavlja, u većoj ili manjoj meri akcentujući jedan od aspekata kao dominantan. U trgovačkom centru uz autoput „tamo gde mapa postaje bela“ (P 111), Nik i Brajan posećuju prodavnici pod nazivom „Kondomologija“ koja prodaje kondom kao predmet u najrazličitijim varijantama, ali i kao simbol stila života (Up. P 112). Iako refleksija života pedesetih, razdoblja pred seksualnu revoluciju, kondom je veza savremenog trenutka sa tim vremenom, ali u jednom sasvim drugaćijem kontekstu koji mnogo kasnije u romanu rasvetljava crtica sa nastupa komičara Lenija Brusa i njegov poklič „Svi ćemo da izginemo“ (Up. P 590-594). U vremenu posle seksualne revolucije, kondom je obeležje životnog stila opterećenog nevidljivom pretnjom HIV virusa i paničnog straha da ćemo svi pomreti, ne od ruskih bombi, ali jednako dramatično. U

prodavnici dominira pakovanje kao glavni atribut proizvoda, reklama i marketing, zvučna imena novih materijala. Međutim, i sama prodavnica predstavlja total-dizajn, savršeno pakovanje sa muralima na kojima su prizori udvaranja iz pedesetih godina, kod kojih Nik uočava dokumentarni karakter zbog kojeg ceo prostor nalikuje na muzej „sa kompresovanim vremenom i poređanim predmetima koji su svedočili o evoluciji“ (P 115). Oslanjajući se na ikonografiju ere hladnog rata, ova epizoda nagoveštava stav da se hladni rat vodio ne samo zbog političkih ili ideoloških ciljeva, već u prvom redu zbog zaštite prava potrošača na izbor i zbog slobodnog tržišta; to je postala borba za zaštitu američkog načina života, što veoma slikovito ilustruje epizoda „Sputnjik“ u segmentu *Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije*, ali i prostor za zloupotrebu te ideje. Međutim, iako i sama pripada tom domenu, Klarina je „Dugonoga vitka Sali“ sa trupa jednog od aviona, po kojoj je ceo projekat dobio ime, simbol života koji se odvijao iza globalnih težnji za moći, iza uglašanih pakovanja i svetlucavih reklama, i kao ni o vremenu iz kojeg ona dolazi, o njoj pouzdano ne možemo znati mnogo.

Možda je bila konobarica u baru za pilote. Ili devojka koju je neko od njih ostavio u rodnom gradu...Ali tu je reč o životu jedne osobe. A ja želim da taj život postane deo našeg projekta. (P 81)

Lepa žena nacrtana na kljunu aviona amajlija je protiv smrti. (P 80)

I zaista, nije važno ko je Sali zaista bila; mnogo je značajnije ko je mogla biti ili ko je postala, i kako je sagledavaju oni koji leteći balonom, ili čitajući članke u *Tajmu*, izdaleka posmatraju Klarin projekat. Na sličan način, prvih sedam glava romana svrstanih u ovu tematsku celinu, svaka iz sopstvene perspektive, iz sadašnjosti posežu za sećanjima i ostacima života okovanih

i ovekovečenih u nekom izgubljenom vremenu. Za Nika, kao ni za Delila, „istorija se nije mogla svesti na propuštene minute na traci“, jer i jedan i drugi veruju da ona predstavlja „jedan narativni tok, a ne deset hiljada čestica dezinformacija“ (P 85). Mada, iako kaže da život ne izjednačuje sa fikcijom, unutar tog narativnog toka, svoje će mesto naći mnoštvo, ne uvek stvarnih, niti istinitih, čestica Nikovog života – njegova majka, koja je u Bronksu sama odgajala dvojicu sinova, otac koji je nestao postavši neka vrsta mita u Nikovom životu kojeg bi se setio svaki put kada bi video logo cigareta Laki strajk, Tomson i Branka i loptica za bejzbol koju je kupio za trideset četiri hiljade i petsto dolara i Ras Hodžis, Klara Saks i njen napušteni suprug Bronzini – kao i mnogi ljudi i događaji koji su na njegov život uticali tek posredno – Crno-beli bal Trumana Kapotija, Teksaški ubica s autoputa, ili Džeј Edgar Huver, ili baš Freš Kilz deponija đubreta koja će stajati kao zloslutno predskazanje istorije koja tek nastupa.

Zamislio je kako on to zapravo posmatra gradnju Velike piramide u Gizi – samo što je ovo bilo dvadeset pet puta veće, ...U daljini su se nazirale kule Svetskog trgovačkog centra. (P 188)

Elegija samo za levu ruku

Pomislio je kako smo mi sami jedini pravi satovi, naši umovi i tela, kao stanice za distribuciju vremena. (P 239)

Segment „Elegija samo za levu ruku“ funkcioniše kao mesto sučeljavanja i preplitanja potrošačke kulture i prostora medija, u prvom redu elektronskih, i njegova je centralna tema fenomen Teksaškog ubice s autoputa i odjeka njegovog delovanja u fizički i vremenski udaljenim tačkama priповести. Naslov odeljka istovremeno je i mesto susreta elitne i popularne kulture – s jedne strane, trenutak u kome Albert Bronzini i

njegova sestra slušaju Sen-Sansov komad za klavir, i u pojačanju tempa naslute prisustvo neke mračne sile, tako indirektno nagoveštavajući postojanje Teksaškog ubice; u stvarnom životu neuglednog četrdesetdvogodišnjeg radnika u supermarketu koji živi sa roditeljima i o njima se brine, čija je specijalnost to što puca levom rukom iz automobila u pokretu. U tom je momentu „estetsko iskustvo suprotstavljenog fenomenu medijske popularnosti Teksaškog ubice“ (Evans 2006: 105) o čemu će biti reči nešto kasnije. S druge strane, izvođenje elegije za klavir inicijalni je trenutak u kome Landijevo sećanje seže daleko u prošlost u trenutke u kojima je sakupljajući suvenire bejzbola beležio sopstvenu istoriju i istoriju svekolikog mnoštva ljudi i događaja čiji su putevi svi vodili ka jednom – loptici iz priče o Tomsonovom homeru.

Međutim, iako je medijski prostor u ovom odlomku znatno snažnije izražen nego u prethodnom, produkcija i tehnologija kojom se ostvaruju ideali potrošačkog društva i njihova funkcija u definisanju stvarnosti trenutka i dalje su dominantni pravci u kojima se razvija pripovedanje. Vremenski, čitalac se vraća korak unazad, na sami rub okončanja ere hladnog rata, dok segmentom dominiraju dve epizode – ona u kojoj Marvin Landi započinje svoje putovanje u prošlost, i ona u kojoj južni Bronx dobija svoje nadrealno obliće kroz živote i stvaralačke napore grafita umetnika Ismaila Munjoza i ekipe dece-crtača. Ove dve priče povezuje sagledavanje otpada iznova kao produkta konzumerizma iz nekoliko različitih perspektiva.

Marvin Landi je pasionirani sakupljač suvenira bejzbola, i u zbirci u podrumu svoje kuće kao da je u svim tim sakupljenim predmetima i izrađenim replikama, nastojao da sačuva isečke autentičnog vremena i prostora

Bilo je tu i sedišta sa raznih stadiona, obeleženih kao da je reč o retkim botaničkim uzorcima – Ebets Fild, Šajb Park, Grifit Stejdijum...sličice igrača bejzbola s kutija cigareta, odsečci ulaznica, potpisani ugovori

slavnih igrača, društvene igre s motivima bejzbola devetnaestog veka, omotači žvakačih guma s ružičastim likovima ljudi iz Brajanove mladosti... (P 172)

Iz toga naizgled bezazlenog okamenjenog sveta, pomoliće se duh vremena dominantno obeleženog pretnjom, kada su ljudi izlazili samo da se provozaju automobilom, a muzeji bili samo nizovi praznih prostorija, i u tome će kontekstu utakmica na Polo Graunds u dobiti jedno sasvim novo značenje – predstavljaće materijalizaciju pretnje i potrebu ljudi da se zaštite tako što će se osloniti na medije – posrednike putem kojih će dolaziti do informacija, ali ne i do ličnog iskustva. Bejzbol loptica sa te utakmice za Marvina je poslednja stranica istorije, njegov životni projekat, potraga „teška, žestoka, temeljna i strastvena.“ (P 179) sazdana od mnoštva putovanja, ljudskih sudbina i tehnoloških postupaka, „replika istraga vođenih povodom političkih ubistava“ (P 185); u toj je potrazi i Teksaški ubica odigrao značajnu ulogu, i ona je u prošlost stigla do 4. oktobra, gradeći rodoslov loptice, ali je na kraju ona ipak prepuštena mitologiji igre. Šta god da je bila loptica koju je pronašao Landi, ona sa utakmice Dodžersa i Džajantsa ostala je „lopta koju niko nema“, a Landijeva potraga tek jedan u nizu pokušaja da se „ključni trenutak nekog razdoblja iznova oživi korišćenjem tragova i nagoveštaja“ (P 179). Međutim, njegova priča o istoriji sakupljenoj u jednom podrumu, odvija se paralelno sa doživljajem istorije koji proživljava njegov posetilac i sagovornik Brajan Glasik, dok prilazi Menhetnu iz Džerzija na povratku iz posete Landiju. Na bilbordima uz put plakatiranim reklamama za „Herc i Avis i Čevi blejzer, za Marlboro, Kontinental i Gudjiar“ (P 187), Brajan pronalazi sve što ga okružuje i zaključuje da je sve povezano u „nekakvom u sebe zatvorenom odnosu... kao da ti bilbordi stvaraju istoriju“ (P 187). Njegovo se putovanje iznenada i neplanirano završava na mestu „gde dospevaju sve gladi i žudnje“ (P 189) na deponiji Freš Kilz na Steten Ajlendu.

Ova je epizoda mesto u romanu, ali i u DeLilovom opusu uopšte, na kome se možda najdrastičnije prepliću istorija i fikcija – iako se obrisi tornjeva Svetskog trgovačkog centra zloslutno pomaljaju sa mnogo mesta u romanu, dovođenje u vezu simbola ideje konzumerizma i ove ogromne deponije, kao da je predstavljalo predskazanje njihove tragične sudbine, a istovremeno i potvrdu teze da je otpad, kakvo god da mu je poreklo, konačna i neopoziva sudbina sveta. Deponija Freš Kilz, uz Kineski zid, najveća je tvorevina sagrađena čovekovim delovanjem, jedina veštačka planina koja se vidi iz svemira. Zauzima površinu od dvanaest kvadratnih kilometara, i dok je bila u funkciji, svakodnevno je dopremano smeće sa dvadeset barži od kojih je svaka bila kapaciteta šeststo pedeset tona. Deponija je zatvorena u proleće 2001. godine da bi je ponovo otvorili 13. septembra 2001. i tamo položili krhotine građevina iz Nulte tačke, pretpostavlja se zajedno sa više od deset hiljada fragmenata ljudskog tkiva žrtava koje nije bilo moguće identifikovati. Iz te se veze središta svetske trgovine i najvećeg odlagališta otpada na svetu, nad svetom nadvila jedna nova pretnja, koja će na sličan način kao pretnja hladnog rata, podeliti svet na „nas“ i „njih“, zarobljene u odrazu „Čoveka koji pada“.

Druga nit priповедanja razvija se prelамajući temu otpada kroz prizmu umetničkog delovanja i svojevrsna je veza ka drugim oblicima umetnosti u romanu – ka tornjevima Votsa, Sabata Rodije, ka Pustinjskom projektu Klare Saks, ali i ka trenutku istinitosti – fragmentima istorije izvan kolotečine medijskih simulakruma i iluzija raskoši. U progresu degradacije okruženja Južnog Bronksa, ogleda se DeLilova teza da je Smrt krajnji ishod istorije, ali se jednakost snažno naglašava da Eros umetnosti i na takvim mestima proizvodi adekvatan odgovor, i vraća svet u ravnotežu, što će svoj epilog dobiti u priči o devojčici Esmeraldi na kraju romana. Osmo poglavље drugog dela govori o Zidu u Bronksu, spomeniku gigantskih razmara koji stvara ekipa odbačenih ljudi, i koji je tu ne da bi obeležio smrt, već naprotiv, da ovekoveči život, da ostavi trag ljudi koji zapravo

nigde drugo ne postoje. Ismail Munjoz, grafiti umetnik čiju sudbinu prati niz priča iz Podzemlja, zajedno sa svojom „ekipom“ dece crtača, živi u okruženju stopljenom sa truljenjem i propadanjem, zatrpanom otpadom svake vrste, i društveno potpuno nevidljivom, na Zidu crta anđela za svako dete koje umre

Na tom memorijalnom zidu nije bilo požarnih stepenica niti prozora, pa su crtači morali da se na konopcima spuštaju s krova ili da se njšu na improvizovanim skelama onda kada bi lik anđela radili u nižim delovima.

(P 243)

Oni na zidu izlažu sve ono što treba da bude drugačije, sve ono što se redovnice katoličkog samostana poslednjim tragovima snage trude da promene deleći hranu gladnim, starajući se da pomažu jednako svakome. Ipak, to je okruženje okupilo mnoštvo sa dna, tu su rame uz rame stajali „koji su preturali po đubrištim i sakupljali otpatke, tragači po kontejnerima, ljudi koji su s papirnim čašama teturali kroz vagone podzemne železnice. I profuknjače koje bi se za lepog vremena sunčale po krovu i ljudi krivično gonjeni zbog ugrožavanja javne bezbednosti i privatnosti.“ (P 246) To je okruženje isključeno iz tokova kapitala, društvo nepoželjnih kojima se uskraćuje pristup u javne prostore, onih koji u ciklusu potrošnje učestvuju isključivo kao skupljači otpada, na ivici smrti. „Ljudi u zidu voleli su da kažu; kada se pakao prepuni, mrtvi će hodati ulicama“ (P 249), a sestra Edgar je smatrala da se to dogodilo mnogo pre nego što su očekivali. Njena je vera nalazila uporište u toj stvarnosti, bez obzira na autobuse s turistima koji su Južni Bronx proglašavali nadrealističkim, sestra Edgar je nalazila svoju surovu stvarnost, neko nemilosrdno jedinstvo duha i tela, u ciklusima molitvi i ribanja. Međutim, čak i sa distance, iz spoljašnje perspektive, „Nadrealni Bronx“ za Džesija Detvajlera, teoretičara otpada, ne samo da je istorijski nepobitan i stvaran, već predstavlja „predeo budućnosti“, ili „jedini preostali predeo“ (P 292). On najavu turističke posete tom iznutra izjedenom i na svim nivoima

postojanja do zasićenja zagađenom krajoliku, tumači kao mogućnost da se pogleda u budućnost, da se suoči sa naveštenjem onoga onoga što je potopljeno u tminu nepojamnog (na šta osvrт daje naredno poglavlje) i što se, kao ni priroda božanskog ili priroda nečeg mračnog, ne može razumeti snagom uma ili logike. Ovaj je svet, iako još uvek ostrvo u moru potrošačkih rajeva, istinski „svet bez boga i odstupnice“ (Paunović 2006b) i ono što od postmodernog čoveka ostaje kada se uklone svi društveni omotači, ono od čega sestra Egdar jednako kao i Erika Deming (UW 251) ili Marvin Landi (P 191) traže zaštitu navlačeći gumene rukavice. Priča o Bronksu, iskrivljeni je odraz života u matrici blagostanja prikazanog u epizodi „Sputnjik“; obe ove priče povezuje tema potrošnje, međutim, u jednoj možda manje uočljivoj ravni, priča o Bronksu najavljuje roman *Kosmopolis*¹⁷ i u njoj odjekuje poema Zbignjeva Herberta „Izveštaj iz grada pod opsadom“

sve što nam je ostalo je ovo mesto vezanost za mesto
 još uvek imamo vlast nad razrušenim hramovima, avetima bašta i kuća
 ako ruševine izgubimo ništa neće preostati¹⁸

Tmina nepojamnog (Druga knjiga Mojsijeva gl. 20:21)

I narod ostade podalje, a Mojsije priđe gustoj tmini u kojoj je bio Bog.

(Svetо pismo, savremeni srpski prevod, „Izlazak“ 20:21, 2015. Bible League International)

¹⁷ „a rat became the unit of currency“

Zbigniew Herbert, epigraf romana *Kosmopolis*

¹⁸ all we have left is the place the attachment to the place

we still rule over the ruins of temples spectres of gardens and houses

if we lose the ruins nothing will be left

(Report from the Besieged City, Zbigniew Herbert)

This is *The Cloud of Unknowing*; this is that thrust of love in the purity of spirit, this is the Ark of the Testament, this is Dionysius's *Theology*, his wisdom and his treasure, his bright darkness and his ignorant knowledge.

(*The Epistle of Privy Counsel* in *The Cloud of Unknowing and other works*, Penguin Classics 2001., p. 119.)

Poglavlje romana *Podzemlje* naslovljeno kao „Oblak neznanog“¹⁹, otvara priča o losanđeleskoj četvrti Vots i njenim čudesnim kulama koje je sagradio italijanski imigrant Sabato Rodia radeći sam trideset i tri godine, podižući građevinu od stakla, metala i keramike veoma nalik na onu koju je u slavu Boga i na radost ljudskog roda, četvrt veka ranije u Evropi započeo Antoni Gaudi.²⁰ U Rodijinom kompleksu dominiraju gotovi predmeti kao dekorativni elementi – boce, krevetski ramovi, otpadni metal, keramičke pločice i ljuštture školjaka; zelena boja stakla flaša od „seven apa“ i plava onih od „magnezijumovog mleka“, gotovo isključivo odbačeni predmeti ili neuspeli odlivci iz keramičarske radionice u kojoj je bio zaposlen. Delo i poduhvat koje je teško razumeti ili klasifikovati, Nik Šej doživjava kao svojevrsnu „džez katedralu“, „uskovitlanu i razuzdanu buku“ (P 283); u njemu Tornjevi Votsa bude sećanje na oca, ali i na sopstvenu mladost razapetu između dve krajnosti. U pričama ovog poglavlja dotiču se dva sveta, svetovi verovanja i beznađa, ili sjaja i bede, i duhovni i materijalni. Taj će motiv preuzeti i peti deo knjige, sučeljavajući i preplićući svetove koji ne stoje u istim ravnima, međutim, dok je rezultat tih susreta sukob, *Oblak neznanog* možda pre svega govori o procesu prenošenja diskursnih struktura u oba pravca.

¹⁹ Don DeLilo (2007). *Podzemlje*. prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, str. 279.

Don DeLillo (1997). *Underworld*. New York: Scribner. str. 273

²⁰ Kripta crkve Kolonije Guelj

Naslov poglavlja romana *Podzemlje, „Oblak neznanog“* [Cloud of Unknowing], potiče od istoimenog srednjevekovnog mističkog teksta nepoznatog autora, pisanog na srednjoengleskom jeziku. Jezik ovoga dela tipičan je za srednjevekovne mističke tekstove, mnoge metafore pomenute u tekstu potiču iz Biblije, i dalje su ih razvijali veliki hrišćanski mislioci (Origen, Sv. Georgije iz Nise, Dionizije Areopagita i drugi). Međutim, naročita osobina ovog mističkog teksta, kako ističe Nike Kocjančić-Pokorn²¹ (1997), jesu njegove diskursne odlike, odnosno način na koji autor razvija svoje ideje i metod kojim ih prenosi čitaocu. Diskurs teksta *Oblaka neznanog* veoma je blizak diskursnim odlikama dekonstrukcije dvadesetog veka, što pomenuta autorka smatra kulturnom sponom između Evrope četrnaestog i Evrope dvadesetog veka, mada, iako se diskursne odlike ovog teksta mogu smatrati podudarnim sa odlikama diskursa dekonstrukcije, autorka napominje da je poruka ova dva pravca mišljenja, dakako, veoma različita. Ona smatra da dekonstrukciju odlikuje fragmentirani, shizoidni subjekt postmodernog doba, te da se *Oblak neznanog* koristeći se jezikom koji je sličan jeziku dekonstrukcije, obraća postmodernom čoveku tako da ga ovaj može lako razumeti i na sebi svojstven način saopštava svoje sumnje u moć racionalnog diskursa i u nestajanje velikih pripovesti. Ono na šta upućuje *Oblak neznanog*, prema autorki Pokorn, jeste tradicionalna i nepromenjiva obznana Božje ljubavi prema njegovim vernim i krotkim slugama, što je tipična srednjevekovna religiozna poruka saopštена uobičajenim slikama i metaforama, međutim, istovremeno, ona je saopštena jezikom koji smatramo jednom od najizraženijih odlika sopstvenog vremena i prema Pokornovoj nudi neke nove pravce kojima bi mogao poći postmoderni svet.

Poruka *Oblaka neznanog*, onako kako je Nik doživjava, jeste da je božansko nesaznatljivo intelektom i da se njegova moć zasniva na tajni, na misteriji

²¹ Nike Kocjančić Pokorn „The Language And Discourse Of The Cloud Of Unknowing“ *Literature and Theology* 1997 11: 408-421

(P 303). Ta je misteriozna priroda svojstvena i nečemu drugome, mračnom i tajanstvenom u pojavnom svetu, oličena u principu koji on naziva *dietrologia* (P 286), u nauci o onome što je iza vidljivog, nagoveštaju kolektivne paranoje materijalizovane kroz teorije zavere i plasirane kroz sisteme medija. U ovom se poglavlju DeLilo poigrava sa nečim tek naznačenim u priči o Bronksu iz prethodnog poglavlja – u suptilnom odnosu neobjašnjivog i „nesaznatljivog“ (P 303) i konkretnog, kategorije đubreta i čitave jedne teorije o prirodi otpada, koju će izneti Džesi Detvajler, DeLilo generiše dvostruku matricu realnosti, naglašavajući prepostavljenu dvojnost univerzuma razapetu između Boga i đubrišta.

Ideju dvojnosti istine o svetu opisanu kao *dietrologija* u ovom razgovoru treći sagovornik Sims prihvata poluozbiljno, ali će je kasnije u romanu prilikom razgovora o nameštenim biračkim spiskovima (Up. P 335) Nik nedvosmisleno odbaciti i poreći će postojanje takve nauke o mračnim silama ili mogućnost da se istinski veruje u teorije zavera koje stoje iza određenih događaja. Sims će se poigravati mogućim dietrološkim objašnjenjima da bi ih na kraju porekao sakrivajući se iza kompleksnih slojeva ironije odbacujući stabilno, monolitno lično verovanje u zavere kojima je moguće biti nedvosmisleno privržen, za račun strateškog oblika auto-refleksivne paranoje. Simsove su teorije istovremeno neporecivo izvesne, a opet verovatno neistinite, na isti način na koji su to priče Erika Deminga, Metovog drugara „bomboglavca“ o zloupotrebi ljudskih subjekata prilikom nuklearnih proba i stvaranju cele jedne rase „bačenih u vetr“. I Erik iznosi sasvim detaljne i verovatne nizove argumenata, da bi na kraju povukao reč izgovarajući se da je sve izmislio. I u Sovjetskom Savezu i u Sjedinjenim Državama, ove su eksperimente predstavljali kao vrstu „javne tajne“, nešto što svi znaju, ali što zvaničnici poriču. Ova paranoidna verovanja lebde negde između ironije i zbilje i nikada se zapravo ne uklapaju u krutu logiku principa dietrologije. Međutim kada Detvajler pokuša da ubedi Niku i Simsa da brod na pučini ispred San

Franciska zapravo prenosi heroin koji je vlasništvo agencije CIA, on to ne čini zbog toga što raspolaže nekim činjenicama, već stoga što je „glupo u to ne poverovati“, ili kako se na drugom mestu isti princip materijalizuje, paranoja je ponekad jedini način inteligentne reakcije. Ipak, iako se paranoja nikada ne može smatrati preteranom, nijedna od krajnosti koja bi podrazumevala slepo verovanje u teorije zavere, bilo da se radi o državnom lovu na veštice, ili različitim militantnim grupama građana organizovanih u znak protesta protiv takve zloupotrebe moći, više jednostavno ne može biti smatrana validnom ideologijom. U romanu *Podzemlje*, teorije zavere prestaju da budu pitanje verovanja, i postaju gestovi kojima se pristupa razumevanju nepoznatih, uslovnih oblika predstave kojima se samo približava razumevanju izvora moći koji leže duboko i koje nije lako primetiti. Roman beleži pomak u shvatanju američke paranoje u poslednje četiri decenije XX veka, od nepromenljive monolitne strukture verovanja, do kontradiktornog, ironičnog i auto-refleksivnog preuzimanja jezika teorija zavera, kao raširenog modela putem kojeg se mogu razumevati društvene i političke promene koje su se u proteklom periodu dogodile.

U tome je kontekstu priča o Džesiju Detvajleru, možda i najzanimljiviji deo celokupne pripovesti o paranojama potrošačkog društva i otpadu kao njegovom konačnom proizvodu. „Gerilac smeća“, teoretičar, vizionar, „makro otpada“ ili arheolog smetlišta – Detvajler predstavlja figuru u poznatu po tome što je šezdesetih godina uspeo da ukrade kućno đubre Džea Edgara Huvera, čime je zaslužio svojih pet minuta slave u „hronikama tog vremena otevši jedan njen deo od putujućeg orkestra devojaka sa dairama i proizvođača bombi, od jogi-letača i trovača kiselinom i izgubljene dece.“ (P 293); on zastupa tezu da otpad ne treba da bude sakriven, već da je kultura potrošnje i njen kredo „Potrošnja ili smrt“ (P 294) uslovila kult otpada koji treba otvoreno upražnjavati (P 293). Postoji paralela između Rodijinog projekta i Nikovog nostalgičnog

okretanja prošlosti i Detvajlerove teze da „treba stvoriti arhitekturu otpada“ (P 293) od koje će nastati „daleki predeo nostalгије. Za turističke obilaske i za razglednice“ (P 293), koja opet priziva poemu Zbignjeva Herberta „Izveštaj iz grada pod opsadom“, i u tome je jedinstvu odbačenog i uzvišenog sadržana komponenta procesa posredovanja i interpretacije značenja ili transponovanja vremena, pa tako i istorijski značaj, koji otpad neminovno nosi u sebi. Detvajler govori o vremenima kada će se pokriveno i zakopano đubre probiti natrag i zauzeti svaki raspoloživi prostor, nametnuti modele gradnje i promeniti ustrojstvo rituala. Đubre „proizvodi pacove i paranoju“ (P 294), ali istovremeno ono

... nas je prisililo da razvijemo logiku i disciplinu koja će nas kasnije dovesti do sistematskog istraživanja stvarnosti, do nauke, umetnosti muzike, matematike.(294)

U poglavlju koje sledi (*Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije*, P 565-590), Džeј Edgar i njegov pomoćnik Klajd, ili kako ga on naziva Junior, sa užasom komentarišu nameru određene gerilske grupe da od Edgarovog smeća sačine performans, kao da potkrepljuju devizu sakupljača sitnica i otpadaka bejzbola Tomija Čena da se „popularna kultura sveti onima koji je preozbiljno shvataju“ (P 330). Metode borbe FBI protiv organizovanog kriminala, podrazumevale su sakupljanje dokaza iz nečijeg đubreta. U tome je trenutku pretpostavljeni način protesta, studentskog ili građanskog, umetnike i aktiviste okupljao oko ideje obelodanjivanja istine preko izlaganja otpada, otkrivanja nečije najskrivenije intime posredstvom performansa đubreta – poverljivi Klajdov izvor javljaо je da

„...oni hoće da ponesu vaše đubre na turneju. Da iznajme sale u velikim gradovima. Da dovedu sociologe-levičare da ga analiziraju komad po komad. Da dovedu hipike da se trljaju njime po nagim telima, Da takoreći seksualno opšte s đubretom. Da dovedu pesnike da o njemu pišu pesme. I na kraju planiraju da ga u poslednjem gradu na turneji pojedu.“...“I da ga izruče iz sebe“ dodao je Klajd. „Javno.“(P 568)

U toj je bizarnoj akciji s jedne strane opredmećena nesloboda američkog društva koju su prouzrokovale institucije u sprezi sa konzumerizmom pedesetih, dok je s druge strane iznad svega institucionalno uslovljeno održavanje privida da je sve u idealnom redu. S druge strane, kako je u romanu *Beli šum* zaključio Džek Gledni, đubre je to što ćemo neminovno stvoriti i ostaviti za sobom, i u njemu jeste sadržana dimenzija ličnog i privatnog. Gledni će prevrćući po otpacima koje je produkovala njegova porodica i on sam, začuđen nailaziti na najrazličitije do njemu sasvim neprepoznatljive odbačene stvari koje same za sebe nisu više od običnog otpada, ali u kontekstu u kome ih on nalazi, predstavljaće simbol „mračne strane potrošačke svesti“ i objaviće, koliko god to bilo poražavajuće, produkciju otpada kao jedini preostali oblik ličnog izraza ili delić identiteta nemametnut političkim, ideološkim ili kulturnim pritiscima:

„Je li đubre nešto veoma privatno? Zrači li iz samog jezgra ličnom toplinom, naznakama najskrivenije naravi, upućuje li na tajne žudnje, ili krije ponižavajuće nedostatke? Kakve navike, fetiše, ovisnosti, težnje? Kakve usamljeničke činove, uslovljene strasti?²²“ (WN 259)

Đubre koje se vidi, kao projekcija svega toga o čemu samo razmišlja Gledni, između ostalog, jedan je od oblika protesta kojima se bavi i koje oslikava *Podzemlje*. U *Belom šumu* ono ostaje u podtekstu, kao nejasna slutnja ispod slojeva stvarnosti pod pritiskom konzumerizma isporučenih kao gotove proizvode kroz sisteme medija, u okruženju u kojem čak i kante za đubre nose ime robne marke (Up. WN 82). Formalni i alternativni oblici protesta, trenutak kada se bar u nekom delu Podzemlja stvara otpor tim pritiscima, tematski dominira odeljkom *Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije*; od subverzivne aktivnosti komičara Lenija Brusa, do protesta na kampusu Univerziteta Viskonsin (P 606-614). Ti oblici protesta biće postavljeni u oštar kontrast naspram epizode „Sputnjik“, idilično-satirične

²² Is garbage so private? Does it glow at the core with personal heat, with signs of one's deepest nature, clues to secret yearnings, humiliating flaws? What habits, fetishes, addictions, inclinations? What solitary acts, behavioral ruts?

vizije američkog predgrađa pedesetih godina i naspram širenja sveobuhvatnog korporativnog uticaja koji prožima sve sfere ljudskih aktivnosti – od svakodnevnog života, ili načina vođenja ratova, pa sve do digitalnog kapitalizma koji stupa na scenu u poslednjem poglavlju i deluje kao sila kojom se produkuju oaze jednoobraznosti – „od arhitekture preko slobodnog vremena do načina kako ljudi jedu ili spavaju i sanjaju“ (P 793).

„Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije“

„Znaš šta je čudo. Ne ono što je Bakunjin rekao²³. Već upad nekog drugog sveta u ovaj. Najveći deo vremena mi živimo u miroljubivoj koegzistenciji, ali kad se stvarno dodirnemo, dolazi do kataklizme...“ (T. Pinčon, 1992: 112)

U ovom poglavlju, dva se nedodirljiva sveta sudaraju svom silinom, ističući sukob između potrebe za stvaranjem kolektivnog identiteta, bilo da je on zasnovan na neprikosnovenoj moći kapitala i države, ili na potrebi za očuvanjem individualnosti, prava na sopstveni izbor, i odsustva bilo kakve

²³ Bakunin's miracle in *God and State*:

"There exists, finally, a somewhat numerous class of honest but timid souls who, too intelligent to take the Christian dogmas seriously, reject them in detail, but have neither the courage nor the strength nor the necessary resolution to summarily renounce them altogether. They abandon to your criticism all the special absurdities of religion, they turn up their noses at all the miracles, but they cling desperately to the principal absurdity; the source of all the others, to the miracle that explains and justifies all the other miracles, the existence of God. Their God is not the vigorous and powerful being, the brutally positive God of theology. It is a nebulous, diaphanous, illusory being that vanishes into nothing at the first attempt to grasp it; it is a mirage, an *ignis fatuus*; that neither warms nor illuminates. And yet they hold fast to it, and believe that, were it to disappear, all would disappear with it. They are uncertain, sickly souls, who have lost their reckoning in the present civilisation, belonging to neither the present nor the future, pale phantoms eternally suspended between heaven and earth, and occupying exactly the same position between the politics of the bourgeois and the Socialism of the proletariat."

<http://www.sfu.ca/~delany/courses/Pynchon207.html>

<http://evans-experientialism.freewebspace.com/bakunin.htm>

individualne kontrole toga procesa, pa s tim i odsustva svake pojedinačne odgovornosti. Tema odnosa grupe, ideje i pojedinca, centralna je tema romana *Mao II*; u romanu *Podzemlje*, međutim, ta tema generiše dvojaku poruku o tome da progres uslovljen tržištima kapitala kao temelj društvenog blagostanja, neminovno utiče i na oblasti u kojima pojedinac nema nikakvu kontrolu, dok sa druge strane, društveno blagostanje uzrokuje i podstiče oblike protesta koji generišu promenu građanske svesti i bujanje individualnosti. Tri su dominantne epizode – Sputnjik, ili svakodnevica porodice Deming, Crno-beli bal Trumana Kapotija, i protesti na Univerzitetu Viskonsin u Medisonu – ključni događaju oko kojih se razvija nit pripovesti o sukobu ideologija građanskog društva šezdesetih, koji će neminovno prouzrokovati lančanu reakciju i rezultirati, koliko god kratkotrajnim, razdobljem kulta ličnih sloboda i potiskivanjem paranoje hladnog rata daleko u drugi plan. DeLilo se u ovom segmentu izrazito fokusira na snagu reči, i kontekste u kojima se reč koristi kao sredstvo, čak i kao oružje – taj princip veoma slikovito ilustruje jedan od provokativnih monologa Lenija Brusa pozajmljen iz scenarija filma *Leni*, posvećen istoj temi:

Ima li koji crnja ovde večeras? Je l' biste hteli da upalite svetla, molim vas, i ako mogu konobari i konobarice da prestanu da poslužuju na trenutak? I isključite ovaj reflektor. Dakle, šta je rekao? „Ima li koji crnja ovde večeras?“ Znam da ima jedan crnja, jer ga vidim tamo iza da radi. Da vidimo, evo, dva crnje. I između ta dva crnje sedi jedan ješa. A tamo eno još jednog ješa – to mu dode dva ješe i tri crnje. Evo i jedan pasuljar. Je l' tako? Hm? Eno još jedan pasuljar. Oo, evo žabara; evo i polaka, ha, i dvojica maslenjaka. A, evo i trojice čipkastih mikaca. A evo i jednog fensi, šmensi, opa, cupa, bugi. Bugi, bugi. Aha. Imam tri ješe, da li neko nudi pet ješa? Pet ješa, ko daje šest pasuljara, imam šest pasuljara, ko daje sedam crnja? Imam sedam crnja. Prodano, američki. Ostajem na sedam crnja, šest pasuljara, pet mikaca, četiri ješe, tri čuftara i jednom žabaru. Samo sam htio da naglasim poentu, a to je da rečima snagu, nasilnost i okrutnost daje to što ih potiskujemo. Pazi ovo: kad bi predsednik Kenedi na televiziji

jednostavno kazao, „Dozvolite da vam predstavim sve crnje iz mojeg kabinetra“, i ako bi samo ponavljao „crnja crnja crnja crnja crnja“ svakom crnji na kojeg naiđe, „bugi bugi bugi bugi“, „crnja crnja crnja crnja crnja“, sve dok crnja više ništa ne bude značilo, onda nikada niko ne bi mogao da rasplače malog crnog šestogodišnjaka tako što će ga u školi nazvati crnjom.²⁴

Međutim, epizode i konteksti koje DeLilo bira, nisu isključivo politički niti su uvek u jednakoj meri uočljivi, naročito kada je reč simbol načina života. Jednu od najupečatljivijih epizoda romana koja govori o moći izgovorene reči u kontekstu kulture konzumerizma, u izvesnom smislu omaž nostalгији за „Zlatnim godinama“ 1950tih, predstavlja epizoda „Sputnjik“, koja je pod tim naslovom objavljena u magazinu *Nujorker* (P 499). Ideje o pretvaranju vrednosti u robu i potrošnji kao vrhovnom principu iz romana *Beli šum*, dominantno su prisutne u ovom okruženju, ali su ti procesi primjenjeni i na fenomen paranoje hladnog rata u periodu pedesetih godina dvadesetog veka, kroz satirične komentare o posledicama delovanja multinacionalnih korporacija, nedokučivim za običan svet, i o imperativu „novog života“ prema novim pravilima, predviđenim kao pravo na izbor životnog stila.

Za Eriku Deming, majku-domaćicu iz predgrađa, njen kredo i simbol njene posebnosti predstavlja reč *krisper*, iza koje se krije deo nove kulture, potpuno nova stvar, kao objekat, ali mnogo više kao obeležje vremena i konteksta u kome se ta reč može sresti. Svoj životni stil ona veruje da bira svesno, kao način da se razlikuje od ljudi sa Old farm rouda i sa Dak rivera, koji nisu kosili travnjake, i nisu imali frižidere (P 526), ili nisu zapažali zato što nisu umeli da gledaju. A nisu gledali zato što ne znaju nazine (P 550). Predstavljajući sistem u kome se svaki aspekt življenja može posmatrati kao roba u procesu trošenja i istovremeno kao konstitutivni element američkog nacionalnog identiteta, taj se sistem

²⁴ Iz scenarija Džulijana Berija za film „Leni“ http://en.wikiquote.org/wiki/Lenny_Bruce

smatra posledicom kvaliteta američke ekonomije i stoga čini pozitivni pol opozicije SAD/SSSR koji je u periodu pedesetih zauzeo čvrsto uporište u američkoj kulturi. Kako ističe Džon Dival (Duvall 2002), *Podzemlje* zaključuje da je Amerika pobedila u hladnom ratu najviše zbog toga što je bila u stanju da pruži i „oružje i puter“ – i da ostvari snažno vojno prisustvo i obilje potrošačkih proizvoda na matičnom tlu. Sovjetski Savez je možda mogao da se nosi sa snagom američkog oružja ali ne i sa američkom potrošnjom (Up. Duvall 2002:34). Materijalno jedinstvo Sjedinjenih Država podrazumevalo je ideološko jedinstvo koje je po analogiji stupalo u binarnu opoziciju sa sovjetskim, te je tako održavanje dvaju suprotnih polova svakog na sopstvenoj poziciji prouzrokovalo *kulturu* hladnog rata i promovisalo ideju američke sveopšte superiornosti, budući da je sovjetska ekonomija doživljavana kao „zaostala“ (Up. Wallace 2004: 368). „Obožavanje proizvoda“ koje DeLilo detaljno prikazuje u epizodi „Sputnjik“, karakteristično je kao začetak procesa koji će kasnije doprineti sagledavanju društvenih odnosa na širem planu, i s jedne strane proizvesti jednu vrstu kulturnog slepila, dok će sa druge razgranati i ojačati različite oblike građanskog protesta.

„Sputnjik“ smešta radnju u tipično belačko predgrađe 1950tih i ta je epizoda konstruisana kao da je i sama tipična reklamna stanka sa sopstvenim tajnim porukama – to je predstava o američkom snu koji se sanja u senci ruskog satelita; veoma krhka stvarnost Demingovih izložena je brojnim pretnjama, spoljnim, ali i onim unutrašnjim. Oni su masovni korporativni proizvod i neposredna replika Pinčonovog komentara o predgrađima, nalik na štampano kolo, još jedan u nizu simbola nastupanja novog vremena, njihova predgrađa kriju „hijeroglifski osećaj prikrivenog značenja“, imaju namenu da komuniciraju (Up. Pinčon 1991: 20) preko sebi svojstvenih artefakata, verbalnih ili materijalnih. U tom trenutku predgrađa Demingovih poručuju da se svet deli prema boji, kože ili zastave, i da je sve ono što je „naše“ nužno deklarisano kao „dobro“, iako

„mi“ lično možda i gajimo i neke neartikulisane zebnje u vezi sa tim (Erika ne voli jedan od kalupa za želatin koji je podseća na raketu i skoro ga nikada ne koristi, ali nije u stanju da racionalno razmišlja o prirodi svoga straha, jer bi time urušila sopstvenu sliku o sebi, isto kao što naslućuje da u njenom sinu ima nešto „prljavo“ što se ne bi ukloilo u njen savršeni univerzum predgrađa, od čega se pokušava ograditi gumenim rukavicama, kao što to čine sestra Edgar ili Huver).

Narativna struktura ovog odlomka funkcioniše kao niz naporedo postavljenih segmenata u kojima je opisana rutina svakog od likova; to simbolizuju i imena glavnih junaka, članova porodice Deming: Erik, Rik i Erika, dok je priča do prezasićenja ispunjena predstavama o identitetu kao spoljašnjem omotaču, poistovećenom sa pakovanjem proizvoda, njegovom materijalizacijom ili sistemom vrednosti koje podrazumeva. Za Eriku to je model savremene domaćice, *krisper* i *džel-o*; za Rika to je *ford ferlejn*, njegovi blistavi hromirani branici i kuća u predgrađu; za Eriku Deminga, to je keks *Hidroks*, kondom od lateksa, fotografije starlete Džejn Mensfield, i američki odgovor Sovjetima u trci u naoružavanju – raketa „Čestiti Džon“. Želja potrošača ni ovde, kao ni u romanu *Beli šum*, nije usmerena ka samim prozvodima, već ka idejama koje oni predstavljaju, ka „talismanskim označiteljima sistematičnog koda različitosti kojima oni pripadaju“ (Up. Wallace 2004:374). Duval epizodu „Sputnjik“ vidi kao satirični komad o američkom arhetipskom porodičnom jezgru (Up. Duvall 2002: 34) u kome je suština potrošačkog sistema u nastajanju sadržana u distribuciji i upotrebi novih reči „u koje se veruje i po kojima se vlada“ (Duvall 2004: 34): *breezeway*, *car pool*, *crisper*, *jell-o* ili *Sputnjik*²⁵. One označavaju kontrolu kapitala nad slikama, tako što stvaraju zasićenje u svim oblicima elektronskih medija. Pa ipak, svet Demingovih kao tek nagoveštenu

²⁵ Ove reči opisuju nove proizvode i nove elemente u načinu života koji za Demingove simbolizuju napredak i prednost nad „drugima“. *Breezway* zapravo označava natkriveni prolaz na prilazu kući, *car pool* je način prevoza iz predgrađa do mesta zaposlenja, dok *crisper* označava deo frižidera namenjen čuvanju povrća. *Jell-o* je robna marka želatina.

pretnju sadrži svoju podrazumevanu suprotnost – komuniste, Sovjete, Vijetnamce, Crnce, neizdiferenciranu masu „drugih“ koji začudo imaju mnogo toga zajedničkog sa paranojom fiktivnog Džeja Edgara Huvera, „dragog Edgara bez mikroba“ (Up. UW 50) i Edgarovog alter ega, sestre Alme Edgar, opsesivno zaokupljene željom da „dezinfikuje“ (Up. UW 251). I američki vojni (ne)uspesi ostaju samo nagoveštaj, a rat u Vijetnamu beznačajna napomena. Međutim, i pored toga, slika koja ilustruje korporativno uplitanje u političke i vojne aktivnosti snažno se ističe naspram pozadine potrošačkih rajeva kao podtekst stvoren snagom međusobne interakcije jezika reči i jezika slika. „Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije“, naslov poglavљa, slogan je kompanije Dipon i satirično podsećanje na snagu posledica delovanja korporativnog kapitala, a pojaviće se i u priči koja Ameriku istog vremena sagledava iz dijametalno suprotne vizure.

Sa druge strane te jednačine stoje „ljudi iz Podzemlja“ predvođeni harizmatičnim likom komičara Lenija Brusa; to su studenti, bitnici, članovi „tajne pozorišne trupe“, ljudi iz folksvagena obojenog psihodeličnim bojama, ljudi koji sa svetom na površini stoje povezani potrošačkom kulturom, ali kao krajnost suprostavljena Demingovima; oni u činu protesta pronalaze svoju kreativnu energiju, oni su preteče menadžera otpada i prvi koji su pronašli put do „tajne istorije koja se nikada ne pojavljuje u pisanim tragovima“ (P 604).

Bomba je za njih bila najpristupačnija metafora moralne bede Amerike, te čemerne zemlje fabričkih dimnjaka i robotskih korporacija, oblikovane prema formatu magazina *Tajm* i liku Dž. Edgara Huvera,...(P 555)

Rekonstruišući seriju nastupa Lenija Brusa i premeštajući ih u period Kubanske krize, DeLilo fokusira okosnicu otpora običnog čoveka sveobuhvatnom strahu od totalne smrti, od totalne kulture medija i totalne hijerarhije, kroz Lenijeve monologe koji su takođe veoma uspešno izvedene konstrukcije njegovih nastupa, jer se oni u tom obliku, prema

postojećim dokumentima, nikada nisu desili. Leni Brus, ili Lenard Alfred Snajder, i kao lik u romanu i kao istorijska ličnost nosi auru *evrimena*, i predstavlja prototip malog čoveka koji ne sme i ne može biti izjednačen sa masom kao kategorijom, čak ni onda kada igra ulogu čoveka iz mase. DeLilov je Leni „Progonjeni narkoman. Protivnik licemerja. Satiričar i čačkač nosa. Leni dežurni doušnik. Leni jebivetar, kibicer devojaka po hotelskim foajeima.“ (P 517) Leni je kazna božja. Njegov poklič „*Svi ćemo da izginemo!*“ imenuje konačnu posledicu nedokućive pretnje u kojoj bi moglo nestati „ideje jedinstvenosti i slobode izbora“ (P 517). Međutim, predmet svojih satira Brus ne bira po nekom političkom kriterijumu; njegove teme su i bitnici i malograđanština i establišment i kulturni krugovi američke društvene elite. Lenijeve nastupe pretvara u subverzivni čin njegova sposobnost da ostvari vezu sa publikom i da učini da osete „unutrašnji jecaj njihovih vlastitih duša, iz onog očajničkog zatomljenog prostora u kome čovek traži priznavanje svojih primitivnih prava i potreba“ (P 557). Zbog toga je Leni pretnja svemu za šta živi Džeј Edgar Huver; on je prorok i vesnik novog doba u kome će „buntovne ideje i buntovničke bande dugokosih muškaraca i žena... nastojati da organizuju otpor sruše državu i unište postojeći poredak“ (P 574).

