

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Виолета В. Стојменовић

ХРОНОТОПИ И КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У
РОМАНИМА ДОНА ДЕЛИЛА

докторска дисертација

Београд, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Violeta V. Stojmenovic

CHRONOTOPES AND CARNEVALISATION IN
DON DELILLO'S NOVELS

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

др Зоран Пауновић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

1. _____
2. _____

Датум одбране:

Захваљујем се породици и ментору на подршци и стрпљењу.

Хронотопи и карневализација у романима Дона ДеЛила

Сажетак

Рад се бави романима Дона ДеЛила од *Американе* (1971) до *Подземља* (1997) у светлости Бахтинових концепција хронотопа и карневализације у књижевности и уметности. Ови су романи одабрани из целокупног досадашњег ДеЛиловог стваралаштва због тога што их повезују романескна форма и хладноратовски контекст настајања који је у њих унео низ заједничких феномена, миленијумски страх, предапокалиптичне слутње и ишчекивања и параноју, пре свега.

Прво поглавље анализира Бахтинове текстове о хронотопу и њихова тумачења, прилагођавања или допуњавања како би се дошло до радне верзије овог протејског појма, његових функција, опсега и врста. Усваја се типологија хронотопа (подела на локалне, интрасубјективне, интерсубјективне, трансубјективне, микрохронотопе) коју је дао Џ. Ладин. Истражује се веза између хронотопа и мотива или жанра и степен њихове међусобне условљености. Наглашава се могућност да се хронотоп „користи и као средство изучавања односа између текста и његовог доба“ (Holquist, 2002, p. 111) тако да формални механизми конструисања времена и простора у романима буду анализирани у контексту културно-историјских услова под којима се јављају. Појмови „простор“ и „време“ користе се, дакле, тако да се њима означе приказане физичке, когнитивно-феноменолошке и друштвено конструисане категорије искуства. Посебна пажња посвећује се концепцији постмодерног хронотопа Пола Сметхарста, као могућем оквиру даље и детаљније анализе одабраних романа.

Друго поглавље рада истражује категорију скривеног или међухронотопа, која се објашњава уз помоћ савремених теорија и филозофија алегорије и „алегоријског импулса“ (Валтера Бењамина, Ангуса Флечера, Пола де Мана, Фредрика Џејмсона и Крега Овенса) да би се, затим, анализирао скривени хронотоп подземног света у изабраним ДеЛиловим романима. Показују се генетички, митско-религиозни, културолошки и књижевни аспекти и представе о подземном свету које је ДеЛило уградио у светове својих романа. Онтолошка несигурност коју ствара међухронотоп подземног света повезује се са постмодерним културним феноменима као што су медијско-технолошко преображавање реалности у свет слика и „нестрпљивост“ будућности изазвана технолошким, економским и психолошким убрзавањем времена.

Затим се анализирају хронотопи различитог опсега који су у ДеЛиловим романима изразито фреквентни и продуктивни. Препознаје се важност фигура колекционара и доконог шетача као приповедачких стратегија или имплицитних

ауторских маски, што ликове који се јављају у улози колекционара или тзв. *flâneur*-а чини изразито хронотопичним у Бахтиновом смислу, а тиме и моделима трансубјективних хронотопа. Њихово присуство огледа се у препуњености сижејног простора стварима као стварима и као отпадом) и успутним, немотивисаним појавама, што у приповест уводе скретања и рачвања, због којих је структура романа изразито дигресивна, а фабула ретардирана и загушена описима и рефлесијама. Образлаже се начин на који уз помоћ колекционарског устројства простор-времена трансформише историјски роман.

Хронотопи мањег опсега разврстани су у две веће групе. У првој су интерсубјективни хронотопи који се везују за одређене типове простора који представљају тачку укрштања историјских, биографских, психолошко-феноменолошких и друштвених времена, односно материјализацију њиховог дејства и механизма њиховог конструисања и одвијања. Ту су: канцеларија, граница, односно, низ простора и места који је репрезентују (соба, пустиња, мотел) и пут. Анализирају се и тумаче ДеЛилови поступци приказивања ових простора као активних и мотивацијских компоненти наратије, њихове идентитеске и идеолошке функције и значења проистекла из њихове повезаности са одређеним национално конститутивним или репрезентативним наративним обрасцима, какви су они о индивидуалној аутономији и хероизму, о невиности и катарзичној једноставности, о предодређености за освајање и пробијање граница, о искупљујућем и спасавајућем путу, нарочито оном ка западу. Анализира се како се просторни облици користе као инструмент приказивања дијалектике унутрашњег и спољашњег, затвореног и отвореног, дискретног и континуираног, празног и пуног, која се са простора преноси на идентитет и свест. Показује се како се путем ових хронотопа успоставља веза са низом књижевних и филмских жанрова и модуса, какви су идила, роман и филм о путу (*road novel/movie*), романтична прича или романса (*romance*), популарни шпијунски трилер, вестерн и други.

Као супротност путу, а у оквиру трансубјективног хронотопа изграђеног уз помоћ фигуре доконог шетача, издваја се микрохронотоп који смо означили термином „каирос“, јер представља искуство времена које негира како „хронос“ тј. хронолошко и континуирано линеарно време, тако и „хексеитично“ (O'Donnell, 2000, p. 5), на самодовољне тренутке распаднуто време, у корист повратних, „сезонских“ момената максималног интензитета перцепције, истргнутих из уобичајеног тока времена, што у спреси са личним или надличним сећањем конструише један трансверзалан и потенцијално епифанијски простор у окриљу свакодневице.

У другој групи су хронотопи које дефинишу одређена дешавања – скупови и масовна окупљања; игре, у виду дечијих, друштвених и спортских игара, односно

утакмица; и медији, пре свега филмски, као „медијуми“ невидљивих окупљања. У питању су дешавања и праксе које имају моћ да простор/место преобразе те да креирају сопствени простор и сопствену темпоралност. Разнолики модели и нови медијуми међусобног, видљивог или невидљивог окупљања већег броја људи откривају конкурентне правце тежње ка конструисању надличних и наиндивидуалних простора делања кроз радикализацију порива ка безграничном растезању сопства. Детаљнија анализа масових сцена (при чему се под масовним подразумевају и случајеви пробоја масовних порука и мас-медијских производа у приватни, породични или привидно „празан“ простор) открива однос јавног и приватног, колективне и индивидуалне свести и фактора који тај однос пресудно формирају. Кроз ову групу хронотопа ишчитавају се просторне „смеше“ и „хбриди“, односно, нови визуелни, социјални, културни простори, чија је појава резултат непрестаних трансакција и циркулација роба, представа, слика, што све заједно доводи до појаве једног осамостаљеног простора погледа, у оквиру којег су приказани сукоби идентитетских модела. Анализа поступака уз помоћ којих ДеЛило у роману *Мао II* конструиса тај простор погледа повезана је са анализом поступака конструисања новијих форми ауторства кроз које се култ поједица као иконе негира „историјом без субјекта“ (Althusser, 1971, pp. 121-124) и обрнуто.

Двосмислен и амбигвитетан онтолошки статус игара још једно је од средстава разбијања хомогене и универзалне реалности и креирања слике света раздвојеног конфликтним вредностима. Стога се анализирају хронотопске импликације свих врста игровости и игара које се експлицитно или имплицитно играју у ДеЛиловим романима, односно, однос реторике игара/играња и приказаних игара, које служе томе да симболички изразе односе моћи, друштвену „агонистику“ (Lyotard, 1984, pp. 10, 17), експанзију лудичких принципа, нарочито „изврдавања“ времена, у општем смислу и у смислу одговорности, у „не-игру“. Притом се проблем игре заснован на низу дихотомија, какве су правило-импровизација, аутономија-условност, стварно-нестварно, осветљава из перспективе теорија и уз помоћ терминологија Ј. Хојзинге, Р. Кајое, Б. Сатон-Смита. На локални хронотоп игара надовезују се трансубјективни хронотопи конструисани симулирањем поступака конструисања времена и простора средствима других медија, од радија до интернета. У раду се посебно детаљно анализирају интермедијални поступци који свет дела повремено преображавају у свет филма и ефекти примене принципа монтаже на конструисање простор-времена. Уочено прерастање игре у светковину у роману *Подземље*, отвара питање односа карневала (као теоријске метафоре за један тип међусобног односа простора и времена, формиране на основу Бахтинове концепција карневала) и карневализације као модела отпора и субверзије задатих просторно-

временских оквира и отварања нечег новог у структури затечене ситуације уз помоћ уметности. Анализа неколиких сукоба спектакла и карневала у *Подземљу* показује како се карневал(изација) приказује као метод претварања простора у проприште симболичке борбе и стварања нових маргина и нових облика/простора разграничења.

Анализа одабраних романа не одвија се линерано, нити следи хронологију њиховог објављивања, већ се поједини хронотопи описују уз помоћ неколиких примера из различитих романа. Сваки од анализираних хронотопа представљен је, компаративно или генетички, и с обзиром на шире књижевно-историјске и теоријске контексте који могу бити релевантни за разумевање ДеЛиловог коришћења одређеним мотивима, фигурама или феноменима као хронотопичним. Због тога се рад ослања не само на Бахтина и његове непосредне тумаче, на наратолошку и другу књижевно-теоријску терминологију, него и на низ других теоретичара, нарочито на Валтера Бењамина, чије су се формулације и тумачења појмова као што су „колекционар(ство)“ или „*flâneur*“ показали хеуристички плодним.

„Закључна разматрања“, на основу претходних анализа, апстрахују ДеЛилове представе о културно-историјски произведеним карактеристикама простора и времена и њиховим импликацијама на догађај и идентитет, откривајући парадоксе несавремености симултаних временских низова и (не)ограничености простора, негацију краја/завршетка и једнократности, неразрешену тензију између истовремености опозитних праваца и смерова кретања у времену и простору и проблем граница сопства, свести и идентитета у односу на културу/културе.

Кључне речи: Дон ДеЛило, хронотоп, алегорија, историјски роман, подземни свет, колекционар(ство), *flâneur(ie)*, игре, монтажа, карневал(изација)

Научна област: Филологија

Ужа научна област: Америчка књижевност

УДК 821.111(73)-31.09(043.3)

Chronotopes and Carnivalisation in Don DeLillo's novels

Abstract

The subject of research of this thesis will be Don DeLillo's novels from *Americana* to *Underworld* in the light of Bakhtin's theory of the chronotope and carnivalisation in literature. Novelistic form and Cold War as a context, with its fears, apocalyptic foreshadows, expectations of the end and paranoia, are common elements of the works chosen for the analysis.

Chapter one analyses Bakhtin's conception of literary chronotopes and its further elaborations, clarifications or supplements. The aim of the chapter is a working concept of the literary chronotope, its extent, types and functions. Ladin typology (e. g. classification of chronotopes into intra-, inter- and transsubjective, micro- and local chronotopes) is adopted with minor changes. Given that the idea of chronotope "used as a means for studying the relation between any text and its times" (Holquist, 2002, p. 111) is accepted, the analysis of formal devices for textual construction of space and time are connected with cultural and historical contexts and circumstances under which they have appeared. Thus, the terms "space" and "time" are used in a very broad sense, so that they designate space and time of physics, cognitive and phenomenological categories and socially constructed conditions/results of human experiences such as they are represented in the novels. In addition, special attention is given to Paul Smethurst's theory of postmodern chronotope, as a possible frame of a further and more thorough and detailed analysis of DeLillo's novels.

Second chapter deals with Bakhtin's sketch of covert or intervalic chronotope, for which possible supplements have been found in the (post)modern theory and philosophy of allegory or "allegorical impulses" (C. Owen), e. g. in the work of Walter Benjamin, Pol de Man, Fredrick Jameson, etc. On these bases, it is argued that underworld is a covert or intervalic chronotope in DeLillo's novels, supported by numerous and structurally various references to mythical, religious, and literary representations of underworlds in them. Ontological uncertainty resulting from this intervalic chronotope is connected with influential postmodern phenomena, such as transformation of reality in the world of images through technology and media, and "impatience" of the future incited by technological, economical and psychological acceleration of time.

Subsequent chapters analyse chronotopes of various extent, frequent and prolific in DeLillo's novels. The importance of the collector and the Rambler (*flâneur*) as narrative strategies or authorial masks is stressed, taking characters in the role of the former or the latter and their method of organizing space/time as models of transsubjective chronotope. Their

presence is evident in the narrated worlds replete with things (as objects and as waste) and incidental, unmotivated scenes that bifurcate and branch narratives, making them digressive, excessive, and retarded, choking the plot with descriptions and reflections. In addition, it is argued that the figure of collector serves to modify representation of history and, subsequently, genre of historical novel.

Minor chronotopes are split in two groups. Intersubjective chronotopes linked to certain types of geographical or urban or architectural space, which themselves are presented as spaces of intersection of psychological, social, historical times, as material forms of their effects, are put in the first group. There are: office, “frontier” (and the places that metaphorically represent it, such as small room, motel and desert) and road. In chapter four, the subjects of analyses and interpretations are DeLillo’s methods of presenting these places as active and motivating, their ideological and formative functions and meaning derived from their close connections with constitutive national narrative patterns such as those about individual autonomy and heroism, innocence and purifying simplicity, manifest destiny and exceptionalism, redemptive journey, especially journey to the West. The aim of the chapter is to demonstrate how these spaces are used as means of representing dialectics of the inner and the outer, the closed and the open, the discrete and the continuous, the empty and the full, which is transposed from the level of space to the level of human conscience and identity. Further, the relations of DeLillo’s novels with genres and modes such as road novel/movie, romance, western, thrillers etc., based on these chronotopes, are explored.

Chapter six introduces a micro-chronotope presented as an opposition to the road, and in the scope of the transsubjective chronotope based on the figure of the *flâneur*. It is named after the Greek term *kairos*, because it implies neither the linear and continuous time of the “Chronos”, nor the “haecceity” of an atomized, disintegrated time (O’Donell, 2000, p. 5) but reversible “seasons” of radically intensified perceptions, removed from the usual course of time. Coupled with personal or impersonal memories, moments of *kairos* form a transversal and potentially epiphanic site in the space of everyday.

The second group of intersubjective chronotopes consists of those defined by certain happenings – gatherings and masses; social and children games and plays and sports’ competitions; media, especially film, as “media” of invisible gatherings. All of these happenings and praxis are presented as capable of transforming given space/place and creating their own spaces and temporalities. Various models and new media of visible or invisible masses make manifest antagonistic aspirations in the course of constructing transcending, egoless, impersonal spaces through radicalization of a need for limitless, interminable self. Detailed analysis of certain mass or mass media produced scenes in DeLillo’s novels reveals relations between

private and public, collective and individual conscience and the factors that determinate their relationship. These chronotopes make evident spatial “compounds” and “hybrids”, e.g., new visual, social, and cultural spaces resulting from incessant transactions and circulations of goods, images, representations, enabling an autonomous space of gaze, in which encounters of identity models happen, to appear. The analysis of DeLillo’s strategies of constructing that space of gaze is connected with the analysis of the tendencies towards creating new forms of authorship and authority, which enable mutual negations of cult of an iconic individual and “history without subject” (Althusser, 1971, pp. 121-124).

Ambivalent and ambiguous ontological status of the games is yet another means of breaking homogeneous and universal reality and creating the image of a divided world. Chronotopic implications of various forms of playfulness and plays/games explicitly or implicitly played in DeLillo’s novel are analyzed, so as the relation between rhetoric of playing and the plays that serve to symbolically represent power relations and the social “agonistics” (Lyotard, 1984, pp. 10, 17), so as to illuminate the expansion of the ludic principles and, especially, the evasion of time in the non-play. Given the set of dichotomy that defines play (rule vs. improvisation, autonomy vs. conditionality, real vs. unreal), theories, and terminology of researchers of play such as J. Huizinga, R. Caillois, B. Sutton-Smith are used as explicative frames. Chronotopes of play proceed into transsubjective chronotopes based on the simulation of the space-time conjectures characteristic of different media, from radio to the Internet. Filmic procedures of organizing and representing space and time on which some of DeLillo’s narrative strategies are modeled and the effects of the *montage* are examined in details. In addition, transformation of the play in the prologue of *Underworld* in the carnivalesque performance, raises questions about relations of the carnival (as a theoretical metaphor for a type of time-space configuration, based on Bakhtin’s theory of carnival) and carnivalisation as a model of resistance and subverting given spatio-temporal frames, so that by the way of art something new could appear within the structure of the given situation. Analysis of several instances of the conflict between spectacle and carnival in *Underworld* shows how carnival(isation) is represented as a method of transforming a space into the site of symbolical battles and making new margins and new forms/places of delimitations.

The interpretation and analysis presented in the thesis neither follow the chronology of the publication of DeLillo’s novels nor proceed linearly. Each of the chronotopes is described through examples from several novels and additionally illuminated comparatively, so that numerous historical and theoretical contexts that are found to be relevant for deeper understanding of DeLillo’s ways of using certain motifs, figures, or phenomena as chronotopes are taken into account. Because of that, the thesis relies not only on Bakhtin and his

continuator, but on many other authors, especially on W. Benjamin, whose definitions and interpretations of concepts such as collector/collecting, *flâneur*, aura turned to be more than useful for interpreting DeLillo's novels.

Finally, "Concluding remarks" are an attempt at abstracting DeLillo's notions about culturally produced characteristics of space and time and their implications on identity and event(ness). Paradoxical disjunctions of contemporaneous time sequences and equally paradoxical (un)bounded space, negation of the endings/closures, predominance of the moment over continuous period and duration, unresolved/unresolvable tensions between coincidental but opposite directions of movements through spaces and times, and the problem of limits and borders of the self, conscience and identity in relation with culture(s) are among the findings of this thesis.

Key words: Don DeLillo, chronotope, allegory, historical novel, underworld, collector, *flâneur(ie)*, games and plays, *montage*, carnival(isation)

Scientific Field: Philology

Scientific Subfield: American literature

UDC 821.111(73)-31.09(043.3)

САДРЖАЈ:

| | |
|--|-----------|
| <u>УВОД</u> | 1 |
| <u>1. ХРОНОТОП У ТЕОРИЈИ КЊИЖЕВНОСТИ</u> | 10 |
| 1. 1. ПРОСТОР-ВРЕМЕ И ПРИПОВЕДАЊЕ | 10 |
| 1. 2. ХРОНОТОП И ЖАНР | 15 |
| 1. 3. ВРСТА, ОПСЕГ И ФУНКЦИЈА ХРОНОТОПА | 17 |
| 1. 4. ПОСТМОДЕРНИ ХРОНОТОП..... | 23 |
| <u>2. ПОДЗЕМЉЕ КАО МЕЂУХРОНОТОП У ДЕЛИЛОВИМ РОМАНИМА</u> | 30 |
| 2. 1. СКРИВЕНИ ИЛИ МЕЂУХРОНОТОП..... | 30 |
| 2. 2. МЕЂУХРОНОТОП И АЛЕГОРИЈА | 31 |
| ЕКСКУРС О ЦИПЕЛИ | 35 |
| 2. 3. ПОДЗЕМНИ СВЕТОВИ | 42 |
| 2. 3. 1. КОНТЕКСТИ И ГЕНЕАЛОГИЈЕ | 43 |
| 2. 3. 2. ЕТИКА СИЛАСКА | 46 |
| 2. 3. 3. ТОПОГРАФИЈА ПОДЗЕМЉА | 47 |
| 2. 3. 4. ОРФЕЈ И БУКА | 51 |
| 2. 3. 5. ПОДЗЕМЉА У <i>ПОДЗЕМЉУ</i> | 61 |
| 2. 3. 6. КАТАБАЗА | 64 |
| 2. 3. 7. СОЦИЈАЛНА ПОДЗЕМЉА | 72 |
| 2. 3. 8. ПЛУТОНОВ СВЕТ | 76 |
| 2. 3. 9. UNTERWELT | 79 |
| 2. 3. 10. „А СВЕ ШТО ПРИЧАЈУ О АХЕРОНУ / ДУБОКОМ, СВЕ ЈЕ ОВДЕ, У ЖИВОТУ“ | 81 |
| <u>3. КОЛЕКЦИОНАР КАО ТРАНССУБЈЕКТИВНИ ХРОНОТОП</u> | 85 |
| 3. 1. САКУПЉАЊЕ | 85 |
| 3. 1. 1. Колекционар и памћење..... | 90 |
| 3. 1. 2. Ствари | 96 |

| | |
|---|------------|
| 3. 1. 3. Отпад..... | 104 |
| <u>4. МЕСТА.....</u> | 107 |
| 4. 1. КАНЦЕЛАРИЈА КАО ХРОНОТОП У ДЕЛИЛОВИМ РОМАНИМА..... | 109 |
| 4. 1. 1. КАНЦЕЛАРИЈА И ТЕХНОЛОГИЈА..... | 112 |
| 4. 2. ХРОНОТОП ГРАНИЦЕ – ОД СОБЕ ДО ПУСТИЊЕ..... | 115 |
| 4. 2. 1. СОБИЧАК..... | 116 |
| „Идилична“ соба..... | 116 |
| Ненастањива соба..... | 119 |
| Антиномије собе..... | 122 |
| Опсесије и параноја собе..... | 125 |
| 4. 2. 2. МОТЕЛ..... | 130 |
| „Мотел у срцу“..... | 134 |
| 4. 2. 3. ПУСТИЊА..... | 136 |
| Позорница прелаза..... | 137 |
| Екран сећања..... | 139 |
| Воља за моћ..... | 141 |
| Лиминалност..... | 143 |
| Иронија пустиње..... | 146 |
| <u>5. ПУТ(ОВАЊЕ).....</u> | 149 |
| 5. 1. НА ПУТУ..... | 155 |
| 5. 2. НАСИЉЕ НА КРАЈУ ПУТА..... | 159 |
| 5. 3. „МАНИФЕСТНА СУДБИНА“ НА ПУТУ..... | 161 |
| 5. 4. МЕТАЛИТЕРАРНО ПУТОВАЊЕ..... | 164 |
| ЕКСКУРС О РОМАНСИ..... | 166 |
| <u>6. КАИРОС.....</u> | 179 |
| 6. 1. FLÂNEUR КАО ТРАНССУБЈЕКТИВНИ ХРОНОТОП..... | 185 |

| | |
|--|------------|
| 7. СКУПОВИ И ОКУПЉАЊА | 198 |
| 7. 1. Од „САЛОНА“ ДО МЕГАМАРКЕТА..... | 200 |
| 7. 2. НА СТАДИОНУ | 206 |
| 7. 3. МАСЕ И ГОМИЛЕ | 208 |
| 7. 3. 1. „ФЛОТИРАЊЕ“ | 216 |
| 7. 3. 2. ПРОСТОР ПОГЛЕДА | 220 |
| 7. 4. ИГРЕ КАО ХРОНОТОП | 230 |
| 7. 4. 1. ДУАЛИЗАМ ИГРЕ | 235 |
| 7. 4. 2. ИГРАЧИ | 239 |
| 7. 4. 3. УТАКМИЦЕ..... | 243 |
| ... у крајњој зони | 243 |
| ... у језику | 246 |
| ... у подземљу..... | 250 |
| 7. 5. МЕДИЈИ У ФУНКЦИЈИ ТРАНССУБЈЕКТИВНИХ ХРОНОТОПА | 256 |
| 7. 5. 1. МОНТАЖА..... | 261 |
| 8. КАРНЕВАЛ(ИЗАЦИЈА)..... | 276 |
| 8. 1. КАРНЕВАЛСКА ГРОТЕСКА | 279 |
| 8. 2. „ВЕСЕЛА СМРТ“ | 282 |
| 8. 3. ИГРЕ У ИГРИ..... | 283 |
| 8. 4. КАРНЕВАЛСКА РЕВОЛУЦИЈА | 286 |
| 8. 5. СПЕКТАКЛ И КАРНЕВАЛ | 287 |
| 9. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ..... | 298 |
| 10. ЛИТЕРАТУРА | 307 |
| 1. ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА..... | 307 |
| А) ДЕЛА ДОНА ДЕЛИЛА | 307 |
| Б) ИНТЕРВЈУИ..... | 307 |

| | |
|---------------------------------------|-------------------|
| 2. СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА | 308 |
| А) ЛИТЕРАТУРА О ДОНУ ДЕЛИЛУ | 308 |
| Б) ОПШТА ЛИТЕРАТУРА | 312 |
| 11. ПРИЛОЗИ | |
| <u>БИОГРАФИЈА</u> | <u>322</u> |

СКРАЋЕНИЦЕ:

(Потпун библиографски опис коришћењих издања наведених дела дат је одељку „Литература“. Године наведене у заградама јесу године првих издања.)

- A - *Americana* (1971/1989¹) - *Американа*
- EZ - *End Zone* (1972) – *Крајња зона*
- GJS - *Great Jones Street* (1973) – *Улица Великог Џонса*
- L - *Libra* (1988) - *Вага*
- M - *Mao II* (1991) – *Мао II*
- N - *The Names* (1982) - *Имена*
- P – *Podzemlje* (2007)
- PH – „The Power of History“ (1997) – „Моћ историје“
- PL - *Players* (1977) - *Играчи*
- PW – “Pafko at the Wall” (1992) – „Пафко крај зида“
- RD - *Running Dog* (1978) – *Ранинг дог*²
- RS - *Ratner's Star* (1976) – *Ратнерова звезда*
- SC – “Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium” (1989) – „Град силуета“
- U - *Underworld* (1997)
- V – “Videotape” (1994) – „Видеотрака“
- WN - *White Noise* (1985) – *Бела бука*

¹ *Американа* је једини ДеЛилов роман који има две верзије. За потребе овог рада коришћена је друга, скраћена, као тзв. издање последње руке.

² „Ранинг дог“ је у овом роману назив (фикционалног) часопа, због чега ће се у тексту на њега и упућивати овом транскрибованом синтагмом. Сама, пак, синтагма, поред дословног значења – пас који трчи (на апорт) – има и додатно значење, на које се и у самом роману указује; превод је кинеског израза којим су комунисти означавали земље за које су веровали да су „капиталистички“ или „империјалистички лакеји“ (RD, pp. 30, 112).

Увод

„Постоји епско, угибајуће простор-време теоријске физике, време одвојено од људског искуства, чиста кривуља природе, и постоји сабласно време романописца, интимно, притискајуће, устајало и тужно.” (М, р. 54)³

Чини се да писац Бил, један од бројних ДеЛилових ликова-уметника, чијем унутрашњем монологу припада наведени мото, покушава да све просторно-временске односе сврста у две групе. У једној би били они чисто квантитативни, одређени законима по којима човек можда живи, али их не доживљава. У другој би били они крајње субјективни и лични. У њу би спадало време којем други простор до људскога тела - у којем се материјализује и устоји, одакле се дистрибуира, како каже ДеЛилов имењак Ајнштајна (Р, стр. 239) - није ни потребан. Између ових полова за Била као да не постоји ништа. За ДеЛила, напротив, постоји не само множина личних простор-времена, чија се посебност и сингуларност често показују као илузорни, онолико колико се и границе тела и (временске) свести коју оно „садржи“ чине порозним и нестабилним, него и множина простор-времена која настају из међуљудске интеракције и интеракције човека са стварима, представама и идејама које је створио и ствара, укључујући у те артефакте и саме ове категорије. У ДеЛиловим романима као да важи: „Од места до места, од једног ћошка до другог, од одаје до одаје, време и осећај времена показују квалитативне разлике и на различите начине обликују догађаје” (Morson & Emerson, 1997, р. 48). Другим речима: „Иако није искључиво европско или западњачко, схватање да је људски идентитет не овај или онај начин нераскидиво повезан са његовом локацијом ипак је нарочито прихваћено у западној култури последњих двеста до триста година, посебно у њеној уметности и књижевности“ (Malpas J., 2007, р. 4).

Реч „локација“ звучи статично: неко/нешто се током неког времена налази у неком делу простора. Али, којег времена и којег простора? Филозофија, математика, физика, психологија, социологија, географија, историја и њихове бројне под-дисциплине или интердисциплинарна подручја користе ове речи, њихове синониме и хипониме као термине чија су значења у неким случајевима сродна или комплементарна, а у неким крајње дивергентна и неупоредива, па чак и међусобно контрадикторна. Не само да се не слажу око онтологије простора и времена и да уводе

³ Уколико у библиографском опису није другачије назначено, сви преводи су моји.

разнородне, апстрактне или историјске основе класификације њихових типова или нивоа⁴. Разликују се и по томе да ли простор и време третирају као неутралне категорије људског живота или људске свести или као препреке које човек као појединац, друштво или цивилизација треба да савладају, знањем, ако ничим другим, или, напротив, у просторно-временској ситуираности људске егзистенције виде позитиван услов свих других људских могућности. Стога, омогућавају или, напротив, критикују и оспоравају техничко-технолошку и/или идеолошку манипулацију просторно-временским оквирима живљења и искустава времена и простора. У свој тој мноштвености концепција и дефиниција, хипотеза и конструкција учествује и књижевност са својим представама о томе како људи и друштва граде и перципирају просторно-временске координате свет(ов)а живота и у којој мери и на који начин ти простори и времена повратно делују на њихове перцепције и праксе.

У овом раду ће са тог становишта бити речи о романима Дона ДеЛила насталим у периоду од почетка седамдесетих година двадесетог века до његовог краја, тачније, од *Американе* (1971) до *Подземља* (1997). Претпоставка на којој се овај избор заснива, а која се овде, ипак, неће доказивати, јесте да *Подземље* сумира дотадашње ДеЛилово стваралаштво. Њу не оправдава само пракса аутоцитата и понављања, односно, реконтекстуализације мотива, тема али и „микроскопских“ детаља из претходних романа у *Подземљу*. Не оправдава је ни само то што је *Подземље* убрзо по објављивању стекло статус амблема ДеЛиловог стваралаштва, како због свог обима, комплексности, множине тема којима се бави, али и енциклопедијске множине употребљених приповедачких, композиционих и стилских поступака, тако и због времена настанка, у историјском и у биографском смислу, тј. пред крај једног века и у зрелом добу, после десетак у америчкој књижевној критици све запаженијих и све позитивније оцењиваних романа⁵. Реч је, пре свега, о специфичном темпоралном луку вођеном миленаристичким очекивањима и страховима, којим је сам ДеЛило опасао своје стваралаштво од *Американе* до *Подземља*. Крај миленијума, као време приповедања у *Американи*, којим се уводе елеменат фантастике и тон профетске

⁴ За неке од њих в: (Harvey, 1992, pp. 218-222; Lefebvre, 1991, p. 8; Smethurst, 2000, pp. 173-176; Vidler, 2002, p. 12).

⁵⁵ О значају ДеЛиловог стваралаштва довољно сведочи селективна листа студија и зборника које су у целини посвећене његовим делима: (Bloom, 2003; Cowart, 2002; Boxall, 2006; Dewey, 2006; Duvall, 2008; Giaimo, 2011; Lentricchia, 1991; Olster, 2011; Osteen, 2000; Ruppensburg & Engles, 2000) или, чак, само једном од њих (Bloom, 2003a; Dewey, Kellman, & Malin, 2002; Duvall J. N., 2002; Lentricchia, 1991a), не рачунајући бројна поглавља, текстове у часописима и темате. Библиографија радова о ДеЛилу (до 2012) доступна је на: <http://www.k-state.edu/english/nelp/delillo/biblio/litcrit.html> (14.4.2014).

литературе, и као време којем се Дејвид из шездесетих обраћа својим филмом и уочи којег се појављује *Подземље* са својом ревизијом културне историје Америке од почетка педесетих до средине деведесетих, заједнички је садржалац свих верзија есхатологизма, теорија о крају историје или времена, апокалиптичних слутњи и визија, аскетских пракси самообликовања, ужасавајућих или нестрпљивих предосећања краја (живота, историје, идеологија, сопства, човека, разлика, критике, уметности, авангарде), бесциљног насиља, опсесија нуклеарним наоружањем којима се ДеЛило експлицитно или имплицитно бави у свим својим романима током последње три деценије 20. века, исписујући своја виђења појединих сегмената истог културно-историјског периода који ће у *Подземљу*, још једном, накнадно и са ретроактивним усмерењем ревидирати. „Крај историје [који у ДеЛиловим романима подразумева, истовремено, и жељу и ужасавање] нуди тачку кулминације у којој се могућност истовремено и реализује и укида.“ (Voxall, 2006, p. 22) Чврсто повезујући ДеЛилово стваралаштво са Бекетовим, Боксал ДеЛилове романе чита превасходно из перспективе њихове опсесије крајем, позиционирајући их у „сенку краја“ (Id., p. 4), која ће у овом раду, ипак, бити само један моменат . „Од *Американе* надаље, миленијум формира ДеЛилов крајњи хоризонт, и његов организациони принцип. Миленијум почиње да означава, у ДеЛиловом делу, и иначе, у култури позног двадесетог века, апокалиптичну крајњу тачку.“ (Ibid.) На самом крају двадесетог века све миленијумске фантазије, било политичке, економске, религиозне или неке друге, у међусобном преплету који је разлику између тоталног уништења и спасења свео на минимум, достигле су врхунац, постале тако рећи хистеричне, учинивши да будућност, као у *Космополису*, чија је радња смештена у последњу годину другог миленијума, делује унапред, нестрпљиво, наметљиво; рекапитулација периода који је такву будућност изазвао истовремено је и рекапитулација сопственог учешћа у њему и сопствених форми отпора једној култури која, како је то Боксал у вези са прва три ДеЛилова романа формулисао, „саму себе гони ка завршетку“ (46).

Апокалиптичан хоризонт се није изгубио из ДеЛиловог стваралаштва после *Подземља*, нити је овим романом избрисан или одгурнут; напротив. Међутим, оно што је по званичном окончању Хладног рата, на прелазу у 21. век деловало као несметана експлозија глобализма и глобализације, његове је карактеристике, као и могућности, изменило довољно да оправда третирање *Подземља* као кулминације једне стваралачке фазе у ДеЛиловом опусу, односно, читање романа од *Американе* до *Подземља* као једне целине, разумевање, мноштвене али и, упркос променама и заокретима, довољно

компактне да се у њеним унутрашњим везама, постепеном надограђивању одређених опсесивних тема, у варијацијама истих типова ликова, сцена, мотива може препознати јединство имагинације и културно-историјског окружења које ову истовремено и обскрбљује и провоцира⁶.

При том, читалац ових романа лако може уочити неколике константе. Једна од њих је осећај, за који ћемо покушати да нађемо потврду и могућа објашњења, да је у њима основни нарративни чинилац изражена и неразрешена напетост између кретања и непокретности, с једне, односно, између ширења и скупљања или концентрације, с друге стране. На нивоу текста она се испољава кроз садејство двају врло фреквентних типова фраза. Један од њих је уметање, а некада и низање безличних, беспредикатских тј. номинативних реченица, сведених на именицу или именичку синтагму, налик списку. Аналитичко набрајање негира или елидира темпоралне, логичке, хијерархијске и друге односе међу стварима, људима, идејама и појавама, који се показују као непомици и дискретни, изоловани. Други тип чине врло дуге, вишеструко сложене, час паратаксичне, час хипотаксичне реченице које бујају, као да су незавршене, умножавајући зависне и независне конституенте, и које су понекад праћене анафором, набрајањем, синтаксичким паралелизмом и рефренским или лајтмотивским понављањем/ варирањем одређене речи или синтагме. Ова се динамика – ритам наизменичног и непрекидног прибирања и расипања (Сопног, 2004, р. 72) или прелаз са честице на талас и обрнуто - преноси и на композицију текстова, најчешће сачињених од обележених или, просто, одвојених фрагмената неуједначене дужине уз помоћ који се прича расејава на разна места и/или времена дешавања. Преноси се и на ликове, од

⁶С обзиром на обиље критичке литературе о Делилу и постојање неколиких монографија о његовом делу у целини (до тренутка објављивања дате публикације) постоји и неколико периодизација његовог стваралаштва. Боксалова периодизација заснива се, на пример, на следу деценија, па се романи настали током једне деценије читају као појединачне целине. Истраживачева интересовања, више него интринзичне карактеристике самих дела, очигледно условљавају степен сродности и континуитета неопходан да се већи број дела повеже у дистинктивну целину. Тако Оријарда тема једноставности и Тороове верзије повлачења, прочишћавања и поједностављивања (језика, пре свега, као темеља сопства и културе) води ка издвајању прва четири ДеЛилова романа у једну заокружену целину у којој они функционишу као „елементи једног прото-романа“ (Oriard, *Don DeLillo's Search for Walden Pond*, 1978, р. 6). С друге стране, Олстер у „Уводу“ за зборник текстова о романима *Мао II*, *Подземље* и *Падач*, ДеЛилово стваралаштво дели на два периода чија је прекретница крај Хладног рата (Olster, 2011, р. 8) док је Дјуиева (Dewey J. , 2006) класификација ДеЛилових романа метафорична. Његово издвајање „етимона“, како би неки стилистички критичари рекли, трију периода ДеЛиловог стваралаштва, води подели на „улицу“ или приповести о повлачењу и оне о неуспелом ангажовању, промашеном учешћу у свету; „реч“ која обухвата наративе о опоравку и искупљењу (од *Имена*, закључно с *Подземљем*) и „душу“ – приповести о васкрсењу. Ово читање открива линију еволуције ДеЛилове представе о односу сопства према материјалним и духовним, иманентним и трансцендентним димензијама света кроз тестирање ових трију „стратегииј обнове сопства“ (р. 26).

којих једни теже да се сасвим изолују од спољашњег света, да изграде заштитничку и самосвојну приватност, да се - неуспешно, како ћемо показати - ограде, а други да се у свет утопе, да постану састојак светско-историјских процеса. Такав начин развијања приче подразумева, такође, и сталан прелаз са издвојених или изолованих појединаца на масовне сцене и обрнуто.

Услед ове тензије, време се не чини ни као једно ни као једносмерно, ни на нивоу приче, односно, приказаних ситуација, дешавања, догађаја и њихове узајамне хронолошке везе, ни на нивоу приповедања. Мноштеност времена биће једно од полазишта анализе изабраних ДеЛилиових романа. Време и простор, при том, јесу и једна од тема размишљања и разговора ДеЛилиових јунака. Међу „мини-есејима“ које стварају размишљања и монолози, „дигресије у сфери врцаве ерудиције и дубоке мудрости“ (Oriard, 1978, р. 6) и међу афоризмима - како онима који су у функцији ауторијалног коментара, тако и онима неодлучивог ауторства - јесу и они који спекулишу о природи промена којима простор и време, као фундаменталне когнитивне категорије и као оквир постојања, подлежу у савременом свету. Било би погрешно било коју од тих спекулација издвојити као дефинитиван ДеЛилов став о просторно-временским односима. Њихова је функција да, с једне стране, илуструју губитак непосредности у човековом односу према простору и времену, у којима се више не партиципира несвесно и интуитивно, већ са пуном свешћу о значењу и значају сопственог доживљаја простора и времена, као и о мноштвености фактора који утичу на тај доживљај кроз своје процедуре организовања и сегментирања простора, времена и њихових узајамних односа. С друге стране, функција експлицитних исказа о природи просторно-временских односа јесте и представљање многострукости доживљаја истих у савременом свету. Тако математизација, тј. геометризација историје представљене као производ односа локација и углова под којим се линије кретања тела у равни секу, какву заступа Гери Харкнес у роману *Крајња зона* (EZ, pp. 46-49) више сведочи о тенденцији да се закони физичко-математичких простора користе као средство поимања процеса који се одвијају у просторима које конструишу најчешће опскурни и тешко схватљиви међуљудски и друштвени односи, него што описује конструкцију историје у самим ДеЛилиовим романима. Њој насупрот стоји визија историје као „збира свих ствари које нам не кажу“ (L, р. 321) тј. као завере, што је друга фреквентна тенденција у напорима да се стварност учини разумљивом. То, с друге стране, ипак не значи да не постоје никакве кореспонденције између експлицитних схватања времена, историје, односа времена и простора и начина на које ДеЛило ове категорије

представља и конструише, што ће се показати кроз детаљнију анализу текстуалних и дијегетичких образаца самих романа.

Другим речима време је приказано као мноштвено и променљиво, али и у корелацији са просторима који су у романима приказани или су приповедањем конструисани. Из анализе ДеЛилових романа требало би да се види како се у њима карактеристике одређених типова темпоралности и одређених индивидуалних и/или колективних историја и односа према времену, резултати и трагови конкретних пракси, технологија, идеологија и уверења третирају као видљиве или невидљиве компоненте простора које га физички или само имагинарно, функционално, семантички и симболички сегментирају, да би се тако испуњен, означен и реорганизован простор „активирао“, постао учесник у дешавањима и догађајима а не само њихова статична позадина. Због таквог односа времена и простора чини се да о суштинском јединству хомогеног и изотропног простора, које би подржало јединство света, не може бити ни говора, чак ни у романима који се дешавају на физички/географски малом простору, као у случају *Улице Великог Џонса* или *Беле буке*, где ни интервенција сећања не дислоцира приповест (као у случају *Крајње зоне* или *Ратнерове звезде* који су, такође, везани за површински мале просторе) и где ни напуштање доминантног места дешавања не одводи далеко. Показаћемо како преклапање физичког и географског простора са виртуалним, било менталним, било медијски и технолошки произведеним чини компоненте и слојеве тог реално-имагинарног конструкта (Soja, 2000) готово нерзлучивим, а његову онтологију нестабилном.

Друга врло упадљива карактеристика ДеЛилових романа јесте да у њима има или несразмерно мало догађаја, у смислу једнократног дешавања које драстично мења ситуацију, или су, када их има, догађаји пригушени значајем, интригантношћу и обиљем других, ненаративних елемената, какви су описи, рефлексije, разговори, толико да делују као узгредни или везивни, а не темељни елементи нарације. При том, не само да је евидентна узрочно-последична или логична веза међу догађајима слаба или никаква, него они углавном нису дело нечије воље, свесних намера, планова ликова. Или су случајни, ван контроле ликова или су резултат вољне и интенционалне делатности која је деформисана, изокренута или у потпуности потиснута толико да се догађаји појављују као њена супротност, као у случају Никовог убиства или прељубе у хотелу у *Подземљу* или Гледнијевог комично-патетичног рањавања Минка Греја у *Белој буци*. У другим случајевима, а њихов типичан пример је приказ атентата на Кенедија у *Ваги*, догађај бива резултат интенције која се, при додиру и мешању са

другим, осамосталила, постала као нагонска. План који се одвија као по инерцији и нараста, као грудва на низбрдици, илуструје непредвидиво мешање жеља, интереса и околности које догађај чине контингентним, тј. могућим, али не и нужним, несводивим на ограничен и јасно појмљив низ или скуп узрока и повода и који појединце, извршиоце или творце догађаја чини медијумом насумичног преплитања и мешања многобројних линија сила или, популарније речено, налик чвору у мрежи порука и информација. Али, којих сила и чијих порука/информација? Третман догађаја истиче, стога, важност питања о односу плана/правила, воље/намере и случаја/коинциденција. Многи ДеЛилови тумачи ово питање, на примеру једног или више романа, решавају посежући за научним објашњењима и хипотезама из домена теорије система и теорије хаоса (LeClair T. , 1987; Muirhead, 2001; Radford, 2006), односно квантне физике (ChaseCoale, 2011) са њеним врло популарним и утицајним постулатом – Хајзенберговим принципом неодређености (Smethurst, 2000, pp. 106-107). Тачно је да су у питању дисциплине чије су шире и, углавном метафоричне импликације драстично промениле наше поимање реда и хаоса, правила/закона и случаја, једноставног и сложеног, понављања и разлике, релативизујући их и доводећи у питање могућност правог, неописивог хаоса или случаја и нудећи, поред тога, и нове, нелинеарне, мултидимензионалне обрасце кретања и мултимодалног пресликавања (од којих је фрактал најпознатији и метафорички најкоришћенији модел, на који се, када је ДеЛило у питању, позива Остин, на пример, тумачећи *Ратнерову звезду* (Osteen, 2000, p. 84)). Међутим, доказивање да се у ДеЛиловим романима симулирају неки од процеса које су ове дисциплине откриле или конструисале, те да су прича или приповедање моделовани на основу (углавном контраинтуитивних) правила просторних и временских кретања и/или пресликавања која су ове науке дефинисале или претпоставиле, иако хеуристички плодно, није и једини начин да се проблему догађајности у ДеЛиловим романима приђе. У овом ћемо раду тај проблем осветлити уз помоћ Бахтинове и бахтинистичке теорије хронотопа која проблем догађаја и актера у књижевним делима, наративним првенствено, везује за проблем представљања и конструисања узајамне везе и интеракције времена и простора приче и приповести. Уз помоћ ње се могу осветлити и други, не само научни или научно-популарни културно-историјски фактори са којима су представе о простор-времену у ДеЛиловим романима повезане. Категорија хронотопа омогућиће нам да лоцирамо и препознамо одређена вредносно-интерпретативна језгра ДеЛилових романа која образује сложен међусобан однос типова простора/места дешавања, ситуација, позиција приповедача и актера у

односу на тај простор и дешавања или ситуацију, карактеристика времена приче, приказаних аспеката или типова биографског, историјског, друштвеног, психолошког и других времена и времена приповедања. Анализа хронотопа требало би да покаже на који су то начин, по ДеЛилу, политичка дешавања, економска реструктурирања, идеолошка струјања, експанзија медија, популарни филмски жанрови и поједини филмови, инвазија реклама, појава интернета и других нових ИК технологија и многи други међусобно повезани или супротстављени феномени друге половине двадесетог века интегрисани како у просторно-временске координате појединих дешавања, као њихов услов и хоризонт могућности, тако и у индивидуалне и колективне перцепције и искуства простора и времена. Све већи број фактора, из различитих сфера, који се удружују и мешају или сукобљавају у манипулацији квалитетом искустава и доживљаја простора и времена приказује се у ДеЛиловим романима кроз мноштеност просторно-временских фигура од којих ће неке бити издвојене и именоване по појму (месту, дешавању, актеру) који таквом фигуром доминира. У том смислу, многобројни просторни облици или грађевине (подземна железница, тунел, соба, мотел, пустиња, пут, Куле близнакиње) који доминирају ДеЛиловом топографијом или дешавања (скупови, утакмице, игре, гледање телевизије/филма) и праксе (колекционарство или сакупљање, докона шетња и посматрање) којима се ДеЛило често враћа функционишу и као средство конкретизације узајамног дејства времена, простора и технолошких, идеолошких, психолошких, друштвених, економских и других фактора који их производе, осмишљавају, уобличавају и испуњавају.

Бахтинова протејска концепција хронотопа, чијим могућим значењима се бави прво поглавље овог рада, изабрана је као средство читања ДеЛилових романа управо због тога што не подразумева јединствена одређења појмова „простор“ и „време“ већ само њихова узајамна прожимања, дозвољавајући да се ови посматрају и као апстрактни обрасци и као конкретни услови постојања које фомирају психологија, идеологија и поступци или праксе појединаца и разних колективитета, тако да функционишу и на нивоу индивидуалне (когнитивне) психологије и као антрополошке и друштвене, односно, друштвено-историјски конструисане категорије. С друге стране, настајући у последње три деценије двадесетог века, ДеЛилови романи се, како би требало да покажемо, конструирају на хоризонту актуелних просторних представа (модела и фигура као што су: мрежа, конфигурација, мапирање, поље, миграција) и представа о простору, које учествују у заокрету ка простору, тачније, ка редефинисању односа између простора и времена (Smethurst, 2000, p. 36), што се, пак, сматра једном

од одредница постмодерности⁷. Чини се да ће и стога Бахтиново скретање пажње на материјалне и културно-историјске димензије простора, односно, индивидуалних и колективних представа о простору, као и анализа мотивационе, активне улоге простора и доживљаја простора, како у нарави, тако и у карактеризацији, бити подстицајна за разумевање ДеЛилових романа. Сумирајући неке новије ставове о природи простора - не само као физичке и феноменолошке, већ, пре свега, као културне, гео-политичке и социјалне категорије - и интердисциплинарно заснивање теорије простора и анализе производње простора путем различитих пракси употребе и коришћења, кроз радове Фукоа, Левефра, Релфа, Соце и других, да би их повезао са Бахтиновом идејом о хронотопу, Сметхарст (као и други, на пример: (Jameson F. , 2001, p. 154)) уочава „заокрет у сензибилитету од превасходно темпоралне и историјске имагинације која је одредила карактер, и делимично конституисала модерност, ка више географској и просторној имагинацији која уобличава многе аспекте постмодерности” (Smethurst, 2000, p. 10). Под испреплетаним и константним утицајима из сфера политике, економије, науке и технологије променили су се начини на које се простор, време, место, њихови међуодноси и њихов однос према догађају и идентитету перципирају у свакодневном животу и умножили су се начини на које се простор и време организују, доживљавају, користе и представљају на субјективном, интерсубјективном и трансубјективном нивоу, при чему управо те међусобно час комплементарне, час конфликтне колективне и заједничке представе и праксе постају све важније за оне који их анализирају, тумаче и приказују. Та промена обухвата и мноштеност типова или форми простора и времена, односно, све изразитију реафирмацију доскора занемарене категорије места у филозофији и хуманистици (Casey, 1997, pp. ix-xi, 286-287; Malpas J. , 2007, pp. 27-28). Анализом фреквентних и жижних слика, сцена, места и типова дешавања, композиционих и структуралних средстава организовања приповести, уз повремена скретања у домен тематске и генетичке критике, покушаћемо да покажемо из којих и каквих простора ДеЛило „ишчитава“ а у које „уписује“ време и начине његовог деловања, „дух“ времена и обележја своје епохе.

⁷ Да не бисмо залазили у компликовану историју одређења и међусобног односа појмова изведених из атрибута „постмодерно“ упућујемо на (Malpas S. , 2005, pp. 5-10) где се прегледно излажу разлике између постмодерности као културно-историјске формације и постмодернизма као филозофско-естетичке категорије, односно на (Elias, 2001, pp. xx-xxviii) где се укратко излаже статус ових термина у различитим хуманистичким дисциплинама (епистемологији, друштвеној теорији и естетици). Овде имамо на уму оно што је Елајас назвала социо-културним постмодернизмом, а који се препознаје по томе што поставља питања о ефектима постиндустријског капитализма, експанзије технологије, адвертајзинга, медија и (анти)глобалистичких идеологија на друштвени поредак (xx-xxv).

1. Хронотоп у теорији књижевности

1. 1. Простор-време и приповедање

Хронотоп је један у низу термина које је у проучавање књижевности увео Михаил Бахтин, преневши га из природних у друштвене науке и хуманистику. Њиме је означио сливеност просторно-временских индикатора у нарцији и њихову интеракцију, тј. концентрацију знакова времена, „времена људског живота, историјског времена – на одређеним деловима простора“ (Bahtin, 1989, str. 380). Полазећи од Кантове тезе о нужности просторно-временских координата за свако искуство, Бахтин ове услове перцепције и когниције „свргава“ са нивоа трансценденталности и априорности на ниво иманентности непосредног искуства. Третира их не само као когнитивне категорије него и у њиховом материјализованом и културно-историјски специфичном виду. При том, појам хронотопа не подразумева неку одређену, дефинисану представу о времену или неком његовом модалитету⁸. Из визуре Бахтинове историјске поетике, управо историчност и променљивост тих категорија - представа, доживљаја и концептуализација простора и времена, њихове онтологије, феноменологије, физике, антропологије... - чини један од кључних контекста историје приповедања, јер нарација као суштински одређена догађајем, који је увек просторно-временски ситуиран, није могућа без представљања просторно-временских аспеката дешавања и догађаја, који увек имплицирају и неку ширу представу о томе шта су време и простор. С обзиром на то да Бахтин заступа становиште по којем сваком чину, поступку, догађају треба приступити као сингуларном, непоновљивом, кроз његову укореењеност у конкретну ситуацију, јасно је да ни његово поимање догађаја у књижевном делу, и нарацији уопште, не може бити апстрактно⁹. Бахтин инсистира на разумевању приказа догађаја с обзиром на степен прожетости тог догађаја/чина активним дејством елемената и аспеката окружења,¹⁰ али и на разумевању књижевног дела као чина или

⁸Као мислилац Бахтин ипак заступа одређену филозофију времена, која условљава и његово преферирање оних књижевних дела која имплицирају потенцијалну, стваралачку, динамичну, развојну и иреверзибилну природу времена, постајање, пуноћу сваког тренутка. О Бахтиновом схватању времена детаљније у нпр.: (Morson & Emerson, 1997, pp. 46-48).

⁹О Бахтиновој филозофији поступка, о укореењености сваког чина и сваке делатности у непоновљив и комплексан, јединствен – једини, како Бахтин каже - доживљај непосредне ситуације, детаљније у: (Bahtin, 2010; Radunović, 2011).

¹⁰Уп: „Бахтин објашњава како су поступци ликова блиско повезани са временско-просторним аспектима приказивања. [...] Другим речима, његова карактеризација доминантног хронотопа је без одступања утемељена на сликама деловања које су типичне за ову врсту текста“ (Keunen, 2010, pp. 46, 50).

догађаја подједнако хронотопичног колико и догађаји које приказује. „[X]ронотопи се разликују по начинима на које се разумеју контекст и однос делања и догађаја према њему” (Morson & Emerson, 1997, p. 367). Ови утицајни и надасве темељни тумачи Бахтина даље наводе низ „хронотопских питања и могућности“ тј. питања која анализа хронотопа захтева и којима ћемо се, између осталог, руководити у читању ДеЛилових романа. Међу њима су:

Какав је однос [приказане] људске делатности према контексту у којем се одвија? Да ли је контекст пука позадина, или активно обликује догађаје? [...] Да ли су исте врсте активности плаузибилне и могуће у различитим историјским и социјалним контекстима [...]? [...] Какву врсту иницијативе људи имају: да ли су они бића којима се догађаји једноставно дешавају или имају способност избора и контроле, и ако је тако, у којој мери? Да ли је време отворено, са мноштвом могућности? [...] Да ли време и простор обликују догађаји који се у њима одвијају? Да ли се лични идентитет и карактер мењају у складу са догађајима или су непроменљиви? [...] Да ли постоји појам о „личном“ или приватном као супротан јавном? Да ли се људи разумеју као потпуно „оспољени“ или постоји стварна унутрашњост, и каква? [...] Да ли постоји сфера свакодневице различита од историјске [...] и како се оне међусобно односе? Како се прошлост сучељава са садашњошћу и какав је однос садашњости према могућим будућностима? Да ли се највиша вредност приписује прошлости, садашњости, непосредној будућности или далекој будућности? (pp. 369-370)

Појмом хронотопа се, дакле, постулира интринзична повезаност и координација неких представа о времену и неких представа о простору, с једне, тј. неких типова темпоралности и конкретних места/врста простора, с друге стране. Хронотопи, по Бахтину, функционишу на бар два нивоа, тј. на макро- и на микроплану, на плану приповести у целини и на плану појединих њених делова. Просторно-временске карактеристике и импликације појединих епизода, сцена, догађаја, дешавања и објеката употпуњује просторно-временски карактер приповедања/приповести, начина на који су појединачне компоненте и елементи приче повезани у целину, размештени како по сижејном, односно по простору света дела, тако и по текстуалном простору. Текст треба, такође, посматрати и као „простор“ прожет временом/временима која га производе, како у процесу настајања, тако и у процесу читалачке реконструкције не само замишљеног света дела него и имплицитних темпоралних и спацијалних образаца

тог текста, које граде семантички, тематски, фонетски и други односи између јединица и нивоа текста¹¹.

Као аналитичко књижевнотеоријско средство, концепција хронотопа омогућава да се представе о времену, простору и њиховим узајамним односима уоче и опишу, тј, да се књижевни хронотопи - одражени или створени, како их Бахтин назива, тј, дескриптивни или продуктивни - анализирају у ширем културном и историјском, односно књижевно-историјском контексту, у контексту који образује скуп делимице или у целини наслеђених, мање или више модификованих и актуалних представа и теорија о времену/историји и, односно, у простору. Ова визура хронотопске анализе у последње време привлачи нарочиту пажњу.

С једне стране, хронотоп има релативно ограничен скуп примена које важе за књижевне текстове као посебне јединице. Међутим, хронотоп се може користити и као средство изучавања односа између текста и његовог доба, дакле, као темељан алат за ширу друштвену и историјску анализу, унутар које би књижевни нивои били један од неколико међусобно повезаних типова дискурса (Holquist, 2002, p. 111).

Стога је Бахтиново увођење ауторског и читалачког (рецепцијског) хронотопа у „Завршним напоменама“, а на основу претпоставке да књижевни хронотопи израстају из актуалних хронотопа реалности и да са њима увек изнова ступају у дијалог за многе истраживаче кључна поента Бахтинових размишљања о хронотопу, уклопива у културолошка истраживања књижевности и уметности уопште, односно, у анализу стратегија и процедура креирања представа и њихових ефеката у стварности¹². У

¹¹ Различитим типовима образаца и форми које се могу сматрати просторним (али не и анти-темпоралним), у дословном или метафоричком смислу, тј. у смислу да читалац „мапира“ своје кретање кроз текст (а не само кроз свет(ове) дела) тако што у неколике просторне и геометријске фигуре „преводи“ начине развијања фабуле (или заплета), ликова, идеја и слика, детаљније у: (Mitchell, 1980), нарочито pp. 552-560.

¹² „Одражени и створени хронотопи света *приказаног* у делу (тексту) управо и произилазе из реалних хронотопа тога света који приказује“ (Подвукао М. Б.) (1989, str. 383). Под тим светом, Бахтин подразумева „свет који ствара текст“, а чији су моменти: стварност одражена у тексту, аутор и реципијенти који својим чином васпостављања текста тај текст обнављају. Стога се „[ч]ини могућим да се теоретише о хронотопу рецепције, или бар о начину на који су стварне и представљене конфигурације времена-простора једне с другима повезане путем хронотопа.“ (Flanagan, 2004, p. 105) „Када се посматра као нешто више од пуког техничког наративног механизма, хронотоп обезбеђује средство испитивања комплексне, индиректне и увек посредоване релације између уметности и живота.“ (Smethurst, 2000, p. 109); „[П]озвати се на концепцију хронотопа значи поимати свет и дело као раздвојене ‘категоричком границом’ која постоји само зато да би испровоцирала сопствено прекорачење у оба правца“ (Pechey, 2007, p. 104). Такав став пропагирају и они који хронотопску анализу преносе у истраживање других наративних медија и форми: „У сваком случају, није у питању граматика, логика формалних темпоралних и просторних механизма као што су крупни план (један од начина организације простора) или флеш бек (један од начина организације времена), иако они јесу део тога, него однос ових атрибута

наставку рада, следићемо овај правац примене Бахтинове теорије, који наглашава значај у најширем смислу дијалогске (критичке, полемичке) компоненте хронотопа. Стога се анализа хронотопа у ДеЛиловим романима неће ограничити на регистровање и опис просторно-временских односа у појединим романима и наративних јединица (места дешавања, догађаја, мотива или ликова) који показују прожимање сижејног простора временом (и историјом). Неће се анализирати само просторни „*облик времена*“ (Bahtin, 1989, str. 339) (подвукао М. Б.) – биографског, психолошког, друштвеног или историјског - већ и конкретан садржај тог облика, због чега ћемо узимати у обзир неке релевантне генетичке аспекте хронотопа (књижевне и некњижевне) тако и конкретна „обележја епохе“ (376) која се путем њих представљају, тумаче и вреднују, како бисмо дошли до неких значења и смислова за које су они, како то Бахтин сликовито каже, „врата“ (388).

Прожимање времена и простора, укључује и узајамну „размену“ атрибута тако да просторни оријентори или облици постају слике времена и темпоралности, и обрнуто – као када Марвин или Ник у ДеЛиловом *Подземљу* исток одређују као носталгију, памћење и урођеност у прошлост. Марвин: „[О]дувек сам веровао да они [колекционари меморабилита] живе на истоку. Сматрао сам да је то простор за сећање“ (Р, str. 329) или Ник: „Мада га [исток] ја не доживљавам као географску одредницу. Он се више односи на време, то је изношење става о времену [...] тај израз – то је прерушено време. [...] Кад користе тај израз, људи говоре о томе како је све било пре“ (341). На тај начин и Марвин и Ник у националној географији „читају“ историју насељавања америчког континента, миграцију ка западним регијама као ослобађање од прошлости и наслеђа. У наставку Никовог размишљања о истоку спомиње се и „лична теорија релативитета“: ДеЛилов основ за конципирање узајамне условљености простора и времена је исти као и Бахтинов – Ајнштајнова теорија релативитета чија је кључна хипотеза простор-време (хронотоп) континуум, што искључује објективно постојање униформног космичког времена и јединственог, статичног, хомогеног и изотропног простора (Malpas J. , 2007, p. 26) - а затим и њене импликације на епистемолошком, когнитивно-психолошком и антрополошком нивоу. Тако се у научно-фантастичној *Ратнеровој звезди*, роману чија грађа јесу хипотезе, аксиоми и теорије разних наука, укључујући и физику, нестабилност просторно-временских

и њихове организације према културним и историјским условима под којима се јављају“ (Chanay, 2000, p. 57).

односа и флуидне фигуре - „силфиде“ - прожимања простора временом доводе у везу са релативношћу и условношћу, психолошком и идеолошком, човекових модела универзума и са повратним дејством тих модела на перцепцију и когницију:

Чини се да мајушне пукотине у моделу постају евидентне. Ту је проблем апсолутне брзине. Ту је сумња да нам материја доспева ко зна откуд. Ту је одсуство узрока и ефеката у понашању елементарних честица. Неке основне компоненте нашег физичког система измичу прецизном мерењу и одређивању. Да ли се бавимо физиком или метафизиком? Можда нам је потребна темељна реконструкција идеја о простору и времену, или о простор-времену, или о духовима прожетом простор-времену (*time-space sylphed*), ако хоћемо да се најновија теорија узима за озбиљно. Планирам да у комјутерски универзум унесем одуховљујуће (*syphing*) смесе. То нам можда може рећи нешто. На овом стадијуму развоја наше перцепције потребна нам је надвијајућа симетрија. Нешто што конституише оно што се чини да је – чак иако није – тотално хармонична слика светског система. Наша наивност, ако ништа друго, то захтева. Наше детињасто поверење у структуралну равнотежу (RS, p. 49)

каже слепи астро-физичар Најквист, трагајући за обликом, обрасцем, амблематичном сликом устројства универзума, свестан да хипостазирање јединственог, свеповезујућег ритма универзалног пулса можда „није победа над хаосом и смрћу, већ смрт сама или оно што после смрти следи“ (Ibid.). И ДеЛило, дакле, хронотоп као стручни термин, као физичко-астрономску категорију преводи на „бахтиновски“, истовремено и когнитивни и културни хронотоп који простор-време поима као променљиво, релативно и интерактивно, ефективно окружење човека и догађаја, од њих неразлучиво.

Хронотоп, дакле, не подразумева пуко геометријско пресликавање представа о времену у апстрактни, математички простор (као када бисмо време приказивали уз помоћ линије, круга, спирале, мреже или бумеранга - као сам ДеЛило у *Ратнеровој звезди* (Osteen, 2000, pp. 76-7, 93, 97-98)) мада укључује и овакве фигуративне графичке приказе) него материјализацију доживљаја времена у конкретном физичком, географском, гео-политичком, социјалном, културном, текстуалном простору (мада сам Бахтин, наравно, не диференцира простор на овакав начин). По Бахтину је у књижевности, ипак, водеће време (Bahtin, 1989, str. 194), што би значило да од представа о времену на којима се наратија заснива и које се приповешћу комуницирају зависи уобличавање сужејног, односно простора света дела и семантика просторних индикатора и места. Од конкретних услова и оквира поимања простора и времена зависи да ли ће се већи нагласак стављати на један или други елемент овог „дуплекса“ и које ће се њихове димензије истицати, а које потискивати или елиминисати. Тако се, на пример, из Бахтинове непотпуне историјске поетике може уочити да тек у

релативно новије време, од краја осамнаестог века, долази до умножавања хронотопа одређених конкретним местима и објектима у простору – одређеним, мање или више прецизно и јасно ограниченим деловима простора – какви су замак или феуд, затим, кућа, салон, праг итд. У том смислу, време и простор остају одвојиви „моменти“ хронотопа јер не постоји универзалан тип њихових међусобних односа. Тако авантуристичко време као моменат најстаријег романескног хронотопа, под којим Бахтин подразумева „испадање“ из уобичајеног ритма и правца протицања биографског времена, представља моменат неколиких хронотопа у зависности од тога са којим се другим темпоралностима и структурама простора комбинује.

Међутим, хронотоп је категорија у којој учествује и лик, као „суштински хронотопичан“ (Бахтин, 1989, стр. 194) што значи да се анализа хронотопа тиче и анализе начина на који се у датом наративу третирају проблеми човековог идентитета тј. како дати облици организације просторно-временских елемената учествују у грађењу „слике“ човека, под којим условима и у каквом односу са тим условима човек постоји у свету датог романа¹³. На тај начин хронотоп омогућава сагледавање простора, места, времена и лика као јединствене целине која, даље, одређује и карактер догађајности, због чега се анализа хронотопа повезује са морфолошком и структуралном анализом сижеа и функцијом појединих, у датом хронотопу честих динамичних и/или статичних мотива. Концепција хронотопа нам, речју, омогућава да истражимо везу између обележја простора у датом историјском тренутку, догађаја и идентитета актера (појединца и/или групе), колико је та веза битна, сложена и стабилна. У контексту хронотопске анализе карактер индивидуалног, ауторског односа према времену-простору и карактер приватних, субјективних, психолошких и феноменолошких времена и простора појединачних ликова постају видљиви кроз свој однос према културно-историјски произведеним временима и просторима онако како су они одражени и приказани у датом тексту.

1. 2. Хронотоп и жанр

Почетна Бахтинова хипотеза у вези са хронотопом подразумевала је суштинску везу између хронотопа и жанра: „Са сигурношћу се може рећи да се жанр и жанровски облици обрађују управо хронотопом“ каже Бахтин, да би одмах затим „одређене

¹³ Лик човека и јесте фокус хронотопске анализе, па ће, по Бахтину, та категорија, а не тема или тип заплета, бити и основ класификације романа (Бахтин, *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*, 1986, p. 10).

облике уметничког одраза реалног хронотопа“ означио као „жанровске облике“ (Bahtin, 1989, str. 194). Неколико хронотопа које Бахтин анализира - мада се њихови називи не поклапају увек са неким прихваћенијим називима романескних жанрова и мада их Бахтин и не проналази увек у сфери романескног, јер му је стало до тога да кроз анализу историје хронотопа прикаже генезу романа - јесу хронотопи група или класа текстова, а не појединачних дела. Генерички карактер хронотопа потврђује и Бахтинова нешто другачија класификација романа на основу типа јунака у уводном делу текста о образовном роману, базирана на узајамној зависности хронотопа и слике човека. Важност узајамне условљености хронотопа и жанра неке је истраживаче навела да хронотоп прогласе за синоним жанра (Todorov, 1984, p. 83). С друге стране, и сам појам жанра је код Бахтина релативно неодређен, и у зависности од тога како се третира његов удео у настанку књига које потписују Медведев и Волошинов (*Формални метод у науци о књижевности*, односно *Марксизам и филозофија језика*) али и врло флексибилан, јер је његово схватање жанра антиесенцијалистичко. Жанр, укратко, функционише као когнитивно и епистемолошко средство, као начин перципирања и концептуализације стварности и као форма мишљења (и то, специфичног, уметничког мишљења (Bahtin, 2000, str. 253)), утеловљење одређеног, нужно партикуларног погледа на свет, односно „животне идеологије“, начина разумевања искуства и оријентације у свету, али, због своје трајности, тачније, због свог „објективног памћења“ (Nav. delo, 115), и као средство очувања и преношења искустава и знања, при чему је континуитет књижевних жанрова, као и говорних, завистан и од материјалног опстанка форми друштвеног живота и културе које су их омогућиле, колико и од иманентних потенцијала одређене форме, њене способности да мења функције и значења.¹⁴ Жанрови подразумевају релативно стабилне комбинације стилских, композиционих, тематских и других карактеристика, конституисане „повезивањем и интеракцијом различитих, бројних контингентних фактора“ (Morson & Emerson, 1997, p. 302) које одговарају одређеним типовима искуства, вербално-смисаоне облике освајања, асимилације, обраде различитих страна стварности (Bahtin, 1989, str. 81). С обзиром на то да је искуство увек просторно-временски ситуирано, локализовано, жанрови ће се разликовати и по типу односа између времена и простора на којем се базирају, по, најчешће имплицитним претпоставкама о томе шта су време и

¹⁴ Детаљније о Бахтиновој теорији жанра у: (Bemong, 2010, p. 19; Dentith, 1995, p. 48; Holquist, 2002, p. 160; Morson & Emerson, 1997, pp. 275-277).

простор као медијум развијања оног вишка виђења, или трансгредијентности, који је инхерентан сваком перцептивно-когнитивном чину¹⁵. У том смислу, хронотоп није жанр, већ посебна, конкретна комбинација времена и простора на основу које се, између осталог, појединачна дела могу смештати у једну или више жанровских традиција. Жанр одређује распон могућих начина уређења простора и времена, образац просторно-временских координата, те остаје надређен хронотопу (Holquist, 2002, p. 142). У случају новијих, још нестабилизованих или интенционално комплексних и хибридних форми, хронотопи функционишу као трагови жанра/жанрова с којима одређено дело ступа у одређену врсту дијалога. Другим речима:

Одређена врста догађаја, или одређена врста места која таквом догађају обично служи као поприште, стиче извесну хронотопску ауру, која је, у ствари, „одјек генеричке целине“ у којој се дати догађај типично појављује. [...] Жанрови могу „памтити“ своју прошлост и носити ауру неког претходног жанра (Morson & Emerson, 1997, p. 374).

Неко наслеђе, у смислу интерсубјективне или колективне, културно специфичне конструкције, чије извор није нужно у самој књижевности већ, могуће, и у свакодневици и разним конкретним облицима друштвене комуникације, интеракције и организације, саставни је део како процеса уобличавања просторно-временских карактеристика дела, тако и процеса препознавања и анализе хронотопа тог дела.

1. 3. Врста, опсег и функција хронотопа

У „Завршним напоменама“ уз студију „Облици времена и хронотопа...“ Бахтин, даље, експлицира став на основу којег је, упоредо са анализом хронотопа појединих жанрова, увео и хронотопе као што је нпр. сусрет, тј. уводи разлику између великих, типолошки постојаних хронотопа, хронотопа који одређују романескне жанрове и друге класе текстова, и, условно речено, мањих хронотопа, спомињући „хронотопске вредности различитих ступњева и обима“ (Bahtin, 1989, str. 372). Поред тога што, дакле, постоје „велики“ тј. оквирни или доминантни и мали хронотопи, сваки мотив може имати свој хронотоп а чак и када то није случај, сваки мотив, али и „сваки издвојив моменат“ има хронотопску вредност (*Исто*) јер имплицира нешто што је у вези са просторно-временским координатама света/светова (дела). Како из његових конкретних анализа проистиче, сваки мотив, у мањој или већој мери, учествује у

¹⁵Трансгредијентност подразумева разлику између видокруга, као поља нечије перцепције и акције, и окружења, као просторно-временско-смисаоне модификације и допуне одређеног видокруга из друге, туђе позиције (Bahtin, 1991, str. 12-17).

грађењу просторно-временских карактеристика света романа, при чему те карактеристике, повратно, условљавају значење и функцију мотива на наративном и дискурзивном нивоу. „Завршне напомене“, дакле, потврђују мноштвеност хронотопа и њихову разноликост, не само на нивоу односа између група текстова, у смислу да у сваком тренутку култура располаже већим бројем жанрова, па самим тим и хронотопа, и не само на нивоу историје књижевности/ историјске поетике која прати смену хронотопа и настајање нових, трансформацијом неких елемената/момената старијих хронотопа или њиховим распадом, већ и унутар једног дела: „Хронотопи се могу укључивати један у други, постојати упоредо, преплитати се, смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима“ (Bahtin, 1989, str. 382). С обзиром на то да су просторно-временске одредбе емоционално-вредносно обојене (372) а не неутралне и независне од етичке оријентације свести које у роману или путем њега комуницирају, узајамни однос хронотопа је део дијалога који се у роману непрестано воде и које роман води са својим читаоцима. Хронотопска анализа, стога, подразумева и суочавање интратекстуалних и интертекстуалних (интермедијалних, интеркултуралних) хронотопа, њихову међусобну контекстуализацију и активирање њихових релација. Мноштвеност хронотопа, дакле, доприноси имплицитној и иманентној дијалогичности романа, његовој хетероглосији, вишејезичности, могућности да се роман конструише као иманентно сучељавање више дистинктивних погледа на свет (једног лика у различитим околностима; различитих ликова као појединачних, међусобно супротстављених или усклађених гласова, односно, погледа на свет група или заједница и приповедача тј, приказујућих свести) и имплицитних, идеолошких претпоставки поступака, медија и жанрова изражавања тих погледа на свет. Кроз детаљнију анализу ДеЛилових романа, видећемо неке конкретне модалитете и манифестације дијалога и, евентуално, полифонијске организације, „оркестрације“ хронотопа као средства и продукта испољавања гласова и језика које је ДеЛило у те романе унео. Иако се односи на ступање текстова у увек нове скупове просторно-временских координата, тј. на променљиву релацију текстуалних и рецепцијских хронотопа, следећи Холквистов исказ могао би да сумира оно што треба да се примети и на нивоу унутрашње хронотопске организације текста:

Приликом хронотопске анализе одређеног текста, пажња ће се увек фокусирати на симултаност: консеквенца дијалогичког наглашавања динамизма текстова јесте да ни једно време/ ни један простор неће бити дефинитиван ни за који од њих (Holquist, 2002, p. 118).

Поред тога, појединачни хронотопи омогућавају сустицање разновремености тј. различитих форми времена – временски низови, како их Бахтин назива, јесу и медијум развијања различитих погледа на свет - тим пре што су код Бахтина повлашћени они хронотопи који омогућавају укрштање или концентрисање, окупљање, чак конфликт најразличитијих временских низова, а самим тим и најразличитијих сфера делатности и идеологија, на једном месту: приватног, интимног, политичког, историјског, „кондензоване очигледно-видљиве ознаке како историјског тако и биографског и свакидашњег времена“ (Bahtin, 1989, str. 376) са њиховим посебним ритмовима, усмерењима, вредностима.

Бахтинова теорија хронотопа оставила је, ипак, доста недоумица, двосмислености и отворених питања. Очигледно је извесно одступање у концептуализацији ове категорије у основном делу текста о хронотопу у роману, из тридесетих година двадесетог века, и напомена насталих четрдесетак година касније, као и разлика између рада о хронотопу и недовршеног рада о образовном роману. Детаљније читање Бахтинових конкретних анализа, којим се овде нећемо бавити, показало би да он овај појам примењује на хетерогене елементе нарације и да не разрешава однос хронотопа према другим композиционим, структуралним, морфолошким, наративним и текстуалним категоријама романа¹⁶. Многи проучаваоци Бахтина, стога, покушавају да хронотоп готово изједначе са неким другим, познатијим или прецизнијим категоријама, као што је већ споменути жанр, односно да га редефинишу тако да се уклопи у неку конзистентнију теорију романа/приповедања, какве су теорија могућих светова или наратологија¹⁷. Ладин закључује да Бахтин није

¹⁶ „Неодређеност и отвореност који карактеришу његов теоријски рад, нарочито када је концепција књижевног хронотопа у питању, изазвали су – и настављају да изазивају – како одушевљено подражавање, тако и скептичну критику“ (Vemong, 2010, р. III). Најдетаљнији приказ Бахтинових текстова о хронотопу у контексту целокупне Бахтинове мисли, а нарочито његове теорије романа, дат је у: (Morson & Emerson, 1997, pp. 266-432). Преглед критике ових концепција даје и: (Гвозден, 2008, стр. 174-176)

¹⁷ Нпр.: „[Т]ермин ‘хронотоп’ једнак је конструисању света које је у основи сваког наративног текста“ (Vemong, 2010, р. 3). Овај уводни текст зборника посвећеног теоријским и практичним аспектима Бахтиновог хронотопа (Vemong & al., 2010) наводи неколике покушаје како систематизације, редефиниције и класификације Бахтинове мисли, тако и њеног уклапања у разне интерпретативне оквири (когнитивну наратологију, нпр). Да ли је хронотоп поступак, функција или мотив, пита се Холквист у наслову поглавља које је посветио хронотопу, и, узимајући у обзир Бахтиново разликовање обима хронотопа, одговара да на елементарном нивоу хронотоп „изгледа да има статус сродан статусу ‘мотива’ или ‘функције’ у структуралистичкој анализи, да је својеврсна повратна формална карактеристика [...] На том нивоу, хронотоп је изгледа повратна ‘структура’, која се незнатно разликује од оне карактеристике књижевних текстова коју су руски формалисти звали ‘поступак’.” (Holquist, 2002, pp. 107-108) Низ дефиниција раштрканих по поглављу Холквистове књиге које се бави хронотопом,

дао „јасно артикулисан протокол за идентификовање и анализирање хронотопа и односа међу њима“ (Ladin, 1999, p. 213). Стога се његов рад састоји у покушају да сачини:

1. типологију хронотопа на различитим нивоима апстракције, од подреченичног до жанровског (pp. 215-220): случајни (нису ни видљиви ни функционални јер се заснивају на неизбежним и у датом тексту неактивираним просторно-временским импликацијама употребљене лексике и синтаксе), микрохронотопи (на нивоу речи, синтагме, фразе, пасуса), локални који могу бити и интрасубјективни (које конструише индивидуална свест, свест једног лика) или интерсубјективни (колективни, заједнички за већи број ликова) и трансубјективни - хронотопи који, функционишући на екстрадијегетичком нивоу, служе као средство повезивања локалних хронотопа једног текста/дела (pp. 224, 234 n. 33);

2. типологију међусобних односа хронотопа: прост низ, секвенца која имплицира неки облик или образац (петљу, на пример), дијалог, парадокс, смеша, преклапање, угнежђивање, дијалектички и хијерархијски однос (pp. 224-227).

Ладинова типологија, за разлику од Бахтинове, не подразумева само распоред хронотопа у текстуалном и приповедном простору, него и оне „сложеније односе“ које Бахтин обједињује својим широко схваћеним појмом дијалога. У литератури се, наравно, среће и друга терминологија, као и разлика у броју нивоа на којима се хронотоп може препознати¹⁸: „Требало би да имамо на уму да хронотопи различитог нивоа специфичности и општости имају и различите функције“ (Holquist, 2002, p. 110). У примени овог термина као аналитичко-интерпретативног оквира постоје, дакле,

хронотоп одређује и као: „темпорални и просторни референтни оквир инхерентан формалним својствима текста”, „свеобухватну матрицу коју сачињавају и прича и заплет било које приповести“, „технички конституент заплета“ (pp. 107, 111, 118). Због тога што је појам хронотопа изједначио са формалистичким поступком, Холквист сматра да се хронотоп у ужем смислу дефинише начином на који деформише – сегментира и спацијализује - ред и узастопност догађаја (p. 112), што је у ствари формалистичко поимање сижеа у односу на фабулу, мада из Бахтинових конкретних анализа не проистиче такво, релативно упрошћено повезивање сижеа и хронотопа (без обзира на даље суптилне Холквистове разраде дијалогске корелације просторно-временских односа датог текста и ширег скупа поимања односа времена и простора који је на располагању у одређеном културно-историјском окружењу, а којима се формалистички појам фабуле негира (p. 135)), већ оно које истиче различите степене условљеност типа сижеа хронотопом.

¹⁸Поред тога, појам хронотопа превазишао је домен романа, па и саме књижевности, јер се концепција примењује на све врсте и облике нарације, без обзира на медиј. Дарко Сувин, анализом параболе као прелазне врсте између метафоричког и наративног, долази до закључка да је хронотоп диференцијална карактеристика наративног (Suvin, 1986). Увид у нека тумачења и апликације овог Бахтиновог појма, као и његова прилагођавања интересима разних дисциплина, поред већ споменутог зборника, донекле даје и Владимир Гвозден (2011, стр. 29-40).

велика одступања, па је, како примећује Владимир Гвозден (2011, стр. 440; 2008, стр. 181), дијалог са Бахтином услов његове хеуристичке вредности.

Бахтин је у два своја рада – „Облици времена и хронотопа у роману“ и „*Bildungsroman* и његов значај у историји реализма“ - анализирао неколико хронотопа, од којих неки, како смо видели, одређују карактер читавог жанра као форме дугог трајања (начин развијања сижеа, тип јунака, и сл.) док су други препознатљиви елементи неких романа или романескних жанрова, названи према експлицитно приказаној или имплицираној, евоцираној слици неког места или неког типа дешавања који у датој култури и ван романа имају препознатљиву и истакнуту функцију, репрезентативни и симболички значај док у самом роману функционишу „локално“ – у одређеном делу или у одређеном слоју текста, а не на нивоу дела у целини. Поред изузетне важности коју овај други тип хронотопа има у композицији и сижеу романа, Бахтин истиче и његов „сликовни“ значај (Bahtin, 1989, str. 380) – средство је и медиј очулотворења, конкретизације, сликовитости, сценског и визуелног у дискурсу романа. Међу овим другим, „малим“, јесу хронотопи као замак, салон или гостинска соба, праг - хронотопи одређени местом дешавања, при чему је кључна могућност да се у њима/на њима конкретизује време, могућност да чувају материјалне трагове протицања времена и личне или надличне историје, или да се у њима деси окупљање и/или укрштање најразличитијих временских низова. Уметност двадесетог века открила је хронотопску вредност и многих других места и објеката у простору, као што је и сама култура произвела мноштво нових физичких и виртуалних хронотопа: стадион, метро, ноћни бар, мотел, „куле“, научно-истраживачка лабораторија, интернет само су неки од тих типично (пост)модерних хронотопа које ће ДеЛило укључити у свој приказ послератне историје свакодневног живота Америке и у Америци. Одређена места дешавања у свету романа постају, дакле, троп (метонимија, симбол или метафора) хронотопа, „фигура“ приповедне и текстуалне организације неких дијегетичких форми времена и простора.

С друге стране су хронотопи попут путовања, сусрета, кризе, дакле, они које дефинише природа дешавања и који, стога, истичу могућност догађаја/дешавања да производи сопствене временско-просторне координате тј. да интервенише у доживљај простора и времена и у представу – читаочеву или представу неког/неких од ликова - о психолошком, културном, политичком, симболичком значењу и значају затеченог дела

простора и његових сегмената или аспеката.¹⁹ ДеЛилов приказ утакмице у Прологу *Подземља*, тако, на пример, активира како хронотопску вредност стадиона као издвојеног, функционално диференцираног дела урбаног простора, тако и самог чина надметања које се одвија на за то предвиђеном месту, да би, између осталог, преиспитао коренспонденцију и комплементарност места и догађаја – да ли догађај „поштује закон места“ (de Certeau, 1984, p. 29), да ли произилази из функција и карактеристика институционално или конвенционално приписаних том месту или им се опире, криши их и ствара нешто ново.

Додатни аспект у Бахтиново истраживање књижевних хронотопа и њихових односа са ванкњижевним, уноси његово проширења појма хронотопичности у недовршеном тексту о образовном роману: хронотопичност овде постаје атрибут уметничке имагинације и улази у домен филозофије стваралаштва, тако да сада подразумева (историјски условљену) способност виђења, уочавања хронотопичности феномена.²⁰ „Видети“ време у простору значи, пре свега, видети конкретну историју баш тог простора/места, трагове догађаја и дешавања, а не само апстрактни рад времена, његову деструктивност или продуктивност, или његову (дис)континуирану природу. Хронотопична имагинација не само да свет и све појединачне ствари и феномене посматра из перспективе историје и историчности, а не вечности и универзалија, већ из простора ишчитава врсту и природу историја које су се на том месту одвијале или се још увек одвијају. Мултитемпоралност – различитост квалитета и карактеристика времена у различитим сферама природе и културе, релативност односа између прошлости, садашњости и будућности, релативност темпоралних модуса и видова – као резултат овог увида – биће, онда, моделована и репрезентована на особене начине: Достојевски и Гете јесу Бахтинови примери двају опречних начина представљања временâ у простору, односно двају супротних осећаја за време и начин функционисања времена²¹.

¹⁹Сметхарст ове две врсте хронотопа означава као event-driven (историја једног места/локалитета, догађаји који су се на њему одвијали дефинишу то место) и contingency-driven (међусобни односи људи и ствари у простору производе догађај тј. историју) (Smethurst, 2000, p. 69).

²⁰Способност да се *време види*, да се *ишчитава*, из просторне целине света и, с друге стране, да се опажа испуњеност простора, не као непокретне позадине, нечег датог што је довршено једном за свагда, већ као помаљајуће целине, као догађаја – то је способност да се у свему читају *знаци који показују време у његовом току*, почевши од природе, па до људских обичаја и идеја (подвукао М. Б.) (Bakhtin, 1986, p. 25).

За Бахтина је проширивање семантичког и референцијалног поља термина које преузима или уводи – дијалог, дијалогичност, дијалогизам, акценат, хетероглосија, итд. – иначе карактеристично.

²¹Овде имамо на уму елиптично, али врло подстицајно поређење Гетеа и Достојевског, односно карактеристика хронотопа који доминирају њиховом имагинацијом и световима њихових дела: док је

Упркос свим наведеним компликацијама у разумевању концепције књижевног хронотопа, уколико останемо при томе да је хронотоп формално-садржинска и функционално-семантичка јединица уз помоћ које се могу анализирати наративне и текстуалне стратегије приказивања узајамних односа простора и времена (просторâ и временâ) у једном роману, групи сродних романа или у неком делу романа, онда овај термин не губи на употребљивости. Примењујући га на ДеЛилове романе, имаћемо, ипак, на уму и нека основна, већ наговештена нараторолошка разграничења између приповедних нивоа, пре свега оно између текста, приче и самог приповедања (Abot, 2009, str. 42-48; Bal M. , 2000; Coste & Pier, 2011) што ће нам омогућити да разликујемо представљене од представљачких хронотопа, тачније хронотопе који су део света романа, било да су субјективни или интерсубјективни (гради их сума доживљаја и искуства више ликова) од оних путем којих се тај свет конструише, које имплицирају композиција и структура романа, просторна организација самог текста, употребљени приповедачки и стилско-реторички поступци, речју екстрадијегетички слој дела у којем корелација приказаних хронотопа постаје видљива²². За ову врсту хронотопа користимо Ладинов термин трансубјективни хронотоп.