Crno-beli bal Trumana Kapotija upravo je oličenje tog poretka i kulturne hijerarhije Amerike šezdesetih godina – održan je 28. novembra 1966. godine u njujorškom hotelu Plaza, i okupio je petstotina i četrdeset zvanica, društvenu i političku elitu toga doba, umetnike, glumce, pesnike i sve one koji su se smatrali važnima u društvenom miljeu Amerike šezdesetih. Rekonstruišući događaj, DeLilo se poigrava staleškim znamenjima

Žene labudih vratova u satenskim haljinama. Halstonove, Adolfove i Sen Loranove maske. Majka i sestra jednog američkog predsednika i kćer drugog. Omaleni žustri muškarci koji se razmeću svojim bankovnim

računima...Svi odreda nosili su na sebi znake astralne svetlosti, i svi su bili bezdušni i okrutni. (P 580-581)

Međutim u toj mešavini društvenih slojeva, čega su deo i Huver i njegov pomoćnik Klajd Tolson, obojica pod ručno rađenim maskama, Huverov posilni detektuje nagoveštaj pomeranja društvene ravnoteže koji će prouzrokovati slom kulturne hijerarhije i ukidanje čvrsto utvrđenih kategorija, najavu vremena kada će „seks, droga i vulgarne reči“ (P 582) neminovno i uprkos svim njihovim naporima i dosijeima raslojiti kulturu. Lenija Brusa, na Klajdovo neizmerno zadovoljstvo, tada već nije bilo među živima, ali na njegovom mestu sada se nalazi radikalna grupa aktivista pod maskama gavranova i kostura. Oni preuzimaju kontrolu nad dvoranom i bez reči prisiljavaju svih petsto četrdeset zvanica da postanu deo publike za predstavu koju nisu činili oni sami (Up. P 587). Simbolično, to predstavlja jedan od trenutaka kada se ruše tabui o nedodirljivosti kapitala i države koji će u *Podzemlju* kulminirati studentskim demonstracijama u kojima će američka država otvoreno upotrebiti grubu silu protiv sopstvenih građana štiteći interes kapitala.

Sa radija se čulo:

SvinjaSvinjaSvinjaSvinjaSvinjaSvinja (P 608)

Protest na kampusu Univerziteta Viskonsin u Medisonu 18. oktobra 1967. dokumentovan je kao prvi nasilni protest protiv rata u Vijetnamu; započeo je kao miroljubiva kampanja s ciljem sprečavanja kompanije Dau Kemikal da regrutuje buduće zaposlenike iz studentskih redova. Policija sa univerziteta i gradska policija Medisona, nakon neuspešnih pregovora sa demonstrantima, silom je zauzela zgradu u kojoj su se oni nalazili.

DeLilo dešavanja kanališe kroz opservacije Nikove žene Marijan, koja je tada tek bila upoznala Nika i bila je u poseti roditeljima u Medisonu. Protest je za nju buka u daljini, skandalozni program na radiju i „šarena

folkswagen buba sa naslikanim licima na prozorima“ (Up. P 610), zapaljena smetlišta i misteriozni Terminal teatar o kome se proneo glas iako ni sama grupa „nije priznavala da postoji“ (P 610) i policija u opremi za razbijanje demonstracija koja odvlači kostimirane pantomimičare u kombije i tamo ih prebija (Up. P 611), recepti za napalm smesu u kućnoj izradi. Sam je protest zapravo ogromna količina buke, kakofonija suprotstavljenih medijskih poruka; s jedne strane oficijelni reklamni džinglovi kompanije Dau i Dipon, a s druge strane te iste reklamne poruke filtrirane i izvitoperene na radio programu sa stanica koje su zauzeli demonstranti, novi džinglovi koji ponavljaju odredbe Univerzitetskog akta 122 koji dozvoljava upotrebu sila protiv studenata, povici svinjasvinja, mikrofonija i rokenrol muzika. Najava je to Amerike koju niko od zvanica sa Crnobelog bala ne želi da vidi, Amerike koja dopušta da „na svakog matorog šminkera dođe po jedno mrtvo azijsko dete“ (P 579), i jednog sasvim drugaćijeg ugla gledanja na „belačku Ameriku koja bi prouzrokovala smak sveta ako bi samo jedan dan govorila istinu“ http://en.wikiquote.org/wiki/Lenny_Bruce). Istovremeno, Crno-beli bal je tek uvertira predstavi erozije Huverove i *Tajmove* Amerike i gorki plod procesa trgovanja slobodnim izborom – DeLilo ikonografijom neposredno evocira atmosferu pri povetke „Maska crvene smrti“ Edgara Alana Poa, i situaciju koja predstavlja neuspeli pokušaj da se ideju smrti, koja isijava iz tog zastrašujućeg skupa, gurne u stranu i ostavi je pred vratima, ali isto tako priziva znamenja i moć smrti sa Brojgelovog platna kojima je lik Huvera potpuno općinjen.

Ipak, iako je antiratni protest kao fenomen, bez obzira na oblik u kome se ispoljio, za većinu običnih ljudi imao značaj „kao život i smrt jedne muve, na nekom zidu u nekom selu, negde u Kini“ (P 614, raskorak između postulata i delovanja institucija američkog društva i države dovodi do apsurda i konačno nepovratno ruši čeličnu stegu hladnog rata i makar za kratko relativizuje kategoriju *drugog*. Ovu će priču zaokružiti još jedan od

(re)konstruisanih nastupa Lenija Brusa, u kome on između viceva o rasama, seksu i religiji, umeće priču iz budućnosti, priču o sudbini devojčice koja se neće roditi još dugi niz godina, koja će bezuspešno tražiti izlaz iz *drugog sveta*, otpada odbačenih ljudi Južnog Bronksa, omeđenog praznim placevima, lavitintima zabačenih uličica, korovom obraslim smetlištim i svakovrsnim grabljivcima. Epilog poglavlja „Bolje stvari za bolji život uz malu pomoć hemije“, opet je svraćanje u „svet bez boga i odstupnice“, koji kao izvrnuta rukavica, čvrsto стоји nasuprot trenutnom olakšanju Lenijeve publike i pokliču „Nećemo da izginemo“ (P 634). Epilog romana, u kome će sudbinu bezimene devojčice iz Lenijevog nastupa zabeležiti još jedan od DeLilovih umetnika Podzemlja, Ismail Munjos, jeste ujedno i epilog silovitog vrtloga potrošnje i ubrzanja čiji izvore roman prati od ere pedesetih sve do digitalizovanog sveta devedesetih, okarakterisanog sažimanjem vremena i naizmeničnim širenjem i skupljanjem prostora, relativizovanjem ovih kategorija preko kojih poimamo stvarnosti i nastupanjem vremena u kome je mogućnost višestrukog izbora i pripadanja umreženim društvima postala preduslov opstanka.

Das Kapital

Kad stari Bog napusti ovaj svet šta biva sa svom neiskorišćenom verom?

(Mao II 7)

Priča posvećena kapitalu kao fenomenu i njegovim transformacijama i vitalnosti, na kraju i njegovoj sveobuhvatnoj moći, kapitalu kao predmetu obožavanja, počinje putovanjem na istok – Nik i njegov saradnik Brajan, na

putu za Kazahstan doživljavaju Moskvu iz jednog specifičnog ugla. U baru u kome su dvojnici Lenjina, Trockog i Marksа deo ikonografije i veštački stvoreno lokalno obeležje prostora koji se po svojim osnovnim karakteristikama ne razlikuje od sličnih prostora na drugim geografskim lokacijama, Nik razmišlja o svetu koji je usled dejstva globalnog tržišta postao jedno isto mesto koje se proteže sve dotle dokle seže moć kapitala. Taj svet on vidi uronjen u istovetne potrošačke snove o slobodi izbora, kompjuterski novac i kompjuterski bezbedan seks, interakciju bez obzira na barijere (P 793). Iako se na prvi pogled može učiniti da se nije mnogo toga promenilo od predgrađa Demingovih i masovne jednoobraznosti ere hladnog rata, struktura sveta je u međuvremenu postala tkivo od fragmenata prostora i vremena bez granica i kraja, a mogućnost izbora surogat ideje o slobodi i jednakosti. Nikovo putovanje stoji kao protivteža putu na istok Marvina Landija, u ranim posleratnim godinama, sa kojeg se ovaj vratio u sigurnost i udobnost svakodnevice „slobodnog sveta“ samo da bi konstatovao da su razlike u stvari nepremostive i da je jedino što svet drži na okupu globalni sukob ideologija i pretnja totalnim uništenjem (P 316-320 i 186). Nikova savremena perspektiva saopštava da se za određenu cenu sve razlike mogu premostiti, i da namesto sukobljenih ideologija, svet na okupu drži promet otpadom kao nusprodukтом iščilele pretnje. Sa bivšeg sovjetskog poligona za nuklearne probe u Kazahstanu, operacijama uništavanja opasnog radioaktivnog otpada rukovodi ruska privatna kompanija za preradu otpada simboličnog imena Čajka (galeb) i „prodaje ih za gotov novac“ (P 796). Nestankom bombe, kao obogotvorene pretnje, „sva neutrošena vera“ otvorila je prostor „žudnje za nečim što je izgubljeno ili nestalo ili na neki drugi način postalo nedostupno“ (P 811); u Ukrajini to je možda žena koja tvrdi da je novi Hrist i ima petnaest hiljada poklonika, za Nikovog sina to je internet sajt posvećen čudima *dot com mirakulum* (P 815). Ipak, za Nika, ali i za devedesete godine dvadesetog veka, to je čin stvaranja mreže, postojanje prostora koji će sakupiti i apsorbovati sve „talase i zračenje“, u kojoj su svi prisutni svugde i u kojoj

vreme ne može da se meri zemaljskim aršinima. Jedan od najznačajnijih aspekata bilo kojeg sistema komunikacija jeste način na koji taj sistem formira i razlaže tkivo prostora i vremena (Up. Terranova 2004:40-42), jer se dejstvo komunikacionih tehnologija ne svodi na puko povezivanje dva različita lokaliteta. Putni pravci, putevi, kanali, železnica, telekomunikacije i sateliti upravljaju brzinom kojom robe, ideje, mikroorganizmi, i ljudi stupaju u kontakt i menjaju svoje okruženje, jer proces povezivanja istovremeno podrazumeva i interakciju i stvaranje novih geopolitičkih entiteta. Epilog romana govori o tome da je komunikacijski model zasnovan na nacionalnim državama pretrpeo temeljite promene stvaranjem globalnog okruženja i mreža koje emituju uživo u realnom vremenu. Takvo rekonfigurisanje sistema komunikacije neposredno je povezano sa stvaranjem novih geopolitičkih formacija, naročito otvorenog i neograničenog prostora globalne imprerije nastale okončanjem ere hladnog rata i težnja tog prostora za stvaranjem hipermreže, prostornog modela u kome se svaka tačka može povezati sa bilo kojom drugom tačkom ili čvorištem, pa je tako mreža sve manje opipljiva odlika određenog sistema, a sve više reč čije značenje objedinjuje sve aspekte stvaranja multidimenzionalnog informacionog područja u kome veze kontroliše dinamika emitovanja informacija, a različiti oblici i kanali komunikacija čine njegove podceline. Pored Interneta kao globalne mreže, DeLilo bira bilbord i komunikacijski kanal reklame i reklamu kao metod kreiranja i prenošenja ideje, jer je upravo reklama možda najizraženiji i najprisutniji metod prenošenja poruke u sistemu komunikacije potrošačkog društva. Analogija trijumfa smrti iz časopisa *Tajm* sa početka, na kraju romana je reklama za Minit Mejd sok od pomorandže, na prvi pogled kao obeležje trijumfa konzumerizma i vrhunskog poricanja smrti.

Motiv konzumerizma provlači se kroz tkivo *Podzemlja* kao niz epizoda vezanih za produkciju otpada, a ovde istovremeno stvara još jedan lanac asocijacija koje cirkulišu medijskim prostorom gde se u neposrednu vezu

dovode bojni otrov „narandžasti agens“ [agent orange] pakovan u crnu burad sa narandžastom trakom za identifikaciju, konzerve Minit Mejd soka od pomorandže i tehnologija reklame kao vrste umetnosti vezane za popularnu kulturu (P 474). Između njih bruje strune sveobuhvatnog sistema u kome su spojene tačke u vremenu i prostoru koje se drugačije ne bi mogle sresti – jedan jedini bilbord i njegove jasno izrečene ili implicirane poruke spajaju jarkonarandžasti mesec nad gradom (P 828), Čarlsa Vejnrajta u sedamdesetima i slap soka od pomorandže u očima sestre Edgar na kraju veka, Meta Šeja (P 472), vietnamski rat (P 474) i podzemlje niščih u južnom Bronksu koji su neminovno izvan ciljne grupe reklamne industrije, Ismaila Munjoza (P 820), Zid Anđela i Nikovog sina Džefa (P 816) i sve druge „skrivenе posmatrače“ na mreži sa kojima niko i ne zna da je stupio u vezu – „svet bez kraja, amin²⁶“ (P 833). Međutim, iza ideje mreže, tako silovite i nesagledive, DeLilo maglovito naznačava prisustvo moći koja ih stvara, moći koja ne dozvoljava čudima da traju izvan kanalisanih tokova, niti verovanju da nadmaši vreme-prostor u kome je eventualno nastalo. Posle tri dana bilbord se vraća svojoj prvobitnoj nameni – recikliran i potpuno beo i čist iznova se daje u zakup, čuvajući ravnotežu i stabilnost – konačni mir. Epilog romana *Podzemlje* predstavlja protivtežu njegovom početku; istražuje svet kakvim se on čini u devedesetim godinama, gleda na istoriju u retrospektivi prošlih događaja i njihovih aktera sa stanovišta sadašnjeg trenutka, i suočava sliku gomile sa bejzbol utakmice sa slikom gomile pogleda uperenog u bilbord uz železničku prugu u iščekivanju da se dogodi čudo. Svet je razlomljen na dva pola, ali se ti polovi više ne ogledaju u ideologiji ili u geografskom prostoru; svetom dominira globalno tržište i njegovi nusprodukti – globalni otpad i globalne informacione mreže, i to su nove reči u koje se veruje i u skladu sa kojima se živi.

²⁶ Through our Lord Jesus Christ, Who liveth and reigneth with God the Father, in the unity of the Holy Ghost, one God, world without end. Amen. – uobičajeni završetak svakodnevne molitve.

Informacija se često opisuje kao destruktivni i zloćudni entitet, čiji je krajnji cilj uništenje vreme-prostora i materijalnog aspekta otelotvorenja. Virilio smatra da informaciji pripisuјемо svojstvo da sve lokalizovane aspekte proticanja vremena potčini predodređenom singularnom vremenu i prostoru iz kojeg je odstranjena svaka mogućnost interakcije među ljudima. Iz te se perspektive savremena kultura prikazuje kao poprište razaranja zaglušeno belim šumom informacija koji zagađuje razdaljine i periode vremena gde je bilo moguće živeti na jednom mestu i stupati u odnose sa drugim ljudima putem ličnog kontakta bez pomoći posrednika, odnosno medija. Ovakva dinamika informacija, ipak ne mora predstavljati jednostavno obznanjivanje hegemonije „nematerijalnog nad materijalnim“ (Terranova 2004: 43), već se u ubrzavanju i usložnjavanju istorijskih procesa i potiranju razdaljina može nazreti oblik kreativne dekonstrukcije (Up. Terranova 2004:43), da bi taj proces mogao generisati ili oslobođiti društvene potencijale transformacije. Kultura mreža, u tom se pogledu mora smatrati neodvojivom od „fizike mreža“ (Terranova 2004: 43), koja podrazumeva aktivni odnos prema dinamici informacionih tokova. Za Manuela Kastelsa, mreže očituju dinamiku kojom globalna elita dominira nad ostatkom sveta vezanim za lokalizovane prostore, a takođe se u mrežama ogleda „dominacija prostora tokova nad prostorom mesta“. Za njega umrežena društva potčinjavaju konkretno vreme mesta ograničeno trajanjem, jedinstvenom elektronskom i globalnom prostoru kome se pristupa klikom na miša – „ivica beskraja ili bezvremeno vreme“. U *Podzemlju* DeLilo nagoveštava tek obrise ivice beskraja, da bi se tom fenomenu značajnije posvetio u romanima koji u tom smislu predstavljaju drugu celinu, romanima *Bodi artist* i *Kosmopolis*, odnosno *Tačka omega* i *NulaK*.

Sve je povezano. Celokupno ljudsko znanje tu je sakupljeno i povezano linkovima, hiperlinkovima, jedan sajt vodi do sledećeg, ova činjenica do one, dodir po tastaturi, pritisak na miša, lozinka – svet bez kraja, amin. (P 833)

4.

„Ko sanja san, ko priča priču²⁷?“- „Efekti medija“ i granice tumačenja²⁸

Nismo mogli da čujemo šta govori jer je ton bio utišan. Ali niko nije htio da ga pojača. Bitna je bila slika, lice u crno-beloj tehnici, živo, ali istovremeno dvodimenzionalno, distancirano, zapečaćeno, bezvremeno. To je bila ona, ali opet i nije bila. I opet sam pomislio da Marej možda dobro naslućuje. Talasi i zračenje. Nešto je isticalo kroz mrežu. (WN 105)

²⁷ Branimir Donat, *Četiri stavka o labirintu*

²⁸ Delovi ovog poglavlja su objavljeni u časopisima *Filološki pregled*, *Kultura* i *Godišnjak Filozofskog fakulteta*

Strukturiranje sećanja svojstvenog nekoj kulturi, bilo da je kolektivno, ili individualno, nezamislivo je bez posredstva medija. Na individualnom planu medijum funkcioniše kao sredstvo kojim se oblikuju „organska sećanja“ u procesu prenošenja – usmena komunikacija unutar porodice, značaj fotografija u rekonstruisanju uspomena iz detinjstva, uticaj medija masovne komunikacije i njihovih strukturnih obrazaca na uobličavanje ličnih iskustava. Na planu kolektivnog sećanja – koje podrazumeva strukturiranje i prenošenje znanja uopšte, kao i uspostavljanje (prihvatljive) verzije zajedničke prošlosti u društvenom i kulturnom kontekstu – mediji su sredstvo bez kojeg se kolektivno sećanje ne može konstruisati. Bilo da se radi o usmenoj tradiciji ili o pisanoj reči, što predstavlja vekovnu tradiciju čuvanja bazičnih mitova ili o savremenim načinima širenja informacija o verzijama zajedničke prošlosti putem štampanih i elektronskih medija, ili da razmatramo one medije čija je simbolička poruka najizraženija, poput spomenika namenjenih kolektivnom ritualu obnavljanja sećanja, pretpostavljamo da veza medija i stvarnosti nije puko konstruisanje stvarnosti unutar medija, već da je konstrukcija medija uslov za pristup određenom segmentu stvarnosti (Up. Erll 2011: 113-115). U samom postupku je već sadržan deo poruke i, osim što za Makluana „medijum jeste poruka“ u smislu indikovanja transformacije društvene stvarnosti, medijum oblikuje prošlost tako što uspostavlja uzročno- posledične veze koje oblikuju sećanje u kulturi, i „medijum postaje sećanje“.

Za DeLila je posebno značajan odnos vizuelnog i verbalnog i gotovo svi romani sadrže motive koji ilustruju odnos stvarnosti i medija, prelomljenog kroz neki oblik vremenskog otklona. Bilo da upotrebljava ekfrazu u tradicionalnom smislu, kao verbalnu predstavu vizuelne predstave ili da koristi kinematičnu varijantu služeći se sposobnošću filma da stvori paralelni univerzum koji će se suprotstaviti doživljaju stvarnog unutar fikcije, DeLilo u prvi plan stavlja podređenost doživljaja stvarnog,

prostora ili vremena, onome što oko likova u romanu simbolički predstavljaju medijski profilisane pristupne tačke.

Istražujući fenomen medijskog zasićenja i načine na koje se ono odražava na književnu produkciju, Džon Džonston (Johnston 1998), u studiji *Umnožavanje informacije (Information multiplicity)* posebnu pažnju posvećuje procesu prelivanja ili izlivanja informacija iz komunikacionih kanala i generisanju poruke koja ne proizlazi iz sadržaja, već iz projekcije, perspektive, vrste medijuma i „površina preteklih iz procesa tekstualne medijacije“ (Up. Tabbi 1999). Džonston manifestacije ovog fenomena naziva „efektima medija“ (media effects) i smatra da ih nije moguće konačno definisati, ali da im je potencijal za stvaranje književnog „asemblaža“, ili za stvaranje „kontinuiranog sleda interfejsa“ između sistema nauke, istorije, mitova i književnosti praktično neiscrpan. Svoje uporište Džonston nalazi u studijama medijskog diskursa i teoriji informacija dok fokus istraživanja pomera sa fizičke stvarnosti u domen društvene komunikacije, sa metaforičnih odraza prirode materije i energije, na virtualnu stvarnost bestelesne informacije (Up. Tabbi 1999). Analizirajući sliku na koricama Džonstonove knjige, Tabi ističe da se efekti medija u ovom kontekstu prenose preko „diskontinualne površine“ (Up. Tabbi 1999), a iluzija dubine, stvara se metodom kombinovanja površina, njihovim preklapanjima i razmacima između njih, dok brojevi i slova ne saopštavaju poruku koja bi bila različita od njihove „materijalne doslovnosti“, odolevajući pokušajima interpretacije. Na sličan način, doprinos Džonstonovog kritičkog gledišta Tabi pronalazi ne u novim interpretacijama, već u promeni ugla gledanja, uvođenju nove perspektive, kojom se pažnja usmerava na uticaj samog medijuma, ili „međudiskursnih mreža koje povezuju pisce, arhivare, adrese i tumače“. Oblast između teksta i sveta u kome se generiše značenje, Džonston naziva „medijalnošću“, čime ukazuje na metode i načine pomoću kojih književni tekst u sopstveni jezik upisuje efekte koje proizvode drugi, ne-književni

mediji (Up. Tabbi 1999). Džonstonov cilj, kako ga doživljava Tabi, jeste da ustanovi kako se ti efekti medija, koje on naziva tehnološko nesvesno naše kulture, prenose u pripovedanje i na koji se način ispoljava njihov uticaj u generisanju svesti o nečemu kroz proces čitanja. (Up. Tabbi 1999). Konkretno, Džonstonova teza podrazumeva tri faze u razvoju „efekta medija“; prvu, u kojoj se mediji mogu razdvojiti i u kojoj oni funkcionišu kao zasebni entiteti, koju između ostalih ilustruje romanom *Duga gravitacija (Gravity's Rainbow)* Tomasa Pinčona, drugu, koja je za ovo istraživanje najzanimljivija, a podrazumeva „stanje delimično integrisanih medijskih sistema“, oslikanih u DeLilovom romanu *Beli šum* i Pinčonovom *Vajnlendu (Vineland)*, gde su različitosti medija dopustile stvaranje prostora koji se odupire korporativnoj moći (Up. Tabbi 1999), i konačno treću, u kojoj mediji nestaju u totalitarnom globalnom informacionom domenu i na njemu baziranoj ekonomiji, gde je „kultura kiborga jedina kultura“ (Up. Džonston 1998: 233-34). Medijsko je okruženje, prema Džonstonu, tako postalo kognitivna mapa novog oblika subjektivnosti, koja se „izmešta i redistribuira mašinističkom aktivnošću koju podrazumeva čitanje i pisanje ovih romana“ (Up. Džonston 1998: 5).

Dominantno mesto u romanu *Beli šum* zauzima televizija, kao sveobuhvatni elektronski medijum koji produkuje kulturu i društvene procese. No, međutim, DeLilov fokus istraživanja „efekata medija“ nije primarno okrenut televiziji; *Beli šum* nastaje kao stapanje auditivnih i vizuelnih podražaja ili signala, i strukturom romana DeLilo postiže opisani efekat povezujući međusobno delovanje mnoštva medija u kontinuum u kome nije u toj meri dominantno modelovanje stvarnosti prema onoj koju projektuje medijum, već je upravo akcent na odabiru perspektive i definisanju kontinuma kroz „talase i zračenje“ od odabranih fragmenata „stvarnog sveta“. Odnos medja i stvarnosti kod Delila je neraskidivo povezan sa odnosom prema ograničenjima ljudske egzistencije, odnosno prema smrti u najrazličitijim pojavnim oblicima, od masovnih katastrofa

do ekrana na kome će se pojaviti zbirni podaci kao mera nečijeg postojanja, međutim, u romanu *Beli šum*, kao i u delima koja ga slede, odnos prema smrti neće imati onu dimenziju koju definiše Pinčon u *Vajnlendu* prikazujući klasu „Tanatoida“ kao ljude razapete između fizičke i virtuelne stvarnosti. Tome će se aspektu, tek unekoliko približiti junak romana *Kosmopolis*, Erik Paker, ali u jednom sasvim drugačijem kontekstu. Džonston će esej o romanu *Vajnlend* nazvati „Američkom knjigom mrtvih“; istu je sintagmu DeLilo koristio kao radnu verziju naslova za roman *Beli šum*, koji će se sa najrazličitijih aspekata osvrnati na povezanost posredovanog prostora i smrti u potrošačkoj kulturi Amerike. S jedne strane, sam pojam *beli šum* označava stapanje nerazaznatljivih auditivnih i vizuelnih stimulansa, međutim, nekoliko likova u romanu se pita nije li taj opis zapravo opis smrti kao granice, kao straha, kao oslonca pomoću kojeg definišemo život. Za Džonstona, granica života i smrti ostaje zamagljena uronjena u sistem produkcije slika i kulturnih obrazaca, u *Vajnlendu* i u *Belom šumu* podjednako (Up. 184), makar to i bilo iz dve potpuno različite perspektive.

Otpad i zasićenje postmodernom kulturom potrošnje dominantna je tema DeLilovog pisanja naročito u delima nastalim kasnih devedestih, međutim, veoma studiozno bavljenje procesima rasta i razvoja medija masovne komunikacije i nastupanja prostora mreže koji najavljuje Kastels kontinuirano su prisutni u celokupnom njegovom opusu. Gradiranje toga prostora, kao i fizički i tehnološki domen delovanja medija, u funkciji je produkcije događaja i njihove kasnije interpretacije i predstavlja neodvojivi integralni deo onoga što DeLilove pripovesti predpostavljaju kao stvarno. Međutim, iako se možda može učiniti da je sled medijskih slika kojem smo kao čitaoci izloženi beskonačan, i da se njihova značenja neprekidno menjaju, poigravanje odnosom medija i stvarnosti, teče paralelno sa interpretiranjem shvatanja smrti kao simboličnog okončanja procesa razmene, ili stoji nasuprot nastupanju fizičke, organske smrti kao možda

poslednjeg atributa ljudskosti koji tehnologijom nije moguće marginalizovati, čime se percepcija da je niz referenata neograničen radikalno menja. Na izvestan način, motiv odnosa smrti i medija u DeLilovim romanima predstavlja vrstu katalizatora društvenih procesa, ali istovremeno je svest o izvesnosti smrti, u fizičkom svetu, unutar i izvan domena medijskog prostora, u delima nastalim do 2000. godine postavljena kao apsolutna granica tumačenja. Sa druge strane, „rasprostiranje prostora smrti“ u okviru savremene kulture jeste dominantna tema savremene američke književnosti i prema Džonstonu proističe iz drastično uvećanih kapaciteta za pohranjivanje i prenos podataka stvorenih napretkom tehnologije (Up. 185). Ipak, najzanimljiviji aspekti doživljavanja smrti kao granice i tehnologije kao sredstva u nastojanju da se ta granica pomeri, pre svega u kulturnom smislu, u DeLilovom opusu prevazilaze granice definisanja subjektiviteta i po tome se DeLilo možda najočitije izdvaja iz grupe pisaca koji se bave ovim i sličnim problemima. Mora se naglasiti da od romana *Beli šum*, u kome je stav prema smrti nedvosmisleno povezan sa samosvešću glavnih junaka, dok su kulturni aspekti i društveni mehanizmi kojima se potrošačka kultura brani od straha od smrti prenaglašeni gotovo do groteske, do romana *Nuka K* koji nagoveštava jedan praktično nesamerljiv univerzum globalne virtuelne kulture koja je asimilirala sve medije u jedan, DeLilovi romani ovom fenomenu uvek prilaze uvažavajući i naglašavajući efekat koji medijacija smrti ima na zajednicu. U studiji „U času naše smrti“, Filip Aries govori o tome da postoji veza između čovekovog stava o smrti i načina na koji on doživljava samog sebe, svoje postojanje ili svoju individualnost (Aries 2004: 40). DeLilove priповesti taj odnos teže da razviju i prenesu iz domena pojedinačnog iskustva u prostor kulture, ne naglašavajući možda onaj uvek najuočljiviji aspekt smrti u odnosu na pojedinca kao subjekta i u odnosu na lično iskustvo smrti kao gubitka, već predstavljajući smrt kao javni događaj koji je vezan za grupu i njen kolektivni identitet. Takva predstava ovog fenomena funkcioniše kao

složena mreža kodova i značenja koja suočena sa drugim istaknutim obeležjima kulture može biti različito protumačena. U ovom istraživanju, suočen sa strukturnim okvirom „kulture otpada“, fenomen smrti sagledan je i tumačen sa stanovišta kolektivne paranoje kao medijski događaj, a time i čin potrošnje, i konačno kao lično iskustvo vremena, prostora i društvenog okruženja, doživljaj istorije iz perspektive mnoštva umnoženih slika. S druge strane, pristupanje stvarnosti kroz mrežu medija, u DeLilovim romanima nastalim nakon 2000. godine, postepeno će preuzimati primat, i taj će proces voditi ka paradoksu završetka romana *Kosmopolis*, petlji u kojoj će glavni junak u svom digitalnom obličju zauvek ostati zarobljen između života i smrti.

„Trijumf smrti“

Mesija ne dolazi samo kao iskupitelj, on dolazi i da bi pokorio Antihrista. Samo će onaj istoričar imati dar da rasplamsa iskru nade u prošlost, koji čvrsto bude bio uveren da će čak i mrtvima pretiti opasnost od neprijatelja ako on pobedi. (V. Benjamin 1989: 681)

Prolog romana *Podzemlje* nosi naslov „Trijumf smrti“, što je i naslov slike flamanskog majstora Pitera Brojgela²⁹ čiju reprodukciju u časopisu *Lajf* razgleda Džeј Edgar Huver za vreme bejzbol utakmice. Džeј Edgar u jednom trenutku pronalazi simetriju u dešavanjima na slici, onome što se događa na stadionu oko njega i u tajnim aktivnostima koje sprovode vlade Sjedinjenih Država i Sovjetskog saveza u čijem je antagonizmu i simbolički i doslovno sažeta podela sveta

²⁹ Pieter Bruegel (1525-1569)

A u čemu se to ogleda dublja veza između Nas i Njih, koliko povezanih spletova možemo pronaći u labyrintru nerava? Nije dovoljno mrzeti neprijatelja. Potrebno je shvatiti kako to jedni drugima obezbeđujemo duboko ispunjenje.

...

Edgar za trenutak podiže pogled. Sklanja stranice koje je držao pred nosom – ogroman je to napor – i gleda u ljude na igralištu. (P 52)

Ipak reference o trijumfu smrti postaju do kraja razjašnjene tek u epilogu romana kada jedan od glavnih junaka Nik Šej govori o svom angažmanu stručnjaka za odlaganje otpadnih materija i izgledima da otpadne materije nastale kao produkti nuklearnog programa budu istinski trijumf smrti nad životom.

Koliko smo samo decenija, kaže on, sve vreme mislili samo o oružju a nikad nam ni na pamet nije pao onaj tmasti, sve masivniji usputni proizvod.

„A u ovom slučaju“, nadovežem se. „U ovom slučaju, u današnje vreme. Ono što izlučujemo vraća se da nas proguta.“ (P 799)

DeLilovo poigravanje istorijom započinje, kako sam priznaje u članku „Moć istorije“, njegovim ličnim stupanjem u priču. Činjenica da je za Prolog odabrao priču o bejzbol utakmici proistekla je iz inicijalne ideje koju je stekao prelistavajući naslovne stranice novina iz pedesetih godina XX veka, potaknut savremenim novinskim naslovom koji je pratio priču u čast četrdesetogodišnjice te utakmice. Razmišljajući isprva o tome kao o običnoj vesti koju smo slobodni da zaboravimo istog časa kada smo je pročitali do kraja, a potom i iz jednog drugog ugla, smeštajući događaj u istorijski kontekst, tu je čuvenu utakmicu počeo da sagledava kao nekakav neponovljivi društveni fenomen, što je i predstavljalo glavni razlog zbog kojeg se upustio u istraživanje novinskih izdanja iz toga doba. Ono što je tamo zatekao, doživeo je kao neku vrstu otkrovenja – neočekivano se

ukazala veza, postojala je simetrija koju niko pre njega nije uočio. Izdanje Njujork Tajmsa od 4. oktobra 1951. Na naslovnoj stranici donosilo je dve velike vesti i svaka od njih zauzimala je jednak važan i jednak istaknut deo naslovne stranice – *Džajantsi odnose pobedu i Sovjeti izvršili nuklearnu probu*. U toj je opoziciji DeLilo naslutio dve vrste sukoba, koji su istovremeno bili slični i različiti, što ga je navelo da priču gradi dalje započinjući je od rekonstrukcije bejzbol meča. Međutim dok opisuje trenutak kada je u podrumu biblioteke posmatrao naslovnu stranicu na mikrofilmu, jedino što je bio u stanju da zabeleži jeste da je osetio prisustvo istorije. Hounran kojim je odlučen pobednik utakmice, postao je poznat kao „hitac koji je čuo ceo svet“, a u sučeljavanju sa drugim glavnim naslovom toga dana na naslovnoj strani novina, dobio je svog zastrašujućeg i nepojmljivog dvojnika – rusku atomsku pečurku. Međutim, taj hitac u jednom drugačijem sistemu asocijacija, takođe može predstavljati najavu ekspanzije američke kulture i politike od borbe za nezavisnost³⁰ do stvaranja globalnog virtuelnog prostora, što je takođe jedna od ideja kojom se DeLilo bavi u romanu *Podzemlje*.

U Prologu, medijsku dimenziju stvarnosti i tehnološke procese kojima se ona gradi, najavljuje komentator bejzbol utakmice, Ras Hodžis. Njegovo prisećanje ranijih smuliranih prenosa utakmica koje je izvodio napamet konstruišući detalje i događaje iz sobe bez prozora, u prvi plan stavlja proces simulacije koju izvodi i sam DeLilo iznova kreirajući davno odigranu utakmicu. Postoji podatak da je „neko u Bruklinu“ zaista snimio Hodžisov prenos, i da je to jedini zabeleženi prikaz te utakmice. Međutim, srž epizode u kojoj je glavni junak Ras Hodžis sadržana je u postupku stvaranja događaja u medijumu, prikazanom u Hodžisovom prisećanju o onome kako je nekada od škrtog podatka o „faulu“ umeo da sačini i opiše situaciju, zamišljajući „arhetipskog belog dečaka“ kao pobednika u gušanju za loptu. DeLilova simulacija nije stvorena po modelu kojim bi se

³⁰ R. V. Emerson *Himma slozi* (*Concord Hymn*) iz 1837.

poslužio Hodžis, naprotiv, on razara predrasude o bejzbolu i Americi pedesetih godina dvadesetog veka, i prilazi bejzbolu kao kulturnoj ikoni sa potpuno suprotnog stajališta stavljajući lopticu koju je pogodio Tomson, u ruke malog *crnog dečaka*, Kotera Martina. Hodžis se sa prezirom seća svojih simuliranih komentara iz sobe bez prozora, smatrajući da je ta situacija bila manje stvarna od ove u kojoj prisustvuje „pravom bejzbolu“ (UW 25), međutim on nije svestan da i dalje gradi neki svoj prikaz utakmice prolazeći kroz sve faze simulacije, jer i u ovoj situaciji svojim slušaocima mora da dočara detalje da bi prenos utakmice bio nešto više od prostog skupa činjenica i statistika. Taj proces stvaranja posredovanog prostora u radijskom je medijumu neprimetan, i tek tada, kada medijska forma postane transparentna, kada se njegova uloga u generisanju aure zapravo poima kao omogućavanje neposredovanog pristupa, tada smo stupili na tlo postmodernog, u domen tehnološki uzvišenog (*technological sublime*). Hodžis je prvi u nizu postmodernih figura umetnika o kojima govori *Podzemlje*, koji deluju u ovim okvirima, dok su iz redova umetničkih krugova koji teže eliti, prisutne slikarka Klara Saks i njena prijateljica Ejsi Grinvud, a potom je tu i široki krug ljudi koji bi pripadali alternativnim kulturnim pravcima od umetnika iz podzemlja čijoj se umetnosti nikada do kraja ne priznaje status, graffiti crtača Ismaila Munjoza ili komičara Lenija Brusa, romanom defiluju likovi kojima se pripisuje status umetnika, ili ga oni sami prisvajaju; Džon Dival (36) ističe stvaralačku dimenziju lika Džeja Edgara Huvera, u trenutku kada on pronalazi paralele između prikaza sa Brojgelove slike i sopstvenih iracionalnih strahova, i generiše najvažnije načelo paranoje hladnog rata, koja po mnogima u Americi ni do današnjih dana ne jenjava, već poprima drugačije unapređene oblike i prerasta u jednu od najizrazitijih karakteristika američkog identiteta. Problematika procesa stvaranja i mesto autora u okruženju reklamne industrije i elektronskih medija možda je jedna od najvažnijih tema DeLilovog opusa uopšte, a u romanu *Podzemlje* mnoštvom referenci na domen umetnosti i mnoštvom likova, DeLilo

istražuje mogućnosti da se pojedinac svojom umetnošću suprotstavi ogromnoj i nezadrživoj sili koju proizvode tokovi kapitala. Džejmsonova je pretpostavka da je u kapitalističkom sistemu multinacionalni kapital u potpunosti asimilirao sliku kao oblik izraza, te da je svaka umetnička produkcija zapravo jedan oblik proizvodnje robe. Međutim, u DeLilovom svetu nije svaki stvaralački napor unapred osuđen na propast, jer je umetnosti, iako joj je oduzeta aura, ostavljena mogućnost i nada da deluje u sadejstvu sa sistemom tehnološke reprodukcije. Njegovi su stvaraoci ulični umetnici i propovednici, entuzijasti i tragične, a istovremeno skrajnute i nevažne figure, čiji su životni projekti i kolekcije gradivno tkivo stvarnosti kojom se bave DeLilove priče, stvarnosti kakva je bila ili je mogla biti, čak i onda kada nisu u potpunosti istinite.

Sa druge strane, ističući ikoničku vrednost slike pečurke nuklearne eksplozije, kroz sučeljavanje dve dimenzije američke kulture, američke spoljne politke i razvoja popularne kulture, DeLilo uvodi temu smrti, za *Podzemlje* svakako možda ne u toj meri eksplisitnu kao što je to slučaj u romanu *Beli šum*, ali na jedan drugačiji način dominantnu, manifestovanu u mnoštvu različitih i raznovrsnih materijalizacija i gotovo potpuno prenesenu u domen posredovanog. Prelomljene kroz svest junaka Džeja Edgara Huvera, slike iz novina i časopisa pretapaju se jedna u drugu i odražavaju istovremeno i pretpostavljeni karakter Huvera kao istorijske ličnosti i posledica njegovog delovanja. Zanimljiv je podatak da se DeLilo gradeći ove paralelne zamisli, zaista dosledno služio artefaktima, dokumentima i beleškama iz prošlosti. Časopis *Lajf*, objavio je reprodukciju Brojgelove slike u izdanju od 1. oktobra 1951. godine, na stranama 66 i 67 u prilogu o muzeju Prado. Uz sliku objavljen je i sledeći tekst:

Konačno porobljavanje čovečanstva smrću predstavljalo je simbolički temu za srednjovekovne umetnike, no taj je simbolizam pretočen u surovu stvarnost u danu Pitera Brojgela kada je španska

vojska poharala Nizozemsku, u krvi ugušivši ustanački ustanak njenog stanovništva. Na Brojgelovojoj slici, nastaloj oko 1562., emisari smrti ne štede nikoga. Njihove koščate ruke dodiruju i kralja i kardinala i hodošasnika i seljaka. Budala se krije pod stolom u nadi da će uteći bledom jahaču na bledom konju koji sve žive sateruje u odaje subbine. U daljini brodovi i tvrđave bukte u plamenu, a na ogolelim padinama zvona oglašavaju smrt celog sveta.³¹

DeLilova rekonstrukcija objave smrti sveta pored ove neposredne pretnje nuklearnim ratom, naglašava paralelnu sveobuhvatnu temu ovog romana, fenomen otpada, u postupnom gradiranju slika onoga za šta će se ispostaviti da najavljuje jednu čitavu kulturu otpada koja iz fragmenata prošlosti generiše doživljaj nekog budućeg sveta. Od detaljno opisanog porekla i prirode papirića koji postaju hrpe otpadaka kojima publika zasipa igrača Pafka dok ovaj стојi ispod zida, što je naizgled beznačajan skup slika, motiv otpada će s vremena na vreme narastati i preuzimati primat u priči, ili će opet u njoj negde tavoriti i iz prikrajka vrebati trenutak, ali će se upravo kroz motiv otpada u svakom trenutku prelamati svi aspekti jednog načina života i u pojedinim će se trenucima sav njegov absurd i strahota pokazati kao sveprisutni i nesavladivi; otpad je preteći zvon najave kraja sveta.

Ljudi stoje na obe tribine s leve strane, naginju se iz redova napred, a neki od njih bacaju papire preko ivice, pocepane tikete za upisivanje rezultata i delove poklopaca kutija šibica, ima tu i zgužvanih plastičnih čaša, malih uvoštenih salveta koje su dobili uz hot dog, maramica prepunih bacila, koje su mnogo dana provele na dnu dubokih džepova – sve to pada oko Pafka. (P 16)

I ovaj, kao i motiv smrti, funkcioniše u dve paralelne ravni – s jedne strane otpad kao fizički nesavladiva pojava, kao krajnji proizvod kulture prisutan

³¹ (<http://perival.com/delillo>)

je kao ogromno prostranstvo njujoških deponija, na koje svakodnevno pristižu „bezazleni“ otpaci života u velikom gradu i otpočinju novi ciklus, transformisani u koletivni identitet đubrišta kao jednog od ne-mesta savremenog sveta. Pojedinačno, otpaci kao kulturni artefakti više ne sadrže elemente identifikacije koji ih karakterišu kao proizvode i generišu jedan paralelni svet u kojem svoje postojanje neminovno nastavljaju kao nešto drugo. Međutim, jedan drugi, nevidljivi, strašni i nepobedivi otpad čine nepregledna prostranstva sakrivena od pogleda, u rudnicima soli napunjena zapečaćenom buradi u kojoj kroz svoje procese poluraspadanja prolaze ostaci i otpad iz procesa proizvodnje radioaktivnih materija, hektolitri otpadnih tečnosti pomoću kojih se iz rude urana dobija plutonijum, koji se potom troši kao gorivo u procesu proizvodnje energije, a potom i sam završava kao otpad, pa iznova kao sirovina u proizvodnji još strašnijeg smrtonosnog oružja.

Gradili smo piramide od otpada iznad i ispod zemlje. Što je otpad bio opasnije to smo dublje nastojali da ga zakopamo. Reč plutonijum potiče od imena Pluton, imena boga mrtvih i vladara pdzemnog sveta (*P* 109)

U utrobi planine Juka (Yucca Mountain) u Nevadi nadomak pustinje u kojoj su vršene probne nuklearne eksplozije (Nevada Testing Site), i čija je satelitska slika još uvek prekrivena mnoštvom tajanstvenih „belih senki“, Sjedinjene Američke Države grade nepregledni podzemni kompleks u steni u koji će pohraniti opasni otpad sa cele nacionalne teritorije za sledećih deset hiljada godina. I ako se jednoga dana sprovedu arheološka istraživanja da bi se došlo do podataka o životu Amerike XX veka, *Podzemlje* govori o tome da će se takva iskopavanja morati obavljati na smetlišta uz velike urbane zone što govori u prilog tezi da je kultura konzumerizma jednako doprinela američkoj pobedi u hladnom ratu, kao i razvoj nuklearnog oružja. Dovodeći na ovaj način u neposrednu vezu nuklerani i otpad potrošačkog društva, DeLilo čitaoca uvodi u još jednu neistraženu zonu Podzemlja, onu u kojoj dominiraju ljudi odbačeni i

potrošeni, bilo da su beskućnici Njujorka koji ne pripadaju svetu osim kao skupljači otpada, bilo da su stanovnici države Juta, čija su naselja smeštena niz vetar od područja na kojima su obavljane nuklearne probe u Nevadi, ili da su pripadnici opskurnih zajednica kojima su genetske mutacije i blizina sovjetskog probnog poligona ono što ih povezuje. Postojanje ovakvih kategorija ljudi s jedne strane dovodi u pitanje fundamentalne ideoološke prepostavke na obe suprotstavljene strane, da je njihovo društvo zasnovano na jednakosti, ili liberalno i besklasno. Priča o odbačenim ljudima, od južnog Bronksa i tunela podzemne železnice, preko „bačenih u vetar“³² stanovnika gradića u Juti u koje vetrovi donose radioaktivne materije, dobja svoj epilog u stanovnicma bolnice u Semipalatinsku u Kazahstanu, kojima kao i stvarma koje sakuplja Stilman, u društvu nema mesta niti postoje reči kojima bi oni iskazali svoju svrhu. Iako samo jedna od niti priповesti o istoriji hladnog rata, priča o otpadu možda najrečitije govori o tome da istorija nije priča o prošlosti i da se trijumf smrti proteže izvan vremena koje se može sagledati merilima ljudskog veka.

Snažno naglašavajući potrošnju kao vrhovni princip postmoderne društvene zajednice, roman *Beli šum*, objavljen 1985, DeLilo piše pod radnim naslovom „Američka knjiga mrtvih“ i po mnogo čemu on to i jeste. Kako navodi Mark Ostin, *Beli šum* govori o postmodernom pogledu na smrt, gde ona ne predstavlja veličanstvenu borbu sa sudbinom, već sveprisutni proces postepenog umiranja koje se događa svakog trenutka i svakoga dana i dolazi tiho i neprimetno kao „rominjanje kiše“ (Up. Osteen 2000: 165). Tu vrstu umiranja Ostin doživljava kao beli šum i kao odjeke duša koje se mogu umilostiviti samo činima iz Knjige Mrtvih dok je DeLilova američka knjiga mrtvih moguće otelotvorenje tog brujanja u beskrajnim listama stvari i mesta u kojima se ogleda sveto u profanom postmodernog. Ostin likove romana *Beli šum* opisuje kao one koji svoje prosvetljenje ne traže u drevnim hramovima Orijenta i Afrike, već u svom

³² Downwinders

najbližem okruženju, u javnim prostorima, supermarketima i tržnim centrima, ali i u privatnosti sopstvenog doma ispred televizijskog ekrana. Oni traže oprost i iskupljenje u ritualima potrošnje, dok je televizija njihov primarni i jedini medijum putem kojeg se šire informacije koje stvarnost čine manje stvarnom, ili čak nestvarnom, istovremeno štiteći i zastupajući interes korporativnog kapitala. Posredstvom televizije, kako tvrdi i Mark Ostin (2000), generišu se kanali želja kroz koje se svaka društvena i politička svrha pojedinca pretvara u jedinstvanu želju za samoodređenjem putem potrošnje robe. Međutim, televizija takođe omogućuje da se zaviri u svet emitovanja talasa, preteču kiber-prostora, u kome postojanje poprima sasvim drugačije kvalitete izvan linearnih tokova vremena i gde je za likove *Belog šuma* moguće, bar na kratko, da potraže izlaz i beg od straha od smrti. Jedna od možda najvažnijih poruka koje saopštava *Beli šum* jeste minuciozna slika šumova naše kulture u svetilištima postmodernizma, koji su materijalne posledice želje za sticanjem kolektivnog identiteta i utočište u kojem tragamo za sopstvenim istinama. Strukturu romana čini niz labavo povezanih epizoda organizovanih u tri dela naslovljena „Talasi i zračenje“, „Slučaj zagađenja iz vazduha“ i „Dilarama“. Zaplet u klasičnom smislu nije razvijen, već ga zamenjuje pastiš popularnih žanrova uglavnom vezanih za televiziju kao medijum. DeLilov primarni interes i ovde je jezik slika i reči – percepcija stvorena putem medija masovne komunikacije. Beli šum jeste tok reči i slika kojima se objavljuje nastupanje jedne kulture i njeno mesto u stvaranju američke istorije. Paranoični strah od smrti dominira u sva tri segmenta romana, iako se fokus premešta od spolja ka unutra, i to je pomeranje inicirano epizodom o izlivaju otrovnog otpada koja funkcioniše kao neka vrsta katalizatora, kao oblik ličnog i neposrednog kontakta sa izvesnošću umiranja. Strah od smrti postaje odbrambeni mehanizam uperen protiv uticaja zagađenja kulturom medija i jedina osobina ljudskosti koju procesima potrošnje nije moguće otuđiti od ljudske jedinke. Istovremeno to je i smrt, kao delo istorije, u kojoj su svi jednaki.

U mnogim aspektima DeLilovo poigravanje sa motivima smrti podupire prepostavku da je smrt pre svega kolektivno iskustvo koje grupa doživljava kao paranoični strah, bilo da je on internalizovan kao u *Belom šumu*, bilo da poprima globalne razmere kao u romanu *Podzemlje*, od kojeg pojedinac traži utočište u pripadanju kolektivnom. Motivi Brojgelove slike u romanu *Beli šum* odjekuju u „simuliranoj sceni masovnih žrtava“:

Ubrzo sam se približio dobrovoljnim žrtvama. Bilo ih je dvadesetak, bili su opruženi i izloženi, izvaljeni preko ivičnjaka, sedeli su na ulici zamagljenih pogleda. Bio sam zatečen kad sam ugledao i svoju kćer među njima. Ležala je nasred ulice, okrenuta na leđa, jedne ruke ispružene, glave nagnute na drugu stranu. Jedva da sam smogao snage da je pogledam. Da li ona sebe doživljava na ovaj način u svojoj devetoj godini – već je žrtva, i nastoji da usavrši svoje veštine? A izgleda tako prirodno, tako obuzeta idejom katastrofe. Je li to budućnost kako je ona vidi? (Up. WN 204-205)

Iako se Brojgelova slika, njen odraz na bejzbol terenu u *Podzemlju* i scena simulirane evakuacije, SIMUVAC iz *Belog šuma* pretapaju jedna u drugu, postoje značajne razlike u kontekstu u kome se pojavljuju. *Beli šum* se u najvećoj meri bavi strahom od smrti na mikroplanu, ličnim reakcijama likova u situacijama u kojima se od njih traži da na neki način odgovore na sopstveni strah od smrti. Zagadnje iz vazduha, koje za trenutak ometa njihovo relativno statično bivstvovanje u zajednici usmerenoj ka potrošnji i u svetu pretvorenom u skup roba, predstavlja okidač kojim se ideji smrti vraćaju aspekti konačnosti i neizbežnosti, i u izvesnoj meri naglašava razlike između kolektivnog i pojedinačnog, pa tako i pretnja smrću vraća u domen stvarnog. DeLilovo poigravanje sa identitetom gomile u *Belom šumu* podržava Hardinovu tezu (Up. Hardin 2002: 21) da gomila stvara kolektiv koji se od smrti štiti svojim mnoštvom – smrt drže po strani – bilo da je njihov razlog za stvaranje gomile Bog, politika ili potrošnja:

Mnoge od ovih skupova sazvali su u ime smrti. Okupili su se da odaju počasti mrtvima. Povorke, pesme, govori, dijalozi sa mrtvima, recitali u ime mrtvih. Skupili su se da posmatraju vitla u plamenu, hiljade zastava spuštenih na pola koplja u znak pozdrava, hiljade ožalošćenih u uniformama. Tu su oznake činova, ešalonii i razrađene koreografije, krvavo crveni steg i crne uniforme. Gomila je podigla štit protiv svoje smrti. Postati deo gomile znači držati smrt po strani. Odvojiti se znači rizikovati suočavanje sa smrću kao pojedinac; znači sam pogledati smrti u oči. To je razlog zbog kojeg postoji gomila, važniji od svih ostalih. (WN 73)

Smrt u *Belom šumu* u najvećoj meri pripada domenu virtuelnog, budući da se efekti ideje smrti u pojavnjoj stvarnosti manifestuju kao paranoja, koja onda prepostavlja okvire postojanja čitave populacije. Iako bi se moglo zaključiti da je takva kultura obuzeta smrću, ipak se to ne očituje neposredno, jer se nikada ne uspostavlja neposredan uzročno-posledični odnos, niti okolnosti dopuštaju da se smrt sageda kao granica postojanja, budući da je u datom okruženju postojanje smrti opovrgnuto kulturnim prepostavkama. U romanu *Podzemlje* strah od smrti poprima globalne razmere i manifestuje se se kao pretnja „opštim incidentom“ uperena protiv mase. U tom slučaju gomila više ne može da funkcioniše kao zaštitni mehanizam, jer ako bi se pretnja obistinila, smrt bi prerasla u kolektivno iskustvo. U *Podzemlju* DeLilo razvija ideju smrti kao opredmećenu u sistemu medija, čije je najistaknutiji simbol pečurkasti oblak, ali istovremeno najavljuje slutnju o mnogobrojnim smrtonosnim „bezimenim budžacima ljudskog iskustva“ oličenim u posledicama delovanja HIV virusa, slomovima berze, političkim protestima, nesrećama sa masovnim žrtvama, ili nestancima električne energije koji pogađaju milionske gradove. Beli šum *Podzemlja* čini bruhanje ne-mesta globalne kulture, ali i siromaštvo kao tihi proces propadanja, jer preti da ugrozi trajnost kolektiva koji u *Podzemlju* funkcioniše kao telo raslojeno u segmente između kojih postoje strogo kontrolisani principi povezivanja. Ta dimenzija sveta nagoveštaj je „prostranstava kojima vlada Pluton, bog

smrti i vladalac podzemlja“ koji ispod svoje sjajne metalizirane površine krije još jedno podzemlje, beskućnike Bronksa čiji životi zavise od prerade otpada američkog potrošačkog društva, ali istovremeno predstavljaju anomaliju američkog sna: u globalnoj je podeli na „nas“ i „njih“ sadržana podela po kriterijumima klase, rase, boje, etničkog porekla, ili visini primanja i vrsta američkog sna koja će nekome biti dostupna neposredno zavisi od te podele. Društvene okvire u *Podzemlju* čini veliki broj zajednica koje koegzistiraju u nelinearnom prostoru i vremenu, i koje definiše njihova kulturna praksa, a sve zajedno, one čine željom povezan delezovski mašinistički univerzum. Vreme i prostor *Podzemlja* proteže se na četrdeset godina, od 1950tih do 1990tih i prekriva prostore celokupnog severnoameričkog kontinenta, ali seže i duboko u pustinje Kazahstana i odatle prelazi u sajber-prostor. Oblast stvarnog u *Podzemlju* je radikalno drugačija u odnosu na *Beli šum*, i možda je stoga glavna veza između ova dva romana sadržana u postupcima kojima se u *Podzemlju* nastoji održati privid zaštićenog kolektiva uprkos očigledno narušenoj ravnoteži odnosa pojedinca i mase.

Jednu od najupečatljivijih scena, koja ilustruje ljuštu mehanizama zaštite zajednice, sagledavamo u epizodi „Sputnjik“, (P 499). Užas smrti koji produkuje neka zajednica i čiji rezultat može biti masovno uništenje neke druge zajednice, a istovremeno ga podstiče i inicira interes multinacionalnog krupnog kapitala, novca bez granica, takođe je aluzija da američki san, ili snove, koje sanjaju članovi porodice Deming. Ta priča tvori jedan od podtekstova na kojima se temelji paranoja hladnog rata izvan svojih formalnih okvira. Međutim, za Demingove je uloga kapitala u masovnoj produkciji otpada njihovo Podzemlje o kome oni ne znaju ništa. Stvarna smrt je nešto što se događa drugima, to su deponije otpada negde izvan domaćaja pogleda, odlagališta otrovnih materija duboko u rudnicima soli, dok se oni koji o tom Podzemlju znaju sve, svakoga dana nadaju da bačve neće propustiti. Smrt su napušteni kazaški rudnici, danas

mesta na kojima se svaki nuklearni otpad, pa čak i američki, može eksplozijom razneti u ništavilo, za odgovarajuću cenu (Up. *Underworld* 785-803). Jer „zato što je otpad tajna istorija, podzemna istorija, isto kao kad arheolozi iskopaju nešto od istorije drevnih kultura...U našem slučaju, u našem vremenu. Ono što izbacimo, vraća se da nas proždire.“ (Up. *Underworld* 791).

Majkl Hardin u studiji o postmodernoj težnji ka simulacijama smrti (2002), ističe da je smrt i pre nego što su je postmodernisti proglašili simulakrumom, postojala kao iskustvo izvan domena stvarnog, budući da je već sama ideja „zagrobnog života“ ideji smrti oduzela aspekt stvarnog. Hardin citira Bodrijara (Hardin 2002: 21) koji tvrdi da smrt ne treba tretirati kao formu ili kao događaj, već kao oblik društvenih odnosa, te stoga ona automatski pripada domenu javnog, i nema svojstvo da određuje subjekt ili da poprima neku vrednost. Smrt, dakle, kao ideja ne upućuje na subjekt, niti se toj ideji može pristupiti sa stanovišta subjekta. Ona postaje objekt, ili simulakrum u bodrijarovskom smislu, i pre svega označava ne shvatanje sopstva, već domen društvenog i javnog. Hardin dalje zaključuje da je američka kultura prožeta smrću, kao i to da je „njena oštrica otupela“; a ideja smrti postala samo jedan u nizu koraka u procesu reduplikacije ili ponovnog stvaranja, i u seksualnom i u tehnološkom smislu, i za žrtvu i za posmatrača (Hardin 2002: 37). Tezu da se smrt događa drugima, veoma snažno podupire razvoj okruženja u kome dominiraju mediji, koji je otpočeo sa dolaskom televizije, takođe pedesetih godina XX veka. Televizijsko izveštavanje u jednom svom delu se baziralo na prenosu spektakla umiranja pred kamerama: dokumentarni filmovi, rekonstruisani događaji, kamere za nadzor, sve to posmatraču pruža lični kontakt sa smrću posredovan okom kamere, i istovremeno postaje drugi prihvatljiv vid odnosa prema smrtnosti; poricanje je, kroz različite oblike društvenih rituala opisanih u romanu *Beli šum* definisano kao dominantni odnos prema smrti. Dovedeno do ivice groteske, poricanje smrtnosti u

američkoj kulturi je možda najsnažnije izraženo u običajima sahranjivanja preminulih, preuzetim od drevnih civilizacija ali sa potpuno drugačijom svrhom. Oslanjajući se na neizmerno obilje slika prisutnih u popularnoj kulturi, televizijskim prenosima ratova, prenosa katastrofa u realnom vremenu, u romanu *Podzemlje*, ideja „umiranja uživo“, pred kamerama, preko posrednika sveprisutne smrti, istražuje zasićenje kulture medijima i u drugom smeru. U romanu *Podzemlje*, prizori smrti predstavljaju pre svega kolektivno i posredovano iskustvo ali funkcionišu i kao povratna sprega. S jedne strane stoji masovna smrt kao kolektivno iskustvo, ili kolektivna percepcija umiranja kao surogat celokupne egzistencije ili identiteta osobe koja umire na ekranu. Sa druge strane, događaji prikazani u medijima postaju javni kao posledica činjenice da je žrtva javna ličnost, ili kao posledica činjenica da snimak postaje integralni deo kulture medija kroz veliki broj ponavljanja čime se potiru svi aspekti neposrednosti i uticaj koji bi taj događaj eventualno mogao imati u domenu realnog. Na sličan način na koji Glednijeva žena Babet u *Belom šumu* traga za besmrtnosti i za trenutak je pronalazi u procesu emitovanja sopstvenog lika kroz zatvoreni sistem lokalne televizije, Teksaški ubica s autoputa u romanu *Podzemlje*, koji je „u stvarnom životu“ četrdesetdvogodišnji radnik u supermarketu koji živi sa roditeljima i o njima se brine, preuzima potpuno novi identitet i svoju egzistenciju premešta u paralelnu ravan u trenutku kada počinjeno ubistvo amaterskom kamerom slučajno snimi dete iz nekog drugog automobila na autoputu, i kada taj snimak dospe u mrežu medija masovne komunikacije i postane vest. Snimak se ponavlja sve dotle dok u izvesnom smislu ne preraste u označitelj bez označenog, dok ne preraste u „stvarnu“ sliku smrti.

Ima nečega u samoj prirodi tog snimka, u teksturi slike, u onim kapljičastim crno-belim tonovima, onoj ogoljenosti – nekako vam se čini de je to stvarnije, verodostojnije no išta drugo oko vas. Stvari oko vas deluju provereno i slojevito i doterano. A ta traka je nadrealna, ili bi možda bilo

bolje reći da je podrealna. To je ono što leži na oguljenom dnu ispod svih slojeva koje ste naknadno dodali. A postoji još jedan razlog zbog koga nastavljate da gledate. Ta traka opako je stvarna (P 160).

Hardin ističe da „mnogostrukost slika smrti unutar sistema medija gradi scenario po kome smrt ne postoji ako se ne pojavljuje na televiziji; u suštini, jedina je „stvarna smrt“ ona koju prenosi televizija“ (23). Ideju da je umiranje i smrt jedan oblik postojanja, DeLilo dalje razvija postavljajući je u fokus procesa posredovanja – u okruženje u kome mnoštvo slika reflektuje i ponavlja tuđe iskustvo umiranja pretvoreno u objekt potrošnje i uključuje sve aktere u procesu emitovanja:

Sasvim slučajan susret. Žrtva ubica i dete s kamerom. Nasumične energije koje se primiču zajedničkoj tačci. Ima u tome nečega što vam se obraća neposredno, što vam saopštava stravične stvari o silama koje su izvan vaše kontrole, o ukrštenim linijama koje presecaju istoriju i logiku i svaki razumni nivo ljudskog očekivanja. (P 161)

Traka se iznova ponavlja u vestima sve dok ne generiše sopstveni prostor i sopstveno vreme. U eseju naslovljenom „Moć istorije“, objavljenom 1997. godine, DeLilo daje svoj komentar o tome kako doživljava putanju informacija; on smatra da obično ubistvo na video traci biva transformisano u činu prikazivanja, da se u procesu raščlanjivanja na mikrodeliće vremena u procesu digitalizovanja slike, pretvara u niz čistih informacija. S druge strane, ako se posmatra dovoljan broj puta, njegovo dejstvo transformiše primaoca, pretvara ga u pasivnu varijaciju naoružanog pljačkaša u ubrzanom činu potrošnje. Ubistvo u „realnom vremenu“ posmatrača izdvaja iz stvarnosti koja je sve manje čujna u svetu koji postoji izvan video zapisa (Up. „Power of History“). Međutim, dejstvo konzumiranja slike time nije okončano. Sa nastupanjem ere televizije, slike namenjene konzumiranju – i neizbežno manipulisane editovane i kontekstualizovane – sačinjavaju kolaž kolektivnog sećanja i stvaraju doživljaj istorije.

No, ipak, ostaje da se zapitamo šta je privlačno u prenosu umiranja uživo?

Met Šej gotovo u romanu *Podzemlje* općinjeno sedi ispred ekrana i posmatra snimak ubistva sa autoputa, iako ga gleda po ko zna koji put i u stanju je da ga raščlanii u segmente i da analizira kadrove dok s nestrpljenjem koje se graniči sa opsesijom iščekuje da metak pogodi nepoznatog čoveka u glavu (Up. P 221). Iako prilog u toj situaciji nije više vest, već podloga razgovoru ubice i televizijske voditeljke, praktično njena svojevrsna promocija koju inicira ubica, Met je sve vreme ostajao u petlji ponavljanja snimka i brižljivo analizirao sadržaj ekrana:

Ponovo rez na lice za stolom. Spikerka uživo. Sada je laktovima naslonjena na sto, šake je skupila ispod brade. Met se zapita šta bi to trebalo da znači. Svaka promena položaja njenog tela bila je znak da ima novih vesti. Zelene oči su gledale sa ekrana. A onaj izmenjeni glas čuo se i dalje, govorio je na onaj svoj ravan način, sada je već prešao na časkanje, bio je samouveren, počeo da oseća medjum, i svoje domete, a spikerka je slušala, pošto nije imala drugog izbora, i svi su je gledali kako sluša. Gledali su je i u Murmansku u magli. (P 221)

Sažimanje vremena u sekvence smrti ponovo uspostavlja njegovu linearnost, kreira doživljaj protoka, ali s druge strane tako definisan tok istorije poništava svaki drugi mogući aspekt postojanja. Javna smrt, ili smrt javne ličnosti, postaje prizor, ali u tome istovremeno čini fragment kolektivnog identiteta, i način beleženja kolektivnog sećanja. Petlja ponavljanja snimka atentata na predsednika Kenedija, pandan je snimku ubistva sa autoputa, kao dokumentovani deo američke istorije, ali i medijski generisan deo kolektivnog identiteta Amerike XX veka.

DeLilo se u romanu *Vaga* bavi temom atentata na predsednika Kenedija, pored ostalog, i sa stanovišta stvaranja identiteta učesnika u činu atentata kroz medije; on konstruiše mnogostruki identitet Lija Harvija Osvalda od mase podataka iz različitih izvora, ali taj proces stvaranja njegov identitet

ne može odrediti jednoznačno, nego ga predstavlja kao otvorenu petlju, pomicnu skalu na kojoj se značenja smenjuju u rasponu između dve smrti, Kenedijeve i Osvaldove, od krvnika do žrtve i nazad. U romanu *Podzemlje* u epizodi u kojoj se Zapruderov film prikazuje u stilizovanom okruženju elitne umetnosti, efekat koji to prikazivanje ima na ličnost Džona Kenedija u potpunosti je suprotan. Svi aspekti njegovog života implodiraju ka nekoliko sekundi u zamrljanim kadrovima filma kojima je predstavljena njegova smrt (Up. Hardin 37). U *Podzemlju* DeLilo opisuje privatnu zabavu, skup ljudi iz umetničkih krugova, gde se prikazuje snimak napravljen amaterskom kamerom. Odlomak teče kontinuirano, i isprva opisuje kvalitet snimka, kao da time teži da ustanovi njegovu autentičnost, a potom opisuje sadržaj. Pojavljuje se limuzina okupana suncem, pa glava, a onda nešto udara u glavu i ona se rasprskava, i potom sledi reakcija ljudi u prostoriji, njihova zaprepašćenost i neverica. Snimak je to predsednikove kolone vozila u Dalasu, i video zapis atentata na predsednika. Film je izazvao zaprepašćenje iz dva razloga – snimak je bio dugo zabranjen za prikazivanje, ali se znalo da postoji, i predstavljaо je naizgled neposredni dokaz o onome što se zaista dogodilo u Dalasu; s druge strane u njemu je takođe sadržan šok suočavanja sa krhkošću ljudskog tela, sa štetom koju metak napravi pri udaru u ljudsku lobanju „i to prosipanje tkiva i moždane mase predstavljalо je užasno otkrovenje“ (P 497). Događaj i oni koji u njemu učestvuju stekli su autentičnost isključivo putem filmskog medijuma – video beleška atentata na Kenedija preuzela je domen svoga sadržaja – snimak je postao sam atentat. DeLilo, međutim, ne koristi samo uticaj filma da bi događaj prikazao iz perspektive trenutka u kome se dešava njegovo prikazivanje. Ova epizoda najavljuje objavu univerzuma u kome je sajber-prostor primarni medijum, i snažno naglašava tezu da se Kenedijev identitet definiše preko nekoliko kadrova kojima je zabeležena njegova tragična smrt, dok je, kako ističe Džeremi Grin, Zapruderov film jedno od „naših najistaknutijih obeležja neizvesnosti i haosa“ (Up. Green 594), ili „izložba zverstava“ kako dalje navodi citirajući Balarda, koja sve

pokazuje a ne govori ništa. Neizvesnost i užas, po Grinu, potiču u izvesnoj meri od problematičnosti interakcije tehnologije i telesnosti, i sa svakim novim napretkom tehnologije, snimak biva iznova podvrgnut veoma pomnom ispitivanju ne bi li se taj jaz premostio tehnološkim sredstvima. S druge strane telesnost u ovom kontekstu nije samo materijalna kategorija već se efekat posredovanog događaja prenosi u društveno tkivo i služi kao inicijator formiranja društvenog tela sintetisanog oko traumatičnog događaja. U kontrastu između težnje za pronalaženjem konačne stvarnosti i konačne istine zamrljanih kadrova Zapruderovog filma i nemogućnosti ostvarenja te težnje, Grin nalazi da se materijalizuje jedna od velikih tema romana, pa čak i celokupnog DeLilovog opusa o čemu će biti reči nešto kasnije.

Zapruderov film postao je artefakt popularne kulture, kojem se slobodno može pristupiti preko Interneta, bilo kao video zapisu, bilo kao sekvencama izolovanih kadrova preko kojih je izolovana specifična tačka u vremenu, poznata kao kadar 313, koja u deliću sekunde obeležava baš onaj momenat kada je metak udario u glavu predsednika. Sam film se svodi na objekat namenjen konzumiraju na sličan način na koji je to i snimak ubistva na autoputu, međutim, ovaj film se smatra svedočanstvom o istorijskom događaju kojem prepostavljamo da posreduje i tome događaju on posledično pripisuje karakteristike robe namenjene trošenju. U romanu Zapruderov film funkcioniše kao prototip video snimka ubistva sa autoputa, koji zauzvrat simbolizuje kulturu u kojoj su televizijske vesti definisane kao jedan u nizu oblika zabave, pa tako i jedan u nizu načina da se nešto ponudi na tržište, budući da je uloga medija u potrošačkom društvu u prvom redu da proda određene kategorije publike zainteresovanim oglašivačima. Kada ovakav video snimak dospe u posed televizijske mreže, gledaoci neće biti u stanju da iskuse u procesu ponavljanja tragediju niti stradanje ljudskog bića, već samo niz slika koje se usporeno smenjuju ogoljene i oslobođene svakog obeležja izuzev onog

formalno-estetskog. Na tom primeru je očito da ono što isprva nastupa kao primer avangardne umetnosti, što je prepostavljeni cilj prikazivanja Zapruderovog filma u okolnostima u kome ga posmatra Klara Saks, veoma lako postaje očekivano standardno iskustvo prosečnog televizijskog gledaoca, vrsta tehnološkog postupka koju će asimilirati estetika kapitalizma.

Pored projekcije Zapruderovog filma, u istom poglavlju, naslovljenom po dokumentarnom filmu o Rollingstonsima, Klara Saks posećuje još dve filmske projekcije koje svaka na svoj način definišu posredovani prostor medija. Prva prikazuje kontroverzni dokumentarni film Roberta Frenka sa američke turneje Rollingstona 1972. godine, koji je grupa naručila kao prateći materijal za album *Exile on Main Street*. Budući da je snimak turneje s jedne strane bio beleška o izvanredno uspešnim nastupima, dok je s druge strane otvoreno prikazivao razvrat i odsustvo svakog obzira iza scene, članovi grupe su zaključili da ne žele da se film pusti u promet. Film je sniman u stilu *cinéma vérité* i pred publiku je donosio potpuno nezaštićene „Stonse“ sa svim njihovim slabostima i manama, dok njegov provokativni naslov, *Cocksucker Blues*, potiče od naslova poslednjeg singla koji je grupa bila dužna da snimi za kuću Deka (Decca). Zbog sukoba sa zvaničnicima izdavačke kuće, tema i jezik pomenute pesme svesno su birani tako da budu uvredljivi i skandalozni u najvećoj mogućoj meri, te je konačno, izdavačka kuća odbila da objavi singl, koji se pojavio tek mnogo godina kasnije na kompilaciji koja je takođe uskoro povučena i objavljena ponovo bez pomenute pesme. Sam film je postao predmet spora Rollingstona i reditelja, i njegovo prikazivanje još uvek podleže odredbama sudske zabrane koja nalaže da se film može emitovati isključivo u situaciji kada je reditelj fizički prisutan. Sa druge strane, reč *cocksucker* upotrebljena u jednoj od njegovih predstava, bila je povod za pokretanje prvog sudskog procesa protiv Lenija Brusa, 1961. godine, kada je oslobođen optužbi za opscenost, ali je istovremeno tim činom njegova

ličnost, i njegovo delovanje, došlo u žihu interesovanja različitih državnih agencija koje su pod različitim izgovorima i na različite načine veoma uspešno suzbijale američkim ustavom zagarantovanu slobodu izražavanja. Između ostalih, i sam Džeј Edgar Huver je pokazivao nemalo interesovanje za Lenijevo delovanje što se očituje iz obima Lenijevog dosjea pri Federalnom istražnom birou koji je, mada delimično cenzurisan, danas javno dostupan, a postoje i sasvim utemeljene prepostavke da je upravo Huverov gnev konačno prouzrokovao Lenijev fizički krah i preranu smrt. DeLilo, time što skalndalozni naslov pozajmljuje poglavlju u sopstvenom romanu, veoma uspešno u fokus postavlja ubrzane promene perspektive koje indukuje mreža medija i naglašava da iako medijum jeste interpretacija stvarnosti, istovremeno je i njen integralni deo i tehnološko sredstvo kojim se produkuju različite stvarnosti i da mreže informacija omeđene medijima nisu samo kanali kojima putuju informacije, već da se u određenim situacijama u zavisnosti od konteksta i međusobne povezanosti informacija ili sistema, u mrežama događa „isticanje“ ili „prelivanje“ informacija iz kojih se može crpeti mnoštvo sasvim nekontrolisanih interpretacija.

Film o Rolingstonsima u *Podzemlju* dramatično prikazuje kontrast između medijske slike o izvođačima i, u izvesnom smislu, moguće medijske slike o njima i dinamično preplitanje slika generisanih različitim medijima koje zajedno čine integralnu sliku o predmetu prikazivanja. U *Podzemlju*, Klara odlazi na projekciju sa prijateljicom Ejsi Grin i, mada se skandalozni delovi filma u pozadini smenjuju jedan za drugim, Klara filmu pristupa upravo kao artefaktu, a ne kao nekoj projekciji stvarnosti:

Dopadalo joj se to isprano plavo svetlo filma, ta neka vrsta sutonske svetlosti, tunelsko svetlo koje je nagoveštavalo neku nepouzdalu stvarnost – zapravo nimalo nepouzdanu, zato što nije teško verovati u ono što vidite, već u subverzivnu realnost, kvarljivu i ruševnu, privlačno tumelski plavu (P 391).

Njena je pažnja usmerena na logo na kome su usne Mika Džegera i ona ih doživljava kao korporativni logo Zapadnog sveta, kao deo koji predstavlja poseban objekat naknadno dodan radi nadrealnog utiska o onome što on i grupa predstavljaju (Up. P 390). Njena prijateljica Ejsi umetničkim odlikama filma ne posvećuje nimalo pažnje, kao ni ikoničkoj vrednosti grupe u okvirima pop kulture. Za nju je film jednostavno veza sa sopstvenim teskobnim iskustvom koje je doživela kao deo publike na jednom od koncerata na turneji koja je predmet filma i njena izjava da ne zna o kojoj se noći radi, ali da je koncert, grad i bend na snimku isti kao ono čega se ona seća, i da zapravo i nije važno u kojoj je meri snimak autentičan jer su u pitanju „isti pederski bend ispošćenih milionerskih prdonja i njihovih crnih telohranitelja“ upućuje na to da film ne prenosi ništa osim svojih estetskih kvaliteta, on nije svedočanstvo o nemoralu, bahatosti i razvratu kojim bi se narušio bilo čiji ugled. Identitet benda je unapred uspostavljen kao komercijalni, ili korporativni, dok je film najava poniranja kulture u komercijalizaciju koja će se desiti nešto kasnije i predstavljaće jednu od najvažnijih karakteristika postmodernog doba.

Između Zapruderovog filma i filma o Rollingstonsima, DeLilo postavlja projekciju filma čiji je navodni autor Sergej Ajzenštajn. Film je naslovljen *Unterwelt*, i navodno je bio izgubljen i pod nerazjašnjenim okolnostima pronađen, a Klara odlazi na jedinu projekciju u Rejdio Siti Mjuzikhola. U okruženju koje nije u srazmeri sa temom filma, uz predstavu plesačke trupe „Raketice“, filmska projekcija predstavlja udvojenu, pa čak i sukobljenu perspektivu dve stvarnosti hladnog rata. S jedne strane, to je apokaliptična vizija društva na pola puta između Brojgelove slike „Trijumf smrti“ i otkrovenja na bilbordu u poglavlju „Das Kapital“. Sa druge strane, film nosi veoma snažnu političku poruku o dualizmu sveta, što pojačavaju žovijalna komercijalna atmosfera Rejdio Siti Mjuzikhola i izneverena očekivanja gledalaca koji su već i pre pauze demonstrativno napuštali salu. Ajzenštajn je umetnik čija dela nose izrazito političku crtlu, i mada je film o

kome je ovde reč u potpunosti DeLilova konstrukcija, iz nje se očituje DeLilovo poznavanje njegovog dela, u istoj meri kao i sklonost filmu kao medijumu i želja da slavi delo umetnika koje istovremeno izazva smeh i uzdržano divljenje. Kako navodi Ketrin Morli (Morley 2006: 20), Ajzenštajnov uticaj je prisutan i u dinamici teksta Prologa, ali i u procesu montaže, razlamanju scena i rezova koji čine teksturu romana. Njegovo se delo takođe bavi oslikavanjem mase, mnoštva i moći koju kolektiv prisvaja, čime se DeLilo naročito bavi u romanima *Mao II* i *Beli šum*. Međutim funkcija ovog naročitog segmenta koji se odnosi na Ajzenštajnovu poetiku, iako ne potiče iz njegovog opusa, jeste da demonstrira potrebu da publika učestvuje u kreiranju značenja aktivnim učestvovanjem u procesu tumačenja.

Iznose se argumenti, teorije se stvaraju na ekranu i istog trenutka bivaju poljuljane – mnogo je tu suprotstavljanja i konflikata. (P 437)

Klara zaključuje da film predskazuje globalne pretnje čovečanstvu, u čemu nalazimo odjeke onoga što je za nju predstavljala pretnja atomskom bombom ili onoga što za čitaoca s kraja XX veka predstavlja pretnja genetičkom bomboom, ali film nesumnjivo govori o dubokoj podeli koja će rascepiti svet na polovine, o „nama i njima“ i načinu na koji jedni drugima dopunjujemo egzistenciju. Ovu tezu podupire i priča koju DeLilo postavlja u intermeco između dve rolne filma, u kojoj se posvećuje Munmenu 157 i crtačima grafita, umetnicima iz Podzemlja, i ma koliko da je film fantastičan i nadrealan, on za Klaru, ali reklo bi se i za obaveštenog čitaoca, za razliku od prethodna dva filma, u tom trenutku predstavlja srž stvarnosti, ili makar srž stvarnosti romana

Sve što Ajzenštajn želi da vidimo, na kraju krajeva, jesu protivurečnosti postojanja. Gledaš u lica na ekranu i vidiš obogaljene žudnje, unutrašnje podele ljudi i sistema, sudare i ubrzanja različitih sila, koje narušavaju ravnotežu tako da to ostaje trajno obeležje stvari. (P 453)

Drugi su uvek u graničnom području predstave, oni su deo neizdiferenciranog mnoštva, stereotip ili utvare, statistički podaci kojih postajemo svesni tek putem medija masovne komunikacije kroz prizore skupova, gomile ili masovnih katastrofa. U tom obliku kako navodi Grin (581), kolektiv se predstavlja ambivalentno, ili kao preteća sila ili kao ugroženi entitet. U romanu *Beli šum*, Džek Gledni zaključuje da nesreće i katastrofe kriju nesavladivu privlačnost i da sa svakom narednom katastrofom, očekujemo više, doživljaj koji bi svojom veličanstvenošću nadmašio onaj prethodni (Up. WN 54). Medijske slike nesreća služe kao podstrekačka snaga za formiranje kolektiva čak i onda kada njegovi članovi nemaju drugih zajedničkih tačaka kao što u *Belom šumu* to biva Glednijeva porodica, a potom i grupa evakuisanih ljudi koji se međusobno ne poznaju. Savremene nesreće uvek podrazumevaju slom tehnoloških sistema i stupanje na teritoriju izvan one omeđene sigurnošću koju takvi sistemi pružaju. Ipak, katastrofe koje općinjavaju posmatrače, uvek su one u kojima neadekvatnost tehnologije rezultira smrću pojedinca ili čak smrću mnoštva. U medijima masovne komunikacije izveštavanje o masovnim žrtvama savremenih katastrofa obeležava granice transparentnosti tehnologije i to su trenuci u kojima ona u društvenom tkivu postaje vidljiva, a istovremeno nosi i negativni predznanak. Scene u kojima skršena ljudska tela svedoče o ranjivosti čoveka i izloženosti na milost i nemilost tehnologiji pomoću koje putujemo ili stvaramo energiju podrazumevaju jedan nivo identifikacije sa žrtvama nesreće i generisanje straha od tehnološke zavisnosti. U *Belom šumu* ovaj se strah materijalizuje kroz konkretnu situaciju izlivanja opasnog otpada i stvaranja otrovnog oblaka, zbog koje se mnoštvo televizijskih gledalaca pretvara u zajednicu koju na okupu drži vanredna situacija; tehnologija, odnosno činjenica da je zakazala, formira društveno telo njome ograničeno, a taj čin se projektuje i na konkretnu situaciju u kojoj se nalazi Džek Gledni, i takođe simbolizuje ograničenost (njegovog) materijalnog tela tehnologijom. Posredovanje kao proces, ovde je granica između života i smrti koju određuje tehnološki

razvoj određenog medijuma. Džekov status bolesnog (ili zdravog) čoveka određuje obrađeni „zbir podataka o njemu“³³ (WN 136), međutim izvesnost smrti nije ni uvećana niti umanjena zbog toga što je potvrđena i proračunata tehnološkim sredstvima i u tome je i najveća ironija ljudske zavisnosti od tehnologije – u pitanjima totaliteta, života ili smrti, i tehnologija i neizvesnost „prirodnog“ stanja mogu pružiti jednako izvesne odgovore. Sa druge strane uticaj kolektivne traume na formiranje kolektivnog sopstva, posredstvom sistema medija masovne komunikacije, ili traume spektakla nasilja, formira izvanredno snažan kompleks veza kojima se spajaju vreme i prostor u jedinstvene i neponovljive strukture nadilazeći fizičke barijere sa kojima se neminovno suočavaju ljudske jedinke. Na vesti o tome da je sovjetska nuklearna pretnja postala veoma stvarna, Džej Edgar Huver razmišlja o tome da je kontrola informacija jednako važna ako ne i važnija od kontrole bombe i pokušava da sebi predoči društveno telo koje će se formirati pod uticajem tog događaja

Edgar gleda lica oko sebe, otvorena i puna nade. Hteo bi da oseti blizinu i bliskost nekog od svojih sunarodnika. Svi ti ljudi koje su oblikovali jezik i klima i popularne pesme i hrana koju jedu za doručak i vicevi koje pričaju i automobili koje voze nikada nisu imali toliko toga zajedničkog kao u ovom trenutku, kada svi zajedno jezde stazom uništenja (P 28).

Po Grinu (595) u ovoj je sceni definisana istorijska perspektiva romana koja je istovremeno usmerena i unapred i unatrag – unatrag, jer upućuje na načine stvaranja strukture kolektiva pre nastupanja informacionog doba sa stanovišta vremena koje se određuje kao post-informaciono, a unapred, jer nagoveštava osobenosti zajednice nastale i razvijane na sveprisutnoj pretnji, teskobi, nelagodi i konačno užasu, čije se realne dimenzije ili implikacije koje će ona poprimiti na kraju XX veka, u trenutku odigravanja utakmice između Dodžersa i Džajantsa nisu mogle ni naslućivati. U tome se upravo sastoji suština razmišljanja o „kulturi mreža“, ako se tako jednim

³³ „It just means you are the sum total of your data. No man escapes that.“

imenom može nazvati raznorodni asemblaž savremene i neminovno globalne kulture, u doživljaju jednoga, istovremeno kao mnogostrukog, jedinstvenog i opšteg (Up. Terranova 2004). Kada se sagleda izbliza savremena kultura (u svim razmerama, od lokalne do globalne) prikazuje se kao „kaleidoskop razlika i zapanjujuće raznorodnosti“ (Terranova 2004), i svaki taj detalj poseduje jedinstveni odraz. Međutim, umesto da se svaki od tih fragmenata ponaša kao zaseban element, karakteristične strukture i jasno definisanog identiteta, ti se fragmenti u DeLilovom pisanju prepliću i pretapaju jedan u drugi formirajući jednu sveobuhvatnu strukturu različitih formi kulture, hibridnih tvorevina, razgranatih izdanaka i jedinstvenih varijacija i svaki, i onda kada nije u vezi sa nekim drugim fragmentom, stoji u neraskidivoj vezi prema celini koju svi zajedno tvore, prema slici, ili jednoj od slika koju će u kaleidoskopu zajednički tvoriti. O oblicima kulture sve je teže promišljati kao o strogo omeđenim pojmovima s obzirom na sve veću prisutnost svesti o međupovezanosti i međusobnom uticaju sistema komunikacije i s obzirom na to da ta međusobna povezanost ne mora uvek biti zasnovana na tehnologiji. Tokovi informacija, kako navodi Teranova, pokazuju tendenciju da se „prelivaju“ izvan mreža u kojima cirkulišu i da tako prevaziđu ograničenost nekog medijuma otvarajući se u jedno šire polje. Ono što su nekakda predstavljala „medijska saopštenja“, više ne može biti predstavljeno *tokom* kroz definisani kanal od pošiljaoca ka primaocu; poruke se šire i deluju jedne na druge, mešaju se i mutiraju u jedinstvenoj (ali ne i jedoobraznoj) informacionoj ravni; informacije prelaze različite kanale i prelamaju se kroz različite medije i menjaju svoj oblik svaki put kada se dekodiraju ili ponovo kodiraju na lokalnom nivou. Svaku kulturnu produkciju ili formaciju, svaki proces proizvodnje značenja, sve je teže odvojiti od informacionih procesa koji se odvijaju na širem planu, i koji regulišu brzinu i opseg protoka slika i reči na celoj planeti povezanoj hipervezama.

DeLilovi romani *Beli šum*, *Vaga*, *Mao II* i *Podzemlje* u tom pogledu predstavljaju jednu celinu prikazujući širenje informacija u sistemima medija koje često podrazumeva njihovo razorno dejstvo i ireverzibilnost efekata, na sličan način na koji je dejstvo smrti nepovratno, jer se očekuje da će konačni produkt toga procesa biti konačno ponišenje prostorno-vremenskog kontinuma i materijalnosti postojanja. DeLilovi romani *Bodi artist* i *Kosmopolis* opet kroz svest pojedinca, iznutra sagledavaju novonastali domen u kome su sva trajanja svedena na unapred određene jedinstveno vreme i jedinstveni prostor očišćen od svake ljudske interakcije. Ipak, iako se svet tako određene savremene kulture može doživljavati kao mesto „razaranja u kome vlada zaglušujuća buka belog šuma“ u kome su ljudi osuđeni da više ne raspoznaju rastojanja ili vremenske periode koji bi bili parametri njihovog ličnog kontakta sa drugim ljudima, već svoje opštenje vezuju uz globalne medije, DeLilova dela, mada nesumnjivo poseduju i tu dimenziju, ipak ne govore o nastupanju hegemonije nematerijalnog nad materijalnim, i smatraju da procesi ubrzavanja toka istorije i poništavanja fizičkih dimenzija kojima se poima udaljenost, nose i onu drugu poruku, manje očitu, ali stoga i neuporedivo značajniju – o tome da takav sled događaja predstavlja *produktivni potencijal* za transformaciju post-informacionog društva o čemu će biti više reči u narednim poglavljima.

5.

Erik Paker u Asterionovoj kući -Postmoderni grad kao mitski labyrinnt posredovanog prostora³⁴

U ogledalu, vidim sebe тамо где nisam, u nestvarnom, virtuelnom svetu koji se pruža iza površine; тамо sam, тамо где nisam, nekakva senka koja mi pruža pristup sopstvenoj vidljivosti, zbog čega mogu da vidim sebe тамо odakle sam odsutan: takve je prirode utopija ogledala. (...) Ogledalo u tom pogledu funkcioniše kao heterotopija: ono čini da mesto, na kome se nalazim u trenutku kada se pogledam u staklu, postane apsolutno stvarno, povezano sa celokupnim prostorom koji ga okružuje, i apsolutno nestvarno, jer da bi bilo moguće pojmiti ga, to mesto mora da bude iza granice virtuelnog koje je s one strane.³⁵

Mišel Fuko, „O drugim prostorima“

„Gutenbergova olovna slova sada će naslediti Orfejeva slova u kamenu.³⁶“

³⁴ Ovo je poglavlje objavljeno u časopisu *Književna istorija* 154 (2014) 857-881.

³⁵

<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

³⁶ Hugo, Victor. The Hunchback of Notre Dame, Ch. II „This will kill that“ http://www.onlineliterature.com/victor_hugo/hunchback_notre_dame/24/

Gutenberg's letters of lead are about to supersede Orpheus's letters of stone.

Grad kao metamreža

Promene u pogledu načina poimanja prostora najočitije su svakako u domenu urbanog, odnosno u transformaciji funkcije grada kao prostora u kome se odvijaju društveni kulturni ekonomski i drugi diskursi, a s obzirom na koncentraciju stanovništva u gradovima i može se reći da je i postmoderno iskustvo prevashodno vezano za prostor grada na šta se fokusiraju i DeLilovi romani. Promene se očituju i u pogledu svojstava urbanog prostora (populacija, etnička raznolikost, planiranje, zoniranje, civilno društvo, prevoz, trgovina, usluge) i u pogledu načina povezivanja prostora grada u prostore globalne ekonomije i akumulacije i protoka informacija (Up. Murphet 2005: 121). Merfet ističe da je u oba slučaja očito odstupanje od ustaljenih praksi i angažovanje „mešovitih“ strategija unutar čvrsto ukorenjenog režima distribucije moći smeštene u, kako ih Merfet naziva, privilegovane centre bogatstva. Od stroge centralizovane hijerarhije urbanih sredina evropskog modernizma, gde je metropola definisana kao središte političkog, kulturnog i finansijskog života, industrijski gradovi u usponu kao prostori proizvodnje roba, prerade kolonijalnih sirovina i osiguranje priliva bogatstva, kao i amortizacije priliva stanovništva iz ruralnih oblasti ili prekomorskih teritorija, do američkih nebodera, industrijskih jezgara i njihovih satelita, prostornih prstenova namenjenih stanovanju radničke klase i ubrzane izgradnje predgrađa, prostor na kome se razvija kapitalizam definisan je kao funkcionalan i instrumentalan. Od sredine XX veka, ovi procesi se dalje razvijaju u pravcu urbane revitalizacije, ali istovremeno i u pravcu naglog i nekontrolisanog širenja predgrađa, izgradnje autoputeva velike propusne moći, i rezidencijalne segregacije (Up. Murphet 2005: 121). Urbani postmodernizam nalazi svoj izraz nakon propasti ideje modela grada visokog modernizma i u jeku građanskih protesta i najave recesije i

ekonomske krize u Americi 60tih i 70tih godina XX veka. Obeležilo ga je smanjenje državnih ulaganja u obnovu gradova i uspon multinacionalnog kapitala, što je urbani prostor Amerike prilagodilo uslovima „globalne“ ekonomije, čime su zemlje „prvog sveta“ na čelu sa Sjedinjenim Državama, dobile mogućnost da koriste sve prednosti jeftine radne snage, nedovoljno strogih zakona o zaštiti sredine, niske stope poreza i druge mogućnosti za ostvarivanje visokih profita premeštanjem proizvodnje u zemlje u razvoju. Time je u zemljama zapada umesto industrije primat dobio finansijsko tržište i sektor usluga, zabave i programirane potrošnje, što je značajno uticalo na formiranje urbanog prostora – središta korporativne administracije, ogromne površine pod kancelarijskim prostorijama, beskrajni zatvoreni trgovački centri, kompleksi bioskopa, novi su sadržaji uobličeni u blistavu estetizovanu arhitekturu namenjenu zadovoljstvu potrošnje. Između ostalog, posledica takvog definisanja prostora, jeste homogenizacija mnoštva putem uklanjanja svih alternativnih mogućnosti namene prostora, zbog čega je očigledno nestajanje bilo kakve druge društvene interakcije ili građanske inicijative i taj proces se može opisati kao stupanje u nešto što bi se moglo nazvati dobro kontrolisanim i unapred definisanim i modelovanim prostorom u kome je uloga subjekta poništena unapred definisanim očekivanjima koje takav prostor reflektuje. Privatni kapital koji oblikuje urbani prostor, istovremeno ima mogućnost da vrši apsolutnu kontrolu nad telima koja se u tom prostoru nalaze, što je opet dovelo do generisanja niza metoda nadziranja: sistema video kamera, privatnog obezbeđenja, strategija odbijanja nepoželjnih, čak i upotreboru mirisa ili zvukova u potrošačkim prostorima, i ti su elementi prinude postali integralni elementi urbanog iskustva. Istovremeno, urbana revitalizacija koja se sprovodi pomoću privatnog kapitala, nužno pribegava uklanjanju svih prostora koji ne mogu služiti svrsi ulaganja, sve prostore koje možda zauzimaju pripadnici kategorije Drugog: beskućnici, sirotinja, ilegalni imigranti i oni bivaju isterani u granične, obodne prostore grada (Up. Murphet 2005: 123). Svi ovi procesi ubrzano dovode do

nestajanja sfere civilnog društva i kako se može zaključiti iz studija o prostornom pripovedanju Mišela DeSertoa, koji smatra da „postmodernizacija“ podrazumeva uništenje javnog prostora i uspon medija, ‘kada nestaju priče...nestaje i prostor: kad ostanu bez pripovesti, pojedinac ili grupa posežu za uznemirujućim, fatalističkim iskustvom bezobličnog i bezličnog, mračnog totaliteta’“ (Up. Murphet 2005:123). Komunikacija putem elektronskih medija potvrđuje posredovanje multunacionalnog kapitala u ličnim odnosima i tradicionalno korišćenje prostora preusmerava u sferu virtuelnog čime se stvara fenomen statičnog načina života obeleženog prenosom podataka na daljinu (Up. Murphet 2005:123).