1. 4. Постмодерни хронотоп

Пре но што се усредсредимо на анализу одабраних дела, осврнућемо се на један значајан покушај да се Бахтинова концепција хронотопа преформулише и допуни тако да буде применљива и на књижевно-историјски период који се формира после ње. Полазећи, пре свега, од тезе да су књижевно-уметнички хронотопи одраз и модел реалних хронотопа (и остављајући по страни важан Бахтинов увид у културно памћење и памћење жанра) што отвара могућност да се хронотоп користи као метод анализе односа између културне и књижевно-уметничке сфере, Пол Сметхарст разрађује теорију о постмодерном хронотопу, при чему хронотоп одређује и као „декодирање просторних пракси имагинацијом“ (Smethurst, 2000, p. 57). Постмодерни хронотоп је резултат ауторевог покушаја да се изолују општи просторно-временски услови и аспекти постмодерности, просторно-временске карактеристике (представе о)

код Гетеа све ухваћено у процесу постајања, како би се пренела органска пуноћа времена, код Достојевског доминира простор као поље сукоба коегзистентних социјално-психолошких сила, због чега се ток времена код њега распада на низ криза и преокрета (Bahtin, 2000, str. 29-30).

²²Ти узајамни односи међу хронотопима више не могу улазити ни у један од хронотопа који су у корелацији. Заједнички карактер тих узајамних односа је *дијалошки* (у широком схватању тога термина). Али тај дијалог не може ући у свет приказан у делу, ни у један од његових (приказаних) хронотопа: он је изван приказаног света, иако не и изван дела у целини (Подвукао М. Б.) (Bahtin, 1989, str. 382).

стварности и перцепције у постмодерни, уопштен начин виђења и представљања савременог света и како се тај општи хронотоп јавља у постмодерним романима (Id., pp. 65-66). С обзиром на то да су међу романима који треба да илуструју постмодерни хронотоп и неке његове појединачне варијанте и ДеЛилови романи *Ратнерова звезда* и *Имена*, који спадају и у корпус овог рада, овом ћемо покушају посветити посебну пажњу. Ради се, пре свега, а на тој разлици инсистира и сам аутор, о постмодерном, а не постмодернистичком хронотопу, при чему се постмодерност на почетку дефинише, из угла ауторског интересовања, као „значајан и далекосежан заокрет у обележјима простора и времена [... П]остмодерност је променила начин на који се прошлост ре-презентује, савременост поима, а будућност предвиђа, и темељно је променила перципирање простора и времена” (Smethurst, 2000, p. 1). Свака би се епоха, наравно, могла описати и кроз своје дистинктивне начине схватања и представљања простора и времена, само је питање на основу чега ће се један толико уопштен и општеважећи појам – какав је постмодерни хронотоп – конструисати. Ауторев избор су теорије о простору и доминацијом појма простора условљене теорије о односу времена и простора неколиких филозофа, социолога, културних или антропо-географа (Фукоа, Релфа, Соце, Лефевра, чијој тези о друштвеној производњи простора посвећује највише пажње, и других, али не и на пример, теорије Де Сертоа или Ожеа које су подједнако утицајне и референтне). Скуп идеја које, по њему, генеришу постмодерни хронотоп, односно, постмодерни начин концептуализације времена и простора и просторно-временске димензије постмодерног живота није, ипак, ограничен на ове дисциплине јер се аутор позива и на многе друге научне и теоријске изворе²³. Сметхарст, дакле, претпоставља да је могуће дефинисати хронотоп читаве епохе, апстраховати ставове и појмове из једног хетерогеног скупа теорија и пракси у оквиру којих се поједине, у Сметхарстов појам постмодерног хронотопа укључене карактеристике оцењују на различите, често потпуно супротне и међусобно непомирљиве начине. Ове, по аутору репрезентативне и сада, на нов начин, међусобно повезане идеје, концепције, теореме... онда, бивају инструмент виђења – оптика (optics) – неколико постмодерних романа. У том скупу идеја, Бахтинова теорија књижевног хронотопа фигурира као теорија „техничког“ хронотопа – хронотопа конструисаних

²³ Аутор прави разлику између три врсте хронотопа – концептуалног или научног (хронотопа који конструирају научне хипотезе и теорије, апстракције простора и времена у физици на пример), представљачког или уметничког и практичног или културног, хронотопа свакодневног живота. Његова концепција, чини се, треба да ове врсте хронотопа повеже као слојеве једног, постмодерног хронотопа.

специфичним наративним техникама представљања - при чему сама разноликост хронотопа у једном роману, мноштеност времена-простора, бива препозната као одлика постмодерности (р. 67).

Поред преваленције простора, и то као социо-културног конструкта уписаног у физички простор, и пребацивања са историографске на географску имагинацију, што води Лефевровој историји простора схваћеној као историја променљивих, конкретним употребама и праксама посредованих односа између представљачких простора и представа простора²⁴, Сметхарст као одлике постмодерног хронотопа издваја и следеће појаве:

- „де-диференцирање (de-differentiation)“ (72), под чиме подразумева постмодеран однос према појму и феномену граница између физичких, колико и између концептуалних ентитета, а које се сада истовремено и бришу и поново исписују, откривајући неодрживост усвојених граница²⁵;
- „де-формирање (de-formation)“, „раз-уоквиравање (de-framing)“ и сл. (74, 78) што проистиче из схватања инсталације и филма као парадигматских уметности постмодерне, тј. форми које намећу своје дистинктивне односе према времену и простору, а пре свега конструисање (илузије) дељивог, заједничког простора и времена;
- проблематизовање реалности тј. онтолошког и епистемолошког статуса реалности;
- хетерогеност и мноштеност приступа простору, укључујући и сталну упитност и самопреиспитивање, а што проистиче из савремене урбанистичке и архитектонске праксе;

²⁴ У путању су термини Анрија Лефевра. Представе простора су званичне и видљиве, најчешће експертске, уписане у *l'espace perçu*, у опазив физички простор и његову организацију тако да дају замишљен простор (*l'espace conçu*). Њима се успоставља и намеће ред. Производе их идеологије. Представљачки простори су простори који се живе (*l'espace vécu*), а образују их асоцијације, симболичке вредности и значења које становници придају елементима простора - простори које „имагинација тежи да измени и присвоји. Они прекривају физички простор, симболички употребљавајући његове објекте.“ Њих производи свакодневица (Lefebvre, 1991, pp. 33, 39, 116). Види и: (Ђурић Рауновић, 2014, str. 32-34; Elden, 2004, pp. 189-194; Harvey, 1992, pp. 218-219).

²⁵ Дедиференцирање је посебан случај биолошке регресије – губитак једном стечене специјалне функције. Код Сметхарста означава аналогну културну појаву. Аутор, иначе, уводи низ термина у којима префикс де- фигурира као префиксоид, тј. као, чини се, скраћеница термина „деконструкција“, с обзиром на то да све појаве које описује имплицирају такав однос према одређеном појму или пракси – разликовању, традиционализму, уоквиравању – какав практикују Дерида и његови настављачи, а који инсистира на уписаности апорије, разлике и другости у истом, иако се Сметхарст експлицитно не позива ни на једног заступника деконструкције.

- негирање линеарности историје и легитимности историографских наратива који индивидуалним причама-сећањима намећу обухватни и кохерентни експликативни образац, на основу којег је могућа оријентација (ка) будућности: двострука спирала (а то је и графички приказ структуре ДНК) по аутору је модел постмодерног хронотопа²⁶, при чему је и сама концепција модел(овањ)а, симулирања, дистинктивно обележје постмодерног хронотопа;
- „шизофреност“ у смислу одсуства континуитета на нивоу идентитета, немогућности да се „идентитет утемељи на стабилном пролажењу времена од прошлости ка будућности“ (85) што води не само дезоријентисаности у простору и времену него и доживљају времена у форми серије неповезаних садашњости – што је, уз нагласак на интензитет перцепције, схватање шизофреније као постмодернистичке естетске праксе из перспективе Фредрика Џејмсона (Jameson F. , 2001, pp. 26-29);
- сабијање времена и простора условљено убрзањем (производње, транспорта, дисеминације информација, дистрибуције роба, иновација) на техноцијентистичком и економском нивоу – позивајући се на „услове постмодерности“ Дејвида Харвија (Harvey, 1992, pp. 284-307), Сметхарст у постмодерни хронотоп уноси и материјалне ефекте глобалне економије и глобализованог капиталистичког начина организације тржишта, рада и (протока) капитала на простор и време тј. на просторно-временске односе;
- „безмесност (placelessness)“²⁷ која, по Едварду Релфу (Relph, 1976, pp. 82-121), творцу овог термина, подразумева губитак осећаја за место – не неко одређено, него место као феномен - као нешто што има препознатљиве и јединствене културно-историјске и географске карактеристике, тј. идентитет

²⁶ „Фигура уз помоћ које би овакво простор-време могло да се замисли била би двострука спирала код које се чини да кретању недостаје усмерење, а ипак се превија и повија ка себи у виду петље” (Smethurst, 2000, p. 84). Овоме бисмо могли да супротставимо речи једног од ДеЛилиових ликова, слепог астрофизичара из *Ратнерове звезде*: „У овом или оном облику покушавамо да откријемо сликовну везу између универзума и наших чула“, рече Најквист. „Како универзум изгледа? Балон који се шири? Левак пун кугличних лежајева? Двострука спирала? Папирна трака уврнута и састављена у једнострану прстен [тј. Мебијусова трака]?” (RS, p. 49) Потрага за графичким обрасцем који би „мистериозну [...] геометрију простора и времена“ (*Id.*, p. 89) учинио појмљивом и представљивом у овом се роману показује као ефекат неприхватљивости и ужаса од могућности да никаквог, чак ни привременог обрасца нема и да су трансформације простора и времена непрестане и насумичне.

²⁷ С обзиром на то да је сливеница неместо, која би могла да буде преводни еквивалент термина „placelessness“, код нас резервисана за превод термина „non-lieu“ француског антрополога Марка Ожеа (Оже, Nemesta, 2005), овде смо се определили за нешто рогабатнију изведеницу.

и што не припада само апстрактном и географском простору (као једна тачка или једна локација) већ и перцептивном и егзистенцијалном простору индивидуа и заједница (р. 28) које са њим одржавају и физички тј. телесни и духовни, емоционални и афективни контакт, стално га прилагођавајући себи и прилагођавајући му се. Безмесност доводи до губитка осећаја смештености тј. припадности одређеном и одредивом месту, што Релф назива „егзистенцијалном спољашњошћу“ (Id., pp. 50-51, 62):

[И]деја безмесности као социолошког и географског услова постмодерности [...] скреће пажњу на недостатак „значајних места“, на ерозију осећаја за место и за аутентично стварање места, и истиче „дизнификацију“ места којом се стварају синтетичка и псеудо-места, начињена од „надреалистичке комбинације историје, мита, стварности и фантазије, а која има врло мало везе са одређеним географским окружењем“ (Smethurst, 2000, pp. 91-92).

- губитак реалног због пролиферације симулакрума и виртуалних простора произведених медијским и дигиталним технологијама, чије трасе кретања и дисеминације остају невидљиве и неухватљиве, замењујући појам места појмом чвора, што омогућава и свеприсутност мреже нестабилних путања као кључне метафоре постмодерног хронотопа:

Он прекида са линеарношћу модерне и са оним врстама просторних разграничења која локално и глобално раздвајају. Локално и глобално су постали ирелевантни у мрежи линкова који непрестано брбљају и свет повезују уздуж и попреко (100)

- несигурност, пробабилизам, релативизам, мултидимензионалност – читав концептуални апарат савремене физике и науке уопште који, било као утицај, било као коренспонденција, карактерише како организацију, употребу и доживљај простора и времена у постмодерном свету тако и начине њиховог замишљања и представљања.

Овако конципиран постмодерни хронотоп – који би, јер је изведен повезивањем појединих увида, теза и идеја разних теоретичара (поред већ спомињаних, ту су још и Лиотар, Бодријар, Гиденс...) било боље назвати хронотопом теорије постмодерности – аутор третира као експликативни оквир неколиких романеских хронотопа, међу којима је и хронотоп „безмесности“ или, „безмесност“ као троп хронотопа ДеЛилових романа *Ратнерова звезда* и *Имена*, али и романа *Ван света* (*Out of This World*) Грејама Свифта. Овај хронотоп би, дакле, требало разумети као оквирни или доминантни хронотоп ових ДеЛилових романа или као оно што је сам Сметхарс назвао

„техничким“ хронотопом, при чему су међусобни односи хронотопâ појединачних романа и функције локалних хронотопа – уколико постоје – ван опсега његових интересовања. Аутор, дакле, не спецификује опсег хронотопа, који је именовано по једном од елемената или аспеката ширег постмодерног хронотопа, нити његов однос према другим наративним и текстуалним категоријама.

У постмодерној књижевности Дон Делила, троп безмесности се користи као модус испитивања модерне вере у системе и зависност од њих. [...] ДеЛилова фикција јасно скреће пажњу [...] на људски нагон да ствара „унутрашњости“ и места која би могла да понуде склониште од хаоса који влада споља (293).

Другим речима, одређене ДеЛилове наративне поступке и теме – нпр. утицај филма на приповедање, истраживање логике аутореференцијалних система, и сл. – Сметхарст изводи из доживљаја живота у простору испражњеном од историје и прошлости, простору без аутентичног места. Нестанак традиционалног места и традиционалног осећаја за место као боравиште па, дакле, и као унутрашњост и затвореност (у односу на препостављену спољашњост), одвојени идентитет, заштићеност и сигурност, што се из физичког преноси и у социо-културни и психолошки и ментални простор, оквир је Сметхарстовог читања ДеЛилових романа. Ерозија тако схваћеног (дживљаја) места, кроз који су друштва и заједнице изграђивали идентитет заснован на заједничкој историји и заједничком систему вредности, стога, укључује и последични губитак осећаја за реално(ст), дезоријентацију (физичку, когнитивну, социјалну...) и чини нужним „де-диференцирање“ категорија споља-унутра (304) кроз које се место конструише тј. диференцира у простору. У начину на који се ДеЛило у своја два романа бави простором и временом, откривањем нових типова веза међу њима, и то, пре свега, експлицитно, кроз размишљања и исказе својих ликова, аутор препознаје афирмацију Лефеврове социјалне производње простора (309) и одбацивање пракси седиментирања вредности у одређеним тј. дефинисаним и тим праксама монументализованим просторима (као што је, на пример, атински Партенон у *Именима*).

Међутим, иако је приказивање и преиспитивање ефеката (пост)модерних услова живота на доживљај појединачних места и однос места и догађаја, места и историја које су се у њему одвијале, места и идентитета, на трагање за сопственим местом у разним физичким и другим, нематеријалним, метафоричним, виртуалним или концептуалним просторима, неспорно једно од најважнијих обележја ДеЛилових

романа, не само *Ратнерове звезде* и *Имена*, Сметхарстов приступ је, ипак, за наше потребе, редукционистички, утолико што, полазећи од теоријске конструкције, анализира само конкретизације и манифестације појединих аспеката тог конструкта и романе третира као доказ и илустрацију прелаза са „спацијализације времена“ (коју је Џозеф Френк препознао у модернизму и модернистичком роману) на „историју простора“ (како ју је дефинисао Анри Лефевр) (113). Сматрамо да структура међусобних односа између простора и времена коју је издвојио занемарује како мноштеност приказаних и приказујућих хронотопа у ДеЛилиовим романима, која није хомогена, у смислу да се хронотопи једноставно уклапају једни у друге, да су комплементарни, тако и значења која стварају њихови разнолики међусобни односи и њихови односи према хронотопској структури појединачних романа у целини, ма како је називали. Полазећи од претпоставке по којој је у ДеЛилиовим романима битнији и смисаоно продуктивнији однос између локалних и жанровских, као и између субјективних и интер- и трансубјективних хронотопа, начин на који се кроз те односе негира доминантност и свеобухватност било којег од њих, његов нагласак на хронотопским вредностима читавог скупа феномена и ситуација, приступићемо проблему хронотопа обрнутим путем, од структура и слика односа временâ и просторâ и наративних, реторичких, стилских, интертекстуалних и интермедијалних поступка уз помоћ којих се оне формирају.

2. Подземље као међухронотоп у ДеЛиловим романима

2. 1. Скривени или међухронотоп

Разматрајући различите могућности просторно-временске контекстуализације поступака и догађаја, Бахтин је увео и међухронотоп и/или скривени хронотоп (Bahtin, 1989, str. 284) – дешавања у роману могу се представити или доживети као да се одвијају у више онтолошки различитих сфера истовремено. Вишепланост овако конструисаних хронотопа огледа се у постојању једног дословног и једног или више алегоричних контекста одвијања догађаја и конституисања идентитета ликова. Да ли ће овај међухронотоп, хронотоп који укршта, али не стапа, просторно-временске категорије и карактеристике двају или више иначе дистинктивних нивоа постојања бити скривен или раскривен зависи колико од ауторске интенције, тј. од поступака алегоризације, толико и од читалачке компетенције, као и увек када су алегорије у питању. У случају међухронотопа, из Бахтинових анализа произилази да је алегоризација производ ексцентричног погледа на свакодневицу, декодирања свакодневних феномена на начин који је омогућила генеза неких од могућих типова приповедачких инстанци романа из карактеристичних облика погледа на свет маргиналних социјалних типова и критичко-субверзивних социјалних улога. Другим речима, роман се приповеда из несвакидашњих, онеобичавајућих перспектива – чудака, обешењака, и сл. – уз помоћ којих се у свакодневицу пројектују механизми и процедуре неког другог „света“: Бахтинови примери су: вашар, марионетско позориште и „Петрушка“. Ипак, кључни разлог скривености овог хронотопа јесте његова интервалска природа – међухронотоп, дакле, уводи својеврстан прекид или станку у простор и време, међупростор и међувреме уз помоћ којих прекида претходно успостављене временске токове и просторе. Приказани свет се, тако, повремено указује као нешто битно другачије; два несамерљива, непомирљива или међусобно искључива плана постојања се преклопе, што може деловати као гротескно, иронично, карикатурално ... Реч је о романескном феномену који се не поклапа ни са пародијом, ни са гротеском или карикатуром, ни са иронијом, мада ове поступке и средства, као и све друге ефекте укрштања, удвајања или двострукости, било на нивоу приказивања, било на нивоу приказаног, аутор може употребљавати. Стога Морсон и Емерсон међухронотоп одређују као производ хибридизације простора и времена, примењујући на категорију хронотопа Бахтинову тезу о стилско-језичкој хибридизацији (Morson & Emerson, 1997, p. 404). Између двају или више хронотопа долази, дакле, до интеракције

којом се њихова међусобна разлика не укида и не превазилази, мада сваки од њих трпи извесну модификацију, прожимајући се одређеним аспектима и моментима другог. Међухронотоп, с једне стране, посредује читаочев доживљај приказаног света, уводећи размак, тј. дистанцу, контекст који трансформише оно што је непосредно приказано, док, с друге стране, приповест смешта у мање или више амбигвитетне и амбивалентне (по)граничне области. Детаљнија анализа конкретних скривених или међухронотопа омогућава да се степен и врста бивања на међи коју дати текстови конструишу конкретизује, док је уопштени ефекат увођења међухронотопа на идентитет ликова очигледан; препознавање међухронотопа сваку причу о стабилном, хомогеном или кохерентном идентитету чини беспредметном.

Пре но што се усредсредимо на хронотоп подземног света којим се ДеЛило служи у својим романима, покушаћемо да прецизније одредимо категорију међухронотопа.

2. 2. Међухронотоп и алегорија

У немогућности да прецизира начин функционисања међухронотопа, Батин се двоуми између алегорије и метафоре²⁸. Да ли „прозна алегорија“, како појаву међухронотопа назива, подразумева метафоричко посредовање таквог опсега да сугерише целокупно људско стање, како овај назив дешифрију Морсон и Емерсон (Morson & Emerson, 1997, pp. 403-404) или је заиста у питању специфичан модус означавања? Бахтин тек узгред спомиње улогу ових облика у разарању метафизичке вертикале – трансцендентних и универзалних вредности и непроменљивих, вечних идеја – и том опаском нам омогућава да његове увиде у овај аспект историје романа повежемо са новијим теоријама (и праксама, укључујући и ДеЛилову) алегорије.

Приступајући савременој књижевности из разних углова и са различитим тенденцијама, теоретичари и историчари књижевности су се сложили да се ова у постмодерни враћа дуго презираној и одбациваној алегорији. Међутим, стога што је у разним периодима и код различитих аутора бивала и стилско средство, и жанр, и модус, и стратегија читања, и херменеутичка стратегија, и један од кључних аспеката

²⁸Посебну тешкоћу представља проблем оне *прозне алегорије*, оне, ако хоћете, прозне метафоре (премда она уопште не личи на песничку), коју су ти облици [преиначени ликови обешењака, лакрдијаша и луде који, било као маска ауторске позиције, било као ликови у романескним световима, функционишу као начин обелодањивања незваничних и скривених сфера, односно, као средство дешифровања симбола који их скривају] донели у књижевност и за коју нема чак ни одговарајућег термина (подвукао М. Б.) (Bahtin, 1989, str. 284).

књижевности уопште, алегорија је као термин изгубила сваку саморазумљивост, па када различити теоретичари постмодернизма и постмодерног стања говоре о њеном оживљавању у овом периоду, они као да на уму имају различите ствари²⁹.

Брајан Мекхејл анализира улогу алегорије као једног од средстава произвођења „трополошких“ светова – једне врсте алтернативних или секундарних светова унутар примарног романескног света (McNale, 1987, pp. 137-147). Његово објашњење обнове алегоријских пракси у постмодерном роману треба да, уз остала, докаже претпоставку о онтолошкој природи постмодерних поетика. При том је врло значајно Мекхејлово позивање на праксу коју су руски формалисти означили термином „реализована метафора“. Она настаје онда када се елементи са којима се нешто пореди/асоцира (елементи из домена извора) осамостале и дословно отелотворе, тако да са дискурзивног пређу на дијегетички ниво, истискујући оно због чега су примарно и уведени. Наиме, ако имамо у виду да је, с једне стране, Бахтин био не само савременик, него и сарадник, како руских формалиста који су се овим књижевним феноменом теоријски бавили, тако и песника (Мајаковски, нпр.) који су реализоване метафоре учестало употребљавали, и, с друге стране, Бахтинов наговештај о пореклу хронотопа и хронотопичности у тзв. хомерским поређењима (Bahtin, 1989, str. 344), онда бисмо могли да закључимо да Бахтинов међухронотоп, као манифестација „прозне алегорије“, има сличности са реализованом метафором, да је реализација имплицитне метафоре – просторно-временско окружење приповести не само да подсећа на неко друго него као да се, повремено и без знања ликова, у том другом – или, и у том другом, истовремено - и одвија.

С друге стране, Морин Квиллиган, полазећи од теорије по којој се алегорија – као жанр - заснива на ставу дате културе према језику (Quilligan, 1992, p. 155) и по којој је порекло алегорије у играма речима, могућност алегорије утемељује у полисемији. Алегорија, по њој, не подразумева разлику између дословног и фигуративног и, нарочито, не укидање дословног декодирањем „другог“, него симултаност више значења, истовремено развијање приповедних нивоа везаних за различита значења исте или истих речи. С обзиром на то да се ДеЛилов међухронотоп подземља гради и кроз ефекте полисемије и етимологије израза „подземље“ и „подземни свет“, односно кроз тензију и повремену неодлучивост између дословних и различитих фигуративних

²⁹За историју алегорије, мање као праксе, а више као разумевања шта је алегорија и које су њене естетске, епистемолошке и друге функције, вид. (Brittan, 2003; Fletcher, 1964; MacQueen, 1970; Tambling, 2009).

значења ових речи, њихових синонима, хипонима, парафраза, као и речи које означавају, између осталог, и ствари, ликове и ситуације асоцијативно повезане са разним подземљима, ова теорија може бити потврда алегоричности међухронотопа. По њој је обнова алегорије у постмодерни повезана са појачавањем и проширивањем значаја језика којем се приписује извесна сакрализујућа моћ и који се „осећа као нуминозан објекат“ (Quilligan, 1992, pp. 156, 281), односно, са нагласком на истраживању начина на које језик структурира свет.³⁰

Фредрик Џејмсон обнову алегорије и развој нових форми алегорије и алегорезе сматра симптоматичним за постмодерно доба (Jameson F. , 2001, p. 167). Међутим, његово виђење алегорије, иако, као и код Квиллиганове подразумева хоризонтално, а не (као средњовековне, теолошке теорије о четвороструком смислу) вертикално кретање значења и читаочевог разумевања, не тиче се толико алегорије као жанра, колико идеолошких импликација алегоријских пракси:

[...П]овратак разних потиснутих опозиција [симбола], и читавог скупа отворених или прикривених теорија алегоричног, може се окарактерисати уопштеном осетљивошћу, у наше доба, на ломове и дисконтинуитете, на хетерогености (не само у уметничким делима), на Разлику, више него на Идентитет, на пукотине и процепе пре него на бешавне мреже и тријумфалне наративне прогресије, на друштвену диференцијацију више него на Друштво у његовој „укупности“ [...] новија алегорија је хоризонтална, а не вертикална: ако мора да и даље прикачиње своје један-на-један појмовне етикете на предмете³¹, то чини у убеђењу да су ти предмети (заједно са својим етикетама) сада потпуно релациони, да су, у ствари, заиста конструисани својим међусобним односима. Када томе додамо и неизбежну покретљивост тих односа, почињемо да алегоријско тумачење уочавамо као својеврсно скенирање које, крећући се напред-назад кроз текст, изнова прилагођава своје услове, непрестано модификујући један тип сасвим различит од наших стереотипа о неком статичном средњовековном или библијском декодирању и који смо у искушењу (када то не би била још једна старомодна реч) да окарактеришемо као дијалектички (Id., pp. 167-168).

Џејмсоново образлагање природе алегорије у постмодерној уметности и само је симптоматично стога што се заснива на редефинисању алегорије које је започео Валтер Бењамин својом тезом о барокној жалобној игри. Код њега и његових настављача више није реч о реторичком поимању алегорије као развијене, разрађене метафоре – што је Бахтин, можда, имао на уму, сматрајући међухронотоп наративизацијом метафоре

³⁰Квиллиганова сматра да алегорија није могућа – ни као жанр, ни као стратегија читања – у културама које у језику не виде нешто више од система произвољних знакова, у којима имена нису реална колико и ствари које именују (pp. 156-157).

³¹Џејмсон има на уму традиционалну претпоставку по којој сваком елементу једне алегоријске представе одговара један појам. Међутим, да је за новију алегорију карактеристично управо супротно, сугерисање више различитих, често дивергентних или контрадикторних појмова, једном фигуром, доказивао је још Бењамин (Benjamin V. , 1989, str. 147).

засноване на ученој или конструисаност аналогји или хомологији између људског (индивидуалног или друштвеног) живота уопште с једне и неке уже области или врсте људске делатности са друге стране. Алгоритија не може бити само стилско средство јер и по традиционалним дефиницијама захтева читав сплет, ако не и систем, фигура и тропа. Није више реч ни о теолошкој алгоритији-алгоритези, са њеном хијерархијом слојева компатибилних и комплементарних значења у оквирима једног кода. Филозофија алгоритије коју је Бењамин ишчитао из немачког барока (или је у њу учићао), тумачећи је као симптом и израз меланхолије, постала је изузетно утицајна, пре свега због његове анализе односа између алгоритије и времена.³² То да алгоритија развија, разрађује и разграђује метафору или поређење на којем се заснива, код савремених теоретичара овог феномена постало је њена најбитнија карактеристика. Пренос значења са једног скупа феномена на други, из једне сфере у другу, у алгоритији се врши постепено; смисао који се алгоритијом жели сугерисати не комуницира се одједном, у тренутку (као у случају поређења, метафоре или симбола) већ сукцесивно и кроз структуру узајамних веза које се успостављају на различитим основама. То би значило да алгоритија није интуитивна, већ спекулативна и контемплативна. На тај начин, алгоритија као приповест разграђује епифанијски моменат спознаје неке аналогје из којег је настала и који јој је задао оквир: „симбол се изобличује у алгоритију“ (Benjamin V., 1989, str. 144). Уколико ово радикализујемо, могли бисмо рећи да је алгоритија пракса која разара сопствене темеље и, на тај начин, пориче детерминишуће важење и неприкосновени значај порекла.³³ Улога времена у стварању

³²Виђење историје у природи, тј. доживљај природе „у коју се утискује слика повијесног тока“, (Benjamin V., 1989, str. 141) виђење историје као пејзажа, лајтмотив је Бењаминовог разматрања психолошко-филозофских основа алгоритије. Његове формулације алгоритије стога су сродне Бахтиновим описима хронотопичности као атрибута имагинације, у есеју о Гетеу и образовном роману (уп. ²⁰).

³³Овакву радикализацију дозвољава, пре свега, теорија алгоритије Пола де Мана, проистекла из претпоставки о губитку референта (Tambling, 2009, p. 129): „Док симбол постулира могућност идентитета или идентификације [знака и означеног, односно, субјекта и не-субјекта] алгоритија означава првенствено удаљеност у односу на сопствени извор, па одричући се носталгије и жеље за подударношћу, она утврђује свој језик у простору ове временске разлике“ (De Man P., 1975, str. 260). Нешто упрошћено, ово значи и да је употреба алгоритије знак – или је, бар, то постала – преиспитивања или одбацивања жеље за смислом који трансцендира време и историју. С друге стране, нагласак на улози алгоритије јесте и нагласак на уделу општих места тј. топоса, наслеђених представа и других конвенција у стварању књижевности, што, такође, коренспондира са Бахтиновом замисли о међухронотопу, бар судећи по споменутих примерима које даје (хронотопи вашара, луткарског позоришта, „Петрушке“). Из овако конципираног разумевања става алгоритије према ономе што јој претходи, како у „свету“, тако и у књижевности, произилази и посебан статус и специфична природа понављања уз помоћ којих се алгоритија конституише. С обзиром на то да је понављање један од битних поступака ДеЛилове нарације, различитим типовима и функцијама понављања посебно ћемо се бавити; за сада је довољно указати на то да и други теоретичари алгоритије (уп.: (Tambling, 2009, pp. 124-131)), а

алегорије, то што је време „првобитна конститутивна категорија“ алегорије (De Man P., 1975, str. 259) скренуло је пажњу на карактеристике темпоралности које њена употреба имплицира. „Алегорије су у царству мисли што руине у царству ствари“ (Benjamin V., 1989, str. 139), знакови дејства времена и историје. Отуда и карактеристично Бењаминово инсистирање на фрагментарности алегорије, на шта се ослања и Фредрик Џејмсон, при чему алегоријски фрагмент, очигледно, није фрактал целине коју репрезентује, него комадић распаднутог имагинарног мозаика, колико год да захват дела у приказану стварност делује енциклопедијски свеобухватно, као у случају ДеЛиловог *Подземља*. Речју, алегорија производи „хаос композиције“ са којим се суочава и ДеЛилов Освалд, као писац у *Ваги*, где се ова несавладива препрека приказује као одраз распада света као јединственог симболичког поља – Освалд не успева да пронађе или открије неки ред међу мноштвом симбола (L, p. 211) јер се ствари и феномени не повезују у неку кохерентну и конзистентну целину, не интегришу се у један симболички поредак а, ипак, не престају да делују и као знаци, не престају да наводе на помисао да значе нешто више него што јесу, да упућују ка нечему, сада неодредивом и неухватљивом. Овај епистемолошки проблем савременог човека на економичан начин представља урођени белег Џека Лоуза у *Играчима* (бели прамен косе на потиљку): на крају ланца семиотичких модуса – „белег, ознака, жиг, знак, амблем“ налази се „нешто мистериозно“ (Pl, p. 19); „бели знак нечега“ (Id., p. 166) постаје, у ствари, мета-знак човекове потребе да стварима придаје способност значења и означавања уз губитак или недостатак могућности да до тих значења заиста и дође.

Екскурс о ципели

Алегоријска представа није, дакле, синегдоха идеје јер су значења која комуницира сувише дивергентна и међусобно неповезана, али и нестабилна. То кореспондира са начином на који се у алегорији третирају појединачни предмети приказивања - као истргнути или растргнути, изоловани и деконтекстуализовани а онда произвољно уметнути у текст/дело - услед губитка вере у чврсту и органску везу између ствари, односно ствари и њеног непосредног окружења.³⁴ Један од таквих амблематичних предмета у ДеЛиловом стваралаштву јесте, на пример, ципела, чији

не само Де Ман, указују на поступак понављања, у његовом ритуалном, компулзивном, опсесивном облику, као на битну карактеристику алегорије.

³⁴Детаљније о међусобној изолованости појединачних слика, као о најпрепознатљивијем обележју алегоријске имагинације, у: (Fletcher, 1964, pp. 86-100).

опсег значења нараста из романа у роман, под притиском разних контекста који читаоца наводе да је алегоризује. На овом „малом“ примеру, који је, уједно и пример за „микрокосмички карактер слика“ у алегорији (Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, 1964, p. 171) покушаћемо да појаснимо аспекте функционисања алегорије на микро- и макроплану, које смо издвојили.

Овај предмет у ДеЛиловим романима функционише на више нивоа: као траг Бекетовог утицаја³⁵; као фетиш (у психоаналитичком смислу (Freud, 1964, pp. 150, 155)), нарочито у *Американи*, чији проповедач не пропушта да запази да ли је неко бос или обувен, да ли се запертлава, изува или гланца ципеле и за кога је изување еротизован и еротски чин (нпр. (А, р. 92)), што се, кроз сећање на сцену са мајком, (Id., р. 195) показује као симптом Едиповог комплекса, како у његовом психоаналитичком, тако и у његовом антрополошком значењу³⁶. Кроз пастиш на почетак Дикенсове *Приповести о два града* (вид. стр. 50) у којој се обућарство приказује као компулизиван чин преживљавања, средство којим Манет истовремено и потискује и индиректно показује, тј. несвесно понавља и прерађује неисказиве ужасе тамнице (Dever, 2011, str. 71-72), приповедачева фетишизација ципеле показује се као симптом трауме – догађаја који изазива закаснелу и неадекватну, у односу на узрок и контекст произвољну и бесмислену реакцију – па, с обзиром на то да је *Американа* у првом лицу, овај детаљ читаоцу сугерише да приповест Дејвида Бела у ствари премешта и маскира узроке свог настанка, указујући на њихову непознатљивост и

³⁵Ципела је, уз шешир и штап, најчешћи амблем у Бекетовом стваралаштву и важно драматуршко средство: *Чекајући Годоа*, на пример, почиње сценом Естрагоновог неуспешног изувања на гробу, која кулминира чувеним афоризмом „Ето шта је човек: криви ципелу, а грешка му у нози“ (Beket, 1997, str. 43)), да би током драме ципеле постале његова метонимијска супституција. И код становника подземних тунела приказаних у *Подземљу*, ципеле су срасле с телом, „неодвојиве од мушкараца и жена који су ту седели, јер подземна железница трајно утискује човека у камен садашњег тренутка“ (Р, str. 445).

³⁶И Фројд и Леви Строс су мит о Едипу прочитали као алегорију човековог односа према сопственом пореклу (којим се и приповедач *Американе* бави кроз сећања на детињство и младост). Фројд је, наравно, нагласио убиство оца и брак са мајком као манифестације чежње за тзв. regressus ad uterum (*Американа* тако рећи врви од слика које асоцирају положај фетуса и женске репродуктивне органе (нарочито Саливенин атеље (А, р. 110)) – приповедач чак и ауто асоцира са јајоводима (111) – и пре но што сазнамо да је Дејвидова мајка боловала од тумора материце и да он себе идентификује са том смртоносном болешћу). С друге стране, Леви Строс је нагласио физичку манифестацију имена у лику Едипа, тј. деформисаност његовог стопала – проблем са ходом који ће Бекет учинити симболом човековог постојања. Мит о Едипу, по Леви Стросу, проистиче из човекове немогућности да реши своју изворну антиномију исто-различно или један-два, у оквиру које сам Едип сведочи о наизменичном потврђивању и укидању везе човека са земљом (Lévi-Strauss, 1977, str. 219-225), о, очигледно болном, одвајању од тла из којег је потекао.

непредставивост и манифестујући парадиксалан спој заборавља и сећања³⁷. Ципела се, затим, јавља и као асоцијација на Арку, када је посматрамо у оквиру система слика који сугерише подводни живот (у првом поглављу Саливенина изувена ципела је „укотвљена“ испод ње (р. 7)), што нас наводи на то да тај исти роман читамо и кроз библијску причу о потопу. Значењима ципеле нагомиланим у *Американи*, првом ДеЛиловом роману, каснији романи додају и друга. Кроз опозицију десна – лева, ципела функционише и као знак иманентног дуализма који се у *Подземљу* манифестује као опозиција између рендгенског зрака и именованја као двају супротстављених начина да се продре кроз материјалну површину ствари – научно-технолошког и мистичног - као двеју супротстављених врста знања и човекове моћи над стварима³⁸. „Достојанство ципела“, о којем говори лик из *Улице Великог Џонса* (GJS, р. 211) не огледа се само у томе што, због мноштвености значења овако нагомиланих уз овај предмет, банални чинови попут обувања и изувања означавају покривање/откривање не само стопала, него и аспеката сопства. Оно се огледа и у томе што карактеризација лика кроз опис изгледа или типа ципела које носи (нпр. Вотни или др Пепер у *Улици Великог Џонса* (GJS, рр. 151, 216, 219) или Лајтборн у *Ранинг догу* (RD, рр. 14, 96)) чини ципелу, уз остале одевне предмете и аксесоаре, предметом којем човек служи у свету потрошачке свакодневице; уводи је у нестабилан систем брендова, дизајна и моде у којем она губи своју заштину функцију и постаје знак знака (дизајнера, фирме, животног стила). Дакле, иако *Американа*, због мотива Едиповог комплекса, дозвољава да се у тумачење ципеле уведе Фројдова (и даља психоаналитичка) теорија фетишизма, која физички објекат/део тела третира као замену за недостатак, за трауматичну празнину, као знак непостојања, Марксов појам „фетишизам робе“ ипак је чешћа и нужна допунска асоцијација. И он подразумева модус постојања ствари проистекао из вишка симболичке вредности и скривања узрока/порекла (овде производних процеса и односа). Уочивши како су ствари, са развојем капитализма, стекле „мистичан“, „загонетан“, „тајанствен“, „мистериозан“ карактер независтан од њихове употребне

³⁷Уп. „Траума оставља траг на основу кога се не може прочитати његов оригинал и зато се чини да је оригинал нестао или да никада и није постојао“ (Епштејн, 2010, стр. 64). Траума, дакле, указује уз помоћ негативне референце, како је Кети Карут назвала упућивање на узрок тако што се он не обелодањује (Нав. дело, стр. 66). О контекстима (историјским и теоријским) формирања посттрауматског субјекта као наративне стратегије детаљније у: (Elias, 2001, рр. xi-xviii, 49-55).

³⁸У једном разговору, браћа Шеј се сећају рендгенског проверавања положаја стопала у ципели, уз ризик да се стопало деформише, што би Ника, о коме је у тој епизоди реч, дословно учинило Едипом тј. хромим. У другој епизоди, ципела је пример на којем отац Паулус Нику демонстрира однос речи и ствари (P, str. 201, 550-551).

вредности, као да су обдарене животом, Маркс је закључио да је ово последица тога што „жигосање“ ствари као робе тј. утискивање разменске вредности, ствари претвара у „друштвене хијероглифе“ (Marks, 1977, str. 74-76). Новопроизведен језик робних односа постао је шифрирани језик друштвених односа, што значи да су ствари постале знаци чије право значење остаје скривено, маскирано другим значењима. Алгориторија је, дакле, производ немогућности фиксирања значења.

Адаптирајући Бењаминову филозофију алгориторије тако да је учини компатибилнијом са њој савременом авангардном праксом, Биргер је за наследника такве алгориторије прогласио авангардну монтажу (Birger, 1998, str. 106-108), којом се, како ћемо видети, служи и ДеЛило. Тако схваћена алгориторија у композицију и структуру дела уводи распад. Фрагменти се гомилају и привремено повезују у својеврсне значењске констелације, али: довршено дело остаје „руина“ (Benjamin V. , 1989, str. 140) – текст као да остаје непотпун или као да не може да се доврши (Tambling, 2009, p. 163). То поткрепљују сви ДеЛилови романи, чији, најчешће нагли и неочекивани завршеци не представљају крај, у смислу завршног дела фабуле или расплета приче, која је, иначе, као дефектна, расцепкана, са мноштвом информационих празнина и у већини случајева вишеструка, сачињена од одломака многих могућих али нереализованих, напуштених, на нивоу скице или зачетка или крхотине остављених прича. Другим речима, у процесу стварања дела, не постоји тежња ка потпуној, бешавној сливности елемената, па Флечер, нпр., алгориторијски синкретизам истиче наспрам идеје о синтези (Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* , 1964, p. 44), док Бењамин говори о пачворку као начину на који свет постоји за алгориторичара (Benjamin W. , 1999, p. 211). С друге стране, алгориторије као „руниране“ мисли јесу мисли свесне своје непотпуности, нецеловитости и нејединства, како Бењаминов афоризам тумачи Сузан Бак Морс (Tambling, 2009, p. 119).

Фигура мишљења и представљања – алгориторији увек претходи алгореза, „читање“ света у мање или више одређеном, некада врло систематичном и прецизном кључу – у постмодерни се, међутим, јавља превасходно као модус, као „алгориторијски импулс“ (Ovens, 1989). Овенс у савременим алгориторијским праксама препознаје Деридин суплемент – оно што је истовремено и додатак и замена, додатак који ретроактивно указује на постојање неког недостатка у целини којој се надодаје,

недостатка који је конститутиван, а који, ипак, без тог суплемента остаје неуочљив и као непостојећи, подупирући илузију целовитости³⁹. Тиме имплицира проблематизацију логичног и емпиријског односа између спољашњег и унутрашњег коју алегорија као дискурзивно-фигуративна процедура манифестује. Алегорија, дакле, начином на који конструше значења предмета којима се служи, проблематизује прецизно и стабилно разликовање између онога што се некој ствари придодaje од споља, и онога што проистиче и развија се изнутра, из дотад невидљивог, празног конституента те ствари. Уколико се вратимо значењу ципеле у ДеЛилиовим романима, ову ћемо проблематизацију препознати у својеврсној осцилацији између феноменолошког и семиотичког у халуциногеним супстанцама обојеним размишљањима Метјуа Шеја (Р, str. 429-430) – да ли је осећај злокобности ципеле којој не успева да утврди власника, која се, тачније, поставила као метонимијска маска човека који је носи, последица тога што значења једног предмета превазилазе способности тренутног поимања или је последица тога што је ципела лева, а лево је једна од културолошки произведених метафора за претеће и злокобно, дакле, пројекција значења која не произилазе из начина на који предмет постоји и функционише. И друго – неизречено питање – да ли је сама Метјуова нерешива недоумица дрогом изазвана фиксација или хипербола увида у нуминозност ствари у савременом, стварима претрпаном свету. И овој концепцији је основ у Бењаминовом виђењу психологије и идеологије алегорије; уколико бисмо Бењаминове тезе везане за немачку драму 16-17. в. уопштили, могли бисмо рећи да се алегорија јавља онда када се свет перципира и доживљава као испражњен од смисла, као непотпун, као скуп рушевина које су одломци неке могуће или жуђене целине⁴⁰. Алегоријом се, истовремено, те празнине, недостаци, одсуства и маркирају и испуњавају или маскирају. У случају Метјуа, раније дато сећање на продавницу обуће из детињства (Р, str. 201), његову тренутну опсесију ципелом повезује са несталим

³⁹ Дерида пише како суплемент није ни присуство ни одсуство, већ нешто између тоталног одсуства и присуства. Суплемент је небитан додатак, придодат нечему што је по себи потпуно, али он се придодaje зато да употпуни како би надокнадио неки недостатак у ономе што би, према првобитној претпоставци, требало да, само по себи, буде потпуно. Треба имати у виду да:

1. је суплемент нешто што се придодaje [...];

2. је суплемент нешто што замењује, посредује или се убацује уместо нечега. Његово место у структури назначено је обележјем празнине (одсуства) (Митровић, 2008, стр. 264). В. и: (Лусу, 2004, pp. 89-92, 135-140).

⁴⁰ Имамо у виду исказе по којима је меланхолија „уједно мајка алегорија и њихова садржина“, при чему се под овим психолошким стањем подразумева стање свести када осећај оживљава испражњени свет у облику маске, односно „од живота отуђено спекулирање свијести које приања уз стварски свијет амблема“ (Benjamin V., 1989, str. 185-186, 106).

оцем и отуђеним братом, односно са распадом породице и губитком јаких породичних веза.

За разлику од романтичара који су истицали произвољност, одсуство јединства перцепције и механичку природу везе између означавајућег и означеног у алегорији као њену ману у поређењу са симболом, модерни теоретичари, напротив, истичу етичко-епистемолошки значај како немогућности потпуног и непосредног поклапања знака и референта, тако и неодлучивости и неодредивости које подразумева употреба алегорије у уметности, која више иза и око себе нема чврст и широко прихваћен систем значења и вредности, стабилан и контролисан контекст разумевања. С једне стране, непостојање неког или неких снажних спољашњих ауторитета, када су процедуре додељивања значења стварима и знаковима и правила тумачења истих у питању, на другачији начин осветљава произвољност и наглашену артифицијелност алегорије – огољава самовољу у додељивању значења, или, „самовољну владавину над стварима“ као пуким „реквизитима значења“ (Benjamin V. , 1989, str. 188, 137) која се алегоријом спроводи и која се може разумети и као својеврсно насиље, а у сваком случају као знање-моћ⁴¹. Алегорија стварима и појавама одузима суштинско и константно значење: објекти не могу да очувају неки свој, непроменљиви идентитет (Tambling, 2009, p. 104). Стога, употреба алегорије може бити симулација ауторитативности и ауторитарног наметања значења и вредности људима и стварима, претварања људи, ствари и појава у знаке. То поткрепљује и чињеница да алегорија, да би се уопште појавила, треба да формира мање-више стабилан систем од серије тропа. Међутим, многострукост веза које се морају успостављати у тексту, а што додатно компликује и мноштвеност типова веза између знака и референта, односно типова знакова и типова фигура и тропа уз помоћ којих се алегорија гради – метафора, симбола, персонификација, амблема, итд. – тежњу ка систему и систематичности подрива, не дозвољавајући да се све, без остатка, саобрази захтевима тог система. Иако се алегорија често упрошћено представља као једнозначна, Флечер је показао да и за традиционалну алегорију важи, као што је то Бењамин доказивао у случају барокне, изванредан степен иманентног конфликта, да су јој својствене амбивалентност, антитетичност и антиномија (Benjamin V. , 1989, str. 137, 186, 187; Fletcher, 1964, pp. 267-273, 302). Ту алегорији инхерентну нестабилност, постмодерна књижевност је, по Брајану Мекхејлу, који је илуструје на примеру

⁴¹ „Деструктивно насиље алегоријске интенције“ спомиње Бењамин у скицама „Централ парк“ (Benjamin W. , 1985, p. 35).

Пинчона, истакла у први план, појачала је, због чега се постмодерна алегорија може сматрати пародијском, тј. пародијом алегорије, алегоријом која се наизменице успоставља и релативизује (McNale, 1987, pp. 143-147). Могли бисмо рећи да је пародија ефекат недовршености, недостатка елемената који би омогућили ако не једнозначност, онда, бар, стабилност значења и вредности, чиме се опет враћамо непотпуности и недостатку као кључним одредницама алегорије. На тај начин, модерна алегорија се показује као неодвојива од и незамислива без ироније која је непрестано прекида, онемогућавајући конзистентност и континуитет, како на нивоу представљања, тако и на нивоу декодирања значења представе.

О политичким импликацијама алегорије већ је говорио Агнус Флечер – друго од агоре (*ἄλλος + ἀγορεύω* (Liddel, Scott, & Jones, 1940)) - при чему је агора амблем јавног мњења и јавног говора, официјалних знања и вредности - „алегорија је увек уплетена у симболизам моћи“ (Fletcher, 1964, pp. 1-2) (Fletcher, 2010, pp. 10, 26). Међутим, то „друго“ било је током историје књижевности и уметности некада средство супротстављања званичном и јавном, некада у функцији популаризације официјелних догми и веровања, а некад у служби „заштите“ одређених значења, елитистичког става према знању које се скривало и шифрирало уз помоћ алегоријских супституција. У том смислу треба се подсетити и тога да је првобитни старогрчки назив за праксе, касније назване алегоричним, био *Νυρροπία* (ὕπνοπια) – сумња, набеђивање, наслућивање (Liddel, Scott, & Jones, 1940), што значи да она захтева сумњичавог, подозривог, а не само луцидног читаоца. У сваком од тих случајева, алегорија сугерише тајну и тајење, опсесивне ДеЛилове теме: „Алегорија се сврстава на страну скривеног, и наук који преноси није само разјашњење, већ са своје стране захтева даље објашњење“ (Tambling, 2009, p. 71). Семиотичка баријера између приче и значења може, дакле, имати разне узроке и циљеве, али је у случају алегорије њена појава интенционална.

Издвојили смо само неке аспекте алегорије и њене новије, реконцептуализоване и редефинисане верзије: овако схваћен алегоријски карактер међухронотопа омогућава нам да међухронотоп посматрамо у функцији онемогућавања целовитости и хомогености представљеног света, као прекид и уметање простора у време, простора за осцилацију између онтолошки неупоредивих домена. Појављивање нечег у нечем другом – једне ситуације у другој, нпр. – проистиче из преклапања, али не и поклапања, двају типова референцијалности и двају означавајућих процедура, тако да поједини детаљи, сцене, ликови или догађаји само делимице припадају свету у којем се

прича дословно одвија, да би неким својим другим аспектима, својствима, асоцијацијама које изазивају били средства уметања другог или других светова.

2. 3. Подземни светови

У ДеЛилиовим романима постоји извесна опсесија подземним, како код приповедача, тако и код самих ликова, која се примарно манифестује кроз фреквентну употребу термина „подземље“, „подземни свет“, односно „андерграунд“ у смислу који се овој речи придаје у сфери популарне културе - стваралаштво различито од тзв. главних токова, односно мејнстрима, и дистрибуција дела незваничним каналима⁴². Опсесија подземљем је симптом опсесије тајнама и невидљивим механизмима моћи јер се ови изрази експлицитно употребљавају да означе одређене елементе и аспекте културе, економије, политике, свакодневног живота који се одвијају у тајности, зато што се намерно скривају или зато што су, као немоћни, потиснути или зато што су механизми њиховог одвијања толико компликовани и непојамни да другачије – јавно, отворено – и не могу да функционишу. Хенри Џејмс је још почетком двадесетог века истакао романескни значај константне и, у суштини, бесдржајне али свепрожимајуће сумње у непрозирност јавног и друштвеног живота и њен ефекат на приповедање и стил означио терминима: „недовршеност (*sketchiness*) и неодређеност (*vagueness*) и нејасност (*dimness*)“, предупређујући могуће замерке у вези са *Принцем Казамасимом* речима да је заправо желео да пренесе утисак незнања, да произведе ефекат друштва које не зна, које само нагађа и подозрева „шта се заиста ‘одвија’ неукротиво, разорно, испод огромне ћифтинске површине“ (James, 2009) на шта и ДеЛило указује кроз овај међухронотоп.⁴³ Ова сумња, са својим стилским и наративним ефектима, у ДеЛилиовим се романима повезује са убрзаним развојем технологија, нарочито информационих јер, како у једном интервјуу сумира импликације *Подземља*, „сва технологија упућује на Бомбу“ (Howard, 1999).

⁴² Андерграунд је, на пример, филм који Дејвид Бел снима у *Американи* (А, рр. 215, 289), као и часопис *Ранинг Дог* из истоименог романа, „покренут“ у роману *Улица Великог Џонса*, као и штампа која извештава о ђубретарској герили у *Подземљу* (У, р. 286).

⁴³ Усмереност ка „продирању испод и иза површине ствари до ‘подземног’, ‘окултног’, до ‘тајни без дна’“, која подразумева да животима људи управљају невидљиве и неочигледне везе, те да је „смисао скривен испод онога што се у јавности види“, Питер Брукс (Brooks, 1976, рр. 173, 120) је издвојио као један од момената мелодраматске имагинације. Адекватан начин представљања овог осећаја „латентних опаких импликација неког догађаја“ (169) укључује и претеривање, „дискрепанцију између мотива и резултата“ (174). Код Делила се разилажење узрока и последица или ефеката, односно, несклад повода и реакција ликова на дешавања јављају врло често и у разним модалитетима, о чему ћемо имати прилике да говоримо. Овде ћемо само указати на то да мелодраматични екцеси значења и субјективних доживљаја догађаја, појава и ствари улазе у састав хронотопа подземља.

Непрестана експанзија технолошких система за контролу и надзор, што производи осећај кривице и прогоњености, у основи је ДеЛиловог лајтмотива: „Уређаји нас чине меканим“ (RD, р. 93; L, р. 362) тј. неотпорним, несуштаственим. Тако се иза (или испод) сваког подземља отпора и немоћи, подземља одбачених, избеглих или прогнаних, открива или наслућује једно додатно подземље, подземље контроле – и обрнуто. Као што бивши музичар, а сада трговац сумњивом робом, Вотни, каже рок-звезди Бакију:

Ти си над земљом, не испод. Право подземље је место кроз које протиче моћ. То је најбоље чувана тајна нашег доба. Ти ниси подземље. Твоји људи нису људи из подземља. Председници и премијери чине да подземље послује и говори правим подземним идиомом. Корпорације. Војна индустрија. Банке. То је подземна мрежа. Ту се то дешава. Моћ протиче испод површине, далеко испод нивоа на којем ти и ја живимо (GJS, pp. 231-232).

Подземља која се јављају као реакције на разноврсне системе власти и управљања, као отпор или подривање, и подземља која производе сами системи моћи, да би испунили и своју функцију и своју „контрафункцију“ (RD, р. 74) у ДеЛиловим се романима непрестано међусобно преплићу и надмећу у попуњавању „оних малих мрачних места“ (Ibid.) које систем нужно садржи.

2. 3. 1. Контексти и генеалогije

Имплицитни дуализам подземља, оне „изненађујуће контрадикције подземља“ које је открио (социјално) невидљив човек Ралфа Елисона (Ellison, 1995, р. 122) омогућавају да скуп представа које се под овај назив подводе, или се, уз помоћ аналогije и хомологије, могу подвести, буде средство преиспитивања односа моћи у друштву и култури и неких од стратегија индивидуалних и колективних механизма опстанка. Етимологија и историја одговарајућих енглеских лексема већ указују на дивергентна значења и вредности ових појмова и на процес повезивања представа о подземљу, као једном од или једином станишту мртвих, и представа о моћи. По етимолошком речнику (Harper, 2001-2012), именица „underworld“, у смислу Доњи свет, датира из 1600, да би крајем 19. века почела да се користи у значењу „нижи друштвени слојеви“, односно „свет криминалаца и организованог криминала“. Сви облици постојања који се нису могли класификовати или сместити у друштвено прихваћене групе били су, дакле, за друштво као мртви, одгурнути у, истовремено, и физички и фигуративно подземни свет због своје неуклопивости или непожељности. То се

одразило и на уметност, па (с обзиром на то да је за хришћане подземље превасходно пакао):

Како је веровање у дословни пакао опадало у верској традицији, слике пакла су се распреле у романима, стриповима [...] песмама. Чак и међу онима за које се не може претпоставити да верују у пакао из било које традиционалне религијске перспективе, пакао остаје моћна метафора за екстремну патњу, за културну трауму и тероризам, изолованост и бесмисао, чак и начин да се подвргну сатири одређени поступци и гледишта (Moreira & Toscano, 2010, p. 5).⁴⁴

Лексема „underground“ као дослован превод латинизма „subterranean“ незнатно је старија, и већ у првој половини 17. века почиње да значи и „тајно, скривено“ (Harper, 2001-2012). После Другог светског рата овим придевом се означавају и супкултурне, односно контракултурне праксе, при чему је основ овог именовања у заједничком називу за разне покрете отпора нацизму и нацистичкој окупацији широм Европе и Русије. Долази, дакле, до трансфера представа, процедура, циљева из војно-политичког у подручје културе, јер се и сама култура конципира као својеврсно бојно поље. Крајем 19. века, овај придев постао је и скраћеница за синтагму „подземна железница“: као и старији архитектонски облици изграђивани испод површине земље у којима су се окупљали или се у њима крили како сиромаси, прогоњени и потлачени, тако и криминалци и завереници (катакомбе, тунели, подруми) и подземна железница је окупила низ противуречних асоцијација и конотација, страхове и тајне, непризнате или срамне жеље. У америчком контексту, придев има још једну, значајну конотацију – „Подземна пруга“ (“Underground Railroad”) назив је за мрежу аболициониста, односно

⁴⁴ Историја романа инфернализацију појединих типова градских простора добро илуструје. Свет бескућника, проститутки, убица, лопова, сиромаса... приказан као подземни свет или пакао честа је сцена дешавања у роману деветнаестог века чија се радња дешава у Лондону, Паризу или некој другој метрополи, сличној овим двома по социјалним контрадикцијама и распону неједнакости, као и по величини простора који град заузима како на површини земље, тако и испод ње. Алузије на Пакао неодојиве су од романескне слике града. Споредне, периферијске, прљаве и запуштене улице, кафански подруми, затворске ћелије, канализационе цеви и слични топоси заменили су код Балзака, Сија, Дикенса... Достојевског катакомбе и подруме готских „дворских“ подземља; овај последњи је у таквим урбаним просторима – влажним, мрачним, запуштеним - препознао модел егзистенцијалног стања модерног човека. Препознавши у новој генерацији боема, младих наркомана, ексцентрика и луталица, америчке наследнике јуродивих Достојевског и „америчке Рембое“, физички на Тајмс Скверу, а духовно у Паклу (Kerouac, 1989, pp. 13, 15, 36), Керуак је романескном приказу „подземника“ дао нови замах, креирајући нову вредносну и интерпретативну приповедачку позицију, позицију хипстера који у новим облицима самосвесног отпадништва открива филозофски основ. С друге стране, оно „чак“ у наведеном цитату је сувишно јер је веза сатири и подземног света врло стара – извор јој је Бахтинов омиљени „жанр“, менипска сатира (Bahtin, 2000, str. 110-111,126), која се често одвија у Хаду или на његовом прагу, мада јој је циљ да испита, искарикира, исмеје или искритикује овоземљаске појаве и назоре. Од Менипове *Некиомантије*, преко Лукијанових дела, *Некромантије* и *Разговора мртвих*, Аристофанових *Жаба* до византијског *Тимариона*, менипска сатира је користила „киничарску катаскопију за стварање – сликање посматрача света ‘од доле’ [...] са идејом проналажења истине“ (Milinković, 2002, str. 29).

тајних путева и места које су они организовали и користили да робовима с Југа помогну да пребегну у северне државе или у Канаду (Ibid.). Номинално, подземље у савременом језику означава, дакле, различите облике тајног, завереничког отпора моћи и доминацији неке силе или идеологије, организовано субверзивно деловање против нечега, али и организовани криминал – све облике деловања и живота који нису под званичном и признатом контролом, који су ван надлежних система, без обзира који су има циљеви и средства (и да ли их уопште имају или су нус-производ тих система).

С друге стране, савремени урбанизам познаје многобројне архитектонске и инфраструктурне подземне облике, неке традиционалне, и неке нове, постмодерне, али и неке које је „саградила“ популарна имагинација инспирисана теоријама завере (тајне лабораторије и елитна атомска склоништа чије се постојање званично не потврђује); из тзв. подземних пролаза грађених ради растеређивања градских саобраћајница, у већини великих градова света брзо су се развијали и велики, мултифункционални комплекси, који су бројне свакодневне радње – куповину или забаву, на пример – сместиле испод нивоа земље. Паралелно са тим развојем и проширивањем подземних нивоа градова, одвијао се и процес настањивања бескућника у њима, формирања заједница људи названих кртицама који су постали и предмет урбаних легенди. За све ове појаве Њујорк – град чија топографија, социјално-економска стратификација и култура у великој мери потхрањују и обликују ДеЛилову имагинацију – јесте репрезентативан. Бескућници који живе у тунелима и катакомбама испод Њујорка, као драстичан пример нарастајуће социјално-економске неједнакости у наводно изобилној Америци били су деведесетих, у време настајања *Подземља*, честа тема истраживања и приказивања у штампаним и видео репортажама. Томас Хејз наводи контраверзну и често оспоравану књигу Џенифер Тот, *Људи кртице: живот у тунелима испод Њујорка* [Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels beneath New York*, 1993] (Heise, 2011, pp. 216, 229-230) као ДеЛилов непосредан извор за приказ ове врсте урбаног подземља и деградирајућег живота добровољних или присилних отпадника од друштва и простора чија се организација и дизајн стављају у службу комуникација, брзине и циркулације. Међутим, контекст у који се ДеЛилово истраживање социјалних или социјално-психолошких, идеолошких и културних подземља смешта далеко је шири, и од Њујорка и од последње деценије двадесетог века.

Сви наведени облици подземља јесу метафоричне супституције првобитне замисли о подземном свету, а она је митолошко-религиозне природе; сви ти подземни

светови – културни, социјални, политички, економски али и психички или духовни, засновани на топографским моделима ума и психе – појављују се као аналогни свету мртвих са којим је овај, свет живих, у амбивалентном односу, свету чије су топографије и карактеристике (укључујући и то да ли је вредносно неутралан или селективан, попут хришћанског пакла) различите у различитим културама, мада свака од њих познаје неки облик привремене и повремене комуникације између двају, у нормалним условима, строго одвојених светова. Један од тих облика комуникације јесте и тзв. катабаза – силазак у подземље – која се везује за читав низ митолошких и религиозних фигура (у хришћанству као „анастазис“ или као „харање Пакла“); други је привремени, ритуални или, пак, посмртни боравак у подземљу какав описују будистичке и египатске књиге мртвих, где се подземље јавља као један етапа – као међупростор и међувреме – у ширем космичком циклусу. Елементи тих посмртних, загробних светова формирају скривени хронотоп ДеЛилових романа, кроз скуп амблема, симбола, алузија, како на текстове и традиције у којима се подземља заиста приказују и описују, тако и на оне који митолошко-религиозне слике и сцене из подземља тумаче као симболе и алегорије одређених стања и процеса у овом свету, пре свега психичких, духовних или душевних, који их, дакле, већ инкорпорирају у овај свет и овоземаљски живот. Сан, сањарење, сећање или самопреиспитивање, с једне, односно, периоди прелаза из једне старосне, професионалне или класне групације у другу, у хуманистици се често третирају на начине који их чине смисаоно и структурално сродним античким и архаичним митовима о подземном свету и силаску у подземље, које психолози, социолози, етнологзи и антрополози читају као алегорије индивидуалних и/или колективних чинова или ритуала прелаза. Због тога је топос подземља могуће разумевати и као хронотоп тј. као топос који међусобно повезује и укршта представе о устројству космичког, социјалног, егзистенцијалног, идеолошког и психичког простора и специфичне темпоралности тих сфера.

2. 3. 2. Етика силаска

Платон је био један од првих који су покушали да рационализују, реконтекстуализују, ревалоризују, кооптирају или да на неки други начин адаптирају митове о подземним световима и силаску у подземље. Једна од најпознатијих, и најутицајнијих алегорија у историји западноевропске културе свакако је његова алегорија о пећини из *Државе*, којом се, у односу на традицију, постулира инверзан однос између двају планова постојања, па се подземље приказује као „нормалан“, а не

посмртни модус људског постојања, као затвореност у свет бестелесних, несуштаствених, а варљивих и примамљивих сенки (Platon, 1976, str. 206; 2002, str. 236), као онтолошка и епистемолошка инфериорност. За разлику од каснијих мистика или савремених психоаналитичара који митеме о силаску у подземље користе у функцији експликације функционисања људског духа или психе, односно легитимизације пракси силаска у унутрашњост индивидуалног, појединачног сопства, у потиснуте слојеве душе, Платон се интересује за наиндивидуалне, социјално-политичке импликације концепција подземља. Ослањајући се на дотадашње митолошке представе о подземном свету као станишту мртвих и његове митске и поетске топографије, као и на митове који представљају различите верзије митеме о силаску у подземни свет, Платон овоземаљски свет представља као подземну пећину, и то на такав начин да силазак, тачније, повратак у подземље поставља као етичко-политичку обавезу онога ко је успео да изађе на светлост истине и знања (Platon, 1976, str. 211- 212). Такву моралну обавезу писца могли бисмо да препознамо и у ДеЛиловом упорном бављењу разним подземљима Америке, с тим што је смисао те обавезе измењен – није више реч о томе да се подземље просветли светлошћу разума и истинског знања и на тај начин укине или превазиђе, него о томе да се ради на разоткривању психолошких, историјских и идеолошких механизма који подземља непрестано производе.

2. 3. 3. Топографија подземља

Дословна подземља - природни облици и, чешће, вештачке, архитектонске конструкције смештене испод површине земље или налик њима - не само да су неизбежни делови романеских топографија свих ДеЛилових романа, него су најчешће и кључна места дешавања, попут пећиноликог музичког студија Бакија Вундерлика у планинама (GJS, p. 180)⁴⁵. Међу њима ипак доминира подземна железница; њену функцију у световима ДеЛилових романа сумира њена функција оквира првог, пролошког поглавља *Vaге*, „У Бронксу“:

⁴⁵ Уп. разговор између Сетембринија и Ханса Кастропа приликом њиховог првог сусрета на „чаробном брегу“: „ви само гостујете овде, као Одисеј у царству сени. Каква смелост, спустити се у дубине где бораве мртви, ништавни и бесмислени - ’У дубине [...] али ја сам се до вас овде пео округло пет хиљада стопа -’ Тако вам се само чинило!“ (Man, 1980, str. 90-91) Алузије на *Чаробни брег*, са његовом представом о демонској и инферналној природи самоизолације, самодовољности, ескапизма, са његовим бројним „перипатетичким“ и „симпозијастичким“ дискусијама, заборављеним гробљем под снегом, мефистовеловским ликовима „учитеља“, итд. бројније су, наравно, у *Белој буци*, него у *Улици...*

[Освалду] се није чинило чудним то што је подземна садржала много убедљивије ствари него чувени град изнад ње. Није било ничег важног тамо горе, на дневној светлости, а да то у чистијем облику није могао да пронађе у овим тунелима испод улица. [...] Возио се возње ради. Бука је имала неку моћ и људску снагу. Мрак је имао моћ. Стајао би испред врата првог вагона, са рукама приљубљеним уз стакло. Поглед на доле, на шине, био је облик моћи. Био је тајна и моћ. Снопови светла пробирали су тајне ствари. Бука је достигала ниво беса који је лоцирао у уму, задовољавајућег таласа гнева и бола.

[...]

Никада више у његовом кратком животу, нигде у свету, неће осетити ову унутрашњу моћ како се успиње до дреке, ову тајну снагу душе као у тунелима испод Њујорка (L, pp. 3, 13).

Као један од примера лајтмотивске сентенце о (другом, скривеном, неодређеном, недефинисаном) „свету усвету“, Освалдово виђење њујоршког метроа са његовом болном буком, осећајем близине претеће ивице света и одсуства контроле, открива опсесивно језгро у гомилама као бесловесних људи тупих погледа, језгро сачињено од тајни, воље за моћ, „крика и беса“, гнева потиснутог и маргинализованог. Тиме се ДеЛило надовезује на традицију приказа подземне железнице као Хада или Пакла која је у америчкој модернистичкој књижевности богата и значајна. Од квази хаикуа „На станици Метроа“ Езре Паунда: „Приказа ових лица у гомили; / Листићи на влажној, црној грани“, преко претпоследњег дела Крејнове поеме *Мост - „Тунел“* - чији лирски субјекат на улазу у разјапљене „чељусти“ метроа себи, као и неки ДеЛилови јунаци, саветује смањивање, редукцију: „Буди најмањи, онда, да препливаш руље што се роје“ (Crane, 1938, p. 50), до трећег дела првог од *Четири квартета* Т. С. Елиота - „Бернт Нортон“ - где се кроз атмосферу подземне железнице приказују бесмисленост, испразност модерног урбаног живота и одсуство дубоких и аутентичних духовних тежњи:

Само пламсај

Над усиљеним лицима која опседа време

[...]

Високопарна апатија без сабраности (1998, стр. 150)

– да наведемо само најзначајније примере – представа о сродности спуштања у метро и силаска у подземље градила се на аветињском изгледу расејаних људи, изгубљених у празном међувремену, у монотоним, затупљујућем ритму, под мутним светлостима тунела, на слици која сабира све паклене, умртвљујуће, несуштаствене тенденције модерне метрополе, без обзира на то што је став наведених песника и других писаца

према урбаном паклу и могућностима које контакт са њим отвара или затвара сасвим различит.⁴⁶

Већ у *Американи* се подземна железница приказује кроз своју снажну ауру, кроз атмосферу коју еманира у надземни свет:

Заков бар био је једно од најтиших места у Њујорку. Већина редовних муштерија изгледали су луди. Само би седели и пили, мумлајући себи у браду. Свако мало би понеко од њих запевао скроз неповезану песму, неку личну папазјанију од успаванке и токинг блуза, ону врсту песме каква се могла чути само у подземној у три сата ујутру (А, р. 47)⁴⁷.

И у осталим романима се метро често јавља као „превозно средство“ (метафора [μεταφορ-ά, ή,] – пренос, преношење, превоз, вуча (Liddel, Scott, & Jones, 1940)) не само ликова, него и значења и наративних елемената, тако да сопствену позицију и функцију у урбаном свакодневици сугерише као модел других дешавања и односа једне сфере према некој другој. Та сугестибилност нарочито бива изражена у необичним, чак бизарним разговорима који се у појединим романима воде у возовима подземне железнице и који се могу разумети као пародична алузија на митолошко-религиозно повезивање катабазе и спознаје, упутства или предвиђања, тј. неког другачијег, ексклузивног, неприступачног или опасног знања. Таква пародија је, на пример, део разговора Селвија и Персивала у *Ранинг догу* о еротизованој верзији Бернинијеве скулптуре *Занос Св. Терезе* која, наводно, открива до тад неуочено али одувек већ латентно присуство еротске у религиозној екстази светице (RD, pp. 46-47). Током тог разговора, Персивал игра улогу „мистагога“ или мудраца који преноси тајно знање.

⁴⁶Подземна железница је дистинктиван топос двадесетовековне имагинације, не само књижевне, и не само креативне у ужем смислу. Мамфорд је још тридесетих година двадесетог века, када је његова *Култура градова* први пут објављена, популаризовао слику подземне железнице као урбаног Хада управо на примеру њујоршког метроа, за који је везао мит о Орфеју и Еуридици (Mamford, 2010, str. 297), који и сам ДеЛило иронично реконтекстуализује у роману о рок звезди, *Улица Великог Џонса*. С друге стране, више него популаран К. Лаш тврдио је да непредвидивост и насилност савременог америчког друштва чини да услови под којима се свакодневни живот одвија почињу да личе на услове некада ограничене само на подземље (Lasch С., 1979, р. 53).

⁴⁷Три сата ујутру је Фицџералдова метафора за духовно стање које су мистици називали „мрачна ноћ душе“ (истоимена песма Св. Јована од Крста је један од интертекстуалних елемената ДеЛиловог романа *Ранинг Дог*): „У три сата ујутру заборављени пакет има исти трагични значај као и смртна пресуда и лек не делује – а у истинској мрачној ноћи душе увек је три сата ујутру, из дана у дан“ (Fitzgerald, 2008). Мистичка традиција, која инспирише и Фицџералда и ДеЛила, ноћ душе, иначе, често описује служећи се представама о силаску у подземни свет, јер је парадигма овог стања Христов тродневни боравак у гробу, најтеже искушење пре васкрсења (Underhill, 2005, р. 825). Да је ДеЛило имао у виду Фицџералдов есеј о нервном слому могло би се закључити по томе што судбина протагонисте и приповедача овога романа коренспондира са описом ноћи душе у наставку Фицџералдовога есеја – тенденција да се одбија суочавање са реалношћу и бекство у инфантилан сан на такав начин да човек непрестано осцилира између стварности која га стално напада и извлачи из сна и самог сна, што се манифестује као дезинтеграција личности, од које пати и Дејвид Бел са својим животом у „трећем лицу“.

После астрофизичара Ендора из *Ратнерове звезде* који је себи ископао рупу у рупи у земљи, кроз коју пузи попут неке Бекетове позне креатуре (RS, pp. 24, 85-86), тај живот људске критике и другим је ДеЛиловим јунацима био примамљив: један од конспиратора из *Ваге*, Дејвид Фери, опседнут бункерима, амблемима хладноратовских страхова и фобија, жуди за животом у рупи, изолованом и заштићеном од историје у коју се уплео (L, p. 316). За супругу Екстона, приповедача *Имена*, јама коју копа на археолошком налазишту је образац потпуности – „пет стопа дуг блок времена издвојен из система“ (N, p. 131). Ту су, затим, и подруми – нарочито у *Ваги*, роману о људима из малих, скучених, загушљивих, подрумских соба, али и Марвинов подрум-музеј у *Подземљу*; подземна пећина у *Ратнеровој звезди*; римске катакомбе којих се сећа сестра Едгар у *Подземљу*, као и подземна атомска склоништа, подземне депоније и сличне локације из истог романа. Подруми, тунели и друга подземна места јесу, при том, места на којима се концентрише време очаја, које је на почетку свога пута препознао приповедач *Американе*, време које ствара „људе који живе у ћошковима унутар самих себе, у застртим скривалиштима“ (L, p. 166).

Иако се у *Американи* ова места и објекти још увек готово да и не појављују, кроз лик Дејвида Бела и његову приповест о путу кроз Америку, ДеЛило јесте постулиро епохалну неизбежност силаска у мрачне и тајанствене дубине америчког простора које ова места у каснијим романима метафорички и метонимијски представљају и материјализују. Кроз алузију на пролог Дикенсове *Приповести о два града*, којим се, како наслов тог поглавља, „Доба“, јасно показује, тежи да да прегнантна слика читаве епохе, Дејвид почецима модерности (Дикенс је приповест повезао са Француском револуцијом, па она почиње скоро двеста година раније од Белове) супротставља сопствено културно-историјско окружење у којем су се дихтомије изгубиле у корист таутологије, инертног понављања једног од чланова. Ако за Дејвидово доба важи: „Било је то најгоре доба, било је то најгоре доба“ (A, p. 203), уместо Дикенсовог „Било је то најбоље доба, било је то најгоре доба“, (1965, стр. 11) онда важи и да је то „доба лудости“, „епоха неверице“, „време мрака“, „зима очаја“, када напред нема ничег и када сви одлазе „право у пакао“ - где и самог Бела, на крају, пут доведе. Пошто је у једном моменту констатовао да су му ствари на послу већ попаковали с назнаком „до повратка душе из Лимба“ (A, p. 334), Дејвид креће на последњу деоницу свог пута кроз Америку и завршава на кружној стази од 9 миља (тако да кругови аутомобилске стазе асоцирају кругове Дантеовог Пакла), а затим му се у једном тренутку, са радија, обраћа

и „Тиресија“ – циљ и сврха Одисејеве посете свету мртвих (Хомер, 1998, стр. 183) - али сада у свом модерном, ироничном, елиотовском облику⁴⁸.

2. 3. 4. Орфеј и бука

У склопу актуализације мотива катабазе, ДеЛило користи и мит који је током векова реконтекстуализације у сликарству, музици и књижевности, а затим и у филму, перформансу, итд., постао вероватно најпознатија митолошка прича о силаску у подземни свет - мит о Орфеју и Еуридици. ДеЛилова интервенција у мито-поетско наслеђе везано за Орфеја је вишеструка, између осталог и зато што се концентрише око перифернијих момената орфичког и орфејског. За Делила су, чини се, битни не само митови о Орфеју, заједно са њиховим потоњим обрадама и адаптацијама, него и „Орфејеви“ митови; не само лик песника-музичара, већ и лик вође, свештеника, мистагога, утемељивача једног скупа веровања, па, дакле, потенцијално и варалице, чак и шарлатана, каквим га је у једном моменту, у *Гозби*, представио и Платон (2002, стр. 30) – спој, дакле, двеју улога или културних функција које се уз Орфејево име везују. Орфеј је, наиме, предмет култа и тај је култ чвориште читавог низа, како аутохтоних, тако и увезених традиција из различитих периода – религиозних и мистичних – које су се повезивале на такав начин да орфизам представља једну од најконтроверзнијих појава у историји веровања и религиозних пракси (Edmonds, 2004, р. 17). Као и митски Орфеј чију су праксу и уверења присвајали многи потоњи покрети и системи, тако је и ДеЛилов музичар под сталним притиском некаквих закулисних удружења која би да га кооптирају, да присвоје његове име као „бренд“ за своје интересе, односно, да његово повлачење са сцене протумаче као гест чије се значење уклапа у њихов систем циљева и тежњи.

Орфизам, као религиозна пракса, имплицира аскетизам, а укључује и мистерије иницијације као „пробу смрти“ (Zaleski, 1987, р. 18) што Бакијево изненадно повлачење из јавности, у окружју гласина које га прате, и јесте; за потоњу имагинацију Орфеј је често пример мученика за аутентичнију, чистију религију (Edmonds, 2004, р. 39). С обзиром на то да је кроз лик Бакија Вондерлика представио латентне, контракултурне и амбигвитетне форме аскетских тежњи у савременом

⁴⁸ Уп. „Ја, Зверко, већ унапред пропатах све то“ (А, р. 232) и „И ја, Тиресија, већ унапред пропатах / [...] све то“ (Елиот, 1998, стр. 62) при чему је у оба случаја патња везана за љубавно искуство и доживљај секса – код Елиота, јаловог, рутинског, бесмислено равнодушног; код Делила – воајеристичког и фетишистичког, дакле, посредованог сликама и стварима. Алузијама на подземље у *Американи* бави се и Дејвид Кауарт (Coward, 2003, р. 77).

хипертрофираном и експанзивном свету које су, као и орфичке, регресивне, у смислу да су усмерене ка повратку на претпостављено примордијално стање, јасно је да је ДеЛилово коришћење лика митског певача-мистика као подтекста за лик модерног „селебритија“ не само иронично, него и вишеструко мотивисано. Иронично је пре свега зато што Бакијев аскетизам не тежи ослобађању душе из окова телесности већ дубљем понирању у живот тела, у саму телесност чија се чула интензификују до максимума, у бесвесну, аутистичну, неартикулисану органску материју.

ДеЛилонин Орфеј је, дакле, рок-музичар Баки Вондерлик у роману *Улица Великог Џонса*, при чему митолошки подтекст имплицира конвергенцију психофизичког ефекта савременог музичког покрета према моћи која се у миту приписује Орфејевој музици и поезији, али и ка фаталној жртви коју та моћ захтева. Као што је Орфеј уз помоћ лире и гласа могао да контролише читаву природу, и живу и неживу, тако и Бакијева музика, како то почетак његове приповести показује – као и рокенрол иначе – може да у одушевљеној публици изазове екстазу и самозаборав, потпуно препуштање музичаревом ритму и темпу, које се, додуше, више не реализује као космичка хармонија, већ као ослобађање хистерије и „прималног крика“⁴⁹, као што се ни култивисање природе музиком и гласом, у одсуству представе о божанском или трансценденталном надању не може а да не види као насиље. Сукоб музике, као хармонијског принципа, и буке, као одсуства или нарушавања истог, а који имплицирају завршни моменти Овидијеве обраде мита о Орфеју, кроз приказ немогућности гласа/музике да се кроз хаотичну буку менада пробије до ствари – оружја баханткиња – због чега је, у ствари, бука непосредан узрок Орфејеве смрти, овде је преведен са космичког на социјално-психолошки план⁵⁰. Баки напушта сцену онда када у сопственој музици препозна само интензификовану тј. поновљену, удвојену буку сопствене публике (GJS, р. 2), и ништа више – његов амблем није неки музички инструмент којим он управља и уз помоћ којег култивише, него плоча, инструмент технолошког произвођења поновљивог звука, медијум. И, с друге стране,

⁴⁹ *Примални крик* је наслов прве књиге „прималне“ психологије и психотерапије Артура Џанова, објављене пар година пре ДеЛилово романа, и у то време врло популарне, а чија идеја јесте регресирање до најдубљег психичког слоја, до првобитне инфантилне слободе, проналажење сопства у прималном крику који ослобађа од репресија културе. Вид. (Dolar, 2012, str. 42).

⁵⁰ Друга се каменом баци, ал' камен јоште у зраку
Свладан будући складом пјевачева гласа и лире
Паде пред ноге њему[...]/ Ал' нападај безумни расте [...]
Пјесма би хице све ублажила, ал' вика страшна [...]
Све то надвече китаре глас (Ovidije, 1991, str. 277).

као што је Орфеј истовремено и Дионисов и Аполонов свештеник⁵¹, тако је Баки прво фигура крајње бахатости и баханалија, а затим и фигура стремљења ка монашкој дисциплини и аскетској форми живота. Два наизглед супротстављена принципа и две психичке „економије“ показују се у судбини и лику савременог Орфеја не као хармоничан и трансцендирајући склад супротности, него као лице и наличје истог екцеса, једне тежње као самопорицању. Музичар-песник као мистагог је и код Делила средство испитивања могућности аутентичног и надахнутог дела(ња) у култури и друштву датог периода – у култури с почетка седамдесетих у овом случају – тачније, аутентичности стваралаштва насталог из контакта са смрћу.

Бакијеви занемарени фанови, аутентичност чијег беса музика треба да тестира, који истовремено и жуде за његовим повратком на сцену и очекују, чак захтевају, његову смрт (самоубиство) функционишу, дакле, иако се у роману појављују само индиректно, и као менаде које се музичару који их је презрео свете комадањем. „Темељна параноична фантазија рок-звезде, да ће се дивља љубав фанова некако преобратити у убиствени бес“ (DeCurtis, *The Product*, 1996, p. 134) реализује се, дакле, на симболичком плану, кроз алузије на лик митског певача. Визије раскомаданих тела уводе се у роман кроз епизоду рођенданске прославе, дакле, једног од савремених ритуала.

Мислио сам на све унутрашње органе у соби, независно од људи којима припадају. У тренутку те мисли, изгледали смо као збор мученика видљивих испод коже. Соба је постала ћелија на некој мистичној слици, пуна божанствених бубрега, плућа која висе у диму, светлуцавих изнутрица, бешика које се кувају у безболној ватри. То је била истина лудака – да нас наслика као вреће и пламена ласа, скоро божанске у нашем сјају, ишчежавајуће, али бескрајне (GJS, p. 82).

Имагинарна дисекција присутних завршава се овом беконовском визијом унутрашњих органа без тела, што коренспондира са једном од Бакијевих „планинских“ песама, оном у којој песник перципира сопствено тело као да је изван њега (pp. 203-204), као у стању инфантилне или психоделичне дисолуције тела и свести, и са каснијом сценом у којој ђубретар извикује називе за делове тела, као да их приноси на жртву богу који се спомиње на крају сваке серије узвика („РУКА СТОПАЛО ЛАКАТ БОГ/БОЖЕ НОС ПРСТ ЛИЦЕ БОГ/БОЖЕ“ итд. (p. 262)). Тело је током читаве приповести предмет квантитативних и анатомских описа – говори се о величини и

⁵¹ Ову двострукост Орфеја сугерише Овидије који га у једанаестом певању својих *Метаморфоза*, назива прво Фебовим (тј. Аполоновим), а убрзо и Лијејевим (тј. Дионисовим) певачем (XI, 8, 67) (Ovidije, 1991, str. 277, 279).

тежини тела овог или оног лика, Баки преобројава своје прсте, и сл. Комадање митског Орфеја, које понавља комадање Диониса, јесте, међутим, ритуално убиство, спарагмос у функцији обнављања и ревитализације, препорода, и овај се аспект мита у роману потцртава синхронизовањем психо-физичког и космичког циклуса - зима у затвореној, дословно искљученој соби, чија је кулминација „смрт“ говорног апарата, и пролеће на улици. ДеЛилове алузије на Орфеја, стога, указују и на тенденцију ка сакрализацији насиља, ка његовој индиректној легитимизацији кроз архаичне митове и ритуале и њихове психичке и културне функције. У том смислу, индикативно је да је други мотив Бакијевог повлачења са сцене опадање интензитета хистерије и количине испада на концертима, у чему он препознаје и латентан позив на (само)убиство. Радикална самоизолација, као нова тежња и као реакција на производњу безличног масовног човека, ставља га, дакле, како је то сам ДеЛило формулисао, „на раскршће убиства и самоубиства“ (DeCurtis, 1996, p. 57)⁵². ДеЛилов Орфеј је, дакле, пре свега, раскомадани Орфеј. Међутим, ДеЛило посеже за инверзијом – уместо да се насиље над музичарем заврши тако да од њега остане само бестелесан глас који се осамостаљује и наставља да пева, Баки, напротив, под утицајем дроге коју му убризгају припадници комуне Фарма⁵³ из Срећне Долине, постаје готово безгласно тело.

То није једина ДеЛилова интервенција у наслеђени мит; интервенција је вишеструка и изразито хронотопична, у смислу да је митски образац засићен специфичним културно-историјским одредницама и интересовањима, до те мере да је његово апстрактно, архетипско значење о (не)моћи поезије значајно редефинисано. С једне стране, ДеЛило у лику Бакија комбинује атрибуте, карактеристике и дешавања везана за Орфеја са алузијама на Христа, и то Христа као Месије, апокалиптичног Христа („мој други долазак“ (68), мотив пуштене Звери из једне од његових песама, са којом се он час поистовећује, а час јој се супротставља (87, 99, 118-119)), на Св. Антонија кога у непомичној самоћи опседају разне сабласти и искушења, на Милерпу (Kohn, 2011, p. 159), на Мановог др Фаустуса, због тога што подлеже искушењу

⁵² У овом интервјуу ДеЛило излаже своје уверење по којем је овакво „раскршће“ дистинктивна карактеристика краја шездесетих и почетка седамдесетих, периода који најбоље егземплификује рок-звезда, при чему насиље види као реакцију на (неодржива) обећања испуњености и остварености кроз потрошњу, као израз очајничке усамљености на позадини заслепљујућег сјаја примамљиво упаковане робе. У процесу свеопште комодификације, захваћена је и параноја – робна производња параноје је други моменат који је ДеЛило издвојио као битан за концепцију романа (Begley, 1993, p. 7).