Kasni kapitalizam teži da proizvodi prostor, da ga kontroliše i njime upravlja, od apstraktnog shvatanja predstave prostora do onog opipljivog, mapa, karata, grafikona i drugih aspekata predstave kojima se svojstva prostora mogu prevesti u matematiku brojeva. I dok se s jedne strane svakodnevica može činiti kao neprekidno bujanje različitosti prostora i njegovo aktivno učestvovanje u diferencijaciji pojma drugog, sa druge strane mreže multunacionalnog kapitala usmeravaju i upravljaju generisanje prostora čija predstava nadilazi sposobnosti razumevanja malog čoveka i koji o takvoj „produkцијi prostora“ može nešto tek da naslućuje posmatrajući njegove produkte – nebodere, čvorista televizijskih mreža i Interneta ili tematske pripovesti o zaverama kroz koje se daju nazreti proporcije totaliteta (Up. Murphet 2005: 131). Za DeLilove romane *Podzemlje*, *Mao II* i *Kosmopolis* prostor zamišljen kao hibrid prostora mesta i prostora tokova jedna je od polaznih tačaka interpretacije društvene stvarnosti projektovane kroz ideološke parametre globalne zajednice. Sa druge strane roman *Bodi artist* predstavlja studiju vremena iz ugla, u izvesnom smislu, jedinice u sistemu mreže, tretirajući vreme kao kontekst, ali i kao tekst, kao domen koji je u istoj meri podložan stvaranju koliko i dekonstrukciji.

Predskazanje Viktora Igoa o tome da će štampana reč uništiti arhitekturu kao poeziju u kamenu, iako se možda nije u potpunosti ostvarilo, nagovestilo je metamorfozu arhitekture, njeno stapanje sa znakom i stvaranje „arhitekture kao komunikacije putem prostora“ (Venturi 1990:9). Takav pristup arhitekturi, arhitektonskim i urbanim formama dodeljuje ulogu posrednika u komunikaciji koja se odvija kao interakcija korisnika sa sintetizovanim polidimenzionalnim formacijama teksta i slike kontekstualizovanim u okvirima prostora definisanog kao polje urbanog. Pola Gej (Geyh 2006:413) naglašava da je američki grad od sredine dvadesetih godina XX veka uronjen u mnoštvo tekstova i slika koje čine reklame, ulične table, novinski naslovi, politički posteri, grafiti, i da su ti znakovi postali „dominantni konstituenti pojavnog urbanog prostora“ (413) koji su u drugi plan potisnuli ulice i građevine kao njegove osnovne črnoce. Stvaranje tekstualizovanog „grada znakova“ (413), kao simbola i medijuma postindustrijskog kapitalizma, „kapitalizma znakova“ (Up. 414), Gej smatra istorijskim raskidom sa prethodnom formom grada koju ona naziva „gradom stvari“ (413) nastalom kao manifestacija industrijskog kapitalizma i tržišta robe široke potrošnje. Ona dalje tvrdi da je karakter urbanog prostora izmenjen delovanjem popularne kulture – novih medija (radija, televizije i interneta) sa kojima je postindustrijski kapital sačinio simbiozu i stvorio, ali i zatvorio tokove kapitala. Grad stvari, tako je bio primoran da ustukne pred gradom znakova, ali se taj prelaz nije desio naglo, već ga je obeležio postupni proces koji je trajao nekoliko decenija. Gej analizira Dos Pasosov roman *Menhetn Transfer* i Dražerov *Sestra Keri*, baveći se početkom XX veka i samim počecima ovog procesa. DeLilov roman *Podzemlje*, grad doživljava kao tvorevinu neraskidivo vezanu uz procese medijacije, sačinjenu kao beskonačna struktura od lokalizovanog mesta i u njih utkanih ne-mesta, bilo da se radi o referencijalnim objektima, artefaktima ili čistim idejnim tvorevinama kod kojih je odsutna svaka referencijalnost. Polazeći od spleta uličica Harlema s početka pedesetih i radio prenosa bejzbol utakmice kao jedinog medijuma čiji je zapis

efemeran i nepouzdan koliko i sećanja gledalaca sa tribina, preko dokonih lutanja italijanskom četvrti Bronksa Alberta Bronzinija, u kome se ogledaju Bodlerov latalica i Džojsov *Uliks*, i u kojima se duh ulice, od evropskog, obeleženog mirisima parmske šunke i drugih delikatesa (Up. P 683), nekoliko puta transformiše i skončava u onome što će postati milenijumski slamovi tog istog Bronksa ogrezli u otpadu, za ceo svet, pa i za sebe same sažeti u nekoliko sekundi televizijskih vesti

Deca su zaprepašćena što na televiziji vide Zid, dve i po sekunde snimka koji pokazuje zgradu u kojoj se oni nalaze, fasadu sa anđelima naslikanim sprejom, placeve zarasle u korov, duplje slepih miševa i gnezda sova. Usplahireno zure, kao da odjednom sve vide drugačije, sve to što tako dobro poznaju spolja i iznutra, sada je odjednom postalo novo i vidi se u čitavoj zemlji. (P 825)

Odatle se lutanje aveti toga sveta nastavlja u sajberprostoru, nematerijalnoj arhitekturi globalnog područja u kome vlada postkapitalistički mir i gde se, kao u Borhesovom Alefu, sav svet susreće. Prateći ovu drugu nit lutanja roman *Kosmopolis*, tome podvojenom prostoru pristupa kao hibridu materijalnog i virtuelnog sveta upisujući mit o urbanom lavigintu i njegovim junacima u prostor iza ogledala gradeći jednu sasvim novu heterotopiju u kojoj kraj igre i izbavljenje od svih zala, koje očekuju neki postmoderni Minotaur ili Tezej, slobodni u svom lavigintu „koji je svet“³⁷ i istovremeno neraskidivo za njega vezani. Trenutak izbavljenja ostaje zarobljen u nekoj petlji vremena između dva laviginta i oni ostaju da čekaju da se s ove strane stakla konačno dogodi prasak, da zabljesne bronza mača, dok je u tečnom kristalu monitora i nekom vremenu koje prihvatamo da nazivamo realnim, razvoj događaja žanrovski precizno izvestan i materijalizovan. Poprište ovog mitskog sukoba reflektuje odraz jedne specifične varijante postmodernog urbanog prostora koji je i sam

³⁷ Borhesov junak iz priče Asterionova kuća

hibridne strukture, fragment labyrintha njujorških ulica i Njujorka kao središta globalnog sveta.

Grad kao književna tema ili okruženje u kome se odvija priča, prema Kristijanu Ferslujsu (Kristiaan Versluys), od sredine šezdesetih godina dvadesetog veka i studija Pjera Sitrona (Citron) i Folkera Kloca (Volker Klotz), neprekidno se nalazi u žiži tematskih kritičkih studija (2000). Međutim, studije koje Ferslujs smatra relevantnim na kraju XX veka, one s kraja dvedesetih godina, objedinjuje ideja da se grad predstavlja prvenstveno kao prostor prožet značenjem. Grad se u prvom redu doživljava kao ideološka tvorevina i poprište semiotičkog nadmetanja i ponekad ta težnja da se prostor posmatra kao konotativni proces, a domen urbanog kao izvorište produkcije značenja, potiskuje grad kao fizički fenomen i polemiku izbacuje izvan domena opipljive stvarnosti (Versluys 2000: 228). Navodeći studiju Ričarda Leana (Lehan) kao primer sveobuhvatnog pristupa temi grada u književnosti koja pokriva veoma veliki vremenski raspon, od osamnaestog pa do kraja dvadesetog veka, Ferslujs navodi Leanovo u prvom redu izrazito polarizovano viđenje urbanog i onoga što to nije. Po njemu, od antičkih vremena ruralno i prirodno pripada domenu religioznog i mitskog, dok je grad i urbano, vezano za sferu racionalnog, instrumentalnog, komercijalnog, svega onoga što potire mitsko i mistično. Međutim, sa razvojem društva, odnos ova dva pola vremenom se takođe razvijao i menjao. Antički gradovi su čuvali čvrste veze sa svojim ruralnim okruženjem i usvajali su mitske i religijske elemente iz njega, dok su, sa porastom gradova i nastupanjem otuđenja od ne-racionalnih sila, grad i njegovo okruženje postajali odvojeni entiteti. U procesu sekularizacije i urbanizacije, prema Leanu, glavnu ulogu je igrao pokret prosvjetiteljstva i još više njegov duh, vera u racionalno i ideje napretka, za koje on smatra da predstavljaju osnov modernog urbanog prostora, te će stoga svi kasniji ideološki pokreti koji se bave urbanim preispitivati paradigmu prosvjetiteljstva, njene prepostavke i dalekosežne

posledice. Grad biva poistovećen sa instrumentalizacijom racionalnog, sa iskustvom kao protivtežom nevinosti, a književnost posvećena gradu, zapravo je usmerena protiv ideja urbanog kao okvira u kome „slobodnom ljudskom duhu nema mesta“. Lean brižljivo i precizno formuliše istorijske paradigmе i naglašava čvorišta u kojima jedna nasleđuje drugu – od Lokove tvrdnje da se „samo trudom pojedinca divljina pretvara u posed“, do romantičnog stanovišta nasuprot prethodnom da je „divljina predstavljala priliku koja je propuštena pod razornim udarima urbanizacije“. Sa nastupanjem modernizma, iskustvu urbanog pristupa se iz perspektive subjekta, te je tako „grad kao fizički prostor, ustupio mesto gradu kao stanju uma“ (Versluys 2000), a urbano je predstavljeno kao „kolotečina koja uništava osetljivo tkivo ljudskih duša“, mesto iz kojeg treba pobeći i potražiti utočište na nekoj drugoj strani. Modernisti naglašavaju mit kao prostor u kome se traži ili nalazi spasenje, i oštro sukobljavaju instinkt, primitivizam i simboličku stvarnost sa urbanim okruženjem zadojenim utilitarističkim duhom prosvetiteljstva. Konačno, postmoderni grad, koji Leanova studija sagledava uglavnom kroz dela Tomasa Pinčona, svaku moguću suštinu zamenjuje znakom, a svaku stvarnost relativizuje tumačeći je u odnosu na nešto izvan nje. Iz toga se procesa nanovo stvara predstava grada, kao „sveta bez boga i odstupnice“, u kome sve „mitsko, istorijsko, estetsko i moralno“ preuzeto iz modernizma biva podriveno ili parodirano.

Lean postmoderni grad smatra pretvorenim u slabo povezane nizove znakova kojim, da bi se njihovo značenje i ceo sistem održao, nužno mora upravljati transcendentni označitelj, „(Bog, priroda, istorija, ili racio)“ (Up. Lehan 1998: 265), i da je Derida, obarajući hipoteze o „poreklu“ ili „sudbini“, kao nesaznatljivim kategorijama, sveo stvarnost na sistem mrtvih znakova koje smo dužni tumačiti „kako znamo i umemo“ (266). Sa ovog stanovišta, Leanova hipoteza primenjena na fenomen urbanog, po prepostavci gradu oduzima dimenziju realnog, svodi njegovu suštinu na

princip odjeka – ono što sami učitamo produkuje se kao saopštenje ili kao interpretacija – jer je ukidanjem transcendentalnog označitelja, ceo sistem autoreferencijalan (Up. 265-66). Lean u svom tumačenju ide i dalje, te zaključuje da sistem znakova koji nema unapred definisanu tačku oslonca, u potpunosti onemogućuje generisanje značenja, pa tako interpretaciju nužno izjednačava sa paranojom, koja je, prema Leanu, krajnji rezultat svakog zatvorenog sistema (Up. 266). Da upotpuni ovu izrazito mračnu viziju postmodernog grada, Lean još kaže da u tom sistemu preovlađuje osećanje da su atributi ljudskog svedeni na najmanju meru pred navalom „anonimnog i površnog“, da vladaju izolacija i izloženost, teskoba i velika „živčana napetost“, i da s obzirom na to da izvan samog entiteta nema sistema, grad seže samo dokle se prostire ono što grad konzumira; „jer svest ne može nadilaziti samu sebe“ (266).

Leanovo tumačenje modernog i postmodernog romana podrazumeva suštinsku razliku njihovih narativnih modusa: prvi – koji podrazumeva mit, simbolizam, ciklično vreme, oblike bergsonovske svesti – on smatra da biva razoren dejstvom drugoga. Po njemu tako, Tomas Pinčon, Džon Bart, Robert Kuver, Don DeLilo, i drugi sistematski urušavaju „mit o pustoj zemlji“, traganje za značenjem u dokumentovanoj prošlosti, i verovanje u moć subjekta – odnosno u svest oko koje se generiše značenje, dok se narativni pomak dešava istovremeno i u saglasju sa pomacima u filozofiji i teoriji, čiji je rezultat razlaganje svesti na strukturne oblike (Sosir), diskurs (Fuko), paradigmu (Kun), sisteme (Bertalanfi) ili gramatiku i retoriku (Derida, de Man) (Lehan 1998: 266). No, ima li ovakvo pomalo isključivo tumačenje ikakvog utemeljenja kada je grad kao književna tema u pitanju? Postmoderni grad kao manifestacija jednog specifičnog vreme-prostora, nije u potpunosti kompatibilan sa limitiranim opsegom predloženih književnih paradigmi ili velikih pripovesti kojima se služi i u čijim se strogim okvirima kreću Leanova tumačenja. Da bi proces tumačenja mogao da dosegne izvan predstavljenih sumornih i uglavnog

limitiranih vizija, ponajpre je potrebno preispitati validnost i primenjivost predloženih paradigmi, jer grad kao entitet uključuje mnoštvo fenomena i procesa koje paradigme prethodnih vremena ili stanja ne poznaju. Stoga, slobodno se može reći da Leanov doživljaj književne interpretacije urbanog, koji je nažalost podudaran sa stavovima velike većine kritičara koji su se bavili romanom *Kosmopolis*, iako u izloženom okviru može biti smatran validnim, ipak je nepotpun, izrazito negativan, pa s time i manjkav, jer se postmodernom gradu, pa čak i ako je sveden samo na književni kontekst, nužno mora pristupiti s dužnom pažnjom uvažavajući bar veći deo kompleksnosti fenomena koji imamo pred sobom. DeLilovi romani *Podzemlje* i *Kosmopolis*, a naročito potonji, podrazumevaju grad kao vreme-prostor u kome dominiraju mediji i proces medijacije, te princip globalnog umrežavanja (koji takođe transcendiraju prostor i fenomen grada) i u tome se sistemu skale interpretacije mogu pomerati beskonačno mnogo puta u zavisnosti od odabranih referentnih tačaka, pri čemu interpretacija ipak nije proizvoljna, niti isključuje, ili nužno podriva ili parodira, mit, simbolizam ili ciklično vreme, već ih kontekstualizuje na jedan drugačiji način, pri čemu kategorizacija grada kao haotičnog prostora u kome dominira otuđenost i ispraznost, nije i jedino moguće čitanje urbanog, što ova analiza teži da pokaže.

U savremenom svetu proces urbanizacije je na globalnom nivou prouzrokovao stvaranje gigantskih urbanih zona u kojima šire područje grada naseljava preko petnaest miliona stanovnika, a najavljuje se stvaranje još većih urbanih konglomeracija koje se u kineskim zapadnim provincijama planski razvijaju tako da obuhvataju područje površine manjih evropskih država i populaciju od preko trideset miliona ljudi. Ove strukture premašuju moderne metropole ne samo veličinom ili brojnošću – taj je fenomen povezan sa procesima globalizacije, masovnim migracijama stanovništva, otvaranjem (ali i zatvaranjem) tokova kapitala, otvaranjem kanala za transport i komunikaciju, i sa rastom i razvojem tehnologije.

Takve se urbane zone nazivaju „postmetropolama“ ili „globalnim gradovima“ koji funkcionišu kao čvorišta „umreženog društva“ koja bi odgovarala čvorištima prostora tokova. Istovremeno, gradovi ovih razmara zbog koncentracije tehnoloških procesa i mogućnosti interakcije, ubrzano povećavaju verovatnoću izbijanja „opšteg incidenta“ (Up. Virilio), koji bi se mogao manifestovati na mnoštvo načina, ali koji u principu mora predstavljati određeni oblik „kratkog spoja“, sudara ili kolapsa, koji će se odvijati na nekoliko nivoa istovremeno, ali koji *neće* neminovno predstavljati kataklizmični događaj, već možda pre karakteristiku funkcionisanja sistema (sličan niz događaja odvija se u pozadini u romanu *Kosmopolis*) čija bi funkcija bila, na primer, vraćanje celokupnog sistema na početak nakon što ovaj dosegne kritičnu tačku.

Za studije kulture, kao i za društvene nauke, grad predstavlja jednu od najvažnijih tema, s obzirom na to da se u tom prostoru i praktično manifestuje prepostavka da kultura upravlja ljudskim ponašanjem i oblikuje naše sposobnosti za spoznavanje sveta. Centralnu paradigmu studija urbanog čine pitanja kulture i identiteta; (i)migracija i pluralizam identiteta čine potku za stvaranje slike o gradu kao o mozaiku sačinjenom od najrazličitijih fragmenata; grad se bavi *drugim* i kriznim aspektima raznorodnosti, ali ta činjenica ne podrazumeva istovremeno potonuće u entropiju i autoreferencijalnost. Jedan od prvih neposrednih rezultata stvaranja paradigm studija kulture, predstavljalo je preispitivanje klasičnih kategorija zapadne kulture – rodnosti, etniciteta, militarizma, procesa nadziranja, kolonijalnog ili imperijanog ustrojstva, i naposletku i grada kao konkretne tvorevine, ali i kao ideje proistekle iz zapadne kulture. Istraživanja su ukazala na nedoumice i kritične tačke koje se tiču manjinskih grupa ili klasnih razlika, i u prvi plan su stavljala fluidnost grada – njegove neformalne organizacione principe, društvene pokrete ili sukobe proistekle iz različitih težnji različitih društvenih grupa, i pokrenula su problematiku ostvarivanja idealna socijalne pravde ili

stvaranja identiteta koji će nadilaziti granice nacije. Gradu kao fenomenu, postmoderna teorija i kritika prilazi analizirajući ga sa aspekta predstave, diskursa, objekata, tokova, struktura ili umetnosti, ali taj pristup ne može biti smatran prostom redukcijom ili podrivanjem modernisitčkog pristupa, budući da je sam proces produktivan i generiše nove dimenzije tumačenja zasnovane na postulatima modernizma, ali unutar znatno šire paradigmе studija postmoderne kulture.

Studije kulture za predmet analize uzimaju objekte i artefakte kao tekstove koji svedoče o savremenim značajnim društvenim procesima; na fenomen grada gledaju kao na tekst generisan kroz percepciju, sećanje ili imaginaciju, svakodnevnicu, interakciju, događanja, prostor istovremeno stvaran i imaginaran, materijalan i metaforičan, uređen i haotičan. Grad je proces tokova koji se neprekidno menja, fluidan i neodređen, podložan kontradikcijama i delovanju suprotstavljenih sila. Svaki je grad jedinstven, i u toj se jedinstvenosti ogledaju međusobna delovanja faktora unutar grada, otvorenost prostora spektakla i interakcije sa drugim urbanim zonama. Tradicionalne ideje o gradu kao modernoj metropoli ili industrijskom središtu zamenjuju suprotstavljene slike i predstave onih mega-gradova u kojima se ističe potencijalna kulturna raznolikost i beskonačni opseg mogućih interakcija s jedne strane, i stega kontrole kapitala koji akumulira društvena elita, koja neminovno ograničava broj mogućnosti koje će se unutar grada i materijalizovati, s druge strane (Up. Horowitz 2005: 344).

Ričard Lean svoje istraživanje postmodernog grada završava povlačenjem paralele između Bodrijarovog i Džejmsonovog viđenja grada, koja iako nisu podudarna, po Leanu jesu bazirana na pretpostavci da se sa nastupanjem „hiperrealnog, na kraju krajeva, pojačava osećaj nereda i haosa, i da se teskoba i napetost u urbanom lavirintu značajno uvećavaju.“ (280). Komentarišući postavku da je Los Andeles prototip postmodernog urbanog područja, i da ga Džejmson vidi kao lavirint bez središta, izvan

domašaja paranoidnog subjekta, dok Bodrijar tvrdi da je to izvor kontradiktornih nadražaja, kojima se negira predvidljiva stvarnost, te da je subjekt razapet u hiperrealnom okruženju dok objekti i iskustva egzistiraju nezavisno od njega, Lean zaključuje da nas Džejmson „centrifugalnom silom nastoji izbaciti iz Los Andelesa, dok nas Bodrijar centripetalnom silom nastoji u njega uvući“ (280), ali da bi se bilo koje od ta dva kretanja realizovalo, ipak po prepostavci treba da se odvija oko nekog nepostojećeg središta rotacije što ljudski um nije kadar da pojmi (Up. Lean 1998: 280).

Los Andeles kao prototip postmodernog urbanog prostora, nezaobilazni je deo gotovo svake studije koja se bavi ovom temom. U romanu *Pozemlje*, tornjevi Votsa, koje dvoje protagonisti posećuju u dva navrata nezavisno jedno od drugog, simbolizuju njegovo obliče i postmoderno ruho sačinjeno od sitnih i krupnih fragmenata gradskog života, odbačenih ili recikliranih ili već u samom nastajanju defektnih, ali Los Andeles je uprkos tome upadljivo odsutan, ili tek usputno pominjan urbani motiv DeLilove proze – Los Andeles u nekoj kulturnoj stvarnosti jeste grad u kome se ubrzano odvija deindustrializacija, u kome je podela rada ekstremno polarizovana u sektore visokih tehnologija (i visokih zarada) i sektore usluga i slabo plaćenih proizvodnih delatnosti, i u kojem se neprekidno odvija „fragmentirani urbani tok“ (Brooker 2002: 120). Paradigmu postmodernog prostora reprezentuju četvrti oronulih straćara nasuprot raskošnih uređenih blokova, aerodromi, hoteli i tržni centri složeni u pastiš onoga što Edvard Sodža naziva „najsimboličkijim postmodernim prostorom na svetu“ (Brooker 2002: 120) i u odsustvu centričnosti, ti elementi jesu metafora procesa potrošnje i ideje konzumerizma u postmodernom svetu – usitnjeni, heterogeni, raštrkani, više značni i potčinjeni izboru potrošača (Up. Brooker 2002: 120). Peter Bruker u studiji *Moderna i metropola (Modernity and Metropolis 2002.)*, ipak ovu tezu dovodi u pitanje, smatrajući paradoksom da princip decentriranosti bude

predstavljen Los Andelesom kao svojim *centrom*, i preispitujući mogućnost da bilo koji jedinstveni entitet može predstavljati postmodernizam u čistoj i razvijenoj formi, kada su njegove karakteristike izvanredno fluidne i kontradiktorne (Up. 121). Bruker postavlja jedno od ključnih pitanja za razmatranje sudsbine grada u postmodernoj kulturi - ako bi Los Andeles bio rezultat težnje svih savremenih gradova, u čemu se ogledaju njegove karakteristike, kada se vratimo kroz prostor na istočnu obalu i kroz vreme u slojeve modernog, u gradu Njujorku projektovanom po principu ortogonalnog rastera tako da čini pravilnu mrežu koja izrazito snažno odražava principe prosvetiteljstva. To je takođe i jedno od ključnih pitanja kojim se bavi DeLilo u svojim romanima – na koji se način obeležja postmoderne kulture menjaju, prelamaju i sudaraju sa prostorima drugaćijeg ustrojstva i kakav rezultat proističe iz mešanja i konfrontiranja različitih i sukobljenih kulturnih obeležja; kakva je priroda postmoderne kulture izvan njenog čistog i nepatvorenog oblika?

Porast sektora bankarstva i finansija u Njujorku, uz razvoj industrije kulture, uzrokovao je značajne promene u strukturi delatnosti i u etničkom sastavu i društvenoj polarizaciji grada, čineći Njujork simbolom postmodernog grada i jednim od globalnih gradova koji čine transnacionalni urbani prostor. Ovaj prostor, prema Saskiji Sasan (Brooker 2002: 121), karakteriše koncentracija moći, koja se ogleda u kontroli i upravljanju globalnim finansijskim sektorom (berza, nasdaq), u hijerarhiji urbanih formi sa luksuznim rezidencijalnim zonama koje stoje u snažnom kontrastu sa starim imigrantskim četvrtima (Južni Bronx, Hels Kičen) i rastućom masom siromašnih i beskućnika koji žive u razorenim delovima grada (Zid u *Podzemlju*, beskućnici u Central park u *Mao II*). Bruker zaključuje da u jednoj verziji postmodernizma decentralizacija produkuje Los Andeles kao „kvintesenciju postmodernizma“, dok je po jednom drugom modelu, koji se bavi formalnim posledicama procesa globalizacije, Njujork najbolji primer delovanja principa postmodernizma u formirajući

definisanju već postojećeg tkiva urbanog prostora urbanih konglomerata. Međutim, Bruker ističe da se razvoj grada ne odvija linearno i da postmoderni grad ne podrazumeva prelazak sa premodernog modela grada, za koji kao primer navodi Veneciju, u moderni model industrijskog središta poput Njujorka i njegovu dalju evoluciju ka decentralizovanom modelu Los Andelesa. Procesi koji Njujork čine postmodernim predstavljaju intenziviranje karakteristika prethodne razvojne faze kapitalizma, migracija stanovništva i razvoja delatnosti; „Njujork je palimpsest slojeva vremena i ekonomskih i kulturnih formi, talismanskih nebodera modernističke epohe koji stoje rame uz rame sa postmodernim građevinama Filipa Džonsona“ (Up. Brooker 2002: 121). Postavljajući u žihu odnose centra (Menhetna) i margine (borouz), uz naporedno postavljanje slojeva epoha koje se dodiruju u vremenu, Bruker za pristup analizi postmodernog grada predlaže fleksibilan analitički model u istoj meri otvoren za sve što je novo kao i za tragove odraza modernih u postmodernim vremenima (Up. 121).

DeLilovi romani, iako povremeno istražuju i druga urbana područja, stavljaju Njujork u središte urbane kulture, i u istorijskom, vremenskom i kulturnom okruženju u kome su romani smešteni, njihovo tumačenje i doživljaj grada kroz DeLilovo pisanje zahteva upravo jedan veoma složen i fleksibilan pristup koji predlaže Bruker. Od Harlema pedesetih do milenijumskog Hels Kičena i dalje do grada koji je preživeo Jedanaesti septembar, DeLilov Njujork prolazi mnoštvo faza i modela, inkorporira antičke mitove i digitalni svet virtuelne stvarnosti, Brojgelove vizije i džojsovske junake, unutrašnji i spoljašnji svet u koji je sabrana sva prošlost i sve potencijalne budućnosti sveta koji teži da postane jedno.

Lavirint - mapa grada

Gledati Menhetn sa 110. sprata Svetskog trgovackog centra. Ispod izmaglice uzburkane vetrovima, urbano ostrvo, more usred mora, uzdiže se neboderima. Talasi vertikala. Njihove nemire istog časa zaustavlja vizija. Ogromna masa stoji skamenjena pred očima. Preobraćena je u teksturologiju. Kakvom erotizmu saznanja pripada takvo ekstatično čitanje ovakvog jednog univerzuma? Nalazim čulno zadovoljstvo u tome i pitam se otkud potiče to zadovoljstvo 'sagledavanja celine', gledanja s visoka, obuhvatanje jednim pogledom najneumerenijeg od svih ljudskih tekstova (DeCerteau 1984: 91-2)³⁸.

Ovako Mišel DeSerto (DeCerteau) u eseju „Hodati gradom“ (Walking in the City) govori o Njujorku kao o ljudskoj veličanstvenoj tvorevini, ali istovremeno njegov esej naglašava da taj prostor u sebi sadrži dve različite dimenzije u zavisnosti iz koje se perspektive sagledava. Posmatran iz ptičije perspektive, grad je planirani prostor, lavirint blokova i ulica kojima je svemoguća ruka projektanta dodelila funkciju i ulogu. S druge strane, grad za DeSertoa istovremeno može biti *mesto* jedino iz perspektive šetača, iz ravni ulica kojima se kreću obični ljudi koji svojim postojanjem i delovanjem čitaju, transformišu i čine urbani prostor. Grad je metafora savremenog života, ili mreža kulture modernizma, kako ga doživljava Kastels, u kome su ljudi oslobođeni granica tradicionalnih zajednica koje su omeđavale njihovo delovanje, slobodni da lutaju prostorom koji je odjednom istovremeno i opsežniji ali i homogeniji.

³⁸ Seeing Manhattan from the 110th floor of the World Trade Centre. Beneath the haze stirred up by the winds, the urban island, a sea in the middle of the sea, lifts up the skyscrapers. A wave of verticals. Its agitation momentarily arrested by vision. The gigantic mass is immobilized before the eyes. It is transformed into a texturology. To what erotics of knowledge does the ecstasy of reading such a cosmos belong? Having taken voluptuous pleasure in it, I wonder what is the source of this pleasure of 'seeing the whole', of looking down on, totalizing the most immoderate of human texts.

„Navigacija je ključna za doživljavanje prostora.³⁹“ (Veel 2003: 152)

Lavirint kao figura u čijoj je osnovi ideja upravljanja kretanjem kroz prostor, kao metafora grada prisutan je od najranijih vremena u studijama i beleškama o urbanom, i upravo je ta metafora najvažniji element DeLilovog komentara o gradu u romanima *Podzemlje* i *Kosmopolis*, koja funkcioniše kao spona između slojeva vremena, između modernog i postmodernog. Sa druge strane, lavirint je istovremeno i metafora sajberprostora i direktna veza između ideje mapiranja fizičkog i ideje generisanja virtuelnog i globalnog prostora, jer obe strukture poseduju veliki broj zajedničkih karakteristika, iako im se perspektive iz kojih sagledavaju prostor fundamentalno razlikuju. Lavirint kao simbol u sebi nosi i antičko i hrišćansko; motive duhovnog traganja i pročišćenja stupanjem u njegovo središte, ali i antičku priču o velikom graditelju Dedalu, mitskom čudovištu Minotauru, junaku Tezeju i nevoljenoj Arijadni, čije su inkarnacije i u fluidnim strukturama post-kapitalističkog vremena još uvek snažne iako možda jednako nestabilne i neuhvatljive kao i te strukture same. Iako je možda tačno da je postmoderna kultura zatvorena u sebe i da ne dopušta beg u prostore mitskog, jer su sile na kojima je zasnovana i same postale mit (Up. Paunović 2006: 211-217), u Bronksu Alberta Bronzinića, ulicama prolaze aveti Leopolda Bluma i Poovih „ljudi iz gomile“; u megalopolisu Erika Pakera Arijadne menjaju obličja, a heroji i čudovišta neprekidno zamjenjuju mesta u lavirintu koji, zajedno s junacima, čvrsto stoji paralelno u dve dimenzije i ogleda se i u jednoj i u drugoj, dok između njih nema jasne granice; *Kosmopolis* kao poslednja etapa „razvoja sveta“ postoji kao jedan od čvorova globalnog univerzuma stopljenog vremena i prostora koji objedinjuje prošlost i sadašnjost i spolja se ne da sagledati; u njemu ni iskustvo smrti nije izvesno izbavljenje od svega zla.

³⁹ Navigation is central to our experience of space.

Kristin Vil (Veel 2003) razmatrajući prirodu prostora i načine na koje ljudski um poima različite prostorne manifestacije, ističe veoma značajno, koliko god možda radikalno, stanovište kognitivnih semantičara Lejkofa, Džonsona i Tarnera, da je se sve ljudsko iskustvo, znanje i mišljenje odvija kroz nizove događaja (ili priča kako ih naziva Vilova) u prostoru i vremenu, koji nisu definisani u okvirima različitih kultura već su univerzalno povezani sa ljudskim telom i mi razumevamo događaje oko sebe u odnosu prema svojoj telesnosti u datom prostoru. Stvaranjem „slikovnih shema“ zasnovanih na konkretnim situacijama, postaje nam moguće da razumemo entitete i ne-prostorne objekte kroz prostorne modele izražavanja (Up. Veel 2003: 152). Vilova kao primer navodi shemu „polazište-putanja-cilj“ koja je izvedena iz empirijskog obrasca kretanja koji podrazumeva da svako kretanje podrazumeva polaznu tačku, pravac i cilj kretanja, koji unekoliko diktira putanju. Metaforički, postizanje nekog cilja, izjednačava se sa shemom prolaženja putanjom u etapama od početne do krajnje tačke (Up. Veel 2003: 152), što se takođe smatra osnovnom koncepcijom kretanja kroz labyrin gde je cilj simbolički predstavljen njegovim središtem. Međutim, promene formalnih odlika u razvoju strukture labyrinata kroz vreme, takođe ukazuju na promenu koncepcije poimanja prostora. Krisitn Vil navodi tri velike promene u oblikovanju labyrinata: kritski labyrin, čija je razvijena forma srednjovekovni crkveni labyrin sa jednim ulazom u kome je staza samo jedna i svojim vijuganjem ispunjava celokupni prostor vodeći do središta, i potom opet do ulaza, nikada se ne ukršta niti pred hodočasnika stavlja izbor putanje i jeste u određenom smislu materijalizacija ideje vodilje jer se stazom uvek stiže do cilja; renesansni tip koji je sačinjen od mnoštva izukrštanih putanja od kojih su mnoge slepi putevi, koji osobu koja nastoji da iz njega izadje bez prestanka prisiljavaju da odabira pravac kretanja i da u iskustvu prolaska kroz odabrani sled putanja umesto da pronađe put potpuno izgubi orijentaciju; i treći tip, savremen, zasnovan na postmodernoj varijaciji

strukture labyrintha, na metafori rizoma Deleza i Gatarija i modelu Q⁴⁰ kako ga sagledava Umberto Eko. Namena ove tvorevine je sekularne prirode, i ovaj je lavirint zamišljen kao mreža u kojoj je svako čvorište moguće povezati sa bilo kojim drugim – ovaj je lavirint pandan Borhesovoj kući Asteriona, i Delezovom rizomu, u njemu nema središta, niti iz njega ima izlaza, on obuhvata sve i u teoriji jeste materijalizacija onoga što zovemo svetom. Pored formalnih razlika, ovaj treći tip lavirinta, isključuje mogućnost sagledavanja odozgo, iz perspektive planera, ili kontrolora, jednog sveobuhvatnog univerzuma. Svako ko se u njemu nalazi, deo je sistema nalik na mikrokosmose atoma, u kojima nije moguće istovremeno utvrditi položaj i pretpostavljenu brzinu čestice, svako je istovremeno i korisnik i stvaralač prostora u kome se kreće. Ovako shvaćen pojam rizoma, poput krompira Leopolda Bluma (Džojs 2004: 69) istovremeno je autoreferencijalni svet, ali i potencijalni izvor nekog novog oblika života, nekog paralelnog sveta u kome društvene, ekonomski i istorijske granice kojima se odlikuje konvencionalni prostor, bivaju obesmišljene i napuštene; njihovo mesto zauzeće beskonačno poigravanje označitelja i višeslojnosti značenja, koje će ideji sajberprostora pripisati utopijske potencijale (Up. Veel 2003:155), koje mu, na kraju krajeva, pripisuje i postmoderni Minotaur, ili ipak Tezej, Erik Paker stupajući u neistraženo područje u kome su ulozi izuzetno visoki.

⁴⁰ Model Q ili Kvilijanov (Quillian) model, Umberto Eko je preuzeo iz oblasti koja se bavi istraživanjem veštacke inteligencije, kao ilustraciju svoje organske lingvističke teorije neograničenog semiotičkog procesa. Model Q je zamišljen kao višedimenzionalni lavirint koji čine povezani *interpretanti* (istovremeno i element znaka i polazište za generisanje novog znaka) bilo kojeg sistema označavanja. Karakteristika koja je zajednička modelu Q i svetskoj mreži (WWW) jeste pretpostavka da se iz svake tačke može pristupiti bilo kojoj drugoj tački ili čvorištu sistema. Model Q predstavlja neograničeni semiotički proces u okvirima svih mogućih referenciјa čime su obuhvaćene unapred definisane kombinatorne relacije koje su osnova svake lingvističke konstrukcije. Ovde je model Q zajedno sa principom rizoma preuzetim od Deleza i Gatarija, ilustracija evoluirane forme lavirinta u globalnom virtuelnom prostoru. (Umberto Eco. 1984. *The Role of the Reader*. str. 88-9)

Za doživljavanje laviginta kao književne metafore prostora, ključni element čini perspektiva posmatrača. Sagledano iznutra, vizuelno polje hodača je ograničeno i fragmentirano, i kako prepostavlja Vilova (158), on prostor doživljava kao nered, haos i polisemiju, dok posmatrač koji na lavirint gleda spolja, ili odozgo, pogledom obuhvata celu strukturu i stoga je doživljava kao uređenu i planiranu. DeLilove pričevi u odnosu grada i subjekta, doživljenog kao stvaraoca unutar urbane strukture, pronađe veze i karakteristike slojeva vremena – DeLilov *flâneur* romana *Podzemlje*, i jedna od najneposrednijih veza sa modernizmom, Džojsom i romanom *Uliks*, lik Alberta Bronzinija u poglavljju naslovlenom „Aranžman u sivom i crnom“ u svojim lutanjima po Bronksu, istovremeno je i odjek Leopolda Bluma i najava Erika Pakera i njegovog alter ega Bena Levina – sva trojica, ili četvorica, su po jedan fragment Benjaminovog latalice, savremenog Tezeja ili Minotaura koji svoj put pronađe oslanjajući se na predosećaj i sreću, hodajući ne da bi negde stigao, već radi putovanja samog; ili su fragmenti stoglave aveti sveta nadziranog okom kamere, zarobljene u lavirintu ekrana od tečnog kristala u želji da se aploduju direktno u mrežu.

Aranžman u sivom i crnom (jesen 1951. – leto 1952.)

Džeјms Abot Meknil Vistler je bio jedan od prvih umetnika koji su zastupali ideju umetnosti radi umetnosti i da bi tu ideju istakao, on je odbijao da svoja platna imenuje na uobičajene načine, te im je dodeljivao nazine „Simfonije u belom“, „Kratka beleška u žutom“ i slično. Namena mu je bila da javnost i publiku privoli da njegove slike sagledavaju kao umetnost od platna i boje, umesto kao predstavu motiva iz stvarnog života. Njegovo najpoznatije delo je portret majke, koji je sam isključivo pominjao kao *Aranžman u sivom i crnom*. Poglavlje *Podzemlja* sa istim naslovom, iako bi se moglo reći da u njemu figuriraju portreti majki, Alberta Bronzinija, Nika i Meta Šeja, pa čak i nimalo laskavi Klarin portret

majke preljubnice, s druge je strane mnogo upečatljivije svedočanstvo o jednoj četvrti Bronksa koja je već tada polako nestajala, iako se ulice i zgrade svojim oblikom nisu značajnije menjale. Epilog ovog „aranžmana u sivom i crnom“ DeLilo imenuje „elegijom samo za levu ruku“ prikazujući posredstvom lika Alberta Bronzinija i njegovim šetnjama da se izmenio čitav jedan univerzum, a da on zapravo nikuda nije otišao.

Bronzini je u šetnje polazio svakoga dana, predavao se zamešateljstvu zvukova i pokreta lutajući bez određenog cilja pijacom i „ulicama koje je vredelo ponovo obilaziti“ (P 671) diveći se fizionomijama, poslovima koje ljudi obavljaju i njihовоj kulturi koju su na plećima sa sobom doneli iz rodnih zemalja; od Sicilijanaca koji su obavljali najteže putarske poslove do prodavaca ribe na pijaci i konobara Džordža Manze, čoveka koji živeo životom uvek umornog sveta koji radi po tri posla i muči se sa bolesnim telima. Centralno mesto Bronzinijeve šetnje zauzima ulica bez saobraćaja, određena za igru dece. Postojanje tako obeležene ulice nalik na rezervat u kome automobili nemaju pristupa, za Bronzijiju je simbol nezadrživog napredovanja „grada znakova“ u kojem će automobil kao statusni simbol svojim „usijanim konjskim snagama i srebrnim bleskom hroma“ (672) zakloniti ulicu i stvoriti neizdrživi pritisak da ova bude oslobođena od dece i od hodača. Bronzini je u tom pogledu pripadao prošlim vremenima; on je smatrao da je hodanje umetnost, „nije imao automobil, nije vozio automobil, nije ga ni želeo“ (672). Dečiju igru, kao i dečiju ulicu, gledao je kao projekciju vremena u prošlost i u budućnost i taj će se motiv, dečije igre, zaista pojaviti materijalizovan u budućem vremenu, ali u jednom sasvim drugačijem okruženju.

Za Bronzinija i za Džordža Manzu, deca koju posmatraju, odraz su njih samih, zarobljenih u nekom cikličnoj potrazi za izgubljenim vremenom kada su kao deca umeli da „uzimaju jedan ogrubeli svet i suptilno ga preoblikuju, stvarajući od njega nešto pametno i organizovano i glatko“,

pa makar to bile i sadističke klopke za muve od plutanih otpadaka čepova od pivskih flaša i čioda iz obližnje krojačke radnje. Ipak, ljudi sa kojima Bronzini o tome razgovara, pored uvek mrzovoljnog i čutljivog konobara, sveštenik Paulus i Klara, navode razgovor u drugačijem pravcu i igru predstavljaju kao apstrakciju. Uvodeći još jednu Brojgelovu sliku *Kinderspielen*, DeLilo naglašava vezu prošlosti i budućnosti – na slici je mnoštvo dece koja se igraju različitim dečijim igrama, i kao i na ulici, neke od igara su iste čak i ako se tako više ne zovu. Iako naoko sladunjava posvećena dečijoj naivnosti, Bronzinijeva opaska o igri, ili igrama, dobija sasvim drugačiji smisao kada razgovor sa Paulusom pređe u domen šahovske igre, ili odatle na igre moći kojima se zanimaju ponajpre oni odrasli:

„Prema teorijama o psihologiji igre, iskreno rečeno, potpuno sam ravnodušan. Igra se svodi na mesto, situaciju i memoriju. I na želju za pobedom. Psihologija je u igraču, ne u igri. On mora da uživa u društvu opasnosti. Mora da ima instinkt ubice. Mora da bude gord, ohol, agresivan, prezriv i superioran. Odlučan do krajnosti. Da bude, Alberte, podložan svim gresima neputene prirode. (P 685)“

Paulus govori o šahu, ali istovremeno opisuje Erika Pakera, u svoj njegovoj veličini, ili sve ono što će sam Paker na kraju priče smatrati da mu nedostaje. Igra koju će on odigrati jednoga dana u aprilu godine 2000. tražiće od njega sve ono o čemu je govorio Paulus i predstavljaće sredstvo, putanju i cilj njegovog putovanja gradom od kojeg će iza njega ostati samo kulise.

Vraćajući se kući, Bronzini će u istoj ulici zateći tek nekolicinu dece u igri čiji je zanos jenjao, i sada se taj prizor graniči sa simboličkom predstavom sumornog i okrutnog sveta odraslih – u ulozi šuge je tromi debeli dečak koji stalno pokušava da podigne spalu čarapu, i kao da cela igra služi jedino tome da ga suigrači u toj pauzi zlurado šutiraju u stražnjicu (Up. P 686). Dečiji svet odjednom više nije tako jasno izdvojen, a

ni sama deca u igri šuge kao da više nisu deca već aveti one druge Brojgelove slike i tu će slutnju nešto kasnije potvrditi i Klara

Ali kad jednom postaneš šuga, lišen imena, ni dečak ni devojčica, onda ti postaješ onaj koga se boje. Postaješ mračna sila na ulici. I osećaš u sebi nešto demonsko, dok juriš ostale, dok pokušavaš da ih dotakneš koščatom rukom, da im preneseš svoju ljagu, svoje prokletstvo. Izgovori polako te slogove, ako možeš. Da zazuviš kao šapat smrti. (P 688)

I dok se približava svojoj zgradi, Bronzini razmišlja o karakteru ulice u kojoj je sve manje Italijana, i o tome da se u susedstvo doseljavaju Jevreji, i čeka da na prvom spratu iza stakla ugleda svoju majku, uramljenu u okvir prozora, bolesnu i nepomičnu, kao da je i sama tek aranžman u sivom i crnom.

Četrdesetak godina kasnije, i tri poglavljia pre, Bronzini je i sam starac i živi u tužnoj zgradi obeleženoj „uzorcima tragova gradskog života“ – škrabotinama, urinom, pljuvačkom, mrljama nalik na sasušenu krv – liftom koji ne radi, i špijunkom kao prozorom u svet koji se oko njega ruši. Ovako ga vidi Met Šej koji je sad već zašao u srednje godine i nije više dečak talentovan za šah, već vijetnamski veteran i bivši „bomboglavac“; on sada živi „dobrim životom“ u jednom od predgrađa u kome je koncept sub-urbanog zasnovan na pravu na izbor životnog stila potpuno lišenog neizvesnosti s one strane špijunke na vratima u istoj meri u kojoj je hodanje postalo izlišno, a automobil neminovan. Topli „evropski duh“ i mirise parmske šunke, u bezličnim predgrađima uz autoput zamenila je sterilna prodavnica na uglu u kojoj se prodaje jedanaest vrsta peciva i dvadeset sedam vrsta kafe, ali kako primećuje Met, nekako ni toliko nikada ne bude dovoljno (Up. P 215), jer je pravo na izbor globalno i potpuno odvojeno od kategorije mesta ili vremena. Četvrt u kojoj još uvek žive Metova i Nikova majka i profesor Bronzini, u kojoj je i sam nekada živeo, potpuno je nestala pod naletima žicom ograđenih ruševina i parkinga bez automobila uz koje

stoje „potresni jadnici“ (217) ne radeći ništa. Albert-šetač, uzmiče pred strahom od zvukova iz hodnika, od bezličnih ljudi tromih tela i užurbanih očiju u potrazi za dnevnom dozom heroina, retko izlazi iz stana, unapred kalkulišući o količini i vrsti hrane koja mu je na raspolaganju u naredna dva dana i kako će „kad se mleko ukiseli moći da otvorи konzervu s breskvama i iscedi voće i onaj gusti lepljivi sok na žitarice“ (P 235). Ostareo i neprilagođen postao je dobrovoljni zatočenik sopstvenog labyrintha nestalih ulica u nestalom vremenu, relikvija iz prošlih vremena kojoj nije preostajalo mnogo toga. Kao bezimeni hroničar Zbignjeva Herberta, on zapisuje istoriju svojeg fragmenta vremena

Previše sam star da bih nosio oružje kao drugi –
određena mi je milost posljednja uloga hroničara
zapisujem - ne zna se za koga - historiju opsade
(Herbert, Izvještaj iz opsjednutog grada)

„Prestaneš li da hadaš, mrtav si“ (P 238) ponavlja još jednom u šetnji starom rutom kojom je svakoga dana hodao dok je radio u školi, i tu, pedeset godina kasnije opet otkriva jednu drugačiju ulicu zatvorenu za saobraćaj i namenjenu deci – sad su to tamnoputa deca koja govore jamajčanskim i indijskim akcentima, ali igre su iste i bez obzira na fizičke promene prostora, za Alberta je taj prizor i istovetnost igara svedočanstvo o cikličnoj prirodi vremena. „Od srede do petka, opet ispočetka“ rečenica koju bi izgovarala deca da ponove prekinuti deo igre, pokrenula je njegovo razmišljanje o prirodi vremena i ljudskom umu i telu kao „stanici za distribuciju vremena“⁴¹ i navela ga da zaključi da, poput Poovog „Čoveka iz gomile“ prostor i vreme nisu samo parametri od kojih zavisi sudska ljudske jedinke, već je i obrnuto – bez obzira na fizičke, ili ideoološke promene koje su neminovno menjale izgled i pogoršavale uslove života u Bronzinijevom kvartu, što je sa užasom primećivao svaki autsajder poput Meta Šeja, kao i za sestru Edgar ili Nikovu i Metovu majku Rozmeri, za

⁴¹ Tu će ideju DeLilo dalje razraditi u romanu *Bodi artist*.

Alberta je njegov životni put, identitet i na kraju krajeva čitava svrha njegovog postojanja bila neraskidivo povezana sa sudbinom prostora omeđenog „ulicama koje je vredelo ponovo obilaziti“. Bronzinijeve ulice, kao i ulice koje pohodi „Čovek-iz-gomile“, sazdane su od ljudi i njihovih aktivnosti – čak i onda kada je to opsada gomile odbačenih ili razorenih i bezličnih, najezda pred kojom su oni drugi utekli u predgrađa kao preslikana sa štampanih kola tranzistora kojima će se u jednom trenutku posvetiti Edipa Maas (Up. Pinčon 1990:20) i grad u prostoru, koji će za Klaru ili Eriku Pakera, dok ga posmatraju sa visine ostajati isti u pravilnom rasteru ulica, za Bronziju biva pretočen u tok u vremenu, najjasnije obeležje trajanja.

Međutim moderni Njujork, kao mesto na kome se sustiću svi potencijali američke kulture, pored neprekinutih tokova imigranata, obeležio je nezadrživi protok kapitala koji je svoj pečat ostavljao u sudbinama ljudi kolko i na fasadama građevina, pomalo razmetljivo svedočanstvo o efemernoj slavi i veličini. Klara Saks u poglavlju *Cocksucker Blues* u svojoj šetnji grad sagledava sa distance, iz ptičje perspektive sa krovova zgrada. U fokus poruka koje ona iščitava DeLilo postavlja detalje fasada, skulpture i okamenjena lica Titana, gargojla i bezličnih vitezova, vence i balustrade, girlande u kamenu i vitičaste balkonske konzole. Iza tih okamenjenih priča stoje ruke majstora imigranata, ali Klara zna da njihov rad nije mogao biti ni izdaleka onako posvećen, niti su njihova dela, koliko god da su dobro izvedena, svedočanstvo o veličini i snazi ljudskog duha na način na koji su to Rodijini tornjevi u Votsu u Los Andelesu. Ovu priču DeLilo posvećuje Njujorku elite, mestima koja su srce kapitala i koja su svojom veličinom i grandioznošću neposredan odraz tokova novca koji je postao nevidljiv:

„Ponekad se pitam šta je to novac“, rekla je.

„Da, naravno, tako je. To je pravo pitanje. Reći će vam šta ja mislim. Novac postaje veoma ezoteričan. Sav se pretvara u talase i kodove. Viša vrsta inteligencije. Putuje brzinom svetlosti.“ (P 394)

Vol strit, Park avenija, kule Blizankinje koje pretenciozno i zloslutno niču u pozadini, Klara sagledava iz perspektive iz koje se ljudi čine kao mravi; u toj vizuri grada njihovi akcenti, boja kože ili njihove aktivnosti nemaju nikakvog značaja.

To se leto uglavnom odvijalo po krovovima i vazduh je bio pun heroja, prašnjava nebo gorelo je olujnom svetlošću. Pravougaoni bogovi postavljeni u u zanim uglovima i par sedećih faraona koji su čuvali erkondišn. Volela je one stubove u obliku sirena koje je viđala u donjem delu Pete avenije i sva ona čuda, zagonetne figure koje nije mogla da smesti ni u jedan određeni mit, bilo ih je uglavnom po centru, po vrhovima starih banaka, po balkonima i u udubljenjima – proroci sa ogrtačima štrčali su iznad ulica, ili muškarci sa šlemovima po kojima se ništa nije moglo zaključiti, zakonodavci ili ratnici, teško je bilo reći. (P 393)

U ovome se vreme-prostoru susreću dve niti pripovedanja dva romana – *Podzemlje* i *Kosmopolis* – i odatle DeLilo upisuje svoju verziju fluidnog mita o lavirintu koji najavljuje epigraf, stih iz pesme „Izveštaj iz grada pod opsadom“ Zbignjeva Herberta.

Da veza ova dva velika književnika nije slučajna, kao i to da uloga mita u postmodernoj kulturi nije iscrpljena, potvrđuje Herbertova pesma u prozi „Historia Minotaura“ koja već na samom početku kaže: „Prava istorija Minotaura zapisana je pismom Linearno A, koje još nije dešifrovano.“ (Carpenter&Carpenter 1980: 42). Ispostaviće se da je pismo koje niko nije odgonesnuo, upravo ljudsko znanje o svetu i poznavanje psihologije stečeno iz opservacija totalitarnih sistema i njihovih ideoloških aspiracija. Herbertovo tumačenje mita, kao i Borhesovo, kao i DeLilovo, nije jednostavno osavremenjavanje ili prepričavanje; mit je fluidan po svojoj prirodi, ne sadrži okamenjene arhetipove ili fiksirana značenja,

kako to predstavlja Jungov opus. Klasični mit, kako ga opisuje Herbert i kako ga usvajaju i DeLilove pripovesti, jeste jedna od formi iskustva i usmeren je ka tumačenju savremenog u jednakoj meri kao i ka traganju za prošlim (Up. Carpenter&Carpenter 1980).

Epigraf *Kosmopolisu* najavljuje jedan sasvim lični ugao gledanja na dinamiku tržišta novca kad kaže da je „pacov postao zvanična valuta“. Grad je, za Erika Pakera, mladog multimilionera, popriše bitke sa njegovim sopstvenim opsesijama koje se materijalizuju u nizovima brojeva i kretanjima tržišta – mistične sheme iz prirode u kojima Erik pronalazi trunku genijalnosti – matematičke karakteristike godova drveta, semenki suncokreta, krakova spirala sazvežđa – pa, na kraju krajeva, i pacova, koji su kao motiv prisutni i u romanu *Podzemlje*.

Mogli su se čuti u u zidovima i dvorištima, kao polučitljive priče, koje po mesečini trče preko krovova. Ogromni pacovi s pacovski smeđim krznom. Pacova je bilo u kanalizaciji i oko ruševina i u spremištima za ugalj, šuškali su po đubretu na praznim placevima. (P 198)

Pacovi su, pored otpada ili novca, još jedno nevidljivo obeležje svakog urbanog prostora. Erikova strast za otkrivanjem shema po kojima se odvijaju mistična kretanja novca, za slikovnim jezikom prirode koji nadilazi standardne modele tehničke analize, jeste u korenu svake njegove aktivnosti – sticanje novca i uranjanje u besprizornu raskoš života koje tolika količina kapitala podrazumeva, za njega ipak nisu sami po sebi cilj, već nus produkt njegove osobnosti, način za isticanje sopstvene posebnosti. Koliko je u toj pomerenoj perspektivi, njegova posebnost ujedno i odlika njegove monstruoznosti? Odgovor na to pitanje ipak nije toliko lako dati, jer učitavanje mita o čudovištu kraljevske krvi u strukturu vrhunski složenog oblika kulture kakav je razvijeni postmodernizam, podrazumeva istovremeno sagledavanje situacije iz velikog broja različitih uglova. Koliko god bi se moglo činiti da se sam nameće odgovor da je

okruženje dehumanizovano i otuđeno, a glavni junak ogrezao u banalnost i površnost, te da DeLilo *Kosmopolis* piše kao oštru kritiku takvog stanja stvari, već kod analize motivacije junaka nailazimo na elemente koji ne idu u prilog ovakvom tumačenju, iako je to nažalost stanovište najšireg kruga kritičara, i zahvaljujući tome je i roman stekao reputaciju „ne naročito dobre knjige“. U prvom delu romana DeLilo na površini svakako veoma snažno kritikuje američku kulturu neumerenosti i površnosti, opterećenost materijalnim, kultom zdravog života, u izvesnom smislu paranoidnom opsednutošću bolestima i izvesnošću umiranja, kao i neprikosnovenu vladavinu duha nad telesnim i primarni fokus na pojedinca i njegove potrebe.

Sa druge strane, Erik Paker je produkt takvog društvenog okruženja, i njegova motivacija jeste duboko lična – on veruje u rečitost fluktuacija tržišta i alfanumeričkih sistema realizovanih u elektronskom obliku, i sve nade polaže u skup nula i jedinica koji čine projekciju sveta, ili svet sam, definišući svaki udah svakoga od milijardi ljudi na planeti kroz figurativne dijagrame kojima vlada neka viša prirodna sila, daleko izvan domašaja beživotnih statističkih podataka o „kompresiji neuhvatljive ljudske energije“, njihovih težnji i ponoćnih nemira. Za Erika, podaci imaju duše, predstavljaju svetlucave i dinamične aspekte životnih procesa, objedinjuju svet u saznatljivu celinu. Transpozicija mita u ovakvo okruženje podrazumeva palimpsest od najmanje tri nivoa struktura – one modernističke, grada kao labyrintha, spleta ulica i građevina, ali i labyrinth koji čine ljudi na Erikovom putu, stupajući u interakciju sa njim ili jednostavno ukrštajući svoje putanje s njegovom i konačno, labyrinth od vremena i sažimanja prostora, jedinica i nula pred čijim svemoćnim mrežama, shemama i šarama ljudski životi ili smrti gube svaki smisao.

Struktura romana je podeljena u dva dela, i u svakom od njih pripovedanje je prekinuto jednom epizodom koju govori Erikov alter ego Ričard Šits, odnosno Beno Levin. Iz tih epizoda koje se odvijaju u retrospektivi,

nedvosmisleno je jasno kakav je ishod Erikovog putovanja. Sama putanja kretanja uslovljena je polazištem i zadanim ciljem, ali iako se u metežu mnoštva ljudi i događaja njegovo kretanje kroz grad može činiti veoma složenim, zapravo se radi o pravolinijskoj putanji duž 47. ulice sa Aper Ist Sajda na zapad do Hels Kičena. Erik će na ovu vožnju potrošiti jedan ceo dan u aprilu⁴² ili sve svoje preostalo ovozemaljsko vreme, nastojeći da do kraja razvije i upotrebi potencijale svojeg nagona za uništenjem, koji je kreativni nagon, kako će primetiti njegova savetnica teoretičarka Vidža Kinski (K 87). Ono do čega će u tim nastojanjima stići rezultiraće samouništenjem u fizičkom i u finansijskom svetu kao vrhunskim principom stvaranja, trenutkom iščekivanja da se trenutak prelaska u područje mreža do kraja okonča kao posledica snage njegove lične volje, mada uz ne malu pomoć njegovog „bespomoćnog vojnika“ koji će to ostati i u situaciji kada preuzme ulogu atentatora. Jedan dan u aprilu doneće razrešenje, ili gotovo razrešenje, kroz obogotvorenu egzistenciju oko koje ne postoji ništa „samo buka u glavi, duh u vremenu“ (K 16), i mnoštvo slika na ekranima od tečnog kristala koje prihvatamo kao projekciju stvarnosti. Kada on umre, nastupiće kraj sveta, ali kao ni Borhesov Asterion, ni Erik se umiranju neće pokušati suprotstaviti.

Erikovo putovanje Kosmopolisom započinje epizodom nesanice u kojoj on luta svojim životnom prostorom neobično nalik na palatu koju Borhesov Asterion naziva svojom kućom. Iz ove perspektive oni imaju mnogo toga zajedničkog i sa pogledom na grad Mišela DeSertoa.

Stajao je kraj prozora i posmatrao ogromnu zoru. Pogled mu se pružao preko mostova, tesnaca i zvukova, pa dalje preko gradskih kvartova i

⁴² U ovom vremenskom poravnanju kao i u nekim drugim dalekim sličnostima kao da provejavaju motivi Eliotove *Puste zemlje* – jedan dan u aprilu u kome se odvija radnja romana *Kosmopolis*, podseća čitaoca na to da je „april najokrutniji mesec“, jer budi čežnju u mrtvom i pustom svetu, i kao da je to motiv za naizgled bazrazložno i besciljno Erikovo lutanje. S druge strane, „nestvarni grad“ koji u *Pustoj zemlji* evocira Bodlera, prenosi duh smrti i raspadanja koja vreba kao „pacova u visokoj travi“, pacova, koji u Kosmopolisu, opsednutim gradu, postaje sredstvo plaćanja.

uredno nanizanih predgrađa do onih smesa tla i neba koje se jedino mogu nazvati bezmernom daljinom. (K 16)

Ipak, nema sumnje u to da Erik nije u gradu stvari, njegovo je okruženje odavno postao grad znakova – „stan“ u kome se nalazi koštao je sto četiri miliona dolara, i kako će primetiti njegova savetnica Vidža Kinski, za taj novac on je kupio sto četiri miliona dolara, ne prostor niti stvari kojima je taj prostor napunio; ili anonimna bela limuzina, njegov automobil koji mu se dopadao, a dopadao se i savetnici, jer je masom i veličinom bio u stanju da nadvise svaku primedbu koju bi mu neko mogao uputiti (Up. K 76). Ipak, mučen nesanicom, i vođen željom da „se podšiša“, odnosno da pod punim obezbeđenjem pređe u drugi deo grada da bi se podšišao u berbernici u kraju u kome je živeo kao dete, DeLilov junak smenuje svoje perspektive posmatrača šetača i autsajdera, i ulazi u strukturu grada-lavirinta zaštićen simbolima svog posebnog statusa – ličnim telohraniteljem, anonimnom belom limuzinom, i kamerama koje emituju njegov lik u realnom vremenu. Od toga trenutka, njegova je percepcija izmenjena, ali se i percepcija čitaoca kontinuirano menja da bi do kraja postalo potpuno neizvesno ko je zapravo Erik Paker u okolnostima u kojima mu jednako dobro može pristigli i uloga junaka, Tezeja, i čudovišnog Minotaura. Pričovest, prelazeći iz domena živih ljudi u domen apstraktnih nizova jedinica i nula koje ih pokreću, potpuno zamagljuje granice i odgovore - Ričard Šits, ili Beno Levin, njegov je bivši zaposlenik, ali je sa druge strane i njegov alter ego – čovek kojem je Erik opsesija, njegova kopija, čudovište ili oslobođilac. Žene koje defiluju romanom, Didi Fančer, Eliza Šifrin, Džejn Melman, Vidža Kinski, multiplikacija su Arijadne, svaka od njih drži različite niti klupka spasenja i nudi ih Eriku, ali ih on ni jednu ne prihvata. Igra koja se iza ovog putovanja kroz grad odvija, igra je na život i smrt u digitalnim mrežama finansijskih kretanja, i Erik ne želi da odustane ni po cenu sopstvenog života.

Te zgrade označavale su kraj spoljašnjeg sveta. One zapravo i nisu bile tu. Nalazile su se u budućnosti u nekom vremenu izvan geografije i opipljivog novca i ljudi koji ga gomilaju i broje. (K 41)

U tome prostoru uloge čudovišta, heroja i Arijadni neprekidno se smenjuju i stapaju se jedne u druge, prateći posledice koje objeci stvarnog sveta ostavljaju na kretanja tržišta i otvarajući prostore kroz koje se putem digitalnih slika za trenutak može pristupiti budućnosti. Ta je budućnost ipak postavljala neke logičke prepreke pred ljudsku percepciju stvarnosti

Ugledao je svoje lice na ekranu, zatvorenih očiju, usana oblikovanih u mali bezglasni majmunski krik.

Znao je da kamera prenosi sliku na ekran istog trenutka, ili bi trebalo to da čini. Kako je onda mogao da vidi sebe ako su mu oči zatvorene? (K 53)

Susret sa Vidžom Kinski izbacuje Erika u sasvim drugačiju ravan – u prostor u kome sajberkapital funkcioniše kao sila koja sažima sadašnjost i od vremena čini produkt novca – vreme je ideja o čijoj evoluciji i Kinski i Kastels govore isto – industrializacija je pomerila fokus vremena sa večnosti ka vremenu merljivom časovnikom, linearnom vremenu, da bi potom sajberkapital postindustrijskog doba sa nastupanjem kulture virtualnosti i uz potporu sistema medija srušio linearnu dimenziju vremena stvarajući efekte istovremenosti i bezvremenosti u okvirima mreže i uzdižući tok informacija na nivo „istinskog spektakla“ (Up K 77). Usred jednog takvog okruženja, Tajms skvera i časovnika na kojima stoje vremena u velikim gradovima sveta dok neprekidne reke brojeva defiluju preko ekrana potpuno odvojene od domena fizičkog, dešava se građanski protest. Međutim, iako zainteresovani za zbivanja u čijem su se središtu iznenada obreli, i Erik i Vidža protest posmatraju iz automobila sa televizijskih ekrana, jer tako „ima mnogo više smisla“, i bez uzbuđenja proučavaju aktivnosti kojima pribegavaju demonstranti, čak i one u kojima se razjarena gomila ustremljuje na automobil. Protest posle izvesnog

vremena jenjava jednako iznenadno kako je i započeo i na pločniku ostaje samo nagorela mrlja na mestu na kojem se jedan od demonstranata polio benzinom i zapalio. Tako direktni uvid u tragičnost umiranja Vidžu nagoni na razmišljanje o besmrtnosti i ona je ta koja će Eriku usaditi ideju o večnosti unutar mreže.

Zašto bi umirao kad možeš da živiš na disku? Na disku ne u grobnici. Ideja koja prevazilazi telesnost. Um koji je sve što si ikada bio i što ćeš biti, ali koji nikada ne može da se umori ili zbuni ili ošteti. (K 98)

Blizina jasne i neposredne opasnosti po njegov život, na koju ga upozorava obaveštajni centar, telohranitelj, ali i događaji u realnom prostoru oko njega i njegovog automobila, Eriku pružaju nekakav čudan osećaj zadovoljstva uprkos činjenici da je na tržištu valuta i dalje gubio trku sa raspolomljenim jenom. Njegova je odluka da sad može da počne da živi „sav od krupnih vizija i gordih dela“ (K 98).

Drugi deo romana Erikov je silazak ka onome posthumnom za čime je čeznuo (Up. K 183) – na sličan način na koji je to učinio Džek Gledni u romanu *Beli šum*, Erik ubija telohranitelja na taj način preuzimajući ulogu aktivnog subjekta. Torvala je smatrao svojim neprijateljem, osobom koja je pretnja njegovom samopoštovanju, jer ga je plaćao da ga održava na životu, s jedne strane lišavajući sam sebe odluke o sopstvenom životu i smrti. „Torvalova smrt raščistila je noć otvorivši prostor za dublja sučeljavanja“ (K 133). Hrleći prema poslednjem odredištu, antagonizam i sukob, pretnja golom životu, prerastaju u određenu vrstu čudovišne simbioze – progonitelj i progonjeni jedan pred drugim i sami postaju fluidna forma. U tmini napuštene zgrade koja je Ričardovo prebivalište, Erik naslućuje svoje prisustvo unutar simboličkog organizma, ali i negde izvan tog prostora, na nekoj drugoj strani gde on pripada obojici, gde istovremeno postoji i posmatra sebe (Up. K 177). Ričard Šits u svom monologu otkriva sopstveno poistovećivanje sa svojim neprijateljem, i mržnju kao produkt izneverenog obećanja, ali se istovremeno obznanjuje i

činjenica da se Erikovom smrću, u ravnoteži Ričardovog bića neće ništa izmeniti (Up. K 179). I tada se obistinjuje pritisak budućnosti na sadašnjost, ideja razvijena u teoretisanju Vidže Kinski. Erikov pogled skreće ka ekranu sata – u njemu on ispirva vidi ono što hvata kamerom u kućištu sata, ali u jednom trenutku oseća da se „nečija krv primirila, nečije biće zastalo“ i slika se u ekranu sata menja; korak po korak on u video zapisu na ekranu posmatra sopstvenu smrt i razmišlja o trenutku u kome će tehnologija preuzeti dijagram njegovog nervnog sistema u digitalnoj memoriji i učiniti da „sajber-kapital proširi ljudsko iskustvo prema beskraju kao sredstvo korporativnog napretka“ (Up. K 181). Erik želi da postane kvantna prašina da se odupre ograničenjima sopstvenog postojanja izvan domašaja bola koji mu ne dozvoljava da se pretvori „u bilo šta uzvišeno, u tehnologiju bezobalnog uma“ (K 182). Maštajući o kremaciji u bombarderu Blekdžek dostoјnoj faraona, direktnog potomka boga sunca, o stapanju sa kvantnom prašinom pustinje u trenutku udara letelice o tlo, pred njim se rastapaju sve neostvarene mogućnosti, sve ono što se nije obistinilo u brojčaniku časovnika. Čovek koji će ga izbaviti sedi licem okrenut njemu, ali Erik ne pokazuje zanimanje, jer kraj se još nije desio – budućnost govori da je on mrtav, ali u ovom okruženju u kome njegovo telo još uvek zauzima prostor, on još uvek čeka da se oglasi pucanj.

Kraj romana tako ostaje otvoren, zarobljen u petlji vremena čiji je ishod unapred potvrđen. Istovremeno, Erik je mrtav, ali je i zatočen između dva trenutka, u času pritisnutom naletom budućnosti oduzeta mu je mogućnost proživljavanja sadašnjosti i on ostaje nalik na mrtvu zvezdu koja i dalje sija stoga što joj je svetlost zarobljena u vremenu (Up. K 139). Pronalaženje sopstvenog mesta pod tom svetlošću koja ne postoji cilj je i zadatak putovanja kroz Kosmopolis, na koje su se DeLilovi junaci zaputili.

Kako će nekoliko godina ranije ispričati Marej Siskind jedan od junaka romana *Beli šum*, razmatrajući televiziju kao fenomen, medijum

predstavlja iskonsku snagu američkog doma, zapečaćen je, bezvremen, autorefercijalan, kao mit stvoren na licu mesta usred dnevne sobe, nalik na nešto što prepoznajemo kao u snu, polusvesno (Up. WN 51). Erik Paker i njegovo stupanje u mrežu, iako pripada nešto drugaćijem obliku medijuma, pripada istom mitskom i bezvremenom okviru u kome percepcija sveta definiše njegovo postojanje kao ono o kome govori Marej. Iz te Berklijeve pretpostavke da našom egzistencijom upravlja percepcija, generisane su ideje paralelnih univerzuma svetova naučne fantastike, nepredvidivi obrti gotskih priča, kao i dinamičnost svetova video igara i pojam egzistencije (naročito u sajber-prostoru) kao sistema laverinata u kojima se generišu alternativne moguće verzije događaja na svakom račvanju. Borhesova kratka priča, „Asterionova kuća“, problemu laverinta pristupa iz perspektive njegovog stanovnika Minotaura, kreirajući pomak u perspektivi, ali takođe preusmeravajući fokus sa načina kretanja kroz laverint na obeležja identiteta likova ili njihovih verzija materijalizovanih u zavisnosti od tačke gledišta, što u svojoj interpretaciji primenjuje i DeLilo. Proces stvaranja alternativnih verzija likova dalje biva ubrzan njihvoim uvođenjem u rizomatsku strukturu laverinta u sajber-prostoru koja se pruža u domen jednog drugog nivoa diskursa. Ovakvu reinterpretaciju, fokusiranu na osobenosti diskursa, nalazimo kod Viktora Peljevina u priči o *Šlem užasa* koja je istovremeno i rekontekstualizovana verzija klasičnog mita o laverintu iz koga su mitski junaci upadljivo odsutni. Sajber-prostor po sebi, kao varijanta vreme-prostora uslovljena tehnologijom, s jedne strane upućuje na paradoksalno ustrojstvo „prostornosti“, jer on tradicionalno podrazumeva fizičku dimenziju i telesnost, a sa druge strane podrazumeva „informaciju“ koja prostornost čini apstraktном kategorijom, integralnim delom pojmovnog domena. Ovaj dualitet daje argumente u prilog interpretaciji sajber-prostora kao domena koji teži da posreduje između apstraktnog i konkretнog, ali se najčešće poistovećuje sa gotovo mitskim „drugim“ prostorom. Primer za to jeste način na koji se sajber-prostor dovodi u vezu sa pojmom heterotopije u smislu u kojem je

sagledava Fuko. Heterotopije su mesta na rubu društva, istovremeno su stvarna i nestvarna, i funkcionišu tako što predstavljaju stvarna mesta, ili dovode u pitanje njihovo postojanje ili ustrojstvo. Jedna od najvažnijih karakteristika sajber-prostora jeste tehnološki medijum pomoću kojeg se on kreira, koji podrazumeva kompleksne brojevne sisteme predstavljene nizovima nula i jedinica. Kreirani prostor stoga je prvenstveno matematički i u njemu telesnost i čulna percepcija ne igraju ulogu. Međutim u svetlu teorije metafore Lejkofa i Džonsona, moguće je pretpostaviti da sajber-prostor ne podrazumeva isključivo matematički generisan prostor, jer funkcioniše kao ljudsko okruženje i mi ga doživljavamo kao prostor, a ne kao nizove nula i jedinica (ilustraciju ovog objašnjenja može možda najbolje pružiti vizualizacija sajber-prostora u filmu *Matriks*). Posledično, kompjuterski generisan prostor, predstavlja berklijevsku kategoriju egzistencije, i na percepciju toga prostora u ljudskom umu upravo najveći uticaj ima kompjuterska tehnologija. Ako medijumu pristupamo kao delu „diskursne mreže“, sistema koji funkcioniše kao okvir u kome je moguće generisati značenje, onda, se baveći se određenim istorijskim periodom (ili kulturnim fenomenom) neminovno bavimo medijima koji označavaju granice tehnoloških mogućnosti toga perioda. Ovako shvaćen pojam medijuma zapravo omogućuje mapiranje sistema pravila i kodova određenog vremena putem kojeg se može definisati sve što je o tom periodu zabeleženo, ali i granicu svega onoga što je bilo moguće zabeležiti u diskursu definisanom raspoloživim medijima.

U današnjem okruženju to podrazumeva da tehnološka dostignuća u nekoj kulturi neminovno učestvuju u definisanju percepcije prostora u toj kulturi. Na koji način se percepcija prostora, posebno kada je reč o domenu urbanog, razvija u post-industrijskom i postmodernom okruženju nakon nastupanja trećeg milenijuma, i u kom se pravcu razvija ideja o tome šta je prostor grada, možda najrečitije govore projekti i radovi prezentovani

2006. godine na konferenciji u švedskom gradu Vadstena posvećenoj fenomenu kulture i identiteta grada u svetu prožetom medijima. Ta je konferencija, između ostalih dešavanja, i formalno ozvaničila težnju ka sažimanju ova dva polja istraživanja – fenomena urbanog i kulture medija. DeLilov roman *Kosmopolis* najavljuje i potvrđuje grad kao koncept najbliži sajber-prostoru, razotkriva tehnološke procese koji su uticali na oblikovanje iskustva urbanog prostora, i predstavlja materijalni okvir u kome su subjekti kontinuirano izloženi promeni značenja pojma prostora u fizičkom svetu. Te se promene mogu smatrati neposrednim analogijama sa transformacijama unutar virtuelnog prostora mreže generisanog u prvom redu kroz elektronske medije. Studije urbanog grad posmatraju kao planirane naseljene tehnološke prostore i geografska čvorišta, dok studije medija izučavaju komunikacione procese kao tehnologiju kulture putem koje se stvaraju čvorišta u domenu kulture. Prostor grada smatra se ukorenjenim u materijalne strukture i koordinate prostora, dok se kultura medija veoma često doživljava kao virtuelni tok znakova i simbola. Iako je grad kao prostor, o čemu je Pola Gej iznela stav o kome je bilo reči ranije, pod uticajem industrije reklamiranja i kulture potrošnje odavno prestao da sadrži isključivo ili primarno svoju fizičku dimenziju i smatra se gradom znakova mnogo pre nego gradom stvari, procesi globalizacije i urbanizacije dalje su usmerili studije kulture i studije medija ka prostornoj dimenziji čime se dužna pažnja posvećuje ranije zanemarivanoj „geografiji komunikacije“. DeLilova dela teže da pokažu da danas gradovi i sistemi medija predstavljaju neodvojiv hibrid, budući da mediji upravljaju strukturama života u gradu dok kompleksne urbane forme doprinose stvaranju novih oblika medijskog izraza. Globalni gradovi akumuliraju medijske resurse, građena sredina je zasićena medijskim slikama grada koje od savremenih subjekata čine posmatrače urbanih pejzaža stvarajući mešavinu privatnog i javnog prostora stavljujući u prvi plan međusobno delovanje simboličkih formi i medijsku interakciju sa urbanim okruženjem u kojima su sadržani odgovori na pitanja o tome kako gradovi i njihovi

stanovnici stvaraju sopstveni identitet u okruženju u kome dominira transnacionalni protok kapitala ljudi, novca i medija. Interfejs između fizičkog pejzaža, postupaka formiranja identiteta i medijskih predstava „identiteta vezanih za određeno mesto”, pruža nam jedinstveni uvid u stanje stvari kada je reč o aktuelnim procesima kulturne razmene.

Blisko vezan za problem percepcije prostora u okvirima diskursa postmoderne kulture, jeste problem doživljavanja vremena kao subjektivne mere ljudskog postojanja čijom se „geometrijom“ (Up. Marion Muirhead 2001: 402) DeLilo, u različitim kontekstima bavi u romanima *Beli šum*, *Podzemlje* i *Kosmopolis*. Ipak, o slojevitosti vremena, fizičkim procesima i društvenim konvencijama na kojima se zasniva individualna percepcija vremena i ljudskom telu kao njegovoj meri, DeLilo gradi u minijaturi, romanu *Bodi artist*, u kome sažima moguće odgovore na neke od najvažnijih dilema savremenog doba, o granicama percepcije, trajanju, smrti i telesnosti kao medijumu koji spaja segmente vremena, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

6.

Stanice za distribuciju vremena: Telo kao medijum⁴³

Prostor i Vreme, imena su anđela istrebljivača što su nas prognali iz Raja. Na njih se mora lukavo motriti. Samo nam oni mogu pokazati stazu kojom ćemo se vratiti do Kapije za kojom čeznemo⁴⁴.

(Abel Pose, *Rajski Psi* citirano u Elias 2001: 6)

Osećam potrebu da svojim telom iskazujem način na koji poimam svet oko sebe.

B. Andrije (Andrieu)⁴⁵

⁴³ Ovo je poglavlje objavljeno u časopisu *Književna istorija* 161(2017) 297-311.

⁴⁴ Space and Time are the names of the exterminating angels that expelled us from Eden. They must be watched with great cunning. Only they can indicate to us the return path to the desired Gates.

⁴⁵ „I am susceptible to signify with my body the way in which I am conscious of the world.“ Bernard Andrieu, *Le corps dispersé: Histoire du corps au XX^e siècle* (Paris: L’Harmattan, 1993) str. 274. citirano u Wegenstein, Bernadette. *Getting under the Skin : The Body and Media Theory*. Cambridge, MA, USA: MIT Press, 2006. str. 30

Roman *Bodi artist* objavljen 2001. godine, po mišljenju većine kritičara, iznenadio je čitalačku publiku koja je možda očekivala još jedan u nizu romana razorne snage i izvanredno dalekosežnog kumulativnog učinka, koji bi se bavio političkim i društvenim aspektima slike sveta kako ga doživljava ili vidi potrošačka kultura zapada. Umesto toga, *Bodi artist* je u prvom redu priča o duboko ličnoj drami jedne žene, i unutar njene priče, manifest razotkrivanja slojevitosti vremena kao kategorije, njegove različitosti i skala kojima sinhrono, iako ne uvek sinhronizovano, merimo ono što nam može preostajati unutar granica postojanja.

Objava kraja istorije i odbacivanje vremena kao kategorije neposredno povezane sa tokom istorije, predstavlja možda najizraženiju karakteristiku zapadne kritičke teorije kao i književnog stvaralaštva od pedesetih godina XX veka naovamo. Nastupanje post-istorijske faze ili krize istoričnosti prema Ursuli Hajze (Heise 1997), obeležava niz pojmove koji se u sociologiji, kulturnoj teoriji i književnoj kritici povezuju sa urušavanjem procesa ili fenomena koji su od značaja za istoriju – postmodernizam, postindustrijalizam, posthumanizam ili poststrukturalizam (Heise 1997: 11). Međutim, Hajze ističe da se pojam "postistorija" pre svega odnosi na shvatanje istorijskih procesa i na poimanje temporalnosti, te da je u prvom redu značajan za oblast umetničke produkcije, likovne umetnosti i književnost, stoga što se nužno moramo zapitati da li se "postistorijom" objavljuje raskid kako sa estetikom, tako i sa književnim konvencijama modernizma, ili se radi o nečem drugom (Heise 1997: 12). Da li se dogodila promena u shvatanju istoričnosti i iskustvenom poimanju vremena? Moramo uzeti u obzir da se ta promena ne ogleda samo u načinu na koji definišemo istorijski kontinuitet, već i u načinu na koji doživljavamo različite skale vremena.

Tako nam roman *Bodi artist* nudi jednu sasvim drugačiju, izokrenutu sliku te kulture i u prvi plan stavlja povratak univerzalnom i možda jedinom još uvek inherentno ljudskom obeležju – telesnosti kao meri prostora koji nam

pripada i vremena koje nas omeđuje. U tom kontekstu, roman *Bodi artist* iz jedne neočekivane perspektive, kroz svest pojedinca, iznutra sagledava novonastali domen u kome su sva trajanja svedena na unapred određeno jedinstveno vreme i jedinstveni prostor očišćen od ljudske interakcije.

Roman govori o veoma neobičnoj umetnici koja u kući na osami pokušava da se izbori sa traumom iznenadne i nasilne smrti supruga, o njenoj borbi sa ličnim demonima i konačno, o potrebi da kroz umetnički čin stvaranja izraza sopstvenim telom, rekonstruiše određene vremenske odeljke u neki prelazni oblik između sećanja i sadašnjeg trenutka generišući sopstveni performativni fluktuirajući identitet, i tako stvorи percepciju da „ono što jesmo kad ne uvežbavamo to da budemo“ zapravo nije ništa. U tom njenom činu sadržana je ideja da je doživljavanje tela, kako ga definiše Merlo-Ponti (Merleau-Ponty), a dalje opisuje Bernadet Vegenstin (Wegenstein 2006: 32), odnosno medijuma koji označava telо, njegova predstava, neodvojiva od onoga što je njegova neobrađena forma, i da je postojanje tela odvojenog od procesa posredovanja, od prenošenja poruke, nemoguće. Telo tako nije samo posrednik između subjekta i sveta, već mesto na kome se sjedajuju „holističko jedinstvo i fragmentirana objektivnost“ (Up. Wegenstein 2006 32); ne može biti objektivnog sveta tamo negde, i nekog drugog, subjektivnog, unutar nečijeg bićа. Merlo-Ponti će ustvrditi da su „subjekt i svet sjedinjeni u krvi i mesu“, a priča koju će ispričati Loren Hartke demonstriraće različite faze i slojeve toga sjedinjanja.

Svet u kome funkcioniše Loren isti je onaj u kome je ostao zarobljen Erik Paker, ili je tome svetu veoma sličan. *Bodi artist* govori o umreženom društvu tehnološki razvijenom i usmerenom na povezivanje, ali mu pristupa iz obrnute perspektive, izolujući njegovu osnovnu jedinicu, čvorište isključeno iz mreže; obraća se vremenu i prostoru iz ljudskog uma okrenutog sebi samom, ali istovremeno svesnom vremena i mesta na kome se nalazi i svih prepostavki koje nosi kultura u okviru koje funkcioniše;

roman uvodi umetničku formu kao oblik rituala, kao odgovor na traumu iskustva nastalog pod dejstvom događaja potpuno izvan kontrole subjekta.

U DeLilovoј prozi, posebno u delima koja su neposredno prethodila romanu *Bodi artst*, svetovi, njihovo vreme i prostor, oslanjaju se na fragmente i artefakte, predmete i događaje iz svakodnevice, na sitnice i detalje iz novinskih i radijskih vesti kojima se meri proticanje vremena i trajanje događaja, na sledove slika koje se smenjuju vrtoglavom brzinom čineći trajanje kraćim, a vreme zgušnutim. U romanu *Bodi artist*, upadljivo je odsustvo toga mehanizma. U kući na osami, vreme se vraća počecima, u zatvorenoj petlji iz koje će se ponovo oslobođiti kada se uspostavi novi sistem binarnih parova i od njih sačini novo čvorište kompatibilno sa mrežom iz koje je ono staro istrgnuto. Događaji svedeni na ponovno proživljavanje osnovnih čulnih opažaja i ponovljene, uglavnom auditivne, sekvence, materjalizuju se kroz stratume različitih medija, od veb kamere koja prikazuje put u finskom gradu po imenu Kotka u realnom vremenu, do materijalizacije drugog tela za koje nije do kraja izvesno iz kojeg sveta dolazi, tela koje reprodukuje prošlost u nizovima vokalizovanih sekvenci vremena koje je nepovratno izgubljeno; to će telo će nositi ime „gospodin Tatl“ i biće medijum za sebe, izgubljena veza koju će Loren s najvećim naporom nastojati da pronađe. Sve te stratume, ona će objediniti u sopstvenom telu i predstavi *Telesno vreme (Body Time)* u pokušaju da otvorí kanal proticanja vremena i spozna ko je ona zapravo (Up. BA 125).

Kako nadahnuto primećuje Barbara Adam u svojoj izvanrednoj studiji o društvenim konotacijama vremena (*Time* 2006.), odnos koji imamo prema vremenu, jeste u osnovi svega onoga što nas čini ljudima – u osnovi odnosa prema bogu i univerzumu, životu i smrti, procesima spoznaje i konačno prema situaciji ljudskog roda. Adamova ističe da je sama kultura nastala kao plod napora da prevaziđemo osnovne okvire postojanja, smrt, promenu i ritmično ponavljanje uslova u fizičkom okruženju. Kada je konačnost ljudske egzistencije, ublažena kulturnim obrascima –

generisanjem prepostavki o zagrobnom životu, ili mitova i ideja o heroizmu, otvara se prostor za nove načine da se suočimo sa promenama, sa kratkotrajnošću i sa smenama ritma – vreme pratimo uspostavljanjem mernog sistema, a potom i transformišemo iz prirodnog procesa u ljudski izum drugačijih osobina koji funkcioniše kao sveobuhvatni sistem kontrole na svim nivoima organizacije ljudskog društva, od pojedinca do globalnog sistema. Ljudsko vreme, simbolizovano u mašini kojom se ono meri ili satu, u zapadnim se kulturama smatra i doživljava kao naturalizovano, kao prirodno vreme, iako se ono tako definisano ne uklapa, ili teško uklapa, u ritmove životnih procesa koji se svakodnevno odvijaju, a koji se uglavnom smatraju oblastima delovanja koje „prirodno“ pripadaju ženama, što je takođe veoma zanimljivo gledište koje pridodaje još jedan sloj značenja romanu *Bodi artist* s obzirom na to da ta priča govori o vremenu iz ženskog ugla. S druge strane, vreme definisano prema mašinama za merenje i podeljeno u vremenske zone sveta, potpuno je nekompatibilno sa vremenskim relacijama koje proizlaze iz savremene nauke i iz tehnologija komunikacije gde je vremenski opseg sveobuhvatan i kreće se od „nanosekundi do večnosti“ (Adam 2006: 119). Ipak, za razumevanje osnova neke kulture, ključan je odnos te zajednice prema vremenu, jer se u njemu reflektuje odnos prema smrti, prema ograničenosti ljudskog postojanja, i konačno prema trajanju i večnosti kao u suštini neostvarivim i nedosežnim. Adamova (2006: 120) navodi nalaze arheologa Kristofera Gosdена (Gosden) da je ritmičnost prirodne egzistencije uvek bila različita od one kulturne, i da se, kada je reč o smrti, ona nije smatrala samo iskustvom koje se mora podneti, već i nečim o čemu je nužno polemisati i izgraditi određeni stav; smrt je doživljena kao konačnost koju je potrebno pretvoriti u ritual i tako prevazići. Suočeni sa propadanjem, ljudi su nastojali da pronađu oblike trajanja u ritualima sahranjivanja, u stvarima i predstavama, mitovima i obožavanjima heroja, u sistemima verovanja i u institucijama (Up. Adam 2006: 120). Sahranjivanje je ritualno predstavljalo siguran put u zemlju predaka, u

trajanje koje je izvan dimenzija ljudskog života na zemlji. Sa druge strane heroizam i heroji, delima su oplemenili svoje postojanje i tako obezbedili večno sećanje u slavi koju će prenosi generacije koje dolaze. Ovakvim ritualima zajednica potrošačke kulture, usmerenim ka istom cilju, DeLilo se bavi ponajviše u romanu *Beli šum*, gde objekte u kojima se odvija potrošnja, supermarketete i tržne centre, uzdiže na nivo sakralnih institucija, a ujedinjenje u potrošnji, u prostorima u kojima vreme ne protiče, prikazuje kao kolektivni otpor propadanju, ili smrti samoj. Sadržaj mita i heroji koje ova kultura obožava, možda su različiti od onih u nekim prošlim vremenima, ali ono čime su neraskidivo povezani, jeste njihova ritualna funkcija i refleksija odnosa ljudske zajednice prema vremenu, jer iako je odnos prema konačnosti univerzalan, njegove su manifestacije u svakoj kulturi i u svakom istorijskom periodu uvek jedinstvene (Up. Adam 2006:120). U skladu s tim, brojni su mehanizmi koje „socio-kulturna volja“ (Adam 2006: 120) usmerava ka prevazilaženju ograničenja ljudske egzistencije. Jedan od primarnih mehanizama ovoga tipa jeste prividno zaustavljanje protoka vremena, koji je sveprisutan, iako se značenje toga rituala i njegova forma mogu bitno razlikovati. Adamova (2006:120) navodi da Mirča Elijade izdvaja mit i ritual kao primarne načine kojima se postiže zaustavljanje vremena. Izvođenjem rituala, događaj ili delo se ponavlja u sadašnjosti te se tako njegovo značenje ponovo stvara i u procesu ponavljanja čuva u originalnom obliku. U etapama rituala period iz prošlosti se iznova aktivira i razotkriva od svojih začetaka, tako da bude sačuvana vernost originalu.

Drugi mehanizam zaustavljanja vremena jeste stvaranje predstave kao sredstva za iskazivanje saznanja. Predstava u nepromenjenom obliku čuva sve ono što je u pokretu, promenljivo ili podložno uticaju mnoštva drugih faktora. Jedan od najupečatljivijih oblika ovog procesa jeste umetnost i stvaralački čin umetnika kojim se „ispoljavaju i fiksiraju verovanja, iskustva, nadanja, strahovi i iščekivanja u obliku iskustva koje je moguće

podeliti sa drugima (kao i tumačiti na različite načine)" (Adam 2006:120) kroz niz generacija. Kada je proces stvaranja okončan, „objektivizovan i stoga stabilizovan“ (Adam 2006:120), tada je to umetničko delo istovremeno izvor za razmatranja i razumevanje i sredstvo putem kojeg se širi određeni kulturni izraz, a da pri tome nije neophodno prisustvo onih koji tu vrstu komunikacije iniciraju. Prema autorki Adam, na taj se način „akumulira mudrost izvan granica temporalnosti, ograničenja tela ili znanja pojedinaca“ (2006: 120), te ona ističe da je princip temporalnih odnosa fiksiranja i stabilizovanja onoga što je nestalno i prolazno kroz eksternalizaciju, i razdvajanje saznanja od telesnosti ili konteksta ono što povezuje umetnost i jezik. (Up. Adam 2006: 120). Međutim, iz perspektive romana *Bodi artist*, iako su proces zaustavljanja vremena i umetnički čin stvaranja u opisanoj formi i funkciji u tematskom fokusu, DeLilo odlazi korak dalje eksperimentišući sa idejama koje povezuju ljudsko telo, kao stanicu za merenje vremena, kao sredstvo stvaranja i istovremeno medijum, sa umetničkom produkcijom i ritualima vezanim za proces prevazilaženja nepostojanosti ljudskog veka.

„Ne znam da li je to delo dospelo tamo gde sam želela da dospe“, kaže ona. „Jedan njegov deo još mi je u glavi, tu se preoblikuje.“ (BA 106)

Delo kojem se posvećuje Loren, stvara se sve vreme trajanja pripovesti i konačno i jeste pripovest u sažetom i fiksiranom obliku. Iako Loren govori da je njen plan da nekako organizuje vreme dok ponovo ne počne da živi (BA 38) i dok ne pronađe sponu između sopstvenog postojanja i traume gubitka, DeLilo ovaj proces konstruiše na nekoliko nivoa, demonstrirajući aspekte linearnosti i cikličnosti vremena u ritmovima govora i sekvencama monologa ili razgovora koji se ponavljaju i u kompoziciju romana ispod formalne podele na prošlost sadašnjost i budućnost, istovremeno upisuje paralelne tokove vremena koje je unutrašnje i koje naizgled stoji u mestu, i onog globalnog, digitalnog virtuljenog i umreženog vremena, koje se

naziva realnim, i koje se čini da sat nezadrživo odbrojava bez obzira na kretanja ili periode mrtvila na ekranu.