⁵³ Фарма је мање је познат детаљ из Овидијевог обраде мита о Орфеју (XI, 32-38) – у близини Орфејевог станишта је фарма; када се менаде појаве, фармери се разбеже, па оне њихове ратарске алатке користе као убилачка средства (што је, наравно, у вези са тиме да је један од Орфејевих хибриса – женомрштво, мизогинија - грех против плодности) (Ovidije, 1991, str. 278).

нагодбе са духом времена (Coward, 2002, p. 34) – културни еклектизам периода манифестује се у лику музичара као пачворка детаља пореклом из разних традиција. С друге стране, ДеЛило ре-композије мит, у смислу да след догађаја у својој интертекстуалности не кореспондира са митолошким следом догађаја. Ово се нарочито уочава у вези са мотивом бега у планину: иако се о томе у роману приповеда након Опелине смрти, као што код Овидија Орфеј након неуспелог извлачења Еуридике из Хада одлази на планину где се, као и Баки, окреће новим темама и другачијој поезици, јасно је да сам догађај, као и та другачија музика која на планини настаје, претходе Опелиној смрти. На тај начин се подрива основна поента романтичарско-модернистичких ремитологизација песника као Орфеја, у којима су иновативност, моћ и узвишеност поезије резултат нечувеног песничког похода и непосредног сусрета са самом смрћу. Ова је демитологизација резултат растућег присуства смрти - у виду насиља, естетизације уживања у насиљу, страдању, катастрофама, у виду насилничких идеологија и параноидног страха - у култури савремене Америке.

Кључни детаљ мита – моменат када Орфеј одлази у Хад да би од његових владара измолио Еуридикин повратак – код Делила је компресован у надреалистичку епизоду током које се смрт и силазак стапају. Опелина смрт представљена је као „друга“ смрт Еуридике, тј. као моменат када се нестрпљив Орфеј окреће и због тога Еуридику по други пут, неповратно, губи.

Када сам се окренуо од прозора, Опел је била мртва. Промена у соби била је непогрешива. [...] Одгајан сам тако да на смрт гледам као на неопозиво стање. Покушао сам да сада ту тврдњу изнова размотрим, да је пређем корак по корак. [Баки затим креће ка граду, разлажући своје презиме на слоге које понавља као мантру]. Ходајући Бродвејем ка југу (центар [тј. „доњи град“ - downtown], увек доле), понављао сам те звуке изнова и изнова, покушавајући да продрем кроз испарења (GJS, pp. 91-92).

Центар града, дакле, асоцира на Вергилијев Аверонт (Ахеронт), на гротло за које су Римљани веровали да представља улаз у доњи свет, и из којег избијају кужна испарења, али Бакијев силазак у подземље остаје на нивоу метафоре, у језику, у могућности да се о кретањима духа и мисли говори по аналогији са физичким кретањима. И други Бакијеви симболичан силазак бива пресечен и неостварен: описујући свој сан, Баки ствара хибридную интрапсихичку фигуру у којој се Орфеј стапа са Прометејем: „Сишао сам сада дубље, упињући се да произведем свој сопствени сан, да из тих тамних области унутрашње земље вратим ватру легенде и секса садржану у

напрстку безбедном за људску употребу“ (143). Међутим, звоњава телефона која прекида ову борбу са унутрашњим, психичким подземљем, има амбивалентно значење јер је Баки у телефону, до тада искљученом, тј. „мртвом“, нефункционаланом, уз помоћ персонификације већ (или накнадно, јер је тешко направити разлику између доживљаја и његове накнадне ретроспективне/ ретроактивне стилизације; као приповест у првом лицу, роман намеће сумњу у својеврсну ауто-ремитологизацију) препознао своја стремљења, односно самог себе: „Ван дохвата вриштећих потреба, мртав телефон ексхумира други извор моћи. [...] Телефон је сишао у потпуну немоћ, и тако постао прелеп“ (31). Телефон је, дакле, технолошка супституција орфичког, мистичког и Орфејевог, поетског гласа, као што је споменута грамофонска плоча супституција музичког инструмента тј. лире; као што су, у том контексту, Опелини џемпери које Баки носи после њене смрти, замена за име (Еуридикино име које глас мртвог Орфеја наставља да пева). Међутим, телефон је неисправан, плоча изгребана, а џемпери су пуни рупа – саживљавање са дефектним, истрошеним, са оним што је осуђено на то да што пре постане застарело, са оним што у свету ствари коренспондира са онима међу којима ће на крају боравити, имплицира да постоји разлика између подземља у који Баки треба да сиђе и оних у које стално пада или га у њих одвлаче.

Међу овим другим је оно које гради тајанствени и протејски др Пепер, који се, као и митолошки богови, стално појављује у ликовима других људи, преображен и маскиран⁵⁴. Хтонску природу Пепера сугеришу, при том, како то што га називају „генијем подземља“ (59), тако и ситуација која претходи Бакијевом одласку на

⁵⁴Др Пепер је вероватно алузија на лик који су 1967. креирали Битлси, снимивши један од најутицајнијих рок-албума, представљен као свирка бенда Клуба усамљених срца наредника Пепера (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) а после њихове одлуке да више не наступају јавно, због насиља и изгреда на концертима. Иронија успеха је, међутим, у томе што се настанак овог албума повезује са жељом чланова групе да се измeste из спектакла и фетиша у који су се претворили, односно са кризом идентитета (Northcutt, 2006, pp. 131-132; Makdonald, 2012, str. 392). Експерименталне технике снимања које су песмама са овог албума дале препознатљив психоделичан квалитет приписиване су утицају ЛСД-а, па је репутација овог албума заснована колико на акустичким и музичким иновацијама, толико и на културолошком утицају пратећих околности и инспирација, односно на целокупном „паковању“ (Moore, 1997, p. 72). Детаљније у: (Makdonald, 2012, str. 384-419; Moore, 1997) Стил Бакијевог приповедања са мноштвом надреалистичких дигресија асоцира како на наркотичке аудио-визуелне халуцинације („више као дрогом изазване фантазије, привиђење мртвих рођака који излазе из зида“, како је то сам ДеЛило описао (Begley, 1993, p. 7)) тако и на засићеност „снимка“ амбијенталним звуцима – одјецима са улице, шиштањем паре и воде у цевима, и сл. ДеЛило је, иначе, у размишљања и поступке свог музичара уплео и алузије на, с једне стране, чланове Битлса, нарочито Џона Ленона, са његовом склоношћу ка источњачким традицијама медитације и мистицизма, и, још више, са његовим противуречним осећањима према масама фанова (Northcutt, 2006, p. 144) и, с друге стране, на Боба Дилана - Бакијеве „планинске траке“ нпр. алудирају на култне Диланове „траке из подрума“, настале исте године као и наведени албум Битлса, и као реакција на ту струју (објављене тек касније, после *Улице...*, али никада у целини), снимане током Диланове повучености из јавности после саобраћајне несреће.

састанак са њим у поноћ – човек који „лаје“ (као Кербер) и киша која је улицу претворила у реку, преко које Баки, са својим водичем, Менефијем, треба да пређе да би до њега дошао (215). Сви Бакијеви, како добровољни тако и присилни изласци из привидно изоловане собе у коју се сместио, асоцирају, дакле, својеврстан силазак у подземље. Поред већ споменутих (силазак у центар после Опелине смрти, сусрет са Пепером у поноћ), ту су и одлазак у подземну са Хејнсом, затим, у стан-штаб илегалне комуне, до последњег поглавља - лутања које је Кауарт назвао „харањем Бауерија“ (Cewart, 2002, р. 40) имплицирајући Христово харање Пакла⁵⁵.

Овакво лутање по социјалним и урбаним подземљима, са својом дантеовском гамом узнемирујућих, болних, гротескних или морбидних призора муке, беде, болести, мучења и самомучења, биће један од лајтмотива ДеЛилове слике града, тачније, Њујорка. Овде то лутање не подразумева само измештање из дотадашњег физичког и социјалног окружења, него и силазак (или улазак) у историју, и то у двоструком смислу. Једини ДеЛилов приповедач без историје и без предака (једина његова сећања су неколики детаљи атмосфера са турнеја) Баки, постајући и сам „историја“, што је у његовом језику еквивалентно заборау, бива суочен са траговима историје у простору и људима које открива у свом дотад невидљивом окружењу – имигрантско европско, афричко, азијско и јужноамеричко наслеђе, религиозно апокалиптично лудило средњег века или прљавштина шеснаестовековног Лондона. На Бакијевом походу се, дакле, једна подземља појављују као препрека да се дође до других, тако да долази до судара усмерења – масовне производње/репродукције и тоталног уништења – чија се разлика показује као привидна. Тај свет Баки васпоставља приповедајући сањивим тоном, халуцинантним, повремено морбидним, најчешће анимистички гротескним или надреалистичким стилем који зауставља импресије, ефемерне визуелне и звучне феномене, да би их разградио на честице и елементе. Заустављање времена функционише као средство разградње заплета: „статичан заплет доводи га врло близу инерцији“ (Osteen, 2000, р. 60). Заплет, као узрочно-последичан, прогресиван,

⁵⁵ Бауери (Bowery) је једна од улица на Менхетну, у окружењу улице у коју се Баки сместио, а чији је назив изведен из холандске речи која значи фарма. Током шездесетих-седамдесетих заиста је била станица сиромаша, просјака, бескућника, наркомана... Неколико битних момената у роману везани су за ову улицу – слање позивница за рођендан, када се Баки суочава са празнином на хоризонту својих стремљења и њеним ширим, културолошким значајем и значењем; у тој улици се први пут среће са неким од представника оних слојева чији ће „светац заштитник“ на крају романа, иронично, постати; том га улицом Бохак води ка штабу Фарме. Ово је, такође, и једна од улица кроз коју Дилен, лутајући по њој као Баки, „открива“ Америку у свом сатиричном *115. сну* („У сламовима Бауерија / где људи унаоколо носе натписе / који кажу 'Забраните скитнице'“).

иреверзибилан и телеолошки ток, као конзистентна серија међусобно повезаних догађаја код ДеЛилових јунака, како то приповедач *Беле буке*, Гледни, у једном тренутку открива (и себи и својим студентима (WN, р. 26)) јесте синоним нагона ка смрти, ка завршетку, ка постављању сваке епизоде „у сенку Краја“, како то формулише Френк Кермод, објашњавајући усмереност фикције ка крају: „Крај је фигура њихове [приповедача] сопствене смрти“ (Kermode, 2000, pp. 5, 7). Стога би најприближнија слика овог Орфеја била слика песника који жели да се скамени, да постане стена на улазу/излазу из Хада – ову жељу, која коренспондира са Бакијевом бекетовском тежњом ка потпуној непокретности, ка проналажењу и окупирању непомичног средишта у вртлогу ствари, Орфеју је приписао Овидије (1991, str. 254). Баки не само да стално, изненада и без разлога, пада у сан у сред разговора, или континуитет једне сцене разбија помним праћењем неког звука, неке мисли или фантазије, већ је и његово приповедање, привидно линерано, обележено таквим наглим и немотивисаним прекидима. Поглавља се не завршавају, него заустављају, често нечим налик на тзв. нему сцену у позоришту/драми или таблоу⁵⁶. Поглавља као да су истргнута из неког континуираног тока, па се на тај, формалан начин преноси квалитет Бакијевог доживљаја времена и његове чежње за заустављањем: „Сваки дан је пролазио одвојен од времена, неповезан ни са једним каузалним ланцем, само удес форме и згуснућа“ (GJS, р. 56). Овај поремећај у перцепцији (тока) времена – „скраћивање, сужавање, брисање и поништавање“ (Man, 1980, str. 422) значи да само инфинитезимално мале јединице времена имају трајање и вредност, али не и њихово надовезивање, па се неки Бакијеви тренуци претварају „у читаву малу вечност, [сачињавајући] слојеве необичне

⁵⁶ Остин је, позивајући се на Леклерово скретање пажње на „театарски генерички модел“ романа установио низ сличности између *Улице...* и ренесансне дворске маске, нарочито Џонсонових маски, идентификујући Бакија као краља за којег или у чију част се маска – раскошан масовни спектакл - приређује и који на крају, најчешће, и сам прелази из гледалишта у спектакл и придружује се осталим „маскама“ у игри (Osteen, 2000, pp. 53-54, 264) као што и Баки од средине романа бива увучен у серију долазака и одлазака. У маскама је, иначе, реч о алегоричним сукобима између теолошких или етичких врлина и мана; алегоричност овог ДеЛиловог романа је изразита јер замисао о троспратној згради на чијем је врху супер-его тржишта и капиталистичке производње (писац Фениг), а на дну ид неартикулисаног крика (аутистичан дечак), „тајна мутна претња шуме или мочваре“ (GJS, р. 51), између којих станује Баки, већ указује на то да је у питању „концептуални јунак“ (Fletcher, 1964, pp. 32-35) и психо-драма чији актери нису, наравно, апстрактне врлине или мане и душа за коју се боре, већ репрезенти културно-историјски одређених политичко-економских и социјалних идеологија у спрези са конкретним психичким силама које обликују и усмеравају. Имена ликова донекле сугеришу о којим се силама ради: Глобке је, нпр, био нациста у влади некадашње СР Немачке; Бохак је био огроман ланац продавница и пумпи у Њујорку; Хејнс је чувени произвођач доњег веша; Бакијево презиме је пародије на немачку фразу за надарено дете, „вундеркинд“. Опелино име, које означава и утицајног немачког индустријалца и бренд аутомобила (некада и шиваћих машина, што можда објашњава слику напретка из горе наведеног цитата) предствља тачку укрштања тих политичко-економских идеологија.

солидности у стреловитом промицању великог времена“ (*Исто*). Баки тежи времену чији би сваки моменат требало да буде, као супермаркет из Маријеве перспективе, „запечаћен, самодовољан и безвремен“ (WN, р. 38). Приповест се не одвија у форми прогресивног, линераног или дијалектичког кретања већ у форми размене речи и ствари и кружења без стварног континуитета, као точак који се врти у месту⁵⁷. Бакијева соба, у коју се улази и из које се излази, асоцира на средиште тог точка у односу на које су кретања ликова зракаста, попут паока. Време се одвија на начин који је квалитативно сличан катастрофичном, посттрауматичном времену *Беле буке* (јер су оба приповедача жртве хемије). И овде је „искуство постојања у времену [...] детерминисано понављањем, осећајем компулзивног враћања истог. У оба романа, дешавање или догађај читају се и разумевају кроз могућност да се поново десе“ (Voxall, 2006, р. 110) – па и сви споредни ликови у Бакијев стан долазе по два пута. Другим речима, у оба романа линераност приповести је привидна, испрекидана „чворовима“ и „петљама“, као парче ужета које Гледни проналази током свог копања по породичном ђубрету (и тајнама) и које доводи у питање разлику између насумичности и обрасца (WN, р. 259) што га чини амблемом времена приче (Muirhead, 2001, р. 404).

У контексту ове сличности између *Улице...* и *Беле буке*, релевантно је указати на још једну. Подсетићемо се да се за Орфеја везују и тзв. орфичке златне плочице пронађене у гробницама (Edmonds, 2004, pp. 43-124) а чија је функција била сродна функцији тзв. књига мртвих (египатских и будистичких) које се у *Белој буци* неколико пута спомињу (а по којима је радна верзија романа носила назив „Америчка књига мртвих“ (LeClair T. , 2003, р. 25; Barrett, 2001-2002, р. 102)⁵⁸). И оне описују путовање душе преминулог кроз подземље, дајући му упутства о кретању, изборима које треба да изврши и начинима самопредстављања, истичући иницираност, припремљеност и познавање подземног света над етичким критеријумима, а на основу специфичне концепција есхатологије и посмртног живота, којима је, уз све разлике, заједничко порицање коначности и дефинитивности смрти и третирање подземља као места

⁵⁷Точак - као точак среће тј. Rota Fortunae што је, заправо, оно на шта упућују Фенигови метафорични описи кретања и механизма тржишта (р. 27, 141, 225) а које подржава и идиом *wheel(ing)-deal(ing)* (pp. 58, 167), као светлећи точак-рингшпил – још једна Фенигова метафора (р. 48), као будистички „Точак живота“, итд. - појављује се у *Улици...* као централни лајтмотив. Слика точка која улази и у закључну метафору романа, читав град претвара у кола.

⁵⁸Другу могућност читања овог радног наслова – „Америчка књига мртвих“ као „Америчка књига (Цојсових) ‘Мртвих’“ - даје Лаура Барет (Barrett, 2001-2002, pp. 105-106).

могућег преображаја. Поента ДеЛиловог алудирања на књиге мртвих није, међутим, само у томе да се укаже на стратегије превладавања страха од смрти, у распону од комичних до патетичних, путем есхатологија које негирају њену коначност и третирају је као прелазну фазу ка нечем другом, или на извештан, первертиран, прикривен, непризнат култ смрти, што нарочито истиче успутна опаска Гледнијевог учитеља немачког, Данлопа, о популарности Египатске књиге мртвих у Немачкој (WN, р. 221); романи се, уз помоћ ових алузија, могу читати и као приповести из и о подземљу, као водичи кроз свет смрти и његових симбола. То, између осталог, служи и томе да се, што је у *Белој буци* више него евидентно, проблематизују односи и мотиви везани за фигуре водича (политичких вођа, верских вођа, учитеља, професора, гуруа, едукатора, тренера, што су само неки од облика појављивања фигуре ауторитета у *Белој буци*, где су сви ликови наизменице пошилаоци и примаоци гласа који хоће да води, како би присуство *Тибетанске књиге мртвих* имплицирало, „ослобађању кроз слушање“)⁵⁹. Њима се, што нас овде превасходно занима, ствара утисак онтолошке несигурности света у коју су Бакијева, односно Гледнијева приповест смештене и који је те приповести произвео. С једне стране, Гледни у свему, свакодневно, осећа неко скоро нуминозно присуство, дешавање на самој ивици перцепције, мистерију, коју неуспешно колонизује техноsciјентизам, преведећи је на рационалан језик таласа и зрачења, импулса и кодова – неуспешно, јер за Гледнија то остаје сфера комуникације смрти/мртвих и живих.⁶⁰ Индикативно је да Гледни постаје свестан густог ткања свих звукова супермаркета који га окружују баш оног тренутка када чује за смрт колеге (WN, р. 150). С једне стране је Маријев покушај да сферу смрти локализује кроз поређење хипермаркета са бардо стањем – са стањем чекања између смрти и живота – које би своје оправдање могло имати у разумевању роба као пројекција жеља и нагона потрашача, који, дакле, и не купују саму ту робу, већ, у суштини, слике које, за разлику од иницираних, не препознају као сопствене пројекције, као „сопствена мислена

⁵⁹О представљању кризе ауторитета у *Белој буци* на различитим нивоима – породичном, религиозном, грађанском и хуманистичком, говори се у: (Сопгоу, 1994, рр. 97-105).

⁶⁰Од уводног поређења звукова и вибрација које, буквално испод Гледнијевог и Бабегиног кревета, производи убрзани ток ноћног саобраћаја са мрмљањем мртвих душа (WN, р. 4), до закључног поређења већини људи непознатог и неразумљивог језика терминала и скенера са језиком којим се мртви обраћају живима (326), Гледни често у свеукупности и међусобној неразазнатљивости мање или више чујних звукова и гласова, који прожимају и његово тело и његову свест - али и његову приповест, одузимајући му ауторску контролу - препознаје својеврстан вишак, брујања несводиво на технологију, медије и апарате који их, наводно, производе, тј. тзв. акузматичан глас (Dolar, 2012, стр. 84-86), глас којем се не могу одредити извор и порекло и који, као глас библијског Бога који се, такође, не може заиста лоцирати, стиче карактер свеprisутства и ауру моћи.

обличја“ (Evans Venc, 1991, str. 50, 55). Њему се супротставља Гледнијево искуство, његови интимни доживљаји света и сусрет са непосредном смртном опасношћу која омогућава да се читав његов живот открије као скуп међусобно повезаних и замаскираних стратегија одбране од (страха од) смрти, а сама сфера смрти као свеprisутна. Каснији Маријев експозе о адаптивбилној и еволутивној природи смрти ипак потврђује Гледнијеву религиозну језу пред светом трансформисаним „жуборењем и фузијом сигнала и порука“ (што је један од начина на који се природа беле буке може одредити (Yurick, 1998, p. 366)): светови живих и мртвих су постали неразлучиви и неразделиви.

Сем што непрестано осећа присуство смрти и мртвих, Гледни је често у недоумици у погледу властитог статуса – упад разних технологија у његову приватност, телевизијске слике његове жене („Ако она није мртва, да ли сам то онда ја?“ (104)) и медицинске апаратуре („Када се смрт графички износи, када се, тако рећи, даје преко телевизије, осећате некакво језиво раздвајање између вашег стања и вас самих.“ (142)), чини Гледнија несигурним у погледу тога да ли је још увек жив или већ мртав. Та несигурност некад има комично-патетичан призив („Технички сам мртав“ (283)) што још више компликује онтолошку неодредивост света дела. Као и Гледнијев, и Бакијев свет изгледа као да већ јесте свет смрти, тј. Хад, станиште оних што „ваљају стену ил' везани за точак“ (Вергилије, 1964, стр. 207). Стога је његова Еуридика истовремено и Персефона, „краљица мочвара“ (GJS, p. 85), која би зиму требало да проведе у топлим безвременим земљама (11) (као што Персефона своју егзистенцију дели у складу са годишњим добима).

Књиге мртвих на које се у овим ДеЛиловим романима алудира смрт не третирају као тренутни догађај, као коначан моменат, већ уводе једно стање продуженог умирања, сложен и релативно дуготрајан процес тестирања: такво „продужено време краја“ (Voxall, 2006, p. 112) комуницирају, дакле, како *Бела бука*, тако и *Улица Великог Џонса*.

2. 3. 5. Подземља у *Подземљу*

ДеЛило, као геолог или археолог, и иначе – како смо покушали да скицирамо – плодну метафоричку опозицију земља (тло или свет) – подземље (подземни свет) шири из романа у роман, од *Американе*, у којој се слике подземља мешају и стапају са

сликама подводног и пренаталног живота, све до *Подземља*, враћајући се, истовремено, његовом првобитном значењу.⁶¹

С обзиром на то да је у једнини, насловни троп, не успевајући да обухвати све могуће дословне и фигуративне манифестације подземља - јер није увек могуће докучити шта је у односу на шта подземно, а шта надземно - у крајњој линији реферише на сопствену непотпуност и немогућност да уједини све наизглед аналогне и хомологне подсветове, од Пакла који се, истовремено, отвара и на Бројгеловој слици и у свету романа, до подземља речи којим се роман завршава. Морфологија наслова, могло би се рећи, указује на једну од најбитнијих поенти романа – на разлику унутар номинално и концептуално истог. Навешћемо неке покушаје каталогизације или класификације подземља у *Подземљу*, а у контексту шире, глобалне имагинације подземља у савременој култури:

Мураками, Кустурица и Чепманови користе слике пакленог и подземног да би историјску сложеност кондензовали у једну јако импловивну алегорију – парадоксално смештајући читав замах историје у амблематски простор једног бунара, једног подрума или једног бојног поља. Насупрот томе, ДеЛилова стратегија је паратаксична до крајности: он наставља да гомила још подземља (Pike, 2011, p. 84).

Дејвид Пајк затим наводи каталог подземља који је дао Том Леклер – Дантеово подземље; подземље као мафија, гето, подсвест, итд. - и набраја даље, додајући списку и многобројна места дешавања која су дословно испод земље, и бројне случајеве у којима се подземље јавља као метафоричан атрибут разних појава и ствари (Id., p. 85).

У овоме се роману представа о подземљу користи и као наративно средство. Иако је за сваку комплекснију нарацију карактеристично да синтагматску раван приповести надограђује вишедимензионалном мрежом коју поједини детаљи или делови текста образују повезујући се на другачије начине, усмеравајући пажњу на друге стране, у овом роману је тај поступак доведен, чини се, до крајности, јер је у питању текст чији слојеви нису само значењски, већ, тако рећи, тектонски. Ради се о низовима детаља који се могу сматрати варијацијама на исту „тему“ – нека ствар, слика или идеја која се

⁶¹ С обзиром на то да је коришћење термина „подземље“ да се означи било која врста илегалне својеврстан клише, израз који нивелише и превиђа разлике између различитих феномена, може са рећи да ДеЛило са овим скупом лексема поступа онако како је са многобројним клишеима различитог порекла на упадљив начин поступао у роману *Крајња зона*, а што врло добро сумира М. Ориард: подвргава их сатири, ревитализује их, рестаурише њихово оригинално значење, не мењајући им конотације, подрива их (Oriard, 1978, pp. 18-19).

током приповедања више пута трансформише, као да се унутар романа образују нестабилне линије заплета ван моћи поимања било којег појединачног актера, на десетине неких других прича које су приповедањем о Нику, Метју, Клари и другима загушене, сакривене, потиснуте, маскиране, деформисане.⁶² Поступком уплитања мноштва прича у колаж наизглед насумице одабраних фрагмената, чија композиција следи другачију, антинарративну логику повезивања и организације, ДеЛило ствара текст који има своја, текстуална подземља, као и свет који се тим текстом ствара, односно свет који га ствара. Због тога подземље и јесте хронотоп романа, у смислу да се сликом подземља преносе све битне одлике доживљаја узајамног односа расцепканог, дисконтинуираног, као палимпсест слојевитог, али и дискретног простора чије тачке истовремено теже и отварању и изолацији, и немерљивих и несамерљивих времена која кроз такав простор протичу и у њему бивају заустављена. У подземљу се сустичу како персонификације и заступници оних сила које такав доживљај простора и времена производе, тако и субјективне, популарне или идиосинкратичне представе о њима и феномени који из сукоба сфера делања и представљања настају, а међу којима доминирају паничан страх од смрти и уништења и параноја.

Подземље се у роману и визуелно представља кроз триптих „Манкс Мартин“ који је графичким средствима смештен у рупу, можда ону коју ДеЛило као Одисеј „копа“ у простору америчке прошлости до би дошао до затрпаних представа и слика тј. сенки мртвих. После свака два поглавља ДеЛило, наиме, користећи црне листове, уводи делове приче који представљају директан наставак приче из пролога и, између осталог, доносе разрешење тајне о почетном кретању лоптице из бејбол утакмице, која остаје непозната заинтересованим ликовима из главне приче. Обележавање ових уметнутих делова црним листовима, у датом контексту, чини да они делују и као да су у тзв. космичкој црној рупи, у простору чија је гравитација толико јака да се материја згушњава до потпуне непрозирности и непропустљивости. То јесте у вези са опозицијом црно-бело, чије безбројне варијације чине једну од тематских линија романа, не само на расном плану (породица Мартин је, иначе, црначка) али је, такође, и хипотеза која даје научну основу митској представи о потпуно мрачном свету из којег нема излаза и који чини невидљивим као Хад. С обзиром на то да прича о Манксовој продаји синовљеве лоптице представља оно што Марвин није успео да сазна, чак ни уз

⁶² Неке од тих прича „реконструишу“: (Boxall, 2006, pp. 197-202), (Dewey, 2006, pp. 116-123), (Knight, 2000, pp. 294-300).

помоћ све напредније технологије, а што би заокружило генеалогiju и њему и Нику доказало аутентичност лоптице, значај ових епизода јесте и у томе што тематизују скривеност порекла, немогућност да се икада доспе до правог почетка нечега. Тиме што то недоступно смешта у афро-америчку породицу, ДеЛило неуспех потраге повезује са потискивањем страног. Поред тога, тиме што преплиће једну хаотичну, контингенту и инверзну приповест и једну кохерентну причу која се одвија линеарно, унапред, и која је, при том, у презенту, иако хронолошки претходи догађајима у чији се приказ умеће, ДеЛило не само да формализује напетости и поларитете, размимоилажења, као и непредвидљива, а често и невидљива укрштања супротности већ, дајући наставак приче о дечаку Котеру Мартину и његовом оцу, која је, у ствари, прича о очевом себичном издајству синовљевог поверења и прича о комодификацији успомена и култних предмета, сугерише архетипску и парадигматску црту дешавања приказаних у овим „презентним“ деловима романа.

2. 3. 6. Катабаза

Као мотив, подземље се у роман уводи кроз екфразу Бројгелове слике „Тријумф смрти“ чији комадићи долећу до директора ФБИ-ја, Едгара Хувера, у Прологу романа. На самој слици је приказано „изливање“ или извртање земље/пакла, повратак мртвих (Слика 1). Хуверову асоцијацију између улаза у пакао и улаза у метро (P, str. 42), којом он почиње да - у слику шеснаестовековног сликара који се, са своје стране, користи средњовековном иконографијом и средњовековном опсесијом смрћу - учитава своје доба и своје личне фобије и предосећања и да слику доживљава у светлости такве реконтекстуализације, потврдиће и наставити, касније у роману, његова двојница, сестра Едгар. Излазак успаничених људи из метроа, њу ће подсетити на предосећање које су јој некада, приликом посете Риму, изазвали костури у подземној капели: „мртви који ће изронити из земље да бичују и батинају живе, да казне грехе живих – смрт, тако је, смрт односи победу“ (253-254). Слика света који постепено гута његово подземље не остаје на нивоу субјективних пројекција и визија: Бројгелова слика се појављује као „подземље“ текста, па је и мноштво детаља из романа екфраза или цитат неког од детаља са слике (мртвачког плеса, луде итд.); Бројгелова слика излази у свет романа као његови мртваци из пакла.⁶³ Тиме не само да се указује на параноју, апокалиптичне

⁶³ О сценама које би се могле сматрати увеличаним детаљима са Бројгелових слика, о томе како „Бројгел избија на површину свугде у роману, откривајући апокалиптичну димензију латентно присутну у свакодневици“ вид. (Vohall, 2006, p. 181). На исти начин, уз помоћ металепсе (у смислу прекорачења

страхове, есхатологизам и константно присуство претње од глобалног нуклеарног уништења као на, по роману, дистинктивне карактеристике периода чију културну историју ДеЛило представља, него и на суштински амбигвитет у односу према смрти, који се пресликава и на однос према феноменима који су метонимијски или асоцијативно повезани са смрћу – на однос према материјалним остацима прошлости и на однос према сећању и памћењу као духовном и менталном трагу индивидуалне и колективне прошлости. Чињеница да делови репродукције кроз чију визуру Хувер, у светлости информације о нуклеарним пробама Совјета, почиње да посматра себе и свет, чиме као да зазива мртве, потиче из часописа *Лаж* (*Life*, 1951, pp. 66-67) уводи, дакле, тему смрти у животу, коју ће ДеЛило постепено развијати. Међутим, овом првом појавом смрти у свету романа, смрти као освете и насиља у тренутку екстатичног славља, иронично се изврће једна од здраворазумских претпоставки које ће ДеЛило преиспитивати, она по којој смрт тријумфује на крају, а не на почетку, па се управо због таквог почетка читав роман доживљава и као покушај да се тај тријумф оспори. У древним се културама (митовима, еповима) силазак у подземље често мотивише жељом да се смрт, сопствена или туђа, савлада, да се, као у *Епу о Гилгамешу*, смрт укине или да се неко/нешто отргне од смрти као коначног краја – ова културна реминисценција омогућава нам да читав роман читамо као серију силазака у подземље тј. подземља и борби са различитим видовима и врстама смрти.

Катабаза је превасходно везана за, условно речено, главни лик и јединог представљеног тј. приповедача у првом лицу, менаџера и „филозофа“ отпада, Ника Шаја. Од крова на којем се први пут у роману појављује (што читаоцу постаје јасно тек из каснијих евокација утакмице из пролога) до подрума у којем је, на изглед случајно, али не сасвим, убио човека који је у његовом животу одиграо очинску улогу, и тиме, симболички, ослободио Едипов комплекс, Ник се на вертикалном сижејном плану креће супротно од начина на који се креће на плану фабуле, која приказује његов успех као успон од Бронкса до „бронзане куле“ у Фениксу. Инверзија на хронолошком плану, која организује средишњи део романа, омогућава ДеЛилу да живот прикаже као двосмерно кретање, па се тако са сваким новим поглављем време помера уназад, у даљу прошлост, и унапред, на нивоу самог тог поглавља. Обрнута хронологија евоцира

границе између наративних нивоа (Pethő, 2010, p. 71)), из Ејзенштајну приписане фикције у стварност света романа прелазе и наказне жртве техносцијентизма. На тај начин, уметници у роману функционишу и као пророци; спомињање Ејзенштајновог могућег хомоеротизма појачава алузију на двополног Тиресију.

низ материјалних и духовних пракси као моделе сећања, и то сећања утемељеног у културном, а не индивидуалном памћењу, тако да се историја, парадоксално, појављује као део појединачног сећања, а не обрнуто. С једне стране је асоцијација на археолошко откривање и, никад сасвим сигурно реконструисање све дубљих, али често међусобно неповезаних слојева трагова материјалне културе на једном простору, али и на психоаналитичку „археологију“ (Forrester, 1997, р. 226) слојевите психе. С друге стране је представа о силаску коју сам наслов романа провоцира. У том смислу, сваки би појединачни део романа могао бити један спрат ниже, као у „Силаску“ Карлоса Вилијамса (Vilijams, 1983, стр. 144-145), тим пре што природа сећања коју овај роман конструише коренспондира са Вилијамсовом концепцијом сећања као достигнућа, откривања новог, оживљавања до тад непримећеног:

Силазак дозива
 као успон што је дозивао
 Сећање је облик
достигнућа,
 врста обнове
 чак
посвећење, јер су простори које отвара нова места
 настањена хордама
нових врста,
 до тада непримећеним —
 јер се крећу
 према новој сврси
(мада смо је претходно напустили).

Свако поглавље би могло бити и један круг Дантеовог левкастог подземља ниже, тим пре што збир целина (шест поглавља, пролог, епилог и триптих „Манкс Мартин“) даје девет, колико има кругова у Паклу *Божанствене комедије*.⁶⁴

Прва реченица централне приповести већ асоцира неки узнемирујући, сабластан простор: „Шупља тела навиру у бескрајном низу“ (65). Размишљајући о развоју аутомобилске индустрије док се, на почетку првог дела романа вози кроз пустињу, Ник савремену, аутоматизовану и компјутеризовану фабрику замишља као улаз у подземни свет; његова слика шупљих тела асоцира неме, празне, снолике сенке мртвих које навиру пред Одисејем (Хомер, 1998, стр. 190, 195, 200) јер повратно дејство остатка приповести дозвољава да овде издвојену, енигматичну реченицу читамо као силепсу –

⁶⁴ О другим сродностима и сличностима и бројним интертекстуалним релацијама између *Подземља* и *Божанствене комедије* говори се у: (Nadel, 2002, pp. 184-192).

шупља тела аутомобила који силазе са траке постаће шупља тела Никове и америчке прошлости. Све што се у првом делу романа приказује функционише и као мотивација за кретање у прошлости и њено романескно ископавање, од загубљености у пустињи, која коренспондира са Одисејвим, односно Дантеовим лутањем пре но што се открије прави пут ка Хаду/Паклу. То је у складу са представом о неопходности да се у самоспознају и разумевање сопственог места у космичком поретку укључи и спознаја оног најмрачнијег, најтрауматичнијег, најприкривенијег и најстрашнијег, непознатог, непризнатог, заторног, болног. Од превасходне је важности сусрет са некадашњом љубавницом и интервју за телевизију који она у том тренутку даје - бивајући тако, истовремено, и жива особа и већ бестелесна слика. Њено размишљање иде у правцу који коренспондира са савременим теоријама о губитку Реалног, при чему је њен осећај нестварности повезан са доживљајем завршетка Начин на који Клара говори о завршетку Хладног рата и о променама које уочава на идеолошком и егзистенцијално-епистемолошком плану истиче тему краја, тему карактеристичну за крај миленијума.⁶⁵ Тиме она Нику намеће перспективу која је њему, у његовом одбијању историје, страна. „А мени се допадало то што историја ту није успевала да се пробије на слободу“ (89). Овај Ников исказ показује да он још увек не прихвата став своје некадашње затворске психоаналитичарке: „Ти имаш историју [...] Имаш одговорност према тој историји. Ти си за њу задужен. [...] Дугујеш јој своју потпуну пажњу“ (521-522).

Осећај краја који Клара намеће будућност чини непрозирном, превише неодређеном и непредвидивом, неуклопиво у усвојен експликативни оквир, превише страном да би се човек са њом суочио – нема се куда напред, па је повратак у прошлост средство опстајања у новом идеолошком окружењу. Када Ник у следећем одељку првог дела приповеда о својој свакодневици, ток његових размишљања који образује ритмичко и асоцијативно смењивање неколико међусобно лабаво повезаних тема, као и доминација несвршених и итеративних облика, синтаксичких пермутација, варијација и фигура понављања какве су метабола, амплификација и друге („Код куће смо скидали целофан с кутија житарица. [...] С кутија житарица скидали смо целофан.“ (105)) евоцирају свест која се врти у уском кругу опсесивних слика и идеја, којој је

⁶⁵ Понекад мислим како је све што сам од тог доба урадила, заправо све што ме окружује [...] све је некако неодређено – како бих рекла – фиктивно. [...] Није ли живот у једном тренутку почео да постаје нестваран? [...] „Моћ је представљала нешто пре тридесет, четрдесет година. Била је постојана, била је усредсређена, била је опиљива. [...] И држала нас је на окупу. Нас и Совјете. [...] Многе ствари које су биле чврсто повезане с том равнотежом силе данас као да су неповратно уништене, растурене. Ствари више немају граница (Р, str. 75, 76, 78, 79). (Подвукао Д. Д.)

отварање и покретање у неком правцу неопходно. То ће се кретање одвијати ка прошлости. Покушаји да се рутином савлада нелагода, да се - како то, размишљајући о функцији рутине, одређује Селви у *Ранинг Догу* - ментално покопају, сахране „настрана обавештења“ (RD, р. 82) показују се неуспешним. Ников отпор како Кларином виђењу фиктивности индивидуалне судбине (Р, str. 85), тако и њеном наметању реаговања на прошлост и асимилирања прошлости (89) чим се тематизује, управо зато што га је Ник свестан, што има потребу да га пред самим собом брани, чињеница да је и сама одлука да обиђе место Кларине инсталације један „дуг сећању“ (65) постаје репер за сећање и преиспитивање. Као и у случају Одисеја и Енеје и овде силаску у подземље претходи, дакле, атмосфера резигнације, упркос спољашњим знацима успеха и смисла. У конструисању његовог силаска у прошлост ДеЛило је, при том, Клари доделио улогу коју у *Одисеји* и *Енеиди* имају Кирка и Сибила – да јунака упуте ка подземљу, односно да му открију да ће једино у свету мртвих, дакле, у прошлости, сазнати шта га чека у будућности и како да се са том будућношћу суочи⁶⁶.

За разлику од првог дела у којем је Ник једини приповедач, сваки следећи део уводи све више и више ликово-фокализатора, од чланова његове уже породице, преко људи са којима је, или је био, у директном контакту, до оних које није никада срео и са којима је његов живот у посредној или асоцијативној или симболичној вези. Класна, расна, етничка, родна ... разноликост и мноштвеност ликова подражава каталожки и енциклопедијски захват традиционалних поетских визија подземног света – каталог је основни облик описивања подземног света и код Хомера, и код Вергилија, и код Дантеа, али и у књигама мртвих. Међутим, ДеЛило у својим набрајањима и каталозима подземља и његових становника, у *Подземљу*, као и у претходним романима, наводи појединце и заједнице анонимних, безимених, безначајних, чак, неименљивих, негативно се односећи према традицији која је мотив катабазе најчешће везивала за сусрете са истакнутим, познатим, значајним и утицајним људима. Никова лична прошлост постаје део туђих живота и почиње да асимилира ситуације, просторе и догађаје из тих живота на начин који доводи у питање његову представу о идентитету произведеном кумулативним надовезивањем одабраних искустава и о животу као

⁶⁶ У овом контексту, лик Клариног мужа, наставника Бронзинија, једног од оних које не привлачи пут напретка и успеха, и чија је недавна смрт Нику остала непозната, конвергира ка лику Елпенора – смотаног, нехеројског, чак и антихеројског, од осталих заборављеног и занемареног Одисејевог пратиоца који се у пијанству дави – у шестом се делу за његов лик везују како мотив воде, (крз рефрен његовог унутрашњег монолога, „Ништа тако добро не пристаје телу као вода“ (694)), тако и мотив пијанства (720-721).

кохерентном линеарном наративу. У том смислу, приповест негира његову „дефиницију“ историје: „један наративни ток, а не десет хиљада честица дезинформација“ (85). Укрштајући Никову индивидуалну прошлост са прошлошћу Америке, ДеЛило ствара лик у којем се стапају ликови двају кључних епских јунака (мада, наравно, не само њих): Одисеја и Енеје. Први се са светом мртвих сусреће да би од Тиресије сазнао како да се врати кући; симболичан повратак кући се у првом поглављу *Подземља* имплицира бар два пута. Први пут када Клара лаконски константује да су далеко од куће, Ник мисли да она мисли на Бронкс (75-76) – место из којег обоје потичу, иако у њему већ деценијама не живе. Затим је, после обиласка Кларине инсталације, Ник сео у ауто и „потражио сам знак који би ми показао пут кући“ (87). Одисеј у подземљу сазнаје шта се у његовом одсуству догађало у његовом завичају, као што ће се и у овом роману догађаји из Никове прошлости смештати у контекст дешавања у крају из којег потиче. С друге стране, будућност због које Енеја силази у подземље није лична него државотворна и национална; његова је катабаза дата у склопу приче о судбини и мисији нације, па се уз помоћ овог подтекста животна путања Ника Шаја трансформише у национално-репрезентативну биографију.⁶⁷ Поред тога, и Одисеј и Енеја до кључних сазнања долазе кроз разговор са својим мртвим прецима: Одисеј са мајком, мада је Тиресија био прави циљ његовог доласка, а Енеја – са оцем. С обзиром на Никову опсесију очевим изненадним нестанком, његов повратак у прошлост јесте својеврсна потрага за оцем, кога је убио на два начина: измишљајући његову смрт у одсуству било каквог доказа да је он заиста мртав и пуцајући у његовог симболичног заменика, Џорџа Манцу. Током те потраге он ће, у ствари, пронаћи мајку. Изузетно сугестивна, лирска сцена Ника и мајке који, као Одисеј и Антиклија, постају блискији захваљујући посредовању једног „духа“ - овде медијски и технолошки произведеног духа тј. духа из ТВ апарата, тада већ мртвог комичара Глисона (109) - своје одисејевско довршење има у Епилогу, када после смрти мајке Ник осећа да је прожет њоме, да је она „продрла до најдубљег места“ (812), после чега се по први пут заиста отвара ка својој супрузи, открива јој своју прошлост - и Антиклијин налог Одисеју био је да оно што ће видети у Хаду запамти да би пренео својој жени⁶⁸.

⁶⁷ Последње Анхизове речи сину Енеји утемељују и легитимишу глобалну националну мисију, милитаризам и империјализам: „Римљанине, знај да народима владаш! / Твоја уметност биће – да мир наметнеш“ (Вергилије, 1964, стр. 214). Мир је и последња реч романа, што Боксал повезује са идеолошким пројектом Америке као глобалног и универзалног миротворца и политичким заснивањем „Америчког мира“ тј. Pax Americana (Voxall, 2006, pp. 194-195).

⁶⁸ Пошто му је објаснила каква је судбина мртвих, Антиклија Одисеју налаже:

Симболика силаска у подземље најексплицитнија је у приказу Брајанове посете Марвину, колекционару бејзбол реквизита. Као и нпр. Едипино лутање по Сан Франциску, које, такође, задобија форму катабазе, и ова посета доњем свету почиње на мосту (Pinčon, 1992, str. 101; P, str. 171)⁶⁹. Брајанов страх од преласка преко моста приказан је као привременни упад у неку другачију раван постојања: „осећај да се налази на некаквој мебијусовој траци [...] да некако као још нерођен лебди у генеричком простору“ (P, str. 171). Тај страх од понора, од дубине, доприноси Брајановој визији радија као медија у окултном смислу: „Брајан замисли дугу колону подземних душа које чекају да се огласе у етру и потпуно незнане изговоре вести“ (*Isto*). Радио тако постаје налик оној рупи која се у Хомеровом свету копа ради приступа мртвима и пред којом колоне мртвих душа чекају да се, иначе неме, огласе (Хомер, 1998, стр. 190)⁷⁰. Њихов је глас окрепљујући и заштитнички, што, заједно са обраћањем мртвим председницима као заштитницима (јер је у питању историјски значајно место) асоцира на тзв. некију – призивање сена мрвих, с чим почиње и Одисејв силазак у Хад. Поред тога, традиционални мотив реке као границе и ограде, тј. препреке коју треба савладати на путу у доњи свет (Zaleski, 1987, pp. 17, 30, 62), управо зато што овде река асоцира на догађаје који су у основи конституисања америчке нације, сугерише

„Него похитај брже на светлост и упамти све то,
да би доцније знао и својој говорити љуби!“ (Хомер, 1998, стр. 195)

⁶⁹Симболика моста у процесу шаманистичке екстазе у доњи свет позната је из Елијадеове компаративне студије овог религиозно-ритуалног феномена (Eliade, 1990, str. 232, 342-344), као и из компаративних студија приповести о повратку у којима „тест-мост“ тј. мост као место психомахије (борбе супротстављених духовних и психичких сила) представља један од топоса. (Детаљније о овом мотиву, његовој историји и варијантама у фолклору и средњовековној литератури: (Zaleski, 1987, pp. 65-70).) Асоцијативна веза између моста и смрти је, истовремено, и реминисценција не само на Дантеа који се током обиласка Пакла више пута с разних мостова надноси над јаруге, или на процесу мртвих душа која тече преко Лондонског моста у Елиотовој визији аветињског града у *Пустој земљи* (1998, стр. 55) него и на Ников и Гетсбијев прелаз преко моста на прилазу Њујорку, када срећу мртвачка кола: „Сада када само прешли овај мост може свашта да се деси“ (Фиццералд, 2004, стр. 95-96) размишља Ник, потцртавајући својим мислима чињеницу да пут на који је са Гетсбијем кренуо није искључиво физички.

⁷⁰Поред овог радија, и раније у тексту споменутог телевизијског апарата, и други медији ће се појавити у функцији средства комуникације са мртвима, односно као део ононостраног, чиме ДеЛило даље наставља Пинчонову тему хијерофанијских аспеката ИК технологија и последичног измештања религиозности у савременом медијско-технолошки посредованом свету. Мали Метју Шај ће, тако, у биоскопу „Рај“ тражи дух свог оца (415), док ће, у најсатиричнијем одељку романа, фрагменту о породици Деминг, син Ерик замишљати ононостраност као јавну филмску пројекцију (527). Ова наративна линија кулминира у сцени масовног окупљања око билборда са рекламом за Ђус на којој се појављује – да ли уметничком вештином Исмаила Муњоса или пројекцијом колективне хистеричке или интервенцијом ононостраног – лик Есмалде (829). Плућање свести и неког бестелесног тела већ преминуле сестре Едгар и других, именованих и неименованих свести које она на свом виртуалном путовању по интернету среће, укључујући и њеног двојника Едгара Хувера, сугерише, пак, будистичко бардо стање – стање између смрти и живота, стање неодлучивости „између два“, конфузно и катарзично истовремено, стање пројекције и актуализације сопствених „мислених обличја“ (Evans Venc, 1991) тј. сопствених жеља, страхова, тежњи... тако да и овај најмлађи медиј улази у тај систем слика.

историју и порекло као препреку – да би се доспело до Марвиновог света потребно је савладати, не заобићи или одбацити, званичну историју. Веза Марвина са Тиресијом остварена је поређењем његовог лика са комичарем, а видећемо да комичар Лени Брус у роману има функцију пророка из подземља. Поред тога, тон и садржина Марвинових исказа имају карактер говора пророка и мистагога који следбенике упућују у тајна знања и откривају им тајно значење обичних ствари. Марвин свој подрумски музеј представља као задњу страницу историје, одакле почиње повратак уназад, инверзија: „Од краја према почетку“ (Р, стр. 178). На тај начин, сем што функционише као један од многобројних генеричких модела самога романа, подрум је и место откривања природе историје: спознавши у Марвиновом животу хипертрофирану и карикатурално реконтекстуализовану логику једне политичке идеологије, језиву реплику „истрага вођених поводом политичких убистава шездесетих година“ (185), Брајан и по изласку из његовог подрума бива настројен да у свакодневном свету препозна то исто редуплицирање, ауторепродуковање, затворен систем знакова који производи тензију и страх.

[В]идео је билборде с рекламама [...] и схватио је да све што га окружује [...] – да се све то налази и на билбордима око њега, систематски повезано у некаквом у себе затвореном простору у коме је било и неке неуротичне напетости, неке неизбежности, као да ти билборди стварају историју, и наравно да је помислио на Марвина (187).

Међутим, колико је гротескно подражавање званичног, Марвиново подземље је и његова субверзија: потпуно произвољни, разграђујући, а не синтетички каталози људи, ствари, места, осећања и атмосфера, комични због изненадних лирских дигресија и због ефеката дезорјентисаности у времену и простору, а уз помоћ којих Марвин сумира своју цик-цак, али и по свом опсегу епску потрагу за бејзбол лоптицом и доказом њене аутентичности широм америчког континента (180, 324) јесу пародија званичне историје и историографије и пародија система и свеповезаности. Историја се овде јавља као неред и хаос, „потпуна пометња“, „сећања других људи помешана са његовим, уобличена у складу са ишчашеним временом“ (180. Марвин је, стога, адекватан водич – своје супруге и читаоца, истовремено – кроз једно друго подземље, пинчоновско. Приказ улице Флоут у Сан Франциску још једна је алузија на Едипина ноћна лутања и открића, за њу, друге Америке, Америке разбаштињених. То је свет фетишиста, место задовољавања перверзних жудњи и потреба, настраних интересовања, место окупљања фанатика свих врста и свих оних чије мере – физичке и

било које друге – нису по стандарду. На дну тог подземља, и дословно под земљом, локал Марвиновог познаника, „подземље сећања и сакупљања“ (328), локал-ђубриште, открива политички аспект наизглед психолошких и индивидуалних девијација – колекционарство оних најфемернијих и најистрошенијих остатака постаје облик отпора, вид борбе за независност од система – „покушаваш да огромним силама овога света парираш нечим моћним у сопственом животу“ (330). Управо својом хаотичношћу овако представљен отпад даје увид у оно што је ДеЛило у свом аутопоетичком тексту назвао контра-историјом (РН) - у мноштво дивергентних подземних струја које се не уливају у кохерентан и униформан ток и које се не могу слити ни у једну историографску матрицу. Те струје формирају ефемерна, незванична, за историју безвредна искуства - искуства која треба прикупити, о чему ћемо посебно говорити.

2. 3. 7. Социјална подземља

Многи се мањи хронотопи овог, као и претходних ДеЛилових романа, могу подвести под сумаран појам „подземље“. Најрепрезентативнији, и у ДеЛиловом стваралаштву најфреквентнији, јесте споменути скуп становника тунела Њујоршког метроа: разноврсних илегалца, емиграната, наркомана, сиромаша, хомосексуалаца, чудака, речју, друштвеног отпада, који је у *Подземљу* приказан као део атмосфере седамдесетих, из перспективе младог анархичног уметника, а чија су „створења“ (GJS, р. 212) и раније, повремено, промицала кроз ДеЛилове романе. У деведесетим сродан облик егзистенције настављају становници девастираног дела Бронкса - разним болестима заражен, запуштен, истовремено и трагичан и језив, гротескан свет иза тзв. Зида о којем се стара Исмаил Муњос, некадашњи Мунмен 157, вођа групе цртача графита и сакупљача отпада, који ова два урбана простора својим радом повезује. Његови графити јесу оно што му омогућава да ствара, тачније, да намеће или провоцира везу између смрти/мртвих и званичног живота, због чега његов младалачки лик асоцира Хермеса, а његов старачки лик – чупавог Вергилијевог Харона. Ова подземља настављају слику подземног Њујорка из ранијих романа, из *Улице Великог Џонса*, *Ваге*, и, нарочито, из *Мао II*. У сваком од ових случајева текст формално нагиње ка каталогу, набрајањем најразличитијих, често дантеовски језивих, натуралистички описаних призора болести, физичких и психичких, и беде, а у стилистичком – ка анафори. Анафора се формира понављањем глагола видети на почетку сваке реченице или сваког пасуса, што је, такође, у вези са традицијом приповедања о силаску у подземље – мртви су сенке, слике, недодирљиви су, неухватљиви, па је искуство

боравка у подземљу примарно визуелно. Недодирљивост је, дакле, једна од асоцијација најчвршће повезаних са сликом подземља. Она је у великој мери траг изузетног значаја Хомерове *Одисеје* за формирање топоса и амблема европске, а затим и америчке књижевности. Део Одисејеве некије⁷¹ јесте и троструки безуспешан покушај да загрли мајку (Хомер, 1998, стр. 195) – посмртно стање је стање несустаствених, бестелесних, а самим тим и неухватљивих, недодирљивих, сноликих сенки. Тај је атрибут пренет на најниже друштвене слојеве, нарочито на бескућнике и лудакe, као пројекција гађења и страха од метафоричне контаминације – не само болешћу или прљавштином, него и сиромаштвом - страха којим се ове категорије људи стигматизују и сатанизују.

„Недодирљиви“ стално искрсавају пред ДеЛиловим ликовима. Примера ради, долазак Скота у Њујорк, после вишегодишњег избивања, а пошто је, као и Ник, прво залутао, укључује и сусрет са женом која жели да му нешто да, а „коју би могао да слуша, али не и да јој одговори, или да јој дозволи да га додирне“ (М, р. 21). У његовој каснијој причи Брити о доживљају Њујорка, та се жена појављује као једна међу „уљезима, живим сенкам; и оне говоре“ (22) као да је њихова немост саморазумљива, „природна“. Ту паралелу између доласка у Њујорк и силаска у Хад поткрепљују касније, у средишњем делу романа, Каренина насумична лутања по Њујорку, обојена њеним есхатологизмом, секташтвом и некадашњим животом у комуни, као ексцентричан начин потраге за несталим писцем⁷². Више него лик у правом смислу те речи, она је средство емпатичног истраживања и приказивања града из граничне позиције: пореклом из типичне америчке породице, као оличења номиналних америчких вредности – индивидуализма, аутономије делатног субјекта, личне одговорности за сопствени живот - она је и припадник источњачке секте, тзв. мунијеваца, чије су вредности сасвим супротне. На тај начин, повезујући национално и страно, западњачко и источњачко, слободу (да изабере потчињавање туђој и страној визији) и принуду (да одбаци своја уверења у име друштва које прокламује слободу

⁷¹„Царство сенки“, како је код нас преведен назив 11. певања Хомерове *Одисеје*, укључије и некију – зазивање сенки умрлих и катабазу – силазак „Аиду, где бораве мртви / штоно немају свести, тек сенке покојних људи“ (Хомер 1998, стр. 202).

⁷²У том смислу, њена је потрага обртање мита о Орфеју, колико и начин манифестовања интуитивног препознавања правог боравишта писца, места којем он суштински припада. С друге стране, халуцинантност читавог тог њеног искуства са сламовима и гетоима, интензитет њених емоција и апокалиптичне визије које прате њена лутања и сусрете са отпадницима, чине је сродном лику Марду која у Керуаковим *Подземницима* има сличну функцију: „као анђеол који лута по паклу“ (Kerouac, 1989, р. 36) она открива или отвара до тад невидљиви пакао у свакодневном, обичном, али га и преосмишљава, искупљује у епифанијским моментима који намећу обавезу да се то искуство даље комуницира. Као, тако рећи, пророчица маса, Карен је, како примећује Кауарт (Coward, 2011, р. 31), варијација на лик мадам Сосотрис из Елиотове *Пусте земље* („Видим гомиле људи како ходају укруг“ (1998, стр. 55)).

уверења) она је адекватан фокализатор свега што је, као и она, ексцентрично, илегално, контракултурно, не-амричко, нефиксирано у друштвеном систему. С обзиром на то да је њен онтолошки статус неодлучив – у једном тренутку се спомиње могућност да је она производ имагинације писца Била („Скот каже да сам је измислио“ (65)) – Карен је вишеструко лиминално (Turner V. W., 1991, pp. 94-96) биће.

Неколико лајтмотива конструишу слику тог „другог“ Њујорка, Њујорка скитница, просјака, избеглица, афро-Американаца, латино-Американаца, Азијата и других несрећника чији језик Карен учи, кроз који јој је водич малолетни дилер дроге, Омар, Њујорка напуклог плочника и попуцалих цеви из којих избија пара, Њујорка отпада и шупа, који је „као Бејрут“ (М, pp. 146, 173, 176) у којем су у време одвијања романа – 1989-1990. – ратна разарања на врхунцу. Један од њих је гар, „даћ која продире у лице и постаје текстура личности“ (М, p. 145). Други је „ствари смештене унутар других ствари, неки бескрајан расклопив систем пробијања кроз живот“ (152). Уметање, углављивање ствари једних у друге асоцира два страна принципа смештања и организације – руске бабушке и кинеске кутије – па се овом, у ДеЛиловим романима, иначе повратном сликом бескућника са кесама у кесама или торбама у торбама подражава иста логика скривања и стварања илузије једног од мноштва и иста врста „економије“ коју ти неименовани предмети подразумевају. Карактеристике тог света су, даље, етничка, расна, верска мноштвеност и хетерогеност; цео свет као да је начичкан и сабијен у простору парка на тргу Томпкинз, што се појачава и сталним јукстапозирањем телевизијских преноса масовних страдања и несрећа из разних делова света са призорима и сценама на које Карен наилази и који су, као и вести без тона, односно без наратије која би кадрове повезала у смисаону целину, гомила сукцесивних слика. Тај свет, такође, карактерише и неухватљивост („град преливајућих лица“ (148); „[с]твари које непрестано ишчезавају и тешко их је задржати“ (150) које су, дакле, као сенке) и диспропорционалност простора и времена – што се више њихов животни простор сужава и сабија, увија у самог себе, то је, парадоксално, време потребно за његово одржавање веће, а тиме и потреба за његовим убрзањем. Као што се да ишчитати из *Vague*: тескоба егзистенцијалног простора – утеловљена у малим, скученим собама, подрумима, тесним пролазима, ћелијама и сличним просторним облицима који доминирају архитектуром овог романа – производи тежњу сопства да се шири, хипертрофију, хиперболизацију и еманирање преувеличаних жеља и страхова. У том је свету Карен наизменице и ученица и учитељица-мисионарка, и „Данте“ и „Платон“, као што су и становници тог света истовремено и прогнаници, имигранти, избеглице,

отпадници... и „свети ходочасници“ (М, р. 148). Међутим, прави, дантеовски парадокс силаска у подземље обзнањује се у тренутку када Карен, шокирана „осети, по први пут од када је ту дошла да они могу да је *виде*, да је очај тог места није прикрио. [...] Схватила је да је *виде* (Подвукао Д.Д) (р. 151).

Много је оваквих, истовремено од свог окружења изолованих и са њим стопљених, и видљивих и невидљивих простора различите природе у ДеЛиловим романима. Сваки од тако конципираних објеката или места као да представља један у себе затворен свет, са сопственим језиком, као што је нпр. „вишејезични енглески, енглески ухваћен на препад, изломљен и скуван“, каквим се Карен чини говор људи настањених по шупама и кутијама у парку (М, р. 149); са својим митовима и легендама, као што је легенда о Птици (Чарлију Паркеру) у тунелима метроа или она о монструозним трансформацијама које су претрпели становници села на удару радијације, коју шире тзв. бомбоглавци из Цепа, из бункера у пустињи где се, у *Подземљу*, спроводе тајна научна истраживања.⁷³ Ти микро-светови теже сопственом времену, које протиче другачијим темпом и у другачијем правцу и које, у историјском смислу, испада из садашњости, уносећи у савремени свет прежитке средњовековног или наговештаје апокалиптичног доба. У свету болести и беде, Карен, на пример, препознаје убрзано (*pali-pali*) предапокалиптично време, које производи њене визије судара и падова, као предзнака надолазећег. То убрзање, уз привид непомичности, потврђује и слика „кртица“ у подземној железници у *Подземљу*: тамо је тридесетичетврта година „и те како зрело доба“ (Р, str. 444).

У сваком од ових светова присутан је, као и у случају Марвиновог подрума, и изван пародичан и перверзни елемент путем којег они успостављају однос са остатком света: становници тунела и парка на тргу Томпкинз имају колица за куповину и пред спавање облаче папуче; деца из Муњосовог гета производе струју за телевизор вртећи педале на бициклу, док их медији и туристичке агенције нуде као атракцију, под називом „Надреалистички Јужни Бронкс“⁷⁴ (DeLilo, Р, 2007, str. 444, 824, 251); сиротињски камп у парку на тргу Томпкинз осветљен је истим неоским реклама за

⁷³ Уп. ауторизовани коментар операције Цеп: „Операција Цеп представљала је једну од оних малих компактних заједница које замењују читав свет. [...] Био је затворен и упућен на себе, и све се у њему одвијало на језику недоступном другима“ (Р, str. 419). Међутим, како ће се убрзо показати, тоталитет и целовитост тог света није без „белина“ (430).

⁷⁴ Пример тзв. слам туризма, односно, сиромаштва, беде, болести, девастације, несреће, психо-физичке дегенерације, као туристичког садржаја, који се онда и „аранжира“ тако да буде спектакуларан и комодификује. Више у: (Heise, 2011, pp. 241-244).

„Сони, Мита, Кирин, Манго, Мидори“ као и званичнији делови Њујорка кроз које се у првом поглављу крећу Скот и Брита (М, рр. 23, 148);

Видела је неког човека како седи у поломљеној наслоњачи испред своје кутије за утовар и он је изгледао као још недовршена скица цртежа обичног кућевласника на сеновитој улици. Говорио је сам са собом обичним гласом, било јој је јасно да је то човек који има неко образовање, историју поседа и односа (149).

Ова ДеЛилова верзија Бекетовог Марфија добро показује како је сваки од ових светова истовремено и у, и изван света у којем влада званичан и институционализован поредак живота, како је и једна субверзивна фарса званичног света, његовог лица и имица; такође и место прикупљања, преобликовања и нове употребе отпадака и старудија.

2. 3. 8. ПЛУТОНОВ СВЕТ

Депонија је још један од подземних светова, доминантно подземље *Подземља*. Ник и његове колеге, по природи посла, посећују неколике монументалне депоније, и из тих посета и разговора везаних за отпад и изградњу депонија произилази својеврсна филозофија отпада, коју у најрадикалнијем виду заступа извесни Детвајлер. Најпровокативнија тачка његових схватања укључује историјску инверзију, по којој отпад није последица развоја цивилизације, већ је цивилизација начин на који се човек брани од отпада, потискује га - скуп све софистициранијих ритуала заштите од отпадака и смећа. На тај начин отпад постаје истовремено и метонимијска и метафорична супституција подсвести, и то колективне: везу између отпада и подземља ДеЛило је на самом почетку *Подземља* наговестио описујући сваки комад ђубрета који навијачи бацају по стадиону као да „са собом носи сенку идентитета“ (45)⁷⁵. Стога су многобројне, у роману приказане праксе одношења појединаца, група, институција или заједница према отпаду у ствари модел њиховог жељеног или нежељеног и несвесног односа према прошлости, памћењу и сећању. Као свеприсутан, а игнорисан и, стога, невидљив - одбачена и непризната страна историје, покопано историјско наслеђе, „научна фантастика и преисторија у исти мах“ каквом се депонија показује Брајану (188) – отпад, чак и у просторно контролисаном и организованом облику, садржи застрашујуће, чудовишне, гротескне... али и искупљујуће талогe људских чежњи и

⁷⁵О подземљима као „алтернативним огледалним универзумима сенки идентитета, места и латентних, лабаво повезаних система који делују паралелно са званичним светом” из којих повремено, непредвидиво и мање-више случајно избије на површину неки предмет или нека особа, говори и О’Донел у тексту који се бави односом отпада, колективне подсвести и идентитета (O’Donell, 2008, рр. 114-115).

жеља, а не постигнућа. Отпад се и експлицитно доводи у везу са пирамидама, дакле гробницама и култом мртвих, било на основу просторног облика депоније (P, str. 109, 188) било на основу реминисценције на праксу сахрањивања Маја који су „мртве користили као погодност за одлагање смећа“ (775). На мапи сметлишта историје, тачније, историје као сопственог сметлишта (Bodrijar, 1995, str. 32), што она постаје услед (већ споменуте) немогућности пројектовања промена и развоја, кључне тачке су депоније и рушевине⁷⁶.

Међутим, отпад који ДеЛило такође има на уму, и са којим Никова фирма ради јесте нуклерани, радиоактиван отпад који се закопава у земљу, изолује се у очекивању да се степен његове радиоактивности смањи, док не нестане, те је дакле невидљив и подземан, и утолико опаснији, отпад који се у Епилогу романа уништава подземном детонацијом, на истом месту на којем је вршена нуклеарна проба из Пролога и које је „као залеђено“ (801) као Дантеово дно пакла, Кокит. На тај начин судбина нуклеарног отпада, као нус-производа америчко-совјетске трке у развоју наоружања и војне премоћи, одсликава кретање политичке економије, која је ту трку покренула – са површине у дубину, од видљивих „печурки“ до невидљивих мрежа, од јавног до тајног, од разумљиве, иако круте и застрашујуће, бинарне логике хладноратовске идеологије, до неухватљивих и протејских, подземних токова и непојамних веза.

Нуклеарни отпад је производ разградње плутонијума, хемијског елемента чији назив потиче од једног од имена грчко-римског бога подземља и назива за само подземље. Међутим, судбина овог имена донекле подсећа на судбину лексеме *waste*, чијом се етимологијом бави Ник, јер је он такође, повремено, и професор латинског – језика који је званично мртав, а ипак жив у огромном броју других језика и, на тај начин, језичко подземље, рудник заборављених значења или „језик средњег века, тако нека потмула, монотона, подземна песма тако рећи“, како би рекао Манов Кастроп (Man, 1980, str. 430). Као што *waste* значи и пуст, опустошен, потрошен, трошити и сл.,

⁷⁶Подземље се може читати и као својеврстан дијалог са Бодријаревим тезама из *Краја историје* (објављене 1992), у смислу да нуди другачију вредносну оријентацију у свету у којем „ништа од оног за шта смо мислили да је ишчезло, није доиста ишчезло“, у свету који постоји само још као процес непрестаног рециклирања (супстанци, колико и идеја и форми) којима се храни крај историје и негативна бесмртност „нечега што не може да се заврши, па се репродукује бесконачно“, због чега се „историја враћа по сопственим траговима [...] као идући ка злочину [...] чији су очити знакови свеопшти отпад, свеопште кајање, свеопшти ресантиман“ (Bodrijar, 1995, str. 33, 72, 95, 110). И Ник, код кога се на крају јавља изванредан ресантиман, уочава „сутошки профила краја века“ (*Исто*, 114), „када у свету настаје пауза и човек на трен заборави где се налази“ (P, str. 815) чему се супротставља ДеЛилова стратегија приповедања која, „насупротив симулацији линеарне историје ‘in progress’“ конструише своју верзију „анаграматске историје“ (подвукао Ж.Б.) (Bodrijar, 1995, str. 115).

али и отпад (смеће, ђубре, отпаци... у зависности од вредносног и емоционалног контекста), па, с обзиром на то да је свет романа дословно преплављен тим отпадом, сугерише свет који је истовремено и празан и пун, тако и име овог божанства (односно света мртвих) конотира сродан парадокс, који ДеЛилу свакако није био непознат. Плутон је, наиме, настао стапањем Хада (невидљивог, оног који чини невидљивим (Срејовић & Цермановић-Кузмановић, 2000, стр. 440-444)) и грчког Плута – једног од старијих, заборављених божанстава плодности и изобиља (нпр. (Hesoid, 1975, str. 36)). То је довело до тога да римски Плутон буде истовремено и симбол смрти, света мртвих и симбол обиља⁷⁷, чак новца, односно, како бисмо данас рекли – капитала. Марксов *Das Kapital* јесте епоним Епилога, што у спрези са епонимом Пролога, Бројгеловим „Тријумфом смрти“, сугерише ту спрегу смрти и новца као оквир дешавања и свет романа представља као Плутонов свет, односно плутократски у смислу који је и дословнији и шири од оног који ова реч у политичкој економији конотира. Капитал који је, захваљујући развоју ИК технологија, идеји умрежавања, системској административној структури и глобалистичким тенденцијама, постао невидљив јесте стекао застрашујућу ауру некадашњег владара подземног света.

Као један од елемената римско-италске традиције, Плутон се у роману, кроз свест Ника Шаја, потомка италијанског емигранта, стапа са другом иконом подземља и субверзије једне културе другом – гангстером. Када, наиме, Ник размишља о генези назива за плутонијум, део његове замисли о овом божанству јесте и: „Њега су одвели у мочвару и урадили га...“ (109) тако да, у ствари, он ратове криминалних подземља представља као модерну теогонију, с једне стране, док, с друге, ту теогонију конструише по узору на медијски произведене културолошке стереотипе. Мочвара коју евоцира јесте Стигијска мочвара или један од облика појављивања воде Стикс, која у различитим верзијама грчке и римске митологије и у њиховим књижевним обрадама неизбежно фигурира у топографији подземља, или као део границе између овог и оног света. Као мочвара се појављује код Вергилија (Вергилије, 1964, стр. 194, 199, 203) одакле је преузима Данте (Алигијери, 1998, стр. 44) и то као прелаз између сваковрсних неумерености (прва четири круга) и насиља, што су, свакако, релевантни оквири ДеЛилове Америке. Стигијска мочвара, дакле, образује пети круг пакла по којем плутају гневни и срдити, а у њено су блато уроњени духовно лењи – гнев,

⁷⁷Нпр. у орфичкој химни Плутону у којој се говори и о Плутоновим изобилним плодовима и о мочварној и мрачној равници по којој се вуку бледа привиђења (в. (Taylor, 1792, pp. 142-143)).

Ахилејев хибрис, јесте у основи трауме/греха, гнев због губитка, до чега ће нас Никова инверзна прича и његово суочавање са собом довести: „Био сам мишићав и ограничен и гневан и стваран [...] осећао се гневно и спремно у исти мах“ (818). Слика мочваре подстиче и на то да се Никова „бронзана кула“ чита као верзија Дантеове „куле старе“ тј. као капија ужареног Диса (а и Ников Феникс је врео, тј. паклен). Никова визија Плутона у мочвари, даље, јако личи на његову замисао о томе како је његов отац страдао у наводном мафијашком обрачуну, како су га одвукли до рукаваца и „спустили су га у доњи свет“ (Р, str. 121). При том су и Никова фикс-идеја, којом попуњава очево одсуство, и његово касније кокетирање са ликом италијанског мафијаша, романтизованог гангстера чији криминал демаскира социјални поредак и закон, моделовани према филмским обрасцима, као што је и у *Ваги* Освалдово учешће у историји приказано као производ фантазије о сенкама у мрачним, кишним улицама, генерисане из сличних филмских жанрова⁷⁸. Ник, наиме, понекад глуми да глуми гангстера, подражава филмске ликове, док интимно осећа да је његов стварни живот у ствари глума, и да је то што глуми ближе његовом бићу од његовог званичног, јавног лика. Ников је лик, дакле, обележен осећајем расцепа, јазом између имица и неког недукучивог јаства, мада је и то јаство одраз или (како би се у *Американи* тај тип самосвести означио) ехо (А, pp. 58, 130) медијски конструисаних карактера, па можемо рећи да је подземље у које нас његова прича води управо тај јаз у сопству, та пукотина у идентитету коју он мора да истражи и преосмисли – сва социјална, политичка, културна, историјска и друга у роману приказана подземља јесу и невидљиви, непознати модели и извори тог психичког и духовног подземља.

2. 3. 9. Unterwelt

Средишњи део романа сав је у знаку подземља и катабаза, при чему се ДеЛило користи принципом угнежђивања, рекурзије у математичко-информатичком смислу, односно, поступком *mise en abyme* у наратолошком смислу – једно подземље се смешта у друго. Сцена из подземне железнице (која је представљена као социјално и

⁷⁸ Освалдове „сањарије о контроли, савршености беса, савршености жеље, фантазија о ноћи, улицама клизавим од кише, са издуженим сенкама људи у тамним капутима, који личе на људе са филмских постера“ јесте екфраза једне од сцена типичне за „црне“ кримиће и гангстерске филмове, што се јасно види из наставка Освалдових мисли: „Киша би падала у празној улици. Увек би се појављивали људи, њихове дуге сенке повијале би се над њима, а онда пушка у његовој руци, напуњени Марлин...“ (L, p. 46) Ова се фантазија варира још неколико пута, као слика Освалдове жеље за контролом (47, 86, 277, 335) и његовог осећаја да припада свету сенки, да би се на крају, после атентата, свела само на амблематске „улице клизаве од кише“ (416).

супкултурно подземље) појављује се као интермецо, у сред Ајзенштајновог⁷⁹ „Подземља“, чији је мизансцен такође подземље – катакомба или пећина – и које је у средини ДеЛиловог *Подземља*⁸⁰. Уз све то *Unterwelt*, филм који ДеЛило приписује чувеном руском редитељу Сергеју Ајзенштајну, и сам је извучен из подземља, тј. бункера⁸¹. Филм се и дешава се испод површине земље. Он, при том, Клару подсећа на истоимени (стварни) филм из 1927, први холивудски гангстерски хит-филм, чија се атмосфера на уводним картицама описује као:

Велики град у мртој ноћи... празне улице...
облаци заклањају месец...
грађевине празне попут пећина⁸²...
станишта неког заборављеног доба (Sternberg, 1927).

Филм који се руском редитељу приписује приказује физички изобличене и унакарађене ликове, заточенике над којима се врше експерименти, али, за разлику од свих стварних Ајзенштајнових филмова, причу о жртвама науке не смешта ни у какав препознатљив културно-историјски контекст, већ је огољава и универзализује. Екфразом се конструише филм који, између осталог, асоцира и на већ спомињану Платонову пећину. Својеврсна „платонизација“ Ајзенштајна (и у смислу нивоа општости приказа и у смислу асоцирања амбијента филма и мизансцена Платоновог мита о пећини) јесте један од начина на који се отвара питање о педагошким, чак, психагогијским аспектима уметности, што је карактеристично за Ајзенштајново

⁷⁹У текстовима на српском језику презиме овог руског редитеља - Сергей Михайлович Эйзенштейн - транскрибује се као Ејзенштејн, Ајзенштајн, Ејзенштајн. Овде ће се користити варијанта Ајзенштајн, с обзиром на то да се она користи и у српском преводу *Подземља*.

⁸⁰Формална симетрија 4. поглавља чини очигледном чињеницу да је у средини – рупа, тј. подземни свет, чиме се на нивоу целине понавља симболична слика празног средишта и публиком начичканих маргина трибина стадиона из Пролога. С друге стране, сама структура тог средишњег, четвртог поглавља може да евоцира и тзв. аксис мунди, с обзиром на то да је 1974. година у средишту периода који почиње годином из Пролога романа, 1951, и завршава се 1997, годином када је роман објављен и која је претпостављена садашњост романа, односно времена приповедања. Поред тога, ово поглавље обухвата, симболички, читав космос, који се простира од подземне до кровова, вертикално, и од Њујорка, а у оквиру њега – од полуразрушеног Бронкса до бoемског Ист Вилица - до пустиња на југу Америке, хоризонтално. Тај распон са својим просторним опозицијама истовремено је и социјалан и идеолошки. Тако се нпр. кроз опозицију кров-метро одражава опозиција галеријски, признати уметник (Клара) – уметник-анархиста (Муњос, алијас Мунмен 157).

⁸¹Ајзенштајнов покушај да се, по повратку из САД-а и Мексика, прилагоди новим околностима насталим под Стаљиновом диктатуром и програмом социјалистичког реализма, *Бјежин Луг*, завршио је после вишеструких преснимавања, ипак у бункеру, као политички некоректан и неподобан, а поводом њега је одржана и тродневна конференција, чији су закључци да су формалистичка претеривања и концептуализам „отровни“ и штетни (Макавејев, 1964, стр. 21-22) (Bordwell, 2005, р. 26), што и ДеЛило наводи кроз реплику Клариног пријатеља, филмофила Мајлса (Р, стр. 432).

⁸²Пећине су у многим представама улаз у подземни свет, нпр. у *Енеиди* (Вергилије, 1964, стр. 197) или у орфичкој „Химни Плутону“ (Taylor, 1792).

схватања трансформативних ефеката и функција филма (Ajzenštajn, 1964, str. 29, 91) (Nesbet, 2003, pp. 48-55). На тај начин, филм не само да приказује подземље, већ постаје и водич кроз подземље, оно које тематизује, али и друга, кроз социјално-политичка и супкултурна подземља са којима је у роману генетички и контекстуално повезан. Низ спознаја о односу уметности и политике, уметности и моћи, о критичком ангажману уметности, а које чине део Кларине рецепције филма, сам чин рецепције, дакле, конципира по узору на катабазу и тајно знање до којег тај чин доводи.

2. 3. 10. „А све што причају о Ахерону / дубоком, све је овде, у животу“

(Лукреције)

Филм нас, дакле, још једном враћа Платону и његовој пећини, омогућавајући нам да препознамо један од феномена који мотивишу пројектовање света мртвих на светове ДеЛилових романа; онај који нам омогућава да и наведено Никово или Освалдово свесно посезање за филмским типовима, као и неинтенционална подражавања филмских сцена посматрамо и у функцији конструисања хронотопа подземља као скривеног хронотопа који, уводећи повремене прекиде у установљене просторне и временске орјентире, свет романа преуобличава у свет смрти и мртвих. Рана теорија и критика филма је често посезала за Платоновом алегоријом, подвлачећи сродност између мизансцена пећине и механизма који њен свет производе, с једне, и механизма филмске пројекције у биоскопској сали, са друге стране (без обзира на то да ли се желело да се положај гледаоца пред филмским платном и ужитак у филмској илузији дискредитују или само објасне) (Šato, 2011, str. 42-53). Едгар Морен је још крајем седамдесетих говорио о свом осећају дубоке везе „између царства мртвих и царства филма: било је то царство сенки, оно из Платонове пећине” (*Nav. delo*, str. 51)⁸³. Међутим, код Делила се граница између тако схваћеног царства сенки и света стално нарушава, па се „царство сенки“ пројектује на свет. С једне стране, филм је, уз телевизију и рекламну индустрију, главни произвођач идентитетских образаца у форми слике. А моћ слике се, по искуству првог ДеЛиловог приповедача, режисера Дејвида Бела, састоји у томе што је њен уплив у процес формирања сопства постао толики да се сопство прекомпонује у дату, потрошну слику: „Знао сам да се морам растезати све док

⁸³О стапању слике Платонове пећине и доживљаја из биоскопске сале поетски сведочи и трећа строфа уводне песме Крејнове поеме *Мост* – коју смо већ споменули као интертекст ДеЛилових слика Њујорка - „Бруклинском мосту”, где се слика „мноштва нагнутог ка некој треперавој сцени” (Crane, 1938, p. 3) јавља као метафора како паралишућег искуства живота у метрополи, тако и дубљих, скривених, притајених могућности његово искупења.

се молекули не раздвоје и ја се не прилепим на слику“ (А, р. 13). Дејвидово одрастање и сазревање подударују се са успоном адвертајзинга, који репрезентује његов отац, и концепцијом сопства као имица, при чему је прећутна претпоставка тржишног успеха те концепције та да ће слике сопства бити роба; „слика направљена у слици по облику слике“ (130) јесте формула за несуштаствено битисање потпуно прожето медијски произведеним сном. Осећај „умањења егзистенције“ (277) провоцира, како се дијагностикује у Бергмановој *Персони* (поводом које Бел и изриче своју тезу о слабљењу интензитета егзистенције) „безнадежан сан да се буде“ (Bergman, 1966), који савремени човек дели са становницима Хомеровог Хада, „празним сенкама“, „подобним санку“ (Хомер, 1998, стр. 190, 195).

Друга врста подземља која се захваљујући видео технологијама улива у свет ефекат је природе медија, како га ДеЛило разумева, а која се означава као саучесништво између (нагона ка) смрти и технологије. У *Подземљу*, ДеЛило, кроз теоријски дискурс о функцији погледа кроз камеру, приписан Метју Шају, даље развија Бењаминову тезу о „оптичком несвесном“:

И као што са увећањем није реч о све јаснијем виђењу онога што се „ионако“ види нејасно, него о потпуно новом структурисању материје, тако ни успорени снимак не чини видљивим само познате потицаје кретања, него у тим познатим открива непознате [...] на место простора прожетог човековом свешћу ступа несвесно прожет простор. [...] Захваљујући њој [камери], тек откривамо оптичко несвесно, као што смо помоћу психоанализе открили нагонско несвесно (Benjamin V. , 2007, р. 122).

Међутим, свет камером не бива изложен само „двоструком сагледавању“ (Р, стр. 159), него и својеврсном насиљу које фотографисано лишава његове темпоралне димензије и моћи непосредног и потпуног дејства на учесника сведеног на посматрача. То непознато и несвесно које камера открива није само скуп чулима недоступних квалитета, оно што не видимо да видимо; то је, пре свега, свести недоступан садржај који се несвесно и пројектује самим чином селекције и кадрирања.⁸⁴ Другим речима уместо да осветли, експонира спољашњи свет, фото-апарат се „изврће“, и посматрача претвара у предмет посматрања, извлачећи на површину његову подсвест, и то

⁸⁴Уп. „Свака употреба фотографије подразумева извесну агресију“, како лаконски закључује Сузан Сонтаг, излажући филозофију фотографије (снимања, уопште) која је врло блиска ДеЛиловој. Коментаришући лексику везану за коришћење камере и фотоапарата, а која је у енглеском идентична лексици која се користи када се говори о ватреном оружју, она додаје: „Као што је камера сублимација пиштоља, тако фотографисати некога представља сублимирано убиство – меко убиство, које одговара тужном, застрашеном времену“ (Sontag, 2009, стр. 16, 23). У најрадикалнијем виду, овај доживљај испољава писац Бил из романа *Мао II*, са својом анимистичком анксиозношћу пред фото-апаратом, због које се осећа као на сопственом бдењу (М, р. 42).

подсвест обележену деструктивним, умртвљујућим поривима и нагоном ка смрти, ка заустављању времена и стазису. Снимци убистава само огољавају ту карактеристику медија, чине је очигледном; сви делују подједнако, „безвремени, идентично мртви“ као на снимцима везаним за атентат на Кенедија (L, p. 447).

„[К]ретање филма кроз тело камере, и нека свеопшта тмина – та смрт као да се подизала однекуд из најдубљих крхотина ума, из неке ноћи ума, филмска емулзија је на неки варљив начин дочаравала појаву утваре свести. Или се Клари само чинило да тако мисли. Чинило јој се да се пита да ли је тај аматерски филм заправо живо и рудиментарно обличје технологије ума, нека врста смртоносне завере која се одвија у свести, јер тај је снимак деловао тако познатао – изгледао је као нешто што би се могло видети, не само видети већ и спознати, као да потиче однекуд из оних ноћи у којима постајемо присни са сопственом смрћу (P, str. 505).

Поред тога, свеопшта и стална, рутинска употреба апарата за визуелно бележење, фотографисање и снимање, између осталог, ствара и навику пројектовања свести у будуће сећање, сопствено или туђе, чак посмртно; тренутан скок у будућност, „притисак будућности“ (L, p. vi) којим се анулирају постепеност и континуитет сазревања става или емоције у времену⁸⁵. Овакву дисторзију темпоралних равни подржава још читав низ феномена из свакодневног живота послератне Америке којима се ДеЛило у својим романима бави: и убрзан, хипертрофиран развој наоружања, нарочито нуклеарног, а са њим и претње од тоталног уништења, коју је хладноратовска идеологија демонизације супротстављеног блока појачавала и истицала у први план, креирајући атмосферу сталног страха, панике и параноје, апокалиптична предосећања и визије катастрофа и катаклизми глобалних размера; и креирање времена перманентне кризе која, како то Кермод образлаже (Kermode, 2000, p. 25), подразумева да се оно иминентно – блиско, наступајуће, надлазеће – доживљава као иманентно, инхерентно

⁸⁵ Примера за овакав „скок у времену“ (RD, p. 210) има много. Тако, на пример, Мол у *Ранинг догу* док разговара са Персивалом у тоалету (p. 31) или Освалд приликом прве посете Ферију (L, p. 45), у тренутку дешавања учествују и у свом накнадном причању о њему, као што Освалд на крају као да гледа (из будућности) себе како је устрељен, на ТВ-у (p. 440). Другу врсту скока у времену илуструју примери виђења будућег отпада и рушевина. „Зар не мислиш да је то нов начин гледања?“ пита се Ник у *Подземљу*, свестан да у производима види какав ће отпад од њих настати, а у новим грађевинама будуће рушевине (P, str. 123, 310). Бодријаровске „рушевине будућности“ у садашњости, у новом или, чак, у још незавршеном (Bodrijar, 1995, str. 78) честа су појава код ДеЛила:

Гледао је како Бродвеј плута у закривљеном прозору и осећао као да су се блокови времена и простора разлабавили и раздвојили. [...] И кулу у изградњи преко пута улице, умотану у мрежу да је заштити од временских неприлика, док се нечији обриси хитро провлаче кроз пукотине у наранџастом застирачу. Сада их је јасно видео, троје или четворо деце која се играју по попречним гредама, због чега грађевина изгледа као рушевина, као напуштен објекат (M, p. 23).

Или: „Зграде [облакодери Менхетна] су са ове раздаљине биле врло упечатљиве, не толико због разметљивости, жарке амбиције, колико због овешталих осећања која су измамљивале, ћилибарског расположења, евоцирајући жалост неочекиваних руина“ (P1, p. 191).

садашњем тренутку, не као могућност или клица, него као већ реализовано; и општа усмереност капиталистичке производње ка убрзавању производних процеса и иновација („производња ствара производе као отпадак сутрашњице, (тако) да је *производња стварање отпадака*; разуме се, отпадака у чију бит спада да се привремено задржава у статусу применљивости” (подвукао Г.А) (Andreas, str. 41)). Конвергенција ових феномена је свакодневном животу дала један стакато, чак хистеричан ритам и обележила га сталним ишчекивањем, зависношћу од онога што ће доћи, од наметљиве будућности у облику смрти. Смрт није хоризонт, већ бива овде и сада, као „фатална стратегија времена које би да прескочи зацртане етапе и пређе с оне стране краја“ (Bodrijar, 1995, str. 15-16).