Roman otvara jedno kratko razmišljanje o prolaznosti i lakoći prihvatanja sopstvenog bića u okvirima nezaustavljivog univerzuma (Up. BA 9) i potom dinamična i živa slika jutra koje je već u najavi opisano kao prošlo i poslednje. Scena obuhvata obične aktivnosti, ispijanje napitaka, doručak, vodu iz slavine, borovnice, žitarice, soju, novine, telefon, hleb iz tostera, program sa radija, ptice u dvorištu s druge strane prozora, sok od pomorandže i mleko i skup uvek istih radnji koje su dovodile do trenutka kada bi se na vrhu čaše stvrio „obod šuštave pene“. Ovi rituali nisu ponavljeni svakoga jutra, no ipak, odvijali su se dovoljno često da definišu trajanje u ponavljanju, iz njih je proizlazilo da su novine bile njene, a kafa i cigareta njegovi, bili su simbol trajanja izvan kalendara, u prostoru u kome „petak ne bi trebalo da ima svoj identitet“ (BA 21), ali u kome sa druge strane nije bilo nikoga osim njih dvoje. Nagoveštaj da će se stvari promeniti simbolično predstavlja dlaka koju ona pronalazi, a o kojoj zaključuje da nije ni njena ni njegova, i kojom se najavljuje prisustvo nekog trećeg, nekoga ko ne pripada svetu racionalnog i ko je u tom trenutku prisutan tek negde duboko u njenoj podsvesti. Da je „poslednje jutro“ nedvosmisleno deo vremena prošlog i jednog ustrojstva sveta koji je nepovratno izgubljen, potvrdiće preko posrednika, prilično suvoparna i kratka beleška o tragičnoj smrti Reja Roblsa, njegovom opusu i životu, čija će poslednja rečenica gotovo bezosećajno izreći da je njegova treća supruga Loren Hartke „ostala iza njega“.

Njeno suočavanje sa tim stanjem u prvom redu podrazumeva izolaciju, stupanje u kontinuum neodredive sadašnjosti, trajanja u usporenom toku misli i gotovo iracionalnoj potrebi materijalizovanja sveta ni iz čega, poput napuštenog i usamljenog čoveka na verandi, koji je zapravo kanta farbe na dve stolice(Up. BA 69-70). Paralelno pokretanje mehanizama za usporavanje i zaustavljanje vremena, i onih koji će inicirati

stvaranje predstave, koja će to biti i u onom drugom smislu reči – predstava na sceni, rezultiraće u opredmećenju i fiksiranju njene dimenzije vremena otkrivenog uz pomoć gospodina Tatla, u umetnički izraz materijalizovan u njenom telu kao medijumu, što će istovremeno biti trenutak povratka ravnoteže. Taj proces otpočinje Loreninim povratkom u kuću na osami, i pokušajima da nastavi da postoji u dve krajnosti – u danima ispunjenim rutinom i izmaglicama „Rejovog dima“ i željom da u njemu iščezne. Podsvesno, ona beleži slučajne događaje koji su nedvosmislena potvrda činjenice da se vreme nije zaustavilo – staru Japanku koja zaliva baštu, veb kameru s autoputa u Finskoj, zvonjavu telefona – svaki od ovih detalja nagoveštavao je drugačiju dimenziju trajanja, iako ona u tome nije mogla da pronađe svoje mesto. Konačno, sa pojavljivanjem neobičnog neartikulisanog čovečuljka na tavanu kuće, za Loren se otvara prostor u kome će otpočeti proces rekonstruisanja vremena. Čovek kojeg će ona nazvati gospodin Tatl, stasom je nalik na dete, i čini se da je njegova sposobnost komunikacije ograničena kao i njegove mentalne sposobnosti. S druge strane, Tatlovo se poimanje vremena ogleda i u njegovoj upotrebi glagolskog oblika, koji ne reflektuje linearni protok vremena, podelu na prošlo, sadašnje i buduće; u njegovim je rečenicama vreme nedeljni kontinuum.

„Dođem idem odlazim. Odem pa dođem. Otišlo mi je da dođem. Mi ćemo, svi ćemo da budemo otišli. Jer ja sam ovde i gde sam. I otici ću ili neću ili nikada. A video sam šta ću da vidim. Ako sam gde ću da budem. Jer ništa ne dođe između mene.“ (BA 76)

Realnost u kojoj je boravio, čija je projekcija bio njegov jezik, bila je takva da u njoj naracija kao (hronološki) sled događaja nije bila moguća. Njegova je pojava kapija do jednog drugog načina poimanja vremena, možda ne ni cikličnog, već onog u kome svi vremenski segmenti postoje naporedo, oličenje večnosti. Kako će primetiti Mark Ostin, „sve je vreme jedno za njega“ (Osteen 2005: 72). Pripremajući sopstveno telo za predstavu koja

predstoji, Loren verbalizuje razliku između Tatlovog i vremena koje prolazi (Up. BA 78-9) – „[t]o je neka vrsta vremena koja je jednostavno i neotklonjivo tu, rasprostrta nevidljiva, a on je lišen urođene sposobnosti da iznova spozna takvo stanje“ – za njega svet sa imenima i datumima nije postojao, budućnost mu je bila bezimena i događala se jednovremeno sa sadašnjošću (Up. BA 79). Loren bi o Tatlu ispredala različite priče, racionalizovane na isti onaj način na koji bi sebe učitavala u novinske članke ili na koji bi izmišljala čitav životni put nečega što bi se na kraju ispostavilo da je gomila odbačenih stvari. On jeste otelovljeno bezvremeno vreme, manifestacija neiskazivog jada i besa i nemoći, kao projekcija njene lične „luđakinje na tavanu“, deo je rascepljenog Loreninog bića, čudovišna žena koju kriju od pogleda, samo što se u ovom slučaju, ona krije sama, i luda na tavanu je muškog pola. Ovo stanje stvari doživeće još jedan neočekivani obrt - Tatl će jednoga dana jednostavno nestati nakon što je danima odbijao hranu, a u predstavi *Telesno vreme*, Loren će postati Tatl, stasom i glasom, i on će se glasom ponovo materijalizovati u Loren tokom razgovora o predstavi sa Marijelom Čepmen. Izuzetno snažnog izraza zbog svoje specifične izobličenosti i potpunog odsustva sopstvenog karaktera, Tatlova pojava funkcioniše kao čisti medijum, sredstvo reprodukcije putem kojeg Loren pristupa segmentima vremena kroz reprodukovane razgovore sa pokojnim mužem i sa samom sobom što je veoma uzinemirava:

Nije to bilo baš pravo oponašanje, ali čula je neka elemente sopstvenog glasa, onaj naglo skraćeni iskaz, lako zujanje duboko u grlu, čula je svoju visinu glasa, svoj ton, a kako je isprva bilo teško, bezmalо nestvarno, razaznati sopstveni glas kako dopire od nekog drugog, od njega, i kako se duboko uzinemirila zbog toga. (BA 51)

Kako ističe autorka Di Prete, vokalna fluidnost teksta, prelazak iz modusa Rejovog u modus Loreninog glasa, naročito ističe unutrašnji konflikt koji je Loren spoznala, ali još nije u stanju da asimilira. S obzirom na to da joj

Tatlovo prisustvo omogućuje da sebe sagleda spolja, ona se neminovno suočava sa svojim unutrašnjim podelama, posebno sa slutnjom da je Tatl, odnosno kroz njega projektovani Rej, tvorevina njene psihe, proizvod njenog nesvesnog, i da to ona sama govori ono čega nije svesna. Međutim u činu stvaranja i oblikovanja svog umetničkog izraza, proces je obrnut i Loren svesno uči da modeluje svoj glas tako da oponaša Tatlov, nastojeći da fiksira stanje kada telo emituje iz podsvesti: njen glas postaje suv i piskav, šupalj, Tatlov echo, koji je i sâm samo echo, njen ili Rejev vokalni otisak u vremenu. Ova polifona fluidnost i slojevitost teksta „koja duboko podriva ideju o tome da su ova tri lika jedinstvena i različita“ (DiPrete 2005: 488) predstavlja suštinu nepostojanja jasne granice između sopstva i drugog, što Di Prete smatra jednim od simptoma kriznog stanja izazvanog traumom (Up. Di Prete 2006: 488). Obilje detalja koje Loren primećuje usput, prolazeći kroz traumu, sintetisaće se u segmente njenog novog dela, koje po Ostinu (up. Osteen 2005:74) počinje da se stvara oponašajući prirodni proces stvaranja zametka, nakon epizode u kojoj Loren Tatlu čita odlomke o fiziologiji rađanja. Nega i briga koju usmerava ka Tatlu, deo je obnove nje same, jer je njeni i Tatlova snaga transformacije, gde on postaje istovremeno i Rej i ona, i Tatl, da bi joj omogućio da ona postane neko drugi i u tom preobražaju stekne sopstvo, pokretačka sila koja stvara njenu umetnost. Ostin, čija analiza Tatla čini se ipak smatra identitetom odvojenim od Loreninog, ako ne nezavisnom osobom, reći će da je „ona telo, a on je inspiracija – i doslovno, jer je 'umeo da oživi njenog muža u vazduhu koji mu je iz pluća navirao' (BA 62)“ (Osteen 2005: 74) i da je svođenjem života na disanje ona bila u stanju da vrati Reja u život slušajući Tatlove reči, da izgoni svoj bol i krivicu koju oseća, u ritualu kojim će sahraniti Rejov duh, istovremeno podižući iz mrtvih i sahranjujući i njega i Tatla u predstavi *Telesno vreme* (Up. Osteen 2005:74).

U predstavi DeLilo modeluje Lorenino telo kao skup univerzalnih tela, što ima mnogo zajedničkog da onim kako ih opisuje feministička teorija od

Done Haravej i Džudit Batler, do Elizabet Gros i Lus Irigaraj i kako ih citira Vegenstin (Wegenstein 2006) – Lorenino telo je akumulacija različitih slojeva medija i u tom modelu subjektivnosti proces identifikacije nikada ne biva iscrpljen, jer se slojevi mogu naizmenično uklanjati i iznova postavljati (Up. Wegenstein 2006: 21). Sam rod kao kategorija, na taj se način oslobađa esencijalističkih pretpostavki ili društvenog konstruktivizma i postaje slobodno i nestabilno, promenljivo, nomadsko i performativno obeležje identiteta; ono što će Marijela Čepmen nazvati Loreninom moći transformacije, moći da učini „ženskost tajanstvenom i moćnom da njome obuhvata oba pola i veliki broj bezimenih stanja“ (BA 110). Telo kojim upravlja *Telesno vreme* najneposrednija je demonstracija doživljaja tela kao područja društvene interakcije; Loren će svoje telo učiniti medijumom stvarajući okolnosti da ono postane „univerzalno poprište sukoba bilo da je on ekonomске, društvene, političke ili seksualne prirode.“ (Up. Wegenstein 2006:21). U razgovoru sa Marijelom Čepmen, u odeljku romana naslovlenom *Bodi art in extremis*, postavljenom kao intersticij i mesto povratka u zajedničku stvarnost, kompoziciono u ravnoteži sa dokumentarnim umetkom o Rejovoj smrti, Loren sama izričito naglašava da *Telesno vreme* nije posvećeno onome što se dogodilo Reju, niti je to drama o ljudima i ženama suprotstavljenim smrti (Up. BA 109). Iza očigledne drame događa jeste proces koji definiše odnos tela i uma, a uključuje na momente prenaglašen proces medijacije između precizno definisanih slojeva vremena – neumoljivog vremena na monitoru, vremena zarobljenog u trenutku koje simbolizuje starica Japanka u vrtu, vremena sa ručnog sata koje je potrebno sustići taksijem, i konačno onog unutrašnjeg neiskazivog koje izvire iz Lorenine interpretacije gospodina Tatla. Ono što ona čini razbija dihotomije subjekt/objekt ili spolja/iznutra što korespondira sa modelom telesnosti o kome govori Elizabet Gros kada govori o koncepciji fluidnog tela. Taj model podrazumeva otvoren i fleksibilan niz značenja, intervencije i rekonstituisanje izvan inicijalnih određenja telesnosti i mogućnost stvaranja koncepta tela koje će delovati u

polju rodnog identiteta i fizičkog subjektiviteta (Up. Wegenstein 2006:23). Grosova pretpostavlja pravac delovanja ka produkovanju fragmentiranosti i dislokacija i fokusiranju na međusobne odnose tela ili delova tela, međutim, u njenom je razmatranju ključno generisanje metafore stvaranja tela „od iznutra ka spolja“⁴⁶ kojom ona prevazilazi ograničenja dihotomije spolja/unutra. Proces stapanja ove dve suprotnosti Grosova vizualizuje poistovećujući ga sa Mebijusovom trakom – aspekti unutrašnjeg u subjektu nepogrešivo vode do spoljašnjih *površina* tela, čime se poništavaju sve uspostavljene binarne opozicije vezane za telesnost, jer ova koncepcija dopušta tumačenje da je moguć odnos tela i uma koji ne podrazumeva njihovo poistovećivanje ili radikalno razdvajanje (Up. Grosz 1994 citirano u Wegenstein 2006).

Model Mebijusove trake dopušta da se subjektivitet tumači ne više kao kombinacija „psihičke dubine i telesne površnosti“ (Wegenstein 2006:23), već kao „površina na kojoj zapisi i rotacije u trodimenzionalnom prostoru stvaraju utisak dubine“ (Grosz 1994: 210 citirano u Wegenstein 2006:23). Sličan zaključak donosi i Mark Ostin navodeći da kraj romana *Bodi artist* ukazuje na to da ljudi ne naseljavaju identitet, već naprotiv, ovaploćuju sebe kroz isticanje sopstvenih imena, koja se, međutim, menjaju, jer identitet nije objekt već svesni stvaralčki čin (Up. Osteen 2005: 78). U njegovoj studiji o romanu *Bodi artist*, najupečatljivija je metafora „sobe odjeka“, prostorije za koju pretpostavlja da je delimo sa horom glasova svih živih i mrtvih iz koje kroz Lorenino telo trbuhozbore projekcije stvarnosti predstave *Telesno vreme*. Telo, slika tela, po Bergsonu (Henri Bergson) sadrži dva odvojena aspekta koji se, kako kaže Vegensttin, povremeno nađu u nekoj vrsti paradoksalne povezanosti. S jedne strane, slika tela jeste materijalizacija percepcije sopstvene telesnosti subjekta koja korespondira sa frojdovskim „idealnim egom“. Telo je neophodni

⁴⁶ Uporediti sa principom prostornog oblikovanja Internacionalnog stila, naročito Le Korbizije, i kasnije negacijom toga principa, Filipa Džonsona i Roberta Venturija.

posrednik između sopstva i nesaznatljive stvarnosti izvan tela⁴⁷ i upravlja odnosima sa spoljašnjom stvarnošću kroz posredovanje slikama (Up. Wegenstein 2006:29). Slika o sebi okosnica je bića i percepcije, određeni oblik interfejsa prema svetu⁴⁸. Sa druge strane, Bergsonov *image de corps* ukazuje na to da je samo telo tvorevina putem koje doživljavamo svet oko sebe. Oba ova povezana aspekta telesnosti odražava *Telesno vreme* – telo je istovremeno i ogledalo i platno na koje se projektuju slike iz spoljašnjosti i središte percepcije, oblik koji se stvara u centru percepcije, iako se taj oblik neprekidno menja, budući da je za Bergsona telo promenljiva granica između budućnosti i prošlosti (Up. Bergson *Matière et mémoire* citirano u Wegenstein 2006:29).

DeLilo pripovedačkim postupkom naglašava fluidnost tela, ponovo primenjujući proces dvostrukе medijacije – odnosno, kao što o detaljima koji okružuju smrt Reja Roblsa čitalac saznaće iz perspektive trećih lica, iz novinske beleške i razgovora sa Izabel, njegovom drugom ženom, tako i detalje o predstavi koju izvodi Loren, DeLilo filtrira kroz lik Marijele Čepmen i proces intervjuja, simbolizovan diktafonom na stolu, i konačno kroz produkt toga posredovanja, prikaz u novinama. Tako unutar percepcije onoga što čini Loren, tela koja ona postaje, čitalac se jednovremeno suočava sa reakcijom i kritičkim komentarom novinarke i njenim doživljajem reakcije publike. Sadržina intervjuja upućuje ne toliko na relevantne podatke o predstavi koji bi inače čitaocu ostali nepoznati, naprotiv, čitalac već zna mnogo više o procesu stvaranja Loreninog izraza od novinarke, a njeno prisustvo i posredovanje ima funkciju da svedoči o problemima koje recipijenti (bilo da je reč o publici ili čitaocima) moraju iskusiti prilikom pokušaja da protumače bergsonovsku dvostrukost tela kao lika u predstavi i procese koji se na njemu odražavaju, a koji jesu

⁴⁷ Sa nekim aspektima ovog tumačenja odnosa telesnosti i granica spoznaje moguće je povući veoma zanimljive paralele u tumačenju poglavlja romana *Podzemlje*, „Oblak neznanog“.

⁴⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1896. u Wegenstein 2006: 29

vezani za preživljavanje traume, kako pretpostavlja DiPrete. Međutim, recipijenti neminovno takođe prolaze u prostor koji je iza neposrednog događaja, u deo kolektivne percepције projekcija vremena kao dimenzije ljudskog postojanja, što će istaći i Marijela naglašavajući da se Lorenina agonija tiče „mene i vas. Nešto što počinje u nekakvom samotnom onostranom, postaje blisko i čak sasvim lično“ (BA 110). U procesu ponavljanja Loren je pronašla metod „zaustavljanja vremena“ kroz umetničku produkciju; u Loreninom komentarju DeLilo i doslovno parafrazira ono o čemu govori Barbara Adam –

„Reč je o prošlosti i o budućnosti...o onom što možemo znati i onom što ne možemo...možda je stvar u tome da se o vremenu razmisli na drugačiji način...da se zaustavi vreme, ili da se rastegne, ili otvori. Da se napravi mrtva priroda koja je živa, ne naslikana. Kada vreme zastane, stanemo i mi. Ili ne stanemo nego bivamo ogoljeni, lišeni samopouzdanja“ (BA 108).

Promišljujući vreme kroz jednu ovako pomno razvijenu i brižljivo konstruisanu situaciju, DeLilo i sam stvara mrtvu prirodu koja je živa. Odabirući Loren, on u ovoj studiji identiteta, koja iako obimom nevelika, svojom dubinom i mnogostrukosti svakako stoji ravnopravno sa nekim tekstom bogatijim ostvarenjima, nastavlja priповest o čovekovom identitetu kao konstruktu, čega su telo i njegovi procesi posredovanja između različitih aspekata kulture samo jedan deo. Početak te priповesti, o nekim drugim, mada suštinski ne drugačijim, odrazima kulture u ljudskom sopstvu, naročito onim koji kao tema čine srž postmoderne kulture, otvaraju romani *Beli šum*, *Vaga* i *Mao II*, i ti romani procesu medijacije prvenstveno pristupaju iz perspektive obrnute ovoj koju pruža *Bodi artist*, prikazujući naličje Mebijusove trake – sopstvo iza materijalne pojave kao projekciju sagrađenu od spolja ka unutra.

“Na kraju podlegnemo pred nadiranjem vremena, to je tačno, ali i vreme zavisi od nas. Nosimo ga u svojim mišićima i genima, predajemo ga narednom skupu stvorenja koja će proizvoditi vreme, svojim tamnookim

kćerima i klempavim sinovima, jer kako bi inače svet nastavljao dalje. Koga još zanimaju teroetičari vremena, ili oni aparati od cezijuma kojima se meri život i smrt najmanjeg srebrnastog trilionitog dela sekunde. Pomislio sam kako smo mi sami jedini pravi satovi, naši umovi i tela, kao stanice za distribuciju vremena. Razmisli o tome, Ajnštajne, imenjače moj.” (P, 239)

U razmatranje odnosa postmoderne kulture prema problemu prostora i vremena, koji predstavlja jednu od velikih i možda nikad dorečenih tema umetničkog stvaralaštva modernizma, DeLilo tako upisuje sasvim malu pripovest koja može da se čita i kao komentar na tezu Fredrika Džejmsona „da našom svakodnevicom, našim psihičkim doživljajima i jezikom naše kulture upravljaju kategorije prostora, pre nego kategorije vremena“ (Jameson 1991: 16). U romanu *Bodi artist* telesnost, kao primarna prostornost ljudskog bića jeste u osnovi ne samo našeg poimanja vremena, već je i ključni repozitorijum svega onoga što može činiti pamćenje, sećanje i konačno stvoriti neku od istorija u vremenu „postistorije“.

7.

Ideologija/kultura/politika – kanali medijacije identiteta; romani *Beli šum*, *Vaga*, *Mao II*⁴⁹ i *Padač*

Ideologiju smatram onim što preseca beskonačni proces semioze u jeziku. Jezik je čista tekstualnost, dok ideologija teži formiranju naročitog značenja... Smatram da tamo gde se moć prožima sa diskursom, gde moć podriva znanje i diskurs; da se na tom mestu stvara rez, zastoj, šav, predeterminacija. Značenje konstruisano tim rezom u jeziku nikada nije trajno, jer će ga već naredna rečenica poništiti, i ponovo otvoriti proces semioze.⁵⁰

(Hall, citirano u Cruz and Lewis, 1994: 263-4)

⁴⁹ U nešto izmenjenom obliku, ovo je poglavlje objavljeno u časopisu *Književna smotra* 2009.

⁵⁰ I use ideology as that which cuts into the infinite semiosis of language. Language is purely textuality, but ideology wants to make a particular meaning. I want to break the chain of meaning here. I want to have this meaning, not every other meaning. So, politically, I slightly separate those two out. I think it's the point where power cuts into discourse, where power overcuts knowledge and discourse; at that point you get a cut, you get a stoppage, you get a suture, you get an overdetermination. The meaning constructed by that cut into language is never permanent because the next sentence will take it back, will open the semiosis again.

Helen Dejvis (Davis 2004) tumači Holova stanovišta kada je odnos društva, jezika i identiteta pojedinca u pitanju, ističući da postmoderna kritička misao, posebno ona inspirisana dekonstrukcijom, teži da uspostavi analogiju između društvenih odnosa i jezika, i da preko te analogije tumači društvene odnose tako što upućuje na lingvističke strukture (Davis 2004:162), i u prvi plan postavlja tezu o proizvoljnosti i neodređenosti lingvističkih referencija. Kada je definisanje ličnog iskustva ili identiteta u pitanju, s obzirom na to da se i jedno i drugo tiče prevashodno društvenih odnosa, i na tom se planu pojavljuje neodređenost ili čak neodredivost; odnosno, ljudsko iskustvo i identitet, ne mogu se smatrati epistemološki pouzdanim kategorijama. S obzirom na to da se značenje uspostavlja kroz sisteme razlika, koji su svojstveni idiolektu preko kojeg tumačimo stvarnost, nameće se zaključak da će značenje uvek biti relativno, i da će u procesu koji Hol naziva beskonačnom semiozom, definisanje konačnog značenja uvek biti odloženo, jer su praktično neiscrpne mogućnosti stvaranja nizova „onoga što nešto nije“. Značenje postoji samo u mobilnim i nestabilnim odnosima prema mrežama značenja kroz koje se ono manifestuje, i pošto ljudima nije dostupno ništa izvan tih struktura, stoga ne može postojati ni nekakva „objektivna“ istina. Težnja ka takvoj formulaciji značenja, odražava „naivne pretpostavke o jeziku kao sistemu predstave“ (Moya 2000: 5), odnosno, zamisli da je odnos znaka i njegovog ekstralngvističkog referenta u pojavnom svetu jedan-prema-jedan, i gledištu da svaki referent iz pojavnog sveta poseduje nekakvu sebi svojstvenu nepromjenjivu suštinu. Postmoderna teorija smatra da znanje, koje uvek dolazi posredstvom jezika, nikada ne može biti smatrano objektivnim.

Ovo se stanovište smatra relevantnim i kada je reč o saznanju ili istini o tome ko smo mi sami. Poststrukturalistička kritika smatra da to ne možemo znati i umesto poniranja u istraživanje prirode sopstva propagiraće stanovište da sopstvo i nema prirodu budući da subjekt ne

postoji izvan gramatičkih struktura koje upravljaju mišljenjem, te subjekt jeste proizvod tih struktura. Stoga što subjekti postoje samo u odnosu na fluktuirajuće mreže značenja i s obzirom na to da tokom vremena subjekt kontinuirano produkuje različitost u odnosu na sebe samog, sopstvo kao jedinstveni, nepromenljivi, stabilni entitet kojeg je moguće spoznati i koji postoji izvan ili iznad sistema jezika, smatra se plodom fikcije jezika, efektom diskursa (Up. Moya 2000: 6). Društveni i kulturni identitet na isti su način izmišljeni ili konstruisani, jer se pretpostavljena sopstva ne mogu jednoznačno odrediti, niti konačno identifikovati. Sa druge strane Moja (Moya 2000: 1-29) identitete ne smatra samo plodom fikcije, već i domenom podložnim mistifikaciji, budući da se događa da se ovim očiglednim konstruktima prilazi kao činjenicama, čime se prikrivaju sve nedoslednosti ili nelogičnosti, ili razlike svojstvene društvenoj konstrukciji koju nazivamo sopstvom. Identitet, tako određen, služi ideoškim ciljevima, posebno onim čija je svrha diskriminacija ili redukcija, i svaka perspektiva koja identitet smatra „realnim“, zapravo sprovodi postupak naturalizacije kojim se prikrivaju strukture moći, pravi izvor konstrukcije, i glavna snaga koja teži da održi tezu da je društveni i kulturni identitet nepromenljivi element domena „stvarnog sveta“. Ipak, „identitet“ jeste vrednosna kategorija koja utiče na ljudsko iskustvo sveta i sopstvenog mesta u njemu, naša predstava o tome ko smo u društvenom smislu definiše naše razumevanje društvenih struktura i njihove funkcije, i u tom pogledu usmerava naša očekivanja (Up. Moya 2000:8).

Stuart Hol opisuje kako ideologija deluje preko jezika i kako tim delovanjem obuhvata i izmešta značenje tako da ideoški postulat prikazuje kao jedino moguće značenje nekog teksta. To je moguće jedino ako prihvatommo kanale medijacije kojima se moć manifestuje u jeziku. Važnost ideologije jeste u tome što je ona neminovno glavna odrednica jezika, pa tako i društvenog diskursa. Drugim rečima, Hol ne zagovara tezu da je identitet ostvariv kao samoodređenje; mi nismo i ne možemo biti

sve što poželimo, jer problem identiteta ne može da se svede na jednostavno odabiranje iz ponuđene „game proizvoda“. Prema Holu, identitet je rezultat produktivnog procesa koji se odvija bez prekida, stvara se na presečištu između individualnih dispozicija i institucionalnog uticaja (Up. Davis 2004: 184) i nikada nije razvijen u punoj formi niti je proces stvaranja moguće okončati.

Kulturnim identitetom, Hol smatra istorijski definisan skup kolektivnih iskustava koje je potrebno razotkriti i sačuvati da bi se ispunila težnja za stvaranjem naroda ili nacije. U ovom pogledu, potraga za identitetom vodi kroz beskrajne lance označitelja koji nas neće dovesti ništa bliže nekom „stvarnom ja“, ali se zbog toga isto tako nećemo obreti u moru relativnosti i to ne znači da smo bespomoćni. Nasuprot Deridinoj razigranoj artikulaciji razlike, Hol insistira na tome da su nam pozicije preko kojih definšemo sopstvene identitete strateške i motivisane, pre nego nasumične i potpuno slobodne. Odluka da se definiše pozicija je upravo to – *odluka*, svesno učinjena intervencija, motivisani probaj u tokove diskursa (Up. Davis 2004: 186).

DeLilove postavke u romanima *Beli šum*, *Vaga* i *Mao II*, taj domen problematizuju– intervenciju, odluku, probaj u tok diskursa da bi se artikulisala sopstvena pozicija u datom kontekstu, u situaciji u kojoj su junaci romana u svakom trenutku svesni sopstvenih ograničenja i potreba i kulturnih okvira u kojima deluju. Dominantno i trima romanima zajedničko okruženje, Lenard Vilkoks (1991) nazvaće „medijskim pejzažima“ (mediascapes), a romane *Beli šum* i *Vaga* prikazaće kao projekciju sveta koja je posledica procesa medijacije „tehnološko-semiotičkih“ (Wilcox 1991) režima, čijem domenu nedvosmisleno pripada i roman *Mao II*. Zanimljivo je da DeLilo upravo opisani pristup identitetu koji zagovara Stuart Hol, primenjuje u procesu identifikacije u odnosu na (manje ili više povlašćenu) većinu američkog društva, projektujući strukture moći i njihove ideološke postavke na njihov prepostavljeni

izvor i tako gradeći razliku na planu odnosa identiteta pojedinca i grupe, ali i jasno određujući grupu prema nekom kolektivu većih razmara (koji u romanu *Mao II* može da se pojmi čak i kao globalna zajednica koju projektuju sistemi elektronskih medija), društvu u „realnom svetu“ u celini.

Signalni iznad belog šuma – ne-mesto i ne-vreme Džeka Glednija

„U tom drugom prostoru, gde su zakoni logike uzdrmani, subjekt se rastvara, a na mestu znaka dolazi do sudara označitelja koji se međusobno poništavaju. To je dejstvo opšteg negativiteta, koji nema ničeg zajedničkog sa negativitetom na kome se zasniva sud (*Aufhebung*) niti sa unutarnjim negativitetom suda (*logikom 0-1*), negativitetom koji uništava (*budizam: suniavada*). Nultilogički subjekt, ne-subjekt, preuzima tu misao što se poništava.“ (Julija Kristeva 1969. „*Poesié et négativité*“ in *Sémiotiké*, str. 212, citirana u Bodrijar 1991a: 259)

Roman *Beli šum* u sferama simulakruma i kodovima koje stvaraju „sektori kapitala koji nisu od suštinske važnosti“ (Up. Bodrijar 1991a: 67), subjektivitet kao problem posmatra kroz problematizovanje prostora i vremena koje se odvija u pozadini dominantno izraženih procesa potrošnje. Uspon ne-mesta, sa jedne strane kao neposredna posledica stvaranja umreženog društva, u *Belom šumu* funkcioniše u namerno izazvanom istorijskom vakuumu koji simbolizuje stanje svesti glavnog junaka Džeka Glednija, i korespondira sa njegovim „strahom od smrti“, ili odbijanjem da prihvati prolaznost i beznačajnost ljudskog, pa time i svog, postojanja i trajanja. Džejmson (1991) će, razmatrajući Lakanovo tumačenje šizofrenije, prokomentarisati da je lični identitet sam po sebi efekat određenog procesa sjedinjavanja nečije prošlosti i budućnosti s njegovom

sadašnjošću, što se takođe manifestuje u jeziku, odnosno u strukturi rečenice, i da ako nismo u stanju da objedinimo svoje biografsko iskustvo ili unutrašnji život u prepostavljenim vremenskim odrednicama, tada nastupa slamanje lanca označavanja čime je naša svest izložena čistim materijalnim označiteljima, odnosno seriji čistih i nepovezanih sadašnjosti u vremenskom kontinuumu (Up. Jameson 1991: 27). U romanu, čiju priču saznajemo iz svesti njenog glavnog junaka Džeka Glednija, upadljivo je naglašeno odsustvo vremenskih relacija, radnja romana počinje *in medias res* i odvija se u vakuumu iz kojeg su odstranjene sve moguće referencije na prošlost ili budućnost, u nekoj večitoj sadašnjosti koja konačno ne uspeva da do kraja postane sadašnjost, što će Peter Boksal (Boxall 2006) protumačiti kao Džekovo „odbijanje da učestvuje u stvaranju zapleta“ (111). Od rečenice kojom roman počinje „Karavani su pristigli u podne... (WN 3)“⁵¹ do beleženja vremena događajima koji imaju značaj samo za njegovo lično doživljavanje sveta, „Bio je poslednji dan raspusta za osnovne i srednje škole“⁵² (WN 110-111) ili „Toga je dana Vajlder seo svoj na plastični tricikl...“⁵³ (WN 322), Džek se prepušta „uranjanju u prazno vreme svoje priповesti kao protivtežu strahu od smrti, pa i smrti samoj“ (Up. Boxall 2006: 110). S obzirom na to da je strah od smrti dominantna tema romana, odsustvo zapleta i razbijena narativna struktura koju čini mnoštvo nepovezanih epizoda, istovremeno jeste ilustracija i argument u prilog Džejmsonovoj tezi o nemogućnosti generisanja nešizofrenog identiteta (što dakako ne podrazumeva poništavanje subjektiviteta, na šta upućuje veliki deo studija⁵⁴), dok inicijalno određenje

⁵¹ The station wagons arrived at noon, a long shining line that coursed through the west campus.

⁵² This was the last day of the holiday break for the grade school and high school.

⁵³ This was the day Wilder got on his plastic tricycle,...

⁵⁴ Uporedi npr. Wilcox 1991, Yehnert 2001, Osteen 2000

Jenert navodi da DeLilovi likovi koji će poneti svu težinu konflikta, po svojem određenju ne pripadaju ni moderni ni postmoderni, već predstavljaju jednu sasvim drugačiju tipologiju. Likove u književnosti moderne doživljavamo kroz njihove duboke unutrašnje konflikte; oni stvaraju svoj identitet tako što se suprotstavljaju – autoritetu, stanju svesti ili nečemu trećem. Međutim, postmoderni likovi, ogoljeni, bez tajni i potisnutih osećanja nemaju čemu da se suprotstave, niti bi imali načina da to učine i kada bi za to i postojala potreba. Tipologija likova postmoderne književnosti odražava poniranje subjekta u

glavnog junaka prema strahu od smrti, koje će u drugom i trećem delu romana zameniti prihvatanje izvesnosti konačnosti, takođe funkcioniše kao prostor kroz koji će se ovi aspekti mogućnosti glavnog junaka da istupi i svesno prekine beskrajni niz semioze različito iskazivati u toku pripovesti. Boksal zaključuje da, stoga što Glednijeva teza da je „cilj života smrt“, jer životni zaplet, kao i ljubavni ili teroristički ili politički, svoju snagu i svoje narativne mogućnosti crpi iz smrtonosnog kraja kojemu teži (Up. Boxall 2006:111), da je njegovo nastojanje, da napredovanje svojeg životnog zapleta uspori, doprinelo stvaranju „mrtvog vremena“ kao nuspojave, i smrti širom otvorilo vrata, jer je svaki trenutak unapred ispražnjen, sveden na već viđeno i pretvoren u sopstvenu simulaciju, ili avet (Up. Boxall 112). Na sličan je način identitet likova u ovom procesu uslovno rečeno relativizovan i oni sami, roditelji i deca, u prostoru pretežno obeleženom ne-mestom i vremenom koje to nije, postaju svoje sopstvene varijacije. Međutim, je li nužno usvojiti stanovište najvećeg broja studija vezanih za *Beli šum* i problem subjektivnosti, koje ukratko poručuje da je sopstvo izgubljeno i svedeno na ponavljanje, kopiju, simulakrum, lažnu predstavu?

Vilkoks (1991) ističe da *Beli šum*, a naročito *Vaga*, s obzirom na tematiku koja prevashodno obuhvata predstave produkovane putem elektronskih medija, život Amerike prikazuje u svetlu veoma sličnom onom o kome govori Žan Bodrijar, te da stoga, naročito za tumačenje društvenih mehanizama prikazanih u romanu *Beli šum*, Bodrijarove teorijske postavke pružaju perspektivu koja je „zanimljiva, značajna, pa čak i presudna“ (Wilcox 1991). Svet informacija kako ga sagledava Bodrijar, ima

semiotiku jezika, gde sopstvo ne postoji izvan okvira određenog trenutka unutar toka diskursa, te je tako subjekt lišen centralne tačke oslonca i stoga lišen i političkog i društvenog uticaja, pa čak, u nekim slučajevima, lišen i sposobnosti delanja. Identitet zamenjuje niz uloga konstruisanih na osnovu spolja nametnutog niza predstava. Jedno od ključnih pitanja koje se tiče subjekta u postmodernom okruženju, zapravo je pitanje iz kojeg [političkog] izvora crpimo svoje predstave i percepcije koje na posletku čine naš identitet? (Up. Yehnert 2001: 357)

iznenađujuće mnogo zajedničkih karakteristika sa svetom Džeka Glednija; slom stvarnog i tok označitelja proisteklih iz informacionog društva u kome je svaku stvarnost zamenila simulacija – u tome svetu postojanje domena *objektivnog* potpuno je isključeno, znakovi su stvarniji od stvarnosti i zamenjuju svet koji su izbrisali. Ovo radikalno nastupanje znaka, po Bodrijaru rezultuje nestajanjem razlike, svih fiksnih struktura i konačnosti putem kojih se proizvodi stabilno značenje, i to je gledište veoma slično DeLilovoj viziji „entropijskog sloma fundamentalnih rituala i pojmove u informacionom toku elektronske komunikacije“ (Wilcox 1991). Glednijev se subjektivitet definiše u nizu epizoda vezanih za tipična obeležja kulture, mesta, odnosno ne-mesta, u kojima Marej Siskind naslućuje „talase i zračenja“, kapije/prolaze preko kojih se stupa u mrežu

Televizija nudi neverovatne količine psihičkih podataka. Otvara vrata ka drevnim sećanjima od početaka sveta, želi nam dobrodošlicu u mrežu, u prepletaje sitnih zujećih tačkica koje čine strukturu slike. I svetlo i zvuk. Pitam studente, „Šta biste još hteli?“ Pogledajte samo to bogatstvo podataka skriveno unutar mreže, blistavo pakovanje, džinglove, reklame od prizora iz stvarnog života, proizvode koji hrle iz tame, kodirane poruke i beskrajna ponavljanja, kao pojanje, kao mantre. Koka kola je to, Koka kola je to, Koka kola je to. Medijum se praktično preliva svetim formulama, ako se budemo mogli setiti kako da reagujemo iskreno i da prevaziđemo otpor, zamor i gađenje. (WN 51)

Međutim, kakva je priroda subjektiviteta u toj mreži? Delez i Gatari u *Hiljadu ravnih* (*Mille Plateaux/Thousand Plateaus*) opisuju postmoderni subjektivitet kao „univoknost“ (Up. Milić 2000: 180), *haecceitas* – „ovost“⁵⁵, koja obuhvata postojanje, i longitudinalno i vertikalno, kao nizove brzina i

⁵⁵ **haecceitas** - (*od lat haec = ova*), tim je novolatinskim pojmom D. Skot nekad razumijevao individuaciju, a nekad načelo individuacije. Nije neka "res", nego "formalitas", tj. element, realni entitet (ontološki, a ne jednostavno logički), nakon generičke i specifične formalnosti, zadnji koji konstituirira supstancijalnost svakog bića.

http://www.filozofija.org/index.php?option=com_content&task=view&id=129&Itemid=58
Delez i Gatari ga vraćaju u filozofske rasprave XX veka.

usporavanja još neformiranih čestica, nizove nesubjektivizovanih uticaja (Up. O'Donnell 2000: 26 citira Deleuze&Guattari *Thousand Plateaus* 263-63). Svaki je subjekt po njima u konstantnom stanju asemblaža; asemblaž je sebe i asemblaž u sklopu drugih asemblaža. Međutim, struktura subjekta kao asemblaža podrazumeva fluidnost i stoga eliminisanje temporalne dimenzije (o čijoj ulozi u definisanju subjektiviteta govore i Lakan i Džejmson). Za Deleza i Gatariju *univoknost* je privremeni i mobilni sklop, koji zavisi od elemenata koji mu stoje na raspolaganju u datom trenutku, ali ne sadrži istorijsku referenciju, prošlost ili budućnost; nalazi se u stanju konstantnog pomeranja i u procesu postajanja nečeg drugog. Ovako shvaćeno sopstvo funkcioniše u sistemu ravni (*Plateaus*) koji je ustrojen tako da je sasvim moguće da hronološka i linearna određenost subjekta funkcioniše paralelno sa ravni u kojoj nastaje asemblaž. Za Deleza i Gatariju pitanje identifikacije svodi se jednostavno na ustrojstvo ravni u kojoj se neko trenutno nalazi, ali, slično kao što ističe Hol, pozicioniranje subjekta ne zavisi od njegove slobodne volje ili izbora, budući da svi asemblaži, od pojedinačnih do globalnih teže stvaranju veoma složenih struktura (Up. O'Donnell 2000: 26).

Mogućnost interpretacije generisanja subjektiviteta DeLilovih junaka preko postavki Deleza i Gatarija, pruža perspektivu koja prevazilazi poistovećivanje sa simulakrumom i pretežno negativnim definisanjem identiteta koje usvaja, stvara i odbacuje Džek Gledni, i svakoj njegovoj varijaciji daje legitimitet, time što dopušta redukovanje one ravni u kojoj se očekuje sačinjavanje varijeteta humanistički zamišljenog sopstva koje bi posedovalo nekakvu nepromenljivu suštinu. Ravan u kojoj junaci *Belog šuma* stvaraju asemblaže ili čiji su pasivni deo, ne sadrži tok vremena (o čemu je već bilo reči), a sa druge strane, DeLilo majstorski izmenjuje referentne tačke pomoću kojih definiše likove, kombinovanjem i preplitanjem ili smenjivanjem različitih žanrovske formi (od romana o

akademskom miljeu do detektivskih serija) i tako sugerije elemente koji su likovima na raspolaganju u datom trenutku.

S obzirom na to da je temporalnost kao uporišna tačka nepouzdana, dominantni referntni okvir u *Belom šumu* čini prostor generisan putem medija, posebno oni aspekti domena prostora koje Mark Ože (Auge) opisuje kao ne-mesta. Ože uvodi ideju ne-mesta kao prostorne dimenzije opšte kategorije “nadmodernog” koje je projekcija kulture “neumerenosti”, a čija je opet glavna odlika zasićenje događajima gde je svaki oblik individualizovane kulture ‘lokalizovane u vremenu i prostoru’ suvišan. Ideja ne-mesta komplementarna je Kastelsovoj teoriji tokova i obuhvata infrastrukturu koja je potrebna za ubrzano cirkulisanje putnika i robe (autoputevi, brze pruge, petlje, aerodromi), prevozna sredstva, mesta tranzita, privremena boravišta, luksuzna ili ispod granice ljudskog dostojanstva (hoteli ili straćare, skvotovi, izbeglički kampovi), gigantski tržni centri u kojima korisnici supermarketa, bankomata i kreditnih kartica bez reči neposredno komuniciraju u sistemu trgovine i potrošnje. Konačno, kompleksni sistemi kablovskih i bežičnih mreža u kojima se vanzemaljski prostor koristi u svrhe ostvarivanja komunikacije koja je povremeno toliko bizarna da pojedinca povezuje jedino sa njegovom sopstvenom slikom. Privremeni korisnici ne-mesta usvajaju karakteristične načine društvenog ponašanja: sam za sebe, ali tek jedan od mnogih, smatra se da korisnik ne-mesta stupa u ugovorne odnose u datom prostoru sa samim prostorom (ili sa silama koje u njemu vladaju) i povremeno ga se podseti da je takav “ugovor” u vidu ‘uputstva za rukovanje’ ili ponašanje koje je na snazi. Ove odrednice gotovo se doslovno ogledaju u dijalogu koji vode Gledni i Mink, u nekom motelu u situaciji u kojoj je Gledni namerio da na sebe preuzme aktivnu ulogu tako što će se fizički suprotstaviti Minku. DeLilo ovu epizodu gradi poštujući žanrovske karakteristike detektivske fikcije prenesene u televizijski modus; radnja obiluje prekidima i ponavljanjima, kao da se očekuje blok reklama između dve sekvence. Međutim, razgovor

Glednija i Minka ne odnosi se na prirodu problema za koji Gledni misli da postoji između njih, već se odnosi na prirodu mesta na kome su se obreli, tako opet izmeštajući fokus naracije sa aktivnosti na prostor, na statičnost.

“Time što si došao ovamo, pristao si na određeni način ponašanja”, rekao je Mink.

„O kakvom ponašanju govoriš?“

“ O ponašanju u sobi. Svrha soba jeste da budu unutra. Niko ne treba da ulazi u sobu ako mu to nije jasno. Ljudi se ponašaju na jedan način u sobama, a na drugi na ulicama, u parkovima i na aerodromima. Ulazak u sobu znači pristajanje na određena pravila ponašanja. Iz čega sledi da je to ponašanje koje se praktikuje u sobama. To predstavlja standard, za razliku od parkirališta ili plaža. To je cela svrha soba. Niko ne treba da ulazi u sobu ako ne zna šta joj je svrha. Postoji prečutni sporazum između osobe koja ulazi u sobu i one u čiju se sobu ulazi, za razliku od letnjih bioskopa ili otvorenih bazena. Svrha sobe se izvodi iz njene naročite prirode. Soba je unutra. U tome se moraju složiti ljudi u sobama, što se razlikuje od travnjaka, livada, polja, voćnjaka. (WN 306)

Taj je prostor praktično definisan kao ravan u kojoj likovi trenutno funkcionišu i limitiranost prostora uslovljava ograničen broj elemenata koji im stoje na raspolaganju za stvaranje asemblaža subjekta. Tako definisano ne-mesto, motel, i soba „koja je unutra“, njegov protivnik, koji se predaje pasivnosti, nisu kompatibilni sa Glednijevim nastojanjem da izabere aktivni princip i njegova je akcija obesmišljena i osućećena u pokušaju.

Ože navodi da ne-mesta nikada ne postoje u čistom obliku i da obuhvataju i druga mesta i odnose koji se unutar njih stvaraju. Mesto i ne-mesto su u izvesnom smislu suprotni polovi istog fenomena – mesto nikada nije u potpunosti izbrisano, dok ne-mesto nikada nije u potpunosti završeno; nalik na palimpsest, u koji se neprekidno upisuje kodirana igra identifikacije i različitosti. DeLilo u sva tri romana eksperimentiše sa

nizovima ovakvih mesta kao kulturnih produkata i sa smenama perspektiva koje njegovim likovima nude praktično neiscrpnu mogućnost transformacije, ograničenu jedino slabostima tela iz čega će proizaći još jedna zajednička istina – svi zapleti teže okončanju, teže smrti, te se sva tri romana završavaju smrću, međutim, kao i životi, i te smrti, sadrže potpuno različite implikacije u čemu se možda najupečatljivije ogleda težnja asemblaža kao stvaranju kompleksnih struktura. Brojni primeri moguće čiste forme ne-mesta, ali i onog kontekstualizovanog, hibridnog, ili kombinovanog ne-mesta, prisutni su u celokupnom opusu Dona DeLila, s obzirom na to da tematski u njegovim delima od samih početaka centralno mesto zauzima "kultura neumerenosti" savremene Amerike, i sasvim se sigurno može reći da je ono što je uobičeno u društvenoj teoriji krajem XX veka, u DeLilovim je romanima prisutno još od ranih sedamdesetih kao niz karakterističnih slučajeva. Po objavlјivanju romana *Beli šum*, kritičar Tomas Lekler (LeClair) svrstao je DeLila u red američkih sistemskih romansijera, uz Tomasa Pinčona, onih koji se bave delovanjem sistema na pojedinca i može se reći da, iako su svi DeLilovi romani u tom pogledu tematski jedinstveni, *Beli šum* jeste apoteoza postmoderne Amerike iz perspektive društvenog nukleusa – od porodice kao osnovne jedinice društvene organizacije do načina života lokalne zajednice, imaginarnog tipičnog predgrađa.