3. Колекционар као трансубјективни хронотоп

Неки књижевни ликови конципирани су тако да око себе стварају „посебне мале светове, посебне хронотопе“ (Bahtin, 1989, str. 277). Фигуре (луде, обешењака, варалице) којима се бави, Бахтина не интересују само као ликови у роману него и као ауторски модели, као маске приповедача/приповести, као позиције из којих свет може да се перципира, расветљава, разобличава и из којих може да се приповеда независно од тога да ли у свету дела постоји лик који ту позицију утеловљује или она остаје само на нивоу наративног гласа.⁸⁶ Због тога што су, у ствари, скуп маски, значење таквих ликова је фигуративно и/или иронично; они су средство друштвене самоспознаје, па је и њихова индивидуалност потчињена тој функцији, представљена као низ улога. У тим случајевима, човек се налази у „стању алегорије“ чији је обликотворни значај, за роман у целини, огроман (Bahtin, 1989, str. 278-280).

С обзиром на то да смо говорећи о хронотопу подземног света у више наврата спомињали феномене везане за праксе сакупљања – колекционарство, спискове, листе и каталоге, односно различите облике гомилања, набрајања и понављања – издвојићемо фигуру колекционара која се у ДеЛиловим романима појављује и на нивоу ликова, али и на нивоу наративне стратегије која формира једну дистинктивну спрегу простора и времена. У питању је, дакле, позиција коју приповест дели са ликовима који је заузимају спорадично и привремено, скуп пракси које на специфичан начин организују простор(е) и време(на) романа интервенцијом у друштвене, нарочито институционалне начине организације и администрације времена и простора каква је истори(ографи)ја.

3. 1. Сакупљање

Колекционарска делатност, као начин бављена материјалном културом, али и као материјализација парцијалног и селективног културног памћења и сећања јесте и ревалоризација ефемерног, пролазног и контингентног онда када се ова страст и делатност „спусте“ на ниво свакодневног живота нижих и средњих слојева друштва, где није реч о инвестирању баснословних количина новца у институционално „оверене“ раритете и уметничка дела, већ управо о страсти за прикупљањем обичних, јефтиних, индустријски и серијски произведених, тривијалних предмета.

⁸⁶ „Романсијеру је неопходна нека формално-жанровска маска, која би одредила како његову позицију за посматрање живота тако и позицију за обелодањивање тога живота“ (Nav. delo, str. 280).

Колекционарство препознатљивим чини посебна систематика која вреднује повезаност и однос: колекционар појединачне елементе вреднује пре свега на основу њиховог потенцијала да граде и испуњавају неки особен и непоновљив образац веза и корелација са другим предметима (Baudrillard, 1997, p. 8; Cardinal, 1997, p. 77; Bal, 1997, p. 111), чиме успоставља својеврстан парадокс, јер сваку појединачну ствар третира и као јединствену, издвајајући је из мноштва њој физички сличних или истоветних и као серијску, као део збирке (Baudrillard, 1997, p. 10), покушавајући да разноликост, дивергентност и хетерогеност (порекла предмета и предмета самих) уравнотежи кроз заједнички дискурс (Cardinal, 1997, p. 71). Међутим, процес формирања збирке који, да би уопште могло да се говори о колекционарству, не може да се оконча (Baudrillard, 1997, p. 13), намеће и стално преиспитивање и прерађивање тог дискурса или плана, који тиме губи својство тотализујуће инстанце, постаје променљив и самопоричући. Друга кључна активност правог колекционара, стога, јесте активност преозначавања – ствари не само да се лишавашу своје предметности, у смислу да престају да буду употребни, функционални објекти да би постале знаци, већ се и њихово значење непрестано мења са сваком новим елементом, са сваком новом трансформацијом целе колекције којој припадају (Bal, 1997, pp. 111-112). Уколико појам ствари проширимо појмовима као што су прича, гласина, анегдота, вест, жаргон, бренд, слоган, ... онда можемо да кажемо да је колекционарска делатност – постепено прикупљање, повезивање и непрестано реконфигурисање и преозначавање све ширег скупа елемената – један од наративних модела *Подземља*.⁸⁷ Другим речима, имплицитни аутор *Подземља*, али и *Беле буке*, на пример, јесте и колекционар.⁸⁸ То важи и за *Вагу* уколико приповест посматрамо као преломљену кроз лик историчара Бренча и садашњост његовог прикупљања свих могућих докумената и извора везаних за догађај из 1963. Иако је историографски извештај о Кенедијевом убиству његова

⁸⁷ О'Донел конструкцију *Подземља* пореди са архивом (O'Donnell, *Latent Destinies : Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, 2000, p. 150), што је, такође, производ колекционарске, сакупљачке делатности.

⁸⁸ Леклер се двоуми између колекције и хрпе када, метафорички, описује структуру *Беле буке* (LeClair T. , 2003, pp. 8, 24, 29). Међутим, збирка и хрпа нису синоними, па би много прецизније било рећи да структура романа представља колекцију у распаду, скуп прича које су остале без већег дела „везивног ткива“. Другим речима, каталогизујући типичне ситуације и феномене из свог свакодневног живота, Гледни бива суочен са догађајем који, из његове перспективе, одбија да се повеже, који, упркос његовим напорима, остаје да „виси“, опирајући се обрасцима које је Гледни успоставио у свом личном, пословном и породичном простору. Исти ефекат неуклопивости, несавладиве и насилне другојачности има вест о атентату на Кенедија у односу на гомилу прес-клипинга, новинских наслова и чланака које Берил у *Ваги* исеца и шаље пријатељима као приватну кореспонденцију и „личну форму изражавања“ (L, pp. 124, 261, 446).

номинална делатност, он се, у ствари, појављује у улози колекционара свега што са овим догађајем има посредне или непосредне везе, без обзира на то да ли је документарног или фикционог карактера, али тако да у његовој „соби крцатој теоријама“ (L, p. 299) ипак нема „формалног система који би му помогао да прати материјал сакупљен у соби. Користи руку и око, боју и облик и памћење, склоп сугестивних ствари које један предмет повезују са његовим садржајем“ (15). Његов лик, при том, осцилира између фигуре колекционара и фигуре обавештајца који податке и информације скупља ради систематског складиштења и контролисања, независно од било којег и било чијег непосредног и практичног циља и чија мисија одговара мисији ЦИА-е онако како је у својим мислима одређује супруга једног од бивших агената-завереника у *Vaigi*: „да прикупи и похрани све што је ико икада рекао, а онда да све то сажме на микротачку“ (260). „Од суштинског је значаја господарити подацима“ (442), мисли Бренч, што би било кредо овог полицијског и политичког инструментализовања сакупљачког и колекционарског порива који, у основи, већ јесте производ жеље за стварањем неког облика контроле, реда и склада у хаосу ствари, али не и тоталног и свеобухватног, већ парцијалног и локалног. То Бренча, и као једног од ликова и као потенцијалног приповедача *Vaige* - интрахетеродијегетичког (по Женетовој), односно, секундарног недијегетичког (по Шмитовј типологији) (Coste & Pier, 2011, pp. 4, 14) - приближава другим колекционарима докумената – Гају Банистеру у *Vaigi* и Хуверу у *Подземљу*. У питању су сакупљачи који первертирају колекционарску страст утолико што код њих збирка, сама идеја збирке у облику досијеа претходи стварности, преобликује је – преуређује животе, чак и сећања људи (P, str. 569) - уместо да њоме бива преобликована: „Када једном отвориш досије, само је питање времена када ће материјал почети да се слива у њега. Белешке, спискови, фотографије, гласине. Сваки делић и комадић и шапат који су беживотни све док неко не наиђе и покупи их. Све је то чекало на тебе“ (L, p. 143).

У ДеЛиловим романима феномени везани за колекционарство имају, дакле, велики и продуктиван значај иако се заиста истакнут лик колекционара не јавља све до *Подземља* и Марвина као колекционара бејзбол сувенира. Ипак, у *Белој буци*, на пример, већи број ликова се описује као колекционар: шеф одсека има своју колекцију предратних боца за соду (WN, p. 9), Гледнијево наставно средство је збирка видео записа нацистичких парада, његов учитељ немачког је некад прикупљао књиге на тему метеорологије (p. 55), итд. Такође и у *Vaigi*: Парментер је колекционар вина (L, p. 19); једна од маски Мореншилда јесте и колекционар поштанских марки; самог Освалда

карактерише и неколико колекционарских покушаја – поштанских марки, такође (134), докумената (235), итд. Међутим, поред тога што се одговарајући однос према неким стварима и отворен или прикривен вид колекционарске страсти срећу и код многих других ДеЛилових ликова који нису означени као колекционари - почевши од Дејвида који као приповедач Американае (скупа објеката који дефинишу америчку културу, историју и географију) мора да се замисли и као колекционар - овде нас лик и не интересује као лик, већ као персонификација једног модела приповедања и једног, по Ладиновој класификацији, трансубјективног хронотопа, независно од тога да ли се колекционар(ство) експлицитно спомиње или не. Лик колекционара треба да послужи као средство разумевања представа о међусобном односу простора и времена које активности колекционара имплицирају и како та делатност организује и повезује кључне и препознатљиве карактеристике епохе. Како активно и свесно произведен и маркиран простор незваничне и неинституционализоване збирке третира време и у апстрактном и у друштвеном смислу и како се умеће у јавни простор, све више обележен само наизглед истом колекционарском страшћу тј. тежњом ка прикупљању, класификацији, организацији, конзервирању и излагању свега што су човек и друштво створили и оставили за собом, с једне и комодитизацијом ове тежње у виду готових колекционарских производа, са друге стране, тако да она за једне буде средство хомогенизације глобализованог света уз помоћ ствари, а за друге – средство (ре)конструисања, одржавања и истицања сопствене, индивидуалне или групне различитости?⁸⁹

Колекционари се као ликови јављају у *Ранинг догу* где је њихов заступник и гласноговорник Лајтборн, шверцер и антиквар еротских и порнографских дела. Његова филозофија колекционарства - „Историја је тако утешна. Зар то није разлог због којег људи постају колекционари? Да поседују комадић опипљиве прошлости. Живот је неухватљив, па утеху тражимо у истрајним стварима“ (RD, p. 104) - јесте у нескладу са мотивима и интересима који стоје иза сумануте потраге за нацистичким порно-

⁸⁹ Имамо у виду подврсту колекционарства коју Игор Копитоф (Kopitof, 2005, str. 290) одређује када описује групни/колективни и индивидуални вид сингуларизације неупотребљивих, потрошених предмета, односно „безбројне шеме валоризације које су осмислили појединци, социјалне категорије и групе“ као начин отпора свеопштој и јавној комодитизацији. Што је друштво више комодитизовано, то су оне учесталије али и међусобно конфликтније. На тај начин, како то имплицира и Марвиново виђење колекционарске улице Флоут као процеса „растављање жудње на хиљаде подврста“ (P, str. 326), колекционарство је парадоксално јер се истовремено и опире комодитизацији и комодитизованим значењима и класама вредности и подржава стратегије маркетинга ниша, тј. атомизацију интересовања. И Марвинов подрум одсликава тај парадокс тако што се кроз поређење са музејем доводи у парадигматски однос са продавницом кондома из првог дела романа (115).

филмом, јер њу не покреће потреба за трајним вредностима и ослонцима него „нагон за стицањем“ који је, по Делилу (DeCurtis, 1996, р. 64) обележио другу половину седамдесетих у Америци. А поседовање је, како је то наговестио Валтер Бењамин у једном од својих крокија за пројекат Аркаде, противтежа колекционарству; поседнички однос према стварима довршава, реализује без плодносног остатка и тиме укида колекционарски (Benjamin, 1999, р. 209), као што га укида и обавештајно-полицијски пројекат чији је репрезент *Извештај Воренове комисије*, „дојсовкса књига Америке“ тј. „роман из којег ништа није изостављено“ јер ту „све припада, све пристаје“ (L, р. 182). Та прилично крхка и нестабилна равнотежа коју колекционар(ство) покушава да одржи ограђујући се како од пуког гомилања посуда, тако и од ауторитарне контроле над њима и њиховим значењима, јесте основ ДеЛиловог коришћења овом фигуром као хронотопичном.

Иако се сви који су се овим феноменом бавили, без обзира на то како га тумаче и вреднују, слажу да колекционар стварима приписује и додељује неку трајну вредност, независну од њихове функције, порекла, употребљивости и контекста употребе, природа тог чина различито се тумачи и оцењује, што онемогућава било какву општу, недвосмислену представу о колекционару. Да ли је у питању „регресивно понашање“, лишавање предмета и његово подређивање ћудима и жељама субјекта (Baudrillard, 1997, р. 7) чиме се над предметом врши својеврсно семиотичко насиље (Bal M. , 1997, р. 111) или је у питању ослобађање предмета, чак „ослобађање од кулука употребљивости“ (Benjamin, 1999, р. 9) и служења човеку и људским потребама? Сем што је феномен везан за предметни свет, колекционарство је и начин организовања времена: тако, на пример, колекционарска улица Флоут нема просторну него временску границу – „свој поноћни завршетак“ (P, str. 326). Проблематика темпоралности везана за колекционарство ипак је, такође, предмет спора: да ли колекционар континуирано реално време просто замењује дисконтинуираним и поновљивим временом успостављања колекције, губећи осећај за садашњост (Baudrillard, 1997, pp. 14-16) или колекционара карактерише појачана свест о садашњости која, умећући се у поредак неких прошлости, разбија историјски континуум (Benjamin, 1975, р. 29)? Да ли колекција, као просторна целина, принципом јукстапозирања надилази и потискује индивидуалне приповести појединачних предмета, оваплоћујући а-темпоралност (подсвести) (Forrester, 1997, р. 244) или се значења и вредности колекције темеље на целокупној историји сваког појединачног предмета (Benjamin, 2007, р. 60.) чиме се, истовремено, утврђује и сингуларност тог

преосмишљеног и пресигнираног предмета истргнутог из серије којој својим настанком и пореклом припада, али и из јавне сфере? Шта, заправо, значи „могућност да се изгубите у времену“ коју колекционарство, у свом нагињању ка фетишизму, нуди као и „свака навада“ (Р, стр. 326)? ДеЛило ову амбивалентност колекционарства не заобилази већ уз помоћ овог хронотопа преиспитује и међусобно супротставља различите праксе сакупљања у културама послератне Америке.

3. 1. 1. Колекционар и памћење

Кључни лик, односно парадигма колекционара код Делила, а самим тим и утеловљење ових и других контрадикција колекционарског односа према прошлости и колекционарске употребе прошлости у садашњости, јесте лик Марвин у *Подземљу*. Његова сакупљачка страст усмерена је ка бејзбол реквизитима, а пре свега према читавом спектру ствари, појава, представа и могућности везаних за утакмицу из Пролога. Иако ће нам се при првој појави овог лика у роману чинити да је његова страст у вези са смрћу његове жене, те да је облик или симптом ненадокнадивог губитка и неизлечиве ожаложности, касније (односно, раније на нивоу фабуле) схватамо да је ова страст симптом пропуштеног, при чему је пропуштање преважне утакмице из 1951. кулминација приче о Марвиновом неуспелом, промашеном и, заправо, подједнако пропуштеном сусрету са својим (очигледно јеврејским) пореклом, кроз бурлескни приказ посете совјетском, комунистичком полубрату (Р, стр. 316-320). За њега као навијача и фана, спектакуларна и драматична утакмица којој није присуствовао функционише као моменат разилажења са историјом, чије бескорисне остатке он сад пабирчи и чува. С друге старане, његова подрумска, односно подземна колекција само је на први поглед збирка предмета и одпадака некадашњих предмета; она је – и то је кључно када је у питању хронотопичност лика или фигуре колекционара - збирка афоризама, прича, цртица, анегдота и других дискурзивних форми *ad hoc* изабраних да се уз помоћ њих исприча све оно што ту колекцију чини могућом и таквом каква у том тренутку јесте. Оне његову колекцију - непомичан однос ствари у простору – претварају у мобилан, променљив, насумичан, бескрајан и увек другачији низ ставки које колекционарски порив чине неразлучивим од његове супротности, од антиколекционарства као праксе гомилања предмета који се не повезују, остајући дискретни и залутали.

[П]рава историја [једне збирке] никада не може тећи глатко; њен наратив увек обликују и замисао и случајност, покривеност и недостатак, постојаност и непостојаност,

јединствено и редундантно, па њено дубље значење често мора да постоји истовремено са оним отрцаним (Cardinal, 1997, p. 70).

Више него збирка предмета, Марвинова колекција је многообличан каталог чија правила описивања диктирају мене колекционарске страсти и том страшћу усмерен однос према прошлости. Његов неуспех да исприча историју кретања лоптице, као и немогућност да, упркос темељном преиспитивању и уз помоћ све напреднијих и напреднијих технологија, реконструише њено порекло, заједно са његовим неодустајањем, показују да Марвинова колекција није приповест која у хаос предмета уводи ред и заједнички смисао, већ гест који показује неколике правце, али ни један нити затвара нити стиже до његовог непобитног краја. Његова делатност – и као материјална пракса и као приповедање о њој – такође се, као и Бренчово сакупљање трагова Освалдовога живота, укршта и саображава истражним правосудним и полицијским праксама, градећи свој „музеј контрадикторних чињеница“ (L, p. 299). Он настаје паралелно са физичком колекцијом, као скуп одјека и резонанци тзв. меморабилија, материјалних трагова и подсетника на одређени догађај, а чији се значај и конструише и одржава управо уз помоћ геста претварања његових отпадака у трајне подсетнике: „Увећавао је, мењао положаје, анализирао. Поделио је радњу филма да би је успорио, да би неколико секунди филма претворио у једну слику. Прегледао је појединачне делове филма, тражећи честицу информације, минимум слике која недостаје“ (P, str. 181). Овај опис Марвиновог рада са једним од предмета из његове колекције, као и ова усредсређеност на успоравање и заустављање, на увеличавање све ситнијих детаља простора и времена, на паралаксу – укрштање и претапање неколиких углова посматрања (и у физичком и у епистемолошком смислу) – јесу и метанаративни елемент, приказ начина на који ДеЛило обрађује своју „колекцију“ прича, а који не дозвољава да се прошлост претвори у завршену „слику“ прошлости већ инсистира на симултаности прибављања артефаката и тумачења самог процеса прикупљања.

И у Бренчовом и у Марвиновом случају, ни један поступак прикупљања и организовања ипак не доводи до заокружења: код Марвина трајно опстаје мањак, мањак знања који набавка лоптице није успела да надомести, а код Бренча – вишак, који чини да се прошлост мења док он о њој пише. Било каква целина је немогућа и недостижна па се његов рад преобраћа у збирку бележака, „безобличних или парцијалних текстуалних производа“ (Radford, 2006, p. 241): белешке су његово „уточиште“ (L, p. 301). Ова нецеловитост, као и стално пребацивање акцента са

предмета које они поседују на изворе и начине долажења до њих (аквизиције, тако рећи) показује да се код ДеЛиловог колекционара јављају карактеристике идеалног или правога колекционара каквог је, на темељу све шире распрострањености и све веће разноликости колекционарства, замислио Валтер Бењамин. Бењаминовски су ови (нед)остаци колекција. Бењаминовски је и Марвинов неуспех као приповедача, али је такво и његово везивање за најтривијалније и отпадне реквизите бејзбола јер прави колекционар, по Бењамину, и прикупља оно апокрифно или анонимно, безвредно у смислу да се порекло не аутентизује именом јединственог и оригиналног творца. Оригинално прикупљеног примерка је нешто попут дара самог сакупљача предмету. На тај начин, право колекционарство је контраст институционалном, музејском и њему сродном прикупљању уметничких и сличних „аутентичних“, „оригиналних“ артефаката. Сам Бењамин у овој појави, у њеној све изразитијој и учесталијој каприциозности - а како ДеЛилов пример са улицом Флоут показује, и све наглашенијој бизарности, чак перверзности - и јесте уочио, између осталог, одговор на распад заједничке, колективне традиције „састављене“ од тих оригиналних имена.

Традиција уводи ред у прошлост, не само у смислу хронологије већ, пре свега, у смислу систематизовања и раздвајања [...] Колекционарска страст не само да је несистематична, већ је на ивици хаотичног [...] због тога што је не распаљује квалитет објекта – нешто што јесте подложно класификацији - већ је разгорева његова гениност, његова јединственост, нешто што измиче свакој систематској класификацији. Стога, док традиција дискриминише, колекционар нивелише разлике [...] Насупрот традицији, колекционар [...] садржај замењује чистом оригиналношћу или аутентичношћу, нечим што је тек француски егзистенцијализам установио као квалитет *per se*, одвојен од свих специфичних карактеристика. Уколико се овај начин мишљења доведе до својих логичних консеквенци, резултат је чудна инверзија првобитног порива колекционара: „Генуина слика можда је стара али је генуина мисао нова. Она је производ садашњости. Ова садашњост [...] је бик чија крв мора да испуни јаму да би се сенке преминулих појавиле на њеном ободу.“ (Benjamin, Schriften II, 314) Из ове садашњости, жртвоване ради призивања прошлости, уздиже се онда кобан утицај мисли усмерен ка традицији и ауторитету прошлости.

Тако се наследник и заштитник претвара у оног ко уништава. [...] О]н мора да изабрани предмет очисти од свега што је у њему типично (Arendt, 2007, pp. 44-45).

Феномен колекционарства као „практичног памћења“ (Benjamin W. , 1999, p. 205) Бењамин је пре свега интересовао због посебног и неортодоксног, контра-историографског, потенцијално политички значајног, анархичног, чак револуционарног односа према прошлости и историји. Ова материјализована форма памћења екстернализује „индивидуално искуство прошлости/ са прошлошћу“ које је

оригинално у свакој садашњости, а не једну слику прошлости и, стога, подразумева слободно имплицирање садашњости у прошлост, „свест о садашњости која разбија историјски континуум“ (Benjamin, 1975, pp. 28-29). Колекционар из прошлости одабире делове и аспекте које размешта у складу са поретком који од споља делује као наред и ђуд. Не претендује на то да прошлост третира као нешто завршено, уобличено и целовито, већ као потку (Idem, p. 37) чије су нити делимице распоредене и расуте, а делимице упоредене у садашњост. Ова врста интересовања за колекционарски модус прераде прошлости за садашњост и у складу са критичним питањима одређене садашњости, евидентна је како у ДеЛиловом приказу лика Марвина, тако и у преузимању колекционарске страсти и колекционарског начина размишљања као наративне стратегије која трансформише традиционалније форме историјског романа. Управо као што за Марвина лоптица и други предмети из његове колекције, тиме што су ишчупани из свог првобитног контекста и одвојени од намена за које су створени да би са њима сродним предметима образовали нову констелацију, служе као средства поимања и тумачења читаве једне епохе, њених физичких и имагинарних предела, политике и идеологије које је обликују, тако и Бењаминов колекционар својом страшћу ствара колекцију као отворен историјски систем: „за право колекционара, свака појединачна ствар у том систему постаје енциклопедија знања епохе“ (Benjamin, 1999, p. 204). Страст колекционара која се „граничи са хаосом сећања“ чини да читава историја одређеног предмета постаје „магична енциклопедија чија суштина је судбина тог предмета“ (Benjamin, 2007, p. 600) – судбину Марвинове лоптице заправо су одредили расни и класни, односно, генерацијски тј. односи на релацији отац-син карактеристични за педесете и шездесете, што се може ишчитати из детаља оних делова приповести који приказују Котера и његовог оца, купо-продају лоптице, однос између првог купца, Чарлса, и његовог сина. Шта више, „све чега [колекционар] може да се сети, све мисли, све чега је свестан постаје оквир, пиједастал, печат његовог власништва“ (Benjamin, 1999, p. 204), како показују и Марвинова повезивања сопствене збирке и колекционарства са најразличитијим феноменима послератне америчке културе, од Хладног рата, преко популарних епистемологија (теорије завере, „тачкасте теорије стварности“ (P, str. 179), и сл.) до условне, од политике и идеологије зависне природе еротских фантазија (str. 186). Још једном треба истаћи да код ДеЛила нису у питању искључиво лично сећање (и колекција сувенира, трагова личног присуствовања/учешћа) него „нека подземна свест“ (183) тј. својеврсно интересубјективно памћење преломљено кроз појединачно сећање. Дисторзија времена

коју спроводи Марвинова, на таквом сећању заснована прича укључује и протицање времена у различитим правцима⁹⁰ и многобројне елипсе и, као и *Подземље* у целини, компликује разумевање приче уз помоћ појмова као што су узроци и последице, наговештаји, ефекти, антиципације, све оно што захтева једносмеран, ако не и телеолошки проток времена. Неповезани моменти из периода његовог трагања за лоптицом и информацијама о њој образују низове који не признају хронологију и различите периоде представљају као коегзистентне. Та иронична темпоралност, односно, иронична симултаност и испреплетаност различитих периода (Elam, 1992, pp. 48-50) конструише и ДеЛилову представу педесетих и шездесетих. Време приповедања тако у приповест транспонује време трагања за бејзбол лоптицом, „дуго лучно путовање саме лоптице“ (325) које нуди могућност импулсивног или гласинама и наговештајима усмераваног лутања кроз простор и време и могућност губљења у њима.

Марвинова збирка старих ствари, превасходно из педесетих и шездесетих, јесте и контрапункт гомили нових ствари и нових речи, „речи на прекидач“ (P, str. 526) на којој сатирично приказана типична средњекласна америчка породица Деминг (523-531) заснива свој идентитет и статус. Марвинова збирка подрива носталгичну представу о том периоду, његовом неограниченом изобиљу, осећају бесконачности који је изазивао код оних који су живели мит о америчкој политичко-економској супериорности на светском плану или у њега веровали, а коју Марвин препознаје у мотивима Брајанове изненадне посете његовом личном музеју. Чежњи за изубљеним осећајем сопствене неограничене величине, коју препознаје у Брајановој носталгији, Марвин супротставља „скривени менталитет типа хајде да останемо код куће“ (176) који је његова верзија реалности средине двадесетог века. Ово разилажење мотивише и то што се на нивоу романа у целини број вредносних перспектива, али и њихова међусобна разлика, увећавају када токови приповести доспеју до педесетих и шездесетих, односно до периода који су крајем двадесетог века, у садашњости времена приповедања, постали предмет многобројних противуречних тумачења, носталгичне идеализације и критичких ревалоризација, ревизија и реконтекстуализација појединих дешавања и појава. Почетак педесетих који Нику у Епиплогу, крајем деведесетих, делује као узбудљив, енергичан, стваран, посматран непосредно после убиства, делује као „досада

⁹⁰ „Чудно је било то како је сакупљао податке о скорашњем кретању траженог објекта, док га је истовремено пратио унатраг све до далеке прошлости“ (P, str. 325).

оних година“ и „тупа тужна истоветност оних дана“ (521-522). Пети и шести део *Подземља* уводе како нове облике организовања приповести, тако и на десетине нових ликова-фокализатора који иначе фрагментарну и дисконтинуирану приповест разбијају на још ситније делиће и чине је још дисперзивнијом и мноштвенијом, али и још више налик збирци неускладивих гласова.

Речју, колекционар је овде једна од маски аутора, а колекционарство – трансубјективан хронотоп и историографски модел који имплицира одређене трансформације историјског романа. Роман историјским чини не пуко помињање историјских догађаја и/или личности, употреба историје као сцене и кулиса, већ чврста, нераскидива испреплетаност историјског и фикције у смислу да су особености ликова мотивисане специфичним карактеристикама одређене епохе (Лукач, 1958, стр. 9-53). Ликови „израстају из живота саме епохе“ (29) па се одједи и трагови дејстава историјских догађаја и криза могу препознавати у судбини и свакодневици приказаних колектива и појединаца, са којом у свету романа ступају у интеракцију. С друге стране, колекционарство, као истовремено и систематично и произвољно, и планско и импровизовано прикупљање на први поглед безначајних, случајних и неконсеквентних момената из прошлости, које тежи њиховом особеном, иновативном и конструктивном повезивању а не излагању њихових опредмећених трагова, које прошлост разбија и добијене крхотине реконтекстуализује и реорганизује, премештајући нагласак на сам процес и контекст прикупљања функционише и као један модел сећања и конструисања историјског романа. Такав историјски роман се, за разлику од класичног (Elias, 2001, pp. 6-9, 16-20), не ослања ни на какве универзалне историјске обрасце или законе и не представља објективно сазнатљив историјски оквир за неку фикционалну радњу, већ га сам конструише. Један, али не и једини. Како је то, с правом, наговестила Моли Волас, *Подземље* садржи „моделе историје и стварања историје“ (Wallace, 2001, p. 369)⁹¹. Множина у овом изразу је кључна. Не само због тога што се „мале“ историје, историја једног спорта или, чак, једног предмета третирају са пажњом која имплицира неисцрпну мноштвеност историја наспрам једне историје која би им свима била надређена и свеобухватна. Наиме, после почетног супротставаља Клариног и Никовог односа према историји, роман, прво, уводи различите, несагласне верзије одређеног

⁹¹И О'Донел говори о конфликтним појмовима о историји који су у *Подземљу* повезани, не да би се поредили по исправности или аутентичности, већ да би се показале парцијалне и недовршене историје које се час преклапају, час сукобљавају а час удружују (O'Donnell, 2000, p. 154). Уп. и: (Chodat, 2008, pp. 222-232).

периода (50-их и 60-их година двадесетог века, које су приказане из идеолошке и психолошке перспективе огромног броја ликова који, при том, репрезентују врло различите слојеве друштва). Затим, на екстрадијегетичком нивоу, уводи и мноштво облика представљања, односно, различите критеријуме одабира и поступке организовања или аранжирања делова те прошлости, док на дијегетичком плану креира различите контексте оживљавања или коментарисања материјалних и имагинарних трагова и остатака прошлости. На крају, целина представља напет скуп могућих представа о томе шта је историја, ко/шта је и како ствара. То важи и за *Vaгу*, где се историја, такође, представља из мноштва перспектива, као резултат борбе за моћ између интересно различито усмерених групација, као непредвидиво повезивање међусобно независних и ћудљивих тенденција и тежњи, као понављање космичких циклуса („лета“ и „зиме“ коју је Кенедијева смрт „ослободила“ (L, p. 427)) у новим околностима, као реализација тајног плана, као последица низа међусобно повезаних детерминишућих животних околности, како је објашњава Освалдова мајка. У том смилу, колекционарство функционише и на наративном и на метанаративном нивоу.

Колекционарска пракса се, ипак, не може одвојити од питања посед(овања)а јер колекционар заправо обнавља старије типове односа према стварима, неке архаичне облике својине - оне код којих искључиво приватна својина и није могућа - и на тај начин представља алтернативни облик акумулације „капитала“. Ту се реконтекстуализује однос према табуу (онда када колекционарство нагиње ка фетишизму) али и однос према рукотвореном покретном добру какав су (по Хојзинги) имали средњовековни сиромаси, када су материјална и техничка оскудица захтевале дуготрајност ствари што је, повратно, саме ствари обогаћивало власниковим „познавањем њиховог порекла и њиховог трајања у историји [што је] однос који сада делује архаично“ (Benjamin, 1999, pp. 209-210). Такав однос човека чини пријемчивим за историју настајања, трајање и „дубину“ ствари, све до оних најефемернијих, што овима даје временску пуноћу и особеност, какву, на пример, у *Подземљу* има чак и један чизкејк (184).

3. 1. 2. Ствари

Утешност и удобност, конформност опипљиве прошлости о којима већ наведена Лајтборнова сентенца говори проистичу из пројектовања мнемоничких функција на ствари: „ствари као предмети који памте“, како се каже у *Белој буци*, а поводом Денис и њене склоности ка прикупљању и чувању предмета који обележавају или прате њен

живот. „То је део њене стратегије у свету измештања – да улаже сав могући труд у обнављање и чување, да ствари држи на окупу због њихове вредности као предмета који памте, као средстава везивања за живот“ (WN, р. 103). На другачији начин, ово се открива и ликовима у *Играчима*. Када се затекну сами у заједничком стану, прво Лајл, пошто је Пами отпутовала, а затим и она, пошто се вратила у стан који је Лајл напустио, они себе откривају у дотад заправо и непримећеним стварима, у, на пример, плетеној корпи за коју се Пами и не сећа да су је имали или у тек купљеној столици. „Њено памћење у стварима“ (P1, р. 204) и то као седиментирано, тј. непомично, „инертно“ (54). Када Брита у *Мао II*, по повратку из посете Билу, почне да вади шољице и кашичице из ормарића и фиока, она осећа како јој те ствари помажу да се поврати, да се опет осети недирнутом, враћају јој стабилност у дословном смислу (M, р. 88). У недостатку других ослонаца личног идентитета, ствари су, дакле, у функцији стварања осећаја континуитета и - као у случају Гледнијевих, којима је читав стан складиште неупотребљаваних предмета из претходних „живота“ тј. бракова - везе са пореклом. Сачуване, прикупљене, реорганизоване, реконтекстуализоване и од употребе одвојене ствари постају медијум и форма личног памћења; постају ствари у којима „одјекује време“, „осећај прикупљених година“, како о Опелиним стварима накупљеним у соби мисли Баки, набрајајући их у виду списка или каталога (GJS, р. 38).

Материјализовано и оспољено памћење значи да се поступци одношења према колективној прошлости и историјском наслеђу преузимају и користе у успостављању односа према личној, индивидуалној прошлости. Музеолошки поглед на ствари очекује да оне буду репрезенти, односно, утеловљење личних искустава и доживљаја. Стан, дакле, поприма карактеристике личног музеја, а предмети за свакодневну употребу и личне ствари – карактеристике сувенира, као да је индивидуална прошлост неко стране, делимице егзотично место, као да се кроз живот пролази туристички. А „вечити туриста“ (N, р. 41) живи између двају облика „моћне навале ствари“ (р. 278) – једног необавезујућег и увек изненађујућег (р. 42) и другог који страност приказује у свој њеној застрашујућој несхватљивости, „сировој блискости и недостатку заједничке мере“ (р. 278). Покушај да се ствари тако рећи населе и тим насељавањем, како би Бењамин рекао, трансфигуришу (Benjamin, 1999, р. 9; 2007, р. 67) јесте средство очувања те страности и средство одбране од ње.

У све нестабилнијем и безобличнијем свету, ствари су, показују поступци ликова у *Белој буци*, укључујући и Гледнијеве покушаје да их се заувек ратосиља (WN, pp. 262, 294) и мнемотехничко тј. средство подсећања, али и памћење само, а самим

тим и основ или гарант идентитета који тим ослањањем на ствари и сам постаје или хрпа – складиште ствари које нити се троше, нити усвајају (Епштејн, 2010, стр. 59-60) или колекција - дуготрајна али и смисаоно променљива, динамична и итеративна акумулација присвојених елемената и делова јавних простора и дискурса⁹². Чак и колекционар, заправо, увек прикупља самог себе, неуморно понавља Бодријар, при чему та опетована интеграција човека и предмета (објекта у граматичком и филозофском смислу) подразумева и једно непрестано ширење сопства (Baudrillard, 1997, pp. 11-12) којем је збирка и материјални облик и медијум испољавања истовремено.

Хронотоп колекционара уводи, дакле, ствари у фокус, а са њима и питање односа човека према стварима, односно, питање поседовања, власништва и употребе. Тактилна вредност, материјалност различитих материјала и површина, моменат додира између човека и ствари је један од најинтензивнијих момената у ДеЛиловој слици света. „Морали бисте да знате какав је то осећај када држите у руци лопту за бејзбол“ (Р, стр. 134) – тако Ник започиње свој детаљан, занесен, али и благо ироничан (због поређења са мужем и хиперболичне персонификације лоптице као витеза са „карактером“) опис држања и стискања лоптице за бејзбол која, за њега, преплиће губитак утакмице (јавно, колективно) и губитак оца и невиности (приватно, лично), путем које своју кривицу измешта и мистификује као „злу коб“ (135) од које та иста лоптица као да треба да га одбрани. Или:

Облик алатки. Пропорције и тежина. Задовољство у сечењу дуж оловком исцртаних линија, у мерењу до ивице нечега и постизању задовољавајућих резултата, у томе да се дозволе блага одступања и да се постигну задовољавајући резултати, у мешању течности и гледању како се боје спајају, како се текстура површине материјализује у пругама извученим четком. [...] Волео је додир грубих површина. Волео је звук који ствари производе када се после завршне обраде уклања вишак. Шмирглање, глачање, полирање. Волео је имена ствари (RD, p. 119).

Код многих се ДеЛилових ликова јавља овај моменат задовољства у облику и пропорцијама ствари, у механичким покретима, у физичком раду, у симбиози технологије и телесног геста, која је, с једне стране, форма отуђења. Такође је и модел

⁹² На сличан начин уобичајену метафоричну слику осамљивања као прибирања, долажења к себи, преиначује Џејмс Екстон у *Именима* - самоћа постаје моменат када се расути делови сопства опет прикупљају на једном месту и збрајају у целину:

[М]ислим да сам самоћу опазио као збирку ствари уместо као одсуство ствари. Бити сам има своје компоненте. Осетио сам да се склапам од тих безимених ствари. То је за мене било ново. Наравно, путовао сам, јурцао на све стране. То је био први миран тренутак после дужег времена. Можда је то разлог. Али осетио сам да се склапам. Био сам сам и сасвим ја сам (N, p. 160).

заштите од интерперсоналних односа, који се не могу нити свести на детерминишући образац и контролисати, нити до краја појмити: за разлику од људи, „[с]твари се уклапају“ (RD, p. 82), па след узајамних веза делова, које се шире док се предмет не склопи, одају ужитак у контроли и предвидивој сложености и тежњу ка сопству које би било као механизам. Код неких женских ликова у *Подземљу* (Ерика или сестра Едгар) које симбиозу остварују са предметима намењеним чишћењу (рукавицама, рибаћом четком) овај моменат протетике и заштите је више него очигледан. Међутим, моменти уживљавања у предмет као део тела јесу и реакција на ефемерност и фрагилност ствари као робе, на свођење свих ствари на потрошно, заменљиво добро. Стога, везаност ДеЛилиових приповести за ствари коренспондира, пре свега, са критичким ревалоризацијама предметног света усмереним против култа новог који је потрошачки менталитет изградио на темељу прича о неограниченом изобиљу и непрестаном унапређивању производних процеса и самих производа.

ДеЛилови светови су начичкани стварима које нису остављене на нивоу декора и реквизита, али нису увек ни метонимијски репрезенти својих власника. Ствари су просто ту и приповест или свест лика их инвентарише, потврђујући њихову независну стварност. Ствари су једна од спона ДеЛилове поетике са поетиком италијанског неореализма, препознатљивог (нарочито код Висконтија) и по „визуелном пописивању“ предмета, окружења, делова намештаја, справа и алата (Delez, 2010, str. 23). Његови романи садрже опширне описе предмета односно, нечије удубљености у изглед неке ствари (*Подземље*, више од других (Hill Schaub, 2011, p. 73)), експлицитне или имплицитне спискове ствари⁹³ као и описе гестова који су, без обзира на разнолике друге функције, и (филмско) средство скретања пажње на ствар којом се рукује (Stern, 2001, p. 273), не само на алатке и справе, него и на храну и гардеробу. Тако се стварима које немају наративну функцију придаје значај. Оне постају сугестивне и, у одсуству јасне мотивације за њихово увођење у причу, помало мистериозне. Покрети којима Еверет у *Ваги*, на пример, размазује путер по хлебу (L, p. 16), слаже јакну и тапка је

⁹³ „Поњавице с Крита. Дашчани под. Стара лампа са абажуром у боји сепије. Бисаге на зиду. Цвеће у зарђалим конзервама на крову, степенице, симсови. Тепов отисак длана на огледалу. Столица од трске у правоугаонику светлости.“ (N, p. 132); „Ту су биле конзерве Ајакса и супе Кембел. Максвел хаус, Пепси кола, кечап Хајнц, Бадвајзер...“ (P1, p. 197) Симптоматично Маџерово „каталогизовање“ сопствених поседа – људи и животиња - кулминира у прецизном и детаљном списку ножева изложених на табли у његовој радионици (RD, pp. 129-130). Набрајање делова фрижидера у свести Ерике Деминг образује мантру у стиховима (P, str. 529-530). Неке друге спискове ствари посебно ћемо анализирати у току рада.

(25) или они којима Освалд одваја корицу хлеба (387) описани су из спољашње перспективе и тако да се стиче утисак крупног плана предмета, а не човека.

Ствари повремено делују као посебни актери у причи, као да се, у складу са развојем оног типа друштвених односа које је Маркс тумачио у светлости фетишизма робе, јавља једна релативно независна сфера међусобно повезаних и делатних ствари, као да саме ствари, речима Моли Волас (Wallace, 2001, р. 370), стичу способност „активних произвођача“. Епизода *Подземља* којом се она бави, сатиричним и карикатуралним приказом начина на који се чланови породице Деминг служе својим новим стварима и начина на који о њима и њиховој функцији у сопственом друштвеном и психичком животу (не) размишљају, фокусира степен међусобне испреплетаности свакодневне егзистенције и идеологије политичке економије, који је толики да од најбаналнијих предмета за свакодневну употребу чини сурогат и аналогон оружја⁹⁴. Серијски произведен облик ствари, материјал од којег су начињени и значења која им се придају на трагу маркетиншког повезивања брендова и дизајна са животним стилем и статусом репродукују идеолошке кодове (Id. pp. 374-375). Међутим, ДеЛило заправо креира читав опсег могућих односа према стварима јер: „*Подземље* се великим делом тиче трансформације односа између субјеката и објеката“, примећује О'Донел, позивајући се на Фредрика Џејмсона који у савремености проналази потврду за Хајдегерову тезу по којој предмети стварају или производе субјекте, а не обрнуто, чиме се моћ човека над стварима чији је творац доводи у питање (O'Donnell, 2008, р. 109). Ипак, између начина одношења према појединим стварима и стварима уопште које повремено егземплификују поступци ДеЛилових ликова у *Подземљу* постоје значајне разлике, при чему се нарочито имплицира важност опредељења за оне који превазилазе или негирају потрошачки и капиталистички однос према сфери артефаката и роба. Један од таквих, особених и креативних модела одношења према стварима представља Кларин рад са авионима. Реч је о „делу у настајању“ (P, str. 78) у отвореном простору, мање-више импровизованом, тако да настајање није његов привремени стадијум већ трајно одређење овог дела које, попут уличне и авионске уметности, на које ће се једном тренутку Клара позвати, не очекује заштиту

⁹⁴ Сличностима између војних и производа за домаћинство баве се и: (O'Donnell, 2000, р. 293; Saltzman, 2000, р. 309). Иначе, Ерикин нови усисивач у облику сателита заправо је усисивач марке Хувер, тзв. Констелејшн или, од миља, „Кони“, врло популаран крајем педесетих година двадесетог века. (Слика 2) Због хомонимије асоцира, заправо, непрестано присуство ЦИА-е (тј. њеног директора Хувера) у приватном животу. Експлицитно се спомиње и у: (WN, р. 68; L, р. 359), тако да делује као утеловљење саме идеје чишћења/чистоће.

контролисаних услова галеријског или неког другог излагачког простора већ се излаже дејству времена и непрестаној промени услова. Третирајући авионе, односно дисфункционалне, неупотребљиве, одбачене, истрошене предмете као део пејзажа – као да су ти авиони тиме што су проглашени за отпад престали да буду предмети, стопивши се са местом на којем су остављени - она према напуштеним авионима у пустињи испољава однос који кореспондира са тезом Била Брауна:

Почињемо да се суочавамо са стварношћу предмета (*the thingness of objects*) када они престану да раде за нас [...] када се њихов проток кроз коло производње и дистрибуције, потрошње и излагања обустави, макар и на тренутак. Прича о предметима који се потврђују као ствари јесте прича о другачијем односу према људском субјекту и, стога, прича о томе да ствар заправо мање иманује неки предмет а више одређену субјекат-објекат релацију (Brown, 2001, p. 4).

Један аспект њеног рада састоји се у томе што предмете извлачи из процеса којем они уобичајено подлежу, а који подразумева да се физички или на други начин потрошен предмет (превазиђен, демодиран, омрзнут због асоцијација које изазива, као њен брачни кревет из пропалог брака...) може препустити распадању и труљењу или се, кроз рециклирање које, такође, подразумева уништење датог предмета, може преобразити у материјал за нове производе за даљу потрошњу. Њен рад није ни једно ни друго. Други аспект њеног рада подразумева изоловање знакова – авиона као знакова војне и оружане надмоћи Америке и њене борбене приправности – из идеологије с којом се „природно“ доводе у везу („Направљени су да би носили бомбе, а не слојеве прелепих боја.“ (P, str. 71)) Кларин рад – а видећемо да је она почела да стварима које је сама потрошила – подразумева да се стварима мењају значења и функције без њиховог уништавања или мењања њиховог специфичног облика. Њен рад са отпацама и отпадом имплицира да ствари нису просто безлични предмети, да су кроз употребе стакле одређена својства која их оживљавају, да су у вези са сећањем и памћењем, да у свом односу према човеку нису заиста неме и мртве, да поседују неку моћ независну од онога што човек у њих пројектује и уноси, да, чак, пружају отпор човековој означавајућој и знакотворној пракси. Овакво разумевање света ствари једна је од тематских линија романа, линија која повезује уметност и свакодневицу. На тој линији налазе се и Никови коментари о наслеђеном клавиру који чланове његове породице мучи „својим пређашњим животом“ (P, str. 120) и о женином ормару као „леп[ом] комад[у] намештаја који је имао своју историју“ (str. 122). Када се тај ормар и његов садржај и комадић те историје појаве као један од репрезентативних фрагмената

из живота 50-их и 60-их година двадесетог века онда то асоцира памћење самог ормара. Као што и бејзбол лоптица носи једно хибридно, предметно-људско памћење: „Како само рука уме да из лопте извуче сећања која немају никакве везе са обичним утакмицама“ (str. 135). Или: „Како само меморија склапа завере са предметима израђеним људском руком, како сабија време“ (str. 237). Ова мисао Клариног првог мужа, Алберта Бронзинија, бритка је формулација једне од кључних тема ДеЛиловог *Подземља*. Она се јавља у вези са фотографијом покојника која ће ускоро постати „симбол узвишене невиности“ (*Исто*): овиме се изриче одређени став како у вези са сећањем и памћењем, тј. ревитализовањем или рекреирањем прошлости из перспективе садашњости, тако и у вези са природом документације и документарности предмета. И за Клару су авиони које осликава са својом екипом и документи и симболи неке врсте узвишене невиности, о чему она говори током интервјуа. За њу су они у вези са карактером свакодневног живота и атмосфером хладноратовског периода, утеловљују тензије епохе када се моћ представљала као чврста, неумољива, стабилна, тако рећи опипљива, кроз круте блокове, да би се затим показала као дисперзивна, неухватљива, флуидна, нестабилна и непојамна. Знак тог разлагања граница јесте и начин на који она пушта да се пејзажу налик слој боја нанет преко авиона неприметно утопи у „стварни“ околни пејзаж. Сама боја истовремено и потцртава материјалност авиона и дематеријализује их својим сјајем, својом међусобном супротстављеношћу (86). С друге стране, она своје дело фиксира за окружење, чини га непреносивим, што је индиректан начин супротстављања идеологији мобилности, циркулације, незауоставивог протока информација, новца, робе, отпада... чиме ће се бавити Епилог романа.

Кларина уметничка интервенција на индустријски произведеним стварима само је један пример начина на који се у *Подземљу* ствара утисак о стварима као о квази-ликовима, чији се живот приказује као тек делимице саображен и подређен животима људи који их поседују, користе, упропашћују, троше. Онолико колико се субјективност и дистинктивна личност ликова код ДеЛила потискују или редукују, толико неке ствари добијају на дубини и пуноћи. Главни репрезент тих нових ствари јесте, наравно лоптица, чије кретање од стадиона, преко Котера, Чарлса Вајнрајта и његовог сина, Марвина и његовог приватног и карикатуралног музеја, до Ника, представља једну од главних наративних нити *Подземља*. Исписујући дисконтинуирано историју њених „селидби“, путање њене сингуларизације, ДеЛило заправо исписује оно што је антрополог Игор Копитоф назвао „културном биографијом ствари“, показујући да

између начина на који друштво конструише људе, као појединце и чланове разних колектива, и начина на који се културно конструишу предмети постоје узајамне везе и аналогije. Стога лоптица, пре свега, показује како ствари са људима деле „драму идентитета“ (Koritof, 2005, str. 314-315), како њихови „идентитети“, класа ствари којој припадају, у одсуству трајних и неспорних ауторитета, као и због немогућности консезуса око вредности, постају нестабилни и флуидни као и идентитети људи са којима долазе у додир, којима припадају или им се намећу. Трофеј, дар, роба, раритет, плен, амајлија – све су то модуси постојања ове лоптице у *Подземљу*. У том смислу, можемо говорити и о инверзији на релацији колекционар-предмет јер у овом случају сам предмет постаје „колекционар“ прича.

Та лоптица није доносила срећу, ни добру ни злу. Била је само предмет у покрету. Али је подстицала људе да му [Марвину] причају, да му поверавају породичне тајне и непојамно узбудљиве приче [...] Њихове приче биле су пренадуване, као део нечег знатно већег, као део дугог лучног путовања саме лоптице и његовог марширања кроз деценије, исколачених очију (P, str. 325).

Везујући многобројне ликове, мање као појединце, а више као представнике одређених друштвених група и/или животних стилова, и поједине делове њихових живота, лоптица – али и авион са невешто насликаном Дугоногом витком Сали или ормар који се, заједно са Марјан, сели из њеног девојачког дома - функционише на начин на који су у јеку индустријализације и убрзане комодитизације, у 18. веку, трошне и по себи безначајне ствари функционисале у тзв. *It-Narratives* или романима о кружењу (*novels of circulation*) (Evans, 2006, pp. 104-105), који су пратили судбину тих ствари док оне прелазе из руке у руку, док циркулишу кроз друштвене слојеве и класе, попут нехуманих пикароа или авантуриста, омогућавајући приказ мноштва различитих начина живота и унутрашње противуречности једног друштва. Лоптица, дакле, преузима улогу „обешењака“ (Bahtin, 1989, str. 278-279) оног који упада у свет којем суштински не припада и који, стога, не разуме, да би из те своје спољашње и неконвенционализоване перспективе разобличио условности, тајне, прикривена настојања, али и апсурде, патологије и зла тога света. *Подземље*, дакле, ревитализује представу о предметима као сведоцима и споменицима породичних и интимних драма. С друге стране, у алегоричном контексту *Подземља* као подземног света, лоптица функционише и као травестиран рог изобиља (један од Хадових/Плутонових амблема и реквизита) јер због асоцијативне повезаности са губицима (Никовим, Марвиновим,

Котеровим) сугерише плодност одсутног и одсутности, односно Свети грал (Пауновић, 2007, стр. 166).

Фокусирање приповести на ствари део је „осећаја за важност свакодневног живота и обичних тренутака“, о којем ДеЛило говори у интервјуу са Декартисом, али и за „изванредну чудноватости ствари [која је] некако повезана са изванредним ужасом, са страхом од смрти који покушавамо да одржимо испод прага перцепције“ (DeCurtis, 1996, р. 63). И у овом се случају ствари повезују са (потребом за) утехом, али не више као средства ширења сопства и као материјализације пројекција и жеља, него као границе, као средства проналажења и упознавања сопства кроз негацију и отпор:

Можда су предмети утешни. Нарочито стари, земљани, предмети које су начинили другомислећи људи. Предмети су оно што ми нисмо, што не можемо да натерамо себе да будемо. Да ли људи праве ствари да би дефинисали границе сопства? Предмети су границе које нам очајнички требају. Показују нам где се завршавамо (N, р. 131).

Функција ствари јесте, дакле, да повеже два осећај нечег што скоро да је ту, два никад савим прихваћена и јасна осећаја: непрестано потискиван, предубок и ужасавајући страх од смрти и осећај трансценденције која остаја недохватна иако се често чини као да је на дохват руке. Другим речима, постоји „блиска веза између својеврсне зачуђености или страхопоштовања које осећамо према стварима и дубоко узнемирујуће анксиозности коју у нама изазива смрт“ (Moses, 1991, р. 79) што не важи само када је у питању Гледни, на кога се ова ДеЛилова опаска односи.

3. 1. 3. Отпад

С друге стране, хронотоп колекционара у фокус уводи и други модус постојања ствари – отпад. Иако је отпад централна метафора тек у *Подземљу*, отпад као елемент конструисања и анализирања националног идентитета и менталитета провлачи се још од *Американе* и Саливанине приче о поглавици који американство препознаје у страху и ужасавању од отпада, у тежњи ка чишћењу свега, било стерилизацијом било потпуном рециклажом (A, р. 118)⁹⁵. Неподношљивост отпада произилази из неподношљивости бескорисности и непотрошивости (отпад је оно што више не може да се користи и не може да се потроши више него што је већ потрошено). Отпад је неподношљиво обиље, а америчко обиље је аскетско и пуританско. Отпад је, чак, и

⁹⁵Уп. И карактеризацију оца као представника америчких вредности у *Крајњој зони*: „Имао је специфичне циљеве, и географске и економске, међусобно повезане, и можда је због тога мрзео улудо трошење било које врсте, ципела, талента, неповратног времена“ (EZ, р. 17).

материјал за производњу људи, као што то показује случај Освалда, створеног од смећа које се обично задржава по цевовима (L, pp. 28, 50, 53), али и од потрошених слика и идеја, напавирчених из књига, приручника и памфлета, из серија, филмова, радио-емисија, новина и часописа на које се у роману обилато реферише, директно или у виду алузија и прикривених цитата. У том смислу, његова појава у историји Америке била би резултат неуспеха или неспособности друштва да се одбрани од сопственог ђубрета, које се увек „пробија натраг“ (P, str. 293).

Рециклажа у смислу прераде отпада, нечег неупотребљивог и дисфункционалног, неког материјалног или нематеријалног вишка и остатка у нешто што се може поново употребљавати, што је опет корисно и функционално, за многе ДеЛилове тумаче постала је, после *Подземља*, кључна поетичка, али и етичка фигура његовог дела⁹⁶. Тако Кавалдо приповедача *Подземља* функционално изједначава са главним приповедачем и ликом романа, Ником (Kavaldo, 2001, p. 386):

Ауторска персона, кроз менаџмент отпада једне културе пуне отпада, није толико васкрснута колико рециклирана - поново направљена од текстова и језика прошлости. ДеЛилов ауторитет долази од посматрања, ископавања, прикупљања и, на крају, преобликовања културног материјала у роман.

Аутора који рециклира отпад Кавалдо затим проналази и у ранијим романима, у *Белој буци* и у *Ваги*. Да ли је заиста менаџер отпада парадигма ауторске персоне *Подземља*? Метафора писца као менаџера или као рециклажне технологије не звучи плаузибилно јер обе ове врсте рада подразумевају прагматичност и оријентацију на профит (не нужно финансијски, али ипак профит)⁹⁷. Поред тога, менаџмент отпада подразумева уклањање отпада, његово скривање, одвајање, уништавање, прерађивање, што је све супротно ономе што ДеЛило чини излажући отпад, као Гледни када са

⁹⁶О ДеЛиловој поетичкој рециклажи историје у вези са *Подземљем* или о рециклажи као метафори уметничког рада, поред Кавалда, о чијем је тексту у наставку реч, говоре: (Coward, 2002, pp. 187, 198, 201; LeClair T., 1987, p. 212; Osteen, 2000, p. 216; Wallace, 2001, p. 380). О „роману као депонији“ и рециклажи хладноратовских приповести говори: (Hill Schaub, 2011, p. 74). Чини се, ипак, да су О'Донелова метафора ишчитавања (O'Donnell, 2008, p. 110) и Дивалова метафора студирања отпада (Duvall J. N., 2002, p. 46) ипак одрживије. Како Еванс каже (Evans, 2006, pp. 110-111), ДеЛилови тумачи једноставно не прихватају ђубре као ђубре.

⁹⁷Како је могуће да су ДеЛилови поступци аутоцитирања и уметања већ објављених прича и есеја у ткиво *Подземља* „верзије рециклаже и аутора као менаџера отпада“ (p. 400)? То би значило да ДеЛило сопствена дела третира као отпад - мада Кавалдо не објашњава да ли као културни или можда као сопствени, у смислу дела као „излучевине“. Иако идеја о делу као нечему што јесте и телесни производ Делилу није страна, као ни идеја да је сопствено остварења, када се једном објави, део културног мозаика, његове технике коришћења сопствених дела - од понављања до палинодије - имају дугу књижевно-уметничку историју и део су комплекса алузија на ауторе (од Хомера као аутора-сакупљача, преко Дантеа, до Џојса, Мана, Бекета) са којима ДеЛило кроз роман води дијалог.

запрепашћењем копа по породичном ђубрету. „Исијава ли ђубре из свог језгра неку особену врелину са знаковима нечије најдубље природе, кључевима тајних жудњи, понижавајућих недостатака? Какве навике, фетише, зависности, склоности? Каква усамљеничка дела, навике у понашању?“ (WN, p. 259) Другим речима, „оно што је искључено са очевидног нивоа формирања идентитета учествује у настајању нових објеката жеље“ (Stallybrass & White, 1986, p. 24) па се ДеЛилова стратегија састоји у томе да од ђубрета или отпада крене као од нечега што је у симболичком смислу централно. Његова ауторска позиција стога је ближа позицији кустоса него менаџера. У том смислу, ни Клара није менаџер отпада како Кавалдо тврди (Kavaldo, 2001, p. 388) нити је њена уметност рециклажна; она, заправо, прекида круг серијске производње и потрошње (Evans, 2006, p. 122). Метафоре које рад уметника представљају по аналогији са одређеним привредним или вапривредним секторима у експанзији теже да нивелишу разлику коју уметничко дело успоставља. Ник као менаџер који својим емоционалним животом и интерперсоналним односима управља на рационалан и методичан начин (прорачунавајући када ће жену оптужити да га vara, када ће јој признати да ју је преварио, када ће се обрачунати са њеним љубавником) показује неуспех менаџмента. ДеЛило, дакле, упућује на недовољност технологија и метода управљања отпадом и рециклирањем, односно, на „повратак“ отпада као отпада, неупотребљивог, заразног, ружног, прљавог. Одрас неуспеха менаџмента јесте и „вишак“ миметичности, тако да, како Остин каже, *Подземље* заправо „драматизује чињеницу да се сав отпад не може у потпуности контролисати“ (Osteen, 2000, p. 216). У том смислу, отпад је метонимија „контраисторије“ (РН) као оног дела историје који се не може ни прерадити ни затворити или спаковати, ограничити на унапред одређено место, учинити нешкодљивим. Повезивање Никовог и Клариног рада са отпадом треба, стога, да истакне суптилну разлику у истом. И сам Ник осећа да би спомињање „афинитета“ (P, str. 105) било неумесно - њене методе трансформисања и апсорбовања ђубрета само су привидно сличне његовим. Речју, позиција менаџера могла би да буде једна, али не и једина, свакако не повлашћена позиција коју ДеЛило преузима у процесу уобличавања *Подземља* (као и ранијих романа); не постоји свеобухватна ауторска позиција већ се приповест конструише из више њих, па би метафора пачворка коју О'Донел употребљава када описује множину историја у роману (O'Donnell, 2000, p. 156) била далеко адекватнија слика скупа тј. колекције ауторских позиција и поетичких модела које ДеЛило користи да би их представио и повезао.

4. Места

Као што је у теоријском уводу већ речено, хронотопи се могу појављивати на разним наративним нивоима, бити различитог опсега и у различитим међусобним односима; њихово издвајање из целине једног романа или једне скупине романа требало би да буде хеуристички оправдано. Када пред собом имамо дело писца који и експлицитно, у интервјуима и кроз теме, мотиве, наративне стратегије искоришћене у романима којима се бавимо показује склоност ка томе да његове приповести буду својеврсне романсиране или романескне студије културе које, у својој реконструкцији и критичкој представи, неће занемарити ни један иоле значајан фактор или феномен савремене америчке културе у свој њеној хетерогености и дивергентности⁹⁸, не би требало да нас изненади не само мноштвеност локалних и интерсубјективних хронотопа у ДеЛиловом делу, него ни изразита хронотопичност великог броја детаља, које ћемо овде разврстати у неколико група. Такав нам приступ омогућавају вишеструкост и релативност Бахтиновог појма хронотоп, његова флексибилност и отвореност (Ganser, Pühringer, & Rheindorf, 2006, p. 3), варијабилност значаја и значења хронотопа (Ђурић Рауновић, 2014, стр. 28) као и увид по коме „сви апстрактни елементи романа – филозофска и социолошка уопштавања, идеје, анализе узрока и последица и сл. [све оно што роман чврсто повезује са контекстима у којима настаје] – теже хронотопу и помоћу њега се наливају плоћу и крвљу, прикључујући се уметничкој сликовитости“ (Bahtin, 1989, стр. 380).

Прву групу локалних и интерсубјективних хронотопа представљаће они засновани на доминацији простора и тзв. спацијализацији, односно пројекцији непросторних категорија (мисли, идеја, вредности, осећања, времена или доживљаја времена) у просторне облике и односе. У ДеЛиловом романескном свету постоји, наимае, читав низ места различитих просторних карактеристика (у смислу величине, отворености/затворености, и сл.) која се понављају из романа у роман и конкретизују неке типове просторно-временских односа који функционишу на субјективном и интерсубјективном плану. Међу таквим мотивским хронотопима доминирају, с једне стране, пустиња (не у стриктно географском смислу, већ као велики ненастањен простор, без обзира на то какви су му рељеф и биодиверзитет) и, с друге стране, низ функционално детерминисаних урбаних структура и објеката - канцеларија, бар, мотел,

⁹⁸ Нпр.: „Они су [моји романи] о кретањима и осећањима у ваздуху и култури око нас“ (DeCurtis, 1996, p. 66). Уп. и: (Пауновић, 2007, стр. 155).

аеродром, стадион, соба. На темељу многобројних субјективних доживљаја времена и простора у овим објектима и местима и значења које појединачни ликови у њих инвестирају формирају се интересубјективни хронотопи кроз које се манифестују не само уопштено дејство неких историјских тенденција и процеса, већ и конкретније појаве из разних сфера савременог индивидуалног и наиндивидуалног живота, одређена схватања рада, доколице и становања, на пример, а кроз приказ дешавања и комуникације који се на овим местима одвијају, и перспектива различитих врста интерперсоналних (породичних, пријатељских и пословних тј. колегијалних) и друштвених односа. Стога свако од ових места, приказано као активно и интерактивно окружење лика, има, с једне стране, важу наративну функцију – мотивише поступке ликова, покреће и преокреће дешавања. С друге стране, упућивањем, уз помоћ алузија, цитата, пастиша на шири културни и медијски контекст са којим се најчешће повезује, који амблематизује или из којег потиче, свако од ових места се и активира и у конструисању оних елемената приповести који показују да кључни актери дешавања нису ликови већ социјално-психолошки, културно-историјски и идеолошки чиниоци који се на тим местима укрштају, образујући њихову атмосферу и њихово семантичко поље чије се дејство простире и ван њихових граница.

Разумевања човека кроз његове односе и интеракције са просторима и местима у којима борави, како у смислу феноменологије, тако и у смислу зависности карактеристика простора и времена од друштвене топологије, стратификације, материјалне и симболичке производње и потрошње, не укида, ипак, временски димензију. Свако од ових места се приказује као материјализација некад противуречних или опозиционих, некад комплементарних или компатибилних индивидуалних и колективних искустава, доживљаја, веровања, тежњи и намера који су га обликовали, означили, осмислили, видљиво или невидљиво се у њега уписали, надмећући се међусобно у процесу превођења физичког и материјалног на симболичко. На таквим местима се у моментима обелодањују или испољавају узајамни односи тела и свести, односно природе и културе, физиолошког и психо-социјалног живота, прошлости и садашњости, различитих нивоа и типова стварности у којима савремени човек живи и њихових историјских и актуелних представа, човекових рационалних способности и ирационалних нагона. Било би сувишно задржавати се на сваком од споменутих места, па ћемо у наставку детаљније анализирати хронотопске вредности само неколико таквих топоса и њихових међусобних односа.

4. 1. Канцеларија као хронотоп у ДеЛиловим романима

Канцеларија је деловала као посебно место, чак и са бледо жутим, очајничким светлом, чија је боја толико личила на старе новине; постојало је уверење да си на неки емоционалн начин ту сигуран, да живиш на познатом терену [...] канцеларија је одавала осећај припадања, па бисмо у рана поподнева ту седели, лагано се усправљајући, знајући да смо се управо вратили на матични брод (А, р. 20) .

Овај Дејвидов опис доживљаја радног простора, припадајући искуствима с почетка шездесетих, сведочи о тада емергентним феноменима везаним за рад и пословни простор које антрополози често описују као „увлачење корпоративне културе у све аспекте свакодневног живота“ (Morgan D. , 2011, str. 83) а које је омогућила реорганизација начина управљања и редефинисање радних односа тако да се посао представи као изазов који службеника подстиче да своје најинтимније мисли и пориве стави у службу радног места и радног времена. Другим речима, креирање опуштеније радне атмосфере што укључује и „компанијин незваничан програм неуморне срдчности“ (А, р. 967) и то да и ДеЛилов Дејвид, као и безброј службеника вишег ранга приказаних у безброј холивудских филмова, у стресним ситуацијама игра у канцеларији кошарку (сам са собом, тј. са корпом за отпатке (90)), довело је до замагљивања разлике између канцеларијског и осталих области друштвеног живота (Morgan D. , 2011, str. 80). У случају који ДеЛило у *Американи* приказује, друштвени живот за који је канцеларија супститут већ је поремећен, заснован на атомизацији и сегрегацији, на статусној изолацији група једних од других, односно на принудном и контролисаном заједништву. У једном тренутку, приповедач и јунак овог романа, Дејвид Бел, иде кроз ходник и отвара врата сваке канцеларије на коју наиђе, затичући колеге како играју мини-голф, читају *Кама сутру*, чачкају зубе... „Био сам као камера која хвата документарне блескове свакодневног живота у затвору, на носачу авиона, у установи за поремећене злочинце“ (101). Канцеларијски се живот, дакле, види кроз представе о оним типовима кохабитације који су у друштво укључени кроз искључивање и који су, номинално, маргинални, невидљиви и далеко од свакодневице просечног грађанина.

Упоредјујући канцеларију са матичним бродом – да би изградио систем слика путем којег своју приповест преводи на план искустава везаних за водене површине (потоп, пловидба, подводни живот) и да би је повезао са другим алузијама и реминисценцијама на приповести о освајању Америке и инагурално искрцавање са

Мејфлауера – Дејвид рад представља у оквиру (хладноратовске) борбене реторике, идеологије освајања, у служби колонизације, као да је пословни простор војни табор или штаб. Реторика се, пак, лако мења – по завршетку Хладног рата, корпоративна идеологија кооптира „језик жртава“ (Р, str. 122), преживелих, обесправљених, настављајући да у свести својих представника и службеника производи расцеп који се манифестује као самооутуђење, увођење „трећег лица“ (А, pp. 58, 270-271, 333), надзирућег, иконичног супер-ега.

С друге стране, тон Дејвидовог описа као да сугерише нешто неизбежно, као да је ту описана рутина неумитна и неприкосновена, као да ритуали окупљања и дружења у канцеларијама служе, како је о (неким другим) канцеларијским рутинама још тридесетих година двадесетог века говорио Кракауер, саморепродукцији такве културе живота и рада (нав. у: (Moran D. , 2011, str. 62-67)). Она подразумева тражење и налажење сигурности у наметнутој рационалној структури простора и у инверзији породичне и пословне фамилијарности:

Знали сте где је правна служба [...] Знали сте све оно што не бисте знали када би вас неко изненада ставио у неку другу канцеларију у неку другу зграду било где у свету; и у поређењу са тим, колико сте се сигурним осећали када је у питању, рецимо, ваша жена? (А, p. 122)

Канцеларијска култура је, дакле, реликт потребе за учешћем у нечем надличном, за циљем који првазилази и преосмишљава личне интересе, односно, производ другде нереализоване, недостајуће заједнице. Усвајање корпорацијске идеологије као личног вредносног и интерпретативног оквира, Ник ће у *Подземљу* означити немачком, романтичарском речју за поглед на свет, *weltanschauung* (Р, str. 289), којом се имплицира учешће читавог човека у концепцији која усмерава његова интересовања и орјентише његов систем вредности, са којом се, чак, поистовећује без остатка.

Наличје те фамилијарности са радом и колегама јесте кафкијански лавиринт гласина, привремених, интересних комбинација и одлука за које се или не зна чије су или се приписују актерима са виших нивоа чија логика остаје недокучива. Радна рутина заклања увид у политику која се крије иза привидно аполитичних, техничких питања обављања посла. С друге стране, разговори које Дејвид води са својим колегама и телефонски разговори са секретарицом с пута, иако прожети шалама, разменом интимности и тајни, делују као насумично лутање жеље за приближавањем некеме, за дружењем и разговором, које и доводи до изненадних исповедања, излива

интима. То је још очигледније у *Играчима*, са Лајловом неосетљивошћу за недаће колеге и номиналног пријатеља коме је жена на самрти. Дејвидова потреба да се, у једној фази суочавања са самим собом, са извињењима и кајањем обрати неким својим колегама (телефоном, из изнајмљене собе, али наг, као да му је потребан видљив доказ за сопствену искреност) само додатно потцртава чињеницу да су критеријуми искренности у канцеларији неприменљиви и неодрживи јер је на делу један посебан, канцеларијски идентитет. То не важи само за Дејвида који, иначе, личи на глумца и који јесте опседнут својим имиџем; и у Лајловом и у Никовом случају, рад је повезан са својеврсним перформансом – Лајл има своје комичарске „наступе“, док Ник, као шеф, глуми мафијашког „кума“. Међутим, ова манифестација живљења „у трећем лицу“ има и своје наличје јер се животи ових ДеЛилових службеника увек повезују и са представом о двоструком животу каквав воде шпијуни, тајни агенти и слични прикривени, односно лажни идентитети, било тако што се покаже да лик можда ради за неку тајну службу, а не за фирму за коју мисли да ради (као у *Именима*, где је готово извесно да је Екстон агент или у *Ранинг догу*, где се покаже да часопис за који Мол ради и није независно гласило) било тако што се у природи рада који лик обавља открије невидљиво саучесништво са таквим облицима прикривеног дејства (као у *Играчима*).

Посебну светлост на хронотоп канцеларије баца јукстапозирање Дејвидовог и лика његовог пријатеља, писца Брендa. Њихове судбине – бирократизација живота и каријеризам у Дејвидовом случају, односно боемија и анархизам као животни стил, у Брендaвом – две су парадигме образованог младог и креативног белца у Америци шездесетих. Један, такорећи, производи другог: Дејвидова рутина романтизује психички и идентитетски номадизам, а Брендaова хиперболизује испразност и конвенционалност канцеларијског живота и његове експанзије у ванпословни, свакодневни живот. Дејвид се, кроз свој однос са Брендaом и другим боемима у својој пратњи, појављује као први међу ДеЛиловим корпорацијским службеницима: контрадикторност и анксиозност истовремености жеље за успехом, који се постиже само уз дисциплину и рационалну организацију живота, уз прозаизацију рада и рутинизацију креативности, и за младалачком безбрижношћу, гневом, спонтаношћу и одсуством сигурности, наслеђују и каснији представници пословне сфере и корпорацијске културе – Лајл (*Играчи*), Џејмс (*Имена*), Ник (*Подземље*). Сви они жуде за тим да истовремено буду и у центру економских процеса и на њиховој маргини, и део корпоративног идентитета и усамљени особењаци.

4. 1. 1. Канцеларија и технологија

Други аспект канцеларијског живота који ДеЛило наглашава јесте технолошки, а он се манифестује кроз „белу буку“, кроз карактеристичне, а непрестане звуке разних машина и апарата увек на ивици перцепције. Од „анимистичког зујања телефона“ до његовог „цвркута“, од „праскаве писаће машине“ до електронских сигнала чија „нежна миловања“ увлаче човека у безбројне и бескрајне а свеprisутне мреже (А, pp. 20, 101; Р, str. 92) канцеларија је стедиште вештачких шумова који граде осећај нуминозног присуства, заштитничког и претећег, истовремено. „Преобиле технологије“, процесори, скенери, машине за сортирање... „Каква енормна тежина. Какви комплексни програми. И нема никог да нам то објасни“ (RD, p. 93). „У мистерију су нас вратиле управо оне силе – научне, силе рационализације – које су јој претиле или обећавале просвећеност“ (McClure, 1996, p. 104). Стога, нпр. Дејвид, с обзиром на то да ради за телевизијску кућу, свугде и увек осећа невидљиво присуство или ефекте присуства камере, „просветљен“, као и Ник, корпорацијском филозофијом (Р, str. 289). Дејвид, дакле, има утисак да постоји само као видео запис, као снимак који се непрестано понавља. „Изгледа да нисмо били ништа више до електронских сигнала и кретали смо се кроз време и простор са муцавим и засењујућим лудилом ТВ реклама“ (А, pp. 23-24). Окружење у којем ради на тај начин појачава осећај несуштаствености који је Дејвид већ изградио у својој раној младости препуштајући се медијски произведеним аспектима „америчког сна“, „сна о добром животу, довољно једноставном на површини [...] сна који није допуштао истину испод симбола“ (p. 130).

Трансформацију техно- и економско-пословне сфере са њеним далекосежним последицама по свакодневни живот и међуљудске односе тематизује, пре свега, роман *Играчи*, чији су главни ликови два пара (један хетеросексуалан, а други хомосексуалан) запослени на берзи у Вол стриту и у кулама Светског трговачког центра. „Пеми куле нису изгледале трајне. Остајале се замисли, ништа мање непостојане [...] него рутинско светлосно изобличење“ (Р1, p. 19) – парадокс ефемерности монументалног је у основи већине слика путем који се у *Играчима* преноси доживљај простора који постоји још само као пролазан и ненастањив, као лоби, лифт, улице, барови и ресторани, кровови, мотел. СТЦ оличава кључни аспект тог новог типа простора, колико и нови вид пословне културе - простор који се

непрестано прекројава, изнова парцелише и преграђује⁹⁹. Грађевину је немогуће доживети као чврст објекат у простору; она постаје нешто неодредииво између „стања, збивања, физичког догађаја“ (48), холограм, можда. Бива, дакле, захваћена међусобно испресецаним, невидљивим путањама информација које умрежавају просторе, ствари, податке и људе чија се тела, органи, чула укључују у те вртоглаве струје, расипају. Малаксалост, млитавост, посусталост нису само карактеристична стања ликова већ и сам ритам приповести, и на нивоу композиције, и на нивоу синтаксе, преноси осећај смалаксавајућег, апатичног таласања – „валова времена и простора“ (pp. 48, 84).

Кауарт је приповест назвао „апстрактном и флуидном“, мислећи, пре свега, на наративне елементе: ликове, заплет, мотивацију (Coward, 2002, p. 45). Међутим, не само да су и ликови и „радња“ расплинути и формално незавршени, него се и читав низ других карактеристика појављује у функцији стила који треба да пренесе атмосферу у којој ти ликови живе: дословна понављања (осећај претеране комплексности заједнички Пем и Лајлу), варијације на исти приказ (Лајл који гледа демонстранта на углу код Берзе), детаљни описи рутинских или компулзивних гестова или мимике (од Лајловог чачкања ноктију до Пеминог зевања) и немогућност да се лоцира извор информација. „Сензуално задовољство баналног било је предмет вредан најпомнијег истраживања“ – овај исказ је парадигматичан, не само по смислу, већ и зато што се у контексту не може прецизно утврдити да ли је део Лајлових размишљања или приповедачев коментар на њих. Таквих је исказа у роману много, чиме се, такође, сугерише ничије-свачија, аперсонална, виртуална свест, идеолошка и фразеолошка перспектива која се одвојила од индивидуализованог погледа и гласа (од просторно-временског и психолошког слоја тачке гледишта¹⁰⁰) као начело структурирања највећег дела приповести, док догађаји као да су „иза кулиса“ због одложених, неадекватних или одсутних реакција ликова на њих. Опис и доживљени говор се махом компонују од дугих, најчешће паратаксичних реченица, са мноштвом атрибутива, апозиција,

⁹⁹Реч је о тзв. „активном канцеларијском систему“ Хермана Милера и коришћењу паноа за стварање привремених канцеларија - „коцкица“, што је, установљено као пракса крајем 60-их, омогућило и процват „прекрјивих“ пословних центара у Америци 70-их. Детаљније о дизајну физичких пословних простора у: (Morgan D. , 2011, str. 74-76), а о његовој организацији и структури с обзиром на развој електронских комуникација и мрежа и с обзиром на постфордистичке моделе управљања производњом и пословањем кроз реорганизацију пословних простора и локација, што ДеЛило не пропушта да прикаже као један од битних фактора реконцептуализације и реконструкције простор-времена, у: (Castells, 1992) (Harvey, 1992).

¹⁰⁰ О четири плана или аспекта тачке гледишта – идеолошком, фразеолошком, просторно-временском и психолошком, који не морају да истовремено припадају једном истом гласу – говори Успенски (Uspenski, 1985, str. 15-169).

апозитива, набрајања и сличних средстава амплификације и градације (без климакса)¹⁰¹. Читав је роман, дакле, у знаку струја или токова и таласа при чему се одговарајуће енглеске лексеме (*current, wave*) употребљавају у читавом спектру својих конотација и денотација. Непрестана циркулација електронских таласа којима се преносе берзански подаци чини се свепрожимајућом и способном да продре свугде. Лајлова визија да екрани читавају његову свест и његове мисли и тако их оспољавају и чине јавним, део је овде још увек емергентног „технолошки узвишеног“ (Jameson, 2001, pp. 36-37), оног застрашујуће-привлачног, ужасавајуће-неодољивог аспекта технологије због којег се чини да она дехуманизује тако што дематеријализује, деформише, чини савитљивим, пропустљивим за токове информација, расплињава, брише границе између тела и окружења, па се човек растапа у својој дереализованој средини. Узвишено, као ефекат сусрета са нечим (у природи или, у овом случају, у сфери људских артефаката, или, прецизније, у сфери подозривости која није у стању да увек разлучи шта је природно, а шта ефекат неприродног на природу, шта је пројекција свести, а шта медијски и технолошки произведена пројекција) што је несамерљиво, по величини или снази, са човековим когнитивним и епистемолошким моћима и способностима, манифестује се у роману и кроз лајтмотивски осећај прекомерне сложености неустановљивог порекла (pp. 15, 17, 58, 71, 169).¹⁰² Лајлова „коцкица“ је тако један од облика материјализације простора токова и протока, о чијем појављивању говори Мануел Кастелс - новог типа простора, произведеног ИК технологијама, који од седамдесетих година двадесетог века почиње да доминира простором места, трансформишући „протоке моћи у моћ протока“ (Castells, 1992, p. 171) односно, укидајући јасну и утврђену границу између пословног простора и његовог окружења, између унутрашњег и спољашњег у физичком смислу и у смислу доживљаја њихове феноменолошке разграничености и разлике. Стална Лајлова лутања по граду покушај су да се „ухвати“ нешто чврсто и стабилно. Отуда његова пријемчивост за архитектонске материјале (описи његових перцепција увек укључују и материјал од

¹⁰¹ Нпр: „Соба је била сасвим затворена за расејану уличну вечер, час промишљених жагора, када је све привремено.“ (34) Или: „Ово, овај слadak и ђифтински простор, био је самоочаравање, скоро заједнички сан који су годинама подржавали.“ (54)

¹⁰² Концепција технолошки узвишеног или узвишеног у технологији разрађена је до свеобухватног наративног оквира у *Белој буџи*, где се испољава кроз своје бројне нијансе, кроз узвишено које производи садејство кућних електричних апарата, ИК и нуклеране технологије. Детаљније о томе у: (Henneberg, 2011) (Maltby, 2003, pp. 60-63). О узвишеном као догађају и о ефекту узвишеног на приповедне форме у *Белој буџи*, *Ваги* и *Мао II*: (Tréguer, 2004). В. и: (Bernstein, 1994). О другим изворима узвишеног код Делила у: (Knight, 2008, p. 38) при чему као индикативно за постмодерно стање које ДеЛило приказује треба уочити и само умножавање извора узвишеног у савременој култури.

којег је то што Лајл види направљено). Користећи појам Фројдовога савременика Пјера Жанеа, психастенија, душевна слабост, чији су симптоми: осећај недовршености и непотпуности, несавршенства, губитак концентрације, безвољност, а која се јавља услед губитка функције стварности (Erić, 2007, str. 291-292), Сесил Олалквиага (нав. у: (Soja, 2000, pp. 330-331)) описује интензификацију оваквог психичког стања у савременом глобализованом, виртуализованом и информатизованом простору. Наведено Лајлово стање је само један од бројних примера из романа који дијагностикује тај поремећај у односу између сопства и његовог окружења, изгубљеност у немогућности да се физички део простора одвоји од онога што у том простору производе токови невидљивог капитала и информација, као и немогућност да се психо-физичко сопство сачува од кодираног, технолошког, кибернетичког сопства у настајању. Као што Лајл подозрева да су се његове мисли некако отуђиле и транскрибовале у исписе берзанских трансакција, тако и ова ауторка описује како, „неспособан да демаркира границе сопственог тела“, психастеник „напушта свој идентитет да би пригрлио спољашњи простор“ (Нав. у: (Soja, 2000, p. 151)).¹⁰³ Својеврсна психичка и ментална детериторијализација која у овом роману долази до изражаја - стално измештање и флукуација свести која не успева да саму себе лоцира - коренспондира са преласком на флексибилније пост-фордистичке моделе производње и акумулације капитала који захтевају подједнаку флексибилност и од средстава за производњу и од људи који је обављају, константно до- и пре-квалификавање, „убрзану деконструкцију и реконструкцију радникових вештина“ (Harvey, 1992, p. 230), професионални номадизам који ће се приказати и у *Подземљу* кроз разноврсну, „вертикално“ усмерену каријеру Ника Шаја.

4. 2. Хронотоп границе – од себе до пустиње

Размотрићемо неколико препознатљивих ДеЛилиових топоса, места „на крају“ која функционишу и као интересубјективни хронотопи, заједнички образујући

¹⁰³Кауарт, пак, Лајлово и Пемино стање „дијагностикује“ као дислокацију свести (што јесте елемент психастеније), али и користећи (Дирекемов) термин „аномија“ (Coward, 2002, p. 52) – социјално-психолошка пометеност усред кризе вредности, услед неутемељености и нестабилности норми по којима би се могла да одлучи етичка вредност како већ застарелих, тако и емергентних социјалних образаца и образаца понашања. Међутим, док Кауарта интересује спрега разних социјалних и социјално-психолошких фактора која се манифестује кроз поступке, мисли и карактере ликова, као и кроз структуру приповести, нас интересује, преваходно, како се у свакодневици репродукују и интензификују конкретне економске промене – прелаз на тзв. финансијски капитализам, или на пост-фордистичку производњу – чији је епицентар канцеларија као метонимија рада и пословања.

конфигурацију простора/стања кроз коју се преносе тежња и потреба за границом у контексту кључних и одлучујућих феномени постмодерности као културно-историјске формације.

4. 2. 1. Собичак

„Људи у малим собама“ је израз којим ДеЛило у неколиким интервјуима дефинише своје јунаке, односно репрезентативан начин и квалитет живота у послератној Америци¹⁰⁴. Чак и када је величина собе и њен оскудан ентеријер у вези са социјалним статусом и класном припадношћу (као у случају Освалда), маленост собе превасходно сугерише сужавање граница сопства, интима и приватности, у смислу да су карактеристике стамбеног простора увек у вези са одређеним, имплицитним претпоставкама појединца, класе и ширих друштвених формација о (не)постојању приватног, његовим функцијама и његовим карактеристикама у односу према јавном. Парадигматско доба собе као места жеље за одвајањем приватног од наслага представа и образаца понашања које су се формирале кроз процес интеракције са светом јесте, стога, зима: ако није једино годишње доба које приповест обухвата (као у случају *Улице Великог Џонса*), онда је повлашћено, као у *Белој буџи*; у окружењу колеца Логос у *Крајњој зони*, зима је и пре зиме јер је средина обележена једноличношћу тј. једнобојношћу, чистотом и тишином - прочишћујућим квалитетима који стварају „шансу да разум превлада“ (EZ, p. 47).

„Идилична“ соба

Собе које ДеЛилови јунаци настањују и са којима се идентификују су разне: поред већ спомињаног једнособног дисфункционалног, запуштеног стана Вандерлика у Улици Великог Џонса, ту је и двокреветна интернатска соба опскурног колеца Логос коју Гари Харкнес дели са повученим, у себе загледаним, циновским Блумбергом, и „витгенштајновски“ редукована соба њиховог колеге Тафта Робинсона. Соба у којој Тафт живи је налик минималистичкој инсталацији, избанланирана када су односи

¹⁰⁴Нпр: „Покушавам да истражим психолошка стања тако што посматрам људе у собама, предмете у собама. [...] Људи у собама су ми одувек били битни“ (LeClair, 1982, p. 30). Или: „Опет се враћамо тим људима у малим собама који не могу да утекну и који морају да организују своје очајање и своју усамљеност, који морају да јој одреде судбину и најчешће заврше тако што то чине насилним средствима“ (DeCurtis, 1996, p. 57). ДеЛило, при том, сматра да је такав начин живота антитеза испуњеном потрошачком животу какав Америка изгледа да обећава својим грађанима, тј. доказ и резултат неуспешности пројекта живота сведеног на непрестану потрошњу свега као робе (Begley, 1993). Уп. и: „Николасу Бренчу [...] је требало толико година да схвати да његов предмет нису ни политика, ни насилан злочин, него људи у малим собама [...]. Фрустрирани, збуњени, под сталним самонадзором, који трагају за средствима успостављања везе, како да утекну“ (L, p. 18).

облика и материјала у питању, што свакој ствари даје огроман, чак претећи, „масиван значај“, као у сну (EZ, р. 239). Крајња одмереност свега и прецизност односа, као и објашњења која Тафт даје у вези са сваким детаљем собе, не остављају места за било каква изненађења и нецеремонијалне, непрорачунате појаве у тој соби. Она не изгледа као просторија коју човек организује да би у њој живео, него као манифест одређених ставова, као уметничко дело – траг селотејпа на голим зидовима и слика Витгенштајна за коју Харкнес претпоставља да је некада била на зиду, потпуно неодговарајућа и невероватна с обзиром на то да соба припада играчу рагбија, аскетској једноставности и оскудности собе дају филозофско оправдање, док животни стил преводе на концепцију „језичких игара“.¹⁰⁵ С друге стране, монашкој келији налик – а што потцртава и постер са сликом Св. Терезе у молитви – соба без прозора у којој, непокретног, затичемо њиховог тренера Крида носи све атрибуте воље коју Крид „проповеда“, бивајући тако дословно кредо америчког карактера - „вештаца и осветничког патријарха“ (5), Ахаба (54) у чијем лику се потиरे разлика између „супер-рационалног“¹⁰⁶ и ирационалног, сатанског, демонског¹⁰⁷. На такав карактер млади рагбисти мисле са носталгијом која једноумље и строгу усмереност идеализује. „Тренер је човек судбине. [...] Они су изумирући сој. Мој деда је био човек судбине. [...] Читавим његовим идентитетом доминирала је нека страховита визија“ (р. 57). Живот у малој соби овде, дакле, тежи да оваплоти етос (у дословном смислу, као боравиште) једноставности, смирености, чистоте, моралног савршенства израженог кроз физичку непомићност и геометријску правилност ентеријера, етос који захтева самопорицање и жртвовање, непоколебљивост, усмереност ка једном, непроменљивом циљу, понизност, снажан дух, вољу и мукотрпан рад на самообликовању. У тој усмерености која одлаже задовољење и у тој спремности на жртву у име индивидуалног постигнућа препознају се реликти пуританства – религиозне идеје о повратку примитивној једноставности како би се превазишла поквареност

¹⁰⁵Тафт детаљно образлаже разлоге постојања предмета у соби, њиховог места, боје, материјала; особена значења која им придаје сасвим их изводе из поља њихових уобичајених функција и сврха и претварају у елементе исказа. „Нов начин живота захтева нов језик“, каже Тафт, у духу Витгенштајна (р. 234) градећи језик који се концентрише на тишину, кружи око Рилкеовог неизрецивог, који омогућава нивое и степене тишине/ћутања. О Витгенштајну код ДеЛила у: (Voxall, 2006, pp. 42-44, 66-69; Cowart, 2002, pp. 26-32; Johnson, 1985, pp. 74-75).

¹⁰⁶„Не-етнички супер-рационални човек“ (186) је Блумбергова дефиниција америчког идеалног идентитета, тј. Американца какв Блумберг тежи да постане, потирући своје јеврејско наслеђе.

¹⁰⁷Описујући како га је „намамио“ у Логос, нудећи му строгу и круту дисциплину воље и карактера, бол, напор и сл., Тафт Крида упоређује истовремено и са Сатаном и са свецем (и то са утемељивачем просјачког, луталачког реда, Св. Фрањом (236), по којем је читав живот - ходочашће).

цивилизације - које је за америчку нацију, из перспективе двадесетовековних ревалоризација, било конститутивно¹⁰⁸. „Зашто се нека идеологија задржава и чак јача још дуго пошто је ишчезла њена иницијална усклађеност са друштвеним покретом“, пита се социолог Даниел Бел (Bell, 1978, р. 60), истичући управо ове прежитке пуританске идеологије, извучене из религиозног контекста у којем се она јавила, у Америци средином двадесетог века, који су довели до расцепа између ригорозних и прагматично-инструменталних захтева техно-економске и хедонистичких идеала културне сфере друштвеног живота, које је ова прва, парадоксално, произвела (Id., р. 37). Тај разлаз - „културне контрадикције капитализма“ - у *Крајњој зони* дословно утеловљује Харкнесов цимер Блумберг са својим аскетизмом у прекомерности и прекомерним, имплицитно насилним аскетизмом и са својом очајничком потребом да одбаци етничко и културно наслеђе као носиоце инхибирајућег осећаја кривице.

Међутим, идилични хронотоп ка којем *Крајња Зона* стреми, а који (у Бахтиновом смислу (1989, str. 352-354)) подразумева органску повезаност живота и појединачних догађаја са одвојеним и затвореним, од историјских промена изолованим, али и микрокосмичким местом на којем се одвијају, цикличне временске ритмове, ограничавање на мањи број животних реалности, хармонична суседства смрти и новог живота, људског живота и природе, независност индивидуалног и биографског тј. животног циклуса од историјског, вишеструко је разорен, те остаје као основ из којег израста хронотоп чија својства репрезентује мала соба. Разилажење између очевог и синовљевог погледа на свет који манифестује Харкнесово сећање на породични живот; наслеђена, али не и усвојена предачка идеологија самообликовања и изградње безличног карактера; везивање за привремено боравиште без историје, уместо за родно тло обележено генерацијским континуитетом; бег од историје (личне, у Харкнесовом или колективне, етничке, у Блумберговом случају); неколике насилне смрти и самоубиство; пустиња у којој је смештен Логос (у дословном смислу, као колец, и фигуративно, као Реч или Дух); завршетак приповести у знаку аутодеструктивног гладовања, бунила и зиме (пре наговештеног, али недочеканог пролећа), чиме се доводи у питање Харкнесов покушај да делове биографског времена

¹⁰⁸Пуританац је (уз пионира) каже Сасман, током читавог двадесетог века представљан као кључна историјско-национална фигура, без обзира на противречне евалуација његовог лика и карактера (Sasman, 1987, str. 94).

саобрази ритму смењивања природних циклуса, све су то моменти који маркирају одсуство и немогућност идиле, мада је асоцирају и призивају¹⁰⁹.

Ненастањива соба

Ту су, затим, у *Ранинг догу*, Селвијеве транзитне собе у којима он живи нераспакован, као да се увек сели, при чему његова мобилност - а он је увек на путу из Њујорка у Вашингтон или обрнуто - коренспондира не са живошћу и покретљивошћу духа, већ са мноштвом његових различитих и међусобно противуречних улога: „Квалитет пролазности одговарао је Селвију. Имао је ту предност да некако редукује одговорност“ (RD, р. 24). Ритам његовог живота садржан је у чистој механици симетричног следа којим се набрајају неповезани делови његове рутине: „Такси, терминал, авион, терминал, такси“ (53). И овде се потврђује ескапистички моменат мале собе са њеном монотонијом, строгошћу и ритуалном поновљивошћу, са редом који, како то каже Овен у *Именима*, омогућава да се буде сигуран од самог себе (N, р. 170). Транзитно време којем Селвијева соба, као и авион или аеродром, припада негира, дакле, учешће човека у неповратном времену, конструишући време чекања без стварног или доживљеног трајања. Отуђеност човека од места се при том удвостручава тиме што се Селвијева соба налази у делу града коме Селви по свом социјалном статусу не припада, због чега делује као изгнаник – имућан белац у сиротињској црначкој четврти. Међутим, његов боравак међу црначком децом нема карактер свести

¹⁰⁹Пародично укрштање хронотопа идиле, односно њених подврста (радне или породичне идиле) са другим хронотопима јавља се и у другим ДеЛилиовим романима, а најочљивије у онима који се, као и *Крајња зона*, дешавају на непрепознатљивим, апстрактним, фиктивним местима, током једне недатиране, неисторијске „сезоне“, у *Ратнеровој звезди* и *Белој буци*. Међутим, неколики критичари који се јесу дотакли ове проблематике у ДеЛилиовим романима позивају се на пасторалу као модус, који, наравно, генерички јесте у вези са идилом и који је важан за преиспитивање онтолошког статуса природе и ефеката постмодерног стања на наше познавање и разумевање међусобних односа природе и културе у *Белој буци*. У том смислу Д. Филипс овај роман третира као постмодерну пасторалу, односно „блокирану пасторалу – као израз сталне фрустрације пасторалних импулса и жеље“, пратећи бизарно измештање пасторалног простора из природе, произведено релативизовањем и укидањем оних дистинкција које традиционална пасторала конструише као услов свог постојања (Phillips, 2003, pp. 118, 125, 126). Кауарт је једини који пасторалу спомиње у вези са *Крајњом зоном*, називајући је „фудбалском пасторалом“ или „пасторалном алегоријом о цивилизацији атомског доба“ (Coward, 2002, р. 24). Његово објашњење – ликови се у изолованом пејзажу хватају у коштац са упрошћеним верзијама оних питања са којим се суочава читава култура – показује да он пасторалу третира као модус који гради поједностављене, стилизоване репрезентације друштва у целини, не узимајући у обзир ефекат који производи то што се основни импулс, очекивање да ће издвајање, редуковање физичког, психичког, социјалног и интелектуалног живота и поједностављивање довести до катарзе, у роману стално изневерава. Индиректан начин да се укаже на пасторалну традицију и њен статус у ДеЛилиовим романима најчешће је указивање на Тороову идеологију једноставног живота и потрагу за препорађајућим прочишћењем од друштва коју амблематизује језеро Валден. Детаљније о томе у: (Oriard, 1978, pp. 5, 7; Osteen, 2000, р. 467).

или саучествовања, већ скривања и бега; питање дечака које среће испред зграде: „Где ти припадаш?“ (RD, pp. 53-54) Селви два пута оставља без одговора. За њега је свако место само станица, али не и станиште.

Собе доминирају и у *Vaги* у којој се сви ликови, како они који припадају интрадијегетичком нивоу (завереници, Освалд), тако и Николас Бренч, историчар са екстрадијегетичког нивоа, повлаче у своје посебне мале, скучене, често подрумске, пренатрпане собе, које понављају и одражавају једна другу, да би се, на крају, показале као префигурација затворске ћелије као амблема изолованог сопства.

Његов [Освалдов] простор био је само лутање, лаж која је чувала тајну малих соба, ТВ-а, незавршеног гласа његове мајке. Луизијана, Тексас, били су лажи. Били су бесциљна места која су се ковитлала око тескобних соба у којима је увек завршавао. [...]

Људи у малим собама, у изолацији. Ћелија је базично стање. [...] То је коначна мера свих сила око тебе. [...]

Ћелија је базично стање, проста истина света. [...]

Ћелија је била она иста соба коју је познавао читавог свог живота (Подвукао Д.Д.) (L, pp. 86, 196, 418, 426).

Освалдова опсесивна слика тескобне, скучене, стварима, мајчиним гласом и мирисима препуњене собе, као слика његове унутрашње тескобе и жеље за продором у свет, у историју, за бегом од ограничења која му постављају његово порекло и наслеђе понавља се и варира у *Vaги* више пута, у вези са њим самим и у вези са заробљеним америчким пилотом у руском затвору, са којим се он поистовећује и у тренутку смрти. Оне као да еманирају своју диспропорционалност и одсуство мере¹¹⁰. Градацију слика собе завршава моменат у којем долази до њеног превредновања: „Што дуже буде у ћелији, постајаће све јачи. Сви су сада знали ко је он. То га је испуњавало снагом. [...] Више у утамничености није видео проклетство за цео живот. Открио је истину о соби. Могао би лако да живи и у ћелији упола мањој од ове“ (435). Иронија Освалдовог постепеног открића, које започиње у војном затвору у Ацуги, да соба није антитеза историје, већ нешто као њен дестилатор, показује се и у случају оних ДеЛилиових ликова, Бакија Вундерлика или Герија Харкнеса, на пример, чији је порив на први поглед супротност и негација Освалдове потребе за изласком, за мешањем, сједињавањем, стапањем, за било којим обликом учествовања у нечему што

¹¹⁰ Пажљивом синтаксичко-стилистичком анализом открива се да су мањкавост, половичност и непотпуност основна обележја светова *Vaге* (а не само просторија у којима ликови бораве). За такву анализу описа, портрета, мера у *Vaги* вид. (Пастушук, 2008, стр. 67-68). Тиме се само потврђује слика света као пројекције (из) Освалдових соба - света налик биоскопу.

превазилази уске и неподношљиве границе отуђеног сопства¹¹¹. Соба, дакле, тематизује проблем одсуства смисаоне везе са историјом, које се у ДеЛиловим романима јавља у двоструком виду – као предмет жеље (код Бакија, Харкнеса, Била) и као агенс очајања (код Освалда). Како Освалд тумачи речи свог узора Троцког, по којима би требало да се живот одвија у историји а ван ида и ега, испада да је историја не само заједништво и учешће у колективном, него, истовремено, и модел и одраз (неспоменутог) суперега, односно производ идентификовања са суперегом – тиранским, ауторитарним, контролишућим. А жеља за потпуном контролом, над собом и над временом пре свега, заједничка је свим ДеЛиловим усамљеницима из тих ненамештених, недовшених, увек туђих, загушљивих соба¹¹². Заједничка им је стога што, било да се заснива на повлачењу из света и на редукцији живота на самонаметнуту, аскетску рутину или на регресији, било да јој је циљ потпуно утапање у тај свет, претварање у нечији сан, како у једном тренутку рок-звезда Баки замишља своју будућност (GJS, р. 231) (која би, као и Освалдова слава, била могућа само као посмртна, тачније, као бесконачна медијска ре-извођења те смрти) та жеља је усмерена ка дезинтеграцији сопства и специфичног, индивидуалног идентитета. У такво се стремље код њих уобличавају егоцентричност и обузетост собом. Конобар Џорџ Манца, наркоман неизвесне прошлости, у којем Ник тражи очинску фигуру, један је од таквих изолованих и у свој неизречен очај затворених ликова. Стога не чуди то да је Никово двосмислено убиство Манце у још једном од многих подрумских соба које су ДеЛилови ликови за себе изабрали представљено као чин са историјским значајем¹¹³: ови су ликови суштински повезани са насиљем, према себи или другима, провоцирају насиље, извор су насиља или стварају услове за њега, привлаче га. И то насиље у ДеЛиловим романима није представљено као пука индивидуална патологија, већ као суштински део историјске симптоматологије. Стога ДеЛило Никову ретроспективну трансформацију случајног и контингентног у догађај који се уклапа у логику историје

¹¹¹ „Покушавао је да осети историју у хелији. Била је то историја изашла из књига Џорџа Орвела, територија без избора. Могао је да види како се ка овоме кретао од када је рођен. Торка (*brig*) је измишљена само за њега. Била је само још једно од имена скучених соба у којима је провео свој живот“ (L, р. 100).

¹¹² У том смислу, на ликове који се од друштва и света скривају у своје мале собе могу се применити Овенове речи о карактерологији и психологији припадника тајног култа – инстинкт контроле и стварања реда, тежња ка статичној перфекцији и ка сигурности од живота, интроспективност, затвореност, тежња ка сједињујућој визији (N, р. 114).

¹¹³ „Када су га одвели у полицијски ауто на трему су стајали људи [...] и сви су га помно и озбиљно посматрали, мислећи како се то управо одиграва нека историја, баш ту у њиховим скрајнутим и тако обичним улицама“ (P, str. 709).

оставља без даљих коментара, дозвољавајући да у први план избије управо склоност његових ликова ка идентификацији са националним и историјским тј. са митовима који су у датоме тренутку реактуализовани.

Антиномије собе

Соба је повезана са подвојеношћу, која код Бакија на пример, како смо видели, има облик осамостаљивања перцепције од тела и раздвајања, разилажења тела и његових органа. Сlike „собне“ подвојености најексплицитније су у *Ваги*, где Освалдово копрцање у разним собама Америке и света (тј. Јапана, Русије и Кубе) представља варирање теме двојништва, односно мимикрију литерарних и филмских верзија контрадикторне, истовремено и узајамно поричуће и комплементарне природе односа између супротстављених етичких, епистемолошких и духовних принципа. Међу анаграмским анализама псеудонима Хајдел, који је Освалд преузео и у чијој фонетској и морфолошкој структури трага за индицијама и индикацијама, појављује се и варијација на др Цекил-господин Хајд. Насумична преокретања фонема и слогова, извлачења слогова као да су коренске морфеме, производе и следећи напев:

„Hidell means don't tell.

The id is hell.

Jerkle and Hide in their little cell.“ (101)

Поспрдна деформација Цекиловог имена показује да су Освалдове симпатије, свесно или не, на страни разулареног, деструктивног Хајда. Поред овог, у конструисању Освалдовог идентитета учествују и многи други модели двојника, нпр. Балзакови (2007) амбициозни Растињак суочен са моралном трулежи великог света (а с којим се Освалд имплицитно поистовећује) и мефистофеловски Вотрен (чију улогу Освалд даје, да ли стварном или имагинарном, Бобију Дипару – презиме треба да асоцира Француску): „У затворској литератури коју је читао, Освалд је стално наилазио на вештог старог варалицу који би младића саветовао, учио га практичним триковима, говорио на неухватљив филозофски начин о питањима од ширег значаја. [...] Није био сигуран шта то има овде у лику Бобија Р. Дипара“ (L, p. 99).

У *Ваги* се сви ти ликови из собичака, подрума, ћелија и рупа повремено или стално доживљавају као страни сами себи: „нешто необично на стазама његовог живота изазивало је код њега бескрајно чуђење“ (L, p. 65) – можда стога Дејвид Фери, чијем доживљеном говору припада овај исказ, и изгледа „кловновски“, као маскиран са својим црвенкастим чуперком налик отпатку са улице (66). Детаљи везани за

спољашњи изглед – а у *Vaigi* скоро сви ликови имају неки упадљивији телесни или гестуални маркер (Еверет има тенденцију ка дрхтању и грчењу, Ти Џеј – истетовирану птицу чија се крила скупљају и шире у зависности од покрета шаке, Фери – још и превелике уши) – функционишу као знаци удвајања или раздвајања од себе, као да ликови повремено сами себе надзиру или шпијунирају. При том су ликови међусобно испреплртани на такав начин да сви заједно образују једно неразмрсиво клупко карактерних црта или један ризом – Освалд, намерно или не, подражава читав низ других ликова, укључујући и самог Кенедија, јер је, како О’Донел каже (O'Donnell, 2000, р. 54) увек расположив, доступан за неки облик идентификације са ликом или догађајем који би потврдили његову уплетеност у историјске заплете, односно, како критичари воле да кажу, „децентриран“ и расејан по приповести (Radford, 2006, р. 230; Rizza, 2008, р. 172). Таква игра одраза, пројекција, апропријација туђих мисли, идеја, поступака, несвесног подражавања и удвајања не мањка ни у приказу других ликова - Еверетова замисао о расејавању парцијалних и заводљивих трагова, као и Освалдов пројекат бесконачне реконструкције злочина који је сам починио конструишу, у ствари, позицију Николаса Бренча; Руби се поистовећује са Освалдом, пошто га је убио, као што се и сам Освалд поистовећивао са својом жртвом. Освалд не само да је „нула”, тј. цифра а не број, него је и оса симетрије у односу на коју се остали ликови - Еверет и Бренч, као творци заплета, на пример - пресликавају.

Бројни облици доживљаја/приказивања личног идентитета као нечег без јасних и чврстих граница, као флуидног преливања, сугеришу да извесна недовршеност ликова одражава непотпуност њихових личности. Тако на пример Освалд, који се, иначе, често приказује како се креће у сенци или међу сенкама, својој жени, Марини, делује као неко ко се појављује из даљине, као да су му обриси замућени а он магловит и нејасна лика: „Никада није био у потпуности ту“ (L, р. 202). Онтолошки статус Освалда је, дакле, неодлучив. Поред тога он на фотографијама „изгледа као било ко. [...] Многоструки Освалд“ (L, р. 300). Типично америчко уверење у моћ само-обликовања, у способност човека да увек изнова започиње свој живот, прекрајајући своју судбину и свој јавни лик, у *Vaigi* се приказује као имплицитна основа услова под којима се слобода и аутономија сопства извитоперавају у несвесну потчињеност фиктивним и фикционалним моделима јаке и харизматске личности, чинећи сопство

фикцијом¹¹⁴. То додатно потцртава ДеЛилов избор имагинарног Еверета као идејног творца атентата на Кенедија. ДеЛило је, наиме, у скуп ликова конструисаних на основу модела из стварности, тј. историјских личности (Гај Бенистер, Дејвид Фери, Руби, Џорџ де Мореншилд) увео потпуно фиктиван лик Вина Еверета од кога потиче идеја о атентату и који је, такође, лик из собичка. Међутим, нису само завера и атентат производ Еверетових опсесија скривеним поводима и намерама и мрежама тајни без којих он не може; то је и сам Освалд, заједно са својом собицом пуном сенки, који као да „излази“ из Еверетове фикције, колико и из других фикција – филмова, књига, радио и ТВ емисија, постера, реклама – које га окружују на сваком кораку, мотивишући његове одлуке, поступке и ставове. Фиктивност Еверета, која имплицира сферу имагинарног као извориште историјског догађаја, треба да историјске актере осветли из перспективе колективних представа, фантазми и страхова, те да историјске чинове и њихове номиналне покретаче и/или извршиоце деперсонализује и представи као резултат интеракције „флуидних сила“ (Rizza, 2008, p. 180).

Ако роман заиста нуди неки начин да се мисли о томе како се атентат догодио, он то не чини тако што конструише приповест која читав набујали неред који окружује догађаје из Даласа реконструише у кохерентан узрок и последицу и уверљивог покретача [...већ] скреће пажњу на елементе случаја и коинциденције који уносе пометњу у органски сједињену приповест о атентату (Green, 2008, p. 100).

Због свега тога, соба је позорница и учесник антиномија на релацији између сопственог идентитета спољашњег света и историје:

[С]обе које насељавају су истовремено и собе за мучење и сколоништа за контемплацију; могу се разумети и тако као да својим становницима обезбеђују „аутсајдерску“ тачку гледишта, дозвољавајући им да уобличе и уцелове друштво и историју, или као позорнице бесциљности чије „унутра“ увек пробијају изобличени и надмоћни историјски симулакруми (Molesworth, 1996, p. 145).

¹¹⁴Уп. једну могућу формулацију ширег књижевно-историјског контекста овог аспекта ДеЛиловог хронотопа собе, односно нерешеног културно-историјски детерминисаног питања о онтолошком и социјалном статусу личног идентитета у оквиру колективног:

[С]лобода да се „прави“ сопство које трансцендира спутавајуће околности друштвеног и економског порекла; и тежња да се превазиђу закони, ограничења и кодови који воде или потискују људски потенцијал су уобичајене, можда и митолошке, претпоставке о америчкој култури [... које у америчкој књижевности не престају да производе два типа субјекта:] (1) субјекат који себе доживљава као нереалног, који се појављује као сабласан или „фиктиван“ и од споља и изнутра (Вејкфил, Бартлби, Гетсби [...] ДеЛилов Освалд); и (2) субјекат коме култура пориче статус или сопство [...] Америчку фикцију непрестано привлачи тема Никог, а завет Никог - да постане „стваран“ или „признат“ или „једнак“ - јесте острашћена тема јер обухвата како егзистенцијалне тако и друштвене кризе тренутка, и јер осветљава разнолике облике америчког отуђења и унутрашње сумње али зрачи и ка споља [...] да би осветлила и шире културне и друштвене снаге које нам поричу људскост (Weinstein, 1993, pp. 4-5).

Опсесије и параноја собе

Собе су место рада опсесивне свести и њен „облик“. Метонимијско и симболично коришћење собе да би се описали и представили неки унутрашњи аспекти људског живота (душа, свест, сопство, интелект) има дугу филозофску традицију (Casey, 1997, pp. 122-124, 257-266, 313)¹¹⁵. Има и богату уметничку тј. наративну историју, при чему је ДеЛилово коришћење собе, на начин који дозвољава да ова буде не само место радње (у ДеЛиловим собама скоро и да нема догађаја, само долазака, одлазака и разговора) или симбол, већ управо хронотоп – место укрштања низа одлика времена (психолошког, историјског итд.) – најсродније, чини се, Достојевскијевом¹¹⁶. И његови јунаци, као ДеЛилов Вин у свом подрумском ћошку, „стрпљиво разрађују своју горчину, бруше је и глачају“ (L, p. 178) и препуштају се, нарочито „човек из подземља“ јаловој, контрадикторној и бескрајној анализи свог положаја и своје тегобне свести. И његови јунаци настајују скучене, истовремено и оскудне и пренатрпане собе које не одражавају увек и само њихово сиромаштво и низак социјални статус, него као да и саме изазивају и додатно уобличавају историјски и идеолошки предоређене сумње, анксиозност, тексобу и безизлазну ситуацију; за њихове становнике оне су час препрека духу, мисли и жељи, а час њихова права мера. Опсесивна свест се у соби предаје бескрајном разлагању, бесциљној тежњи ка атомизацији свега што је афицира – утисака, чињеница, мисли, осећања – при чему сама соба има активну улогу у конституисању тих екстремних стања свести и ексеса у понашању и поступцима који из њих следе. Због тога Минк Греј у Белој буци може да говори о „собном понашању“

¹¹⁵Уп. „Соба је архетип картезијанског простора, модел универзума који уводи капиталну дихотомију модерне епохе: свет мисаоне супстанце који представља унутрашњост *Собе* и свет просторне супстанце [...]“ (Подвукао аутор). Слободан Прошић даље објашњава како је после Хегела, а са Хусерлом и Витгенштајном, дошло до распрскавања просторних метафора и метафизичких простора мисли, сопства и духа (2001, стр. 9-17). Међутим, то их није и укинуло, тако да су спацијалне метафоре психе и свести у психоаналитичкој или феноменолошкој визури, код Фројда или Башлара, нпр., учестале. На такву се традицију имплицитно ослања и приповедач *Американа* када говори о својој стратегији визуализације ума као мрачне собе са мноштвом врата која он по вољи отвара и затвара (A, pp. 36-37) – слика је, дакле, у функцији илустровања уверења у поседовање контроле над сопственом свешћу.

¹¹⁶ Нарочита сличност постоји између Раскољникове собе, налик ормару или сандуку, односно гробници (Достојевски Ф. М., 2000, стр. 55, 239) и Бакијеве, која је то такође, у извесном смислу, с обзиром на гласине о смрти, као и с обзиром на образац иницијацијске смрти којим се ДеЛило служи у приповести о Бакију. И као што сви остали ликови из *Злочина и казне* бар једном посећују ту мемљиву, запуштену собу, повремено се срећући у њој, тако и Бакијева соба бива место укрштања релевантних идеолошких сила које ДеЛилови Опел, Бохак, Пепер као историограф и као хемичар, итд. заступају, ликом и говором. (Исто укрштање ликова сведених на жаргоне економије, адвертајзинга, спортског новинарства, и многе друге у једној соби конструише и приповест Гарија Харкнеса.) Раскољникову собу маркира предимензионирана фотелја у којој он и спава (стр. 43), као и Баки - све док појава Опел не доведе до „превласти“ кревета који као да хоће да прогута читаву собу (GJS, p. 55-56) јер, како сама каже, Баки је столица, а она је кревет (64).

(WN, p. 306). Соба има своју „временску зону“ (L, p. 42), своја, како Баки каже, „доба“, своје фазе и свој ритам светлости, сенке и мрака, којем је могуће препустити се само у потпуној самоћи; други уноси хаос у ред настао пасивним слеђењем „потребе минута“ (GJS, p. 55).

Соба је, пре свега, негација стана у смислу дома, а затим и негација осећаја припадности – боравишту, заједници или некој другој наиндивидуалној формацији. У крајњој линији, соба је негација идеје становања у дубљем, хајдегеријанском или егзистенцијалистичком смислу, становања „у себи“ (Bašlar, 1969, str. 26) али не и негација жеље за становањем. Потреба за укоревљавањем, фиксирањем у једној непроменљивој и непокретној тачки, за стабилношћу, за потпуним срастањем, чак поистовећивањем, са том оскудном и скученом собом која би кореспондирала са прочишћеним, хомогеним сопством опстаје. „У тренутку када сам крочио унутра, соба је деловала као права, као неизбежна, као место за које сам се припремао. Тачан број предмета, тачне пропорције. Шездесет година сам ишао ка овој соби“, каже, фаталистички, Овен у *Именима* (N, p. 273). Жеља за сопством се, дакле, код ДеЛилових јунака извитоперава у нагон ка затварњу и изолацији, ка редукцији физичког, интерперсоналног и психичког живота, у окретање митовима о једноставности као испуњености и довршености у самоћи независној од окружења. „Једноставност, понављање, усамљености, правилност, дисциплина над дисциплином“ (EZ, p. 30). Ова Харнесова формула важи за све ДеЛилове јунаке који, као и он, беже од самих себе и од своје прошлости у собе које хоће да изолују. У том смислу, хронотоп собе комуницира представу о детериторијализацији, тј. слабљењу везаности човека за место у гео-културном смислу и потискивању улоге територијалности у формирању заједница и култура (Soja, 2000, p. 151) услед удруженог дејства разних глобалистичких, стандардизујућих и унификујућих политичких, економских, културних тенденција. Могли бисмо рећи да ДеЛилови јунаци тестирају Адорнову идеју по којој „спада у морал да се не буде код сама себе код куће“ (Adorno, 2002, str. 39)¹¹⁷. Међутим, фатални, аутодеструктивни завршеци људи из малих соба ту позицију

¹¹⁷ Адорново решење за немогућност становања у модерном свету подразумева да је становање у функцији континуиране изградње посебног, аутономног идентитета постало већ неизводиво, зато што у модерном капитализму стан подразумева приватну својину, капитал у форми тзв. некретнине (овакво виђење је у основи односа према дому који излаже Мол у *Ранинг догу* (RD, p. 109) и услед дејства и употребе медија и, нарочито, технике које су, запосевши стан свака на свој начин, запоселе и индивиду којој је стан подлога и оквир. Због тога стан не може више бити и дом. Другим речима: „Интериорност се више не може гајити у приватности традиционалног дома, већ мора да своје боравиште нађе у

доведе у питање. Како ће се то показати и кроз дистанциран, суздржан, самоироничан однос Ника - који је себи увек био територијална јединица за себе (*a country of one* (U, p. 275)) - према дому и породици, као и према самом себи, бездомност у властитом дому, коју хронотоп собе конотира, не доводи до трајно задовољавајућих решења за осећај угрожене, културно анулиране, девалвиране или потиснуте унутрашњости и индивидуалности.

Саму, пак, идеју детериторијализације најпотпуније оваплоћује начин живота Глена Селвија из романа *Ранинг дог*: „Преферирао је живот сведен на недовршене собе“ (RD, p. 54). С обзиром на то да живи у полунамештеном изнајмљеном стану, налик прихватилишту или склоништу, стално на службеним путовањима, званично службеник сенатора, незванично његов добављач порнографских дела, а још незваничније тајни агент, он у суштини није и не припада нигде, на рубу „који треба одржавати припремајући се – није знао за шта. Припремајући се за шта?“ (Ibid.) Селви се, заправо, и пре но што заиста почну да га прогоне, понаша као угрожен и прогоњен, увек на опрезу и у покрету. То неприпадање, доживљавање места као нечег пролазног – и у темпоралном смислу, као одсуство трајности и у смислу просторног транзита, чекаонице – које имплицирају и поступци многих ДеЛилових ликова који живе обичнијим животом, показује сву контрадикторност и неподношљивост истовремености жеље за непокретношћу, непроменљивошћу, учауривањем и сталног откидања и расејавања. Ова се контрадикторност репродукује у виду противуречја жеље за бегом од историје и жеље да се буде у самом центру историјских заплета и завера, као код Освалда на пример, што је карактеристично за параноидне начине поимања света (O'Donnell, 2000, p. 32). Један од њихових симптома јесте и осећај скрајнутости тј. бивствовања на сопственим маргинама. „Егзил на неком стварном месту [...] само је продужетак (паковање) другог егзила, стања одвојености од ма чега што је остало од центра нечије личне историје“ (EZ, p. 31). Центар је у овој Харкнесовој формулацији кључни појам. Изгубљен, одсутан или, можда, непостојећи центар свести и личности, стожер и гаранција дистинктивног, аутономног, уцеловљеног и стабилног идентитета повезује се са прихватањем алтернативних решења за немоћ и конфузију које идентитетске кризе повлаче за собом. Символика

лиминалности унутар пукотина и бразди смрвљених темеља грађанског дома. Једино прибежиште је скрушено егзистирање у процепу који раздваја и спаја бездомност и дом“ (Lewis & Cho, 2006, p. 81). Мала соба, дословно или метафорички, као једна од тих бразди, показује се, међутим, као неадекватно решење.

неуспеха у лоцирању центра неког простора, проистекла из преклапања менталног, психичког и физичког, имплицира незадовољеност потребе за интелегибилним редом. (Харкнес, нпр., покушава да идентификује тачку пресека свих линија у Тафтовој соби¹¹⁸.)

Неспознатљивост, невидљивост, неприступачност тог јединственог централног места, као извора моћи и контроле, када се пројектује на план политике и историје, доводи до измештања узрока за оваква субјективна стања и доживљаје и покушаја да се они лоцирају у објективном поретку, те да се лична угроженост и немоћ генерализују. Тако се уобличава параноја као стратегија самопозиционирања и самоодређења у односу на хипостазирну и/или хиперболизовану а недоклатну моћ. Параноја се, при том, не задржава у границама индивидуалних реакција неких или свих ликова, већ се репродукује и инфилтрира у саму структуру приказаног света који се представља као читљив кроз параноичну перцепцију и херменеутику догађаја или ситуација. Тенденција да се параноја користи не само као предмет, већ и као средство приказивања света који је у значајној мери обликовала и даље обликује, кулминира у *Подземљу*. У овом роману се ДеЛило механизмима параноје користи и као једним (не и јединим) принципом структурирања текста и интерпретације веза међу људима, појавама и догађајима, стварајући мреже, односно системе - јер параноја је увек систематична (Plon & Rudinesko, 2002, стр. 744) - знакова и значења у које „хвата“ ликове инфериорне у односу на невидљиве, тајне, њима непојмљиве процесе повезивања и вишеструког фигуралног, трансисторијског и трансверзалног пресецања њима видљивог света. На тај се начин симулира параноичан поглед на свет који конструише „план“, „заверу“ или скривени механизам дешавања, различит од оног који повремено опајају или конструишу сами ликови, а који њихову судбину чини зависном од - услед сложености и флексибилности својих међусобних односа - невидљивих центара моћи и управљања. То, даље, провоцира и читаочево саучесничко фокусирање на откривање тајних веза између текстом и наратијом неповезаних сегмената и расутих момената, тајних порекла и узрока тих веза, којим се насумичност

¹¹⁸ Неколики су критичари уочили сродност ових контемплација раних ДеЛилових ликова о недоклатној и непокретној тачки у средишту кретања са позним поетским филозофемама Т. С. Елиота, нарочито са духовним и мисаоним стремљењима лирског субјекта *Четири квартета* ка „мирној тачки света што се врти“ у којој су прошло и будуће на окупу, тј. укидају се (1998, стр. 149). Детаљније у: (Voxall, 2006, pp. 40-41) У том смислу би се идеал тих ликова могао препознати у оној парадоксалној врсти индиферентности коју Елиот (1998, стр. 176) описује као израслу између привржености себи и стварима и особама и одељености од њих, а која ослобађа од прошлости и будућности.

уланчавања епизода третира као привидна и зававајућа, манипулативна. Из читаоачеве перспективе, комплексна структура романа може да делује и као резултат „завере“ непредстављених (или непредстављивих) приповедачевâ против јасноће, а ова као метонимија завереничког устројства света који се романом приказује.

Ту изведбу параноје омогућила је управо специфична темпоралност собе, већ спомињана сегментација времена на оделите, међусобно неповезане моменте тј. „молекуларизација темпоралности“ (O'Donnell, 2000, р. 3). О њој сведоче приказана интимна искуства самих ликова која не образују никакву целину. О њој сведочи и „ишчашена“ композиција романа која та искуства одражава раздвајањем, растављањем једне или више сукцесивних епизода на изоловане, самодовољне сцене одељене најчешће неодређеном и неодредивом количином времена, што је један од облика прекидања наративног континуитета којим се ДеЛило често служи¹¹⁹. О'Донел сматра да је овакав доживљај времена, проистекао из удруженог дејства дистинктивних познокапиталистичких преокрета („везивања жеље и капитала у чвор“ (14)) медијум формирања параноичних идентитета и епистемологија, показујући, на трагу великог броја теоретичара и филозофа, да је у послератној Америци параноја из сфере индивидуалне патологије прешла у сферу културе, као један од најпрепознатљивијих и најфреквентнијих облика наративног процеса који артикулише однос појединца према симболичком поретку (3-43). Другим речима, параноидна структура мишљења је, када је књижевност у питању, бар од Пинчона, „депатологизована“ (Bersani, 2003, р. 148) да би се представила као одбрамбена стратегија идентификације у све сложенијем и непојмљивијем свету, у којем су се претња уништењем и страх од другог профилисали као кључни услов идентитета. „Зар не знате да свака привилегија у вашем животу и свака мисао у вашој глави зависи од способности двеју великих сила да надвију претњу над ову планету?“ (Р, str. 186)

¹¹⁹Преузимајући Делезово и Гатаријево одређење термина преузетог од Дунуса Скота, а којим се означава оно што било који феномен, па и временски, чини јединственим и разликује и одваја од свих других, истоврсних, О'Донел овакву врсту темпоралности, дисконтинуиране сукцесије момената, назива хексеитичком (*haecceity*) (O'Donnell, *Latent Destinies : Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, 2000, р. 5). У О'Донеловом истраживању параноје као културног феномена, политичког фактора, једне од постмодерних епистемологија и симптома нецеловите или расуте, распарчане и контрадикторне, америчке али и глобализовне америчке постмодерне културе, ДеЛилово *Подземље* као, између осталог, преглед варијанти параноидних конструкција и реконструкција света и историје, функционише и као преглед историје саме параноје, од сигурне, заштитничке, на бинарној опозицији „нас“ и „њих“ засноване, до несигурне параноје, флуидне као и свет који је производи. О „несигурној параноји“ и у: (Knight, 2000). О параноји у *Подземљу* са лакановског становишта у: (McGowan, 2005, pp. 133-135).

О'Донел параноју повезује са некима од већ спомињаних антиномија које карактеришу постмодерно стање, чији је истовремено и симптом и производ (O'Donnell, 2000, p. 159): са истовременошћу жеље за покретљивим идентитетом, за увек новим идентификацијама, и са њој супротним импулсом ка повезивању и преплитању личне са националним и историјским судбинама или, како то поводом Освалда формулише, са „контрадикторном жељом за релоцирањем појединачног идентитета у центар заплета док се, истовремено, одржава његов маргинални, номадски статус“ (Idem, p. 172, n. 17).

Посмодерничка гледишта на идентитет као вишеструк и флуидан, истовремено и на периферији и у центру раздвојених догађаја који чекају да се помешају у историји-откровењу, конституишу делатну снагу културне параноје која индукује ликове атентатора, апокалиптичног номада, серијског убице или целата са двоструком улогом објеката и извора параноје (147).

Параноја је, дакле, као наративни образац, таутолошка. Она окружење реконструише као непријатељско, на начин који је, онда, чини неопходном (Bersani, p. 156). Конструише аспект сопства завистан „од снаге непријатеља“ (P, str. 28), што нејаснијег, то моћнијег, чему прибегава већина ДеЛилових јунака из собичака, све до Марвина, чија преплитања личних губитака и потрага са глобалним, хладноратовским тензијама и догађајима показују како се дисконтинуирани исечци времена преображавају у судбинску историју, ретроспективним конструисањем веза између тих хетерогених и хетерономних инстанци. Параноја је један од производа контрадикторне, али код свих ликова присутне, снажније или слабије жеље да се над животом и светом успостави контрола, систем плаузибилних и свеобјашњавајућих веза, и да се, истовремено, од туђе контроле над животом и светом измакне (O'Donnell, 2008, p. 117). Контрадикторност те жеље заснива се на логичкој контрадикцији јер трагање за „једном великом причом која све казује, која све испретуране доказе и гласине повезује у свеобухватни тајни план, у мастер-наратив који ће несигурност преобратити у знање [то знање стиче] кроз моћ сумње“ (Green, 2008, p. 99).

4. 2. 2. Мотел

Споменутоу детериторијализацију савременог живота додатно потцртава хронотоп мотела – двадесетовековни мотив, скоро клише, егзистенцијалног бескућништва, који подразумева непремостив јаз између места бивања/бивствовања и места на којем би човек хтео да буде, мотеле смешта у ту нигдину, између бити и хтети, контекстуализујући ово стање. У ДеЛиловом опусу готово да нема романа у

којем се неко од ликова не нађе у неком битном или преломном тренутку у мотелу, тј. у ономе што се у Америци под тим подразумева. Неки ДеЛилови ликови чак сматрају да је „чисто американство“ - бесциљност, врлудање, номадизам, тј. „мотели, приколице, шта год“ (N, p. 153). Мотели имају врло широке импликације и асоцијативно су уплетени у читаву једну националну иконологију, као и у национално конститутивне приче о освајању нових, још непознатих простора, које су се прилагодили двадесетовековним технологијама и њима кореспондентним културним феноменима, друмској тј. *drive-in* култури која се формирала паралелно са интензивним развојем и убрзаним умножавањем и доступношћу аутопутева и превозних средстава у Америци, поставши једно од њених препознатљивих обележја¹²⁰. При том, друмској култури не припадају само монументални путеви и успутни објекти са својим пратећим садржајима, већ и нематеријални објекти, бројни друмски наративи реализовани кроз разне медије и жанрове, романе и аутофикционе или мемоарско-репортажне приповести о путевима Америке и о путовањима с краја на крај континента, кроз филмове о путу у читавом опсегу модуса и тоналитета, од екстатичног оптимистичког приказа номадизма до дефетистичких мимикрија узалудних тумарања и лутања. На тај начин, хронотоп мотела укршта егзистенцијалистичка и културолошка интересовања, односно представу о човековој ситуацији у модерном мобилном свету посвећеном циркулацији и комуникацији, и представу о начину на који се савремена егзистенција уобличава у америчком контексту.

Мотел је, дакле, место између, простор међувремена, али и реверзибилности – пре и после мотела показују се као заменљиви, као да се у мотелској соби време превија и преклапа. Тако се нпр. *Играчи*, који почињу у авиону где путници (још увек неименовани ликови централне приповести) гледају филм, приказан на такав начин да се сцене из филма и из саме публике стално преклапају и мешају, завршавају у мотелској соби у којој сада један од тих путника-гледалаца, Лајл, и сам постаје филмски лик, можда један од терориста из жбуња чију тачку гледишта је, по екфрази

¹²⁰Појавивши се у Калифорнији двадесетих година, мотели су током педесетих и шездесетих постали „истински национални феномен“ (Berger, 2001, p. 250). Мотел као амерички амблем подсећа, при том, на брзину којом је аутомобил у Америци масовно прихваћен и којом је инфраструктурно и урбанистички подржано његово коришћење и његов утицај на све сфере свакодневног живота, а чији је део и тзв. *drive-in* култура. Специфични комерцијални комплекси дуж путева често се амблематски истичу, и у наративним и у визуелним остварењима, при чему је нагласак на „пределу (око) аутопута као културном симболу америчке слободе и мобилности, као резултату синергијских односа између пејзажа и људи који се кроз њих возе“ (Idem, p. 215).

из пролога, режисер филма који је некада гледао наметнуо гледаоцу. Његову нестварност, непостојање у физичком свету романа конструише увођење приповедача у првом лицу множине кога образују анонимни наратор и читалац/читаоци, којима се додељује место пред филмским екраном. На основу краја, схватамо да је Лајл онај „неко“ из прве реченице романа ко каже: „Мотели. Волим мотеле. Волео бих да имам свој ланац мотела, широм света. Ишао бих од једног до другог. Има нечег само-остварујућег у томе“ (PL, p. 3).¹²¹ С друге стране, презент оквирних поглавља („Филм“ и „Мотел“) читаву приповест удаљава у прошлост те затечености у филмском кадру који се у заиста непостојећој а незавршеној садашњости врти укруг око ње. Епилог у мотелу на тај начин разоткрива парадокс – уместо да мотел, као амблем одбацивања дотадашњег живота, омогући да се постане друга особа, он доводи до постајања другим у онтолошком смислу. А опет, тиме што је у мотелу постао „лик“, Лајл се само потврдио као оно што и јесте и што само и може да буде – бестелесна фикциона творевина.¹²² Иронично метафикционо поигравање са онтологијом хетерогених фикционих светова које је ДеЛило у роман увео, не само да сугерише својеврсно преклапање простора, већ и привидност категоричке раздвојености између неког физичког, материјалног, стварног и неког виртуалног света. И, као што је виртуално увек већ садржано у реалном, тако је и Лајлов терористички импулс, са чијим ослобађањем коренспондира његов одлазак и боравак у мотелу, већ садржан у безличној, самом себи наметнутој и самоотуђујућој рутини његовог дотадашњег живота. Мотел је, дакле, место склизнућа у саму разлику између виртуалног и реалног.

Додатни разлог за ово повезивање мотела и филма можемо пронаћи у томе што је спрегу ових простора и кризе идентитета утврдио – више, упечатљивије и интензивније него и један други медиј – филм, пре свега као *noir*, који мотел користи да би тематизовао отуђеност и изгубљеност, односно, као *road movie* који је у модел егзистенцијалног бескућништва унео моменат френетичности и номадске мобилности. Вредносно супротстављени ставови према психолошком и метафизичком значењу

¹²¹ Антрополошкиња Меган Морис је управо из овог разлога – жеље за непрестаном променом боравишта – мотел анализирао као хронотоп постмодерности: „Мотели, за разлику од хотела [који укључују низ просторија намењених сусретању и интеракцији] уништавају чулне режиме места, локалног и историјског. Они меморализују само покрет, брзину и непрестану циркулацију“ (Нав. у: Clifford, 1992, p. 106).

¹²² Уп. раније Лајлово поистовећивање са ликом астронаута из телевизијског интервјуа тј. уживљавање у представу о плутању у бестежинском стању и Гудхартов коментар процеса (глуначког) грађења, производње идентитета као комерцијалне размене, што мотивише тему преплета филма и берзанских трансакција (Goodheart, 1996, pp. 118-119).

мотела као конструкције засноване на идентичности, на правилу и предвидивој поновљивости, функционално повезане са одмарањем, склањањем и паузирањем, изграђени су и захваљујући дугачкој и врло упечатљивој кинематографској историји ликова који у мотел одлазе због растрзаности и напетости, у стању сумње и несигурности, као бегунци или као осветници, да би побегли од себе, своје прошлости и сећања или да би се у, истовремено и јавном и тајном простору, сакрили од неизбежног, због чега мотелска соба често асоцира на у датом тренутку популарне представе о чистилишту, а самим тим и о испаштању као средству искупљења (Van de Ven, 2009, pp. 236-237). Повезана са социјално и етички маргиналним, аберантним и конвенционално неприхватљивим идентитетима, ови објекти у филмовима бивају честа пропришта разрађивања морално амбигвитетних стања. Они, стога, формирају очекивање да заустављање у мотелу није миметички приказ предаха од вожње и одмора већ догађај чије су импликације и последице по идентитет лик(ов)а и/или структуру представљеног света изузетно значајне. На ту филмску традицију (уз асоцијацију на *Лолиту* (Рауновић, 1997, str. 130)) алудира и Дејвидов „сан о сливању путовања и секса“ који, по њему, тече кроз мотеле (А, р. 257) – иако, наравно, филм није једина „литература“ коју он очајнички препознаје у разним моментима свог путовања које је требало да буде аутентично и од утицаја, модела, усвојених слика и снова очишћено искуство. Мотели су једно од места кроз које ДеЛило имплицира свепрожимајући и свеобухватан утицај филма као медија и фреквентних филмских наратива, односно жанрова, на концептуализовање стварности и приповести о њој. Мотел је, даље, повезан са чиновима прељубе, који се на таквим местима одвијају и у *Американи*, и у *Играчима*, али и у *Подземљу*, где мотел замењује његов нешто познији изданак - луксузни хотел за пословне и сличне скупове лоциран, као и мотели, у нигдини, ван града, тј. у пустињи. И овде је сусрет обележен невидљивим присуством филмске камере; жена коју ће Ник ту упознати и са њом преварити супругу оставља утисак некога кога непрестано прати камера, због чега и окружење и њихов разговор и гестови изгледају као „сцене из филмова, помало елиптичне, можда помало немарно снимљене, замагљене случајним кретњама“ (Р, str. 301) – Ник се уживљава у режисера и стручног, аналитичног гледаоца филма истовремено, преносећи сусрет као екфразу и интерпретацију низа сцена типичних за холивудске филмове. Као што је Дејвид био „уметнут у екранизован мотелски сан, у задовољство да се буде други и нико“ (А, р. 261) тако је и Ник као уметнут у кадар који је одређена врста културе већ припремила за њега.

„Мотел у срцу“

Мотели, као и собе, подразумевају издвајање, одвајање од дотадашњег живота и друштва и њихових времена, али и виши степен усамљености и херметичности, пасивнији облик чекања не нешто неизвесно и недефинисано, праћен покушајима одбијања памћења и сећања. Мотел је, као Полифемова пећина, место где путник-Одисеј може бити само Нико, јер је типичан представник просторне категорије коју је антрополог Марк Оже назвао неместом (*non-lieux*). Овим термином он означава превласт комуникационих и транзитних простора у савременом свету, у доба „надмодерности“, која за собом повлачи и стално мењање улога и привремених идентитета које та неместа конструишу за своје кориснике. Уз хипертрофију просторних и архитектонских форми кроз које се пролази на путу до нечега и оних који су намењени комуникацији у најширем смислу, развија се и тенденција да се места претварају у неместа, у просторе који нису конститутивни аспекти личног и колективног идентитета, са којима се не изграђује битан и дуготрајан однос, која немају историју или је њихова историја спектакуларизирана, избрисана из активног памћења и уписана у аранжирани и специјално, експертски дизајнирани приказ, као атракција (Оже, *Nemesta*, str. 75-105; *Prilog*, 2005, str. 124). Шта све имплицира приказ усамљеног човека у транзитној мотелској соби и шта све од свог живота, жеља и страхова тај човек инвестира у собу без стварне локације и без трагова личности и личне историје:

Соба је мрачна. Размишља о тенденцији мотелâ да ствари преокрећу ка унутра. Они су нарочити изуми, моћно апстрактни. Чине се као *идеја* нечега која и даље чека да буде у потпуности изражена у конкретној форми.

Зар ту нема још нечега, жели да пита. Шта је иза свега тога? Мора да су путник, моториста, сам гост они који треба да обезбеде јестиво месо те идеје. Завојито кретање ка унутра све дубље и дубље. Рационалност, анализа, самореализација. Проводи тренутак замишљајући како је овај огроман систем готово идентичних соба, широм света, установљен зато да би људи имали где да буду *уплашени* на прописаној основи. Ивер наших разноликих претресања. Негде да однесемо свој страх (PL, p. 210). (Подвукао Д.Д.)

Страх потенциран до параноје, осећај да је марионета технологија које служи заверама на државном нивоу, који мотелско „несементирано“, „плошно“ време производи у свом госту је и Бакијева асоцијација на некадашње учестале, психоделичне боравке по различитим мотелима јер је „мотелско време било идентично ма где да смо одседали [...] Ништа није било безбедно и није било сигурног пута ка центру. Постајао сам и уплашен и тотално непокретан, сумњичав према свима у соби“

(GJS, pp. 137-138) – време страха, неповерења, анксиозности и немоћи, свих вишеструко појачаних дејством дроге, празно, неисписано време чекања.¹²³

С друге стране, мотелске собе су повезане са огољавањем, у смислу избијања најинтимнијих, полусвесних или подсвесних, до тада неприхваћених или потиснутих импулса који се онда, као у *Играчима*, не показују као супротност или негација, већ као радикализација онога чему су номинално супротстављени. Дејвидова „мотелски исповедна атмосфера“ у којој ни једна лаж није превише китњаста, ниједан клише превише познат, а свако драматично скретање имагинације пожељно (А, р. 58) сугерише и то да мотели у нигдинама провоцирају једно неодговорно, деконтекстуализовано и апстрактно суочавање са самим собом. Онакво какво и у Нику провоцира привлачно-одбојна свингерка Дона, са којом, као некада Дејвид са подједнако случајном и успутном Едвином, разговара о бесмртности и о Богу, признајући јој оно што никада није признао својој супрузи и клизећи унатраг, у прошлост, „брзином од једне миље у минути“ (Р, str. 300) очекујући, вероватно, да „стигне до дефиниције [сопства], оне која би, наравно, била прерушена бесмисленошћу која је окружује“ (А, р. 58). Стога је прибегавање изнајмљеном, пролазном, безличном боравишту у ствари избегавање „одговорности за становање“ (Adorno, 2002, str. 38), измештање али не и разрешавање контрадикција и антиномија које савремени дом имплицира у односу на носталгичну представу о дому као подршци и заштити индивидуалности и субјективности (Lewis&Cho, 2006, pp. 74, 80-81). „Мотели код Делила провоцирају сложену и противуречну реакцију“ тако да његови детаљни описи изгледа, намештаја, звукова мотелских соба успевају да ухвате „мотелност“ (Aaron, 1996, р. 72), надовезујући се на чувене описе друмских коначишта из *Лолите* у тежњи да ову врсту архитектуре и њену функцију трансформишу у амблеме америчког менталитета. „Мотел у срцу“ о којем Дејвид на крају говори, визуелизујући, у складу са својом професијом, „идеју“ мотела у слици човека који седи на кревету као геометријска фигура у простору, без додатног значења, идентична сама себи, сугерише представу о мотелу по којој су саморепродуковање, самоодражавање, понављање и једноставна геометријска правилност катарзичне и ослобађајуће: „на таквим местима и у таквим тренуцима модерни хаос се заиста уздиже до нивоа чисте математике“ (А, р. 257). У модусу анонимности и истоветности, човек јесте изолован али је и заменљив

¹²³Индикативно је да се Баки из целокупног свог пређашњег живота сећа једино мотелских соба – у њима проналази дух редукције ка којем у времену приче тежи, изолованост, негацију, непроменљивост.

или разменљив појединац (Van de Ven, 2009, p. 236) – као математичка варијабилна; у тој изолацији и сведености за ДеЛилове јунаке може бити утехе и тренутног олакшања.

Једна од двеју Саливаниних „прича за лаку ноћ” испричаних Дејвиду током путовања преноси и речи Индијанца Блека Најфа о фантастичним преријским мотелима „које бисмо могли да саградимо ако бисмо се у потпуности предали демонима наше праве природе” (А, р.118). При том се под демонима, у Најфовој сатиричној визији америчког менталитета, подразумева склоност ка једном первертираном, притајеном, на први поглед невидљивом аскетизму који не трпи ништа сувишно и све хоће да учини функционалним. Мотел, дакле, за староседеоца симболизује „безукусне идентичне структуре”, стерилну и стерилишућу прагматичност. Ипак, Кауартово виђење по којем су мотели код Делила амблеми (само) „америчке стерилности“ (Coward, 2002, p. 23) значајно упрошћава мношто и амбивалентност значења које мотел као топос и хронотоп у ДеЛиловим романима повезује. Иако тежња ка стерилности свакако јесте једна од тенденција коју манифестују ДеЛилови јунаци својом склоношћу ка боравку у мотелима, односно ка третирању својих боравишта и станова као да су успутне мотелске собе (као Селви у *Ранинг Дог* или Волтера у *Именима*), ка редуковању пуноће односа коју човек може да успостави са својим пребивалиштем на најнужнију функцију, она нити је једина, нити је приказана са недвосмисленом једноставношћу и једнозначношћу. Екстремна стања ума која коренспондирају са тим екстремним местима, како их је означио сам ДеЛило (DeCurtis, 1996, p. 57), са местима која су истовремено и модел и ефекат тих стања, садрже, дакле, поред нагона ка стерилизацији (простора, духа, културе) прикривен, первертиран и измештен страх од смрти, и ишчекивање, припремање за неодређено али неумитно нешто, али и искрену веру у искупљујућу, регенеришућу и ревитализујућу моћ чистоте и празнине.

4. 2. 3. Пустииња

„Где год нађете празну земљу, ту ће бити људи који покушавају да се приближе Богу“, каже Возданик, водич из Јерусалима у *Именима* (N, p. 147). Представа о пустињи је готово неодвојива од представа о религиозности и од језика религије (Jasper, 2008, p. 6) – било које религије, с обзиром на то да свака познаје праксе одвајања и одласка у пустош или пустињу. Током историје одлазак или бег у пустињу су представљани на мноштво различитих начина због чега је ова предмет амбигвитета и амбиваленције; истовремено асоцира и на прогонство и на добровољно одвраћање од

цивилизације, и на испаштање, али и на искупљење, на искушења, али и на просветљење, на паклене муке, колико и на утопијске монашке заједнице, на екстазу кроз препуштање и на смирење, кроз пражњење свести и сопства од свега небитног и деконцентришућег. Међутим, аскетизам који асоцирамо са тим одвајањем од официјелне цивилизације, од нормираних облика становања и насеља, као вежба или тренинг (што је етимолошко значење аскезе) није нужно и антицивилизацијски. Библијска традиција, на примеру Јована Крститеља и самог Христа, сугерише и такву визију пустињаштва по којој су осамљивање и изолација само привидне – пустиња је место припреме за изградњу нове, на новим, регенеришућим принципима засноване заједнице и место самоспознаје, односно, спознаје свог позива кроз бол, осаму и патњу. У крајњој линији, одлазак у пустињу мотивише жеља за рестаурацијом јединства које се у актуелним условима цивилизације доживљава као нарушено или уништено (Jasper, 2008, pp. 5-30). Слика пустиње је, дакле, нераскидиво повезана са критичком сликом цивилизације јер је разне идеологије представљају као њено порекло или њен потенцијални крај, као њено наличје и/или њену допуну, као место из којег метафорички и симболички долази њена пропаст или, пак, средство њене ревитализације, она историји неопходна Јејтсова Звер из „Другог доласка“ која окончава стање расапа и чије се рођење очекује са надом и страхом истовремено (Jejts, 1978, str. 105). Због тога и фикција у пустињу смешта политичке, верске, научно-технолошке и друге активности за које се у датом тренутку сматра да су у званично настањеним деловима света недопустиве, немогуће, неизводиве, активности које захтевају иницијацију, непрекидну посвећеност, скривање и тајновитост.

Позорница прелаза

Алузија на споменути библијску традицију и проблем заједнице/заједништва који она повлачи за собом најочљивија је у случају *Подземља*, јер главни део романа почиње сликом усамљеног човека у пустињи после елипсе – у односу на Пролог – од четрдесет година и који месец више. Надовезујући се на завршни есхатолошки тон „Тријумфа смрти“, на нејасно, али узнемирујуће предосећање о будућности, које завршни моменат утакмице и славље раздраганих људи чини тако драгоценим и, тако рећи, апотропајским, почетак првог поглавља призива, нумеролошки, како представе о

испаштању, тако и оне о искушавању.¹²⁴ На тај се начин сугерише да почетак Никове приповести маркира неки прелаз, што ће, убрзо, потврдити и Кларин доживљај тог периода као граничног, између двеју епоха, или, ако се поведемо за обрнутом хронологијом периода који му је претходио, између двеју ера.

Хронотоп пустиње се у овом роману надовезује и на Елиотову слику модерне (овде већ и постмодерне) цивилизације као пуне или опустошене, истрошене и јалове земље, и на религиозне, али и на специфичније, националне представе о дивљим, ненастањеним просторима, како оне које проистичу из историја освајања америчког континента, тако и на оне које је формирала послератна пракса смештања војних база, полигона за тестирање и развој наоружања и осталих „јавних тајни“ у те просторе, обележивши на тај начин један квази-митски простор историјом и идеологијом.

Посета пустињи, и у овој првој сцени, и касније (односно раније), када се евоцирају Никова и Метјуова младалачка, „битничка“, путовања кроз пустињу, односно, када се приказује Никова службена посета пустињи у Казахстану, повезује пут кроз те пределе, љубав и идентитетску кризу – у пустињу се одлази са или због жене, у неком критичном и прелазном периоду, при чему је пут истовремено и испланиран и насумичан - афектима и сензацијама усмерено лутање или нешто што делује као лутање чак и када је јунак физички готово непомичан. „Рецимо једноставно да је та пустиња била тренутни порив“, каже Ник (Р, стр. 65) не очекујући да ће сусрет у пустињи темељно пољуљати његово самоуверење и његове одбрамбене механизме – заштитна крема се јавља као ефемеран репрезент његових „ограда“ од свега што би комфоран и конформистички живот довело у питање. Тако се и Метјуово романтично, авантуристичко путовање са Џенет претвара у мучно преиспитивање одговорности и у суочавање са сопственом нестварношћу произведеном учешћем у раду система за сателитски надзор, у тајним лабораторијама и сличним програмима. Можемо рећи да у

¹²⁴ „И разгњеви се Господ на Израиља, и учини те се потуцаше по пустињи четрдесет година, докле не помре сав онај нараштај који чињаше зло пред Господом“ (Четврта књ. Мојсијева тј. Бројеви, 32,13). Збир свих одељака романа даје 40, колико поглавља је имала и *Бела бука*. ДеЛило, очигледно, рачуна на изузетан, али и двосмислен значај овог броја у библијској нумерологији, јер она не подразумева само године испаштања - толико година трају и владавине Давида и Соломона. Поред тога, многи кључни догађаји у Библији трају четрдесет дана, нпр. потоп (Постање, 7, 4; 8, 6) али и Илијин пут до горе Хорив, где му се јавља Бог да га спаси (Прва књига о царевима, 19, 8), Христов пост у пустињи уочи или током суочавања са ђавољим искушењима (Матеја, 4, 2; Марко, 1, 13; Лука, 4, 2) итд. Из тога следи да број означава трајање неког циклуса, на социјално-политичком или индивидуално-духовном плану постојања, што потцртава и његова улога у хришћанским популарним веровањима и обредима везаним и за рођење и за смрт. Број се, дакле, везује и за испаштање грехова и кривице, за жалост и оплакивање, али и за ритуално чишћење, припремање духа и тела за неки облик суочавања са искушењем или објавом.

овим и другим случајевима одласка у пустињу долази до размимоилажења између номиналног и стварног циља посете, односно, до готово принудног, стицајем непредвидљивих околности изазваног, суочавања са сопственим пореклом и са оним аспектима сопства које уобичајени социјални и идеолошки оквири одсецају.

Може ли се „дуг сећању“ одужити на брзину и нехатно како то хоће Ник, одлучујући да се тренутно одазове потреби да после неколико деценија поново види своју љубавницу из ране младости? Очигледно је да не. Тренутна беспомоћност пред самообманама и потреба за новим духовним орјентирима наводе браћу Шеј да се у пустињи препусте случају који у њихову свест враћа комадиће прошлости, потиснута сећања. Због тога се хронотоп пустиње конструише као мозаик слика из различитих периода које се кроз међусобан насумичан додир и постепено преклапање показују као средство измештања из свакодневних, рутинских начина сагледавања и вредновања ствари, омогућавајући да се у сопственим прошлостима, тачније у сећањима на њих, открију неосветљена, необележена и трауматична места, какво је на пример биоскоп „Рај“ у којем је мали Метју трагао за духом свога оца.

Као да се сопство у пустињи препушта флуидности предела, сталном преображају и игри неухватљивих, привремених облика, као да се празни или саображава безличности простора и предаје оном ветру који се као лајтмотивска слика појављује у Метјуовом доживљају пустиње, подсећајући га на фолклор Индијанаца у којем пустињски ветар функционише као натприродна сила. Имплицитно испреплетана са библијским и хришћанским представама о ветру као божјем даху и симболу божанске интервенције у људски поредак, ова традиција наводи на то да се од боравка у пустињи очекује својеврсна трансфигурација. Иронија је у томе што је тај ветар, због пробних детонација нуклераних бомби и других тајних експеримена са радиоактивним супстанцама, заиста и постао натприродна, империјалистичка, техно-сцијентистичка сила која шири болести и неприродну смрт.

Екран сећања

Функцију интензификације и концентрације сећања имала је пустиња и у ранијим романима, у *Ранинг догу* или *Именима* – тек у сценама које се одвијају у пустињи читалац добија информације о прошлости Глена Селвија, коме је пустиња – место његовог обликовања као готово механичког, програмираног агента – неопходна да би схватио прави смисао рутине које је присвојио и са којима се саживео, као што је неопходна и Овену да се суочи са крајњим импликацијама своје потраге за траговима

мистичног обожавања језика. Пустииња је, дакле, место преиспитивања идентитета и суочавања са сумњама, кривицом, прошлошћу, али и са проблематичним статусом прошлости у свести која је евоцира, са узнемирујућом природом сећања која стално клизе ка илузионизму и фикцији, потежући наративна и кинематографска средства да би се уобличила. Одлазак у пустињу мотивише вера у њену просветљујућу моћ. Овај став експлицира Синг, вођа култа у *Именима*: „Пустииња је решење. Једноставно, неизбежно. [...] Океани су подсвест света. Пустииње су будна свест, једноставно и јасно решење. Мој ум у пустињи боље ради. Мој је ум овде неисписана табла. Све се у пустињи рачуна. Најједноставнија реч има енормну моћ“ (N, p. 292). Тако Селви у пустињи, на месту обуке, спознаје скривени смисао обуком предоређеног начина живота: „Учимо те како да умреш насилном смрћу“ (RD, p. 183)). Тако и Овен – и то на хетеродијегетичком нивоу, у уметнутој, дакле, двоструко (имплицитним аутором и Екстоном) посредованој исповести - у пустињи сагледава читав свој усамљенички и ка култу смрти усмерен живот као израстао из трауматичног сусрета машинама залуђеног дечака са застрашујућом снагом мистично сједињене верске заједнице којој он не може да се препусти. Међутим, ДеЛилово приказивање веровања у просветљујућу моћ пустиње, које подржавају моменти самоспознаје и новог разумевања давно запретених сећања на детињство и младост које у пустињи доживљавају Глен Селви или Овен, није неупитно и безрезервно афирмативно. Као што ће постати врло јасно из начина на који је сећање структурирано у споменутој епизоди са „Рајем“ у *Подземљу* – уз помоћ анафоре „види себе“ (P, str. 414-415) која сећању придаје воајеристичку ноту и претвара га у пројекцију – и Овенов доживљај самог себе као удвојеног приповедача-лика из приповести (N, pp. 302-303) симптоматичан је за свест која је усвојила фреквентне схеме, форме и моделе представљања од којих се сећање више не може разлучити. У Селвијевој свести, на пример, речи „успомена“ и „плејбек“ функционишу као синоними, па не чуди то што је једно од његових последњих искустава у животу немогућност да схвати да ли му наилазак плаћених убица кроз пустињску олују делује као представа зато што се сећа и да ли се сећа неког филма, неке адолесцентске сањарије или нечег стварног¹²⁵.

Приказујући разне доживљаје пустиње ДеЛило, поред тога, преузима и Бенјаминову концепцију ауре која подразумева „[н]арочито ткање времена и простора:

¹²⁵ „Успомена. Плејбек [...] Видео је то као успомену, као плејбек. [...] Снажан осећај да се нешто одиграва. Успомена, неки филм. Навала адолесцентских сањарија“ (RD, pp. 222, 229, 239).

непоновљиву појаву даљине, колико год да је близу то што је удаљено“ при чему искусити ауру неке појаве значи „подарити јој моћ да подигне поглед“ тј. способност да човеку узврати поглед (Benjamin, 2007, str. 22, 135), мада узајамна комуникација и антропоморфизација ствари и појава, чини се, не укидају њихову недодирљивост. Напротив, аура се у ДеЛиловом свету осамостаљује, својом снагом заклања претпостављену појаву чинећи њено постојање неодлучивим и на тај се начин приближава Бодријаровом симулакруму, представи која привидно одражава неку стварност која јој онтолошки и хронолошки претходи, а у ствари је ауто-референцијална и, самим тим, препрека између свести и стварности (Bodrijar, SR, 1991, str. 61-63) (SS, 1991, str. 10). Дезинтеграција конвенционализованих категорија људског искуства коју боравак у пустињи спроводи на урбанизовану свест (јер су простор пустиње и доживљај времена у њој несавладиви су са урбаним доживљајима простора и времена) омогућава испитивање те несавладиве и непремостиве удаљености привидно блиског које, тако онеобичено и острањено, постаје нешто друго. „Све је било у тој даљини“, понавља Ник (P, str. 65) мисли Глена Селвија из *Ранинг дога*: „Све је овде било у даљини. Даљина је била упадљива чињеница. Чак и пошто бисте досегли нешто, уронили бисте у даљину“ (RD, p. 190). То блиско-далеко, неухватљиво или измичуће, преноси се из домена визуелног у домен свести. Блиско-далека јесу, пре свега, сопствена сећања, сећања која се у пустињи одвијају ка тренутку у који се пројектује порекло, који се издваја као крај невиности и ненадокнадив губитак неког, како се памћењу чини, суштинског уверења.

Воља за моћ

Склоност ДеЛиливих јунака према пустим пејзажима, према ненастањеној „дивљини“, као и њихова очекивања повезана са боравком у таквим пределима надовезују се на културолошко кодификовање и популаризовање – кроз литературу и филм, пре свега – (пред)романтичарског односа према пејзажу. У питању је однос који топографију затечене природе преисписује, смештањем у тачку гледишта која видљивом чини интеракцију субјективног духа, психе или свести и спољашњег света, тако да у пејзажу препозна топографију сопствених мисли и осећања. Ова се општија тенденција на америчком тлу конкретизовала кроз слике огромних, недогледних, дивљих или пустих, односно, пустињских простора и кроз визију бескомпромисног, неустрашивог, пионирског освајања таквих простора. С обзиром на то, слика усамљене људске фигуре на фону празног, „невиног“, у смислу људском руком (али, како

ДеЛило показује, не и људским представама и пројекцијама) нетакнутог, природног, чистог, али и негостољубивог простора јесте слика која евоцира репрезентативну фигуру америчког мита уписаног у историју освајања „новог“ континента. Популаризацији тог мита о националној предодређености за освајање увек новог допринели су разни уметнички и културни покрети, разни жанрови, али и, више од било чега другог, филм и то као вестерн¹²⁶. Монументализован и најчешће панорамски захваћен простор вестерна шири конотације приказаног ненастањеног и дивљег пејзажа, јер су преко њега конструисани како гео-историјски, тако и егзистенцијални и психолошки простор. Речју, вестерн не само да алегоризује простор са којим се јунак чешће бори, но што у њему борави (Melbye, 2010, р. 14) него и намеће специфичну оријентацију према простору уопште. Простор се у вестерну схвата као поље бескрајних могућности и праваца и као потчињен вољи за контролом телом и погледом („отвореност простора значи да се доминација може спровести виртуално, отварањем очију“ (Tompkins, 1993, р. 74)). На ту медијализовану представу о коренспонденцији америчког простора и простора филма реферишу и неки од ДеЛилових јунака, најексплицитније и у најразрађенијем облику редитељ Волтера из *Имена*:

Пустиња се уклапа у екран. Она је екран. Хоризонтала и верикале. Људи говоре о класичним вестернима. Класика је одувек била простор, празнина. Линије повучене за нас. Све што треба је да уметнемо фигуре, људе у прашњавим чизмама, извесна лица. Фигуре у отвореном простору су оно о чему је филм одувек. Амерички филм. То је та ситуација. Људи у дивљини, дивљи и пуст простор. Простор јесте пустиња, филмско платно, филмска трака, како год. Шта ту људи раде? То је њихова егзистенција. Ту су да израде своје постојање. Људи на крају дугих сочива. Пливају у простору (N, р. 196).¹²⁷

¹²⁶ Детаљније о алегоријском пејзажу вестерна и о различитим значењима тог пејзажа у неколико најзначајнијих и најугицајнијих вестерна у: (Melbye, 2010, рр. 73-78). Врло надахнуто о „реторици пејзажа“ у вестерну (и филмском и књижевном) пише Џејн Томпкинс: (Tompkins, 1993, рр. 69-85):

Привлачна снага пустиње лежи, делимице, у обећању бола, зов који је неодољив [...] јер буди жељу за духовним пробојем, за неком неземаљском славом која се стиче кроз дуготрајну дисциплину, самопожртвовање, препуштање надмоћној сили [...] Природа је једина трансцендентна ствар, једина ствар већа од човека (и стално се приказује као безмерна), идеал ка којем људска природа стреми. Не *imitatio Christi* него *imitatio naturae*. Подражава се физичка ствар, не духовни идеал; стање бивствовања, не процес постајања; материјални ентитет, не особа; услов постварености, не форма свести. Коначни позив предела – стапање – обећава потпуну материјализацију (72.)

¹²⁷ Уп. и Метјуово евоцирања улоге кинематографских образаца у изградњи слике спреге пустиње, запада и порекла, односно, националног идентитета: „Био је то [пустињски предео] изазов његовој одувек градској природи, али и више од тога, остварење неке напола сањане визије, друго лице Запада, она чудновата велика ствар помешана с нацијом и пространством, с одважношћу и историјом и оним што јеси и у шта верујеш и са филмовима које си гледао када си био мали“ (Р, str. 458). Овиме се, дакле, истиче начин на који свест у природу или „природу“ носталгично уписује ефекте њеног идеолошког, технолошког и економског присвајања, као и комодификација представа о природи.

Његов доживљај простора као огољеног, јаловог и пустиг коренспондира са његовим доживљајем места као пуког оквира, као позадине за радњу и рад чиме он, у ствари, подржава представу о супериорности човека над простором и окружењем, о пасивност простора, који се, дакле, доживљава као „невин“ и у једном ширем смислу, о човеку као (све)моћном делатнику, представу која се уклапа у оно што се обично означава као амерички експанзионизам. Френк Волтера¹²⁸, који као и Селви живи само у изнајмљеним становима, уверен је, дакле, да:

Не могу да се препустим местима [...] Никада нисам разумевао драж бајковитих места. Или идеју губљења у простору. Она пустиња тамо доле је понекад запањујућа. Облици и преливи. Али то мене никада не би могло да дотиче на неки дубоко лични начин. Никада је не бих могао видети као део себе или обрнуто. Она ми је потребна за нешто друго. Треба ми као оквир или позадина. Не могу да замислим да ме преплављује. Никада се не бих предао том или било којем другом месту. Ја сам место. Претпостављам да је то у питању. Ја сам једино место које ми је потребно (N, p. 141).

Међутим, и он, на крају, нестаје у пустињи – Екстонова приповест га у једном тренутку опсесивног рада на филму о култу једноставно напушта, остављајући га изгубљеним, заборављајући на њега, као да је испарио.

Лиминалност

Тиме што се сећање и самоиспитивање у пустињи кристалишу око појма невиности, „кључне речи“ у речнику званичних идеолога америчког менталитета и визионара америчког карактера (Емерсона, Тороа, Витмена и њихових настављача) (Lewis R. W., 1955, p. 7; Skotheim, 1961), може се рећи да се овим хронотопом преноси, пре свега, време носталгије, ревизионистичких и идеализујућих тенденција према одређеној прошлости, њеној вери и наивности, непосредности и јасности искустава која је нудила, слободи од наслеђа, време које се „ослобађа“ накнадним, одлаганим суочавањем са потискиваном траумом. Кларина инсталација у пустињи се, и својом концепцијом и начином на који се ствара, у оквиру привремене заједнице активиста и уметника окупљених око њене идеје трансформације отпадних, расходованих бомбардера у грађу и подлогу сликарског дела, надовезује на питање односа према трауматичном и потиснутом, које, конструисањем нове ауторске позиције и нове

¹²⁸ Сем што уз помоћ хомофоније алудира на Волтера (на презиме које је чувени рационалиста изабрао после затвора и тиме одбацио своје породично и класно наслеђе), ово име треба да евоцира симболички расцеп – иако је Волтера и назив града у Италији, лексема се лако опажа као сливеница која првим делом указује на лет (од *volare*; Волтера је припаднике култа хтео да снима из хеликоптера), а другим (*terra*) на тло, земљиште, односно земљу којој Волтера не жели да припада.

поетике, преводи са индивидуалног на план колективног и историјског. При том се кроз њено дело сама носталгија суочава са креативнијим, алтернативним начинима реаговања на прошлост. Кроз причу о њеном делу (и читаву мрежу интратекстуалних референци које оно тка, повезујући епизоду из 1992. са епизодом у тунелима њујоршког метроа 1974. и са оном која се одвија у унутрашњости једног бомбардера изнад Вијетнама 1969) доводе се у питање једностране и прагматичне политике представљања и архивирања наслеђа и традиција и њима кореспондентне политике заборављања. Пустињу као ђубриште и депонију историје Кларина идеја отвара за рад „естетике времена“¹²⁹. Она се испољава на два начина: док с једне стране тематизује и материјализује кључне тензије временâ којима припада, с друге стране се њено „дело у настајању“ појављује као представљање ритмова и ефеката протичања самог времена: инсталација не само да ревалоризује и до- или прерађује већ потрошено, одбачено, превазиђено, оштећено, нешто што сведочи о раду времена (како у смислу научно-техничког прогреса који ствари чини потрошивим и пре но што се заиста истроше, тако и у смислу „природног“ времена које их руинира и разграђује) него се и ствара с намером да остане „у настајању“, изложено даљем дејству времена, без коначних одређења.

Друга хронотопска функција интратекстуалних веза које од Кларине инсталације чине једну од жижних тачки романа јесте и конструисање паралела и аналогича између места њеног и места рада Исмаила Муњоса. Другим речима, ДеЛило успоставља низ посредних веза између Кларе и Муњоса: она, између осталог, усваја његов језик боја и стратегије цртача графита и мурала, иако га никада није заиста срела, чиме у своје дело инкорпорира читаву причу о уметности графита и каснијим облицима уличне ликовне уметности, са њиховом социјално-политичком позадином и субверзивном, анархичном естетиком самопредстављања у јавним, официјелним и контролисаним просторима; обоје у исто време раде са отпадом, и то са расходованим превозним средствима (он препродаје отпадне аутомобиле док она „преправља“ авионе као што је он некада преправљао возове); обоје су почетком деведесетих део заједница уметника који, следећи њихову идеју, стварају дела која захтевају тежак физички рад и

¹²⁹Кларин однос према напуштеним авионима у пустињи кореспондира са Метјуовом тезом проистеклом из изненадног наилаaska на напуштен бункер, такође у ненасељеном, пустом крају, касније у времену приповедања, а раније у времену приче, односно, лета 1974, у време када и сама Клара почиње да формира поетику чија је кулминација „Дугонога Сали“ из првог дела романа: „То је она врста отпада која некако продубљује предео [...] и доводи човека до на руб неког нејасног, сетног субјективног жаљења – не толико жаљења, колико осећаја естетике времена“ (Р, str. 468).

ризик и која су колико естетски, толико и политички чин - да споменемо само неке од бројних асоцијација изграђених између Кларе и Муњоса. Тиме се читаоцу сугерише преклапање и прожимање двају физички врло удаљених простора – пустиње и њујоршког гета под називом Зид, у којем Муњос живи и ради - и њихово међусобно огледање. Као што је пустиња само привидно одвојена од историје као њена „природна“ негација, што се додатно истиче и успостављањем паралелизма и симболичне циркулације међусобно произведених отпада и оружја између америчке и (бивше) руске пустиње, тако је и Зид. Самим називом ове енклаве ДеЛило призива, иако их уопште, стратешки, не спомиње (јер се бави њиховим „подземним“ ефектима и далеким одјецима) како тада тек срушен берлински, тако и финансијско-економски „зид“ чији је глобални симбол Вол Стрит. Тиме се показује да пустиња није заиста ограничена на саму пустињу, већ је и у самој метрополи, њено наличје, односно наличје цивилизације која, савлађујући једну, ствара другу врсту пустиње, пустоши простор у дословном, али и у смислу да лишава просторе могућности да буду изван и да непосредно значе. Могли бисмо рећи да ДеЛило кроз хронотоп пустиње на представу о простору преноси социјално-антрополошку концепцију лиминалности, представљајући простор (не само појединце, друштвене групе или друштво у целини) у лиминалној фази¹³⁰. Другим речима, не ради се само о лиминалним областима, областима прелаза¹³¹. Сам је простор приказан како се третира као „неофит“ од којег се очекују ћутање, покоравање и послушност, одбацивање дотадашњих карактеристика, у интервалу између не-више и још-не, где бива захваћен дијалектиком отвореног и затвореног, изолованог и интегрисаног, системског и антисистемског, мита и историје, природног и артифицијелног/културног, истог као нешто друго и различитог од свега другог.

¹³⁰ Реч је о прилично популарној теорији коју је појмовно и хеуристички разрадио Виктор Тарнер, а по којој процес прелажења било које социјалне јединице (од појединца до друштва у целини) из једног у друго стање јесте ритуал, без обзира на то у којој мери су исход и дестинација унапред (не)познати и (не)одређени. Тај трофазни ритуал образује се око лиминалног тј. времена бивања на прагу. Из Тарнерових објашњења проистиче да се током ове средишње фазе одлучује да ли ће се процес окончати реинтеграцијом (појединца, неофицијелне заједнице) у постојећи поредак, отпадништвом или, можда (то Тарнер не спомиње) дезинтеграцијом самог поретка. Лиминални период, стога, оно(г) што прелази чини амбивалентним и несместивим у постојеће категорије. Вид.: (Turner V. W., 1991, pp. 94-96, 102-111).

¹³¹ На овај начин, у оквирима интересовања еко-критике, Тарнерову концепцију на ДеЛилово *Подземље* примељује (Rozelle, 2010) тек се дотичући тога да роман ствара „утисак да је на тим местима [депонијама, војним полигонима, и сличним „хибридним регионима“] било да их доживљава или чита, човек истовремено на два или више места“ (*Idem*, 446).

Иронија пустиње

Мотел на рубу пустиње у *Крајњој зони*, у којем без икаквог оправданог разлога станује Харкнесов професор мајор Стејли и у којем се њих двојица играју нуклеарног рата, спаја два, како их је Остин назвао гранична, крајња, тј. исходна места ДеЛиловог света (Osteen, 2000, р. 34). Међутим, има ли краја крају? Пошто је у разговору са Стејлим зашао дубље у природу свог опсесивног интересовања за ефекте нуклеарног и њему сличног оружја, Харкнес по други пут приказује себе како с циљем да прочисти дух од свести, да се сведе на аналогон нетакнутог белог папира, на *tabula rasa*, како би рекао Лок, али и Волтера из *Имена*, одлази у пустињу. Читава епизода има структуру бурлескне песме у прози кроз коју Харкнес преноси свој доживљај и своје мисли уоквирене рефреном у форми каталога¹³²: „Сунце. Пустиња. Небо. Тишина. Пљоснато камење. Инсекти. Ветар и облаци. Месец. Звезде. Запад и исток. Песма, боја, мирис земље“ (EZ, рр. 87, 89-90). Његове мисли, с једне стране, имају форму мистичне контемплације – крећу се од физичког и материјалног до метафизичког и духовног, до спознаје моћи језика и речи – док су, с друге стране, уједно и пародија мистичке праксе (непокретност, концентрација на једну тачку у простору, контрола дисања и сл.) јер им је предмет – измет. Међутим, затвореност и целовитост, заокруженост те мисаоно-естетске целине која треба да сведочи о досезању тачке крајње једноставности бива нарушена. Наиме, оквирни каталог природних појава не успева да спречи упад историје, вишак: „Подручје експлозије. Ватрено подручје. Подручје спаљених тела“ (90). Чак се и мистериозан црни камен из пустиње касније показује као својеврстан траг историје, као „контаминација“, јер је прозвод Блумбергове жалости за мајком: он га је ту поставио као споменик над мајчиним кенотафом и као обележје свог прекида са наслеђем.

С друге стране, на рубу пустиње, готово неразлучив од ње је, као и пре тога у *Американи*, колец који рагбисти похађају:

¹³²Доживљени говор/унутрашњи монолог у форми каталога је код Делила често стилско средство у приказу сцена које се одвијају у пустињи – тежња ка прочишћавању духа и свести од свега сувишног и несуштаственог манифестује се, дакле, и као синтаксичка редукција и семантичко сажимање, сабијање мисли у низ елиптичних, безличних или обезличених или беспредикатских па, дакле, и атемпоралних конструкција којима се у први план истичу ритам и каденца, еуфонија, хомофонија и други ефекти звуковног слоја исказа, на уштрб значења и референцијалности. Нпр.: „Све иза њега сада. Градови, зграде, људи, системи. Сви односи и везе. План, извршење, наставак. [...] Сва та неповезаност. Одабир, избор, опција, алтернатива. Све иза њега сада. Кодови и формати. Правци деловања. Вредности, предубеђења, наклоности“ (RD, р. 192). Ритам и звук оваквих набрајања најчешће воде ка неочекиваном, готово херметичним, епифанијским афоризмима, као у наведеном примеру: „Избор је суптилни облик заразе.“ Да „мисли у листама“, на начин који открива да ни једна ствар није одвојена од других, сама по себи, учи и Овен на путу ка пустињи (N, рр. 280, 282).

Били смо у средишту средишта нигдине, то тло тако равно и голо, наговештај краја забележеног времена, диван осећај осаме који ми греје душу [...] закржљало земљиште, непромењиво досадно, земља ућуткана сопственим почецима у дречавој јари, рођена мртва, плљоснато камење које покопава памћење (EZ, р. 31).

Харкнесова поезија јаловости и постапокалиптичне пустоши проистиче из „страсти за једноставношћу“ (4) која је битна страст свих ДеЛилових јунака. Она заправо подразумева редукцију света и живота на модел који функционише према јасним и разумљивим правилима и правилностима, стање потпуне прибраности и присебности, одсуство дивергентних импулса и стимуланса који расипају пажњу и растржу сопство на све стране, контролу над поновљивим и понављајућим, ритуализованим комбинацијама радњи и стања, које Харкнесови „учитељи“, од оца до разних тренера и професора, идеализују. Она, дакле, јесте страст која ДеЛилове јунаке вуче ка пустињи и мотелу. Тенденција да се изместе из неподношљиве сложености живота замагљује, при том, разлику између изгнанства и отпадништва, између прогона и добровољног напуштања установљених животних стилова.