Prateći strukturu postmoderne porodice u romanu *Beli šum*, u kome se jezgro koje čine roditelji i deca rasulo u beskonačan kružni tok polubraće i polusestara, pomajki i poočima koji se smenjuju u ulogama staratelja, čitalac stupa u okruženje u kojem je opisani organizacioni princip pravilo, ne izuzetak. Ceo gradić odlikuje stanje nestabilnosti gde se raspada jednog, ali i stvaranje narednog nukleusa objavljuje rasprodajom stvari ispred kuće, i gde te odbačene stvari svedoče o propalim brakovima (Up. WN 59). U tome okruženju Džek Gledni prolazi kroz gotovo sva opisana ne-mesta, od supermarketa, preko autoputa, šoping-centra i beskrajnih trgovачkih

zona, do aerodroma, motela, izbegličkog smeštaja i konačno CCTV⁵⁶, odnosno do opisanog povezivanja pojedinca sa sopstvenim likom emitovanim kroz medije. Sveprisutan je kontekst u kome su DeLilovi protagonisti prinuđeni da se prilagođavaju životu u tehnološki visokorazvijenom okruženju, i u kome su neprekidno prisiljeni da komuniciraju ili uspostavljaju određenu vrstu odnosa sa znakovima. Istovremeno, toliko prezasićenje vezama i informacijama uzrokuje izmeštanje fokusa komunikacije – generiše prelivanje značenja i konačno njegovo potpuno obesmišljavanje u pojedinim slučajevima. Informacije su namenjene za jednokratnu upotrebu i za što bržu konzumaciju lišenu svakog propratnog rituala, isto kao brza hrana ili kupovina proizvoda – u supermarketu, tržnom centru, ali i u kući uglavnom neprekidno ispred uključenog TV prijemnika. DeLilo, međutim, ovaj potrošački univerzum posmatra i iz drugog ugla – iako su članovi porodice glavnog junaka i njihove navike prikazani satirično, sa druge strane, kroz lik teoretičara popularne kulture, televizija i kupovina uzdignuti su na nivo religioznih rituala. Mesta kao što su aerodrom Mariot, Travelodž, Šeraton In, kanališu duhovne težnje savremene Amerike, to su novi hramovi u kojima se traga za duševnim mirom u okruženju orijentisanom ka ostvarivanju profita. Čak je i arhetipska slika ne-mesta, prostor u koji stupa putnik, poistovećena sa „motelima Best Vesterma, zalogajnicama/dajnerima i drajvin restoranima“, a poetika putovanja sa ravnicom i pustinjom i prljavim i smrdljivim Klozetima (WN 68). Roman završava „danom kada se Vajlder popeo na svoj tricikl“ i prevezao ga preko autoputa, duboko poremetivši pravila ponašanja na užas vozača koji su nastojali da izbegnu njegovu sićušnu priliku. Gledni svoja razmišljanja o „talasima i zračenju“ završava ponovo se vraćajući ravni potrošnje, supermarketu, u kome su police presložene i po kome ljudi gotovo besciljno lutaju, nastojeći da iščitaju poruke sa pakovanja

⁵⁶ Closed Circuit TV, vidi poglavlje *Ko sanja san, ko priča priču*

Mnogi se muče da razaznaju reči. Razmrljana slova, udvojeni obrisi. U izmenjenim policama, u tutnjavi okruženja, u prostoj i bezdušnoj nepobitnosti njihovog propadanja, pokušavaju da nađu izlaz iz zbrke. Ali na kraju krajeva, nije važno šta su videli, ili šta misle da su videli. Terminali su opremljeni holografskim skenerima, koji dekodiraju binarnu tajnu svakog proizvoda, nepogrešivo. To je jezik talasa i zračenja, ili način na koji mrtvi razgovaraju sa živima...Sve što nam treba, a da nije hrana ili ljubav, nalazi se na policama sa tabloidima. Pripovesti o natprirodnom i vanzemaljskom. Čudesni vitamini, lekovi za rak, kure protiv gojaznosti. Kultovi slavnih i mrtvih (WN 326).

Vilkoks će istaći da se protagonist *Belog šuma*, Džek Gledni, suočava sa novoustanovljenim poretkom u kome se život sve više premešta u područje simulakruma, u kome elektronske predstave jesu zamena za iskustvo. U romanu *Vaga*, Li Harvi Osvald je proizvod toga porekla; figura posvećena auto-kreaciji kroz medije, on pokušava da sklopi sopstveni život i neminovno smrt iz „produkције harizmatičnih slika i prizora postmodernog društva“ (Wilcox 1991), sopstveni kult mrtvih i slavnih. Poslednja rečenica u *Belom šumu*, nedvosmisleno najavljuje perspektivu ravni u kojoj je asemblaž uslovljen pre svega usvajanjem aktivnog principa *stvaranja* vremena, prostora i istorije. Osim Lija Osvalda, koji stvara asemblaž samoga sebe, i svi drugi likovi u romanu, uključujući i svaznajućeg Nikolasa Branča, pa i DeLilo kao autor, prisutni su u onoj meri u kojoj je njihovo delovanje u funkciji kreiranja subjektivitetâ koji će sačinjavati elemente neke moguće istorije, „velike zavere“ iza nastupajućeg kulta Lija Osvalda.

Li Harvi Osvald – čovek koji nikada nije postojao

Više od običnog ulančavanja izraza, drukčiji od sintaksičke jukstapozicije reči, rizom čine događaji čije razumevanje zavisi od toga koliko smo ih

dostojni: "događaj nije ono što se slučuje (akcident), već u onome što dolazi čistota izraženog koja nam daje znak i koja nas čeka". Rizom je i skok sa jedne tačke na drugu, iz jedne ravni u drugu, susret fatalnosti koja sa borbom čini jedno: "neka vrsta skoka na mesto čitavim telom koje svoju organsku volju razmenjuje za duhovnu, koje sada ne želi upravo ono što se događa, već nešto unutar onoga što se događa, nešto što će doći da potvrdi ono što dolazi... Događaj... *Amor fati*". (Milić 2000: 190)

Razmatranjem logike smisla, u istoimenoj studiji, Delez uvodi kategoriju *ne-smisla*, kao udela onoga što je „problematsko“ u smislu, deo koji sprečava konačno definisanje smisla, njegovo zatvaranje (Up. Milić 2000: 184). Kako naglašava Milić, ne-smisao s jedne strane inicira beskonačan sled regresije, vraćanja ili uzmicanja u nastojanju da se problem objasni, čime se broj iskaza povećava, odnosno „govor umnožava govor“, dok s druge strane, ne-smisao i smisao stoje u odnosu disjunktivne sinteze, odnosno, nastoji se njihovom sintezom generisati značenje, kao opštost koja ima komunikativnu snagu, ali će se to značenje uvek razlikovati od smisla, od događaja kojeg zastupa i da kojim je u odnosu disjunkcije (Up. Milić 2000:184).

Roman *Vaga* jeste upravo skup umnoženih iskaza koji se roje u pokušaju da se objasni „neprevazilazni napon“, i nepresušno izvorište kolektivne traume uzdignute do nacionalnog kulta, ubistvo Džona Kenedija. S jedne strane, oko prvobitnog događaja ispredeno je mnoštvo sekundarnih pripovesti, i zanimljivo je da mnoge od njih DeLilo u drugim svojim delima koristi kao kulturne artefakte⁵⁷. Njihova je glavna odlika ponavljanje, regresija s ciljem pronalaženja značenja, kako taj postupak opisuje Delez, međutim, rezultat toga ponavljanja sadrži i komponentu „već viđenog“ kako je opisuje Bodrijar, komponentu koja neminovno svako značenje redukuje⁵⁸. Kakvo je mesto subjekta, aktera događaja i na

⁵⁷ Zapruderov film u *Podzemlju*

⁵⁸ Za detaljnije razmatranje pogadati analizu u poglavljiju *Ko sanja san, ko priča priču*

koji način i u kojoj meri se njegov identitet, ili subjektivitet, odupire zatvaranju interpretacije? Frenk Lentricija (1990), posmatrajući roman *Vaga* kao kritički prikaz postmodernog, ističe da DeLilo u površinsku narativnu strukturu romana, koja teži realizaciji događaja, odnosno atentatu, upisuje sekundarnu pripovest, Osvaldovu konstruisanu biografiju, „priču bez zapleta o životu bez svrhe koji pogone bespoštredni sudari nemotivisane i protivrečne motivacije“ (Lentricchia 1990: 439). O'Donel primećuje da je to jedan od prvih događaja izložen beskrajnoj analizi snimaka, beskonačnim nizovima interpretacija u obilju podataka, i stvaranju teorija koje sve, bilo da se radi o teoriji „jednog strelca“ ili o politički motivisanim zaverama na čijem čelu se smenjuju Lindon Džonson, Fidel Kastro, tajne službe i mafija, i da je upravo postupcima medijacije i reinterpretacije iz toga događaja potpuno odstranjena svaka mogućnost dosezanja do onoga što bismo mogli nazvati „stvarnim“, jer zapravo jedino u šta se možemo pouzdati, jeste da iza svega ne стоји neka logika višeg reda (Up. O'Donnell 2000: 48). U toj je priči, Li Osvald oličenje postmodernog identiteta – fluidan, nestalan, neuhvatljiv i zapravo prazan subjekt. Njegov je lik mesto sudara označitelja koji se međusobno poništavaju, a kraj toj rastgnutoj semiozi donosi očekivani, i poznati ishod, smrt, i stvaranje subjektiviteta sasvim iznad svih ravni u kojima na bilo koji način može biti definisano njegovo „stvarno“ postojanje, stvaranje kulta Osvalda, mrtvog i slavnog.

Li Harvi Osvald je bio budan u svojoj celiji. Postajao je svestan da je pronašao svoj životni cilj. Nakon zločina sledi rekonstrukcija. Moći će da analizira motive, velika pitanja o istini i krivici. Imaće vremena da razmisli o svemu, da sve to razmotri sam sa sobom. Evo zločina koji jasno nudi materijal za iscrpnju interpretaciju...To je bio pravi početak...Njegov je život sada imao jedinstvenu temu po imenu Li Harvi Osvald (Up. L 434).

Sa druge strane ovog događaja i stostrukog prepleta pripovesti koje je taj događaj generisao, stoji nepokolebljivi Nikolas Branč, nezavisni istražitelj čija je uloga da sačini nepristrasan prikaz onoga što se zaista dogodilo.

Njegov konačni neuspeh, potvrđuje nagoveštenu tezu da „zaista“ kao odrednica, ne može funkcionisati u pretpostavljenom kontekstu i da je jedino objektivno i nepristrasno u njegovom izveštaju lista mrtvih proizašla kao posledica inicijalnog događaja:

Negde u svojoj sobi punoj teorija, u nekoj beležnici ili fascikli, Nikolas Branč čuva spisak mrtvih. Ispis imena svedoka, doušnika, istražitelja, ljudi povezanih sa Lijem H. Osvaldom, ljudi povezani sa Džekom Rubijem, svi mrtvi kao poručeni, što navodi na neke zaključke... Upadljivo je prisutan jezik načina umiranja. Metak u potiljak. Umro prerezanog grkljana. Nastreljen u policijskoj stanici. Nastreljen u motelu. Nastreljio je muž mesec dana kasnije. Nađen obešen o toreadorske pantalone u zatvorskoj celiji. Ubijen karate udarcem. Neonski ep subotnje večeri. (L 57)

Frenk Lentrikija će istaći da je roman *Vaga* dramatizacija susreta jedne verzije postmodernog identiteta i verzije istorije kao „naracije pogonjene namerom“ (Up. Lentricchia 1990: 439 citirano u O'Donnell 2000: 49). DeLilo Osvalda konstruiše kao osobu koju neodoljivo privlače zapleti čije se putanje slučajno ukrštaju. No kako će pred kraj romana prokomentarisati jedan od likova, u Osvaldovom svetu, slučajnost ne postoji, stvari se dovode u vezu, jer nastojimo da ih u vezu dovedemo (Up. *Libra*, Penguin 384). Način na koji ih on dovodi u vezu odzvanja metodom koju primenjuje Nabokovljev pripovedač, Čarls Kinbot, učitavajući sebe u zaplete koji obeležavaju postojanje drugih, „važnijih“ likova, potpuno arbitarnim interpretacijama argumenata. Tako Li sebe povezuje sa Kastrom, koristeći podatak da je njegovo gerilsko ime bilo Aleks, a da su Lija znali kao Aleka, da je uvek istovremeno čitao dve ili tri knjige baš kao i Kenedi, da su obojica služili vojsku na Tihom okeanu, da im je obojici rukopis ružan i da ne poznaju pravopis, da im se braća zovu Robert i da su im žene bile trudne u isto vreme. Iako i sam Osvald veruje da on samostalno gradi sopstveni identitet i „kroji svoju sudbinu“, on je već unapred konstrukcija drugih aktera, zarobljen u mehanizmima zavera o

kojima ne zna gotovo ništa. Deo jednog od tih mehanizama sa kojima se poigrava DeLilo, jeste Vin Everet, jedan od mogućih misterioznih zaverenika, koji u podrumu svoje kuće sklapa „čoveka“ od komadića papirnih otpadaka – retuširanih fotografija, ulaznica, potvrda o promeni adrese, porudžbenica i zahteva za izdavanje kreditnih kartica, iskrivljenih potpisa i pseudonima naslađujući se razmišljanjima o tome kako će istoričari u budućnosti postepeno otkrivati njegovu pažljivo sastavljenu rukotvorinu i kako će se neizostavno morati pouzdati u te materijalne fragmente stvarnosti u nju ugrađene. Džozef Tabi će još istaći da takav hijerarhijski red na kome Everet zasniva svoju konstrukciju Osvalda, ne samo da od ljudi stvara objekte, udaljava ih i kadrira kao nizove slika, već preti da izoluje posmatrača, odvajajući ga od ostalih i ostavljajući ga na milost sopstvenoj sposobnosti isključivanja i osećaju da kao da sam sebe špijunira izdaleka (Up. Tabbi 1996:191) što Tabi dalje ilustruje Osvaldovim doživljajem predsednika Kenedija i njegove pratnje dok na njih ispaljuje hice⁵⁹. Li postaje otelovljenje Jenertovih zaključaka (Up. Yehnert 2001: 357) – njegov je identitet niz konstruisanih uloga u skladu sa spolja nametnutim nizom predstava o tome šta Li treba da bude, i nedoslednosti u konstrukciji nisu proizvod greške, već su posledica činjenice da u Lijevom stvaranju istovremeno učestvuje više političkih/ideoloških izvora koji su potencijalno u međusobnom sukobu.

Osvald kao subjekt svoje postojanje započinje post-festum, kao konačna konstrukcija koju će kroz spiskove mrtvih nastojati da sklopi Branč. Osvald o sebi razmišlja kao o konstrukciji „interdisciplinarnog subjekta“ (Up. O'Donnell 2000:51) podložnog višestrukim tumačenjima. DeLilo u članku objavljenom nekoliko godina pre romana *Vaga* kaže:

⁵⁹ „Efekat medija“ koji prizor Kenedijeve kolone ima na Osvalda, u romanu *Podzemlje* satirično komentariše komičar Leni Brus:

„Kenedi se pojavi u javnosti i čuje ljude kako govore: video sam mu kosu! Ili, video sam mu zube! Spektakl je tako raskošan da ne mogu čitavog da ga obuhvate pogledom...Obožavaju svete moštvi dok je čovek još živ.“ (P 555)

Misterija koja okružuje Osvalda, jednostavno se događa onda kada najobičniji život izložimo neumornom preispitivanju, sledimo trag svakog prijatelja, rođaka, ili poznanika do njegove lične sobe sa senima i nastavimo da ga pratimo i uspostavljamo veze. („American Blood“, citirano u Tabbi 1996: 186)

Osvaldov identitet, kako zaključuje O'Donel (51), nužno zavisi od sposobnosti da kao konstrukt prelazi iz jednog u drugi stratum diskursa, da bi na posletku bio ustanovljen, „reterritorializiran“, kao jedno od središta zapleta, da bi sam postao središte događaja u kome je inicijalno prisutan na margini i u kome je njegova uloga nerazjašnjena. Uspešnost pokušaja da se povežu istorija i aktivni subjekt, ne zavisi ni od autora, niti od zaverenika; Osvaldovo auto-generisanje sopstvenog subjektiviteta, kao i uzaludni Brančovi pokušaji da događajima proisteklim iz atentata ne pripisuje ništa osim onoga što sam smatra činjenicama, ne bi li uspeo da sve vrati na mesto, deo su laži upisane u simuliranu duboku strukturu vremena iz koje proizlazi istorija (Up. O'Donnell:52). *Vaga* predstavlja Osvalda kao zbroj efekata iznuđenih koïncidencija i logičkog transfera u procesu identifikacije sa mnogim istorijskim ličnostima navedenim u romanu i bez obzira kakva će mu na kraju biti uloga – „samostalnog strelca“, žrtvenog jarca ili jednog od zaverenika – on postaje oličenje subjekta zapleta, središte priče. O'Donel (54) će napomenuti da je „koïncidencija“ neka vrsta ključne reči u romanu i da niz semioze proizašao iz tako nastalih konstrukcija čini aspekte Osvaldovog subjektiviteta, fragmente jednog istog sopstva raštrkanog na mnoštvo ravni „u središtu praznine“, subjektivitet gonjen željom da pripada strukturi, da pripada nečemu čega će biti nezamenljivi deo. Međutim, DeLilo će strukture opisati kao niti, koje ako su ga i okrznule, nikada nisu činile sistem kome bi Li mogao da pripada – on je nula u sistemu, u

svakom sistemu⁶⁰ čak će ga i Džek Rubi nazvati „nulom od čoveka u majici kratkih rukava“ (Up. L 421). Kao ključ rešenja zagonetke, Osvald, ili Hajdel, Alek, Bobo, Leon, Drikta, O.H.Li, ostaje nomadski subjekt. Milić, govoreći o Delezovom shvatanju identiteta ističe da je identitet simulakrum, ni original, ni kopija, a da su identifikacije ono što treba proizvesti, rezultati nečijeg strpljivog rada (Up. Milić 2000: 179). Li Harvi Osvald kao rezultat strpljivog autorskog rada jeste nomad kao misaona figura, nastao kao posledica podsticaja sasvim slučajnih okolnosti, ali u svom nezaustavljivom razvoju dosegao je nužnost fatalnosti ili sudbine; lutao je sve do sudbonosnog susreta, susticanja mesta vremena i događaja i u tom trenutku desilo se njegovo stvaranje.

Disperzija subjekta, potiranje razlike – *Mao II*, prepuštanje svetu slika

Hiljade ljudi stoji i poje. U svetu oko njih, ljudi se penju pokretnim stepenicama i iskosa pogledaju na lica onih koji silaze. Ljudi umaču vrećice čaja u toplu vodu u belim šoljama. Kola bešumno klize autostradama, kao potezi naslikane svetlosti. Ljudi sede za radnim stolovima i zure u zidove kancelarija. Omirišu košulju i bace je u korpu za veš. Ljudi se vezuju za numerisana sedišta i preleću vremenske zone i visoke ciruse i duboku noć, znajući da su nešto sigurno zaboravili da urade.

Budućnost pripada mnoštvu. (*M II*, 16)

Roman *Mao II* kao treći u nizu romana čiji zapleti „neminovno teže smrti“, svom jedinom izvesnom ishodu, u središte interesovanja opet postavlja uspon umreženog društva, ali u odnosu na *Beli šum*, kontekst u

⁶⁰ Sintagma „zero in the system“ se ponavlja u različitim kontekstima i prati Lijevo kretanje u mreži sistema (Up. L 40, 106, 151, 357)

kome se ova priča odvija, znatno je razvijeniji evolutivni oblik strukture posredovanog prostora, gde fokus nisu mediji⁶¹ već njihovi produkti – generisanje slike i sama slika kao entitet i njena uloga u procesu redukovavanja ili disperzije subjekta. Sa druge strane, informacije kojima se upućuje na ideologiju kao mesto reza, kako ga posmatra Hol, ili politički izvor iz kojeg se crpe predstave i percepcija koje naposletku čine nečiji identitet, u romanu *Mao II* bivaju recentrirane u fokus vizuelnog medija, drastičnim naglašavanjem opisa, generisanjem slika u rečima kao gotovih proizvoda u kulturnom prostoru, uglavnom predstavljenom onako kako ga prikazuju elektronski mediji, u nizovima binarnih opozicija. Taj je prostor primarno urbani, i slike koje neprekidno naviru iz njega, bilo da je to Njujork ili Bejrut, u njemu je dominantno nestajanje razlike između slike i stvarnosti, između onoga što je unutra i onoga što je spolja, što po mnogim autorima jeste glavni i neizbežni uzrok gubitka subjektiviteta (Up. Barret 1999: 790). Zgrade obložene ogledalima, umetnost koja se ponavlja, industrija reklamiranja i oblici postmoderne umetnosti u simbiozi, po Baretovoj, dovode do izmeštanja oslonaca identiteta i služe kao katalizatori nestajanja osobnosti. S druge strane, razoren grad, kojim defiluju neizdiferencirane mase naoružanih mladića, među slikama vođa i reklama za odmor na Tahitiju, stoje na drugom polu u potpunoj ravnoteži sa medijskim produktima i čine jedan jedinstveni mehanizam redukcije subjekta, sveprisutan, sveobuhvatan i u ovoj DeLilovoј viziji, reklo bi se neizbežan. Međutim u podtekstu tvrdnje da tako generisana mreža prostora ideološki polarizovanog i fiksiranog kroz medije razara subjektivitet, pa čak i samu mogućnost da se on razvije svodi na slučajnost, Baretova smatra da subjektivitetu u datom kontekstu prete i druge opasnosti – koliko je svođenje subjekta na sliku oduzimanje identiteta, u

⁶¹ Medije više nije moguće razmatrati kao odvojene sisteme, up. Razmatranja Džona Džonstona o stvaranju jedinstvenog medijskog prostora u poglavlju *Ko sanja san...*

tolikoj meri to jeste i njegova izolacija od sveta; tajno skrovište Bila Greja, u kome Skot i Karen igraju uloge proistekle iz kulta ličnosti pisca, koji su sami razvili na osnovu onoga što im nudi njihov kulturni prostor, jeste struktura u kojoj je subjektivitet svakoga od njih ugrožen do krajnjih granica, i jeste samo jedna od manifestacija toga principa – istom diskursnom principu pripadaju kultovi prepoznati i prikazani kao kultovi (scena munovskog venčanja, slika Homeinija i gotovo identičnih vojnika, vođa terorista Rašid), ili građanskim ratom devastirani Bejrut u kome kulturni obrazac pojedincu nudi mogućnost stvaranja sopstvenog identiteta jedino kroz pripadanje nekoj „miliciji“, ili zajednica beskućnika u Central parku, čiji se subjektivitet svodi na egzistenciju u domenu koji je „ispod radara“ potrošačke kulture, oni su ogromna populacija ljudi koje društvo ne primećuje. U tom pogledu, nužno je istaći da je svima navedenim grupama koje služe kao ideološka osnova za generisanje identiteta, zajedničko da su u društvenom smislu *nevidljivi*⁶² i da je potrebna promena konteksta ili radikalni istup da bi kao subjekti postali vidljivi.

Glavni junak romana, Bil Grej, je pisac, ali tragičnost njegovog lika ne proističe iz spolja nametnute „smrti autora“, ili iz okruženja zasićenog vizuelnim porukama, već iz jednog procesa vezanog za problem uloge autora i autorstvom kao procesom kojim se DeLilo bavi u sva tri romana koja su predmet ovog poglavlja, a na koji upućuju direktne referencije na delo Endija Vorhola u romanu *Mao II*. Naime, Vorholova je umetnost zasnovana na ponavljanju motiva koji čine masovnu kulturu i globalno okruženje, i njihovom pretvaranju u ikone, međutim, proizvod njegovog rada je daleko je od puke glorifikacije konzumerizma ili moći sveta vizuelne medijacije. Džozef Tabi u studiji *Postmoderni pojam uzvišenog (Postmodern Sublime)* govori o odnosu pisca i njegovog okruženja, ističući

⁶² Roman *Padač* eksplisitno govori o stanju u kome je alternativni deo binarnog para svesno potisnut u domen nevidljivog (Up. *Falling Man* 171-176) i u kome drugi postoji samo u onoj meri sa onim ciljem koji mu bude dodeljen.

da su u jeku književnog modernizma, pisac i njegov svet smatrani neprekinutom impersonalnom zbirkom različitih znakova bez ukorenjene istorijske referencije. Tabi navodi da prepostavljena smrt autora podrazumeva razbijanje ovako definisane monolitne egzistencije na mnogo širi dijapazon „tekstova“, iza koje nikada ne može stajati jedna pokretačka snaga niti jedna svest. Smrt autora u bartovskom smislu, istovremeno je navestila rođenje fotografije, društvenih nauka, terorizma i književne kritike. Nemogućnost povlačenja izvan sfere masovne kulture nameće potrebu stvaranja egzistencije unutar sistema masovne kulture i komunikacije (Up. Tabbi 1996: 196). Možda je paradoksalno svojstvo postmodernog okruženja zagušenog (masovnom) kulturnom produkcijom i procesima komunikacije, da, kako naglašava Alan Badije (Badiou), velikoj većini ljudskih bića uskraćuje vidljivost putem „protokola isključivanja vidljivosti“ (Delpech-Ramey 2007: 88) koji podrazumeva u određenom smislu tipizaciju slike, tako da slika, bez obzira na to šta predstavlja, postaje tipski tekst koji liči na sve druge takve tekstove (u romanu *Mao II* ovaj efekat DeLilo ističe korišćenjem vizuelnog materijala, odnosno fotografija, i opisa fotografija, posebno one koja prikazuje nerede na šefildskom stadionu, njena sadržina se interpretira kao „neredi“, ne kao „ljudi u neredita“). Svet slika, kao što bi se dalo prepostaviti, prema Badijeu, *nije* pun onoga što se može videti, niti status ikone u postmodernom okruženju dopušta njeno izmeštanje iz sfere vidljivog, jer bi to značilo njeno svodenje na znak. Vorholov angažman Delpeš-Rejmi posmatra kao postupak inkorporiranja vidljivog koje nedostaje u sliku, i dodaje da iako Niče i Bodrijar vidljivi domen slike određuju kao prizor/spektakl većitog ponavljanja istog, takođe je neophodno neposrednost sveta slika posmatrati kao jedan drugačiji oblik ikone, što predstavlja „mogućnost i nuždu urezane u dvosmislenost i ushićenje kojim odišu Vorholova dela“ (Delpech-Ramey 2007: 89). Kapitalizam i carstvo znaka bili su Vorholova inspiracija, jer produkuju sistem koji je zasnovan na razmeni robe i vrednosti – Delpeš-Rejmi o tome govori kao o parodiji

Platonove metafizike: postoji nevidljivi prototip (kompanija, zvezda, božansko poreklo), i vidljivi tip (proizvod robne marke na tržištu, ili film, časopis). U procesu razmene (kupovine) ne odvija se konzumacija, već se preko vidljivog tipa pristupa nevidljivom prototipu. Kupovina obeležava proces pristupanja (Up. Delpech-Ramey 2007: 89). Vorhol fiksira transakciju usmeravanjem na samu sliku kao tekst, na omotač koji konzumira sadržaj, i poseduje nešto nezamenljivo - *jedinstvenost slike* (singularity of an image), sirovu vidljivost – ona prestaje da upućuje na korporativnu moć i usmerena je samo na neuhvatljivi trenutak sadašnjosti. Vorhol nas tera da vidimo ono što smo izvežbali da odbacimo (Up. Delpech-Ramey 2007: 89). Delpeš-Rejmi navodi da time što stavlja proces ponavljanja pojavnih oblika logotipa u prvi plan, i stvara zasićenje slikom, čime se uklanja materijalni aspekt stvari koje se prodaju i kupuju, Vorholova umetnost „proždire razliku“ između onoga što je supa i onoga što je slika konzerve. Paradoksalno u tome jeste to što ovaj postupak nije devalvacija slike u korist predmeta niti je upućivanje na nešto iza, neki prototip, već skretanje pažnje na činjenicu da postoji nešto vidljivo u samoj slici, što sprečava njeno redukovanje na znak i uvodi vidljivost tamo gde je stajalo samo značenje. U Vorholovom delu, slike nisu znakovi nečeg mogućeg, nasuprot nečemu stvarnom. Slika predstavlja *zamenu za stvarno*, za ono na šta treba da upućuje (Up. Delpech-Ramey 2007:90). DeLilo se gotovo na isti način poigrava sa tipskim slikama postmoderne kulture i na isti način provokira čitaoca da postane svestan procesa neke vrste „tipizacije subjekta“ unutar veće strukture, koji uzrokuje (globalna) medijacija. Svet u kome dominira slika u romanu *Mao II* problematizuje proces redukcije vidljivosti ljudskih bića u smislu u kome o tome govori Badije. Status Bila Greja je sveden na ikonu (masovne) kulture, on je definisan odsustvom slike, pisac samotnjak čije fotografije ne postoje, i čiji se društveni angažman svodi na svesno prihvatanje statusa „fotografije mrtvog taoca“. U tome će postupku njemu biti oduzet svaki element identiteta, i njegova slika će postati zamena za stvarnost. Nevidljivost

obležava i pravog taoca s kapuljačom na glavi vezanih ruku i nogu, i decu teroriste pod kapuljačama koji su njegov jedini kontakt sa svetom, i Rašida, vođu grupe, okruženog sopstvenom decom koja nose maske sa njegovim likom i oružje kao jedina obležja, jer im drugi identitet nikada neće biti potreban.

Problem vidljivosti pojedinca, sukob između strategija terorista i strategija pisaca da pojedinca učine vidljivim, ovde je u sprezi sa sukobom koji tinja u pozadini razvoja kapitalističkog društva, sukobom između ideje Istoka i ideje Zapada kao kulturnih obrazaca proisteklih iz činjenice da su oni jedan drugome nevidljivi. Bilovi razgovori sa Džordžom Hadadom, koji nastupa u ime „druge“ strane, otkrivaju u suštini nemoć da se u procesu medijacije sačuva išta osim isključive i polarizovane ideoološke postavke jedne ili druge strane:

Jedino smrtonosni sledbenik, osoba koja ubija i umire u ime vere. Sve drugo je apsorbovano. Umetnik je apsorbovan, ludak s ulice je apsorbovan i prerađen i inkorporiran. Daj mu neki dolar, stavi ga u televizijsku reklamu. Jedino smrtni strah ostaje izvan tog kruga. Kultura nije načina da ga asimilira. Zbunjuje kada se ubijaju nevini. Ali to je upravo jezik onih koji budu primećeni, jedini jezik koji Zapad razume. Način na koji oni zaključuju kako ih mi doživljavamo. Način na koji oni dominiraju navalom beskrajnog protoka slika (M II 157).

Bilov argument u ovoj diskusiji nema potrebnu snagu da se suprotstavi idejama totalitarizma, konačnih rešenja koja u ime ideje potpuno asimiliraju pojedinca u drugoj krajnosti, gde ono što je terorist na zapadu, postaje integralni deo sistema na istoku – što bezdušniji to vidljiviji (Up. Mao II 157). Ideja o romanu kao o demokratskom kriku, i piscu kao pokretaču promene, nekome čija reč može sve učiniti vidljivim, iako ne može preuzeti totalnu kontrolu, čak ni nad svojim delom, utapa se u korporativnoj kulturi u kojoj čak i pisac sa ogromnim talentom može ostati neprimećen, ili, što je još strašnije može biti komercijalizovan, nevidljiv, isti

kao neko drugi. U situaciji u kojoj je Bil Grej, kada oseća da ga je talenat napustio i da je u stanju da produkuje samo „beznadežnu prozu“, argumenti u prilog istinskom demokratskom principu gde bi svako imao pravo da bude saslušan, uzmiču pred sirovom silinom poruka koje odašilju oni koji sebe nazivaju teroristima. U tom odnosu snaga, fotografija kao medijum zauzima dominantnu poziciju i Brita Nilsen, kao fotograf, preuzima ulogu autora čiji sud ima poslednju reč. Međutim, fotografije se u romanu pojavljuju u najrazličitijim oblicima i kontekstima, što svedoči o fleksibilnosti toga medijuma; nije svaka fotografija sredstvo vraćanja vidljivosti. Motivacija Bila Greja, kada pristaje na to da bude fotografisan, nije želja da izade iz izolacije, naprotiv, fotografije služe da prodube „auru“ nedodirljivosti koju je izgradio, da bi sakrio sopstveni poraz, nemogućnost da stvara.

„Jedini privatni jezik koji poznajem je preterivanje u isticanju sebe. Mislim da sam uzgojio svoje drugo sopstvo u ovoj prostoriji. Budala puna sebe je to što pisca tera da ide dalje. Prenaglašavam bol pisanja, bol samoće, neuspeh, jarost, zbumjenost, bespomoćnost, strah, poniženje. Što su tešnje granice mojeg postojanja, to ja više prenaglašavam sebe. Ako je bol stvaran, zašto ga preuveličavam? Možda je to jedino zadovoljstvo koje mi je dopušteno.“

...

„Reći će ti šta ne prenaglašavam. Sumnju. Svakoga minuta u svakome danu. To je ono što namirišem u krevetu. Izgubljenu veru. To je ključ svega.“(M II 38)

Na kraju priповesti, fotografije i nedovršeni rukopis biće sredstvo putem kojeg će Skot i Karen tako zamišljenu Bilovu figuru održavati u životu iako je on sam mrtav i u fizičkom i u autorskom smislu, da bi sopstveni

identitet, nekoga ko često i mnogo „citira Bila“⁶³ zadržali u okvirima kulturnog i društvenog obrasca kojem žele da pripadaju

Posle nekog vremena možda će odneti fotografije u Njujork i sastati se sa Britom i odabratи koje će se slike pojaviti u javnosti. Ali rukopis će stajati, i pročuće se, i slike će se pojaviti, nekoliko smisljeno odabranih, samo jednom, i priča će se širiti, a roman će ostati ovde i gradiće auru i sakupljati snagu, produbljujući legendu o Bilu, neiscrpno. Lepa stvar u životu je to što je prepun novih prilika. Da citiram Bila (M II 224).

Fotografija je u svojoj suštini kontradiktorna, sama po sebi ne najavljuje ni iskupljenje ni apokalipsu (Barret 1999: 802), već je uvek podređena motivima i manipulacijama onoga ko njome upravlja. Baretova će dodati da sama fotografija ne oduzima niti dodaje elemente identiteta, jednostavno nas primorava da sebe sagledamo kao sveprisutno ponavljanje postmodernog prostora koji fotografija generiše, ali istovremeno i ona postaje produkt toga prostora (Barrett 1999: 802). Suzan Zontag u svojoj studiji *O fotografiji* (*On Photograph*) ovu ideju opisuje kao odnos moći u koji stupaju onaj koji fotografiše i predmet fotografije, a fotografске slike ona doživljava kao delice stvarnosti, pre nego kao interpretaciju, „minijature stvarnosti koje svako može načiniti ili pribaviti“. Baretova će, međutim, istaći da, iako je fotografija po mnogima katalizator mnogih „zala postmodernizma“ (Barrett 1999: 803), za teoretičare poput Linde Haćion i umetnike poput Barbare Kruger i drugih, fotografija je medijum koji proizvodi i plasira kulturne stereotipe, u istoj meri u kojoj ih raskrinkava. Slično kolažima Barbare Kruger, Delilo komponuje vizuelni i verbalni materijal u strukturu u kojoj je naglašeno prisustvo i perspektiva autora. Brita Nilsen kao fotograf, o svom položaju razmišlja kao o poziciji grabljivice koja vreba, a o portretima kao produktima svoje perspektive, pa tako sistemom transfera, slike koje postaju zamena za ljude, sadrže dimenziju svesti i manipulacije autora fotografije, koji sa modelom gradi

⁶³ Up. Mao II 72, 80, 119, 224

specifični odnos. Fotografija, kao i bilo koja druga vrsta umetnosti, iako možda bliža onome kako zamišljamo stvarnost, u kontekstu onoga kako doživljavamo sebe, ipak jeste interpretacija, što DeLilo svojim čitaocima ne dozvoljava da ispuste iz vida. Stupanje u mrežu, za bila Greja ne počinje pristajanjem da bude fotografisan, već mnogo ranije, onoga trenutka kada pristane da igra društveno propisanu ulogu „pisca“ iako oseća da toj ulozi više nije dorastao, on postaje svoja sopstvena interpretacija, koju na kraju zamenjuju Britine fotografije kao poslednji beočug u lancu interpretacija; Bil Grej postaje roba. Sa druge strane, kao pandan njegovim, stoje fotografije vođe terorističke grupe, koje takođe snima Brita Nilsen.

„Šta je bilo sa taocem?“

Ona čeka, prsta spremnog na okidaču aparata. Spušta objektiv i gleda u prevodioca. On kaže, „Mi nemamo strane sponzore. Ponekad trgujemo na starinski način. Ovo prodaš, ono trampiš. Uvek je neki dogovor u toku. Isto je sa taocima. Kao droga, kao oružje, kao nakit, kao Roleks ili be-em-0000ve. Prodali smo ga fundamentalistima.“ (M II 235)

Međutim, u istoj meri u kojoj je ona posmatrač, i u ovoj situaciji, isto je toliko i sredstvo. Njen model je u potpunosti svestan načina na koji fotografija funkcioniše u savremenom okruženju i odlučan u nameri da svoje ideološke ciljeve projektuje kroz sliku o sebi koju će odaslati u svet:

Naginje se preko stola i snima ga.

On kaže, „Mao je oružanu borbu smatrao konačnom i najznačajnijom aktivnošću ljudske svesti. To je konačna drama i završni test. I ako hiljade stradaju u borbi? Mao kaže da smrt može biti laka kao pero ili teška kao planina. Ako umreš za narod i naciju, tvoja je smrt velika i snažna. Umri za ugnjetavače, umri za izrabljivače i manipulatore, umri sebično i tašto i odlepršaćeš kao perce najsitnije ptice.“

Ona stiže do kraja rolne. (M II 236)

Britin doživljaj Bejruta noću, kroz odsjaj blica fotoaparata koji joj isprva izgleda isto kao i bljesak eksplozije, čitaoca simbolično vraća u u svet kome se sa svojih fotografija obraćaju Bil i Rašid, ali isto tako Li Osvald, pa čak i predsednik Kenedi. Slika kao poruka nije obeležje samo razvijenog sveta, i u Bejrutu ulicama teku slike, mučenici, verski vođe, borci i odmor na Tahitiju (Up. M II 229). U tome mnoštvu informacija dominira ljudska lobanja kao simbol – smrt kao konačni ishod – ljudska lobanja pribijena na zid i slike lobanja i dečaci koji nose majice sa lobanjama, rešetkama, ortogonalnim mrežama plavih lobanja (Up. M II 229), i kao da taj svet slika sa bejrutskih ulica reflektuje sliku koju zapad kroz medije projektuje kao identitet istoka. Brita o tome svetu razmišlja kao o milenijumskoj fabrici slika, ne mnogo različitoj od onoga što proizvode Holivud ili MTV:

Na sve strane su posteri filmova, a nigde nema ničega što bi makar podsećalo na bioskop. Posteri muškaraca golih do pojasa sa preuveličanim oružjem, granatama obešenim o pojas, i zapaljenim gradom u pozadini... Dečaci koji rade na kontrolnim punktovima nose tetovaže lobanja odeveni u komade sirijskih, američkih, libanskih, francuskih i izraelskih uniformi, sa automatskim puškama i banana šaržerima. (M II 229)

Njen pokušaj da iza svega toga fotografiše osobu, da dečaku pod kapuljačom vrati njegovu jedinstvenost, nailazi na žestok otpor: upravo taj dečak ne želi da sebe doživljava izvan strukture čiji je deo, on ne želi da skine kapuljaču, i kada je Brita bez upozorenja sa njega strgne, on je fizički napada, braneći svoj „identitet“.

Mehanizmi interpelacije potpuno su inkorporirani u ovo okruženje zasićeno slikom, i ono na šta DeLilo upozorava, jeste da se u ovom stadijumu više ne može govoriti o nekom slobodnom izboru niti o nekom svesnom stupanju u tokove diskursa odabiranjem iz slojeva ravni i nizova elemenata koje nam stoje na raspolaganju. Priča o ljudima u diskursnim

strukturama romana *Mao II*, priča je o samo jednoj dvodimenzionalnoj ravni ljudskog postojanja u kojoj su opcije veoma limitirane.

Padač – zarobljeni između trenutaka

U članku o Siluet sitiju, DeLilo se obraća pogubnoj moći milenijumske fabrike slika: na večernjim vestima, u stupcu o medicini, na kanalu posvećenom zdravlju, u prizorima beskućnika i onih zaraženih sidom, u džank mejlu, kod savetnika u javnom sektoru, u tabloidima supermarketa i u njihovom obožavanju mrtvih. Nastajanje mešavine koja se rutinski upliće u naše živote uvlačeći u njih prizore ubistava, mučenja, predrasuda, mučnih iskušenja on doživljava kao stapanje nivoa percepcije i odsustvo želje da se razluči šta od svega toga pripada mitu, a šta stvarnosti. Mi se oslanjam na okruženje koje ublažava i asimilira opasnosti, baš kao što to naglašava i Džordž Hadad u romanu *Mao II* govoreći o teroristima i moći medija. DeLilo dalje kaže: Idi Amin je postao lik sa majice. Rasna (i rodna) diskriminacija podloga za reklame za pivo, gazirane sokove ili patike. Poruka svega što dolazi iz mreže medija, neminovno biva prilagođena očekivanjima i prethodnom medijskom iskustvu gledaoca koji je u potpunosti lišen i najmanje mogućnosti neposrednog pristupa bilo čemu iza slike i njenog sveta u kome je fragmentacija u mnoštvo tekstova uzrokovala ne samo smrt autora, već i nepovratan gubitak subjekta. Slavoj Žižek odlazi i korak dalje, pa tumačeći Lakanov stav o zatvaranju domena „stvarnog“ izvan istorijske analize, kaže da je za Lakana jedini etički stav onaj po kome pretpostavljamo da je nemoguće ostvariti simboličku predstavu stvarnog i da je neuspeh sastavni deo tog procesa (Up. Žižek 1994:200). Romanom *Padač* DeLilo se bavi odnosom stvarnog i njegove simboličke predstave kroz predstavljanje interakcije vizuelnog sadržaja i iskustva iz jednog novog ugla gledanja. Roman je naslovljen po fotografiji Ričarda Drua (Drew) koja prikazuje čoveka u padu ili u skoku sa nebodera

Svetskog trgovačkog centra nakon napada 11. septembra 2001. i sa tim prizorom gradi kako simboličku tako i neposrednu vezu. Iako je referentni okvir pripovesti 11. septembar, DeLilo u prvi plan ne postavlja sam događaj već, kako navodi Hamilton Karol (Carroll 2013) „ocrtava krajnje granice predstavljanja u svetlu onoga za šta nam se čini da se predstaviti ne može“ (108). Za američku kulturu, pa i za svet uopšte, 11. septembar je događaj koji je s jedne strane izazvao masovnu traumu, dok je sa druge strane, asimiliran kroz medije tako da je trauma potisnuta u drugi plan, a kolektivno sećanje transformisano. Književnost, u pokušaju da pruži odgovore na moralne dileme proizašle nakon 11. septembra, nastoji da uspostavi ravnotežu između svedočanstva i emotivne reakcije s jedne strane i potrebe da se suprotstavi zloupotrebi oličenoj u stupanju na snagu tendencioznih političkih platformi (Up. Banita 2012: 297-8). Banita DeLilovo angažovanje posmatra kao okretanje od uvreženih kontekstualizacija empatije ka onome što je lično i individualizovano iskustvo (kolektivne) traume čime se u potpunosti onemogućava realizovanje političkog angažmana. DeLilo svojim predloškom iako i u vremenu i u prostoru stoji veoma blizu izvornog događaja i njegovih posledica, čitaocu otvara prostor da preispituje moralne norme i stvara medijum preko kojeg je moguće realizovati kritički otklon koji će biti osnova za tumačenje trenutka 11. septembra i njegovih savremenih političkih posledica. DeLilo ovim romanom primarno istražuje koliko je duboka kriza predstavljanja i da li je uopšte moguće izdvojiti događaj iz beskrajnog toka njegove medijske transformacije. U članku u časopisu *Eskvajer (Esquire)* objavljenom 2003 i posvećenom fotografiji Ričarda Drua Tom Djuno naglašava da je razlog za upadljivo odsustvo te fotografije kao i drugih sličnih, iz inače veoma velikog medijskog prostora posvećenog 11. septembru upravo činjenica da se u njoj ogleda lična ranjivost i bespomoćnost koja u potpunosti razara opšteprihvачene američke narative o heroizmu, patriotizmu i iskupljenju da je za nju nemoguće pronaći mesto

u mejnstrim diskursima. DeLilov roman dalje istražuje ovu tezu eksplatišući razorne efekte sudara simboličkog i stvarnog.