Иако често одлази у пустињу, са тезом да „[в]релина сунца прочишћава орган мишљења“ (EZ, р. 50) Харкнес је, у ствари, ироничан према сопственом „егзилу“ и повлачењу у пустош западног Тексаса, што показује његово експлицирање стратегије пустињаштва - треба ићи у круг, митологије свих пустиња и пустих места то захтевају (42). Аутоиронију показује и његово изување, с циљем да кроз пустињу иде бос: ако би овај чин требало да евоцира Антеја који се обнавља кроз непосредан додир са мајком Земљом (мада бисмо, с истим правом, могли да помислимо и на погребне ритуале који, такође, укључују изување и који су, такође, везани за повратак земљи као мајци) он, ипак, не скрива чињеницу да је додир који Харкнес у пустињи заиста, мада невољно остварује – додир са предачким митовима и националним представама, са наслеђем, са оним од чега он, у ствари, у пустињу и бежи. Његов однос према пустоши која окружује колец могао би се описати речима Џонатана Спалдинга који, говорећи о реконцептуализацији националних наратива о освајању дивљих простора и сталном пробијању граница цивилизације, установљава појаву „терапевтске оријентације“ према дивљини која коинцидира са развојем индустријског и постиндустријског друштва у Америци: „[П]ојединци трагају за самоиспуњењем кроз физичке изазове и лично напредовање. Када је читав континент освојен, Американци су све више на дивљину гледали не као на препреку коју треба савладати, него као на духовни ресурс и ресурс

рекреације који им омогућава да 'границу' одрже живом у самима себи“ (Нав. у: (Melbye, 2010, p. 50)). Граница на коју аутор реферише алузија је на најпопуларнију и најутицајнију историографску и карактеролошку тезу о америчком друштву, на „тезу о граници“ коју је најексплицитније формулисао Фредерик Ц. Тарнер, изводећи карактеристике Америке и америчког идентитета из историје гео-политике континента, из сусрета човека са неизмерним и некултивисаним пространством и његовог прилагођавања тим тада новим условима живота који су наметнули границу – „тачку сусрета дивљаштва [на другим местима Тарнер користи и израз „дивљина“] и цивилизације“ (Turner F. J., 1921) – као непрестани изазов освајачком тј. пионирском духу, духу борбености, оптимизма, неконформизма, али и опортунизма, бескомпромисног, али и демократског индивидуализма, практичне иновативности и флексибилности. „Амерички друштвени развој стално изнова почиње на граници. Непрестани препород, флуидност америчког живота, експанзија на запад ка увек новим шансама, стални додир са једноставношћу примитивног друштва“ (Ibid.) – то би, у најкраћем, био носталгичан историографски наратив о прошлости утемељен на миту о аутентичном граничару освајачу и оснивачу, наратив који је, поред тога, позивао на реконцептуализовање сопствене тезе у домену „нове границе“ - науке и технологије.¹³³ Као и Спалдинг, и Сасман скреће пажњу и на својеврсну интернализацију Тарнерове тезе у двадесетом веку, утолико лакшу уколико се из ње извуче елеменат екстремног индивидуализма и неприхватања конвенционалних и других ограничења, при чему бисмо из Харкнесове приповести могли да видимо како је управо пустиња дестинација оних који за таквом, невидљивом границом трагају, измештајући националну потрагу/потребу у сферу индивидуалног. Пустиња, дакле, функционише као кључна манифестација представе о граници коју је америчка култура митологизовала што објашњава и њену фреквентност и њене наративне и хронотопске функције у ДеЛиловој прози. Граница је, при том, крајња граница опсесије, екстремна радикализација која треба да доведе до катарзе и самоукинућа. Харкнес очекује да ће се прочистити, дозвољавајући свом зазору од масовног уништења, свом „задовољству

¹³³ Детаљније о идеолошким и културолошким аспектима тезе о граници као и о значају који су супротстављени ставови о вредности пионирског и граничарског духа имали за развој америчке културе двадесетог века у: (Sasman, 1987, str. 59-65, 74-90). За границу у контексту историје америчке књижевности, вид. и: (Le Menager, 2011) (Gauthier, 2001, pp. 275-277). Слично, у вези са делом Пола Остера, и у: (Ђурић Рауповић, 2014, str. 172-184).

које се храни црним костима одвратности и грозе“ (EZ, p. 43) да се иживи у пустињи кроз свакодневне визије ужасних масовних смрти и катастрофа.

Пустиња је, дакле, место демистификације уверења, тежњи и полазних претпоставки; иронија није присутна само у приказу Харкнесовог истраживања пустиње, већ је код Делила генерално неодвојива од представе о боравку у пустињи и са њим повезаним губитком контроле над сопственим поступцима и плановима. Иронија се, као производ случаја, у животима организованим уз помоћ рационалних и вољних стратегија избегавања и одбијања случаја, јавља са различитим ефектима, од комичног (Метју који чека излазак сунца окренут ка погрешној страни света, Ник који компулзивно једе да би сузбио бес због женине прељубе) преко гротескног (Леви који, после брижљиве припреме за извођене будистичког погребног ритуала над Селвијевим мртвим телом, затиче леш без ритуално неопходне главе) до трагичног (Овен који се са собом суочава у мајушном бункеру у песку, наспрам жене која се изгладњује до смрти, знајући да се иза његових леђа дешава убиство).

5. Пут(овање)

Пут и путовање су, наравно, међу најстаријим облицима организације приповести јер, било да се одвијају другде, у до тада непознатим (непостојећим, утопијским, фантастичним) земљама и пределима, било да воде кроз сопствену земљу, што у случају земље каква је Америка подразумева заиста велики распон природних и културних разлика, омогућавају сусрете са другим и другачијим у најразличитијем смислу, па су у основи неколиких хронотопа које је Бахтин издвојио, како у тексту о облицима времена и хронотопа у роману, тако и у незавршеној расправи о образовном роману (Bahtin, 1989, str. 209, 225, 234-236, 373-375; Bakhtin, 1986, pp. 10-19). Било да почетке романа везују, као Бахтин, за античке приповести или за витешки роман и дванаести век, многи се теоретичари романа слажу да овај, као жанр, почиње, тако рећи, на путу (Gumbrecht, 2006, p. 617). ДеЛилов, са *Американом*, свакако.

Један од главних разлога фреквентности коришћења пута као мотива, теме, композиционог и структурног принципа и хронотопа у наратији, односно, у великом броју литерарних и нелитерарних жанрова, од авантуристичког романа до путописа, јесте и врло рана интервенција представе о животу као путу, која је заједничка многим културама, односно религиозним и филозофским концепцијама (смисла, циља и карактеристика) живота, због чега се, често, предео пута и око пута, као и сусрети који

су на путу неизбежни, или, пак, њихово одсуство, разумевају као метафорична или алегоријска представа природе (хришћанске, будистичке, општељудске, идеалне) егзистенције са њеним нужним, пожељним или вероватним етапама, препрекама, искушењима, опасностима, изборима. Због тога је развој нарација о путу ишао у правцу повезивања приказа путовања са проблемима и питањима везаним за идентитет. Идентитетску функцију пута у модерном роману могли бисмо да разумемо у контексту оног што Гумбрехт назива „делатним путем“, путем који у приповести функционише као извршилац (*agent road*). Пратећи историју приказивања пута у роману, Гумберт уочава појаву оваквог типа пута у последњих стотинак година, од натурализма, сматрајући да овакви путеви

са свим својим варијацијама, мора да су симптоми (а у многим случајевима, хотимичан израз или, чак, алегорија) прилично распрострањеног губитка оптимизма у моћ људског деловања. За разлику од путева ране модерне књижевности, делатни путеви садашње тешко да икада обезбеђују авантуре које би дозволиле јунаку да гаји и развија своју субјективност и делатну моћ. Догађаји на делатним путевима су пре сусрети или одласци које треба преживети. [...Међутим] бити-у-свету, бити у свету као тело, тј. искусити свет у просторној димензији, постало је, за многе од нас, егзистенцијална вредност. Због тога, делатни путеви у роману нису само књижевна форма губитка делатне моћи. Они су, такође, и књижевна места на којима можемо да оживимо простор који нам омогућава бити-у-свету (Idem, p. 645).

И Бахтинова анализа показује кретање од хронотопа пута или путовања у функцији потврде идентитета, његове пуне реализације у процесу превазилажења препрека и искушења или његовог обелодањивања, развијања још неактуализоване суштине, кроз сукобе и провокације, до модернијих верзија овог хронотопа које тематизују дејство кретања и сусрета на идентитет, који се све више сматра зависним од конкретних културно-историјских и других околности. Другим речима, модернији прикази пут(овања)а нераздвојиви су од приказа квалитативних промена, преображаја у карактеру и свести оних који путују: ако на путу не искрсне друго(ст), ако догађаји немају идентитетске импликације, онда то и није путовање у дубљем смислу речи, јер „ако путовање подразумева трансформацију сопства, онда пуко пролажење кроз простор не конституише путовање“ (Lapsley, 2009, p. 344).

Традиција је, очигледно, врло богата и разнолика, несавладиво мноштвена, па је потребно уочити како се ДеЛило у њој оријентише, с обзиром на то да је путовање организациона идеја његовог првог романа. Пут остаје један од најважнијих локалних

хронотопа и у каснијим делима, мада остали романи, па ни *Имена*, где се највише путује, нису на тај начин романи о путу¹³⁴.

За чиме то Дејвид Бел, протагониста и приповедач *Американе* трага? Већина критичара његову потрагу повезује са проблемима сопства и идентитета, тумачећи је као неуспешну.¹³⁵ Ово питање детерминише херменеутички оквир, али и одређење типа или варијанте хронотопа пута са којим ће се ДеЛилов роман повезати. Другим речима, да ли је пут за Бела тест, искушење кроз које треба да прође неизмењен, како би потврдио свој првобитни егзистенцијални оквир, или је реч о неком (и којем) типу пута као образовања и васпитања, тј. преобликовања личности и спознаје? С обзиром на значај који Дејвид ретроспективно и из перспективе спознаје сопства као маске придаје моментима из свог детињства и ране младости који из те перспективе делују као формативни, можемо рећи да овде хронотоп пута функционише на позадини читалачких претпоставки о билдунгсроману, односно тзв. *künstlerroman*-у, роману о постајању уметником – што сигнализира и Дејвидово повремено идентификовање са Џојсовим Стивеном (нпр. (А, р. 143) где се Дејвид назива Киншем, што је један од Стивенских надимака (Џојс, 2001, стр. 11), којим се алудира на његову незадовољену потребу да „пресече“ везе са традицијама које га спутавају). Препознатљива карактеристика овог типа приповедања је слика сопства као процеса преговарања између субјективних жеља и ширег друштвено-историјског окружења које

¹³⁴ Изузев приказа Екстоновог и Овеновог трагања за члановима култа (у Грчкој, односно, у Индији) у *Именима*, упркос многобројности и великој географској удаљености места дешавања нема заиста путовања јер се само кретање не приказује, због чега се чини да јунаци, Екстон као приповедач у првом лицу, нарочито, бивају просто пребацивани из једног места у друго. Исто важи и за *Вагу* – Освалда виђамо у разним градовима и земљама, али се сама путовања, пресељења, премештања готово да и не спомињу. Ефекат ове стратегије неприказивања пута је, међутим, различит. У *Именима* он реферише на утисак сажимања и компресије простора који производе све бржа комуникациона и транспортна средства (наспрот опипљивом и спором времену острва) док се у *Ваги* пре сугерише ониричка и филмска димензија Освалдовога живота – и у сну и у филму је сасвим „логично“ да је јунак у следећем тренутку на сасвим другом месту, без приказа времена премештања.

¹³⁵ ДеЛилови тумачи Дејвидову потрагу углавном смештају у контекст посмодерног стања тј. немогућности да се у послератном свету масмедијске експанзије модела и симулакрума, сумње у надличне експликативне мета-приповести, флуидности умреженог и премреженог света, безверја и других карактеристика одржи стабилно и саморазумљиво сопство. По Кауарту, све субјекатске позиције које Бел „испробава“ су несуштаствене, неодрживе и привремене (Coward, 2002, pp. 131-133). И Леклер сматра да је Белова потрага, коју он дефинише нешто шире, као потрагу за „неподељеном истином“ неуспешна, па самим тим и његов пут конституисања или конструисања целовитог сопства (LeClair, 1987, p. 39). Бењамин Бирд оспорава и овакво схватање предмета и циља потраге и овакву оцену њеног успеха, сматрајући да Бел трага за свешћу, за личним менталним искуствима, у контексту онтолошког статуса свести, а не за сопством (Bird, 2006). Међутим, тешко да је опозиција из наслова Бирдовог текста „Од трећег ка првом лицу“, иако преузета из текста романа, одржива. Слика свести коју ДеЛило, и иначе, даје далеко је ближа Бахтиној концепцији дијалогичне свести која свако начелно и трајно раздвајање „лица“ у свести чини беспредметним, инсистирајући на томе да се свест формира тек као одговор и реакција на увек већ речено и да се њен развој одвија у зони размене гласова и језика.

функционише као препрека, ограничење и изазов, али и као мера успеха и остварености. При том треба имати у виду и кључну разлику између развојног и образовног романа (Bakhtin, 1986, p. 23): за разлику од развојног, који завршава помирењем јунака и света који је остао исти, тј. јунаковим отрежњењем и прилагођавањем стабилним законима живота и света, образовни роман подразумева да се јунак развија и мења заједно са светом. У том случају, јунакова судбина више није само његова приватна ствар, па ни будућност чија моћ врши притисак и изискује промену није биографска него историјска, при чему јунак бива човек на граници епоха. Кроз његово се, дакле, кретање обелодањују шире, културно-историјске трансформације, па пут служи и томе да се преиспитају представе о развоју, постајању и настајању, како појединца тако и друштва у целини и њихове (ин)компатибилности. На први поглед, чини се да је код ДеЛила представа о постепеном развоју тј. сазревању одбачена заједно са представом о целини. Целине нема ни на нивоу свести и сопства, ни на нивоу текста који таква свест производи. То сугерише непревладивост манифестног разлагања живота на моменте и периоде и немогућност уједињења разнородних ликова једног човека, Дејвида у *Американи* или, касније и још изразитије, Ника у *Подземљу* (између осталог и зато што је његов „животни пут“ дужи, али и са више прекида и скретања и са више професионалних улога и зато што се код приказа његове младости прелази с приповедања у првом на приповедање у трећем лицу, са сећања на опис и доживљени говор, као да његова младост није његова). Како ћемо видети, различити аспекти хронотопа пута и путовања код ДеЛила показују да њихова значења повезује критика телеологије и праволинијске, једносмерне и кумулативне концепције развоја, али не и потпуно одбацивање идеје развоја.

Пут је, дакле, у функцији разматрања питања везаних за идентитет, па ћемо стога издвојити значај алузије на Св. Августина која је део вишеструке Дејвидове мотивације да се препусти путовању. Мотивациона функција „шизограма“ (како Дејвид назива чудне поруке које неко кришом оставља на сто њему и његовим колегама) са цитатом из *Исповести* Св. Августина, чијег аутора, док се његов идентитет не открије, Дејвид назива Троцким (А, pp. 21-22), бар је двострука. С једне стране, у контексту других аутора који се цитирају у анонимно послатим порукама, а чији је распон такав да подразумева потпуно дивергентне и нескладне погледе на свет, човека, историју (Чехов, Леви Строс, Блејк...), постаје јасна Дејвидова дијагноза света који га окружује и чији је део као шизофреног (и његов ће рад бити још један шизограм (347)). При том је та шизофренија социјална, нешто што се индукује кроз културне и

друштвене праксе – што потврђује и честа појава првог лица множине у Дејвидовој дескрипцији атмосфере и окружења. Њу намећу захтеви за прилагођавањем неускладивим моделима (како је у то време тврдио утицајни шкотски психолог Р. Д. Ланг) и што се испољава у виду раштркавања, расипања (или Ериксонове дифузије идентитета)¹³⁶. С друге стране, цитат нас подсећа на инагурално дело у жанру исповести, односно на генезу концепције сопства као личног и приватног коју је Бахтин описао као „однос према себи самом, према сопственом ‘ја’, без сведока, без давања права гласа ‘трећем’, било ко да је он“ (Bahtin, 1989, str. 261). Међутим, када само „ја“ постане „треће лице“, таква концепција сопства постаје неизводива, па исповест бива деконструисана социолошко-антрополошком перспективом коју Дејвидово приповедање о себи самом стално преузима и којом се несумњивост приватности доводи у питање.

Пут на који Бел креће обележен је, на први поглед, циркуларношћу – Бела на крају затичемо како се укрцава у авион који ће га вратити у Њујорк из којег је пошао и где га, као и на почетку, препознају као иконичан лик, што би значило да га пут није ослободио позе и негованог имица. Циркуларност је присутна и на микронивоима – доспевши у градић Форт Картис¹³⁷ на тзв. Средњем западу, Бел се дословно врти у круг, да би након тога кренуо, сам, као бегунац, на последњи део пута аутостопом, који ће га одвести још даље од циља – резервата о којем је требало да сними документарца. Дезорјентисаност је, стога, друга карактеристика начина на који су представљен пут и приповест о њему, што се додатно постиже интерференцијом временских равни. ДеЛило, наиме, уводи време приповедања које је постериорно не само у односу на времена приче (време путовања и времена епизода и периода из дотадашњег Дејвидовог живота) већ је и фантастично с обзиром на годину издања самога романа, 1971. Време приповедања је смештено на сам крај миленијума и то, банално (А, р. 129), на неко изоловано егзотично острво – да ли на Итаку, као тешком муком пронађен и поново освојен дом или на постхумно Острво блажених, да ли зато што, као Просперо кинематографског доба, има моћ да ствара опипљиве илузије и укида разлику између будног живота и сна или зато што, као Робинзон треба да, ради искупљења и преобраћења, сâм понови пут цивилизације коју репрезентује - тако да се читаоцу остављају неколике могућности да ову чињеницу натурализује. Поред могућности да је

¹³⁶ О новом облику или виду алијенације насталом током 50-их година двадесетог века и почечима теоретисања о друштвено-психолошким патологијама, више у: (Karl, 2004, р. 35).

¹³⁷ Форт Картис је назив једног утврђења из америчког грађанског рата.

садашњост приповедања заиста прилично далека будућност времена приче, остаје отвореном и могућност да је садашњост приповедања хипотетичка, да Дејвид покушава да себе види из сопствене препостављене будућности, да се имагинарно пројектује у оно што мисли да ће бити, да би своју причу испричао из колико утопијске (и ухронијске), толико и тачке максималне дистанце. Чињеница да у роману – сем рукописа приповести и набрајања оног што је још, после секвенце из Форт Картиса, ушло у филм¹³⁸ - не постоји ни једна информација везана за Дејвидов живот у периоду између укрцавања у авион за Њујорк и живота на острву као да поткрепљује ово друго читање. С друге стране, две дигресије током којих Дејвид говори о свом животу на острву, о својој књизи и филму, Дејвида представљају у улози реципијента сопствених дела, сугеришући два времена писања приче о путовању – једно које би било непосредно након времена приче и друго, много касније, када писац постаје сопствени коментатор и егзегета. Темпорална и спацијална дезоријентација пројектују се, дакле, и на имплицитног читаоца романа, увалаче се, тако рећи, и у рецепцију, док се, с друге стране, претпоставка о двоструком времену приповедања уклапа у општу схему удвостручавања која карактерише роман – све епизоде из Дејвидове биографије се износе два пута, једном као приповест, тј. аналепса, други пут као екфраза филмског кадра којим се исти догађај рекреира, тако да се остварује контраст између сећања и инсценације/извођења; путовање је, такође, удвостручено (прво је са пријатељима и планирано, друго је без пратње, изненадно и насумично).

Белов се пут одвија у два правца: с једне стране је кретање кроз простор чији се циљ стално мења, док се на крају не одбаци; с друге стране је кретање кроз време, уназад; тачније: напред-назад. Као и многи савремени романописци, ДеЛило почиње из временске тачке у односу на коју су неке епизоде антериорне, а неке постериорне. У том смислу, *Американа* није линеарни, мемоарски наратив, али није ни роман сећања који прошлост излаже оним редом којим се успомене појављују у времену приповедања. Сећања о којима је у роману реч јесу, у ствари, сећања приповедача на његова некадашња сећања, за време пута и снимања у Форт Картису. Иако је веза - коју запажа Боксал (Boxall, 2006, p. 32) - између Прустове (Марселове) мадлене умочене у

¹³⁸ Требало би замислити неку врсту немонтираног филмског или видео-дневника, какве је у од шездесетих у Њујорку почео да „води“ авангардни украјински режисер Јонас Мекас. Уколико је ДеЛило заиста имао на иму Мекасове дневничке филмове (нпр. *Валден, или дневници, белешке, скичеви* из 1969) који су, пре свега, везани за искуство емиграције, онда за Дејвидов лик још више можемо да вежемо концепцију странствовања коју нам већ сугерише и одисејевско острво одакле нам се Дејвид обраћа.

чај и празне Саливенине ципеле у функцији покретача Дејвидових сећања свакако релевантна (при чему ова комбинација можда алудира на Ворхолову књигу *À la recherche du shoe perdu* (1955) (Слика 3)) још је релевантнија замена чула укуса и додира чулом вида тј. замена тела погледом као посредником између свести и успомена. Сећање, даље, постаје трагање за догађајима, дешавањима и сценама које би, инсцениране, оспољене, трансформисане у делове другачијег наратива и повезане на нов начин, објасниле Дејвидову личност, пре свега њему самом, што даље сугерише проблематичност, односно тешкоће у процесу самоидентификације. При том, Бел креће на пут са експлицитном жељом да додељен му пословни задатак преокрене у авантуру и потрагу за аутентичним националним вредностима, што, дакле, постулира зависност личног од националног идентитета: национална територија треба да буде огледало личности и проприште разрешавања идентитетских криза. Тиме он афирмише културу пута и путовања која је значајна како за утемељујуће и конститутивне националне приповести, тако и за шездесете године које су представу о путовању, номадском животу, животу уз пут и на путу, о потрази за нечим неодређеним али егзистенцијално и етички нужним, обновиле, ојачале и превреденовале у контексту осећаја учмалости и заробљености у свету који нуди само испразна и неаутентична искуства, лаж и претварање¹³⁹.

5. 1. На путу

Парадигма Беловог уверења да ће се путовањем кроз Америку и открићем њених већ потиснутих, новим условима живота обезвређених идеала – које симболизују „сви изгубљени путеви Америке“ које треба изнова открити (А, р. 49) - и

¹³⁹ Тон којим Дејвид приповеда о свом детињству у средњекласном предграђу и раној младости у великој је мери и скоро константно ироничан и емоционално уздржан, подржан елиптичним формулацијама искустава за чији бисмо приказ очекивали интензивније емоције и усмерен ка депатетизацији, демистификацији и демаскирању претенциозности, фолирања, површности, неискрености као животног стила. Дубоку подељеност Америке у на први поглед тријумфалним и просперитетним педесетим годинама (в. (Karl, 2004, pp. 21-22)) представља слика Дејвидових родитеља: отац би у тој констелацији, као део свепрожимајућег присуства адвертајзинга, био представник симболичког поретка, а мајка – жртва сексуалног насиља, религиозна, склона ирационалном и морбидном, „средњовековном“ – представник стварног, у Лакановом смислу онога што „трпи означитеља“ и „устрајава изван сваке симболизације“ (Asun, 2012, str. 78). Сам Дејвид, у својој немогућности да се разлучи од слика у којима се огледа и са којима се идентификује, био би репрезент сфере имагинарног, а његов пут покушај довршења процеса субјекатске идентификације, тј. изласка из фазе „огледала“ које, појављујући се на крају његовог филма, постаје метафора неизводности тог процеса. Лакановски оквир разумевања субјекта, који се имплицитно утква кроз Дејвидово приповедање, још један је „знак епохе“ обележене бројним покушајима да се, у различитим сферама, реши новооткривен проблем субјекта.

сам прочистити јесте, свакако, Керуакова аутофикција *На путу* која је значајно допринела реконструисању

вере у могућности кретања, и [довела] до успостављања везе с историјским лично-мотивисаним америчким веровањем у кретање као средство трансформације самог себе. Још од Витменове *Песме отвореног пута* до суморно-зрачећег постапокалиптичног романа *Пут* (2006) Кормака Макартија, путописна нарација увек је била од кључног значаја за начин на који се Америка кроз сопствену културу представљала сама себи (Kane1, 2008, str. 15).¹⁴⁰

Идеал пута који овај роман успоставља подразумева неконтролисано, нестрпљиво и неумерено прогањање сваког чулног утиска без разлике и без вредносних хијерархија, без конкретног циља и без реалне дестинације – свака је дестинација само привремена и никада заиста задовољавајућа („за чистоту пута... чистоту кретања и стицања некуда, није важно куда и то најбрже што је могуће и с највећим готивљењем свега могућег“ (Keruaq, 2008, str. 251)) - под претпоставком да свеобухватна, неискључива пријемчивост и отвореност омогућавају духовни раст. Керуаков алтер его и његов махнити пријатељ Кесиди сврху својих лутања, „последњу ствар“, означавају само као „ТО“¹⁴¹ што се тек отприлике може описати као продор у саму суштину сваке ствари, при чему се тај продор и сан о парадоксалној екстатичној непомичности показују као вид порицања стварности онакве каквом се она показује¹⁴². У крајњој линији, неопходно је искусити и до краја спознати суштинску немогућност отеловљене аутентичности, а ипак, не одустати од ње: „Керуак ставља нагласак на значај самог процеса аутентификације - путовања, а не дестинације – тако указујући на то да је оно што би се могло сматрати најаутентичнијим заправо пре у фази *настајања* него *постојања*“ (Muratidis, 2008, str. 73) (подвукао аутор); „*На путу* тражи од људи да

¹⁴⁰ Керуакова приповест *На путу* била је родоначелник читавог жанра, условно речено, друског романа, односно друског филма (*road novel, road movie*). Вид. и: (Пауновић, 2007). Ова врста наратива је током шездесетих најфреквентнија, при чему се тематско-формални комплекс путовања по читавом пространству САД-а повезује са „потрагом за Америком“ у смислу критичко-кризног доживљаја пропадања традиционалних америчких вредности и обичаја, и са представом о путовању као самоспознајном процесу. У том смислу, ови наративи „оснажују опажања многих по којима возња некако води до самоанализе“ (Berger, 2001, p. 225).

¹⁴¹То може да буде присутно само док је одсутно, док је чиста, нереализована могућност, изван стварног домашаја. „У трагању за неодредивим ‘ТИМ’, кретање мора бити децентрализовано, ‘у свим смеровима’ и никада ‘опсесивно’“ (Muratidis, 2008, str. 76). Реч је о афирмацији живота у тренутку и за тренутак.

¹⁴²„[С]ве што је било ко желео било је нека врста продора у саму срж ствари где бисмо се, као у материци, склупчали и одсањали екстатичан сан [...]“ (Keruaq, 2008, str. 303) Символика женских репродуктивних органа учествује и у приказу Дејвидових доживљаја, склоности и размишљања, конотирајући истовремено и његову жељу за мајком као уточиштем и заштитом, и кроз његову имплицитну идентификацију са мајчиним тумором, његову симболичну малигност и притајену деструктивност.

нађу лепоту у неуспелим путовањима [...]“, у самом процесу сазнавања схваћеног као отворен простор на ивицама субјективног искуства (Vlagopoulos, 2008, str. 62, 68).

Поред Керуаковог романа, и филмске верзије бесциљних или промашених путовања по Америци, засноване на „заводљивој природи пута, његовом обећању (често лажном) испуњења, бега и довршења“ (Orgeron, 2008, p. 103) карактеристичне су за шездесете и седамдесете године двадесетог века. Оне су још више истакле моменат разилажења између жеље и искуства, идеала и средстава њихове реализације, осећај психичког неутемељења. Протагонисти ових мање-више дефетистичких приповести без престанка тумарају „идући једино ка неком наглom климаксу узалудности“ (Melbye, 2010, pp. 148-149). Тзв. *road movie*, о којем је овде реч, а чијим се зачетником сматра од *Американа* пар година старији Хоперов филм *Голи у седлу* (Норрег, 1969) јесте један од најбитнијих оквира разумевања хронотопа пута у овом роману, нарочито ако се уочи парадоксалан однос који је овај жанр изградио према времену и историјском времену. Надовезујући се на наративну традицију која се представљањем својеврсног нагона ка кретању служи да би критиковала идеал хиперпокретљивост и ламентирала над губитком идеала као што су стабилност и заједница, ови филмови показују да је управо чежња за стабилношћу оно што покреће лутање и нејасну потрагу и да се иза афирмације покретљивости и њој одговарајућег култа брзине и садашњости крије притајена носталгија за нечим стабилним и перманентним (Orgeron, 2008, pp. 2, 102).¹⁴³

Други део Дејвидовог пута одвија се, као и у *На путу* или у *Голи у седлу* (одакле је и сусрет са хипи заједницом (Норрег, 1969) као и теза о „тражењу Америке“ која је била рекламни слоган за филм (Orgeron, 2008, p. 126)) без дужих задржавања, као

¹⁴³*Road movie* је Керуаков свет повезао са европском кинематографијом - са француским Новим таласом и његовом егзистенцијалистичком филозофијом, пре свега – која се, са своје стране, инспирисала маргиналним елементима и поступцима холивудске филмске индустрије. Нарочито је био важан велики утицај Годаровог *До последњег даха* (Godard, 1960) - филма који, као и ДеЛилов роман, али из европске перспективе, тумачи свепрожимајући, неодољив утицај америчке популарне визуелне културе и ефекте тих утицаја на лични и културни идентитет, постулирајући отуђеног јунака коме путовање постаје компензација за одсуство истинске комуникације. (О овом филму као претечи филма о путу у: (Orgeron, 2008); о утицају Годара на раног Делила и сродности између ДеЛилових приповедачких поступака у *Американи* и Годарових кинематографских поступака у: (Osteen, 2000, pp. 8-10, 22-24) и (Bio, 2012, pp. 8-13).) Порекло жанра је важно за разумевање контекста романа јер објашњава неке аспекте врло разгранате мреже алузија, цитата и реминисценција на већи број европских и два јапанска редитеља, не само у равни Дејвидове приче о режији и филму, него и на нивоу приповедачких поступака којима се ДеЛило служи у конструисању романа – интеркултурална перспектива Делила, дакле, не удаљава већ га, напротив, још више приближава репрезентативним ауторима овог жанра из 60-их и 70-их у њиховој тежњи да повежу „дивљење и критику америчких митологија изражену на европском дијалекту“ (Orgeron, 2008, p. 4).

бесомучно кретање ка Тексасу. Приповедање се убрзава, и само постаје френетично – низ час кратких и оштрих, час дугих, лелујавих, паратакских реченица чији стакато ритам подражава време аналогно доживљају времена у техничким направама затрпаном Кадилаку, времена које клизи „напред-назад“, уз немогућност одређивања разлике између пре и после и између итеративног и једнократног. У таквој се нарацији може уочити сличност са Хоперовим резovima који треба да пренесу немар протагониста према дужини (просторној и временској) пута (Orgeron, 2008, p. 125). Сличност се јавља и на нивоу односа према простору: „велика душа Америке под ведрим небом“ (А, p. 117) о којој Дејвид говори на почетку пута призива један већ митологизован амерички простор (вестерна и Џона Форда, нпр.) Ипак, очекивани прикази/описи пејзажа и пластични детаљи предела кроз које се пролази сасвим изостају, па у први план избија немогућност јунака да се удуби и унесе у предео (око) пута. Шта више, Дејвидов доживљај простора одаје извесну нелагоду која поништава ширину и отвореност пута, односно слободу коју би пут требало да симболизује и омогућава.

Други моменат пута који долази до изражаја јесте социјални распон света кроз који јунак пролази јер је једна од основних идеолошких функција хронотопа пута кроз родну земљу одувек била разоткривање и показивање друштвено-историјске разноликости те земље (Bahtin, 1989, str. 374). Отуда су и случајни сусрети на путу или (не)планирана свраћања са пута изразито хронотопични јер уводе нове моменте и разлику у јунакову представу о сопственој земљи и њеним социјалним слојевима. И код Керуака је путовање било средство истраживања нације и, као код Делила, средство демистификације политичких наратива о националном јединству. У том смислу, интермедијалност романа, односно мултимедијалност Дејвидове аутобиографије као и стилско-жанровска разноликост унутар самог романа јесу симптоматичне¹⁴⁴. Уметнички поступци су средства преношења откривеног нејединства,

¹⁴⁴ Из начина на који говори о тракама и рукопису јасно је да Дејвид сматра да су приповест и серија филмских кадрова које је снимом у својој материјалности једно дело - расуто, хетерогено, мноштвено, али, ипак, једно. Приповест као књига јесте „еквивалент филмских трака у облику кутије“ (А, p. 346), при чему се овде евидентно истицање материјалног аспекта остварења, физичког медија израза на рачун његовог садржаја, као да говори о стварима а не о делима, препознаје као вид укидања времена (потребног да се књига прочита и филм одгледа) и превођење њихових значењских и смислотворних односа на скулптурални језик, на односе између површина и облика у простору. Уколико овај Дејвидов став, а с обзиром на његову заинтересованост за функционисање сећања и кооперативност успомена (299), на темељу које ствара своју аутофикцију, читамо из перспективе Фукоовог увида у потребу за „преображавањем докумената у споменике“ (1998, стр. 11-12) (подвукао М.Ф.) онда

дубоке подељености, нескладне мноштвености наводно јединствене и хомогене нације. За разлику од Керуака који званичну слику нације подрива уз помоћ сусрета са ликовима који у ту слику уводе, из његове перспективе идеализовану, етничку и расну другост као модел витализма и мудрости, ДеЛило кроз Дејвида и његов поступак пројектовања породичне и личне историје у људе које упознаје и обратном препознавања делића властитих и сродничких искустава у њима истражује прикривене и потиснуте аберације и девијације, односно нереализоване могућности психичког и социјалног живота репрезентативне, белачке средње класе (Индијанац Најф, који не припада дијегетичком већ хетеродијегетичком нивоу приповести, и Афро-Американка с којом Дејвид одлази на забаву с почетка романа, једини су „мањински“ ликови у роману; повремено се помињу и неки други који остају на рубовима Дејвидове перцепције и без гласа). И топографија пута преноси исту тежњу да се мистерија открије у средишту свакодневног, нескривеног и баналног, у појавности – други део пута, који би требало да Дејвида води кроз непознате, ненастајење, дивље, мистичне или сабласне пределе, у ствари је „јакко досадан. Упорно смо се кретали ка шаву земље и неба, али тамо нисмо стизали, и ништа није било неоткривено и време је било конфузно“ (А, р. 348).

5. 2. Насиље на крају пута

У ДеЛиловим романима су и касније честе референце на ове традиције импулсивних, немотивисаних, лудичких, у просторном смислу бесциљних, дуготрајних путовања, на традиције које афирмишу фигуру пробисвета, скитнице, луталице, модерног пикароа, ветропира, номада, типове субјекта који су „уздрмали нормативни симболичан поредак структуриран око традиционалног дома“ (Lewis&Cho, 2006, р. 71) јер ДеЛило не престаје да преиспитје стварне домете и

би то дело било, пре свега, споменик немогућности да се прошлост реконструише као једносмислена целина.

С друге стране, ово тематизовање односа књижевности и филма, или вербалног и визуелног, зато што формално подразумева рачвање унутар текста на наравију и екфразу кадра или секвенце, није само наслеђе Годара у Дејвидовом/ДеЛиловом стваралаштву, већ је и још један облик успостављања везе са тада актуалним и популарним филмовима о пут(овањ)у. Већина ових филмова је, наиме, изграђивала опозицију овде-тамо (реално или психоделично или имагинарно другде) уз помоћ двају различитих формата, било сменом црно-белог и колор филма (као у прото-жанровском *Чаробњаку из Оза*, који се, јавља у оквиру Дејвидових реминисценција (А, р. 116) било симболичким прелазом са 38 mm на 16mm (као у *Голи у седлу*)(Orgeron, 2008, pp. 124-125). У том смислу, Дејвидова књига јесте, метафорички, промена формата и оптике у односу на филм који инкорпорира, али њена функција није да ојача опозицију између стварности и неке над- или не-стварности, већ да конструише њихово међусобно прожимање.

могућности омладинског бунта и супкултурних покрета из шездесетих, нарочито у њиховој спреси са већ спомињаним традицијама мобилности које су специфичне за процес конституисања САД-а. Било да их се неко сећа и препричава, као Лешер у *Белој буци* који сву силу жеља за тоталним искуством сумира у идеји о „етосу пута“, односно, о „поезији пута, равници и пустињи“ (WN, p. 68) истовремено је доводећи у питање, јер је своди на бесмислену серију уринирања у лавабое; било да приказује насумична младалачка путовања својих јунака, као Никово екстатично романтично лутање са Ејми „кроз половину велике државе“ (P, str. 561) лета 1957, које се јавља као један од одабраних фрагмената из педесетих-шездесетих година двадесетог века, односно, као један од начина на који се у том периоду трагало за бољим животом уз помоћ разних хемија, а, у ствари као перманентно одлагање суочавања са одговорношћу, индикативно је да ДеЛило приче о путу оставља недовршеним, у смислу да нема експлицитног приказа пристизања на неку дестинацију јер, у суштини, дестинације и нема. Док за Дејвида макар знамо да је кренуо назад за Њујорк и то авионом – превозним средством за које на почетку мисли да нема душу, да није адекватно за путовање које треба да буде и духовно, религиозно искуство (A, p. 50), темељни преображај личности – у случају већине других ликова део приповести који говори о путу једноставно се у неком тренутку прекида и читалац не добија информацију о месту и времену његовог стварног окончања. Другим речима, приказ повратка дому је бескрајно одложен и никад експлицитно приказан. Друга заједничка црта свих ДеЛилових представа о путовању јесте насиље – Дејвидово лутање по Америци не само да кулминира бесмисленом оргијом током које се разлика између неспутаног либида и иживљавања укида, већ се ово симболички уписује и у чин који ДеЛило сматра прекретницом у историји америчке културе, у атентат на Кенедија (последњи конкретан топос Дејвидовог пута јесте проприште тог атентата и зграда библиотеке из које је Освалд, наводно, пуцао); Глена Селвија на крају пута чека насилна и понижавајућа смрт; последњи приказан догађај Метјуовог романтичног пута јесте детонација, а Никовог – Ејмин абортус. Насиље на крају путовања јесте специфичан облик тематизовања разочарања, губитка илузија, нарочито илузије о аутономној и самодовољној индивидуалности, разоткривања инкомпатибилности знања/представа и доживљаја (што представља кључни елеменат многобројних (пост)модерних наратија о пут(овању)у као потрази и измештању из окошталих егзистенцијалних и социјалних оквира (Gumbrecht, 2006, p. 640). Насиље се дакле

позиционира у односу на замисао с којом се на пут кренуло, а која је у вези са потребом да се открију и тестирају сопствене, унутрашње границе.

5. 3. „Манифестна судбина“ на путу

Дејвид свој пут планира као својеврсно ходочашће, при чему поједини делови и предели Америке, приликом планирања пута, у његовој имагинацији функционишу као оваплоћење свега онога што је Америка наводно требало да буде, што је могла да постане или је веровала да ће постати. У том смислу тај пут је и пут поновног освајања Америке – на крају првог дела романа, када Дејвид са пријатељима креће, Бренд му се обраћа као „капетану“. Дејвид од пута очекује ништа мање него спасење, при чему верује да га само вајарка Саливан може спасити (А, р. 107). „Човек увек очекује неку чаролију на крају пута“, рекао би Керуак (2008, str. 251). Зашто? С једне стране, презиме уметнице асоцира на Џона О'Саливена, за кога се сматра да је аутор чувене кованице „манифестна судбина“ (Mountjoy, 2009, pp. 9-10) која покрива неколико међусобно повезаних политичких концепција, од прагматичне, наводно предодређене, „богом дане“, територијалне експанзије до доктрина политичког месијанизма које државно и друштвено уређење Америке промовишу као узорите, прокламујући као свету, дужност да се оно наметне као свеважећи модел – Вијетнаму, на пример. Дакле, етичка изузетност Америке, мисија прекрајања света по сопственој слици слободе и демократије и предодређеност за тај задатак (Idem, р. 13) јесте конститутивни део „Американе“. Да је ова веза релевантна потврђује Дејвидова белешка после ноћи проведене са уметницом, када напушта своје пратиоце и креће на други пут, који означава као „велики истражујући скок у дубине Америке, у сан о дивљини свих песника и извиђача, ка западу до наше манифестне судбине“ (А, р. 341). С друге стране, Саливанова је у Дејвидовој перцепцији и свести асоцирана са његовим родитељима: са мајком преко изувене ципеле, због чега функционише као амблем његових инцестуозних порива, а са оцем преко атмосфере поткровља у којем живи и ради, а које евоцира мочварно ратиште и војску у повлачењу – касније сазнајемо да ове слике потичу из Дејвидовог сећања на очеву причу о батанском маршу. Кроз овај сплет асоцијација, Саливанова постаје отелотворење представе о наслеђу са свим његовим чиниоцима: психо-физиолошким, породичним, гео-историјским, културолошким, и

истовремено, жеље за ослобађањем од њега.¹⁴⁵ Поистовећујући се са покајником (115), али и са Дороти (116), Дејвид показује да на пут креће са надом у сусрет са неком надмоћном силом, силом способном да преокрене ток његовог живота, мада ће, као и у случају Дороти, једини чаробњак кога ће срести бити филмска камера. Тиме он као да у своју визију пута хоће да упише оно што је Бахтин, условно, назвао авантуристичким романом са темом из свакодневног живота, који организује идеја преображаја реализацијом метафоре „животни пут“ (Bahtin, 1989, str. 229, 234-235), а касније романом искушења (Bakhtin, 1986, pp. 11-16) којим се живот дефинише кроз неколико преокрета, кроз неколико препорађајућих догађаја а не кроз процес постепеног али сталног, кумулативног постајања.

Међутим, како то хронотоп пута у својим разним варијантама често показује, његов пут бива реконцептуализован интервенцијом случајности, овде у лику жене у плавом (касније ћемо уочити да је то боја његове мајке) која послује по травњаку. Њени су покрети налик покретима крила птице; када то повежемо са бројним претходним сликама – сновима, поређењима, халуцинацијама о пешчаном дну и људима са рибљим очима – које Дејвидов свет представљају као подводни, уочавамо алузије на библијску, Нојеву голуницу, што сугерише да се полазак на пут доживљава као крај потопа - потопа слика - који ова „голуница“ обзнањује¹⁴⁶. Она инспирише идеју о аутобиографском/аутофикционалном експерименталном, ненаративном, квази-документарном филму који ће за Бела постати нешто као аналитичко-терапеутско средство, дело које настаје на путу и успут, филмски аналогон пута, и кроз које његов аутор покушава да свој живот рефлектује, узалудно се надајући да ће кроз медијску транспозицију dospети до кохеренције и целине. Филм, као ни приповест, као ни пут, не успева да зацели преломе и да попуни празнине и места прекида јер пробуђена егзистенцијалистичка преокупација аутентичношћу живљења коју би сусрет са аутентично националним и оригиналним требало да обнови бива фрустрирана сталним склизнућем у преокупацију аутентичношћу (само)представљања. Чак и онда када, као Керуак, одбаци комотну „помисао да би било прекрасно следити једну црвену линију

¹⁴⁵О средствим постепене идентификације Саливанове са америчким тлом, у контексту доказивања да у *Американи* Едипов комплекс функционише на нивоу националне психологије, у: (Coward, 2003, p. 83) и (Coward, 2002, p. 138).

¹⁴⁶Уп. и Фрајеву примедбу о томе како се од Вагнеровог *Прстена*... до научне фантастике опажа све већа популарност архетипског мотива поплаве која означава нови (космички или неки други) циклус, а којим се постулира изабраност (појединца или групе) за стварање новог света (Frye, 1979, str. 230).

преко Америке уместо испробавања различитих путева и праваца“ (Keruak, 2008, str. 116), односно, када се определи за друго, насумично, неиспланирано и неусмерено путовање, Дејвид не успева да измакне ономе што је такође Керуак назвао осмотским искуством (str. 381), сталним и неизбежним прожимањем искуства и медијских, конкретно филмских уобличења националних митова и снова.

Литературу смо пролазили и остављали за собом, више него људе и кактусе. Годинама ме је одржавала велика опуштајућа мистерија ове дубоке каљуге од земље, густе параграфи и наметљиве слике, галоп бректавих придева, преријска истина и чиста убиства орлова, пустиња обавијена бојама Навахо, слике надреалистичког филма [...] Проблем није толико у томе да ли су романи и песме узурпирани земљу или су узели нешто од ње, колико у томе да сам се упетљао у пуку књижевну авантуру, у покушај да откријем шаблон и мотив, да од нечег дивљег начиним мучну тезу о суштини националне душе. Да формулишем. Да тражим везе. Али је ветар палећи дувао преко корита потока, једва покрећући тло и није било ничег у смислу историјског открића што сам могао да објавим самом себи. Чак и сада, док пишем, могу да саопштим само мало од онога што сам видео [...] (А, р. 349-350).

Још једном сам осетио да се са књижевношћу суочавам тих дана, са архетиповима суморне мистерије, са синовима и кћерима архетипа, са сликама које нису могле да буду сигурне која је од двеју конфузија носила мање страве, њихова лична или оно што би њихова конфузија могла постати ако би се икада суочила са истином (377).

У другој половини шездесетих¹⁴⁷, када се Дејвидово путовање одвија, поверење у нове, контракултурне митове о ревитализацији перцепције, духа, животног елана, разноликости и мноштвености искустава и о ослобађању свести од наметнутих, званичних идеологија, социјалних и етичких конвенција, од потрошачких шаблона доброг и уредног живота у предграђу, у стандардизованом интимном, друштвеном и професионалном окружењу, као и у средства остваривања нових циљева која је та контракултура афирмисала постаје могуће преиспитивати, у контексту њихове експанзивне дисеминације, медијске и рекламне апропријације и њиховог извитоперавања. Због тога суштински моменат пута и није само путовање већ тренутак када Дејвид из аута који мили улицом провинцијског, наизглед безличног градића, снима празне фасаде кућа дуж улице:

Свидела ми се идеја да извучем редове кућа, да их продужим у времену, да их поймам као значајније по њиховом изгледу него по гласовима и тугама које садрже. Био је то

¹⁴⁷Пре *Vague*, у ДеЛиловим романима нема или готово да нема датирања – историјски догађаји или културно-историјски феномени једини су начин позиционирања романескиних дешавања у историјско време које се онда може одредити само оквирно. У *Американи* такве темпоралне реперне чине Ајзенхауерови говори на радију у Дејвидовом детињству, рекламни слоган компаније Дипон (који ће бити и наслов овом историјском периоду посвећеног поглавља у *Подземљу*), музички правци, музичари и појединачне нумере (Диланов „Subterranean Homesick Blues“ из 1965, нпр. који Дејвид слуша током последње деонице свог пута) и сл.

интервју на новом језику¹⁴⁸. И, без људи на видику, могао сам да снимам брзином већом од уобичајене, редукујући вибрације и још више пролонгирајући сцену. Инч по инч смо се кретали дуж улице, свака тиха и љупка кућа успорени спомен на неки вршћећи унутрашњи моменат који је време узрујало (А, р. 256).

Сцена коју снима, кроз оксиморонски спој спорости и брзине, разоткрива парадокс Дејвидове жеље разапете између крајње флуидности и мобилности, с једне, и крајње непомичности, с друге стране. То је и чини репрезентативном, јер на такву тензију и сукоб између убрзања и успоравања наилазимо током читавог Дејвидовог пута. Она се, на пример, понавља у тренутку када у своје конфузно јурење ка Тексасу са извесним Кливенцером умеће сећање на жену коју је некада дуго и непомично посматрао¹⁴⁹. Та се сцена, као лирска и епифанијска, на примарном дијегетичком нивоу судара са неочекиваном, прозаичном и вулгарном репликом Кливенцера: „Извући ћемо дебљи крај, ако се не мрднемо [We’ll be sucking hind tit, if we don’t get moving]“ (365).

5. 4. Металитерарно путовање

Физички и географски простори кроз које се Дејвид креће, као и ментални, простор сећања, презасићени су било алузијама и реминисценцијама, било готовим сликама из великог броја филмова разних жанрова – „матрица“ читавог романа јесте секвенца инсерата из неколиких филмова која се „одмотава“ кроз Дејвидову свест (287) док себе замишља као човека кога носи шешир – као комодификовано биће. На тај се начин простор дуплира, као да се Бел креће и кроз америчку територију и кроз слике њених места, регија, пејзажа. Када га сам простор не асоцира на неког режисера

¹⁴⁸Техника интервјуа је алузија на француског редитеља Годара, једног од најважнијих ДеЛиллових (и Дејвидових) „саговорника“, који ју је у неколиким својим филмовима користио као део филмског наратива: глас изван кадра поставља питања на која ликови одговарају, што повремено чини и сам Дејвид приликом снимања своје аутофикције. Међутим, истицање Годаревог утицаја (или сродности са *Везом* Ширли Кларк (Osteen, 1994, стр. 22)) који се, када је ова сцена у питању, може препознати и у успутном, тј. кадру снимљеном из аута који се креће улицом, не би требало да закљони алузију на технику катехизиса којом се Џојс послужио у седамнаестом поглављу *Уликса* (Уликс, 2001, стр. 640-703) (да би пренео сценографију, атмосферу, разговоре и дешавања везана за однос Стивена и Блума по њиховом повратку „кући“, на „Итаку“), укључујући и његов пародијски однос према безличности, објективности, прецизности, крајњој и неупитној истинитости без сентименталности и свеобухватности коју та техника имплицира, тим пре што се Дејвид у више наврата идентификује са Стивеном, што технику питања и одговора најекстензивније користи када је лик оца у питању и што и он кроз ову технику (као и читалац *Уликса*) долази до немогућности кохерентне систематизације и чињеничне експликације. (О „Итаки“: (Lawrence, 1981, pp. 180-202)) Међутим, уколико се подсетимо пастиша на Дикенсову *Приповест о два града*, сетићемо се и ауторизалног коментара или есејистичке дигресије с почетка поглавља под називом „Ноћне сенке“ (1965, стр. 23-24), када се појављује глас приповедача као луталице, који, такође, скреће пажњу на тајне фасада, односно, на недокучиву тајанственост и непрозирност људи и њихових творевина за друге.

¹⁴⁹ Овим моментима негације пута посветићемо посебну пажњу (в. поглавља „Каирос“ и „Flâneur“), посебно стр. 179.

или на неки конкретан филм, наводећи га и да се понаша у складу са том представом, да је подржи и продужи гестовима, речима, мимиком, онда он сам у тај простор уписује представе инспирисане одређеним филмским остварењима – Бергсоновом *Персоном*, Куросавиним *Икиру*, итд. У том смислу експлицитно или имплицитно присуство разних редитеља или неких њихових дела, односно, сцена из њихових филмова, као епистемолошког оквира у Дејвидовој перцепцији и свести и у његовој приповести, ствара утисак да се Дејвид и не креће кроз Америку него кроз медије и жанрове, од Антонионијевих драма (на чије „досадне“ сцене разговора подсећа забава блазираних и уморних с почетка романа (4)) до већ споменутог Хопера и филма о путу уопште.

Сличан, али и појачан, овај аспект хронотопа пута можемо препознати у свим ДеЛиловим романима. Детаљније ћемо га приказати на примеру *Ранинг дога*, с његовом нешто другачијом констелацијом жанрова и са, у односу на *Американу*, далеко истакнутијим темама бега и потраге која у овом роману укршта и преплиће путеве неколиких ликова из света државне администрације, војске и службе безбедности, новинарства, илегалне трговине. Сви су они, чини се, због начина на који је роман организован, готово непрекидно у покрету па се велики део романа и дешава у или око аутомобила, возова, камиона, авиона... Ипак, најпокретнији од њих је Глен Селви, при чему је његов бег од најмљених убица истовремено и повратак на место обуке, пустињи из које је изашао као војник и агент. И ту је, дакле, реч о двосмерном кретању, ка спасењу, које се постепено изједначава са смрћу, и уназад, ка пореклу и откривању узрока, при чему долази до конвергенције трансгресије, у смислу прелажења с оне стране граница (цивилизације, друштвеног живота, свакодневног окружења) и регресије, враћања на примитивне ритуале и култ хероја-самотњака кога пут води у ненастањену и ненастањиву дивљину. Двосмеран је и у смислу да се географски одвија ка западу државе, а у духовном и културолошком смислу, ка истоку и источњачким техникама медитације, што амблематизује појава једног од ДеЛилових пачворак-ликова, Левија Блеквотера, модерне верзије некадашњих пустињака, неофицијелних представника вере и религиозности, и религиозног пандана Селвију као постмодерном витезу-луталици или усамљеном ренџеру.

Трансгенеречки моменат пута се и експлицира:

„Ово постаје вестерн,“ рече она [Надин, случајна сапутница].

„Шта је било пре тога?“

„Не знам шта је било пре тога. Али сада личи на вестерн.“ (RD, p. 186)

Пре тога је, наравно, витешки роман (с којим је вестерн у генеричкој вези) тј. романа.

Екскурс о романси

Термин „романса“¹⁵⁰ у наставку ће се користити у смислу који његова употреба имплицира у англофоној науци о књижевности где се посматра као модус (Frye, 1979, str. 211-233), или као књижевна/текстуална стратегија, односно „кластер наративних стратегија“ које производе жанровски ефекат (Fuchs, 2004, pp. 9, 130) проистекао из грчког и средњовековног витешког романа, односно из хронотопа који је Бахтин назвао „чудесан свет у авантуристичком времену“ (Bahtin, 1989, str. 272). Препознатљива је, између осталог и по томе што укључује:

- потрагу, као организациону идеју, која уводи авантуристичке и моменте лутања и одлагања циља и остварења;
- интервенцију другог - нуминозног, мистериозног, чудног или чудесног, односно невероватног, с тим што историја овог модуса мапира приближавање страности и тајанствености, и то не само у смислу романтичарско-психолошког открића другости и егзотичности у субјективној свести која, када се ослободи, трансформише и своје окружење (Beer, 1970, pp. 74-76). Како Меклар каже поводом „зона опчињености“ у *Ранинг догу* и *Ваги*:

„Другде“, које је популарна имагинација у модернизму мапирала географски, сада се мапира геолошки, као подземни сегменат глобалног политичког и економског струјног кола [...] па романа грађу, за којом је некада морала да трага по далеким премодерним местима, сада налази у срцу постмодерне метрополе (McClure, 1996, p. 105);

- велику и вољној делатности лика надређену улогу случаја и случајности;
- борбу двају опозиционих (етичких, метафизичких или неких других) принципа у овом свету;
- носталгију, због које је Цилиан Бир повезује са периодима рапидних промена (Beer, 1970, p. 78), а Џејмсон са периодима подривања и дезинтеграције друштвених поредака (Jameson F. , 1975, p. 158), са „времелима смутњи“ и коегзистенције двају момената друштвено-економског развоја (Džejmson, 1984, str. 141, 179), што шездесете са експанзијом контракултурних покрета и протеста, када ДеЛило почиње

¹⁵⁰ Д. Пухало је у преводу текста Ф. Џејмсона (Džejmson, 1984, str. 122-181) користио термин „романтична прича“.

да пише, и седамдесете са развојем постфордистичке економије, у Америци свакако јесу;

- ониричко, које Фрај тумачи психоаналитички, третирајући романсу као „сан о испуњењу жеље“, али жеље владајућег слоја који би да стварност преобрази у складу са својим идеалима, а не да је трансцендира (Frye, 1979, str. 211)¹⁵¹, а Бахтин – културно-историјски, тако што је повезује са постепеним прихватањем субјективног времена, тј. „субјективне игре са временом и простором“ која уводиснолико деформисање временских и просторних перспектива (Bahtin, 1989, str. 273);
- мотиве везане за хероизам, укључујући и довођење у питање специфичних концепција херој(ств)а и љубав;
- лабаву и епизодичну композицију, са мноштвом дигресија и самосталних подзаплета, бескрајну испрепетаност (Beer, 1970, pp. 9, 21) тј. полицентричност која захтева пребацивање са једне наративне линије на другу, чиме се остварује напетост и провоцира знатижеља (Роров, 2001, str. 81);
- извесни редуccionизам, у смислу да интензификује одређене карактеристике понашања на уштрб других (Beer, 1970, p. 3);
- нејасне, тајанствене или неодлучиве идентитете ликова, при чему тај идентитетски проблем бива и покретач потраге и фактор одлагања њеног завршетка;
- наивног или неупућеног јунака, због чега се његова потрага поклапа са обрасцем иницијације, стицања искустава и знања о свету и себи у свету, а што најчешће за собом повлачи и
- алегорију, којој је искушење, такође, „прирођено“ (Fletcher, 1964, pp. 32-35) и која у заплет уводи обрасце ритуала тј. „ритуалистичку нужност“, независну од вероватности (p. 150).

За разумевање популарности романсе и њене продуктивности у мноштву савремених књижевних и филмских жанрова, јако су важни вишевековно идеолошко супротстављање имагинативних ексеца, конвенција и артифицијелности романсе (као безобличне, неистините/невероватне, реакционарно-конзервативне или фантастично идеалистичке) критичком реализму, како на психолошком, тако и на социјалном плану, актуалности и документарности романа, и стални покушаји да се ова опозиција превазиђе, по чему је америчка историјска романса постала препознатљива (Dekker,

¹⁵¹ И Џ. Бир романсу повезује са (неконвенционалном, неприхватљивом) жељом и колективним сновима, односно са митовима у најширем значењу речи, са колективним несвесним и архетипским (Beer, 1970, pp. 12-16, 58).

1987, pp. 14-23; Fuchs, 2004, pp. 105-117). У том смислу, ДеЛило наставља и разрађује традицију историјске романсе која се служи стратегијом преплитања и међусобног оспоравања елемената романсе (у смислу приказивања архетипских и митских структура и импликација искустава, која се на тај начин подвргавају алегорези и етичкој перспективи) и елемената романа (у смислу конструисања слике човека као чврсто уплетеног у конкретне друштвене, политичке, економске, идеолошке и друге процесе свога доба, те, дакле, приказаног из историографске или социјално-антрополошке, етнографске или културолошке перспективе) да би комуницирала „појачану свест о свевременој људској потреби за митом и потребу романописаца као историчара људских поступака да познају митове у складу са којима би њихови историјски или фиктивни ликови живели и, неретко, умирали” (Dekker, 1987, p. 27). Многи су теоретичари, мада су им приступи и аргументи различити, истакли значај романсе за постмодеран роман (чак и „романса је постмодерни жанр“ и „постмодернизам је романса“ (Elam, 1992, p. 12)), уводећи концепције попут постмодерне романсе која подразумева „ироничну темпоралност“ – коегзистенцију историјских периода, „сабласно“ присуство прошлости у садашњости, као вид отпора привилеговању садашње перспективе (Elam, 1992, pp. 48-50) или, концепцију метаисторијске романсе засноване на представи – подржаној у теорији и филозофији историје Хајдена Вајта, Френка Анкерсмита, Жан-Лик Нансија - о прошлости као недостижном, измичућем хоризонту (Elias, 2001, pp. i-xxviii).¹⁵² Метаисторијска романса се организује око немогућности да се историја третира као нешто поуздано, познато и утемељујуће, око узвишености историје која изазива и жељу и отклон и скрушеност и сумњу, неповерење у заокружене историографске наративе, што изазива „компулзивно и поновљиво окретање ка прошлости која је непрекидно одлагање одговора на питања о историјском субјекту које она [романса] поставља“ (p. xii). Прошлост, дакле, почиње да функционише као траума, па су из ове перспективе препознатљиве одлике романсе (паратаксично низање епизода без хијерархијских, логичних и узрочно-последичних односа (p. 122) и симултаност хетерогених светова (pp. 138-139) сада као модели паратаксичне и симултане историје) уз фрагментацију

¹⁵² На ауторкином закључном списку метаисторијских романи налази се и ДеЛилова *Вага* (Elias, 2001, p. 243). *Вагом* и *Подземљем* у овом контексту бави се: (Radin-Sabadoš, 2008). Узвишеност (заstraшујућу надмоћ, неизрецивост и непојамност) саме историје, на примеру *Ваге*, доказује и: (Bernstein, 1994), а независно од тога, позивајући се на Лакан и Жижека, о историји као трауми у *Ваги* говори и: (Wilcox, 2005).

приповести, компулзивно понављање, „рошомонијаде“ и отпор закључивању и затварању, симптоми трауматизоване свести која се суочава са историјом и историјски узвишеним (pp. 48-52).

Да је *Ранинг дог*, између осталог, пародија на романсу сигнализира и име сенатора Персевала, по имену једног од средњовековних витезова, наивног или, код Вагнера, „свете луде“ или, по другим верзијама, једног од витезова Округлог стола краља Артура, укљученог у потрагу за Гралом. Грал, пак, као реликвију и фетиш, као первертиран или „безбожни грал“ (Osteen, 2000, p. 100) у ДеЛиловом роману заступа тајанствени, апокрифни филм снимљен у Хитлеровом бункеру¹⁵³. Прво деградиран, јер је у роман уведен као роба, као нешто што се може купити или украсти, овај предмет, као знак или као „отеловљење комплексног односа између фашизма, филма и субјективности“ (Idem, p. 103) на крају, док га „гледамо“ заједно са Мол и Лајтборном, опет задобија загонетност несхватљивог, увек другачијег и многозначног Грала, мада као нацистички и порнографски производ, ипак остаје повезан са симболима смрти (а не регенерације и вечног живота¹⁵⁴). У роману, пак, име краља Артура носи Ломакс, Селвијев непосредни налогодавац, за кога се показује да час шпијунира Персевала (уз помоћ Селвија), час да ради за њега (док му је супротно понашање једна од „маски“). На тај начин, неразмрсива испреплетаност улога и носилаца моћи и непрозирност стварних међусобних односа ове двојице као и других, бројних ликова ствара услов за романсу, тачније за осцилирање приповести између рационално појмљиве иако компликоване завереничке мреже шпијунског трилера и нерешивим мистеријама

¹⁵³Историјска позадина ове пародије на витешку, артуријанску романсу јесте тзв. интервју „Камелот“ који је после Кенедијеве смрти, за изузетно популаран и високотиражан *Лајф*, дала његова удовица, Жаклина (White, 1963). У том интервјуу она наводи стихове о неповратно несталом сјају Камелота из бродвејског мјузикла које је Кенеди, наводно, често певушио, намећићи носталгичну представу о периоду Кенедијеве власти. С друге стране, на темељу популарног уверења у нацистичко присвајање Вагнера, треба се подсетити и тога да је Вагнерова опера *Парсифал* била једно од дела на које се Хитлер, наводно, позивао у својој тези о расној чистоти, па је из нацистичког периода познат и постер Хитлера као Парсифала (Everett, 2011). Међутим, сем те на пропагандистичкој манипулацији засноване спреге Хитлера и средњовековног витеза-исцелитеља, Делилу је, чини се, врло важна Вагнерова верзија мита због спрега негације сопствене воље и сапатништва ка којој је орјентисана. Кроз лик Селвија, који и сам долази до закључка да сузбијање индивидуалности и самопотискивање јесу основ и услов повезивања људи, али - завереничког (RD, p. 183), ДеЛило показује да се негацијом воље не може доћи до универзалног саосећања.

¹⁵⁴Асоцијативна спрега између еротског и духовног, која се истиче као импликација романсе, без обзира на то да ли се постулира њена генеза из фолклора, ритуалних радњи и архетипских представа (Weston, 1920) или се тумаче њене наративне стратегије и топови (Fuchs, 2004, p. 43) мотивише, у ствари, ДеЛилово одабир визуелне порнографије као метонимије и симптома доминантне духовне орјентације.

вођене витешке романсе¹⁵⁵. Политичке, војне, индустријске, финансијске и друге силе савременог света које ликови репрезентују, а које се овде тркају да дођу до споменутог филма, представљене као гротскни конгломерат званичних непријатеља (владе и паравојних формација или тајкуна) граде лавиринтску структуру романескне форме кроз коју се, сваки на свој начин, крећу новинарка Мол и тајни агент-лектор Селви. Сачињен од многобројних фрагмената различите дужине чије се радње (или, чешће, нечије психолошко стање) одвијају на врло различитим местима, час прекидајући једна другу, час се међусобно надовезујући, час се мешајући једна у другу, уводећи мноштво епизодних ликова и „статиста“, умножавајући лица заинтересована за предмет потраге, али и предмете потраге, стварајући утисак истовремености двају или више неповезаних догађања и њихове узајамне зависности и/или сродности на начин који би - да није нагласка на стањима и ироничној демистификацији потраге, уместо на преокретима у радњи - био типичан за шпијунске и друге трилере, роман „ускраћује конвенционално наративно узбуђење, расејавајући трагаче у центрифугалним, пре но у уобичајеним центрипеталним правцима“ (Engles, 2008, p. 71). Раштрканост ликова и циљева по дисконтинуираном и вишеструком простору, како текста тако и света дела, које укључује и низ незавршених наративних линија, омогућава ширење не само броја појединачних актера, него и скупа узрока и услова који повезаност њихових интереса чине могућом, захватајући у дешавања и феномене као што су психологија ратних ветерана, социјално-политички и културолошки ефекти рата у Вијетнаму, кооптирање контракултурних покрета из шездесетих, итд. При том, уместо наговештеног детективног или криминалистичког романа и очекиване потраге за убицама трансвестита из пролога, сви траже филм, да би, затим, Селви од трагача постао предмет потраге, што његово трагање потпуно преусмерава, док се у потрагу других заинтересованих лица укључују нови, дивергентни моменти. Како роман одмиче, све је мање потрага, а све више потеря, па уместо хијерархијски јасно устројеног света витешког романа и његовог код(екс)а, имамо анархичан и свенасиљан свет вестерна (нарочито Пекинпових и тзв. шпагети-вестерна, који су обележили шездесете и почетак седамдесетих (Делез, 1998, стр. 196-198)) у којем нема битне разлике између

¹⁵⁵О *Ранинг догу* као о постмодерној романи која свет мапира уз помоћ, на теоријама завере засноване представе о свету као прожетом несавладивим и свемоћним скривеним силама, чинећи га на тај начин мистериозним и окултним, детаљније у: (McClure, 1996, pp. 100-109). Сам је ДеЛило овај роман означио као „трилер“ (LeClair T. , 1982, p. 23) док га Тим Инглс, заједно са *Играчима*, чита као политички трилер (Engles, 2008, pp. 66-68) Вид. и (Johnston, 1989, pp. 271-272) о ДеЛиловом раду на маргинама препознатљивих и популарних жанрова и поджанрова.

оних који друштву прете и оних који га од те претње бране, па се ни аутсајдерство не опажа на фону ратом или злочиним угрожене заједнице која спасиоцу нуди дом и спокој, као у класичном, предратном вестерну.

У овако конципираном свету одвијају се и сударају неколико типова или метода потрага. Селвијева је бескомпромисна и води га ка маргинама система којем припада. Молина је усмерена ка проналажењу центра тог система, ка истраживању његове унутрашњости и тачке у којој се криминал и контрола могу укрстити тако да повежу међусобно раздвојене слојеве друштва (ратне ветеране, државну администрацију, дистрибутере порнографије, емигранте, азиланте, контракултурне покрете, нацисте, трансвестите, мафију и многе друге) али је и умеренија и скептичнија, јер верује да је опсесивна потрага одраз сиромаштва духа (RD, p. 224), због чега није спремна да се прилагоди свом имену, тј. да постане љубавница криминалаца (*moll*) или преваранткиња типа Дефоове Мол Фландерс. Ту је и неколико других, локалних потрага, чија појава изазива убрзање, односно, све брже прелажење са једне на другу линију заплета и све краће фрагменте. Све заједно, ово доводи до наизменичне изградње и разградње слике света као паукове мреже (тачније, радијалне матрице, геометријске и нумеричке фигуре чији назив је у роману име опскурне фирме уз помоћ које владини службеници спроводе своје марифетлуке): тек што се нека „централна агенција“ помоли, већ се покаже да је у нечијој служби и да је њена моћ манифестација неке друге, више или даље моћи, тако да се одређивање позиције и значења ликова унутар света дела одлаже у бесконачност.

Селвијев бег из витешког романа у вестерн има важну улогу у конструисању хронотопа пута у овом роману у којем путовање не успева да се разлучи од наративних и иконолошких функција које има у разним типовима потрага:

Напокон, огорчен и издат, он долази до тога да себе види не као модерног витеза, већ као још једног лакеја једног крајње корумпираног капиталистичког поретка [тј. *running dog*-а ...] Са тим сазнањем почиње Селвијева друга потрага, па се *Ранинг дог* преокреће у нешто као метаромансу, у приповест о потрази у којој је циљ потраге да се нађе изводив облик романсе [... што] га води преко још једне жанровске границе, у свет шаманистичке романсе шездесетих, у [Кастанедине] приче о Дон Хуану“ (McClure, 1996, p. 108).

Бег у дивљину није, дакле, и бег од идеје потраге, опсесивног трагања које више није ни прагматично, али ни епстемолошко, као у случају Мол, већ етичко. Селви, међутим, остаје, као и пре тога, „вољан да се стопи са обрасцем, да путује за догађајем до његовог крајњег распетљавања“ (RD, p. 56) попут бројних мистериозних

усамљеника из „психологизованих“ вестерна педесетих-шездесетих који као да су унапред склопили уговор са смрћу и поразом и чија неискупива прошлост укида будућност у смислу отворених могућности, што представу о паралелизму дивљине и слободе доводи до контрадикције. Илузорност Селвијевог бега потцртава сцена с којом његов пут у ствари почиње – конфузна сцена на Тајмс Скверу у којој се фигуре прогонилаца у каубојским чизмама мешају са гомилом за коју се испоставља да је филмска екипа - Селви је упао у филмски кадар. На крају пута је отац Надин (на коју је случајно наишао и „извукао“ је из клуба у којем уз стриптиз приповеда еротске приче, спасио је, као прави витез неку заточену госпу или „добри“ каубој киднаповану или нападнуту честиту девојку, пародирајући топос „прогоњене невиности“ у романси) Он је у улози која, опет посредно, уз помоћ фотографија са пецања, асоцира на митског Краља рибара и чије је станиште на самој граници „пусте земље“¹⁵⁶. Ту Селви почиње да разумева прошлост које се током путовања сећа: „Јасно, напokon. Поента читаве ствари. Све. Све време припремао се за смрт. Била је то обука за умирање. Како умрети насилном смрћу“ (RD, p. 183).

Међутим, Персевал би требало да је онај ко среће Краља рибара и чији је задатак исцељење пусте земље. Остин сматра да је Глен, чије име би могло да асоцира Гавејна/Говена/Гавена, у ствари „постмодерни Персевал“ (Osteen, 2000, p. 102). Ипак, треба имати у виду да је богата традиција приповести о потрази за Гралом неодлучна када је у питању идентитет трагаоца. Некад је то Персевал, а некада Говен, њихове се приче преплићу (Троа, 2009, стр. 170, ф. 166) због чега се стиче утисак да је Говен у ствари симболичан заменик Персевала. Разнолике су верзије и када су у питању разлози који трагаоца спречавају да постави одлучујуће, исцељујуће и регенеришуће питање: у Персеваловом случају, ради се о немарној и бескомпромисној

¹⁵⁶Краљ рибар је један од ликова који се појављују у скоро свим верзијама приповести о Персеваловој/Парсифаловој потрази за Гралом, у оквиру које сусрет са њим – болесним или на неки други начин онеспособљеним – функционише као тест јунакових способности, интелектуалних, духовних и моралних. Не поставити Краљу питање у вези са Гралом (шта је Грал и коме служи) значи оставити земљу бесплодном, а Грал недохватним или, како неке од верзија приповести тумачи Џ. Вестон (на чију се књигу *Од ритуала до романсе* позивао Т. С. Елиот у креирању асоцијативно симболичке слике остареле цивилизације као пусте земље, на шта се ДеЛило овде очигледно надовезује) допринети пустоши или је изазвати (Weston, 1920, pp. 12-18). На тај је начин ствари поставио Кретијен де Троа (2009, стр. 156, 166), аутор прве витешке романсе о Персевалу. Међутим, као што ни ДеЛилов Персевал није јунак чији духовни, морални и херојски напредак пратимо кроз препреке и авантуре које му се намећу, тако ни Краљ рибар више није ни једно ни друго; фотографија и сећање на пецање, на које је једини Селвијев коментар безгласно климање главом (RD, p. 182), једини су трагови његове архетипске функције.

нестрпљивости, што препознајемо у „неусиљеном веровању које не прави разлику и ствари узима са наглим и тајним жаром“, како о Гленовом карактеру мисли Леви (RD, р. 245), лик у улози „испосника“ пред којим „вitez“ треба да се духовно препороди (Троа, стр. 165-170). У Говеновом случају, у неким верзијама, ради се о умору и пометености, што се, такође, јавља код Селвија на путу ка Рудницима. Такође, чини се да је плаузибилније решење питања односа ДеЛилиових ликова према архетипским ликовима средњовековне витешке романсе оно које би истакло двосмисленост Селвијеве позиције као сенаторевог лектора (читаоца) јер оно допуњује игру вишеструког узајамног подражавања између различитих нивоа фикције, која кулминира екфрастичким приказом филма у којем Хитлер глуми Чарлија Чаплина како глуми њега (Хитлера). Уосталом, специфичност Персевала и јесте мотив подражавања – он није одгајан као вitez већ је витештву привучен сјајним изгледом опреме и причом витеза кога је случајно срео (Троа, стр. 7-15). На крају, када га убију, Селви као да из улоге Персевала прелази у улогу анонимног обезглављеног витеза чију смрт Персевал треба да освети (стр. 120), док функцију оног ко треба да пита шта је и коме служи тајанствени предмет преузимају Мол и читалац. Уосталом, њима и више одговара позиција јунака романсе - неупућеног посматрача који бива увучен у сплет за њега непрозирних околности. Селви, у ствари, не може да испуни функцију Персевала/Парсифала јер ова функција захтева да јунак буде, метафорички речено, други, а не исти као они са и против којих се бори¹⁵⁷. Због тога је његово путовање неуспело. Овакво кружење знакова и пребацивање функција прати, наравно, и намерно мешање традиција, а оно се, пак, уклапа у причу о присвајању и прерађивању туђих, иницијално непријатељских прича зарад сопствених интереса (не само на примеру Хитлера који је присвојио стратегију Чаплина као демистификатора, него и на примеру часописа чије параноичне конструкције о заверама у државној администрацији сама та администрација користи (власница *Ранинг дога* заправо је Ломаксова љубавница), или на примеру тзв. примитивне уметности чије магијске предмете Лајтборн продаје колекционарима порнографије као да су порнографска дела). У том смислу, преплитање дешавања из Лајтборновог студија и из пустиње, паралелна монтажа у последњем делу романа из које се издвајају реплике „Покренуо сам ствари“ и

¹⁵⁷ Код Кретјена де Троа, Персевал је странац не само метафорички, зато што у витешки сталеж долази од споља, из шуме, него и у етничком смислу – он је Велшанин, све док му се не открије име. Код Вагнера је, пак, Парсифал други зато што долази као света луда; „невина луда“ је његов стални епитет (Wagner, 1997-2013, Act One).

„Ослободио сам моћне силе“ (RD, p. 273), конструише сродност Лајтборна и Вагнеровог, од Ешенбаха преузетог чаробњака Клингсора, чији се „врт“ уживања у опери показује као илузионистички параван који прекрива и скрива пуну земљу.

Селвијево пристајање на предетерминисану жељу за херојским суочавањем са смрћу није, ипак, просто афирмација романсе (тј. етоса витешког романа, вестерна, шпијунског или политичког трилера) већ њена крајњост која је потица, утолико уколико Селви не достиже тачку равнотеже између социјалних и етичких обавеза, односно, не постиже уравнотежен идентитет ка коме стреми пут у овом наративном модусу (Gumbrecht, 2006, p. 216-217), као што ни приповедање не достиже закључак који би ретроспективно ујединио и повезао све набацане и разбацане сцене и епизоде, преосмишљавајући их и трансформишући њихову случајност – лик Вијетнамке, жене наручиоца Селвијевог убице Мацера, на пример - у део свеобухватног плана. Роман, дакле, с једне стране задржава велики број карактеристика романсе као модуса – не само варирање хронотопа пута и то као первертираног и мање-више нејасног (Селвијеви мотиви за повратак у Руднике нису до краја артикулисани), него и релативно низак ниво делатности „главних јунака“, Мол и Селвија, у односу на моћ делања оних актера који личну иницијативу трансцендирају, а самим тим и фрустрирају или онемогућавају¹⁵⁸; тестирање идентитета; лажно представљање и моменте (не)препознавања, у овом случају лица и функција које стоје иза дешавања и догађаја; снотлику деформацију простора и времена коју производе брзина пребацивања са једне на другу субјективну тачку гледишта, уз приповедачево преузимање просторно-временске и психолошке перспективе сваког појединачног лика у моментима удубљивања у садржаје сопствене свести и пребацивања са нивоа примарне приче на време и простор филмова које ликови гледају. Ту је чак и онај најпознатији мотив романсе: осујећена љубав (Селви одлази од Мол да је не би довео у опасност) тј. „неускладивост обавеза према еросу и витештву“ или „тензија између ероса и авантуре“ (Fuchs, 2004, pp. 42, 61). Елементи медијских и жанровских варијанти романсе на које асоцирају стално, претеће присуство одређеног непријатеља, спољашњег или унутрашњег, и осећај угрожености, измешани су и дати у културно-историјском контексту који треба да осветли услове њихове популарности и фасцинантности, те да романсу прикаже као симптом несигурности и дезоријентације.

¹⁵⁸Џејмсон приказ догађања као стања и третирање ликови као, истовремено, средства преношења и апарата за регистровање стања бивствовања истиче као дистинктивно обележје романсе (Jameson F., 1975, p. 139) (Džejmson, 1984, str. 134-135).

Ако Селвијев пут од Њујорка до Рудника посматрамо као пут кроз жанрове, а овај као средство тестирања прво класних или професионалних тј. војничких, затим националних, а онда и архетипских митова и идеала, онако како су се они формирали кроз популарне наративе који су успели да наметну своје представе и идеологије, пре свега, своје концепције слободe и правде/права, онда ћемо у његовој потрази препознати не само немогућност трајног везивања за вредности које ти наративи репрезентују – аскетско редуковање правилима обликованог и мисији посвећеног живота, потчињавање личних интереса и сопства служби или пак тражење сопственог пута с оне стране закона и конвенција – него управо то осцилирање између ауторитета и анархије. Због тога што је Селвијев пут ка смрти приказан као реализација предодређеног, кодираног система вредности, слобода, самосвојност, индивидуализам и друге идеје које асоцирају тестирани наративни обрасци и њихови простори – пут и дивљина/пустиња - показују се не као аутентичне, него као произведене вредности. Антиномичност слободe и избора која се уочава када се хронотоп пута посматра са становишта жанровских ефеката допуњује антиномичност индивидуалног и аутономног сопства која се манифестује кроз приказ пута као места укрштрања и сударања жеље за аутентичношћу и културе која ту жељу, истовремено, и потхрањује и онемогућава је у реализацији, умножавањем средстава којима је обликује, условљава и контролише.

Дакле, роман не карактерише чисто „апстрактно-технички“ или механички однос времена и простора какав је Бахтин препознао у традиционалном витешком роману и његовим наследницима (Bahtin, 1989, str. 267). Карактерише га конфликтна темпоралност јер се у спазматично, френетично, убрзавајуће и конфузно авантуристичко време, које се постепено разлаже на неколико линија потера и обрачуна, у време сталних преокрета и неравнотежа уписује једно другачије, споро, сензацијама испуњено и растегнуто време, време поетски трансформисане свакодневице.

У парку је група источњака вежбала стилизоване покрете тај-чија [...] Темпо је био непроменљив и флуидан и мада их је било осам, било би тешко уочити појединачну неусклађеност са заједничком рутином. Скоро као успорени снимак, сваки човек је једну руку избацивао напред, док је другу, превијену у лакту, померао уназад, обе шаке испружене, прсти спојени, као да су руке узглобљено оружје а шаке, не екстремитети, него шиљати крајеви тог оружја. Покрети и против-покрети. Истурена нога се пресавија, забачена истеже. Активно, пасивно. Притисак и отпор. Наиђе поветарац, подижући благо лакше гранчице дрвећа док се њихово лишће лелујало у ускомешаном

ваздуху. Осам се тела лагано обртало изводећи ударац лотос. Поточић се опет појави на крају дрвореда брестова, сада бржи, текући ка сунцу (RD, p. 27).

Ово је прва од две сцене уметнуте у епизоду која, иначе, приказује поверљив и заверенички разговор између Ломакса и Селвија, који се одвија у лимузини која бесциљно иде кроз град, налик неком моторизованом доколичару. На први поглед ова дигресија једноставно указује на процесе акултурације у савременој мултикултуралној Америци и на присуство источњачких традиција, интензивирано због пораста броја имиграната после ратова у Кореји и Вијетнаму (поток који тече ка истоку, односно, ка сунцу), који припадају заплету романа утолико што су и Ломакс и Селви у њима учествовали и што су Селвијеве убице Вијетнамци - Ломаксов „ратни плен“. Даље, с обзиром на то да је тај-чи вештина заснована на будистичком погледу на свет и прожета религиозно-филозофским идејама и циљевима ове традиције, ова би сцена могла да се протумачи и као антиципација каснијих епизода које тематизују процесе размене између америчких и будистичких традиција у контексту ратова, односно, неке облике прихватања будистичких учења и техника медитације, које репрезентују Ломакс или Леви. Поред тога, тај-чи асоцира низ других идеја које су у роману тематизоване кроз постпуке, уверења и ставове неких од ликова (Селвија, пре свега) или као аспект приказаних дешавања и догађаја, а које сугерише и наведен опис: дисциплина, ритуал, потпуна посвећеност, непрекидно усавршавање, сублимирано насиље, стално обнављање равнотеже. У том смислу, ова би сцена могла бити и симболичка допуна приповести, по аналогији (у односу на мотиве дисциплине и насиља) односно, по контрасту (у односу на мотив равнотеже). Међутим, убрзо после ове, у разговор се умеће још једна успутна сцена – приказ девојчица које се играју на терену и смеју: „њихов смех и вриска деловали су као да до лимузине допиру преко нарочито рашчишћеног сегмента простора, преко чистине без ичега што би их изобличио, тако да је слушалац примао истинскији људски глас, јасну боју гласа живихне игре“ (p. 29). Ко је заправо слушалац и фокализатор ових сцена – Селви, Ломакс, обојица, можда тек споменути, безлични возач изнајмљене лимузине – остаје неизвесно, мада је јасно да ове призоре посредује истанчана и изоштрена свест. Пар реплика даље и овај сегмент романа се нагло прекида, усред разговора, реченицом: „Било је време трешања у цвату“ (Ibid.). Ова фраза заправо је киго, формулаичан израз из јапанске поезије, из групе оних којима се реферише на годишња доба, што је незаобилазан елемент класичне хаику песме (Андрић, 2004, стр. 445-446). Значење ове формуле је април, односно пролеће, а често је, због крхкости и кратковекости

цветова трешње, који, како се у *Књизи о чају* каже, „кличући иду у смрт“ (Okakura, 1997, str. 77), заправо, алузија на неухватљиву пролазност, на лепоту најефемернијег, али и на специфичан, смирен, контемплативан и непесимистичан однос према пролазности и смрти. Овај израз може се повезати са уводним приказом овог одељка романа који приказује Селвија док чека, окруженог многобројним птицама, чији кружни лет и скакутање по трави посматра (р. 26)¹⁵⁹. У том случају, уочићемо да је сцена у аутомобилу, која по својим карактеристикама, због разговора који се ту одвија, откривајући Селвија као двоструког шпијуна, припада жанру политичког трилера, и уоквирена и испресецана сликама које су несагласне са њеним жанровским карактеристикама и маркерима. Готово да можемо говорити о адаптацији или илустрацији једног хаikuа једног од најчувенијих традиционалних песника овог облика, Иссе, код кога је, иначе, слика трешања у цвату врло честа: „Цветови трешње / У углу / Похлепног пролазног света“ (Devidé, 1976, str. 222) јер се и код Делила трешње у цвату јављају као коментар на разговор који открива бескомпромисну похлепу и борбу за моћ, односно, својеврсну манију контроле. Алузије на формулаичне мотиве традиционалне јапанске уметности, а у њих бисмо, онда, убројили и слику лишћа које трепери на ветру из првог призора и сугерисање катарзичне и гносеолошке функције празнине (Paskvaloto, 2007, стр. 70-85) из другог, саму идеју да се овако „сићушне“, готово неприметне појаве издвоје као значајне и да се пажња усмери на сугестивност атмосфере, на неописиво, заправо су алузије на зен - и као филозофско-религиозни систем и као стил живота и свакодневну праксу - од којег је та уметност неодвојива. Он објашњава немогућност да се фокализатор ових сцена са сигурношћу одреди, јер зен уметност представља креацију деперсонализоване свести, свести растворене у појави која се посматра (Андрић, 2004, стр. 446). Ова импликација интертекстуалног детаља онда стоји као контраст деперсонализацији и негацији воље

¹⁵⁹ Позивајући се на Џ. Вестон, Остин (Osteen, 2000, р. 102) вишеструко асоцирање Селвијевог лика са разним птицама повезује са романом, митовима о потрази за Гралом и ликом Парсифала, са потрагом, дакле, а не са медитацијом. Ово стапање алузија на хетерогене религиозно-филозофске и књижевне традиције, креирање слика и сцена које садрже вишесмислене симболе и амблеме тако да, истовремено, упућују на елементе и топосе ширих али међусобно несагласних наратива и представа, карактерише читав роман који тиме не само да реферише на изразитије присуство безбројних адаптације и мешавина религиозних или квази-религиозних погледа на свет и њима инспирисаних техника и пракси из сасвим различитих епоха и делова света, које геополитичка ситуација двадесетовековне Америке и омогућава и подстиче, већ и открива поља њихових случајних пресецања. „Миазмично окружење“ - како текстуално, у смислу неразмрског сплета интертекстуалних референци које не воде ка неком конкретном тексту/делу, већ ка ширим типовима дискурса, тако и оно на које се таквим текстом реферише (Scott Allen, 1994, pp. 15-17, п. 3) – показује и то да су јасне границе између некада дистинктивних религиозних или религиозно-филозофских система избледеле.

на које се алудира тематизовањем нацизма и нацистичког култа вође. Свест која се ослобађа конвенционалних и заједничких, општих значења појава (Нав. дело, стр. 421-422) опозиција је свести која се у потпуности и неупитно препушта таквим конструкцијама.

Колико је знак епохе коју су, између осталог, обележила разноврсна прожимања западних и источних култура и таласи западњачке фасцинације будизмом и зеном, њиховим антиинтелектуализмом и праксама медитације интегрисаним у свакодневни живот и рад, ово описивање једне вожње кроз метрополу уз помоћ алузија на зеном инспирисану уметност заправо је начин стварања дисонанци и распршивања приповести. У том смислу, структура ове епизоде је типичан пример ДеЛиловог сучељавања двају крајње опречних хронотопа, чији је ефекат изненадна појава нечег налик острву у матици линеарног времена и брзог протока ликова и догађаја.

6. Каирос

Када са крова куће у којој живе његова жена и син, приповедач *Имена*, Екстон, посматра село на грчком острву, све што види има супстанцијалност и чврстину. Простор је остварен и испуњен; тишина је извајана (N, p. 6). Прострт веш који је скоро непомичан (pp. 6, 102, 173, 308) симболизује квалитет тих повлашћених момената садржаних у подједнако готово непомичном „острвском времену“ (p. 132) и задовољстава која проистичу из самог тренутка, из тренутних међуодноса видљивог и невидљивог, чулног и надчулног, а не из самих ствари (p. 54).

Одређени моменти се, дакле, често јављају као контраст хронотопу пута, потрази за сопством и идентитетом у виду мање или више опсесивних и ескапистичких врста кретања кроз од места становања удаљене просторе, какве смо видели да хронотоп пут(овањ)а, (у *Американи*, на пример) код Делила сугерише. Док путује у друштву возача који га је „покупио“, прихватајући туђу дестинацију као своју и бежећи од самоспознаје, Дејвиду, изненада, после дужег пута кроз „литературу“ и „филмове“, узгредан поглед кроз прозор провоцира сећање које, ипак, није негација те неаутентичности. Напротив, приказ је засићен асоцијацијама и алузијама. Ипак, сећање на једну насумичну шетњу његовој утонулости у филмске и друге клишее, његовом обитавању у простору који конструише неразмрсив преплет појединих слика, фраза и модела понашања из неколиких слојева културе, придаје нову димензију, као да се ретроспективно, у тренутку, открива парадоксална реалност бодријаровског симулакрума – неразличивости „живе“ девојке и лутке или слике у излогу продајног салона, годаровска „металепса која је постала интегрални део стварности“ (Pethő, 2010, p. 73) у овом случају:

Сећам се како сам једном шетао крај Валдорфа, цркве Св. Бартоломеја и Сиграма и онда угледао, преко пута улице, предивну девојку у светло зеленом, како стоји крај салона Мерцедеса у Педесет шестој улици. Било је лето, петак увече, и град је почео да се празни. Прешао сам на пешачко острво и на тренутак се зауставио, гледајући је. Чекала је неког. Љубичасти сумрак авеније Парк клизио је преко високе траве. Саобраћај се успорио и благо мукање сирена подигло је за пола тона чежњу у тежак сумрак. Осећали су се тропи, сладострашће и убрано воће, море, такође, обећање које се откривало у плимама ваздуха сланог од река и залива, и висеће мреже испод стреја и огромне зелене биљке, човек и жена који посматрају град што се спушта у музичке кратере из којих је поникао. А она је стајала испред излога, не сасвим анфас, добро грађена и плава, сва та елегантна брзина флаширана иза ње, са скривеним торзионим опругама и диск кочницама, уравнотеженост fine машинерије, а онда је њено тело,

док се лагано окретала, изгледало као да се раствара у намрешканом стаклу. Толико, али је то било све (А, р. 365)¹⁶⁰.

Због тога што не знамо шта је Дејвид видео кроз прозор, сама поза, поглед кроз прозор делује као „окидач“ за сећање. У овом изреченом, садрже се, заправо, и нека неизречена сећања. Једно од њих је сећање на почетак путовања, на усредсређено посматрање сваке нијансе призора жене која коси травњак и сваког њеног покрета (124), што је и довело до скретања циља и смисла његовог пута. То читаоца подсећа на једно још раније Дејвидово сећање на удубљено посматрање, опет кроз прозор, жене која пегла (109, 193). Тренутак, дакле, постаје кристализација у времену раздвојених момената формирања Дејвидовог односа према жени.

Сродан овом јесте један Екстонов доживљај у Атини (N, pp. 96-97) – сродан по предмету и интензитету пажње. Реч је о ситуацији која такође укључује наслеђени модел - Бодлерову пролазницу у црном, високу и примамљиву (N, р. 96) (Бодлер, 2005, стр. 133) (Baudelaire, 2004), коју Екстон изненада угледа са терасе свог стана у Атини како се надмено и отмено, њишући се, креће али, сада, потпуно празном и тихом а не више заглушујуће препуњеном и ужурбаном улицом, као у Бодлеровој „Једној пролазници“. Иста опијеност, иста тренутна жудња, „драма полова“, али сада у непомичности врелог и „мртвог“ дана и са висине, без размене погледа и без жалости због пролазности овоземаљске лепоте. Напротив, темпорални лук који Екстонова мисао у том тренутку ствара није усмерен ка будућности у којој га више неће бити, нити ка вечности, већ истовремено и ка прошлости и ка будућности у којој ће се овај моменат поновити, па је у том смислу овај приказ и имплицитна критика романтичарске чежње за непролазним и апсолутним: „Дуге успорене празне тихе недеље. Када сам био дечак, мрзео сам те дане. Сада их једва чекам. Развучени тренуци, мртва тишина. Био ми је потребан, схватио сам, овај један дан једноставног

¹⁶⁰ С обзиром на бројне алузије на Џојсовог Стивена, с којим се Дејвид Бел повремено и експлицитно идентификује, у овом приказу фокусирања на један предмет можемо препознати и призивање и очекивање епифаније онако како је она дефинисана у првобитној верзији *Портрета уметника у младости*, тј. у *Јунаку Стивену* где се, у XXV поглављу, у Стивеново тумачење теорије о лепом Томе Аквинског, укључује и његово редефинисање јасноће (*claritas*) као тренутка „манифестације духа, било у простоти говора или геста, било у незаборавној фази самог ума“ када постаје јасно шта нешто јесте у својој непоновљивости и у свом односу према другим стварима, с оне стране своје појавности, па предмет као да блиста (Јоусе, 2005) манифестујући, заправо, оно ДеЛилово „зрачење у свакодневици“ (DeCurtis, 1996, р. 63), неизрецив вишак значења обичних ствари и појава на чијем откривању ДеЛило инсистира у свим својим романима. Код Дејвида је, међутим, епифанијски моменат све до овог сећања био повезан са очекивањем - из „француских романа“ (А, р. 181) тј. из Сартрове *Мучнине*, на пример - да ће тај моменат довести до егзистенцијалног преокрета.

бивања“ (N, p. 97). Због тога се Екстон, за разлику од Бодлера с његовим лирским „крокијем“ пролазнице, удубљује у детаље гардеробе и гестова жене коју посматра, уводећи мотив концентрације као опозицију уобичајеној расејаности и расутости (због „интензификације нервне стимулације“ (Zimel, 2008, str. 281)) савременог урбаног живота, спектакуларног и транзитног, што све његов живот аналитичара ризика, иначе, репрезентује.

У оба ова примера ради се о извлачењу појединачних prizora из континуираног тока времена или дешавања – али не и о њиховој потпуној изолацији - и о изненадном судару сећања и непосредно виђене слике, неког прошлог и неког садашњег prizora који у тренутку образују нову релацију или констелацију – мада у првом случају дата слика потиче из прошлости, тј. из памћења, а не из непосредног тренутка, док је у другом случају обрнуто - на такав начин да садашњи тренутак постаје актуализација и довршење нечега што је у прошлости остало на нивоу неостварених могућности или несхваћено и неприхваћено. У оба случаја, садашња појава доводи до тренутне ревалоризације неког наизглед бесмисленог прошлог момента и до осећања његовог смисла, мада не и до неке драстичне и тренутне промене у понашању и поступцима или до видљивог учинка. Садашњост као да отвара прошлост која, онда, нуди или провоцира нешто другачије али не постаје „кључ“ или објава неке неупитне и коначне истине.

Затеченост појавом честа је ситуација у ДеЛиловим романима, као и то да опажај не провоцира никакву акцију – још један елемент неореалистичког наслеђа и доминације ликова који више опажају него што реагују и чије чула региструју и преносе много тога што „није утемељено у радњи или као одговор на догађаје“. „Чисто оптичка и звучна ситуација не прераста у акцију, као што није ни уведена акцијом. Она нам омогућава да ухватимо, или сама треба да ухвати, нешто неподношљиво, недопустиво.“ (Delez, 2010, str. 21, 39). Па ипак, акумулацијом овакавих ретардација, интервала током којих неко нешто посматра, заустављање уз помоћ синестезије и синтаксичких обрта који тим моментима посвећеним деловима текста дају истакнут и особен ритам – у одсуству јединственог и кохерентног заплета и расплета - постепено стиче карактер прогресије. С друге стране, треба имати у виду да код ДеЛила не постоје једнообразни „визионарски моменти“ (Maltby, 2003, p. 51) односно да се сви

случајеви уметања микрохронотопа који уводе то истовремено згуснуто и развучено време не могу подвести под заједнички именилац¹⁶¹.

Ретардације које описују или представљају укрштање нечијег фокусирања на један предмет или појаву и сећања/памћења стварају време које бисмо могли означити као каирос, као време које је не припада линеарном и иреверзибилном протоку хроноса, па је у том, хронолошком смислу, у ствари, ванвремено¹⁶². Истовременост актуелног чина и присећања образује ово време које, како то Кермод (Kermod, 2000, р. 46) каже, од садашње перцепције, сећања на неки прошли догађај и будућних очекивања ствара један сноп. „[М]оменат који се односи на самог себе док истовремено показује унапред“ (N, р. 79) повезује и испуњава смислом поједине у хронолошком времену расуте тренутке у нову констелацију. Каирос не образују само моменти удубљивања у свакодневицу, у ни по чему посебне призоре и звуке, моменти упијања света свим чулима, што јесте често у ДеЛиловим романима, већ спрега интензивне перцепције и сећања/памћења која кулминира неком наизглед једноставном, али у датом контексту важном спознајом. Каирос је допуна оних момената појачане пријемчивости за атмосферу и окружење, током којих се детаљи јасно уочавају и истичу са оштрином која им придаје један надреалан тон.

Заустављања или задржавања призора који измичу – слике усковитлане прашине око тела жена и лелујања њихових коса и гардеробе уз „жубор“ дрвећа (N, р. 257), или слика пријатељичине „усијане“ ушне шкољке наспрам светлости коју њена кожа пропушта (318) на пример - призора с маргина простора у којима се бројна окупљања и сусрети и разговори приказани у *Именима* одвијају, пунктуира читаву Екстонову приповест. Интензитет перцепције који посматрано – људе (најчешће жене), делове ентеријера и екстеријера или појединачне објекте чини нуминозним и мистичним – Екстону, који је час у овом час у оном делу Грчке, час у некој од земаља Блиског истока и који због посла мора да прати хаотична дешавања у читавом региону,

¹⁶¹ Неки критичари у вези са оваквим моментима говоре о шизофреној темпоралности, у смислу интензитета без трајања и свођења времена на искључиву садашњост, нпр.: (Muirhead, 2001, р. 403; Wilcox, 2000, pp. 198, 204) - позивајући се на Бодријара или Фредрика Џејмсона – а коју је Сметхарст прогласио за чинилац постмодерног хронотопа (Smethurst, 2000, pp. 85-86). Овде ћемо покушати да неке облике појављивања таквих момената опишемо без психопатолошких метафора, тј. у њиховој посебности и интензивности, независно од могућих „шизофрених“ карактеристика њихових „синтаксичких или синтагматских односа“ (Jameson F. , 2001, р. 6).

¹⁶² О разлици између хроноса као линеарног, неповратног, мерљивог времена и каироса као „правог времена“ или „сезоне“, као квалитативне, а не квантитативне темпоралне јединице, више у: (Kermod, 2000, pp. 46-51; Lindroos, 1998, р. 31). О каиросу као моменту интервенција сећања у задат простор, која тај простор чини страним и омогућава да се пређе преко „закона“ и конвенција тог места и да се оно трансформише, говори се у: (De Certeau, 1984, pp. 82-87).

препуштен „догађајима на милост и немилост“ (326) служи као својеврсно сидро. „Сигурност је само у детаљима“ (309) – сећање на оца, у оквиру којег се јавља и ова сентенца, који је увек хтео да зна све детаље везане за синовљеве доживљаје када нису заједно, а које провоцира сећање на гласове људи чију је свађу чуо док се тог јутра насумице шетао по празним атинским улицама, доводи Екстона до разумевања очевог „катехизма најмањег и узгредног“ (Ibid.) који и његовој приповести даје особену густину, ширину наговештаја и богатство изнијансираних утисака. „[П]уна споредних догађаја, момената открића, ствари које млади јунак види и које га зачуђују“, као и роман који пише његов син, Теп (311), Екстонова је приповест је, поред свега другог, и својеврсно откриће несвакидашњости свакодневице. Она је део једног, Корбизјеовим речима, „неисказивог“ или неописивог простора (*l'espace indicible*). Спомињање Корбизјеа није случајно јер је ДеЛило свом јунаку приписао Корбизјеов зазор од Партенона, од величине коју он репрезентује, због којег је, као и Екстон, дуго оклевао да га посети да би, напослетку, опет као и Екстон, у њему препознао („чуо“) врисак (Vidler, 2002, pp. 52-54). Као што је за Корбизјеа Партедон био „вапај у пејзаж начињен од милости и страха“ (Idem, p. 52), тако се и Екстону на крају романа открива као жив „вапај за милост“ (N, p. 328). Каирос је, дакле, тренутак када се око предмета или појаве формира простор резонанце, невидљиво, афективно поље унутар физичког простора, што код ДеЛила више није искључиво дело уметности већ аутентичне комуникације са оним што је „измакло задржавању“ (Ibid.).

Да овакво време није заиста мртво и непокретно, показује и низ епизода везаних за лик Кларе у *Подземљу* и за 1974. годину. С обзиром на то да је већ „упознао“ као старију, 1991, читалац ово поглавље чита и из те, будуће перспективе, процењујући утицај и значај који ће ту описана дешавања имати на Клару. Локални хронотоп крова, који се јавља и у *Играчима*, који су временом настанка везани за исти период и исту моду измештања приватности и друштвеног живота на кров, у *Подземљу* је разрађен на начин који омогућава да се кроз фигуру уметнице на крову прикажу међусобни односи неколиких времена. Кров као специфичан архитектонски елемент не служи само томе да материјализује посматрање света са висине, и у физичком и у метафоричном смислу¹⁶³, или да укаже на Кларин успон на друштвеној лествици, односно да кроз опозицију кров-метро одрази опозицију галеријски, признати уметник (Клара) – уметник-анархиста (Муњос, алијас Мунмен 157). У питању је и одређени доживљај

¹⁶³ Символиком урбане вертикале у *Подземљу* бави се: (Pike, 2011, pp. 83-93).

времена: за Клару, кризи, односно период преиспитивања и прибирања између две стваралачке етапе. Ова се криза временски поклапа са тзв. „кризом репрезентације“ изазваном девалвацијом новца и неконтролисаним, променљивим стопама инфлације током седамдесетих (Harvey, 1992, p. 298), а одвија се паралелно и са политичким међувременом створеним завршном фазом афере Вотергејт (мада ова остаје на маргинама Кларине перцепције). Тиме се сугерише и сложен однос уметности и друштвено-политичког окружења њеног настајања од којег се она никада не може сасвим одвојити. Тутњава лажне летње олује, као један од лајтмотива овог поглавља, са десетак варијација, треба да – и призивањем Т. С. Елиотовог „јаловог грома без кише“ из „Пусте земље“ (1998, стр. 66) – симболизује ту „климу“ или атмосферу напетости и очекивања коју политичка дешавања намећу и на коју уметност треба да реагује. Стил приповедања/доживљеног говора, лежеран и флуидан, заснован на (флексибилној) акумулацији и амплификацији детаља, подражава ширење видика и обухватност посматрања, али без прецизности у лоцирању, као да све лебди на хоризонту, у спокојству које омогућава уздигнутост изнад вреве, буке и журбе свакодневног живота.

Било је то лето крупних шљива, сочних и плавичастих, и она је волела резервоаре за воду у сумрак, на стубовима и дрвеним носачима, налик на остатке неког дрвеног града, ствари за које је било најмање вероватно да ће преживети, дрвени клинови и даске, старо избраздано дрво, елегантно уобручено (P, str. 487).

Тренуци проведени на крову супротстављају се расцепканости и конфузији Клариног свакодневног живота, тј. за једно лето (колико ова епизода траје) превише бројним журкама, посетама и монденским догађајима који се умећу један у други, иако нису симултани, мада није увек јасан њихов хронолошки однос. Другим речима, психолошка и друштвена темпоралност су у сукобу. При том, птичија перспектива открива слојевитост и иманентну расцепљеност света, не само његову ширину и обиље.

Ту над сплетом грозничавих улица пронашла је скривени град. [...] Да, улица обилује особеностима, људским варијацијама, али морате се попети на кров да бисте све то јасно видели, утиснуто у бетон и месинг. Гледала је небо премрежено вентилаторима и антенама и одједном би уочила неки испад, нешто непредвиђено што се издваја из свега [...] десетине таквих непотписаних дела, са кабловима мостова у даљини и повременом тутњавом с неба, тутњавом лажних летњих олуја (379).

Са крова се слојеви времена, времена хероја и времена које није познавало херојске идеале, времена разметљивости и времена штедње и скромности, прежитака средњег

века у понашању људи (399) као и тада актуелног времена стремљења у висине и освајања космичких простора виде у архитектонским и вајарским облицима, кроз симултано перципирање различитих историјских стилова, од раскошних декорација ар нувоа до близаначких кула Светског трговачког центра, тада у изградњи, али без намета хронолошког следа. Безбројни крокији скулптура и других делова грађевина које она види с крова стварају утисак времена која лебде око ње и у која она као да урања. Комуникација са траговима прошлости у простору и откривање нових, дотада непознатих, намеће осмишљавање или преосмишљавање њихових међусобних односа из перспективе садашњости. При том, у овом поглављу приказана ширина Кларине перспективе у дословном смислу кореспондира са ширином историјске и друштвене перспективе у коју она поставља свакодневне догађаје током интервјуа у првом делу романа.

Са крова се опажа и сукоб културно-историјског времена, времена сталних и све бржих промена и мода и природног времена које се опире убрзању: мирис сочних, љубичастих шљива који се као други лајтмотив провлачи кроз сцене на крову, симболизује време зрења које се одвија у Клари, паралелно са њеним узбудљивим, али растрзаним свакодневним животом и невидљиво. Уз алузију на Фокнерове, односно Розине глициније („Било је то лето глицинија“ (Fokner, 2005, str. 24, 115)), чији мирис покреће телесна сећања и кроз чула враћа неизвесну и снолику прошлост, и ове шљиве симболизују тренутке „чудесне случајности“ - „случајно наићи на сећање које лебди негде у висини сјајног мозаика високо на солитеру у центру града“ (408). Тако сама она постаје тачка укрштања више времена која теку у различитим правцима и у супротстављеном ритму, нека постепено и неприметно, а нека скоковито и расцепкано.

6. 1. Flâneur као трансубјективни хронотоп

Међутим, ово је само један начин успоравања и издвајања одређених момената којим се ДеЛило у својим романима служи. Други облик успоравајуће естетске дистанце није везан за поглед са висине на улицу него за улицу саму и за покретног посматрача. Наиме, једна од фреквентнијих појава у ДеЛиловим романима јесте и бесциљно, насумично лутање по улицама Њујорка или неког другог фиктивног или фикционог града. С обзиром на број и значај оваквих ситуација, у наставку ћемо говорити о фигури шетача проистеклој из фигуре доколичара, односно, како је изворан назив овог типа – *flâneur*-а. То не значи да у ДеЛиловим романима заиста постоји лик који би се могао свести на овај тип, већ да ДеЛило реконтекстуализује одређене

элементе и импликације пракси које се традиционално везују за овај тип, те да се поједини ликови повремено налазе и у улози тако редефинисаног *flâneur*-а, који је, заправо, трансубјективан хронотоп. ДеЛило користи топосе – мотиве, психолошке и епистемолошке црте, ситуације – који су се, или се још увек повезују са доколичарским начином перципирања и коришћења јавног градског простора и уз помоћ њих ствара слике посебног споја простора и времена унутар фикционалних светова појединачних романа. Тек све заједно, када се издвоје и међусобно повежу, ове слике образују фигуру доконог шетача као наративну, односно, као једну од фигура и стратегија приповедања.

Шетач је, с једне стране, стилско, односно, средство онеобичавања; његова перцепција познато раскрива и чини другачијим и новим, а обично и свакодневно – необичним и страним. Зашто? Уметност шетње коју ова фигура подразумева заправо је уметност „читања“ улице, односно, „дешифровања“ доба кроз физиономије, фасаде, излоге, улични спектакл знакова у различитим појавним облицима (Gleber, 1999, pp. 10-13). Фигура *flâneur*-а незамислива је без фигура масе – *flâneur* се појављује као, истовремено, анониман део аморфне уличне масе и као њена супротност. Маса га и привлаче и одбијају – „човек у гомили, а не човек гомиле“ (Shaya, 2004, p. 57) (као приповедач из Поове приповетке у односу на старца кога прати (Po, 2006, str. 343-347)) - он се у њих утапа задржавајући, ипак, дистанцу и особеност свог погледа, како у физиолошком, тако и у идеолошком смислу. Другим речима, он је неприметан, неупадљив, чак, невидљив посматрач, што су чести атрибути ликова код Делила, чак и када они нису – као Ломакс у *Ранинг догу* (RD, p. 158) или Клара у *Подземљу* (P, str. 381, 404) – замишљени као неважне или изоловане личности у свету дела. Иако тежи томе „да се окупа у мноштву“ (Bodler, 1979, str. 27) или да пође за гомилом, *flâneur* остаје опијени уметник посматрања, онај који рефлектује гомилу и у смислу одраза и у смислу расуђивања¹⁶⁴. *Flâneur* је истовремено и импресиониста (као, на пример, Лајл у

¹⁶⁴ Уметници и теоретичари шетње наследили су, из деветнаестовековног Париза, не само фигуру *flâneur*-а већ, заправо, опозицију *flâneur* – *badaud* (дангуба, зајавало). „*Flâneur*-а не треба мешати са *badaud*-ом [...] *Flâneur* је увек свој, док, напротив, индивидуалност *badaud*-а нестаје у маси, утапа се у спољашњи свет, који га очарава и доводи до опијености и екстазе. Тако *badaud*, под утицајем спектакла, постаје безлично биће; он више није појединац: он је публика, он је руља.“ (Fournel, 1858, 263) Једном речју, *badaud*-у недостају „презрив скептицизам“ и „болесна гордост“ *flâneur*-а; па су, шилеровски речено, његов уметнички темперамент и инстинкт наивни, а не „сентиментални“ тј. самосвесни и интелектуализовани – у овој опозицији можемо лако препознати како позиције између којих осцилира ДеЛилова Карен у *Mao II*, тако и основу контраста између ње (као *badaud*-а) и Била (као *flâneur*-а), док у исто време лутају улицама градова, Њујорка и Атине. „Понета сањаријама, страшћу, кротким ентузијазмом“, Карен, као „прави“ *badaud*, „поседује дозу простдушности која не искључује

Играчима који више региструје него што промишља своје утиске о окружењу и њихове нијансе и мене) и надреалиста (као, на пример Баки у *Улици...* код кога сваки утисак нараста до халуцинације и фантазмагорије) (Gleber, 1999, p. 31).

С обзиром на то да је појава маса везана за урбану експанзију и градове гигантских размера, и фигура *flâneur*-а је везана за град у смислу да је ова врста коришћења градских простора таква да води поистовећивању човека и града, као да човек почиње да личи на град или „да је човек у себи град“ (Vilijams, 1983, str. 343), као да појединци постају, бодлеровски речено, мноштвени или многољудни (Бодлер, 2005, стр. 131), због чега се *flâneur* сматра персонификацијом модерног урбаног живота (Shaya, 2004, p. 53). Веза између човека и града остварује се путем насумичног и/или бесциљног ходања и интензивног посматрања, при чему ове две неусмерене, чак антителеолошке активности у урбаном простору представљају, истовремено, и посебан стил мишљења – мисао, као и тело, одбацује праволинијско и постепено напредовање, кривуда, „улази“ у себе и „излази“ ван успостављајући везу између интроспекције и опсервације, ослања се како на гомилање тако и на нагле прекиде и заокрете, а ипак се не препушта бујици већ намеће свој темпо. Како су сама променљива, нестабилна структура и топографија урбаног код Делила испреплетане са садржајима и механизмима свести сугерише не само брза измена хетерогених слика у свести онога ко се кроз град креће – калеидоскопски ток неповезаних слика какав, на пример, образује Лајлова перцепција низа пословне зграде-пијанци који се рву око флаше-жена која виче у телефонским кабинама¹⁶⁵ (Pl, pp. 109-110) - и, како је то Зимел формулисао, „нагли прекиди у захвату јединственог блеска“, „неочекивани продор импресија“ (Zimel, 2008, str. 181). Ту је и, између осталог, неколико примера ДеЛиловог имплицитног повезивања урбаних и феномена перцепције, когниције, експресије уз помоћ заједничких атрибута или епитета који као да указују на хомологност градског и специјализованог менталног простора. Тако је у *Мао II* „ново изобиље“ заједничка карактеристика градских улица (М, р. 227) и начина, односно, стила приповедања који Бил не прихвата (М, р. 140). Тако је у *Играчима* „поновљивост“ карактеристика Лајловог понашања и градског простора какав му се открива током његових

такт и утанчаност, чак поезију [...]“ (Idem, pp. 263-264) и која води њеном поистовећивању са гомилама које среће, било на улици, било у соби, путем екрана, о чему ће детаљније бити речи у поглављу о масама као локалном хронотопу код Делила. Код Била, напротив, праћење случајних утисака, тренутних импулса и сензација никада не води самозабору, па он и у највећој гужви проналази простор за изолацију, „беспштедну, несаломиву“ (М, р.197).

¹⁶⁵Калеидоскоп обдарен свешћу је Бодлерова метафора за *flâneur*-а (Baudelaire, 2009, p. 65).

усамљеничких, насумичних, ноћних шетњи по доковима Бруклина (Pl. p. 49) – што га чини наследником низа модерних и модернистичких аутора који су изградили својеврсну поетику и епистемологију ноћних лутања кроз дању невидљив, непознат, претећи и опасан град (Дикенс, Стивенсон, итд. (Solnit, 2010, str. 185-191)). Речју, фигура шетача је у функцији приказа града, тако да његова кретања конструишу селективну топографију града и његов идентитет.

Град је својом величином и све већом и слојевитијом разуђеношћу захтевао да се физичким кретањем допуни или превазиђе традиционална фигура усамљеничке контемплације, колико и русоовске интроспективне „сањарије усамљеног шетача“ који је умакао градској вреви да би могао да мисли. С друге стране, све бржи развој и умножавање транспортних, а онда и информационо-комуникационих средстава, уз умножавање и диверзификацију концепција простора у природним и друштвеним наукама, непрестано мењају како појам, могућности и врсте, тако и само непосредно, свакодневно искуство кретања, све више мешајући и стапајући његове дословне, физичке облике са његовим метафоричким, виртуалним и имагинарним облицима. У том смислу, завршницу *Подземља* можемо читати и као пројекцију претапања и инверзије дословних и метафоричких шетњи – виртуалне шетње по интернету и шетње речи кроз град. *Flâneur*, дакле, упркос променљивим културно-историјским, а пре свега економским и технолошким околностима, које утичу како на представу о идеал-типском шетачу, тако и на конкретне праксе шетње и „шетње“, остаје у спрези са искуством града, повезан са конкретним представама о граду уопште, односно, о одређеном граду – превасходно Њујорку, када су ДеЛилови романи у питању. Стога, у књижевности често коришћена и непрестано реконтекстуализована и преиспитивана, фигура доконог шетача кроз град, која је зашла и у друге уметности и дисциплине, стекавши сада већ врло богату и утицајну историју употреба и теоријских интерпретација све више постаје, на трагу Бењаминових читања Бодлера и деветнаестовековног Париза, скуп стратегија социолошко-етнографских истраживања града што повратно делује и на њену књижевно-историјску судбину¹⁶⁶. Не удаљавајући

¹⁶⁶Прегледа и расправа на тему модернистичког *flâneur*-а (и разлика/сличности између *flâneur*-а и дендија, туристе, уличног фотографа, фелтонисте, потрошача) има много, те се овде неће у детаље понављати историја ове концепције и њених све бројнијих варијанти. Вид.: (Featherstone, 1998, pp. 912-916; Gleber, 1999; Jenks, 1995, pp. 146-156; Solnit, 2010, str. 199-201; Vidler, 2002, pp. 108-116; Werner, 2004, pp. 1-20). За формирање концепције шетача као постмодерне критичке стратегије од превасходне важности је пракса „заношења“ (*dérive*) коју су формулисали ситуационисти – шетња није пасивно препуштање било којем утиску већ реаговање на надражаје и подстицаје, праћење „атракција“ које

се никада превише од места (разметљиве и самодовољне) потрошње ствари и слика, од места приказивања и конструисања животних стилова, са чијом експанзијом се повезује појава овог типа шетача (Benjamin, 1999, pp. 10, 21, 427; Featherstone, 1998, pp. 912-914; Shaya, 2004, p. 10), *flâneur* ипак заузима рубну позицију, посматрајући та места са дистанце коју гради његова иронична и самосвесна, двострука (Gleber, 1999, p. 6) али и отуђена, „као да је странац“ (Featherstone, 1998, p. 914) перцепција окружења кроз које се креће, што, по Зимеловој дефиницији странца, значи да „он у то окружење уноси својства која не потичу из њега нити из њега могу потицати“ (Zimel, 2008, str. 154).

Естетска дистанца, са које посматра хаотичност, безобличност, неухватљиву динамику и ефемерност свакодневног живота, практична незаинтересованост, али и осетљивост, чак хиперосетљивост, којој бескрајно мали детаљи и нијансе не измичу, детективска проницљивост којом су је обдарили По¹⁶⁷ и Валтер Бенјамин (Benjamin, 1999, pp. 441-442), омогућавају да се уз помоћ ове фигуре креира успорено и успоравајуће али и згуснуто, препуњено време.

Шетачево време је „анахроно“, заправо супротстављено организованом, мерљивом, функционализованом и сегментираном времену друштвеног живота, времену које се може представити у форми распореда часова. Та анахроност проистиче из тога што његово кретање није ограничено ни брзином, ни смером или дестинацијом и трајањем (Gleber, 1999, p. 50).

Једна од функција овог „анахронизма“ јесте да искуство, у смислу препуштања бујици разноврсних чулних утисака и непрестаном шоку сензација, претвори у доживљај, да рефлектује множину импресија, на начин на који то чини, на пример, писац Бил који, дошавши у Њујорк после година и година повученог живота ван града, урбану свакодневицу доживљава ослобођен аутоматизма перцепције и других навика сталног становника узаврле метрополе:

остаје свесно мада је непланирано, непредвиђено и непредвидиво, неорганизовано и непрактично (Jenks, 1995, p. 154). Овакво заносење је средство мапирања „психогеографског рељефа градова“, њихових амбијенталних (а не административних) јединица – какве на пример, даје Гледнијева „типологија“ градских четврти (WN, p. 303) - тј. „метод“ практичног откривања географских, архитектонских и урбанистичких утицаја на понашање (Debord, 2011). Вид. и (Jenks, 2003, p. 146) о креативности „когнитивног прекорачења граница“ које подразумева неприхватање урбанистичких планова организације и функционалне сегрегације простора и кретања.

¹⁶⁷Поов приповедач из понашања „човека гомиле“ на крају ишчитава дубоко скривен, неизрецив злочин (Po, 2006, str. 347). ДеЛилови шетачи не детектују индивидуалне злочине већ једну притајену али свепрожимајућу склоност ка насиљу и деструкцији.

Навала ствари, врлудавих призора, помешаног кочоперења авеније, бучних излога, накита простртог по тротоару, дубоког тока одраза, глава које плутају у прозорима, кула које се разливају по вратима таксија, треперавих и издужених тела, све је то Билу било интересантно због начина на који је заустављало сваки коментар, на који је просто навирало, масивно, као твог првог дана у Џалалабаду, навирало и постојало. Ништа ти не казује шта би о свему томе требало да мислиш (М, р. 94).

Овај опис преламања и преливања облика, наликује кубистичкој слици простора конструисаној уз помоћ симултаног приказа сукцесивних утисака из различитих перспектива („Када мислим на градове у којима сам живео, видим огромне кубистичке слике“, каже Бил (М, р. 39)) колико и футуристичкој мешавини облика у покрету, која овде укључује и збрку и симултаност другог и трећег лица, тј. доживљеног говора и унутрашњег монолога. То у слику града уноси узнемирујући, радикално страни и аутодеструктиван елемент јер се у пищевој свести пореди са градом у Авганистану у којем у време приче (1989), после тек завршеног совјетско-авганистанског, започиње грађански и верски рат.

Простор кроз који се шета заправо је хибридан – и физички и имагинаран истовремено – па је топографија и архитектура тог простора идиосинкратична и флуидна, производ сећања, слободних асоцијација, прожимања официјелних и неофицијелних значења и жеља. Шетња визуелну потрошњу простора и нагон за гледањем и посматрањем надилази изоштреношћу свих чула, одузимајући оку примат у грађењу слике простора¹⁶⁸. Тако, на пример, Бронзинијев Бронкс више мирише и звучи, него што изгледа; обухвата га и додирује са свих страна, као вода, његов омиљени елемент, иако би се за њега могло рећи да је *flâneur* против воље – његове шетње имају своје номиналне циљеве (састанак са оцем Паулусом, одлазак у библиотеку, шишање пријатеља) али делују као да је тумарање по улицама прави циљ и истинска сврха његовог кретања. „Престанеш ли да ходаш, мртав си“ (Р, стр. 238) или

¹⁶⁸ ДеЛилово инсистирање на мирисима, звуцима и тактилним сензацијама негира искључивост чула вида и погледа на којој многи, нпр. (Gleber, 1999, pp. 13-14, 29-31, 137; Jenks, 1995, p. 146) следећи Бодлера као првог теоретичара *flâneur*-а („Све за очи, ништа за уши!“ (2005, стр. 147); <http://fleursdumal.org/poem/228>; и *flâneur* као медијум слика тј. „огледало“, „калеидоскоп“ и „сликар“ (Baudlaire, 2009, pp. 57-66)) истичу као диференцијалну карактеристику ове фигуре, која онда образује једну другу генеалогску линију - од *flâneur*-а до доконог, али не и пасивног, конзумирања разних појавних облика спектакла, од излога и амбијенталних медија до ријалитија. Њу би могао да репрезентује Лајл када гледа ТВ, с обзиром на то да је у његовом случају реч о својеврсној виртуалној шетњи, насумичном, брзом, стакато шетању кроз ТВ канале: он не тражи програм који ће му одржати пажњу већ ужива у брзини с којом се призори и експлозије слика смењују: тактилно-визуелно задовољство је примарно, а не садржина коју брзина промене и Лајлова близина екрану претварају у апстрактне облике. „За Лајла је гледање телевизије било врста дисциплине, као математика или зен [...] Гледање истоветног снимка много пута тестирао је сналажљивост ока, његову способност накнадне селекције и даље поделе једног тренутка“ (Pl, p. 16).

„Када престанеш да ходаш, мислио је, готов си“ (str. 672) или „То вам је једина уметност којом сам ја овладао, оче – шетање овим улицама и упијање чулима свега што се свакодневно налази на њима“ (str. 683). Почетком педесетих година двадесетог века, видимо га како корача улицама своје четврти из дана у дан, допуштајући да га „шетња обаспе замешатељством звукова и покрета [...] да се гласови обрушавају и мириси шире на различите начине“ јер је, по њему, „ходање уметност“ (str. 671). Његово кретање читаоцу посредује атмосферу Бронкса, пијачну вреву, кухињске мирисе који се у то време још увек несметано и без срама шире улицом, влагу подрума, смрад испљувака, разговоре пролазника, велики број дечијих и друштвених игара, случајне сусрете и мноштво жаргона који су се могли чути у том периоду, у географској и културној средини из које и сам аутор потиче. Микро-хронотоп сусрета је, при том, у читавом *Подземљу* изузетно значајан због контраста између делова романа који се одвијају у Бронксу где су случајни и необавезни сусрети на улици могући и чести и остатка романа у којем су сви сусрети или уговорени или медијски (путем новинских чланака о Клари и Марвину, на пример) провоцирани и посредовани, што их чини мање аутентичним, а више обликом туризма.

Поред тога, Бронзинијеве шетње посредују и специфичну конфигурацију темпоралности, односно, специфичан међуоднос неколиких типова односа према времену: „очајничко ишчекивање“ у којем се одвија Џорџов живот (673), брзо живљење месара „у коме се нешто отимало да изађе напоље“ (677), детињаста неодговорност и немар оца Паулуса према времену наспрам „[н]екакве силе“ која самог Бронзинија приморава на супротано (678-679), „изврдавање“ временског тока реверзибилним временом дечијих игара (684, 238), време похрањено у стварима (237), сажимање или скупљање времена које само време са собом носи све док не постане „као време у књигама“ (240), омогућавајући да се осети телесно или физиолошко време (230), оно које производи сам човек као „станица за дистрибуцију времена“ (239). Док прва група примера, везана за почетак педесетих година двадесетог века, имплицира интерсубјективан и отворен доживљај времена, дотле она друга, везана за Бронзинијев живот с краја осамдесетих и почетак деведесетих година двадесетог века сугерише атомизацију и затвореност сабијеног и од заједничког одсеченог приватног времена. Историја Бронкса тако, захваљујући њему, постаје и историја друштвеног времена.

Користећи Бронзинијеве стазе и путање као једно од наративних средстава за приказивање некадашњег Бронкса, ДеЛило ствара слику града који живи на улици и за улицу, који се, чини се несвесно, опире свакодневном притајеном насиљу, присутном у

сценама туча и понижења између Ника и његових вршњака, и параноји, коју репрезентује педагогија застрашивања и одржавања страха коју практикује сестра Едгар. Град који таква шетња гради није само град имиграната, што становници ДеЛиловог Бронкса углавном јесу, он сам постаје „миграцијски“ (de Certeau, 1984, р. 94) тј. као да се непрестано измешта.

С друге стране, шетња је негација „паноптичког“ мапирања урбаног простора (Ibid.) које се скрива иза савремених архитектонских и урбанистичких решења каква су „куле“, шопинг молови који функционишу као самодовољни, микро-градови за одређене економске слојеве друштва, тзв. центрификација (на коју, на пример, реагује Брита својом тирадом против „чишћења“ простора од локалне боје и неугледних људи и објеката истовремено (М, р. 88), од „хаоса понад кровова“ (р. 39), испуњавање јавних градских простора декоративним детаљима и заслепљујућим рекламним и сродним визуелним и другим порукама, претварање фасада у екране. Зато што никада не долази до свеобухватне слике простора кроз који се креће и зато што његов поглед није у функцији „тотализујућег ока“ и фантазма о „моћи свепогледа“ (de Certeau, 1984, р. 92), шетач тај задати, испланирани лавиринт може да прекраја и да деконструира, односно, како је то Бењамин уочио, да га доместификује, крећући се кроз њега као кроз огроман ентеријер, као да су улице истовремено и приватне собе и јавна позорница (Benjamin, 1999, р. 422). Шетачева склоност ка локалном, појединачном, делимичном, ка фрагментацији простора перцепцијом није, дакле, у опозицији само са институционалним облицима организације и контроле простора већ и са поверењем у способност и моћ опсервације и контемплације да стварају ред у хаотичности и дивергентности крајње хетерогених и прекобројних чулних и нервних надражаја које свакодневно искуство подразумева.¹⁶⁹

Шетња је средство претварања простора у место или средство произвођења места као дела, аспекта или облика простора у којем и са којим се живи, којем се припада и који се осећа као свој, а не као непријатељско или резистентно окружење или као апстрактан тј. геометријски физички простор у којем је свако место само једна тачка без својстава. Бронзини обликује свој Бронкс, показујући како је за њега овај део Њујорка део његовог егзистенцијалног простора а не само једна географска и урбанистичка локација. Свака компонента тог места – екстеријери и ентеријери, људи,

¹⁶⁹ Првобитне журналистичке и фелџонистичке варијанте посматрача-луталице имплицирају управо ту моћ аутора да својим опаскама и, надасве, генерализацијама унесе ред у хаос и конфузију, да објасни и изведе закључке и поуке. Види: (Werner, 2004, р. 6).

предмети и стална интеракција међу њима – за Бронзинија има емоционални, интелектуални, меморијални, афективан значај и удео у самоспознаји. При том, његова шетња путање, пролазе, ћошкове и друге просторне јединице тренутно претвара у приватне споменике јер уз њих везује личне успомене – на мајку и сестру, на обичаје из родне Италије итд. За разлику од окружења које нема историјску димензију, место је немогуће без памћења и сећања, како у њиховом менталном, односно, когнитивном тако и у материјалном, телесном виду (Casey, pp. xiii, 231, 238, 240; Malpas, pp. 7-9; Ožе, Nemesta, 2005, str. 58). При том се Бронзинијев као и осећај места или осећај за место (о којем говори Релф (Relph 1976, pp. 63-78)) других приказаних становника тог дела Њујорка описује кроз дијалектику ужитака и nelaгоде, прожимања и одбијања на релацији сопство-место. Тензија која прати однос човека према простору у којем и са којим живи контраст је индиферентности која прати Ников однос према безличној и безукусној правилности и сређености улица „из снова о западу“ (Р, str. 92) у којима Ник у времену приповедања живи. Ипак, то што Бронзини није једини фокализатор шестог дела романа и у њему приказаног дела града, као и то што се уз друге персоналне тачке гледишта (Кларину, Никову, Розмарину..., у форми унутрашњег монолога или доживљеног говора) које све заједно образују вишегласну структуру поглавља, слика Бронкса с почетка педесетих година двадесетог века гради и уз помоћ једне сведитеље, мада не и свезнајуће, неутеловљене, помало шпијунске свести, показује да се место и осећај за место не могу конструисати као искључиво приватне, индивидуалне и субјективне категорије, већ само као интерперсоналне и интерсубјективне. Стога две слике Бронзинија у *Подземљу* (с почетка педесетих и с краја осамдесетих година двадесетог века) нису једноставно противуречне, нити су само у функцији контрастирања биолошког зрелог доба и старости. Бронзинијева сиротињска старост у помало запуштеном дому, крај дементне сестре, окружена и угрожена насиљем, болестима и девастацијом, заправо је слика самог места као идентитетске категорије.

Док Бронзини утеловљује естетизујућу компоненту доколичарске шетње, Баки, на крају своје приповести преузима улогу која приказује критички потенцијал ове праксе с оне стране пуког сензационализма - залажење у „мрачне“, „опасне“ и „прљаве“, полускривене делове града којима шетач по свом социјалном положају не припада и где је његово тумарање, попут инверзије пикарске авантуре, средство приказивања оних слојева друштва с којима он, иначе, нема и не може да има непосредног додира. Америчком сну, који је, књижевно-историјском терминологијом

речено, пикарски, тј. сан о умешном и лукавом успону на друштвеној летвици, шетач супротставља искуства својевољног спуста или пада, силазну путању или „силазну мобилност“ (Jenks, 1995, p. 153). Сlike измучених и/или дефектних тела (крезуби продавац јабука, жена у колицима, итд.) у последњем одељку *Улице Великог Џонса* довршавају, али и реализују халуцинације или халуциногене утиске који су чинили важан део Бакијеве дотадашње, често надреалистичке приповести, тј. Бакијеве визије – Делезовим речником – органа без тела (за време рођенданске забаве, на пример, коју смо спомињали у контексту алузија на орфички мит) и тела без органа (Бохаковог сунђерастог тела, на пример¹⁷⁰). Кроз његов приказ – а по томе што је и шетач и приповедач у првом лицу, што је његова шетња текстуално продуктивна (Glber, 1999, pp. viii, 5; Werner, 2004, p. 16) Баки је најближи традиционалној концепцији *flâneur*-а, оног чије су сањарије као „текст уз слику“ (Benjamin, 1999, p. 419) – провлаче се повици, псовке, blasphemична набрајања – безгласни Баки проналази и преузима глас улице тј. глас

људи и жена који за собом не остављају траг, оних чији мир зависи од тога да вичу све гласније и гласније. Ништа за њих није веће искушење него да буду безгласни. А ипак вичу. Нестална популација громовника и вештица. Вукли су се кроз мокре улице говорећи језицима старијим и од камења градова покопаних у песку (GJS, p. 263).

Социјални слојеви градског становништва се кроз Бакијеве слике и реторичке обрте показују као геолошки и археолошки слојеви Земље и цивилизације, чиме се открива упорно присуство и међусобна испреплетаност разних одбачених, привидно ишчезлих прошлости, прошлости чији су амблеми куга и венеричне болести, тако да читав одељак романа делује као да је у питању (научно-)фантастично путовање у прошлост а не приказ шетње кроз оближњу четврт у садашњости приповести. Чини се да део града кроз који Баки лута, „заносећи се“, није са-времен самом себи тј. да је само време, по чувеним Хамлетовим речима, ишчашено или разглобљено (чин I, сценаV) – оваква „анатомија“ времена одговара сликама раскомаданог тела, односно, споменутих органа без обједињујућег тела, а које у последњем одељку сумира један наизглед бесмислен, лудачки низ узвика ђубретара, сачињен од назива за делове тела и римованих једносложних речи (GJS, p. 262). Стога време које Баки открива, а с оне

¹⁷⁰ „Његово присуство деловало је као да би само тишина могла да у потпуности прими шупљикаву силу коју је његово тело производило. Чинило се да се соба скупља око њега, док је његова кожа жалосно упијала наш смех“ (GJS, p. 256).

стране своје дотадашње перманентне садашњости, није заиста тзв. дубоко време геологије, јер не подразумева дуготрајан и непрекидан след промена, него дисконтинуиране фрагменте разних прошлости.

Речју, видљиви или невидљиви шетач постаје медијум оглашавања самог града. Наративна функција фигуре *flâneur*-а могла би се, стога, означити као успутност: приповедање постаје сродно репортажном или аматерском, импровизованом начину коришћења покретне камере, нарочито оном чији је циљ да „ухвати“ појаве које су у својој краткотрајности и сићушности иначе неухватљиве, али и да их повеже. Као што за доконог шетача све може постати предметом пуне пажње, јер му је сваки приказ због нечег интересантан и јер никакви циљеви, намере или дестинације не усмеравају и не ограничавају путању његових кретања и посматрања, тако и ДеЛилова приповест често кривуда, мења правац и смер, застаје и захвата низ појава и приказа у виду дигресија чији је карактер лирски, а не епски, јер се њима не тежи максималној свеобухватности, постепености и детаљности већ прекидању и пресецању наративних токова и интерполацији, уметању просторно-временских искустава која се опажају као измештање или као испад. Дате у виду нечијих или ничијих посебно, тренутних, ефемерних, узгредних, случајних и краткотрајних утисака, или нечијег сећања на такве тренутке, ове дигресије делују као истовремено и вишак и мањак у економији приповедања: не остајући на нивоу пуког регистровања неких појава, оне ипак не развијају причу; у приповедни „ток“ уводе „раскрснице“, „ћорсокаке“ и „скретања“, захтевајући стално преусмеравање пажње и стварајући утисак несавладивог преобиља значења, односно могућих правца тумачења, изазивајући интерпретативну неодлучност. На пример: „Кад падне мрак, спокој се спушта, час повлачења, куће у сенци, улица приватно место, скуп мистерија. Све што знамо о својим комшијама дубоки мир ућуткује и уљуљкује. Он постаје облик интимности, с мирисом на јасмин, што нас мами на поверљивост“ (L, p. 31). Ова опсервација у *Vaги* се надовезује на радијску вест о атентату на генерала Вокера, који ће Освалд неуспешно извршити тек неколико стотина страница касније и који, дакле, сигнализира да се време приче не одвија линеарно, како на први поглед изгледа, те да је Освалдова прича, све до атентата на Кенедија означена само именима места (а не датумима, као остале наративне линије) на чудан и уврнут начин упетљана у дешавања. Међутим, да ли је и овај опис део тог тренутног „искорака“ у Освалдову линију која се, још увек тајно, провлачи кроз приче о завереницима? Да ли је део мисли Вина Еверета на кога приповест одмах затим прелази и чији лајтмотив јесте природа и функција тајни? Да ли

је аукторијални коментар, што би могла да сигнализира заменица „ми“ којом се успоставља непосредна веза са читаоцем? Стилски и реторички онеобичени и истакнути, ови узгредни и случајни призори у ДеЛиловим романима, ипак, више сугеришу него што заиста описују или приказују, па остају као отворени, недоречени и непотпуни. Они прекидају дотадашњу радњу фокусирајући се на опис стања и ситуација за којима, на први поглед, нема никакве потребе јер не спадају у средства карактеризације или мотивације, већ су делић пролазног окружења, чисто амбијенталан додатак. Због њих приповести постају испрекидане, чиме се комуницира доживљај расцепканости свакодневног живота који намећу стакато артикулација времена и њој аналогна испарцелисаност и неповезаност, али и информациона и знаковна презасићеност простора. Помност с којом се успутне појаве посматрају и удубљеност у призоре треба да буду противтежа и вид отпора оваквом, већ аутоматизованом и уобичајеном искуству простора и времена. Најчешће су у питању делимични, али провокативни или сугестивни описи случајних пролазника који ове ликове уздижу изнад нивоа пуких статиста што испуњавају текстуални простор да би пренели утисак о густини/ препуњености градског простора и учествовали у илузији стварности, каквих, иначе, у ДеЛиловим романима и те како има. Такав један лик, један од оних чије „приче висе у времену, излишне, на свој начин савршене, незавршене“ (L, p. 182) био би, на пример, лик анонимне жене коју ствара неауторизован (да ли аукторијалан или фокализован?) опис њеног проласка кроз ресторан у којем Освалд има састанак: „Једна привлачна жена журно је ишла ка столу, са изразом срећне огорчености који описује путовање кроз прометно гунђање и личне снове до неког острва благодатног мира“ (L, p. 56) или брбљива старица коју Ти Џеј Мики случајно уочи на улици (p. 60). Оваквих примера је у ДеЛиловим романима безброј, тако да се у случају визуелизације наратива, на нивоу вербалне слике, може уочити пробијање позадине у први план, дисторзија дубинске перспективе која би, иначе, омогућила раздвајање и разликовање фигуративних планова или, пак, конфузија коју ствара препуњеност позадине. Узгредни детаљи и ситнице једнако су истакнути као и традиционално кључни делови и елементи наратива, они који доприносе разумевању и/или развоју догађаја и ликова. Стога, и у случају ДеЛилових романа можемо, следећи Леклера, говорити о уметности ексцеса (и у смислу испада у понашању и у смислу квантитативне претераности, прекомерности) – приказујући ексцесе моћи, силе и ауторитета, ексцесивни романи и сами су ексцесивни (LeClair, 1989, p. 6). Ексцес је овде синоним за информационо преоптерећење или загушење које

производе, односно, симулирју „вишеслојне дигресивне структуре у облику петље“, односно приповести чије су кључне карактеристике: минуциозност, дисконтинуираност, дисонанца, диспропорционалност у односима између целине и њених делова, центрифугалност (Idem, pp. 15-17) што се све јавља и у ДеЛилиовим романима. Тако се ексцес испољава и на нивоу информација о свету дела, као и на нивоу значења и доживљаја ситница унутар тог света, о чему смо говорили у вези са хронотопом подземног света.

Гомилање исечака успутних сцена и дешавања подвлачи комплементарност колекционара и доконог шетача о којој је Бењамин говорио (Benjamin, 1999, p. 207): шетач сабира утиске и сензације, нематеријалне трагове епохе, из истих разлога из којих колекционар прикупља ствари – да би оспорио или подрио сферу званично установљених, колективних, опште познатих и признатих, аранжираних знаменитости - при чему су обојица, из ове, бењаминосовске перспективе, усмерени ка ономе што је маргинално у датој (суп)култури и свакодневном јавном простору датог културно-историјског периода, ка „нефункционалном и сувишном остатку свакодневице“ (Gleber, 1999, p. 50).

7. Скупови и окупљања

Одређене просторе, места или делове простора и начине кретања кроз њих посматрали смо као хронотопе кроз које се приказују различите позиције појединца и који конотирају неку врсту осамљивања, одвајања, дистанце, (само)изолације, чак бега или скривања. Међутим, у ДеЛиловим романима је приметна својеврсна дијалектика издвајања или изузимања и окупљања, изоловања и мешања, која је у основи приповедне динамике, тако да се не само ликови (људи), него и теме око којих се приповест организује, појединачне идеје или ставови, вредносне орјентације које циркулишу кроз романескне светове третирају и у својој тежњи ка одвајању и потпуној аутономији и аисторичности и у својој супротној тежњи ка повезивању са другим људима, идејама, вредностима, ка контекстуализовању и учествовању у вишим, комплексним и синтетичким или синергијским људским, идејним, тематским или вредносним порецима.

Анализираћемо, дакле, хронотопске вредности одређених масовних дешавања и догађаја представљених на такав начин да се њихова локализованост показује привидном, јер њихови ефекти и одједи, расејани по тексту - прикривени, прерушени или експлицирани – чине од њих пресек стања друштва и тачку укрштања свих текстуалних манифестација и репрезентата оних феномена којима се у датом роману ДеЛило бави, дакле, свих мотива, тема, композиционих и наративних поступака, типова субјеката, ако не и самих ликова. Сцене окупљања преносе карактеристичну ДеЛилову заинтересованост за природу маса (скупова, гомила, руља) – организованих и неорганизованих облика појављивања привремених људских заједница. То интересовање Делила са још једног аспекта приближава Достојевском и његовој склоности коју је Бахтин формулисао као склоност ка масовним сценама које му омогућавају да на једном месту усредсреди, „често упркос прагматичној вероватности“ што је могуће више лица и тема (Bahtin, 2000, str. 30), односно да кроз слику мноштва драматизује мноштвеност, сукобе и противуречја индивидуалних и колективне свести. При том је код ДеЛила појачан нагласак на представљачком елементу садржаном у самој слици окупљања и формирања групе или масе, тако да приказ постаје секундарна представа, односно, представа начинâ, модела и стратегија представљања. Сусрети људи и свега оног што они својим начином живота и схватањима репрезентују одвијају се у оквиру сучељавања наративног и метанаративног, односно, металитерарног нивоа, тј. неког збивања или радње и њених представа, које се у приказ „инфилтрирају“ уз

помоћ поређења и других реторичких средстава, манипулацијом тачком гледишта на просторно-временском и језичко-идеолошком плану или симулирањем поступака конструисања и означавања просторно-временских оквира разних медија, уметности или наука.

Сцене окупљања посебно хронотопичним чини и њихова бројност и разноликост, у смислу величине (од групице до масе), степена повезаности, отворености или затворености, организованости или, напротив, аморфности и анархичности, и у смислу разлога окупљања - а њихов дијапазон је широк и хетероген. Тиме се драматизује мноштеност и дивергенција многобројних група и колективних пракси и интереса у савременом, изразито разбијеном и уситњеном друштвеном животу али се, такође, тематизује проблем заједнице и заједништва. Проблем заједнице је препознатљив мотив америчке имагинације, с обзиром на то да је за америчку културу карактеристично мање или више анархично настојање да се у оквирима или, чешће, на рубовима друштва и државе, с оне стране њихове јурисдикције и ван њиховог домета конструисе мања и једноставнија социјална јединица која, пак - како је крајем шездесетих, у јеку супкултурних покрета, утврдио Ирвинг Хоув – више одговара извесној глади за херојским ангажманом коју официјелан друштвени поредак, са својим захтевом за поштовањем стандардизованих вредности и мерила успеха, не може да задовољи (нав. у: (Halldorson, 2007, pp. 1-2)). Представљањем разноликих, рационалних и прагматичних, колико и ирационалних, антирационалистичких и анти-просветитељских модела и нових медијума међусобног, видљивог или невидљивог окупљања већег броја људи, разрађује се њихова разлика и откривају конкурентни правци тежње ка конструисању надличних и наиндивидуалних простора делања који би појединачним животима придали недостајући, у себи непронађени смисао. Уз све то, кроз ове се локалне хронотопе постављање питања о одрживости традиционалних, хуманистичких, просветитељских и либералних концепција индивидуе показује као битно питање епохе, коју су, између осталог, обележила дискредитовања старих и трагања за новим модусима постојања појединца у оквирима ширих друштвених и културних формација.

Важност окупљања за конструисање хронотопа појединачних романа подцртава композициона повлашћеност масовних сцена – често су то средишње, од осталих дуже епизоде, као сцене збега у *Белој буци*, или су у питању сцене које роман отварају, односно, затварају. Већина ДеЛилових романа – сви из осамдесетих и деведесетих - почиње сликом неког окупљања, укључујући ту и *Вагу* са њеном тек

скицираном подземном гомилом коју Освалд као фокализатор чини сабласном, као и *Имена*, са њиховим почетком у знаку осујећеног окупљања око Партенона, које ће се одлагати до самог краја. У наставку ћемо анализирати само неколико посебно ефектних и многозначних уводних масовних сцена.

7. 1. Од „салона“ до мегамаркета

Прво поглавље *Американе* може се схватити и као варијација на хронотоп салона – мада постмодерна култура журки и забава укида сегментирање домаћег простора какво појам салона имплицира, због чега се гостински простор, простор излагања интиме, шири и захвата читав дом (укључујући и спаваћу собу) - који је Бахтин истакао као заједнички за роман епохе реализма (1989, str. 376), а који на врло пластичан и економичан начин омогућава да се захвати у мноштво детаља различите природе по којима се одређено доба препознаје и историјски позиционира и да се конфронтирају јавно и приватно, колективна и индивидуална свест, да се скицира мњење датог тренутка и фактори који га пресудно формирају. У питању је сатиричан кроки једне снобовске божићне забаве. Међутим, и пре но што нас на забаву уведе, Дејвид се јавља, тако рећи, из гомиле, из првог лица множине, и поводом гомила, описујући гужву по улицама уочи празника и густ саобраћаја који тутњи као плима. Плима, талас и океан су код ДеЛила амблеми окупљања, односно осећаја везаних за присуство мноштва и маса, пре свега осећаја припадности.

Разговори и понашање на забави, „као у Антонионијевим филмовима“ (А, р. 4), третирају се као симптоми епохе: досада, извештаченост, неосетљивост и цинизам. При том, иронично, као са дистанце, приказујући понижавајуће лицемерје и лажну демократичност са којима се третирају припадници других раса и нација, Дејвид као да не примећује да ни у једном тренутку не уступа глас својој афро-америчкој пратилји, причајући нам у њено име шта ће она рећи или урадити, тако да се у његовом приповедном поступку репродукује спој надмене самоуверености и империјалистичке идеологије која привилегује мушку тачку гледишта једног белог, добростојећег Американца, Американца из америчког предграђа. Друштвена патологија се, дакле, дијагностикује на позадини расне и етничке дискриминације, али и рата у Вијетнаму (који се, што се њих тиче, „води“ на телевизији, док они одлазе у биоскопе (5)), као и успона симулакрума: Дејвидово приповедање у будућем времену (предвиђање које се неће остварити) о одласку у француски ресторан садржи и приказ његове режиране, лажне атмосфере коју производи угоститељско симулирање и естетизовање поратне

празнине и тескобе, где ће Дејвид лоше одиграти улогу „хероја Покрета отпора који се поздравља са старим братом по оружју“ (7).

Међутим, ДеЛило је, ипак, препознатљивији по каснијим уводним сценама које се одвијају на отвореном, на неком јавном месту и које приказују много веће групе и гомиле.

Бела бука почиње сценом повратка студената у кампус на почетку нове школске године, која из Гледнијеве перспективе делује као ритуално понављање насељавања новоосвојене територије (због спомињања колоне каравана која вијуга по западном делу кампуса, и стиже тачно у подне) и као каталог робе неког тржног центра, истовремено, при чему у ту робу спадају и сами студенти, односно њихови серијски произведени родитељи чија су они реплика. У приказу се, дакле, начином на који га Гледни перципира и поима, уписује епска димензија, што ће се дешавати кад год се Гледни суочи са масом људи, а што, у комбинацији са тривијалним (описима куповине, обедовања, породичних навика, и сл.), уводи амбивалентан, истовремено и сатиричан али и патетичан и мелодраматичан тон којим је обележена читава Гледнијева приповест¹⁷¹. Улога готових представа у структурирању доживљаја, чак и најинтимнијег, најличнијег, која се уводном сценом имплицира као примарна информација о приповедачу и свету биће у наставку повремено експлицирана кроз фразу „ТВ моменат“ (WN, р. 244) или кроз мање-више артикулисана очекивања ликова да нека ситуација из живота личи на ситуацију из, како га ДеЛило назива (по узору на натуралистичку поетику), „кришка-живота“ типа реклама (А, р. 272; WN, р. 51), односно да садржи детаље – од гардеробе до гестова – које би у тој врсти рекламе садржала као типизујуће и репрезентативне.¹⁷² Нису, наравно, у питању само рекламе, јер је спектар артифицијелних перцептивних оквира у које се стварност инстинктивно умеће врло широк и разнолик, потиче из најразличитијих култура (и у географском и у историјском смислу различитих), тако да приповест производи један пачворк референци¹⁷³. Међутим, када је уводна слика гомиле у питању, ово уписивање већ познатих представа у приказу јесте и начин да се репрезентацијом гомила обузда, да јој се припишу историјски познати циљеви и средства. Сама, пак, потреба да се

¹⁷¹ О стилистичкој разноврсности у Белој буци, детаљније у (Lentricchia F. , 1991, pp. 99-101)

¹⁷² Више о улози рекламних шаблона, као једне групе перцептивних оквира у *Белој буци* у: (Frow, 2003, pp. 38-44). Они чине да читаоцу Гледнијева свест делује као канал или медиј кроз који се емитују рекламне поруке (Osteen, 2000, p. 167).

¹⁷³ Уп. и: (Olster, 2008, pp. 81, 85).

непосредно искуство саобрази представи, да се самери са нечим познатим, јасним или блиским, сведочи о страху, односно, када су масовне сцене, као ова уводна у питању, о врло укорененом, паничном убеђењу по којем су масе и гомиле потенцијално претеће, деструктивне, ирационалне, насилне¹⁷⁴. То што Гледни студенте посматра са прозора свог кабинета сигнализира и његов страх од тога да буде део те гомиле, и његову физичку и менталну дистанцираност и његову илузију контроле над окружењем, што ће све остатак приповести довести у питање. Поред тога, ефекти Гледнијеве стилизујуће свести су, како Лентрикија примећује, антинарративни: не само уписивање слика Дивљег запада у предео кампуса, већ и касније уписивање библијског Егзодуса у сцену збег¹⁷⁵, Китсове античке урне у гомилу ђубрета, нордијских легенди у предео обележен еколошком катастрофом, зауставља време приче или га безгранично успорава (Lentricchia, 1991, pp. 104-108). С друге стране, имплицитно позивање на литерарне моделе који превише одскачу од стварности самом Гледнију придаје извесну дон-кихотовску црту, као контрапункт његовој санчо-пансовској корпулентности, која није само физичка већ и социјално репрезентативна и заштитничка. Другим речима, Гледнијева свест је, истовремено, и митопоетска - у покушајима откривања архетипске димензије и елемента који својим значењем превазилазе тренутност ситуације и њених психолошких или културолошких мотива и састојака, оног „епског квалитета” који за њега задобија сцена збег (WN, p. 122) или фарсично-патетичан покушај убиства који садржи „епско сажаљење” (315) – и демитологизујућа, како због самосвесности тих стилистичко-интерпретативних чинова, тако и због комичних ефеката који прате Гледнијево узвисивање појава до симбола нечег евидентно крајње супротног тој појави. Такав ефекат у првој сцени има набрајање конкретних ствари које су „освајачи” понели са собом. С обзиром на број предмета намењених тзв. спортовима на отвореном, камповању или излетима (седла, чамци, ручни фрижидери и расклопив намештај, на пример) које Гледни инвентарише,

¹⁷⁴ Независно од тога да ли им се приписује реална моћ или се третирају као пуке марионете, чак, бесловесно крдо, идеја по којој су веће скупине људи негативна противтежа индивидуи има у западноевропској и америчкој литератури и култури врло дугу историју, коју у овој другој симболизује Емерсонов култ самопоуздања и самодовољности (Emerson, 1980, str. 48-78). Вид. и: (Hardack, 2004, pp. 376-377; Welge, 2006, p. 358)

¹⁷⁵ Егзодус (Излазак) је назив *Друге књиге Мојсијеве* у којој се Бог појављује у виду стуба од облака на улазу у прото-храм тј. шатор (33:9-10), у глави у којој се истовремено тврди и да Господ с Мојсијем разговара лицем у лице (33:11) и да се Господу не може погледати у лице, него је видљив само с леђа (33: 20-23), што ће рећи нејасно, индиректно, делимице... због чега је облак мистички симбол (немогућности) богопознања, као у средњовековном *Облаку непознатљивости* (Аноним, 2013), на који ДеЛило овде, такође, алудира, приказујући готово мистичан страх који мноштво противуречних (извора) информација о токсичном облаку и његовим ефектима производи у свести.

јасно је да Гледнијева скица студентске популације реферише на концепцију животног стила, и то прилично лагодног и необавезујућег¹⁷⁶. Поента Гледнијевог приказа спектакуларног гомилања људи и ствари јесте указивање на доминантан основ заједништва у потрошачком друштву, на то да је потрошња, а не нека заједничка визија будућности, постала одлучујући фактор у процесима друштвеног диференцирања и индивидуалне идентификације. Овакво полазиште мотивише Гледнијево фокусирање на све врсте амбалаже, почевши од његовог сопственог изгледа и имена-акронима, преко описа паковања прехрамбених производа, мада, како Фроу примећује, и незапокована храна има форму паковања (Frow, 2003, p. 47) до слике Вајлдера окруженог и готово затрпаног кесицама, конзервама, омотима, врећицама... (WN, p. 7) и већ чувене сцене „копања“ по испражњеној амбалажи из дробилице за ђубре¹⁷⁷. Амбалажа је медијум Гледнијево комуникације и других односа са заједницама којима би требало да припада. Уз то иде и концентрисање на чинове и места потрошње - не само ствари (од хране до гардеробе, чији описи, уз каталоге брендова, чине знатан део Гледнијевог приповести) него и представа - и повлашћено место трговина, како у животима јунака, тако и у композицији и структури приповести која се и завршава у мегамаркету. Чинови потрошње у *Белој буци* конципирани су тако да почетну аналогију између религиозне и потрошачке вере поткрепе - неколико сцена које приказују Џекову породицу у мегамаркетима и шопинг молловима, куповину повезују са заједништвом, емоционалном и духовном компензацијом и самопоштовањем, сугеришући и то да искуство бивања делом неке породице, искуство припадности некој микро-заједници, јесте аспект или део роба које се ту купују¹⁷⁸. Осећај повезаности и осећај моћи који прате куповину, као и гледање телевизијских репортажа и преноса, успостављају аналогију између материјалне и иматеријалне трансакције, куповине ствари и куповине представа, трошења новца и трошења емоција. Ова два тока потрошње сустичу се у епизоди Џекове махните куповине током

¹⁷⁶Уп. и: „[З]аједничка култура [која повезује студенте и родитеље] и сама је у великој мери разводњена, мање култура вредности и уверења, а више онога што се обично назива 'животни стил'” (Cantor, 2003, p. 61) Анализом Гледнијевог списка ствари, пре но што се овај окрене „људским фигурама које солидарност своје заједнице проналазе у приказивању стила и стилске мимикрије (што је у постмодерној култури тешко разлучити)“, детаљно се бави Лентрикија (Lentricchia, 1991, pp. 94-95).

¹⁷⁷ О значењима паковања и амбалаже у *Белој буци*, детаљније у: (Osteen, 2000, pp. 167-176).

¹⁷⁸ Анализом ових породичних сцена, односно улогом потрошње и маркетинга у конституисању породице и породичних веза бави се (Ferraro, 1991, pp. 22-23, 31-36): упркос томе што је успон потрошње/потрошачког друштва пратила идеологија нарцистичког индивидуализма и мит о аутокреативности, Фереро сматра да ДеЛило увиђа како „конзумеризам производи нешто што бисмо могли назвати аутом повезаности међу појединцима: илузију сродства, које функционише привремено и које је без моћи одржавања или обуздавања” (20).

које се чин куповања доживљава као, за емоционални и психички живот лика, компензацијски и терапеутски (WN, pp. 83-84)¹⁷⁹. У контексту *Чаробног брега*, као једног од подтекстова овог романа, епизода функционише као потрошачка верзија оргијастичког ослобађања потиснутих животодајних, али и демонских енергија, тј. као пародична Валпургина ноћ - покладна ноћ када се одбацују дисциплина и озбиљно, свечано одавање поште смрти и када је на делу морал препуштања „ономе што нас излаже опасности, ономе што нам шкоди, што нас упропашћује” (Man, 1980, str. 504). Тржни центар, са изобиљем ствари и заслепљујућих слика, заиста има нечег од „снолико-волшебничког предела” који Мамон уређује за време Валпургине ноћи у Гетеовом *Фаусту* (1997, str. 155), а на који ДеЛило, преко Мана, алудира. Оргијастички карактер куповине сугерише и завршетак епизоде у знаку потребе за осамљивањем – као постиђени, сви чланови породице се, после опчињавајућег трошења, разилазе у тишини.

Низ епизода, дакле, употпуњује представу о саборној функције потрошње у савременом друштву, која се из Гледнијеве перспективе манифестовала у уводној слици гомиле студената - животни стил преузео је читав спектар функција од ослабљених и потиснутих концепција нације и, нарочито, вере. Почетна Гледнијева слика окупљања и мисао о супституисању вере и стварности разним производима у постмодерном добу довршава се у трећем сегменту завршног триптиха, тј. последњег поглавља. С једне стране упадљиво је одсуство оралне комуникације у све три завршне епизоде, тј. одсуство обједињујуће Речи: Вајлдер и даље скоро да и не говори, па се и његова вожња одвија без речи; „посмодерни залазак сунца“ посматра се у немом одушевљењу; људи у маркету не разговарају међусобно, већ мрмљају нешто себи у браду. Упркос бројности људи затечених на сваком од та три места, међу њима нема блискости и заједништва, сем оног које им обезбеђује Гледнијева приповест преласком са „они” на „ми” и са ироније дистанцираног посматрача на аутоиронију самосвесног учесника, онога ко је спознао не само сопствене маске и „оклопе”, него, пре свега,

¹⁷⁹Полазећи од Бодријарове концепције мешовитих места потрошње која су својим дизајном и понудама укинула разлику између некада дистинктивних феномена, какви су производња и потрошња, и потрошача учинили кариком у свеобухватном ланцу свеопште размене, Дувал (Duvall, 2003, pp. 178-179) осветљава паралелизам између екстазе куповања у шопинг молу – представљене као вид стицања егзистенцијалног кредита (као да се егзистенција може акумулирати и трошити унапред) – и екстазе конзумирања катастрофичних телевизијских слика којима се храни егзистенцијална сигурност америчких гледалаца. Оба простора (физички и телевизијски) јесу подједнако аутореференцијални и у самима себи садржани, рекурзивни простори; њихова хомологија подцртава илузију моћи коју Гледни на њима заснива.

њихову крхкост и површност. ДеЛило Гледнија доводи до супермаркета где се, хиперболизацијом призора, као и на почетку, од баналне појаве гради парабола о изгубљености у свету нових поредака¹⁸⁰: ово се место показује као место објаве духа и то као духа колико комодификације, толико и историзације и контекстуализације човекове потребе за трансцендент(ал)ним. Другим речима, кроз призоре окупљања објављују се не само измештеност религиозности, или процеси њеног измештања и размештања, њен увелико робни и спектакуларан карактер, него и то да нови постмодерни простори, упркос фасцинантном изобиљу и виском степену аутоматизације, рационализације и техничке контроле нису укинули отвореност, жељу и пријемчивост за чудо и тајну из којих се вера и рађа. „Стратешки позиционирана“, ова „искупљујућа окупљања“, како их је Меклар назвао (McClure, 2008, p. 176) - анализирајуће неке примере ДеЛиловог приказивања заједничких духовних и мистичних искустава - имају, између осталог, функцију указивања на дубоку укореењеност потребе за мистичним и нуминозним у људском духу, али и на одсуство општеважећих критеријума на основу којих би се процењивала аутентичност исцељујућих, сједињујућих, заједничких епифанијских момената који оспоравају самодовољност појединца и саможиве, формализоване и аутоматизоване стратегије опстанка којих се Гледни пре трауматичног суочавања са сопственом смртношћу тако чврсто држао. С обзиром на то да су се током приповести показале бројне напрслине у идентитету који је сматрао личним, његова неодрживост у кризним ситуацијама, када избаченост из стварности „ослобађа од потребе за разликовањем” (WN, p. 129), идентитет на који на крају реферише заменицом у множини није апстрактни идентитет купаца који се људима додељује самим бивањем на месту потрошње, чије је слабости и моћи већ испробао, него идентитет конкретне, иако привремене, имагинарне и нестабилне заједнице коју он на том месту и у том тренутку хоће да изгради како би задовољио потребу за припадношћу, коју његово уобичајено прихватање институционализованих колективних идентитета не може више да задовољи.

¹⁸⁰Описујући ситуацију у продавници после редизајнирања ентеријера, Гледни користи изразе („покушавајући да прокљуде шаблон, да разазнају темељну логику”, „ту је некакав осећај лутања, расположење бециљних и прогоњених”, „покушавају да разраде свој пут кроз пометњу” (WN, pp. 325-326)) који тренутну пометеност купаца и њихово заједничко чекање пред компјутеризованим касама алегоризују.

7. 2. На стадиону

Мао II и *Подземље* уводе значајне новине у поступак започињања романа масовном сценом. У оба случаја ради се о дужим наративним јединицама које дају заокружену слику једног догађаја и због тога их карактерише висок степен целовитости и независности унутар романа¹⁸¹, па је у том контексту и њихова наративна функција потиснута на рачун њихове дескриптивне, симболичке и хронотопске функције. Иако су код Делила иначе чести поступци уоквиравања, а нарочито издвајања почетака, њиховог посебног дискурзивног, жанровског и темпоралног (увек су у презенту) маркирања, у ова два романа, ти поступци имају, у односу на *Играче* или *Ранин дог*, где се такође јављају, и додатна значења. С једне стране, издвајање оквира, као и у претходним романима, јесте и тематизовање саме идеје почетка, његове условности и артифицијелности. Стога су сви овако истакнути пролози имплицитно и метанаративни, а овај ниво значења додатно се истиче када ДеЛилове прологе самеримо са традиционалном функцијом оквира. Оквир је некада служио креирању дискурзивне ситуације унутар које се приповедање одвија или експлицирању порекла приповести коју ћемо читати (тзв. нађени рукопис, на пример). Другим речима, традиционална функција оквира је стварање илузије стварности, уз имплицитно одбацивање конкурентне представе о аутору/приповедачу као свезнајућем и боголиком, што приповест тако рећи хуманизује, чини је људски непоузданом. ДеЛило изневерава ова очекивања. Приповедање је пролошким поглављима готово неухватљиво у мноштвености перспектива и гласова којима се ДеЛило служи и у брзини с којом се тачка гледишта, а самим тим и епистемолошки, идеолошки и аксиолошки контекст приказивања мењају. Уместо илузије стварности, његови пролози као да теже илузији нестварности јер презент пролога, појачан деиктикама „ево“, „овде“ које сцену чине и физички присутном, а у комбинацији са ретроспективним приповедањем о догађајима који су у односу на време представљено у тим пролозима постериорни, а не антериорни, како граматика времена подразумева, од онога што представља главни део приповести чини онтолошки врло нестабилан ентитет и врши инверзију прошлости и будућности. Међутим, и у *Мао II* и у *Подземљу*, ради се о историјским догађајима, па презент има и ефекат митологизације, представљања догађаја из перспективе вечности и непроменљивости, као стално

¹⁸¹1992. ДеЛило је објавио новелу, како ју је назвао, „Пафко крај зида“ (PW), која је, уз неке измене, постала пролог *Подземља*, под новим насловом, „Тријумф смрти“.

присутних, али и као апсолутних почетака, као порекла које се одвија у неком парадоксалном безвременом времену. Другим речима, приказани догађаји сами су по себи важни јер су фикциони, али не и фиктивни, мада између *Мао II* и *Подземља* постоји значајна разлика, када су однос фикционалног и документарног у питању. Венчање из пролога *Мао II* се, наиме, није десило на стадиону Јенкија, већ на тргу Медисон, 1982¹⁸². У роману оно претходи, али не превише, догађајима из главне приповести за које на основу телевизијских вести знамо да се одвијају током 1989. и 1990. (епилог, „У Бејруту“).

ДеЛило овај догађај помера на стадион чије име и спорт којем је намењен сугеришу нешто типично америчко, уз асоцијацију на дом и на повратак кући коју бејзбол терминологија – хоумран као циљ - провозира.¹⁸³ Међутим, тиме што је ту сместио један ритуал који се одвија у складу са претпоставкама потпуно страним и супротним свему ономе што име стадиона симболизује, ДеЛило је истакао како политичку страну секте или религиозног покрета, тако и то да њена појава у Америци није једноставно инвазија страног - иако први, наизглед ауторитетни пасус уводи слику наилазеће масе која нараста и трансформише се у огроман, хомогени талас који преплављује простор, управо налик инвазији - већ нешто што има суштинске везе са самим освајачким и меркантилним духом „Јенкија“. Уводном сликом се сугерише појава нових визуелних, културних и социјалних простора у свету трансформисаном непрестаним трансакцијама и циркулацијом роба, представа и капитала, што је омогућило стално измештање и премештање, ширење и расејавање специфичних производа појединачних култура и њихову међусобну хибридизацију. Ритуал који се на стадиону изводи сведочи о „убиквитетном дејству“ местâ (Ortega i Gaset, 1988, str. 52) у свету нараслом, а не смањеном, услед експанзије информационих и комуникационих средстава, тј. о осамостаљивању „духа“ појединих места од географске тачке коју заузимају, због чега се његове локалне традиције могу лако детериторијализовати, појавити и дејствовати било где и било када, ван оригиналног

¹⁸²Ипак, по извештају Пасароа, ДеЛило је као инспирацију навео фотографију колективног венчања које је Мун одржао у Сеулу, и која је уметнута у сам роман: „Када сам је поново видео, схватио сам да желим да разумем тај догађај, а једини начин да га разумем био је да пишем о њему“, цитира даље Пасаро (Passaro, 1991).

¹⁸³Наравно, с обзиром на то да приказује једну варијанту односа између домаћег и страног, само-одређења и спољашњег утицаја, ДеЛило има у виду и компликовано и неразјашњено порекло термина Јенки, као и вишевековни процес размена између историјски променљивих категорија америчког и не-америчког који је пратио употребу овог термина у функцији увреде, стереотипизације, диференцирања оног што је утемељујуће и оригинално или у функцији колективног самоименовања. О историји речи: (Harper, 2001-2012).

контекста. Стога Њујорк, осветљен неонским рекламама за фирме чија су седишта ко зна где у свету (или бар њихова имена тако звуче (М, рр. 12, 148)), може, у својим сиромашним, разрушеним, запуштеним подручјима бити, за своје телевизијским преносима подучене становнике, и „баш као Бејрут” (рр. 146, 173, 176) у том тренутку девастиран ратом. Преплитање представа из непосредног и медијски произведеног глобалног окружења, сем што сведочи о усвајању „менталитета оних који су под опсадом и стратегија психичког преживљавања које он подстиче” због тога што се свакодневица доживљава као екстремно ризична (Lasch С. , 1984, рр. 18-19), изазива „вртоглавицу смешаних простора” (М, р. 178) коју ће осетити Карен када у њеној свести почну да се стапају снимци масакра на тргу Тјананмен у Пекингу, којим је доминирала слика изврнутог бицикла, и приказ задимљене њујоршке улице у којој се управо десио судар. Такву дезорјентишућу мешавину реално и географски врло удаљених подручја представља и колективно венчање на бејзбол стадиону.

7. 3. Маса и гомиле

Шта све, сем наведене мешавине културних простора, улази у састав хронотопа гомиле који ДеЛило на стадиону конструише? Сукоб идентитетских модела, пре свега. На почетку последње деценије двадесетог века, у ери експанзије глобалних медија и убрзаног развоја информационо-комуникационих технологија које драстично мењају услове - физичке, психолошке, социјалне, и др. - под којима се људи повезују и окупљају, као и идентитетске процесе који су коекстензивни са процесима успостављања интеракције са стварним, фантазмоморичним и имагинарним другим, питање трансформације, одбране и/или опстанка већ постојећих типова заједништва, као и начина стварања, степена, нивоа и опсега усвајања разних колективних идентитета, како већ познатих (класних, расних, верских, професионалних), тако и неких нових, ужих, провизорнијих, прилагодљивијих и пролазнијих, јесте предмет идеолошких и културолошких сукоба. ДеЛилово интересовање за идентитете и појавне облике маса и гомила стога је чврсто уплетено у контексте актуелних дебата и дешавања на пољу (де)конструкције форми идентитета кроз упорно истицање или пак порицање било каквих онтолошких и универзалних састојака и аспеката идентитета.

Како се из наставка приказа масе на стадиону види, фокализатор застрашујућег, али и задивљујућег наилазка масе је Каренин отац, Роџ, мада ДеЛило не дозвољава читаоцу да се идентификује са угроженом, рањивом и пометеном перспективом репрезентативног Американца – белца из средње класе који верује у „слободу воље и

независну мисао“, у „временом освештане догађаје“ (што независној мисли противуречи), у границу између приватног и јавног, у, како је то Емерсон завештао, формулишући овај модел идентитета, „интегритет властитог ума“ (Emerson, 1980, str. 52). У доживљеном говору Карениног оца, а затим и њене мајке јавља се иронична приповедачка дистанца, као када Роџ о својој спремности, „опремљености“ да се суочи са неочекиваним, мисли у контексту своје дипломе, приватног лекара, осигурања и пореског правобраниоца. Депатетизација сцене постиже се, нарочито, уз помоћ лика мајке која се на трен појави као фокализатор, да би се кроз њу у приказ унео комичан и сатиричан тон. Међу посматрачима она уочава њој потпуно туђе ликове, „градске номаде“, како их у мислима назива, који су јој чуднији од пастира из Сахела које је до тада, ипак, виђала на телевизији - телевизија је оријентацију у простору као манифестацију оријентације у социо-културној сфери, укључујући и друштвену стратификацију, деформисала на такав начин да су физичке раздаљине постале предмет политике приказивања и манипулације видљивошћу. Домен видљивог се у овом случају у потпуности препустио медијској манипулацији. Блискост се не одређује на основу положаја и односа у физичком простору, већ на основу степена и начина присуства у медијасфери. Поред тога, телевизија је до крајности довела епистемологију која привилегује чуло вида и поглед као истовремено и средство и метафору сазнања. Отуда се путем екфразе фотографија и кадрова телевизијских репортажа, путем описа Бритиног метода фотографисања и путем приказа појединачних рецепција одређених визуелних дела кроз читав роман тематизује својеврсна епистемологија погледа, његове „дубине“ или одсуства те дубине, што нам најављује и изразита сликовитост, „густ опис“ оквирне епизоде који почиње усмеравањем читаочевог погледа двосмисленим: „Ево их“. Где? На фотографији која чини део визуелног паратекстуалног апарата романа или у свету који роман тек треба да изгради? О овом простору погледа рећи ћемо нешто више касније.

Масовно венчање на стадиону је жижа свих мотива у виду антиципација. Ту је, пре свега, мотив фотографије: родитељи и остали посматрачи бесомучно фотографишу „покушавајући да уобличи реакцију или да организују памћење, покушавајући да неутралишу догађај, да га исцеде од језивости и моћи“ (М, р. 6). Још једном, дакле, видимо како ДеЛило своје разумевање фотографисања, које је постало једна готово компулзивна делатност, гради на трагу Сузан Сонтаг: поставити фото-апарат између себе и било чега необичног (на скали од задивљујућег до ужасавајућег), свести своје учешће у догађају на воајеристички фотографски доживљај, јесте средство да се

загосподари простором у којем се човек осећа несигурно (Sontag, 2009, str. 18-19). Исецајући кадром комадић стварности, својеволно и произвољно издвајајући један делић неког енормног призора, човек који фотографише ствара себи илузију учествовања без стварног учешћа, и, истовремено, форму свог будућег сећања, смештајући се, тако, у предбудуће време. Када се томе дода и механичко понављање истог геста, онда се одбрамбена и заштитна функција фотографисања још јаче истиче. Међутим, ДеЛило уводи и доживљај фотографисаног објекта – и то као колектива - осећање шизотопије које је главни састојак психолошког стања онога ко је изложен овековечујућем/умртвљујућем погледу кроз камеру¹⁸⁴: „Овде су али и тамо, већ у албумима и на слајдовима, испуњавају рамове слика својим микрокосмичким телима, сићушним сопствима која покушавају да постану” (М, р. 10). Технологија, дакле, испуњава жељу следбеника Муна да „изграде имунитет против језика сопства” (8), да се, тако рећи, пониште или дереализују; њихов осећај заразности простора испуњеног погледима кроз камеру је, у том смислу, погрешан јер им управо тај технологијом подржан и продужен поглед омогућава да буду оно што желе, да се редукују до „минималног сопства”, сопства које није у стању да препозна и установи сопствене обресе, границе до којих допире (Lasch С. , 1984, р. 19).

Други кључни мотив сцене јесте психологија масе у коју Роџ покушава да проникне. Заstraшујућу поенту окупљања он види у неиздиференцираности коју су сједињени појединци у стању да достигну, у томе да се од мноштва начини једно. „Замишља како се смеју на једнообразан начин, показујући лице које истискују из тубе, заједно са пастом за зубе, сваког јутра.” (М, р. 4) За Роџа та гомила, коју не може да назове гомилом јер не одговара његовој (урбаној) представи о том феномену, час је нешто живо, неко једнооко, монструозно тело, а час ствар. Када почне да тумачи узроке и мотиве учешћа у колективном склапању насумичних бракова, маса постаје скулптура и играчка, дакле предмет, и то предмет нечије лудичке или естетичке манипулације, претећи предмет. Његова мисао о „непотрошеној вери”, о вери као вишку вредности или вишку симболичког капитала, уводи економску, тј. тржишну метафорику која ће се провлачити кроз читав роман, креирајући поље конвергенције

¹⁸⁴Термин „шизотопија“ преузет је од Гинтера Андреаса, који њиме означава психолошки ефекат присуства радио-телевизије у дому, тј. „двоструку просторну егзистенцију: медији уносе простор који није ни идентичан ни коекстензиван са простором у којем смо у датом тренутку, па смо истовремено и ту и тамо“. Свеprisутност медија, при том, онемогућава разликовање између дома и јавног простора – оба су у подједнакој мери трансформисана интервенцијом истоврсних, медијски произведених садржаја (Anders, 1985, str. 87-88).