Kao i ostali njegovi romani nastali nakon 2000. godine, i roman *Padač* u svoju strukturu utkiva složeni vremenski okvir i jezičku simboliku koji nadilaze samu priču, te ga je neophodno posmatrati na način na koji to upućuje odnos priča u romanu i vizuelnog domena zasnovanog na fotografiji po kojoj je nazvan. Roman čine tri celine nazvane po likovima – Bilu Lotonu, Ernstu Hehingeru i Dejvidu Dženiaku. Svaku od celina prati kratki ulomak o događajima koji su prethodili 11. septembru iz perspektive fiktivnog teroriste povezanog sa napadom, dok poslednji ulomak zaokružuje strukturu romana i čitaoca vraća u trenutak kada priča počinje, u jutro 11. septembra. Opis samog napada, u jutro 11. septembra razlomljen je na dva dela kojima započinje i završava roman, od trenutka kada prvi avion udari u severnu kulu do trenutka rušenja druge kule, dok se glavni deo pričevanja odvija u složenom temporalnom okviru u opsegu od popodneva nakon rušenja kula bliznakinja do invazije na Irak 2003. godine. DeLilo tako glavninu priče sabija u 102 minuta napetog iščekivanja ishoda, u stanje „privremeno obustavljenih funkcija“ (FM 4) i u tom procepu se događa pregovaranje o onome što će proizaći kao značenje 11. septembra kao simboličkog trenutka. Svet je posle toga dana postao mesto u kome se aktualizuje nezamislivo – ljudi koji padaju s neba postaju stvarnost – i u odnosu na te parametre stvarnog roman pokušava da ponovo uspostavi lanac označavanja. Koristeći se opisom vizuelnih objekata stvarnih ili fiktivnih (pomenute fotografije, fotografije performansa fiktivnog konceptualnog umetnika koji oponaša fotografiju čoveka koji pada, snimka televizijskog prenosa rušenja kula bliznakinja i slika mrtve prirode italijanskog slikara Đorđa Morandija), DeLilo naglašava da je predstavljanje postalo nemoguće, ali i to, da takvo odsustvo mogućnosti ne treba nužno razumeti kao neuspeh (Carroll 2013: 117). Ekfraza i u ovom slučaju, kao i u mnogim drugim DeLilovim

romanima, služi kao primarni mehanizam uspostavljanja značenja. Iako ekfrastični opis naglašava prazninu u kojoj je nemoguće povezivanje sa referentnom stvarnošću, takav postupak takođe u prvi plan ističe interakciju subjekta i objekta i jedan drugačiji prostor za generisanje saznanja. „Vizuelni objekat predstavljen verbalno, uvek je fiktivni objekat“ (Up. Carroll: 2013: 117), međutim, ekfraza takođe transformiše prostorno-vremenski kontinuum priče narušavajući ravnotežu između kretanja radnje i statičnosti slike. U opisu slike „padača“ kako je se priseća jedna od junakinja priče, DeLilo naglašava one elemente koje su deo njenog subjektivnog doživljaja: mrlje na košulji, kompozicija tamnije vertikale bližeg tornja naspram svetlijih onog daljeg, i položaj čoveka gotovo tačno između njih (Up. FM 221-2), kao i to da je njeno čitanje te slike, samo jedno od bezbroj mogućih koje će nastati u interakciji sećanja i predstave. Značenje vizuelnog objekta uspostavlja se u međusobnom delovanju interteksta i konteksta – stvarnoj fotografiji u sećanju junakinje suprotstavljeno je sećanje na fiktivni performans i saznanje da je fiktivni umetnik mrtav. Za čitaoca, susret sa fotografijom takođe neminovno postaje deo lanca označitelja u kojem ravnopravno sudeluju fiktivni intertekst i sećanja opisana na stranicama knjige. U tome procepu trenutka u sadašnjosti, vreme/prostor prošlog preklapa se sa vreme/prostorom budućeg i u njemu se „otvara mogućnost da se uspostavi značenje“ (Carroll 2013: 127). Roman otpočinje baš u trenutku kada se ruši južna kula, kada prostor za jednog od protagonistova više nije prostor ulice, već ceo jedan drugi svet, zamračen vreme/prostor prekriven koprenom pepela i zaglušen tutnjavom rušenja, svet u kome figure ljudi sa prozora sa visine od stotinu metara propadaju u vakuum ambisa pod njima, svet kojim se širi smrad sagorelog kerozina i u kome sirene pište bez prestanka (Up. FM 3-4). Iz ove perspektive za junake DeLilove priče, kao i za gotovo ceo svet, njihovo postojanje u „danim posle“ samerljivo je jedino kao „posle“ (Up. FM 138) dok je sadašnjost okamenjena u tenziji nastaloj usled nastojanja da se pronađe ravnoteža između uzroka i posledica. Priča nas ostavlja bez

konačnih odgovora, jer se DeLilov odnos prema 11. septembru ne temlji na zanimanju za istorijski kontekst, već je pre svega obeležen temama koje dominiraju njegovim ranijim romanima – fenomenom terorizma, televizijskim spektaklom, fenomenom mase i globalnim kapitalom kao „buretom baruta“, i nema pretenzije da nam kao čitaocima pruži bilo kakve proročke vizije o tome šta taj događaj „zaista predstavlja“.

Kako navodi Linda Haćion (2006), postmoderno recikliranje identiteta kao subjektiviteta ruši dve osnovne pretpostavke modernizma o ljudskom identitetu. Prva jeste ideja humanizma, koja čoveka smatra svojim središtem i stoga mu dodeljuje jedinstveni, nezavisni identitet zasnovan na razumu, iako razvijan u sklopu opštih postavki koje čine „ljudsku prirodu“ što se smatra univerzalnom suštinom ljudskog roda. S druge strane, kapitalizam u sadejstvu sa principima humanizma, tako zamišljneim identitetom manipuliše da bi se stvorila masa, ili više grupa koje se uklapaju u prihvaćene ili nametnute norme, koje će biti okupljene oko istog ideoološkog cilja. Postmoderni subjekt odlikuje unutrašnja podela, i kako o tome svedoče i likovi Džeka Glednija, Lija Osvalda i Bila Greja, njihovo sopstvo je sačinjeno od nebrojeno mnogo činilaca često direktno suprotstavljenih, i ni u kom slučaju se ne bi moglo definisati kao koherentno ili kao nezavisno. Metod generisanja njihovih identiteta odslikava Bartovu analizu procesa kojima nas se navodi da prihvatimo uverenja (doxa) – stavove većine, javno mnenje – kao prirodna i neizbežna, iako je njihovo poreklo duboko ukorenjeno u ideoološkim prepostavkama. Međutim, kako smatra Fuko, moć nije nešto nametnuto spolja, ona je sveprisutna; nastupa iz subjekta i manifestuje se preko diskursa u kojima subjekt učestvuje kroz strukture jezika i njegovu institucionalizaciju (Up. Hutcheon 2006: 150) i na taj se način ostvaruje povratna veza subjekta i sveta kao konteksta u kome se on nalazi. Postmodern sopstvo je protivrečno, u sebi uvek sadrži primese drugog, odražavajući možda

najvažniju karakteristiku postmodernog stanja, težnju da se princip isključivosti zameni principom inkluzije, da subjekt sebe definiše kao „i jedno i drugo“, usmeravajući moć uvek ka onome ko u datom trenutku vodi glavnu reč u dijalogu, da bi se tako otvorio prostor za pružanje otpora, ali i za ostvarivanje promene.

8.

Iskušavanje nevidljivog – pričovesti u vremenu slika

Vreme i Prostor umrli su juče. Već sada živimo u absolutnom, jer stvorili smo večnu, sveprisutnu brzinu. (Filipo Marineti, Manifest futurizma 1909.)

Odnos prema iskustvu u postmodernoj prozi snažno je obeležen promenama u odnosu na doživljavanje i shvatanje osnovnih kategorija kojima se ljudsko iskustvo opisuje – vremena i prostora. DeLilo u članku „Moć istorije“ (Up. DeLillo 1997b) govori o fenomenu „sažimanja vremena“ kao posledici u izvesnoj meri nestabilnosti svih onih parametara koje je modernizam doživljavao kao konstante i potrebi da se narativnim sredstvima taj fenomen izrazi. Indikatori vremena i prostora su se promenili i ta je promena uticala na svaku oblast ljudskog delovanja čineći segmente postmodernog hronotopa, kako ga naziva Pol Smetherst (Smethurst) načinom sagledavanja postmodernog sveta koji više ne korespondira sa modernim shvatanjem prostora i vremena, stoga su ti elementi u fokusu istraživanja postmodernog romana (Up. Smethurst 2000: 1). Raskolom modernizma i postmodernizma najčešće se smatra „kriza istoričnosti“. Taj je proces slabljenja autoriteta i izvesnosti načina na koji doživljavamo istoriju s druge strane doprineo usponu „prostorne imaginacije“ odnosno, kategoriju prostora prema nekim autorima stavio ispred kategorije vremena. Don DeLilo u strukturi sveta kome pripada i koji kreira u svojim romanima, na različitim skalama i u različitim registrima, generiše svest o prostornosti egzistencije i o njenoj vremenskoj dimenziji kao primarnim parametrima u uobličavanju iskustava savremenog čoveka – od ljudskog tela do megalopolisa i od jednog dana do polovine stoleća – kroz matricu koja se sastoji od gusto isprepletenih segmenata različitih društvenih faktora, diskursa i produkcija, koje jednostavno više nije moguće posmatrati kao odvojene entitete, jer medijsko okruženje u kome su i granice između različitih medija fluidne, tu mogućnost ne dozvoljava. Taj se svet u svom narativnom okviru sažima u jedinstvenu ravan fluktuirajućeg postmodernog vreme-prostora. Vreme i prostor kao osnovni pojmovi preko kojih doživljavamo stvarnost, unutar književnog dela bivaju asimilarani i pretočeni u književni hronotop, njegov vreme-prostor, koji funkcioniše u određenoj strukturnoj matrici romana kao žanra, osmišljenoj upravo tako da odražava i umetnički uobličava te

aspekte pojavne stvarnosti (Up. Bakhtin 2002: 84). "Književni hronotop tako sažima obeležja prostora i vremena u dobro osmišljenu konkretnu celinu. Vreme se, takoreći zgušnjava, poprima oblik, postaje vidljivo u umetnosti; na isti način, prostor se polarizuje i prilagođava se kretanju vremena, zapleta i istorije" (Bakhtin 2002: 84). Međutim, književno delo kao umetnička celina, takođe jedino posredstvom hronotopa stupa u odnos sa stvarnim svetom, i taj je odnos u potpunosti definisan vreme-prostorom romana i njegovim obeležjima, koja su zapravo odabранa obeležja vremena i prostora stvarnog sveta. Stoga jedan od aspekata hronotopa jeste da su njegove prostorne i vremenske karakteristike neraskidivo povezane, kao i to da u sebi uvek sadrže "emocije i vrednosti" (Bakhtin 2002: 242) koje se odražavaju u svakom motivu ili u svakom umetničkom obeležju nekog književnog dela. (Up. Bakhtin 2002: 242). DeLilove pripovesti veoma često anticipiraju ili rekontekstualizuju težnje i trendove ka kojima se kreće zapadna kultura, i svoj puni odnos sa vreme-prostorom stvarnog sveta ostvaruju tek nakon objavlјivanja, otvarajući perspektive za spoznavanje razvojnog puta nekih dešavanja koja se sama za sebe mogu činiti potpuno neshvatljivima. S jedne strane, DeLilove priče poniru u evoluciju stanja paralize američkog društva nakon Jedanaestog septembra koje odslikava DeLilov najnoviji roman *Padač*, polazeći od razvoja fenomena terorizma u romanu *Mao II*. Sa druge strane, naracija istovremeno naglašava povezanost fenomena na mnoštvu nivoa i upozorava da stoga, neke objektivne istine u tim evolutivnim procesima jednostavno nije moguće doseći, što naglašavaju romani *Podzemlje* i *Vaga*. Elementi odabrani da predstavljaju vreme-prostor DeLilovih pripovesti, uvek su prelomni trenuci u kojima se dešava spoznaja neke istine, onaj deo vremena koji će Martin Hajdeger opisati kao trenutak u kome se otvara mnoštvu mogućnosti, ali, koji u sebi istovremeno nosi klicu opasnosti. Trenutak istine nastupa posredstvom tehnologije, što nije naprsto sila koja deluje spolja, pomoću koje oblikujemo alate i sredstva u cilju potpomaganja sopstvenog postojanja u praktičnom smislu, već je

prvenstveno takva sila kojom oblikujemo sebe same, jer na taj način definišemo i razotkrivamo ko smo mi sami u smislu sopstvenog bića. Ovaj zaključak nagoveštava mnoštvo suprotstavljenih opcija DeLilovog univerzuma, bilo da on nastaje kao prostorno polje u kojem povezanost entiteta uzdiže egzistenciju na jednu sasvim drugačiju ravan, o čemu svedoči roman *Podzemlje*, ili da u njemu tehnologija otvara mogućnosti koje su istovremeno neraskidivo vezane za poništenje onoga što prepoznajemo kao materijalni aspekt postojanja ljudske jedinke u romanima *Beli šum* i *Kosmopolis*. U oba ova dela, kao i u gotovo svim drugim, kultura nastala kao jedan složeni medijum, možda pre svega na temelju alternativne spoznaje stvarnog sveta podstaknute usavršavanjem tehnologije kako je objašnjava Hajdeger, glavni je tematski okvir DeLilove proze. Jedna od najizraženijih karakteristika te kulture, a istovremeno onoga što se naziva postmodernim stanjem, sveobuhvatno je i nezaustavljivo rasprostiranje slika/prizora/odraza i njihova komercijalizacija, „američki san sa Avenije Medison⁶⁴“ (Duvall 2008: 3) i činjenica da njihovo prisustvo dovodi u pitanje ono što smatramo koncepcijom stvarnosti. DeLilovom pisanju Hajdegerova i Benjaminova stanovišta o odnosu umetnosti i stvarnosti, daju perspektivu iz koje je moguće analizirati istorijske odnose između procesa eksterne reprodukcije u kulturi i njihove refleksije u produkciji kritičke teorije. Njihovu filozofiju čini revolucionarnom, i obezeđuje jedinstvenu tačku gledišta u tumačenju tekstova uopšte, prepostavka da smo i mi sami odraz stvoren posredstvom tehnologije, odnosno da nismo jednostavno zasuti slikama, već da eksperimentalna priroda naše vizuelne kulture i njen značaj oblikuju naše poimanje sebe i doprinose našem razumevanju sopstvenog postojanja u smislu odraza/lika/slike. Tumačenje romana *Beli šum*, *Vaga* i *Mao II*, čija je glavna tema status postmodernog subjekta, bazira se na ovoj

⁶⁴ Dival govori o procesu komercijalizacije koji neminovno zahvata svaku oblast umetnosti ili umetničkog izraza i o skraćivanju perioda koji protekne od kada se u kulturi ili supkulturi razvije nešto novo, do trenutka kada to od umetnosti preraste u robu. Avenija Medison u Njujorku simbolično predstavlja ovaj proces, jer se smatra centrom industrije reklamiranja.

prepostavci. Uz to, filozofija Žila Deleza, u neposrednoj vezi sa Hajdegerovim i Benjaminovim stavovima, naglašava i razvija značaj i ulogu veza koje sačinjavaju suštinu poimanja sopstva i subjektivnosti, što se reflektuje kroz složenosti subjekata navedenih romana, ali i kroz mikrostruktturne sheme romana *Podzemlje* i procese konstrukcije likova u njemu.

Odnos tehnologije, identiteta i subjektivnosti, upravo je tema koja Dona DeLila povezuje sa njihovom filozofskom misli. Tehnologija je i ovde u oba polja doživljena u najširem smislu te reči, koja se kod Hajdegera izričito odnosi na grčko *tekhnē*, umetnost činjenja ili stvaranja, odnosno, na *tekhnē* kao *poiesis*, „metod otkrivanja“. Tehnologija je suštinski povezana sa konceptom vremena, jer je tehnika ono pomoću čega se konstituiše vreme (Up. Crockett 2005 citira Stiegler 1998). Prema Delezu, vreme primarno nije eksterno kretanje ili promicanje slika/odraza, već je sačinjeno od internalizovanog odnosa subjekta prema tim događajima. „Vreme ulazi u subjekt i postaje oblik u kome aktivno sopstvo utiče na ego [pasivno sopstvo], odnosno način na koji um utiče na samog sebe“ (Up. Crockett 2005 citira Deleuze 1984). Kako pokazuje *Bodi artist*, a u teoriji opisuje Delez, vreme čini sopstvo, ali ga istovremeno i rascepljuje, jer vreme predstavlja polje koje nas 'neprekidno odvaja od nas samih rascepljujući naše biće na pola, što se dešava neprekidno iznova budući da je vreme beskonačno' (Up. Crockett 2005 citira Deleuze 1984). Za Deleza⁶⁵, kao ni za Bodrijara, vreme ne teče od prošlosti ka budućnosti, jer slike simulakruma

⁶⁵ Formalno, Delezov doživljaj prostora realnog i virtuelnog je sažet u onome što on naziva "transcedentalnim empirizmom". U naizgled paradoksalnom spoju ovih pojmljiva, transcedentalno obeležava beskonačno potencijalno polje virtualnih manifestacija iz kojih se aktualizuje stvarnost i različito je od konvencionalnog shvatanja transcedentalnog kao formalne pojmovne mreže kojom se strukturira protok empirijskih podataka. Pojam transcedentalnog je kod Deleza upotrebljen u čisto filozofskom smislu za a priori uslovljenost mogućnosti sticanja iskustva o kontinuiranoj stvarnosti, pa taj paradoksalni par suprotnosti upućuje na iskustveno polje iza iskustva o poimanju stvarnosti, no u interpretaciji se zadržavamo u domenu svesnog, pa tako Delez određuje polje transcedentalnog empirizma kao "čisto a-subjektivno strujanje svesti, bezlično predrefleksivne stvarnosti, kvalitativnog trajanja svesti izvan sopstva" (Žižek 2003: 5 citira iz John Marks. 1998. Gilles Deleuze. London Pluto Press), kao preduslov iskustva realnog.

formiraju koničnu putanju koja potire linearni niz događaja. Postmoderno stanje oni opisuju kao proces u kojem smo obasuti slikama i više ne posedujemo sposobnosti niti pouzdanje pomoću kojih bismo kroz simulacije doprli do suštine stvarnosti. Za svet DeLilove proze, u svoj svojoj veličini, može se reći da je na istovetan način bezvremen i bestelesan, proistekao iz jedne specifične sinkretičke kulturne matrice (Up. Johnston 1998:166) nastale delovanjem mnoštva društvenih mehanizama, u kojima su možda najuočljiviji efekti medija masovne komunikacije, u prvom redu onih koji svet beleže talasima, digitalnim ili analognim, i u tom svetu likovi njegovih priča, kako sam autor govori, "plutaju" sputani ili na neki drugi način omeđeni mrežama slika i simulacija (Up. Johnston 1998: 166).

DeLilov opus čini jedan neprekinuti virtuelni kontinuum nalik na onaj Delezov, dok svaki od njegovih romana na drugačiji način materijalizuje pojavne oblike iskustva kao aktualizovane činove iz tog domena virtuelnog. Efekti i posledice tog sveobuhvatnog polja, u Delilovim su pričama nesumnjivo stvarni, iako tek fragmenti koji se u pričama materijalizuju. Međutim, u procesu otkrivanja prostora iz kojeg oni deluju, veoma je teško, ako ne i sasvim nemoguće, osloniti se na konvencionalni doživljaj sveta fikcije kao domena u kojem funkcionišu vreme, prostor i uzročno-posledične veze pojavne stvarnosti. Delilova proza, kao i svet o kome on piše, u prvom redu prepostavlja da stvarnost nije izdvojeni entitet koji je moguće zabeležiti neposrednim posmatranjem. Iskustvo sveta u Delilovim je delima uvek unapred uobličeno mnogostrukim posredovanjem velikog broja činilaca, i jedino dostupno putem mnoštva suprotstavljenih i često kontradiktornih kodova, slika i predstava (Up. Johnston 1998:166). U takvom okruženju, do zasićenja ispunjenom masom informacija, dve su strategije na koje se Delilo u prvom redu oslanja: izmeštanje okvira priovedanja ili u izvesnom smislu pronalaženje drugačijeg ugla gledanja, i insistiranje na jeziku kao elementu iz domena

ljudske kulture, pre nego inherentnom delu ljudske prirode, odnosno doživljavanje jezika, pa s time i eksperimenata sa jezičkom formom u romanu *Beli šum*, a naročito u romanu *Bodi artist*, kao prostora na kome se najbolje ogledaju posledice i efekti sveobuhvatnog domena virtuelnog (Up. Johnston 1998). Za Delilov svet, nužno je razumevanje mehanizama po kojima funkcionišu elektronski mediji u sistemu mreže prostora tokova, s obzirom na to da je mreža, sačinjena od veza i čvorišta, jedini sveobuhvatni obrazac savremene kulture.

Unutar mreže u koju smešta sav posredovani prostor i koja se tek počinje pomaljati u svojim brojnim obličjima, DeLilo istražuje obrasce funkcionisanja istorije u romanima *Podzemlje* i *Vaga*, zaključujući da je svaka istorija istovremeno i pripovest, ma kako da joj pristupamo, i da se ne događa u onom trenutku vremenske skale u kojem se odvija događaj već se neminovno rekonstruiše kao doživljaj prošlosti iz perspektive sadašnjeg trenutka. Rekonstruišući događaj za koji i sam smatra da je predstavlja objavu nastupanja posredovanog prostora, atentat na Džona Kenedija, DeLilo ga rekonstruiše manipulišući likom i identitetom navodnog ubice na nekoliko paralelnih nivoa, unapred potirući svaku mogućnost da jedna od stvorenih ličnosti bude izdvojena kao autentična. Već roman *Vaga* upućuje na implikacije i značenje koje proističe iz preopterećenosti kanala-veza, kao i na to da je sve u nekom obliku povezano i da izvan pravaca povezivanja, kombinovanja elemenata i aktivne usmerenosti ka određenom segmentu ili tački, značenje praktično nije moguće. DeLilo ovu ideju razvija do krajnosti u romanu *Kosmopolis* nudeći svom glavnom junaku Eriku Pakeru izbor između mitskog, koje je i samo deo mreže i iz kojeg je odstranjena svaka mogućnost stabilizovanja značenja, i onog drugog segmenta prostorno-vremenskog kontinuma koji sadrži materijalnu egzistenciju, fizičke zakonitosti i telesnost. U toj se priči nikada ne materijalizuje trenutak u vremenu kada se ostvaruje Erikov raskid sa fizičkim vremenom i prostorom – trenutak objave istine - a pred

čitaocem ostaje samo ono pre i ono posle kao relativizovan i razbijeni sled sekvenci u nizovima sadašnjosti. Šta je to što svet *Kosmopolisa* poručuje, teško je ustvrditi sa nekom izvesnošću, s obzirom na to da je taj svet deo stvarnosti koja je tek na pomolu. Međutim, jedno je sigurno, odnosi koji su nastupili zatvaranjem mreže medija i prihvatanjem medijacije kao neposrednog mesta pristupanja mreži (kako govori Marej Siskind televizija nam želi dobrodišlicu u mrežu), iz korena su promenili odnos koji imamo prema osnovnim parametrima iskustva – vremenu i prostoru, a odatle su se efekti tih promena preneli na poimanje istorije, na razvoj fenomena urbanog, i što je možda najznačajnije, na interpretaciju i ulogu subjekta u takvom okruženju.

Delilovi romani sežuiza veštačkih potrošačkih rajeva ili ogoljene ideologije – on se usuđuje da posegne za vezama koje će se tek materijalizovati u budućnosti, i da preispituje, pa čak i podriva teoriju i onda kada je to polazna tačka za istraživanje ovih fenomena. Polje popularne kulture koje ispunjava posredovani prostor DeLilov svet čini jedinstvenim, jer podstiče afinitet za istraživanje društvenih formi koje se, inicirane najrazličitijim silama, pojavljuju i nestaju pred nama, i da bi smo ih istražili ili makar samo zabeležili zahtevaju brižljivo odmeravanje odnosa empirijskog istraživanja i teoretskih postavki svega onoga što čini društvenu stvarnost, a što DeLilo vešto utkiva u svoj književni vreme/prostor. Sinergija koju dinamičnost toga sveta generiše sučeljavanjem suprotnosti i naglašavanjem da su mogućnosti rekonstrukcije i rekонтекстualizације unutar strukture mreže praktično neiscrpne, čini DeLila jednim od najoštrijih kritičara američke kulture, ali i jednim od najvećih pisaca današnjice, i predstavlja zalog trajne vrednosti njegovog dela.

Don DeLilo: Pričovesti u vremenu slike

Apstrakt

Ova studija se bavi stvaralaštvom Dona DeLila sa stanovišta da je postmoderna medijska kultura dominantni savremenih kulturnih oblik koji se odlikuje stvaranjem nizova posredovanih prostora, te da je savremenu književnost važno sagledati kao intermedijalni fenomen materijalizovan u neo-reliastičkom modusu. Medijska kultura se projektuje na promene koje se odvijaju u domenu artikulacije umetničkog izraza, gde preovlađuju obrasci popularne kulture i intermedijalnosti, dok se književna produkcija okreće subjektivnom iskustvu kulture kroz prizmu post-postmodernog neo-realizma i te dve postavke primarno daju okvir za analizu ovog konkretnog segmenta Delilovog opusa. Razmatranja i analize romana napisanih nakon 1984. godine razvijaju se oko dominantnih tematskih celina: generisanja i problematizovanja prostora istorije u postmodernoj kulturi kroz analizu romana *Podzemlje i Vaga*, efekata i produkata medija u romanima *Beli šum* i *Podzemlje*, fenomena urbanog i reinterpretacije klasičnog mita u prostoru koji seže izvan granica postmodernog u romanima *Kosmopolis* i *Podzemlje*. Poglavlje posvećeno romanu *Bodi artist* bavi se vremenom kao egzistencijalnom dimenzijom, dok se poslednje poglavljje osvrće na mesto subjekta u pospostmodernoj kulturi projektovanoj kroz romane *Beli šum*, *Vaga*, *Mao II* i *Padač*. Polazeći od pretpostavke da materijalizacija realnog vremena i prostora odražava model mreže, koju DeLilo u svojim delima generiše kroz dekonstrukciju sistema medija, popularne kulture i njenih produkata, ova analiza nastoji da da odgovor na pitanje na koje načine savremena kultura i savremena književnost stupaju u dijalog i kakve posledice ta interakcija donosi.

Ključne reči: Don DeLilo, postmodernizam, neorealizam, intermedijalnost, vremenski prostor, *Podzemlje*, *Vaga*, *Beli šum*, *Bodi artist*, *Kosmopolis*, *Padač*

Don DeLillo: Narrative in the Age of the Image

Abstract (English)

This study approaches DeLillo's work supporting the thesis that media culture is a dominant cultural form, whose most prominent features are sequences of mediated spaces which instigate changes in the domain of artistic expression within postmodern cultural theory. It is required to perceive contemporary literary production as an intermedial phenomenon materialized in a neo-realist mode. Media culture is projected onto the changes inherent to the articulation of artistic expression, where popular culture and intermediality prevails, while literary production turns to the subjective experience of culture observed through the lenses of post-postmodernist neo-realism. The two assumptions provide the initial framework for the analysis of this particular section of DeLillo's opus. The analyses of DeLillo's novels written after 1984 deal with dominant thematic units of his writing; creation of historical space in literature and in postmodern culture in the novels *Underworld* and *Libra*, the effects and products of the media and the theme of death in the novels *White Noise* and *Underworld*, urban phenomena and the reinterpretation of classical myth within postmodern context in the novels *Cosmopolis* and *Underworld*. The analysis of the novel *Body Artist* focuses on the issues of time, especially its existential aspects, and the last chapter explores the role of the subject as projected in the novels *White Noise*, *Libra*, *Mao II* and *Falling Man*. Articulating the real space/time through the model of network generated through the deconstruction of the media systems, of the popular culture and its products, this analysis aims to provide answers to the question in what ways is the dialogue of contemporary culture and literature established and what are the possible consequences of such interaction.

Key words: Don DeLillo, postmodernism, neorealism, intermediality, time-space, *Underworld*, *Libra*, *White Noise*, *Body Artist*, *Cosmopolis*, *Falling Man*

BIBLIOGRAFIJA

Primarni izvori

Izvorni tekstovi

- DeLillo, Don. 1986. *White Noise*. New York: Penguin.
- DeLillo, Don. 1991. *Mao II*. New York: Penguin.
- DeLillo, Don. 1988. *Libra*. New York: Viking.
- DeLillo, Don. 1997b. *Underworld*. New York: Scribner.
- Delillo, Don. 2001. *Body Artist*. New York: Scribner.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. New York : Scribner.
- DeLillo, Don. 2007. *Falling Man*. New York: Scribner.

Prevodi

- DeLilo, Don. 2004. *Bodi artist*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- DeLilo, Don. 2004. *Kosmopolis*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.
- DeLilo, Don. 2007. *Podzemlje*. Prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.

Drugi primarni izvori

- DeLillo, Don. 1997a. "The Power of History." *The New York Times Book Review*. 7. Sept.1997: n.pag. Online.
<http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>, 12. novembar 2006.
- _____. 2001. "In the Ruins of the Future". *Harper's Magazine*. December 2001. Pp. 33-40.
- _____. 1983. "American Blood. A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK". *The Rolling Stone*. December 8th.
- _____. 1989. "Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium." *Dimensions-A journal of Holocaust Studies* 4.3. Pp. 29-34.

Izvori na Internetu

Perival - <http://www.perival.com/delillo/delillo.html>

Don DeLillo Society - <http://www.k-state.edu/english/nelp/delillo/>

Sekundarna literatura

Studije i zbirke eseja o Donu DeLilu

- Boxall, Peter. 2006. *Don DeLillo: Possibility of Fiction*. Oxon, New York: Routledge.
- Duvall, John. 2002. *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*. New York: Continuum International Publishing Group.
- Duvall, John.ed. 2008. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnston, John. 1998. *Information Multiplicity. American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LeClair, Tom. 1987. *In the Loop – Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press.
- Lentricchia, Frank, ed. 1991. *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press.
- O'Donnell, Patrick. 2000. *Latent destinies : cultural paranoia and contemporary U.S. narrative*. Durham, N.C. : Duke University Press.
- Osteen, Mark. 2000. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue With Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Odabrani kritički prikazi i članci o delima Dona DeLila

- Barrett, Laura. 1999. "Here but also There": Subjectivity and Postmodern Space in *Mao II*". *Modern Fiction Studies*. 45:3. 788-810.
- Carroll, Hamilton. 2013. "Like Nothing in this Life": September 11 and the Limits of Representation in Don DeLillo's *Falling man*'. *Studies in American Fiction*. 40:1, 107-130.

- Conroy, M. 1994. „From tombstone to tabloid: Authority figured in White Noise“. *Critique*. 35: 2. 97-111.
- DiPrete, Laura. 2005. “Don DeLillo’s *Body Artist*: Performing the Body, Narrating Trauma”. *Contemporary Literature* XLVI, 3. 483-510.
- Evans, David H. 2006. „Taking Out the Trash: Don DeLillo’s *Underworld*, Liquid Modernity, and the End of Garbage“. *Cambridge Quarterly*. 35. 103-132.
- Green, Jeremy. 1999. „Disaster Footage_ Spectacles of violence in DeLillo’s Fiction“. *Modern Fiction Studies*. 45:3, 571-599.
- Hardin, Michael. (2002). “Postmodernism’s Desire for Simulated Death: Andy Warhol’s *Car Crashes*, J. G. Ballard’s *Crash*, And Don DeLillo’s *White Noise*.” *Literature Interpretation Theory* 13: 21-50. EBSCO. Online. KOBSON. <http://search.epnet.com>, 1. oktobar. 2005.
- Morley, Catherine. 2006. „Excavating ‘Underworld’, disinterring ‘Ulysses’. *Don DeLillo’s dialogue with James Joyce*“. *Comparative American Studies*. 4:2. 175-196.
- Muirhead, Marion. 2001. „Deft acceleration: The occult geometry of time in White Noise“. *Critique*. 42:4.. 402-416.
- Osteen, Mark. 2005. „Echo Chamber: Undertaking *The Body Artist*“. *Studies in the Novel*. 37:1. 64-81.
- Paunović, Zoran. 2006a. „Don DeLilo: Buka u glavi, duh u vremenu“ u *Istorija, fikcija, mit*. Beograd: Geopoetika. 211-217.
- Paunović, Zoran. 2004. “Buka u glavi, duh u vremenu”. *Vreme* 713. 48-50.
- Paunović, Zoran. 2006b. „Svet bez boga i odstupnice“. *Dnevnik online*. 13. januar 2006. Intervju. [Internet]
<http://www.dnevnik.co.yu/arhiva/13-01-2002/Strane/kultura.htm>

7. septembar 2008.

Radin-Sabadoš, Mirna. 2007. „Smrt kao granica postojanja u prozi Dona DeLila“. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. XXXII. 719-731.

Radin-Sabadoš, Mirna. 2008. „Istorijski mreži fikcije – romani Vaga i Podzemlje Dona DeLila“. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. XXXIII. 85-96.

Radin-Sabadoš M. 2009. “Nasljeđe osamdesetih - romani Dona DeLilla Bijeli šum i Vaga: uspon posredovanog prostora i problem subjektiviteta“. *Književna smotra*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 152: 75-85.

Radin-Sabadoš M. 2009. „O 'drugim prostorima' postmodernog sveta - 'ekranska kultura' kao matrica sažimanja vremena i prostora“. *Kultura*, Beograd: 41-50,

Radin-Sabadoš M. 2010. „Beli šum ekranske kulture - pripovesti o 'efektima medija'“. *Filološki pregled*, Beograd: 37/1: 141-149.

Radin-Sabadoš M. 2011. “Zero-oneness of the world: geometries of space and time between subtext and surface - re-coding the structures of life”. *English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, Filozofska fakulteta, Ljubljana, Slovenia, VIII(2): 79-89.

Radin-Sabadoš, M. 2014. “Ideologija/kultura/politika - kanali medijacije identiteta; roman Mao II Dona DeLila”, *Zbornik Susret kultura* 7, Novi Sad: Filozofski fakultet. 359-367.

Radin-Sabadoš, M. 2015. “Postmoderni grad : mitski labyrinthus posredovanog prostora u romanima Podzemlje i Kosmopolis Dona Delila”, *Književna istorija*, Beograd, XLVI, 154, 857-881

Radin-Sabadoš, M. 2017. "Body Art in Extremis - stanice za distribuciju vremena", *Književna istorija*, Beograd, u štampi.

Wallace, Molly. (2001). “‘Venerated Emblems’: DeLillo’s *Underworld* and the History-Commodity”. *Critique*. 42:4. 367-383.

Wilcox, Leonard. 1991. „Baudrillard, Delillo’s *White Noise*, and the End of Heroic Narrative“. *Contemporary Literature*. 32:3. 346-365.

Wilcox, Leonard. 2005. „Don DeLillo’s Libra: History as Text, History as Trauma“. *Rethinking History* 9: 2/3, 337-353.

Yehnert, C. A. 2001. „'Like Some Endless Sky Waking Inside': Subjectivity in Don DeLillo“. *Critique*. 42:4. 357-367.

Opšte-teorijske studije

Adams, H. and L. Searle. eds. 1989. *Critical Theory Since 1965*. Tallahassee: University Presses of Florida.

Bakhtin, Mihail M. 2002. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Barry, Peter. 1995. *Beginning Theory*. Manchester: Manchester University Press.

Benjamin, Walter. 1935. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Online. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/modern/The-Work-of-Art-in-the-Age-of-Mechanical-Reproduction.html>, 15. jun 2017.

Benjamin, Walter. 1989. “Theses on the Philosophy of History” u *Critical Theory since 1965*. H. Adams and L. Searle eds. Tallahassee, FL: Florida State University Press. Str. 680-686.

Baudrillard, Jean. 1989. *Jean Baudrillard: Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford Univesity Press.

- Bodrijar, Ž. 1991a. *Simbolička razmena i smrt*. Prev. Miodrag Marković. Gornji Milanovac: Dečje Novine.
- Bodrijar, Ž. 1991b. *Simulakrumi i simulacija*. Sa francuskog prev. Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.
- Buchenan, Ian and John Marks. 2000. *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Chandler, D. 1994. *Semiotics for Beginners*. [Internet]: www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B. 24. februar 2005.
- Colebrook, Claire. 2002. *Gilles Deleuze*. London: Routledge.
- Colebrook, Claire. 2003. *Understanding Deleuze*. Allan and Unwin.
- Connor, Steven ed. 2005. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, Jonathan. 1982. *On Deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Docherty, Thomas ed. 1993. *Postmodernism. A reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Eco, Umberto. 1984. *The Role of the Reader*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Ferber, M. 1999. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fluck, Winfred. 1992. "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in Contemporary American Fiction" in Kristiaan Versluys ed. *Neo-realism in Contemporary American Fiction*. Amsterdam: Rodopi.

- Foucault, M. 1994. *Order of Things*. New York: Vintage Books.
- Fowler, Roger. 1996. *Linguistic Criticism*. Oxford: OUP.
- Fuko, M. 1971. *Riječi i stvari*. prev. Nikola Kovač. Beograd: Nolit.
- Haćion, L. 1996. *Poetika postmodernizma*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Horowitz, Maryanne Cline, editor in chief. 2005. *New dictionary of the history of ideas, vols. 1-6*. Detroit-Munich: Thomson Gale.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 2006. „Postmodernism“ u *Routledge Companion to Critical Theory*, Malpas, Simon, and Paul Wake. eds. Oxon: Routledge. 115-127.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language*. New York: Columbia University Press.
- Leitch, V.B. 1983. *Deconstructive Criticism*. New York: Columbia University Press.
- Malpass, Simon and Paul Wake. eds. 2006. *Routledge Companion to Critical Theory*. Oxon, New York: Routledge.

- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- McHale, Brian. 2001. *Constructing Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- McHale, B. and Platt, L. 2016. "General introduction". In B. McHale & L. Platt (Eds.), *The Cambridge History of Postmodern Literature*, (Viii-Xiv). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mulhall, Stephen. 1996. *Routledge Philosophy Guidebook to Heidegger and Being and Time*. London: Routledge.
- Sim, Stuart. (1999). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- Tabbi, Joseph. 1996. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca (NY), London: Cornell University Press.
- Taylor, Victor and Charles E. Winquist. 2001. *Encyclopedia of Postmodernism*. London: Routledge.
- Venturi, Robert. 1990. *Pouke Las Vegas*. Beograd: Gradevinska knjiga.
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Understanding*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press
- Žižek, Slavoj. 2004. *Organs without bodies: Deleuze and consequences*. London: Routledge.

Kulturološke studije

- Aries, Philippe. 2004. "The Hour of our Death." *Death, Mourning and Burial: A Cross-Cultural Reader*. Ed. Antonius C.G.M. Robben. Malden, MA: Blackwell, 40-49.
- Ashplant, T.G. and Gerry Smyth eds. 2001. *Explorations in Cultural History*. London – Sterling, VA: Pluto Press.
- Banita, Georgiana. 2012. *Plotting justice: Narrative ethics and literary culture after 9/11*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Bennett, Tony. 1982. "Media, "reality", signification" u *Culture, Society and the Media* eds. Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran and Janet Woolacott. London: Routledge.
- Best, Steven and Douglas Kellner. n.d. *Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle*. <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell17.htm>
- Boyne, R. and A. Rattansi. 1994. *Postmodernism and Society*. Hounds mills, Basingstoke: Macmillan Press LTD.
- Brooker, Peter. 2002. *Modernity and Metropolis: Writing, Film and Urban Formations*. Basingstoke, New Hampshire: Palgrave.
- Castells, Manuel. 2000. *Informacijsko doba: Ekonomija, društvo i kultura. Svezak I. Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing.
- Castells, Manuel. 2000. *The Rise of the Networked Society*. London: Blackwell Publishing Ltd.
- Clarke, D. B. 2003. *The Consumer Society and Postmodern City*. London:Routledge.
- Crang, Mike. 2000. *Thinking Space*. London, UK: Routledge.
- Davis, Helen. 2004. *Understanding Stuart Hall*. London: Sage Publications Ltd.

- DeCerteau, Michel. 2002 (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- general introduction http://www.ubu.com/papers/de_certeau.html
- Durham M. G. and Douglas Kellner eds. 2001. *Media and Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers.
- During, Simon. 1999. *Cultural Studies Reader*. Florence, KY, USA: Routledge.
- Easthope, A. And K. McGowan. eds. 1994. *A Critical and Cultural Theory Reader*. Buckingham: Open University Press.
- Easthope, Anthony. 1991. *Literary into Cultural Studies*. London, New York: Routledge.
- Edgar, Andrew and Peter Sedgwick eds. 2002. *Cultural Theory: the Key Thinkers*. London and New York: Routledge.
- Elias, Amy. 2001. *Sublime Desire : History and Post-1960s Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave.
- Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hanes, Sharon M. and Richard C. Hanes. 2004. *Cold War Reference Library*, vols 1-6. Detroit-Munich: Thomson Gale.
- Hartmann, Johana. 2015. “Intermedial Encounters in the Contemporary North American Novel” in Gabriele Rippl ed. *Handbook of Intermediality*. Berlin/Boston: DeGruyter. pp. 113-128.
- Heise, Ursula. 1997. *Chronoschisms*. Cambridge: CUP.

- Kidd, Warren. 2000. *Culture and Identity*. Hounds Mills, Basingstoke: Palgrave.
- Lehan, Richard. 1998. *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*. Berkeley CA: California University Press.
- Lodziak, Conrad. 2002. *The Myth of Consumerism*. London-Sterling:VA: Pluto Press.
- McLuhan, Marshall. 1966. *Understanding Media: the Extensions of Man*. New York: Signet Books.
- Muthyala, John. 2006. *Reworlding America: Myth History and Narrative*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Ross, Andrew. 1989. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. London-New York: Routledge.
- Ritzer, George, ed. 2005. *Encyclopedia of Social Theory*. London: Sage.
- Storey, John. 1998. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, GA:University of Georgia Press.
- Terranova, Tiziana. 2004. *Network Culture. Politics for the Information Age*. London – Ann Arbor, MI: Pluto Press.
- Thompson, Willie. 2000. *What Happened to History?*. London-Sterling, VA: Pluto Press.
- Wegenstein, Bernadette. 2006. *Getting Under the Skin*. Cambridge US-MA, London, UK: MIT Press.

Odabrani članci i eseji iz oblasti kritičke i društvene teorije

- Adam, Barbara. 2006. „Time“. *Theory, Culture & Society*. 23(2/3). 119-126.
- Crockett, Clayton. 2005. „Technology and the Time-Image: Deleuze and Postmodern Subjectivity“, *South African Journal of Philosophy* 24(3), 176-188.
- Delpech-Ramey, Joshua. 2007. „The idol as icon. Andy Warhol’s material faith“. *Angelaki*. 12:1. 87-96.
- Elias, Amy J. 2005. „Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History“. *Rethinking History* 9: 2/3, 159 – 172.
- Fiske, John. 1989. ‘Moments of television: neither the text nor the audience’. In Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriel Kreutzner & Eva-Maria Warth (Eds.): *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. London: Routledge.
- Gasiorek, Andrzej and Peter Boxall. 2006. „Modernism and Postmodernism“ u *Year’s Work in Critical and Cultural Theory*, Volume 14. 64-88.
- Geyh, Paula. 2003. „Assembling Postmodernism: Experience. Meaning, and the Space In-Between“. *College Literature*. 30:2. 1-29.
- Gordić, Vladislava. 1997. „Postmoderna verzija uzvišenog“. *Letopis Matice srpske*. 459:3. Str. 395-398.
- Grossberg, Lawrence ed. 1996. „On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall“ u David Morley and Chen Kuan-Hsing eds. *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. London: Routledge.
- Guignon, Charles. 2002. „Truth as Disclosure: Art, Language, History“ u *Heidegger Reexamined Vol. 3 Art, Poetry and Technology* eds. Hubert Dreyfus and Mark Wrathall. London: Routledge.

Hol, Stjuart. 2001. „Kome treba identitet?“ prev. Sandra Veljković. *Reč*. 64/10. 215-233.

Krevel, Mojca. „Avant-Pop in the light of breaking with passatist tradition“. *Philologia*. 3. 147-156.

Lambert, Gregg. 1998. “On the uses and the abuses of literature for life: Gilles Deleuze and the Literary Clinic”. *Postmodern Culture*. 8.3. [Internet] <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.598/8.3lambert.txt> . 15.4.2008.

Lloyd-Smith, Allan. 2005. „Abjection/abjectivism“. *European Journal of American Culture*. 24:3. 191-203.

Milić, Novica. 2000. “Rizom-Delez”. *Reč*. 74:20. Str. 179-192.

Moya, Paula. 2000. „Reclaiming Identity“ u Moya, Paula M.L. ed.. *Reclaiming Identity : Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Ewing, NJ: University of California Press. Str. 1-29.

Murphet, Julian. 2005. „Postmodernism and Space“ in Steven Connor ed. *Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: CUP. Str. 117-134.

Tabbi, Joseph. 1999. „The Medial Turn“. *Electronic Book Review*. [Internet] dostupno na <http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/machinic>. 22. maj 2008.

Van Cleve, James. (2002). „Time, Idealism, And The Identity Of Indiscernibles“. *Nous*. 36:16, 379-393.

Veel, Kristin. 2003. „The Irreducibility of Space: Labyrinths, Cities, Cyberspace“. *Diacritics*. 33.3–4: 151–72.

Versluys, Kristiaan. 2000., „The City in Literature. A Review Article on Recent Studies“. *English Studies*. 3. 228-236.

Virilio, Paul and Friedrich Kittler (1999). ‘The Information Bomb: a conversation’, *Angelaki: journal of the theoretical humanities* (special issue *Machinic Modulations, New Cultural Theory and Technopolitics*) 4: 2, 81–90.

White, Hayden. 2005. „Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality“. *Rethinking History* 9: 2/3, 147 – 157.

Ostala sekundarna grada

Borges, J.L. 2004. „House of Asterion“. *The Aleph and other stories*. Transl. by Andrew Hurley. New York: Penguin.

Carpenter John and Bogdana Carpenter. 1980. „Zbigniew Herbert: The Poet as Conscience“. *The Slavic and East European Journal*. 24: 1. Str. 37-51. [Internet]: <http://www.jstor.org/stable/307340>. 11. april 2008.

Davis, Stuart. 2004. „Rereading and Rewriting Traditions: The Case of Boges's 'La Casa de Asterion'“. *Romance Studies*. 22:2. 139-148.

Diggins, John P. 1974. „Visions of Chaos and Visions of Order: Dos Passos as Historian“. *American Literature*. 46: 3. 329-346.

Donat, Branimir. 1984. “Četiri stavka o labirintu” in *Fantastične figure*. Beograd: Književne novine. 7-25.

Džojs, Džejms. 2004. *Uliks*, prev. Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika.

Foley, Barbara. 1978. „From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction“. *American Literature*. 50:1. 85-105.

Geyh, Paula. 2006. „From Cities of Things to Cities of Signs: Urban Spaces and Urban Subjects in *Sister Carrie* and *Manhattan Transfer*“. *Twentieth-Century Literature* 52.4. 413-442.

Gordić-Petković, Vladislava. 2004. *Virtuelna književnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Gordić-Petković, Vladislava. 2007. *Virtuelna književnost 2: književnost, tehnologija, ideologija*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka Zrenjanin.

McCaffery, Larry. 1995. *After Yesterday's Crash. The Avant Pop Anthology*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Pinčon, Tomas. 1992. *Objava broja 49*. Novi Sad: Svetovi.

Poe, E.A. „The Man of the Crowd“. Online. [Internet]

<http://www.thelemming.com/lemming/dissertation-web/home/poe-man-of-the-crowd.html> . Datum poslednjeg pristupa: 21. juni 2017.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

Dr Zorana Đindjića 2
21000 Novi Sad
Republika Srbija

Telefon: +381 (0)21 485 39 00

www.ff.uns.ac.rs

Lektura i korektura
Autorka

Kompjuterski slog i rešenje korica
Autorka

ISBN 978-86-6065-422-1

Elektronsko izdanje

Adresa elektronskog izdanja

<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-422-1>

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.111(73)-31.09 DeLillo D.

РАДИН-Сабадош, Мирна

Don DeLillo [Elektronski izvor] : pripovesti u vremenu slika / Mirna Radin-Sabadoš. - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2017

Način dostupa (URL): <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-422-1>. - Opis zasnovan na stanju na dan: 22.06.2017. - Bibliografija. - Summary.

ISBN 978-86-6065-422-1

a) Делило, Дон (1936-) - Романи
COBISS.SR-ID 315360263