културе, религије и економије¹⁸⁵. У том пољу, Роцева ћерка, Карен, функционише као својеврсна инкарнација вере, и то лутајуће вере, која као да тестира различите облике заједнице и односе унутар ње које савремени свет нуди (породица, комуна, љубавни троугао, пријатељство; односно, ћерка, следбеница, љубавница, жена, мисионарка) и мада се у роману описују и њен изглед (делимице) и њени гестови и кретње, она, због природе доживљеног говора који њен лик прати, делује готово бестелесно и нестварно. Тиме је она супротстављена Билу који дубоко понире у сопствено тело, као да живи само изнутра, и, попут неких Бекетових ликова, свој свестан живот утапа у интензивно проживљавање органских и физиолошких процеса, чиме испуњава свој скучен егзистенцијални простор, мада се, заправо, брани од дереализације која прати његову славу.

С друге стране, приказ дешавања на стадиону се не ограничава на једно вредносно и идеолошко становиште, већ напореда поставља перспективе неучесника и учесника, остварује дијалог којег у приказаној стварности нема. Сам „учитељ Мун”, ипак, остаје безгласан. Приказан у одређеној пози, како у белој хаљи и са круном гледа одозго на младенце, он постоји само као непокретна слика или скулптура, тј. идол - уз који иде и легенда, дата у виду једне мини-хагиографије о његовом претходном животу (6) - упркос томе што „стоји у три димензије” (што имплицира да су га до тада његови следбеници „сретали” само у медијима). Око њега се смењују тачка гледишта Роца, његове жене (на кратко) и његове кћери Карен, као и низ анонимних перспектива, међу којима је и колективна тачка гледишта, тј. поглед из масе. Детаљи њихових разговора, односно размишљања најављују све даље мотиве и теме: мајчино сугерисања група за подршку реферише на свет у којем се солидарност као спонтана интерперсонална реакција губи у корист системског, модерираног организовања и управљања људским емоцијама и несрећама, што ће потврдити и каснији план Билове подршке писцу-таоцу; Каренина сећања најављују њена лутања по Тајмс скверу, која су, истовремено и лутања кроз физички простор и лутања кроз језике и жаргоне; итд. Прелаз са једне на другу перспективу истиче разлику у сликама света, непомирљивост вредности, расцеп у култури произведен истовременошћу тежњи ка самодовољности и тежњи ка

¹⁸⁵ „Када Стари Бог напусти свет, шта се дешава са свом непотрошеном вером?” (7) Прикривено присуство економских процеса сугерише се и касније, Биловом сликом интерперсоналног односа као емоционално-психолошке економије: „Сами смо у соби, упетљани у ову мистериозну размену. Шта ти препуштам? Шта улажеш у мене или од мене крадеш?” (43) Детаљније о логици размене у роману и њеном односу према идеји размене у капитализму у: (Knight, 2011, pp. 42-44).

самопорицању и деперсонализацији. Ток церемоније ипак приказује осцилирање ангажованих свести – отац, који се удубљује у смисао и импликације догађаја који посматра, полако се уживљава, док се Карен постепено дистанцира од себе као учесника ритуала.

Прелаз на Каренину перспективу врши се кроз реченицу која својом дужином, ритмом, променом плана (у филмском смислу, од тотала до крупног плана), кретањем по вертикали и променом перспективе од анонимне до Каренине, сугерише покрет спуштања и концентрисања, трагања за центром хаоса.

Око великог стадиона пружа се камењар стамбених зграда, миље делиријума, људи који седе у заваљеним столицама ослоњеним о зидове шупљих зграда, софе које горе у хрпама, и неки осећај, који деле ове хиљаде распеваних док трепћу од сунца, да будућност наваљује, да се урушава ка њима, да су са свих страна окружени знацима осуђеног предела и људске битке Судњег Дана, и овде, у сред њиховог стубичастог тела, дуге равне косе, стоји Карен Џејни, са букетом звездастих јасмина у рукама и размишља о крвавој олуји која ће наићи (7).

Супротан покрет – ширење и распршивање визуелног поља које сугерише високо уздигнуту тачку гледишта, можда перспективу оног „лебдећег ока гомиле” (8) тј. „гомиле-ока” (10) или, пак, касније експлицирану, романтичарску и модернистичку аналогију између писца и Бога – заокружује поглавље, да би слици распеване масе која верује у своју сврху и има пред собом циљ, супротставио низ најтривијалнијих могућих сцена, призора који не одају никакав смисао и који се одвијају негде, можда свугде ван тог стадиона (људи који се возе лифтовима и кришом гледају друге људе; људи који преливају кесице чаја врелом водом; људи који седе за својим канцеларијским столовима и зуре у зидове; људи који миришу своју ношену одећу и бацају је у корпу за веш... (16)) Шта покреће ову масу следбеника тзв. Цркве уједињења на стадиону Јенки, чије се јединство и усмереност на овакав начин супротстављају апатији, расејаности, празнини и безначајности? Хилијазам, односно, милитаризам, што читаоцу постаје јасно из Карениних размишљања, као и из њених сећања на идеје и слогане који управљају контролисаним и аскетским животом и преданим, дисциплинованим радом у комуни.

Ови су покрети Делила јако интересовали седамдесетих-осамдесетих, о чему сведоче како његови претходни романи, тако и његов есеј о „граду-силуети” (SS). Базиран на књизи Нормана Кона (Кон, 2013), овај есеј у тој врсти верских покрета и сродних, неорганизованих и неинституционализованих стремљења у савременој

америчкој култури истиче прежитке нацизма, објашњавајући их као понављање и реконтекстуализацију средњовековних апокалиптичних тема: теме утопијске прочишћујуће и спасавајуће катастрофе („растројавајућег пролома света” (М, р. 16) која ће донети разрешење историјске ноћне море; култ херојског вође као, речима Ернста Бекера, „бедема против смрти” (SS, р. 347) (Becker, 1987, str. 180) а који настаје као производ жеље за ослобађањем од сопствене воље и управљања сопственим животом и тема оправдања насиља мисијом и визијом изниклих из „носталгије за искуством неспутане моћи” (SS, р. 346).¹⁸⁶ Есхатологизам и страх, како од смрти, тако и од живота, од његове несавладиве сложености, преобиља и неизвесности, јесу, дакле, у основи ових окупљања. Из перспективе Карениног оца реч је, ипак, о лакомисленом и неодговорном одбацивању сопствене воље и независности, о лаковерном, инфантилном препуштању вођству другог - вође у облику диктатора, учитеља, гуруа, самозванаца. То је неприхватљиво за тип индивидуализма који он репрезентује и који је у његовом свету дубоко укореван као узор и егзистенцијални задатак. Међутим, управо процват милитаристичких покрета јесте симптом дестабилизације усвојене структуре, феномен транзиције (Turner V. W., 1991, р. 112), пометње и очаја услед атомизације и дезинтеграције дотадашњег поретка (Kon, 2013, str. 267-269).

Потреба за самозаборавом, невидљивошћу и одсутношћу заједничка је великом броју ДеЛилиових ликова у њиховој потрази за адекватним обликом сопства и позиције сопства у односу на индивидуално, колективно, масовно, глобално, универзално. Један од начина да се буде невидљив јесте потпуна изолација, други – поистовећивање са масом, утапање у њу, и њему тежи Карен. У овој дихотомији можемо препознати одјек Бекерове теорије о два вида неурозе коју производи радикализација једне од супротстављених онтолошких побуда, односно њихов дисбаланс¹⁸⁷. Претеже и

¹⁸⁶ Атавистички карактер нацизма, његова антимодерност (упркос технологизму и сцијентизму) јесу, по мишљењу Пола Кантора, оно што наводи Делила да његове прежитке препозна у милитаристичким покретима и тенденцијама:

Управо зато што је ирационалан, зато што одбацује просвећеност, нацизам испуњава недостатак у модерном друштву које губи своју кохезивност како рационална анализа подрива митске основе комуналне солидарности. Нацизам је модеран супститут за религију који користи театарске технике да би рекреирао и поново задобио моћ древног ритуала да људима обезбеђује осећај учествовања у нечему што је веће од њихових појединачних сопства, а тиме и осећај превладавања страха од смрти“ (Cantor, 2003, pp. 61-62).

Међутим, иако *Мао II* започиње сликом масе чија се природа надовезује на природу маса које су нацисти градили и окупљали око очинског лика вође и посредством спектакуларних манифестација, ДеЛилово интересовање се не ограничава само на драматизовање пракси и ефеката овог типа маса.

¹⁸⁷ Бекер у ствари теоријски развија Ранкову тезу по којој су „неки [неуротици] неспособни оделити се, неки су неспособни сјединити се“ (Becker, 1987, р. 221). Поводом *Беле буке*, Леклер се позива на приватно писмо (LeClair T., 2003, pp. 19, 32) у којем ДеЛило признаје колико је Бекер - дакле, спој психоанализе и антропологије са егзистенцијализмом – утицао на њега. Значај Бекера за разумевање

осамостаљује се или нагон ка самоширењу, који наводи его да се, као Карен, поистовећује са свиме са чим долази у додир, или нагон ка индивидуацији који у својој искључивости сужава читав свет до размера једне собе или, чак, као у Биловом случају, једног тела. У овом поглављу нас, дакле, интересује квалитет индивидуалног и колективног простор-времена које конструише овај први случај – радикализација порива ка безграничном растезању граница сопства у функцији подстицаја на идентификовање са другима и на потискивање и одбацивање посебности – и ДеЛилово виђење њиховог присуства у савременом животу и култури, с обзиром на то да њега преваходно интересују културно-историјски фактори који су са овом радикализацијом у спрези. Да ли су заиста уводна и све друге масовне сцене у роману *Мао II* „слике на којим су примитивни и смртоносни инстинкти културе руља здробили индивидуу”, како то тврди Пасаро (Passaro, 1991)?¹⁸⁸ Да ли код ДеЛила заиста постоји изједначавање маса, или је, пре, у питању инсистирање на све чешћој и интензивнијој појави разнородних облика маса и других облика окупљања, мешања, сједињавања и повезивања, чије се разлике не могу (и не смеју) нивелисати заједничким именитељем? Савременост се, како смо видели на другим примерима, од којих је један и Бил, карактерише појавом нових облика аскетизма – али и колективизма: од некохерентне, безобличне „подневне гомиле“ која преплављује улице (М, р. 103) до строго организованих група и комуна. Поводи, циљеви, мотиви, средства и медији окупљања људи све су бројнији, па ДеЛило приказује разне начине на које масе учествују или могу да учествују у јавној сфери. Стога свака од масовних сцена у овом и у другим ДеЛиловим романима представља посебан пример сложеног сплета и међусобних модификација психолошких, политичких, економских, медијских и других околности под којима се окупљања одвијају, интереса који су до њих довели и оних који покушавају да њима управљају и појединачних реакција на све то. ДеЛилови прикази маса укључују далеко сложеније идентитетске процесе и бројне нијансе самопорицања и одбацивања граница индивидуалног сопства. Видели смо да судар двају на први поглед подједнако „конфекцијских” идентитета – Карениног и Роцевог - колика год да

Делила се, ипак, не исцрпљује на примеру *Беле буке* као романа који се најизразитије и најексплицитније бави стратегијама „порицања смрти“ о којима Бекер говори.

¹⁸⁸ Уп. и: „ДеЛилов *Мао II* критикује хилијазам који се, ретроспективно, чини ужасно, шокантно наиван у једној напредној цивилизацији“ (Coward, 2011, р. 33). Сем што поједностављују уметнички приказ одређених феномена и дешавања, овакве су формулације проблематичне јер форсирају реторику идеологије напретка која у ДеЛиловим романима само један од супротстављених „гласова“.

је, иначе, међу њима разлика, изазива осцилације и несвесно кретање ка супротстављеној позицији. Насупрот жељи за повезивањем која настаје из неупитног прихватања или лаковерног апсорбовања образаца понашања и вредности које је неко други или нешто друго (медији, традиција, наслеђе, идеологија) произвео, стоји она која се рађа на самом месту окупљања, у тренутку заједништва, и идентитет који се ту производи.

Та се тензија најбоље може видети уколико се приказ колективног венчања упореди са масом која се појављује пред крај *Подземља* и која, такође, укључује манифестацију вере и религиозних осећања. За разлику од масе из *Мао II*, ова маса настаје спонтано, није званично организована и церемонијална, већ је ствара привлачна сила мистичне појаве лика двојнице на билборду. С обзиром на то да је реч о девојци из гета о којем се стара самоуки улични уметник Муњос, да се њен лик појављује на слици која рекламира сок од наранџе којим су власти некада скидале његове графите са возова, да је реч о појави која доводи у питање и критикује површни хедонизам и „митологију” брендова, што Муњос и његови цртачи иначе чине својим муралима преминуле деце, и да се лик јавља само када на билборд падне светлост воза, некадашњег Муњосовог „платна”, с великом сигурношћу можемо рећи, мада ДеЛило то питање оставља отвореним, да је лик убијене Есмералде, видљив само под светлошћу, Муњосово дело, својеврсан деколаж. То би значило да је мистериозна сила која људе здружује на том месту – на пешачком острву у опустошеном и бедном делу града који је за „званичне“ становнике Њујорка тек пролазни приказ – у ствари уметност, те да је ова маса сродна маси која настаје око Кларине инсталације у пустињи. Не залазећи у компликована поетичка питања која ДеЛило кроз приказ уметничких пројекта Кларе и Муњоса покреће, можемо уочити да у оба случаја дело које настаје кроз процес стваралачког и естетског реаговања на потискивање, маскирање или прећуткивање друштвено-политичких зала, дело које трансформише амблеме званичних идеологија (хладноратовске идеологије наоружавања и техно-сцијентистичке хегемоније, у Кларином, односно, конзумеризма, у Муњосовом случају) дело које је, иако визуелно, у свом поступку дефигурације (бојом, светлошћу) субверзија слике као доминантног средства друштвеног комуницирања, делује као позив на окупљање, на учешће у изградњи једног заједничког идентитета. То је нарочито уочљиво у приказу окупљања људи око билборда: неколико јако дугих, вијугавих реченица симулирају кретање приче о чуду кроз град и гомилање људи у таласима (Р, str. 826); евоцирају океанско осећање које преплављује чак и сестру Едгар,

крајње параноичну, мизофобичну и афенфосмофобичну, таласе емоција и нових сензација који је чине безименом и растеређују је од личне историје, тако да се „излива у гомилу“ (831). Тиме се потврђује Канетијев увид по којем је најважнији процес који се у маси одвија - растерећење у смислу прекорачења и уништења датих и задатих, телесних, односно, физичких и свих других граница, растерећење које производи искуство једнакости (Canetti, 1984, str. 11-12). Човек је, истовремено, и више и мање од онога што јесте; више, јер прекорачује границе сопства и ега; мање, јер се одриче својих дистинктивних обележја (14). У оба наведена случаја, уметничка визија ствара услове за то и бива медиј формирање нове, привремене, неограничавајуће, необавезујуће и неинституционализоване заједнице и развијања осећаја припадности и јединства. Упркос бројним ироничним, комичним, карикатуралним детаљима који чине део приказа ових двеју гомила, друге нарочито, са вашарским реквизитима који се убрзо ту појављују, а који спречавају читаочево удубљивање у патос емоција које учесници проживљавају, и упркос „инфилтрацији“ медија која од доживљаја прави спектакл за телевизијске гледаоце и тиме га, заправо, потискује и уништава, остаје снага потребе појединца да свој идентитет уложи у нешто веће, односно, да саучествује - у историји уметности, како то каже Кларина следбеница коју Ник упознаје (Р, str. 83), или, пак, у нади коју вера пружа. Остаје, такође, немогућност да се појединачан идентитет, чак и најкрући, какав заступају Каренин отац у *Мао II* или, пак, сестра Едгар у *Подземљу*, одржи у својој непромењивости, недодирљивости, неупитности, стабилности, као нешто целовито, затворено и конзистентно.

7.3.1. „Флотирање“

Идентитетски процеси који се одвијају у гомили људи и који воде у правцу деперсонализације и препуштања одговорности јесу један елеменат хронотопа гомиле. Други је питање о субјекту историје које се поставља кроз преиспитивање ауторства. Другим речима, хронотоп маса повезан је са питањем на које све начине у савременом друштву постоји и функционише инстанца аутора схваћена као метонимијски репрезент ауторства у најширем смислу. Тиме ћемо се позабавити на примеру квази-аподиктичког краја пролога *Мао II*. Ово се поглавље затвара једним од најконтроверзнијих ДеЛилових афоризама: „Будућност припада гомилама”¹⁸⁹. Ко ме

¹⁸⁹ Исказ је, чини се, парафраза упозоравајућег увида оснивача социјалне или психологије маса, Ле Бона: „Доба у које доиста улазимо биће доба гомила“ (2005, р. 10). Као вишезначна лаконска формулација, ДеЛилов афоризам би могао да означава „побуну маса” (како је Ортега и Гасет назвао

уопште припада овај исказ? Да ли је то једна од оних опаски које плутају по јавном дискурсу, тј. постоје „у стању непрестаног флотирања“ (WN, р. 129)¹⁹⁰, као растављене, осамостаљене честице жудње које, у *Подземљу*, лебде по површини „подземне“ улице Флоут (P, str. 325-326)? Могао би бити како део аукторијалног, екстрадијегетичког коментара, тако и део свести Карениног оца (кога таква будућност плаши) или саме Карен (која је с радошћу ишчекује). Могао би, такође, бити и упозоравајући глас писца Била, уколико се узме у обзир могућност да је пролог дело „архи-индивидуалисте“ затеченог крахом индивидуализма¹⁹¹. Наговештај Биловог ауторства пролога налазимо у поновљеној опасци да је Карен као из Биллових романа (M, pp. 77, 80) тј. да ју је Бил измислио (65), затим, у коначном Биловом закључаку да њега, при покушају да пише о писцу-таоцу, у ствари интересује ко је заправо дечак који дела у знаку култа вође, пристајући да буде безличан одраз туђег лица (215), као и у опису Биловог стила. Овај је, додуше, чешће тако рећи апофатички - опис онога што Бил не чини са језиком и причом (нпр. 102, 140, 144); Делилу је, да би сугерисао све далекосежне импликације статуса аутор(ств)а у савременој култури, потребно да наговести аналогije или, тачније, веровање у аналогije између писца и Бога, односно да драматизује тезе изведене из полемичке реконтекстуализације Флоберове верзије

процес историјске реализације Хегелове „апокалиптичке“ ексламације: „Масе узимају маха!“ (Ortega i Gaset, 1988, str. 64)), односно, како ће Џорџ касније формулисати: „страх да историја прелази у руке гомиле“ (M, p. 162). С друге стране, исказ би могао да указује на неисцрпивост колективних стремљења и жеља у садашњости, њихову сталну усмереност ка будућности, односно на то да „маса постоји тако дуго док има неки неостварени циљ“ (Sanetti, 1984, стр. 22), да је недостатак услов њеног постојања. Још неке могућности тумачења овог афоризма нуди Кауарт (Coward, 2011, p. 22). У сваком случају, афоризам скреће пажњу на проблем историјског субјекта који настаје из антагонизма наде у могућност да историју покрећу и мењају масе, а не изузетни појединци који масама управљају, и ужасавајућег страха од такве могућности.

¹⁹⁰ДеЛило за опис овог дискурзивног стања користи лексему *float* (и њене изведенице) која функционише и као термин у оквиру металургије и економије. У овој првој означава механизам концентрисања честица њиховим избацивањем на површину, а у овој другој – емисију акција и деоница на берзу тако да приватно власништва постаје јавно доступно и улази у промет. У *Белој буци* све плута на тај начин (WN, p. 77) – и врелина из подземне железнице (10) и знање које је развојем ИК технологија дехуманизовано (148).

¹⁹¹Сам ДеЛило је „крајње полове“ које роман *Мао II* представља означио као „архи-индивидуалиста и масовни ум, од ума терористе до ума масовне организације. У оба случаја, потребна је смрт индивидуе да би њихови циљеви могли да се остваре“ (Passaro, 1991). Уп. и: „Има нечег у гомили што сугерише својеврсну имплицитну панику. Има нечег претећег и насилног у маси људи, што нас наводи на то да мислимо о крају индивидуалности, без обзира на то да ли се маса окупља око милитантног вође или око светог човека“ (Навод из интервјуа према: (Saltzman, 2003, p. 197)). Овакве изјаве поткрепљују спекулације о катастрофичном колапсу индивидуе и индивидуалности у савременом друштву које изражавају неколики ДеЛилови ликови, писац Греј, између осталих, али које не би требало да смисао појединачних романа редукују у моралистичком кључу.

слике безличног романописца као невидљивог а свеприсутног¹⁹². Те аналогije ДеЛилов приказ бизарне и анонимне смрти једног за јавност невидљивог и недоступног писца чине алегорijском манифестацијом посмодерне тезе (Бартове (Barthes, 1977) и Фукоове (2012)) о „смрти“ аутора, тј. о неоправданости, неуверљивости и неодрживости представе о независном и потпуно самосвојном творачком субјекту. Ова би смрт онда била - како је то Кауарт формулисао, на основу опаске самог Била о симптоматичности пищевог неприсуства у јавности (М, р. 36) - „локална инстанца смрти Бога“ (Coward, 2011, р. 26). Билова судбина готово да реализује Фукоову визију/метафору писања као „истинског жртвовања живота“ и дела као „убице свог аутора“ (2102, стр. 102) јер: „Писање је узроковало да његов живот нестаје“ (М, р. 215). Тиме се, у ствари, тематизује инверзија на релацији стварност-фикција: радикализација једне поетичке и естетичке идеје, идеје о безличности аутора као текстуалне инстанце и о ишчезавању аутора из текста, у спрези са тржишном кооптацијом свих сфера културе, придала је аутору статус производа који се лако одваја од дела које га је створило (и које је он номинално створио) и постаје подложен трансформишућим утицајима дискурса који око његовог лика круже и надмећу се, маркетиншким и стратегијама креирања имица, које у роману репрезентује Скот¹⁹³. Међутим, представом о смрти аутора имплицира се и порицање стварног значаја и моћи индивидуе, што, чини се, потврђује судбина писца чија се одлука да себе жртвује осујећује опскурном несрећом која, истовремено, делује и као пуки, бесмислени случај и као планирана, завереничка опструкција његовог покушаја херојске потврде снаге усамљеног и самосвојног појединца. То се и додатно потцртава тиме што ће шепави чистач брода украсти не новац или ствари преминулог, него само његове исправе, односно идентитет којим се може трговати. Од славног писца остаје само безимено тело, Скотова архива и мозаик фотографских портрета комплементаран „дигиталном

¹⁹² „Једно од мојих начела је да не треба *себе писати*. Уметник треба да буде у свом делу као бог у свемиру, невидљив а свемоћан; нека се свуда осећа, али нека се не види.“ И: „са идеалом који имам о уметности, мислим да [...] уметник не треба да се појављује у свом делу колико ни бог у природи. Човек није ништа, дело је све!“ (Подвукао Г.Ф.) (Флобер, 1964, стр. 149, 221) Боголики писац кога је Флобер постулирао подразумева концепцију Бога који се скрива (тј. *Deus Absconditus*). ДеЛило је врло доследан у конструисању ове фигуре скривености, па се три персоне с којима се писац што експлицитно, што асоцијативно повезује – бескућник, терориста и талац – могу схватити и као својеврсне „ипостаси“ које подржавају суштину ауторства у савременом друштву, односно расцепљеност између спектакуларног насиља и беспомоћне обесправљености.

¹⁹³ Ефектима феномена „звезде“ на сопство, на примеру писца који се скрива, бави се: (Moran, 2000).

мозаику“ у који се претвара један од Бирових привремених двојника, заточени песник Жулијан (112).

Можемо рећи да се у теоријско-филозофским оквирима, са којима ДеЛило имплицитно ступа у дијалог кроз лик писца Била, моћ индивидуалног субјекта пориче у корист наиндивидуалних, културно-историјских, технолошких и идеолошких формација које су поље кружења функционално ауторизованих дискурса а, заправо, као Бартов текст, „преплет навода преузетих из безбројних центара“ (Barthes, 1977). „Може се замислити култура у којој би дискурси циркулисали и били прихваћени, а да функција аутор уопште не постоји“, говорио је Фуко (2012, стр. 112). ДеЛило кроз хронотоп гомила представља културу у којој је овакво стање готово реализовано, културу засићену неауторизованим, насумице расејаним и широко прихваћеним, асимилираним представама, слоганима и сликама. Карактер те културе ДеЛило сигнализира уз помоћ разних композиционих, наративних и стилских средстава – синтаксичких паралелизама, дословних понављања, лајтмотивских фраза, Скотове (врло сумњиве) узречице „цитирајући Била“ - која сугеришу циркулисање које једне исказе чини одјецима других или њиховим „преводима“ у други идиом. Да наведемо само један могући пример, фраза малолетног дилера дроге, Омара¹⁹⁴, о бескућницима: „Што је мањи прчварник, то вам више живота одузима“ (М, р. 152). Она би била жаргонска транспозиција и реконтекстуализација Бировог: „Што су уже границе мог живота, то више преувеличавам себе“ (37). Међутим, то је, истовремено и култура чији је нуспроизвод и противтежа појачана потреба за ауторитетом конструисаним у виду звезде или вође који, пак, како то ДеЛило на примеру Била и Рашида показује, за своје обожаваоце и следбенике функционишу као слике (а не као личности): Бил се у роману први пут спомиње као предмет (Скот проверава има ли га на полицама у књижари, при чему се кроз ово рутинско изједначавање дела и аутора, односно персонификовање књиге, подсећа на то да је представа о аутору у корелацији са медијем изражавања и комуникације), затим је предмет разговора, да би се први пут појавио као још неименована фигура крај прозора, дакле, као урамљен; Рашид не само да је слика коју његови следбеници носе уместо свог лица, преузимајући идентитет који је он креирао, већ је и самосвесно конструисан одраз слике Маа Цедунга. Због свега овог, чињеница да за наведени исказ, као ни за читав пролог, као ни за уметнуте текстове о писцу-

¹⁹⁴ Омар је арапска варијанта Хомера, за кога се везује вишевековна дилема у погледу врсте ауторства коју то име репрезентује, тј. да ли је у питању личност или колектив, песник или компилатор.

таоцу не можемо са потпуном сигурношћу да тврдимо нити да су екстрадијегетички, тј. „ДеЛилови“, нити да су метадијегетички, тј. „Билови“, није пука манифестација постмодернистичког поигравања са нивоима текста и онтолошким границама између света дела и света дела у делу. На то да је питање ауторства овог афоризма - нерешиво, како се чини - примарно (у односу на његова могућа значења), указују нам и значај и третман ауторства у остатку романа¹⁹⁵. Другим речима, у питању су нове форме ауторства омогућене широким спектром масовних и новим медијима/технологијама посредованих облика продукције и рецепције¹⁹⁶. Њихова експанзија конвергира са алтисеровском представом о „историји без субјекта“ (како је и Дејвид Ешли назвао постмодерно стање у Америци (Ashley, 1997) тј. о историји као процесу успостављања релација и корелација¹⁹⁷ (Althusser, 1971, pp. 121-124; Althusser, 1976; Jameson F. , 2001, pp. 14-15; Resch, 1992, pp. 67-73)): моћ воље и делатна моћ појединца се одржавају као нужне идеолошке конструкције док се, заправо, у процесу непрестане, незавршиве субјек(тивиза)ције и осамостаљивања и репродуковања номинално људских и цивилизацијских тековина, непрестано потискују и сузбијају.

7. 3. 2. Простор погледа

Приказ овог хронотопа у роману *Мао II* био би непотпун уколико бисмо занемарили чињеницу да је у питању колаж слике (фотографије) и текста. Маса се у роману појављују не само на дијегетичком нивоу, у стварности света дела - бројне мање или веће гомиле и масе на које ликови наилазе на различитим местима,

¹⁹⁵ Имамо у виду проблем именована аутора, који је ДеЛиловим тумачима чини се промакао. *Горби (или Горбачов) I*, мада јесте „ворхоласта“ слика (Osteen, 2000, pp. 199-200) није ни ДеЛилова измишљотина, нити дело самог Ворхола, како неки мисле (Halldorson, 2007, pp. 162-163) већ је дело руског емигранта Александра Косолапова (Слика 4 - у време дешавања романа (1989) заиста изложено у галерији Музеја лепих уметности на Лонг Ајланду, у оквиру изложбе „Транзит: руски уметници између Истока и запада“; в. <http://www.sotsart.com/about/#.Ujv5F9Ji2YQ>). Роберта Московица, аутора *Облакодера III*, чију репродукцију Брита гледа у часопису, нико и не спомиње. 1989. се чланак о њему и његовом монументалном диптиху заиста могао прочитати: (Larson, 1989). Ни прича о љубавницима на Кинеском зиду није само ДеЛилова парабола (Coward, 2011, pp. 27-28) него је у параболу преточен перформанс „Љубавници: ход по Великом зиду“ који су 1988. извели Марина Абрамовић и Улај.

¹⁹⁶ Марк Остин у вези са овим романом говори о спектакуларном ауторству, под чиме подразумева моћ да се фотографије или телевизијске слике употребе тако да, као неким чудом, произведу спектакуларне догађаје који дубоко делују на јавну свест (Osteen, 2000, p. 193). Међутим, чини се да није реч о једном новом феномену, него о скупу нових облика аутор(ств)а.

¹⁹⁷ Корелативне компарације, којима се истиче условност и зависност поступака и феномена, честе су у овом роману, маркирају говор Била и његових „двојника“ тј. ликова са којима се његов живот и положај у друштву доводе у асоцијативну везу. Поред већ наведеног ту су и: „Што су вести мрачније, то је приповест грандиознија.“ (42), „Што више књига објављују, то ми постајемо слабији.“ (47), Жулијанова мисао: „Што баналније, обичније, предвидљивије, отрцаније, блутавије, тупље, то боље.“ (111) итд.

уоквирене почетним и завршним призорима венчања - и не само у виду екфрастичких преноса сцена са фотографија и телевизије, већ их видимо и као фотографије које су замена за наслове поглавља. Због тога се текстови поглавља могу разумети и као детаљна и наротивизована легенда уз фотографије. С обзиром на то да термин „легенда” етимолошки означава „оно што треба прочитати”, нарочито оно што из живота светаца – а и стварни Мао и фикциони Бил и фигуре вођа приказаних у роману моделовани су по узору на светачке фигуре - треба да се прочита у одређене дане окупљеној маси, док у савременим језицима овај исти термин подразумева причу која се преноси усменим путем и чија истинитост није верификована – попут оне о Муну, с почетка романа (М, р. 6) - у конструкцији простора и времена морамо уочити важност односа визуелног и вербалног, слике и легенде и ефекте које производи дуплирање призора са фотографије у тексту који се, парадоксално, насловом смешта у Ворхолу серију Маових портрета (Слика 5), као својеврсна текст-слика.

Ефекат мултимедијалности постиже се и коришћењем визуелне перцепције самих ликова. Далеко од тога да су у питању само поља која образују интенционални чинови гледања, под контролом гледалаца; ликови су у сваком моменту и невољна публика јавног простора комуникације, спектакла слика и натписа. При том, простор који погледи појединих ликова конструишу није само мултимедијалан (односи се и на призоре из света романа и на низ медијски различитих артефакта) него је и полиморфан и у функцији њихових идентитета, односно имплицитних идеологија идентитета. С једне стране је Каренино приањање уз површину, минуциозно праћење мноштва детаља и сензација, уживљавање у приказано. Њену визуелну перцепцију преносе низови анафора који јој придају карактер извођења ритуала: наизменично понављање и смењивање уводних фраза „Она види“ и „Приказују“ које структурира гледање снимка нерета који су избили на фудбалској утакмици (32-34); „Приказују“ и „Онда“ организују њено виђење преноса протеста на пекиншком тргу Тјананмен у јуну 1989. (176-178); нови, аудитивни моменат: „Глас је рекао“ сегментира њено праћење дешавања са Хомеинијеве сахране, организовано око анафоре „Живи“ (188-192) односно преживели, ако имамо у виду Канетијево одређење овог типа масе, масе у жалости (Canetti, 1984, str. 119-121).

У сваком од ових случајева, Каренин поглед се не одваја од знакова патње, бола, страдања, од слика тела или делова тела, гестова, израза лица, онако како их формира кретање камере. Другим речима, ритам описа сугерише постепено поклапање покрета ока/погледа и покрета камере (Tréguer, 2001, p. 107). Њу не само да сваки

призор бола дубоко афицира; она се готово сасвим измешта у телевизуелни простор, што имплицира поновљена слика њене ухваћености у одсјаје са екрана. Њена перцепција нам преноси низ емфатичних и импресионистичких сукцесивних слика, одвојених од историјског контекста и од културно-политичких токова који су их произвели. Тако је агонија људи на стадиону средњовековна колико и савремена. Детаљан опис снимка са стадиона укључује ограђен простор, густо клупко тела која пузе, пењу се једна на друга, уврнуте удове, искривљена лица: амплификација и акумулација детаља, уз ритмичко понављање и варирање фраза производе ефекат згушњавања времена, његове супстанцијализације. Када се филм на тренутак заустави, кадар је „као религиозна слика, сцена би могла бити и фреска у некој туристичкој цркви, укомпонована, уравнотежена и испуњена људима који пате“, односно „као фреска у старој, мрачној цркви, масовна уврнута визија срљања у смрт какву је само мајстор епохе могао да наслика“ (М, рр. 33-34). Алузија на иконографију Страшног суда и поетику композиције, скреће пажњу на имплицитну естетизацију и неодрживост илузије чисте документарности. Такође, уводи и паралелу између слика из давне прошлости и догађаја из садашњости. Подсећа и на подземни свет – визуелне и вербалне представе о паклу или подземљу, као заједничком станишту свих мртвих, увек спомињу непробројиво мноштво, гомиле неразлучивих телеса која се гужвају. У том смислу масе, као локални, подржавају подземље као скривени хронотоп ДеЛилових романа. Како Канети каже (Canetti, 1984, стр. 30), стога јер су гомиле топос слика подземља, како год да се оно замишља, мртви су и парадигма свих двоструко, од споља (физички) и изнутра (принципом ексклузивности) затворених, ишчекујућих маса, које се у модерном свету срећу на стадионима, концертима, и на сличним ограђеним местима. Међутим, свеобухватна маса мртвих који чекају стално одгађано растерећење у форми суда јесте и митско-архетипска основа представе о невидљивим, виртуелним масама, онаквима какве - по многим концепцијама савременог живота (концепцијама човека-месе (Ortega i Gaset, 1988, стр. 64) или обезличавајућег масовног идентитета појединца (Anders, 1985, стр. 89) или друштва спектакла као независног кретања не-живућег (Debord G. , 1992, р. 10), нпр.) - ствара некритичко гледање истих вести широм планете. А гледање вести и јесте Каренина пасија, па њено уживљавање у срљање у смрт има вишеструке импликације када је њен идентитет у питању. Поред тога, из овог мешања и стапања различитих типова и медија приказивања, различитих нивоа стварности, документарне и слике слике, произилази и сродност друштвене функције цркве као институције у средњем веку и медија с краја двадесетог века, а која

подразумева манипулацију човековим страхом од смрти и уништења, потенцирање катастрофичног и катаклизмичког, непрекидно присутних претњи и ризика, односно конструисање сопствене моћи на интензивирању страха, неизвесности и тескобе и креирању/продавању сопствених механизма њихове контроле и сузбијања.

За Карен, окупљени, дакле, не репрезентују никакве политичке и/или верске партије, класе или нешто слично томе, па их њен поглед истовремено и конкретизује у њиховој појавности и апстрахује из времена, универзализује њихову патњу. Тишина слике без тона (до Хомеинијеве сахране) додатно потцртава ритуалистички карактер њене рецепције, због чега њено гледање вести подсећа на причест, као да је у функцији непрестане обнове одређеног типа везе.¹⁹⁸

Међутим, везивање Карениног лика за рецепцију масовних сцена, приказивање њених реакција на слике које прима и супротстављање, како ћемо видети, њеног погледа Бритином, сем што је у вези са њеном припадношћу Цркви уједињења, конструише и разграђује једну, да се послужимо структуралистичком терминологијом, четворочлану хомологију, коју бисмо могли изразити на следећи начин: слика : реч = маса : индивидуа.¹⁹⁹ У основи ове хомологије је логика по којој се слике примају у тренутку и то као гомила истовремених сензација, док текстови и наратива захтевају време, рекреирају се кроз след узастопних елемената, па је и њихов ефекат кумулативан, а не тренутни²⁰⁰. То би се могло схватити као идиосинкратична модификација или генерализација теза о суперирности апелативне и интерпелативне моћи визуелног над вербалним и о униформишућим ефектима слика које се масовно и глобално дистрибуирају и емитију на идентитет, који, онда, и сам постаје масован или

¹⁹⁸Уп. и „ово заустављено осећање које имаш када је на вестима нешто ужасно, ова обуштава у телу, хладно, суспрегнуто узбуђење које те припрема за нешто неизмерно“ (185). Канети (Canetti, 1984, str. 95) је причест одредио као ритуални начин конзумирања (хране, тј. у Каренином случају, катастрофа и слика катастрофа као духовне хране) чија је сврха да обезбеди умножавање тога што се конзумира.

¹⁹⁹Најт „централни аксиом“ романа (и ДеЛилових експлицитних исказа о њему) формулише на нешто другачији начин („гомила=понављање=слика=глобализација=смрт индивидуе“) али, такође, сматра да роман читаоца наводи да ову тезу преиспита и доведе у питање њену аподиктичност, односно, да је реч о „опетованом грађењу и подривању еквиваленција у роману“ (Knight, 2011, p. 38).

²⁰⁰Уп. ДеЛилов опис утицаја пролиферације слика у савременом свету:

[Р]азлика између света слика и света штампаног је изузетна и тешко одредива. Слика је као масе: мноштеност утисака. Књига је, с друге стране, са својим линераним напредовањем речи и карактера, изгледа повезана са индивидуалним идентитетом. Помишљама на дете које учи да чита, које гради један идентитет, реч по реч, причу по причу, са књигом у руци. Слике, некако, увек стварају људе као масе. Књиге припадају индивидуама (Нав. према: (Gardner, 1998)).

Често се наводи и исказ под називом „Слика и гомила“, објављен у британском часопису *Creative Camera*: „Упорно мислим, без превише доказа који би то подржали, да слике имају некакве везе са гомилама. Слика је својеврсна гомила, мрља утисака. Слике теже да повежу [људе], да креирају масовни идентитет“ (Нав. према: (Gardner, 2013; Hardack, 2004, p. 374)).

серијски производ, а не производ развоја и сазревања. У Карениној пометености док гледа Хомеинијеву сахрану и док се имагинарно придружује „жалобној хајки“ (Канети) људи који покушавају да задрже умрлог вођу:

Карен није могла да замисли ко још је ово гледао. Не би могло да буде стварно, ако су и други гледали. Ако су и други људи гледали, ако су милиони гледали, ако се њихов број поклапа са бројем људи на тој иранској равници, зар то не значи да сви ми нешто делимо са ожалашћенима, да познајемо неку муку, да осећамо како нешто пролази између нас, чујемо уздах неке историјске сете? [...] Ако су и други гледали ове слике, зашто се ништа не мења, где су локалне гомиле, зашто још увек имамо имена, адресе и кључеве аутомобила? (М, р. 191)

можемо препознати далеки одјек тезе о идентитетским ефектима телевизије и телевизијских вести које је Гинтер Андерс, у духу критичке теорије и критике културне индустрије, формулисао као:

у стадијуму радија и ТВ масовни производ се *не прави само за масу него и en masse*, наине, у безброј репродукованих егземплара за милионе. *Више нема оригинала него још само копија*. Или, ако хоћете: још само оригинала. Било како било, они се у тако широком обиму деле потрошачима да виртуелно *свако може трошити робу у своја четири зида*.

Карактеристика овог [...] стадијума је, очигледно, јаз између масовности свуда идентичних производа и приватности пријема, а тиме – пошто ова приватност односно изолованост пријема покрива масовни карактер робе и тиме условљава масовни карактер примаоца – и *неистинитост*. Неистина која се сугерише примаоцу, односно милионима прималаца, морала би [...] да гласи: „Ти си приватан потрошач достављене ти робе; јер где је та ‘маса’?“ (подвукао Г. А.) (Anders, 1985, str. 82-83)

Другим речима, двадесетовековни култови вође и све учесталији примери масовних фетишизација појединаца, којима се ДеЛило, између осталог, у *Мао II*, уз помоћ лика Карен бави, приказују се на позадини претпостављене масмедијски произведене и невидљиве масе, гомила међусобно изолованих и немоћних појединаца у потрази за неким обликом стварног заједништва, али кроз парадокс трагања за непосредним међуљудским односима кроз медијски посредоване фигуре вође, представљене као хероји-неконформисти, који ће им уместо мноштва међусобно противречних егзистенцијалних модела понудити један, свеобухватан, тоталан и стабилан идентитет. Маса чије појавне и физичке облике ДеЛило региструје производ је масе као карактеристике иденитета, „масовног ума“ (ДеЛило у: (Passaro, 1991)) у чијем настајању је улога медијских слика, иако не искључива, ипак пресудна.

С друге стране, то није једина функција фотографија и екфразе у роману јер ни функција слика у производњи масовног идентитета није искључив фокус ДеЛиловог приказа. Шематски представљено супротстављање речи и слике у *Mao II* води ка њиховом сапостављању, ка афирмацији својеврсног медијског плурализма²⁰¹. На то указује и чињеница да у Каренином пријему вести о Хомеинијевој сахрани постоји мала, али значајна разлика коју је увела реч (тј. тон) – њена емпатија почиње да шири поље приказаног, чисто визуелног и да имагинира животе људи које гледа, оно чега на слици нема и што превазилази снимљен и емитован, медијализован и спектакуларизован тренутак. Спрега речи и слике враћа слику у сплет многобројних околности са којима су визуелно представљени – и из контекста сликом истргнути догађаји – заправо испреплетани. Ова спрега тежи конструисању једне шире и сложеније представе у оквиру које слика неће бити само поновљив знак самог себе, а реч – као милузвучно *Sandero Luminoso*²⁰² – само мантра чији естетски и хипнотички квалитети и ефекти покривају и маскирају реалност именованог. Другим речима, Каренина перцепција разних врста гомила, стога што је описана језиком који слику и перцепцију подвргава низу деформација – разлагању, прекомпоновању, увеличавању детаља, успоравању и заустављању протока визуелних информација - у функцији је постепеног грађења интермедијалног простора који и слику и реч историзује, враћа им историјску димензију и међусобно их контекстуализује.

Карен је супротстављена Брита чија „енергија гледања“ и „воља да види дубље“ коју камера у њој открива прерађују виђено (37). Њен је поглед усмерен ка демистификацији, а самим тим, и ка ослобађању, не само примаоца заслепљеног нечијом харизмом, већ и самог предмета/објекта, што се види из описа Скотових размишљања док посматра њене портрете Била Греја²⁰³. Два начина гледања и два предмета погледа – гомиле тј. човек као део масе коју формира заједничка локација (улица или трг, односно екран) или, пак, заједничка идеја, пракса, жеља или афект и издвојени, ауторитативни појединац тј. човек као оваплоћење тог повезујућег феномена, као предмет туђих, колективних фантазија и опсесија, прво у лику писца, а

²⁰¹ О овом аспекту романа, тј. о комплементарности различитих модуса и медија представљања, више у: (Barrett, 2011).

²⁰² „Светлећа стаза“ је перуанска маоистичка фракција, сврстана међу теористичке групе. Трагајући за Билом међу бескућницима, избеглицама и имигрантима, Карен наилази на натписе који објављују присуство присталица ове перуанске гериле, а који су за њу лепо име без референта.

²⁰³ На Бритиној серији фотографија Била Греја, Скот види „фотографа који покушава да свој објекат ослободи од сваке мистерије која кружи око живота који је овај изабрао“ (221).

затим – терористичког вође. Бритина тежња ка издвајању предмета, односно лика, из идеолошког окружења коренспондира са њеним индивидуализмом, који, мада није радикалан у истој мери као Билов, почива на идеји о неприкосновености појединачног идентитета и интегритета личности. Функција слика које током романа реципира јесте да доведу у питање њен став и њено поуздање у могућност такве врсте интегритета и у постојање такве унутрашње самосвојности индивидуе, упркос њеном негодовању према поп-арт традицији која у први план истиче „растворљивост уметника” (М, р. 134). То растварање уметника у колективне представе и фантазије јесте разлог што аутори двеју слика које је уздрмавају остају неименљиви. У питању су *Горби I*, соц-арт сликара Александра Косолапова и *Облакодер III*, минималистичког сликара Роберта Московца. Оба дела, као и Ворхолов епоним, садрже редни број којим се указује на серијску производњу како самог уметничког дела, тако и објекта који је на слици приказан, упркос његовој номиналној сингуларности, односно на логику репродуковања као на основ који Горбачова и Куле близнакиње Светског трговачког центра, иако су у питању онтолошки несамерљиве појаве, чини ониме што јесу. Називи слика и свођење представљених објеката на иконичке или геометријске обрасце као да постулирају да су „оригинални“ чланови серије (историјски Мао Цедунг, Горбачов или два облакодера Светског трговачког центра) већ слике – појаве толико пута фотографисане, снимане, третиране као лого, умножаване у виду слика најразличитије намене, од плаката до амбалаже, да се (као у случају амбара из *Беле буке* (WN, рр. 12-13) или Ендија Ворхола у Бритином каталогу материјала у којима је репродукована његова слика (М, рр. 134-135)) више не могу ни замислити као реалност независна од гомиле својих визуелних репрезентација која не престаје да расте, непрестаним умножавањем обезбеђујући себи трајност.

Сустрет са одбојним приказом Горбачова одвија се у контексту чији детаљи показују да су слика и друштвена функција слике кључни елемент хронотопа масе. У питању је још један гомила – гомила на отварању изложбе руских уметника у Њујорку; монденски скуп, дакле. Бритина перспектива открива простор као проприште међусобне игре погледа који са једнаким интензитетом и без икакве разлике конзумирају и изложена дела и људе који посматрају изложена дела, погледа који „касапе“ јер ни људе ни предмете не уочавају као целине, већ грабе „лица, задњице...” (133). Ово симболичко комадање може подсетити на Ворхолову фотографију *Гомила* (1963, Слика 6) која на први поглед представља једно непребројно, начичкано али и некохерентно, расејано мноштво људи чија су лица потпуно или скоро потпуно

невидљива у својој сићушности и замућености, али која, заправо, истиче крстолику подеротину, као да је фотографија засечена, сугеришући тиме и то да је представа масе/масовности неразлучива од представе насиља, те да се ове две групе представа стално преклапају и преплићу²⁰⁴. Међутим, ако Бритин поглед и успева да надиђе игру погледа и покрета коју фокусира, ни он не измиче постварујућим погледима пролазника-публике од споља, који читав скуп уоквирују и тренутно замрзавају, понављајући, дакле, насилнички чин: „Овде су, на неки начин, због људи на улици“ (Ibid.). Посетиоци изложбе су и сами изложени – исказ асоцира акваријумски доживљај Прустовог Марсела у Балбеку (2007, стр. 239, 245-246) и „велико друштвено питање [које је сам Пруст ставио у заграде, а које ДеЛило, спомињући осећај привилегованости, провоцира] хоће ли стаклени зид увек штитити гозбу тих чудних животиња и неће ли свет који пожудно гледа из мрака доћи и извући их из акваријума и појести“ (245). Међутим, док Прустов вишструки троп о људима који ће „појести“ људе-рибе који једу имплицира социјалну неједнакост засновану на материјалном стању и антагонизам класа, код Делила је реч о појачавању представе о неједнакости између оног што је у јавној сфери видљиво, иконично, „дубоко урезано“ (М, р. 134) и онога што не поседује ту иконичност која га магнетски привлачи и коју подржава. За разлику од Пруста, који више наглашава осећај нелагоде и угрожености због изложености ексклузивних и привилегованих чиновца свачијем погледу, коју је омогућила модерна архитектура, ДеЛило више наглашава дереализацију која се остварује у том простору погледа: гомила на изложби прихвата и потенцира илузију своје бесмртности, који им изазива та иста изложеност, односно, сведеност на недодирљиву и нематеријалну слику у излогу: „Чинило се да плутају ван света [...] трансцендентне душе [...] То је пригодној сцени давало право на трајност, као да су веровали да ће и за хиљаду ноћи и даље бити ту, бестежински и незнојећи, побуђујући благу језу пролазника“ (134). Као да ће привлачна слика коју образују надживети ефемерност тренутка. Овде се потреба за самопревазилажењем не улаже ни у шта друго, постојање фокуса је илузорно. У том смислу, ова гомила постоји само као низ слика које су, као и оне на филмској траци, само привидно покретне јер их, заправо,

²⁰⁴ Присетићемо се речи Дејвида Бела у вези са гомилом на журци с почетка *Американа*: „Питање колико је људи присутно на неком месту чинило ми се важним, можда стога што су вести о авионским несрећама и војним интервенцијама увек наглашавале број мртвих и несталих“ (А, р. 4). О односу између слика масовних страдања, катастрофа и насиља и конструкције масовног субјекта детаљније у: (Foster, 1996, pp. 85, 87; Warner, 1993, p. 248). Овог се дотиче и: (Radin-Sabadoš, 2009, str. 48-49)

покреће механизам. У овом случају, то је механизам жеље за бесмртношћу коју је аутоматизовало њено редуковање на један тако рећи ворхоловски модус, на жељу за поседовањем препознатљивог и видљивог имица који се може визуелно непрестано процесуирати, препакивати (као Горбачов „упакован“ у шминку и боје Мерлин Монро и византијске иконе, истовремено, на слици *Горби I* (Слика 4)) све док се у потпуности не одвоји од свог извора и његовог реалног времена.

Друга слика коју Брита коментарише у роману јесте репродукција диптиха *Облакодер III* Роберта Московца, која делује као на апстрактне обресе сведен поглед на Куле близнакиње из њене собе. Оно што Бриту у овом случају запрепашћује, уз илузију уметничког поистовећивања са њеном тачком гледишта, као да је узурпирао њен приватни простор, јесте осамостаљивање представа које укида индивидуалност и сингуларност мисли и интимних садржаја свести, као и приватност: чини јој се као да се њене мисли изливају и отуђују, препознаје их на фотографијама, али и у фризурама и слоганима. „Видела је најмутавије детаље својих приватних мисли на разгледницама и билбордима“ (М, р. 165). Анонимна слика служи томе да подрије илузију аутономије личне перцепције, да доведе у питање конвенционално поимање интимности когнитивних чинова јер се они, уз помоћ ње, показују као нешто надлично и безлично, растворљиво у колективној и масовној свести од које се није могуће сасвим одвојити. То нас, опет, враћа слици једнооке гомиле с почетка романа, слици која је већ наговестила проблематичност односа индивидуалне и масовне или колективне свести на нивоу перцепције.

ДеЛило је, дакле, за почетак и жижну тачку романа изабрао стадион – место одвијања такмичарских игара – да би истакао агонистички однос неколиких погледа на свет маса и гомила. То се може видети и на примеру рекламе за *Coke II* у Бејруту, као једном од бројних тематских чворишта романа која преплићу тему хиперпродукције и репродукције слика и тему маса и гомила. Брита у Бејруту наилази на трагове Америке (амерички брендови напитака: рекламни плакат за Кока-колу и заборављена флашица ликера Мидори; постери за холивудске филмове; аутомобилска сирена чији звук су почетни тактови песме „Калифорнијо, ево ме“, што је врло иронично, с обзиром на носталгичан текст песме и историју њених извођења и употреба²⁰⁵). То није просто знак неспутаног и свеопштег продора америчке културе, као носиоца моћи америчке економије, по завршетку Хладног рата; није недвосмислен знак „колапса свих

²⁰⁵ Вид. http://en.wikipedia.org/wiki/California,_Here_I_Come.

културних и националних разлика“ (Olster, 2011, p. 16), већ повод да се прикаже један „миленијумски млин слика“ (M, p. 229) као амблем новог глобалног рата²⁰⁶. У питању је рат слика, око слика и уз помоћ слика. Ако „тако интензивно црвена боја слова“ на заштитном знаку нове Кока-коле, која код Брите изазива „луду идеју“ да рекламни плакати за напитање у ствари „оглашавају присуство маоистичке групе“ (Ibid.), показује вештину маркетиншког кооптирања локалних знања, икона и обичаја, цела слика (у смислу књижевне слике, описа) сугерише далеко компликованију ситуацију. Чија је, уосталом, црвена, око које знакови двају супротстављених економско-политичких табора (капиталистичког и комунистичког) круже, а која код Брите ствара утисак њихове конвергенције?

Плакати постају већи како ауто дубље залази у теснаце [...] и знаци су сада начичкани, покривају скоро читав зид, са придодатим графитима које је тешко разабрати, преклапајући вртлози, бес у оловци и боји, и Брити пада на памет још једна луда идеја, да су они као постери са портретима великана кинеске Културне револуције – упозорења и претње, позиви на самопоправљање. Зато што постоји извесна физичка сличност. Плакати су на неким местима натрпани врло високо, изнад другог спрата, и наваљују један на други [*crowd each other*], надвијају се и прокламују, хиљаде арапских речи таласају се [*weaving*] између слова и римских бројева заштитног знака за Коук II (Ibid.).

Користећи семантичко поље лексема *crowd* и *wave*, ДеЛило ствара слику на којој су графеме приказане тако да асоцирају скуп с почетка романа – препуњеност простора људима и сликама, наизменично²⁰⁷. На тај начин, описана реакција на приказ, преко приказа Бритине пометености, односно „фамилијарно-стране фузије првог и трећег света“ (Knight, 2011, p. 41), драматизује визуелни рат Запада и Истока, али и унутар сваке од ових двеју гео-политичких формација - рат у виду такмичарског поигравања са означитељима, тј. игре која непрестано дестабилизује односе између света знакова и света ствари/појава, између означавајућег и означеног, између знака и његовог референцијалног поља, његових синонима и антонима, што је кључна

²⁰⁶ Ова често навођена метафора припада доживљеном говору којим се преноси Бритин утисак о Бејруту и није, дакле, ауторитетни коментар; не треба је приписивати ДеЛилу. Као фотограф Брита је фокусирана на визуелне аспекте страног града, на оно што је у њему „фотогенично“ као нпр. пачворк-униформе либанских герилаца; као неко ко долази из земље и града чија је једна од метафора „котао за топљење“ (*melting pot*), она имплицитно супротставља (ал)хемијски и механички процес мешања хетерогених елемената, односно гео-политичке мешавине настале у супротстављеним културно-историјским условима; њена метафора се заснива на лексичким и фонетским односима (*millennium, mill*) и, стога, претпоставља представу проистеклу из енглеског језика, саображавање стварности игри речи(ма) у језику који се намеће као империјалистички.

²⁰⁷ Уп. у првом пасусу романа: „Од низа повезаних парова постају један непрекидан талас, све већи и већи, покривајући читав простор...“

карактериста света у фази глобализма и глобализације²⁰⁸. То, даље, имплицира и својеврсну конвергенцију или саучесништво рата и игре.

7. 4. Игре као хронотоп

„Различите врсте друштвених активности и прикази тих активности претпостављају различите врсте времена и простора“ (Morson&Emerson, 1997, pp. 367-368): један од најфреквентнијих модела активности које укључују окупљања у ДеЛиловим романима јесу игре, односно широк спектар форми игара које по својим имплицитним или експлицитним правилима производе своје посебне, званичне или незваничне, али свакако друге просторе у привидно јединственом и заједничком јавном простору. Игра је, дакле, један од начина да се концепција хомогене и универзалне стварности доведе у питање јер је њен онтолошки статус двосмислен: игра није просто супротност стварности него је самостална, али не и јасно одвојена стварност (Huizinga, 1992, str. 13-15) и, стога, један од доказа мноштвености и хетерогености светова у којима човек истовремено или сукцесивно обитава. Постојање игара имплицира логички и онтолошки парадокс јер, ако су игре, по Хојзинги, и неопходна допуна али и украс озбиљног живота, онда и оне функционишу попут Деридиног суплемента (Вид. ³⁹) - као оно што је и нужно и вишак. Стога игра, као реални хронотоп, подразумева прекид у животном континуитету, раскорак или рачвање унутар стварности које човека уводи у виртуалан простор, чак и када није реч о виртуелним и компјутерским игрицама, и у другачији временски поредак. То рачвање има идентитетске ефекте, па свака игра укључује и мање или више уочљиву, мање или више битну глуму; играч је за време игре неко или нешто друго, без обзира на то да ли је реч о намерној и свесној мимикрији и маски или о несвесном, чисто сензуалном и интуитивном препуштању ритму, случају, срећи, чија играчка сам играч онда постаје – разлика између субјекта, објекта и средства у игри се често потиру, а границе међу њима се чине порозним. Због тога се може рећи да је пракса играња и

²⁰⁸ О деридијанској игри означитеља, „игри која их [супротстављене стране] међусобно повезује, изврше их или чини да једна страна пређе на другу“ (Lucy, 2004, p. 91) и њеној популаризацији у: (Bertens, 1995, pp. 6, 42; Jameson, 2001, p. 104; Lucy, pp. 95-96; Malpas S., 2005, pp. 7-8). О произвођењу провизорног света игром означитеља у: (McNale, 1987, pp. 50-56). И у *Подземљу* се ДеЛило више пута, из различитих перспектива, фокусира на слободну, неодговорну, хладнокрвно пародичну тржишно-маркетиншку игру са амблемима, нарочито амблемима насиља и нуклераног рата, са симболичким значењима боја и облика, меморијалним местима и сличним знаковима идеолошких, политичких и друштвених сукоба. Вид. нпр. рекламе са бомбашем и нуклеарним полигоном Чарлијевих „креативаца“ (P, str. 538-540).

пракса разбијања јединственог, кохерентног и целовитог индивидуалног идентитета, односно, негација конзистентности и унифицираности како света, тако и човека. Хојзингина хипотеза по којој игра представља борбу за нешто (19) полази од синтезе представљачког и агоналног која се кроз игру остварује, што омогућава сталну осмозу између стварности ван игре или „не-игре” и игре.

Велики је значај игре као мотива/теме, метафоре/алегорије живота уопште или неког његовог аспекта, као аналогije наративног света или као композиционо-структуралног принципа нарације (код Керола, Бекета, Набокова, Калвина, код „Улиповца“, нарочито), за савремену књижевност. Уз разноврсне поетике игре иде и представа о приповедању и књижевности као игри (Епштејн, 2010, стр. 100-102) или „онтолошкој импровизацији” (McHale, 1987, р. 13), на коју и сам ДеЛило реферише (LeClair T. , 1982, р. 21), мада сталним подривањем конвенција жанрова које користи као оквир и поетиком отвореног, незавршеног краја (Osteen, 2000, pp. 44-45) доводи у питање природу игара које књижевност и представља и ствара, преплићући и сучељавајући два модуса игре које ћемо касније детаљније описати.

Наиме, за савремене поетике и поетичке употребе игре, јако је значајна и, од романтизма интензивирана, пролиферација теорија које покушавају да осветле и протумаче интринзичне мотиве за игру, односно да понуде хеуристички оквир за разумевање функција играња и игара у индивидуалном и/или друштвеном животу. С обзиром на број и разноликост игара које се играју и измишљају, као начин задовољавања, али и даљег културног надограђивања и инструментализације претпостављеног нагона за игром, с обзиром на њихову међусобну различитост и с обзиром на то да се у протејску категорију игре сврставају активности које у некој другој култури немају или нису имале тај статус, различити аутори се користе или надовезују на различита схватања игара. Игре које се у једном друштву играју, преферирају или пропагирају за писце су и „текстови“ кроз које се интерпретирају вредносни систем, идеологије и стремљења тог друштва, јер културно преферирање импровизованих игара или игара дефинисаних и омеђених јасним правилима која се морају поштовати или, пак, оних које су сасвим у власти случаја, показује да ли дата култура доживљава друштвену стварност као круту, спутавајућу и претерано устројену или, напротив, као хаотичну и готово стихијску, узнемиравајуће неорганизовану и без јасних усмерења. Разнолике употребе игара у књижевности могле би да потврде Кајоину тезу о међузависности култура и игара (Кајоа, 1979, стр. 92-94) по којој избор игара открива „лице, стил и вредност одређеног друштва”, јер се у принципима који

управљају одређеним врстама игара препознају било они који се манифестују и изван затвореног света игре, када су игре метонимија културе („чиниолац и огледало културе” (Nav. delo, str. 106)), било они који су принципима стварности крајње супротни, у којима писци налазе утопијски, субверзивни или критички потенцијал. Игре су и педагошко, односно средство васпитања и формирања друштвено пожељног карактера, средство преношења доминантних или хегемонијских етичких и других вредности, али су и средство њихове негације и изврдавања, када их друштво или група проглашава за фриволне и морално-психолошки неподобне активности. Какве игре једна култура легитимише као идеално учило и романтичарски модел уравнотежења нужности и слободе, разума и нагона, правила и импровизације, а какве осуђује као аморални инфантилизам и ескапизам може се прочитати и кроз књижевно-уметничку употребу и обраду овог хронотопа и низа дихотомија које он подразумева.

Мноштву интринзичних и екстринзичних функција играња профилисаних током историје и мноштву облика игара, савременост је допринела експанзијом идеологије која подстиче игру не само као самосвојну, оделиту праксу него као начин схватања већине других активности и која, бар на нивоу реторике, тежи креирању игриве варијанте свих могућих активности и делатности – економских, педагошких, управљачких - изједначавањем креативности са игром чија се слобода хиперболизује и идеализује. Уз то иде и пропагирање субјективног искуства и индивидуалног значаја игре, проистекло из психолошког схватања по којем су социјално-културне функције и значења игара за играче ирелевантни, и по којем је игра стање ума и посебан тип односа према свету и сопственим и туђим активностима у њему (Sutton-Smith, 2001, pp. 173-174).

Савремено друштво карактериште, међутим, не само мноштвеност, већ и тенденција ка још убрзанијем умножавању игара, њихова свеprisутност, колико и све већи степен привидно ненаметљиве тржишно-маркетиншке контроле над реквизитима, облицима, просторима и наменама игре и за игру. Постмодерно доба (као и постмодернизам у смислу естетско-поетске парадигме епохе) по многим је доба којим доминира „култура игре“ (Ориард; нав. у: (Idem, p.180)), игре са мноштвом сопствених улога у јавном, интерперсоналном и приватном животу, игре са означитељима сопства која имплицира њихову необавезност. Шта више, може се рећи и то да је постмодерно стање такво радикално проширење опсега појма игра, да се чини да је овај постао синоним за културу: „постмодернизам види културу управо као бескрајно поље игре у којем нема привилегованих елемената, таквих ’који не играју’” (Епштејн, 2010, стр.

88). Уосталом, и сам Лиотар, као кључни теоретичар постмодерног облика друштвеног живота и сазнања, ово је стање описао уз помоћ Витгенштајнове теорије језичких игара, модификоване тако да доведе до концепције „опште агонистике”, односно, до теорије само интерно и релативно легитимних игара, засноване на агонистици, која је начин и средство разумевања друштвених релација (Lyotard, 1984, pp. 10, 17). При том, Лиотар није ни једини ни први који у начину функционисања културе и друштва препознаје ову или ону игру, или више њих. Шта више, фреквентна употреба игре као метафоре или модела за друге врсте друштвених активности, од љубави до рата, и потврђује значај игре за савременог човека и поспешује расправу о ширим, културним, психолошким и антрополошким импликацијама тог значаја.

Подстицај да се ова или она врста друштвеног понашања посматра као оваква или онаква врста игре има многобројне изворе (не искључујући, можда, ни проминентност спортова у масовном друштву). Ипак, најважнији од њих јесу Витгенштајнова концепција форми живота као језичких игара, лудичко схватање културе Хојзинге и нове стратегије из Фон Нојманове и Моргенстернове *Теорије игара и економско понашање*. Од Витгенштајна долази представа о интенционалном делању као „слеђењу правила”; од Хојзинге - о игри као парадигми колективног живота; од Фон Нојмана и Моргенстерна - о социјалном понашању као реципрочном маневрисању ка дистрибутивним исплатама (Geertz, 1983, p. 24).

Више него ико, по Герцовом мишљењу, популаризацији игре као аналогije (не само успутне метафоре) других друштвених активности, бар када је контекст америчке културе и науке у питању, допринео је врло утицајан и познат амерички социолог, Ервин Гофин, са својом теоријом о начинима самопредстављања и делања у друштву, примењујући представе преузете из игара на скоро све друго.

Друштвена етикеција, дипломатија, злочин, финансије, адвертајзинг, закон, завођење и свакодневна „сфера шегачења“ схватају се као „игре информацијама“ - лавиринтске структуре играча, тимова, потеза, позиција, сигнала, информационих стања, ризика и исхода у којој само они „вредни игре“ - они који су вољни и способни „да се претварају у вези са свиме“ - напредују. [... Тако су постепено све врсте непосредних сучељавања почеле да се тумаче као игре.] Друштвени конфликти, девијација, предузетништво, улоге полова, религиозна стања, статусно рангирање, као и једноставна потреба људи да буду прихваћени, наилазе на исти третман. Живот је само куглање стратегијама. [...] Слика друштва која израста из дела Гофмана и гомиле научника који га на овај или онај начин следе или се на њега ослањају, јесте слика једног непрекинутог тока гамбита, маневара, смицалица, блефова, прерушавања, завера и отворених подвала индивидуа и коалиција индивидуа које се боре - некада лукаво, чешће комично - играју енигматичне игре чија је структура јасна, али не и поента. [...] Видети друштво као скупину игара

значи видети га као неизмерну мноштеност прихваћених конвенција и одговарајућих процедура (Idem, pp. 25-26).

Међутим, игре, тачније, начини играња који се кроз ове дискурсе истичу у први план јесу они које у значајној мери одређују конвенције и/или правила и формална ограничења пројектованих светова, типови игара/играња које је Кајоа (Кајоа, 1979, str. 55-56, 60, 82) означио као *ludus*, сматрајући их средством друштвене дисциплине нагона. Оне преносе моралне и интелектуалне вредности једне културе; имају цивилизаторску функцију у друштву, али су, у ствари, институционализација и каналисање првобитног, друштвено неподобног и неструктурираног нагона за игром - *paidia-e* – око постулиране, произвољне препреке/правила. То су игре унутар задатих граница, калкулативно-комбинаторичке а не игре са границама, не она углавном безимена и неименљива испољавања недисциплиноване енергије играња.

Кајоином разликовању *ludus*-а и *paidia-e*, као једном од начина приказивања дихотомије игара, одговара разлика између игре (*play*) и игривости или разиграности (*playfulness*) коју истиче Брајан Сатон-Смит (2001, р. 148), односно, општија незванична разлика (у енглеском језику) између *games* (рецимо, игрица), као игара заснованих на унапред задатим просторно-временским оквирима, циљевима, правилима и могућностима и *plays* (рецимо, играрија), као игара чији се светови граде и разграђују током саме игре, чија су правила провизорна и флексибилна, подложна преговарању, које су мање-више незавршиве и немају јасне критеријуме победе и пораза, а које најбоље представљају спонтане дечије игре у којима су односи међу играчима, односно, улогама једног играча, провизорни и у којима нема победника и поражених, добитника и губитника.

Играрија је отворена територија где су претварање и стварање света круцијални фактори. Игрице су ограничене области које изазивају на интерпретирање и оптимизацију правила и тактика – да не спомињемо време и простор. [...]Израђивање дистинкције свет игре-свет не-игре [у играрији] се мора вршити, перформативно, кроз повратну спрегу током саме игре [...] С друге стране, у модусу игрице, та дистинкција је већ претпостављена, јер временско и просторно затварње штите од испада структуру одређене игрице засновану на правилима (Walther, 2003).

Игра(рија) је, дакле, један тип виртуалних светова и то, по Грегорију Бејтсону (Sutton-Smith, 2001, р. 139; Walther, 2003), аутопоетички и аутотеличан, односно, како то још Хојзинга имплицира, парадокс истовременог постојања и свесног бивања на два нивоа стварности.

7. 4. 1. Дуализам игре

У ДеЛиловим романима наилазимо на оба вида играња и оба типа игара. Прве, по њему, задовољавају потребу за редом и дају осећај достојанствености – унутар граница, просторних и/или темпоралних, каже (LeClair, 1982, pp. 20-21), следећи, вероватно, Хојзингу (Huizinga, 1992, str. 62) могућа је потрага за савршенством, могући су усавршавање и самодисциплиновање, унутрашње рестрикције у оквиру „скоро метафизичких правила“. При том, њега потреба за играњем оваквих, стратешких и спортских игара интересује због њихове способности да симболички изразе односе моћи и тежње ка супериорности и хегемонији, али га, с друге стране, интересују и консеквенце фаворизовања реторике игре, експанзије и имплементације лудичких принципа у не-игре, моделовање политике, економије, рада и свакодневице по узору на игру, што се у сатиричном виду врло јасно приказује у *Крајњој зони*, кроз мотив играња нуклеарног рата. Одабравши да подуку о војној стратегији и нуклераном рату уоквири материјалним и концептуалним реквизитима друштвене игре, да игру примени као едукативно и експликативно средство, мајор Стејли реалан конфликт измешта у сферу која, с једне стране, дозвољава катарзично, некажњиво и привидно беспоследишно иживљавање насилних и смртоносних порива (којима, заправо, даје подстицај и материјал), док, са друге, ствара илузију о могућности потпуне рационалне, просторне и временске контроле над токовима и ефектима рата.²⁰⁹ Ова игра, стога, доводи у питање уверење да је илузија реда коју организована игра пружа недвосмислено „доброћудна“ (EZ, p. 112), представљајући својеврсан коментар на питање о односу рата и игре којим је и Хојзинга закључио своју апотеозу цивилизацијских функција агона: на више пута постављено питање о играчким елементима/расположењима у рату као једном од облика агона, које је заправо питање о природи и форми моћи - јер је моћ оно што се из игре прелива у не-игру - одговор је могуће наћи само у домену етике, јер само етички принципи, којима су током двадестог века често оспоравани легитимност и домет важења, могу да заиста омогуће разликовање игре и не-игре (Huizinga, 1992, str. 190, 192).

Овакав, тајни и затворен начин играња, драстично се разликује од летимице ухваћених призора деце у игри, по улицама и разним објектима, од игара које постају предмет нечијег махиналног погледа, нарочито у шестом делу *Подземља*, делу који

²⁰⁹ О смислу конципирању нуклеарног рата као стратешке друштвене игре, тј. игре рата, детаљније у: (Osteen, 2000, pp. 41-42).

припада с носталгијом евоцираној безбрижној атмосфери наивности и илузије детињске невиности с почетка педесетих. У приказу тих игара – јукстапозираних са сликом деце у игри на Бројгеловој слици *Дечије игре* (Слика 7), која је предмет Бронзинијевих разговора са оцем Паулусом и Кларом, као и са призорима разноразних друштвених игара истиче се управо њихова специфична темпоралност и посебан однос према простору и месту које играње омогућава. „Како се само та деца прилагођавају, како користе зидове и стубове уличних светиљки и пожарне степенице”, уочава, са завишћу одраслог, озбиљног и одговорног учитеља, Бронзини (Р, str. 676). Тај однос према простору асоцира фукоовске хетеротопије – места која све просторне облике којима су окружена и праксе, односно релације тачака и елемената које те просторе чине оним што јесу „истовремено одражавају, оспоравају и изврћу” (Foucault, 1967; 1984). Стога су простори дечије игре као огледала – одраз стварног и посебна стварност, истовремено – јединство места и утопије, места којег реално нема, али и средство оспоравања представе о месту као нечем што је изоловано у простору и независно од онога што се у њему дешава. Дечије игре стварају места, а не обрнуто. Нови, привремен, импровизиран скуп унутрашњих релација који дечије игре граде на затеченом простору, изнутра га, имагинарно, отварајући и прерађујући, дозвољава да се простори и праксе који га окружују виде из више симултаних перспектива, управо због тог амбивалентног, двојаког, и миметичког и оспоравајућег, пародијског односа игре према принципима и појавама света ван игре. Тако ће Скот у *Мао II* увидети да дечије играње по облакодеру у изградњи ову недовршену грађевину претвара у руину (М, р. 23), као да обрће временски ток и тиме, заправо, негира представу о једносмерном кретању времена, односно, слику времена као неповратног тока, колико и слику напретка и богатства коју би градилиште облакодера требало да сугерише. Стога је време у игри, или време игре, на посебан начин преломљено: „Нема историје, нема будућности” (Р, str. 676). Игра омогућава потпуно уживљавање у сваки дати тренутак, испуњен могућностима које га чине неизмерним, протежу га у бесконачност и играчу омогућавају да, тако рећи, искорачи у другу временску димензију. Тренутак игре се не надовезује на тренутке који игри претходе, већ на време претходних игара, градећи посебно и из остатка живота измештено нелинеарно време. Каталог игара који се из шестог дела *Подземља* може ишчитати, а чији је модел споменута Бројгелова слика – слика огромног броја деце и групица деце која су запосела читав градски квартал, улицу, обалу, цркву..., претворивши га у готово безгранично игралиште – у слику Бронкса из средине двадесетог века уноси један аисторијски и на изглед атемпорални

слој, просторну димензију коју, речима оца Паулуса, ствара способност деце да „изврдају време, у ствари, и пустошење које напредак са собом доноси” (P, str. 684). Време игре супротставља се, дакле, прогресивно-деструктивном времену историје, успорава га својим продуженим, растегнутим, импровизованим тренуцима, али га не зауставља. Једноставно се заснива на неодговорности и немару према њему.

Међутим, функција успостављања аналогije између Бронкса почетком педесетих година двадесетог века и Бројгелове шеснаестовековне улице не састоји се само у томе да се приказ учини колажним (како би се, у складу са поетиком читавог романа, истакла идеја посредовања (Брлек, 2008, стр. 96), недоступности непосредоване стварности) или само у томе да се установи историјска истрајност дечијих игара које се у готово неизмењеном виду играју и после неколико векова, на другом континенту, чувајући у себи „нешто прастаро”, „некакав средњовековни страх” или нешто још старије (P, str. 689). Не само да је то прастаро, атавистичко или примитивно, што игре у себи чувају везано за страх, ирационалан и неименљив, него тај страх игре повезује са смрћу. Стога је, с једне стране, Бројгелова слика шарене гомиле разигране и раштркане деце, све у покрету, у онеобиченом простору са неколико планова и ракурса, тако да се оставља отвореним питање односа времена и простора (да ли су све те игре симултане или то слика темпоралну сукцесију преводи у просторну истовременост) имплицитно суочена са сликом која јој је по свим карактеристикама супротна, иако је читав део романа по њој насловљен („Аранжман у сивом и црном”, Слика 8) - са Вистлеровом непомићном, строгом, крајње озбиљном, скоро уоченом старом мајком, у сивом и црном, у скученом и аскетском, геометријски строго уравнотеженом простору који је скоро без дубине. Пуритански изглед мајке и свечано-смирен дух читаве слике јесу и алузија на и даље живу, у основи пуританску традицију осуде игре (Sutton-Smith, 2001, pp. 199-202), сваке игре и сваког облика неозбиљности, заноса и самозаборава, као недозвољене и морално штетне активности.

С друге стране, за Клару, која у својој беби већ види нешто од туге старице на самрти (P, str. 723), од своје свекрве која, као репродукција репродукције Вистлерове мајке, по читав дан борави непомићна у својој соби, такође види и да између *Дечијих игара* и *Тријумфа смрти* нема много разлике (692). Њој насликана деца делују претеће и морбидно, дакле, као персонификација смрти, а не пуноће и снаге живота, као варљиве маске ужаса. Тиме она и експлицитно приближава игру и смрт, антиципирајући и двосмислен завршетак поглавља, односно Никово играње са оружјем и ликом гангстера које се претвара у нехотично убиство Џорџа, а које је, истовремено,

и хотимично убиство Оца (Џорџа у улози заменика за Никовог одсутног биолошког оца, чији је нестанак узрок противуречних, збуњујућих осећања). Међутим, Кларин коментар на Бројгелову слику чини да и мноштвеност игара које се у њеном окружењу играју поприми нешто сумњиво и да почне да делује као притајено вребање. Да ли су дечије игре и *Дечије игре* парадигма или карикатура реалног људског живота? Њено читање слике, на трагу Вилијама Карлоса Вилијамса, доводи у питање представу о невиности, која је, иначе, другим стилским и наративним средствима уписана у слику мултикултуралног живота средином двадесетог века, и о слободи дечије игре²¹⁰. Такође, тај коментар као да све друге у роману приказане игре претвара у шугу – игру која се у овом делу више пута спомиње (Р, str. 686, 688, 728) јер имплицира узајамну демонизацију каква се у том тренутку захуктава на глобалном политичком плану. С обзиром на то да ова игра, заправо, подражава катарзичне и лековите ритуале, ритуале пурификације који подразумевају одабир жртвеног јарца (фармакона) у функцији очувања и одбране физиса и етоса једне заједнице, она у роману представља и модел света који свој опстанак хоће да гради на стигматизацији и психолошкој пројекцији, на произвођењу недодирљивог и симболичног људског отпада, зла које је, како енглеско име игре сугерише, заправо безимено и, у суштини, неименљиво (*It*). А оно чему се не може наденути име, како Клара каже у интервјуу у првом делу романа, цитирајући Опенхајмера, у вези са нуклеарном бомбом, аутоматски бива пребачено у категорију људског отпада јер превазилази моћ поимања и маште (79). Игра, међутим, уводи моменат поновљивости и реверзибилности геста, тражи да се оно одбачено врати, али измењено, са увећаном и претећом снагом коју је издвајањем и деградацијом стекло. Нема коначне шуге. У игри, дакле, долази до конвергенције архаично-митског и историјског, чак, дневно-политичког (као у игри „Објављујем рат“ (Р, 672)), али и до повезивања цикличног модела времена, који тражи да неко увек изнова буде иста шуга, и линеарног, који наслеђене моделе другости као утеловљења страног, злог, отпадног, модификује у складу са околностима. Тако се и овим хронотопом преноси вишеструкост и конфликтност темпоралних модела, од којих први тежи томе да очува

²¹⁰ Завршним стиховима песме о наведеној Бројгеловој слици, Вилијамс у Бројгеловом поступку препознаје извесну сардоничност, „мрачни хумор”. И по њему слика као да наговештава или најављује нешто језиво, насиље, пре свега (Vilijams, 1983, str. 213). ДеЛило још више истиче амбивалентност Бројгелове слике – неразлучиву мешавину сатире, алегорije, утопије и реализма коју она нуди својим осцилирањем између тоталног захвата у богатство дечијих игара и приказа друштвеног живота као неозбиљне и често сурове скупине игара - јер она подржава његову употребу игара као хронотопа заснованог на амбигвитету и низу спољашњих и унутрашњих дихотомија (слобода-нужност, импровизација-правило, аутономија-условност, стварно-нестварно, итд.).

status quo, да шуга остане шуга, а други – томе да се процес премештања истог одржи као непрекидан. ДеЛило, дакле, не остаје на једном, било афирмативном и идеализујућем, било оптужујућем и критичком аспекту приказивања и репродуковања игара, већ бира да прикаже игр(ањ)е које осветљава не склад, помирење или синтезу супротности, правила или нужности и слободе, већ, напротив, њихову непомирљивост и тензије који из ње проистичу.

7. 4. 2. Играчи

У низу теоријских и интуитивних дистинкција двају типова или двају начина игре, као и у процесу метафоричког преноса елемената и карактеристика игре у сфери живота ван игре, често се истиче и постојање или могућност постојања и трећег типа игара/играња, када долази до потпуног стапања или надовезивања двеју номинално различитих димензија света и живота, а који је крајње двосмислен јер укида разлику између игре и не-игре, између фантасмогорије и стварности или пориче смисао и оправданост постојања такве разлике. Такав тип незваничних, непризнатих, неименованих, просторно и временски неограничених игара јесте карактеристичан за постмодерну лудичку културу онолико колико се ова заснива на непризнавању јединственог, непроменљивог и суштаственог сопства и на хиперболизацији или мистификацији слободе избора и креирања сопствених идентитета и имица, слободе да се привремено важећи уговори, конвенције и правила одбаце чим окоштају. Отуда мешање игре у „обичан” или „озбиљан” живот, када се, како Кајоа каже, „покретачки инстинкт игре прошири изван строгих граница времена и места, без унапред утврђених и неопозивих конвенција” тако да се игра не завршава ни онда када њена правила – изолујућа и ослобађајућа, истовремено – престану да важе (Кајоа, 1979, str. 77-78).

Ово изливање игре из додељених јој граница и третирање живота по аналогiji са игром, код Делила се најјасније приказује у роману који, упркос томе што експлицитног приказивања и/или тематизовања игре готово да и нема, носи назив *Играчи*. На позадини слике рада – о којој смо већ говорили – коју граде описи простора за рад, као и евоцирање атмосфере на радном месту и карактеристика канцеларијских и административних послова којима се ликови баве, јавља се потреба за активностима које би биле компензација за растућу, иако непризнату учмалост и рутину, за одсуство смисла и, нарочито, за осећај потпуног одсуства контроле над простором и сопством. У сугерисању готово халуцинантне неодређености и неодредивости квалитета живота који Лајл и Пемии воде, његове неусмерености и нестварности, ДеЛило се служи и

сликама Едварда Хопера. У одлучујућим моментима романа, пре но што поступци који су деловали као Лајлова или Пемина необавезна или фриволна играрија, разонода и релаксација почну да производе последице у стварности, Хоперове слике осамљених, а вероватно и усамљених, у саме себе утонулих, далеких жена, најчешће без лица или јасне физиономије, јављају се као експлицитан или имплицитан сигнал преокрета²¹¹. На тај начин се атмосфера романа, као мотив за поступке ликова, надовезује на специфичну атмосферу Хоперових слика, нарочито урбаних и камерних, односно породичних сцена, на ефекат замрзнутог кадра и на осећај потпуне самоће, међуљудске отуђености, интроспективне непомичности и одсуства комуникације који његове слике комуницирају. Алузије на Хопера јесу начин на који се показује да атмосфера из које се рађа потреба за игром није нешто тренутно, него нешто што се већ деценијама развија. Оне Лајловом и Пеминим стању приписују историју или, тачније, провенијенцију (Fuko, 2010, str. 66).

У Лајловом лику се од почетка романа истичу мимикријски и глумачки елементи. За разлику од Пемини, која је свесна тога да јој је непрестано досадно, Лајл за своју компулзивну потребу да замишља ситуације у којима би се показала истражна корист од његове, подједнако компулзивне потребе да свесно уочава тривијалне детаље у појавама анонимних људи и случајних сапутника и пролазника, да прави „менталне забелешке” (Pl, p. 38) не препознаје знаке игре као средства које пружа недостајући осећај надмоћи над сопственим окружењем, како је о функцији игре мислио тада утицајни психолог Ерик Ериксен (Sutton-Smith, 2001, p. 54)²¹². Комедијаш на послу, а иследник и сведок у свакодневном животу, Лајл својом игром скривања и надзирања имплицира свет непрестаних ризика и сталног предузимања мера предострожности, дезорганизован свет који изазива потребу да се ствари и живот који измичу преузму у своје руке. С друге стране, управо се јачање концепције окружења и може схватити као један од фактора који производе осећај немоћи из којег се рађа потреба за необавезујућом али компензативном игром. У том смислу, јако је значајан

²¹¹У првом случају, Лајл у повијеним раменима Розмери, која ће га увести у свет карикатуралног тероризма, види фигуре Хоперових жена које читају. У другом случају, Памини обнажених груди, наспрам јарке, вишебојне светлости, у довратку колибе у Мејну, предмету многобројних Хоперових пејзажа, више је него реминисценција на његово *Подне* (Слика 9 и Слика 10).

²¹²Једно од Лајлових правила је да сам себи, али као да разговара са неким ко га испитује, набраја чињенице у вези са изгледом неке непознате особе у аутобусу: „представа о полицијској истрази била је део ове менталне концепције. Он је сведок који идентификује осумњиченог.“ Такође памти бројеве таблица и друге сличне детаље (45).

разговор између Пемии и Цека, пријатеља и будуће жртве њеног осећаја истовремености учмалости и угрожености:

„Знаш шта стварно не мислим?“, рекла је. „Не мислим да могу да поднесем идеју сутра.“ [...] „Ствар је у томе да не могу да прихватим више времена од оног које је управо овде. Изабери праву реч, јер то је важно. Не место, то је реч за лифт. Не ни канцеларија или заграда, то је превише уопштено и примењиво на све.“

„Окружење.“

„Хвала ти, Цек.“

[...]

„Плаши ме та ствар, то што су људи работи. И окружење, Цек, хвала ти“ (P1, pp. 42-43).

У Пеминим речима препознају се својеврстан поремећај у доживљавању простора и места и елементи агорафобије, с обзиром на њено неуобичајено разликовања лифта као места (затвореног, покретног, малог) и хола као простора (заstraшујуће неизмерног, апстрактног, отвореног, непредвидивог и узнемирујућег) (24). Превласт концепције окружења у проксемици, у начину перципирања, доживљавања и употребе простора, подразумева и јачање новог типа (само)свести – свести која се тешко разлучује од онога што је у датом тренутку окружује, због чега је будућност, свако темпорално трансцендирање живљеног момента, за Пемии незамисливо. Та неспособност „искључивања“, о којој сведочи и већ спомињана Лајлова прикљученост на апарате који кодирају и дисеминирају берзанске податке, у вези је са јачањем осећаја индивидуалне немоћи у свету и граду „који функционише на принципима заstraшивања“ (24), маниристички сумњичаве угрожености која у сваку ситуацију или ствар уноси и „референцу на прожимајући страх“ (38), чему је потребна игра као противтежа. Однос између овог осећаја ухваћености у окружење и ескапистичко-терапијске функције игре показује каснији Пемин моменат среће (део њене „историје бивања срећном на чудним местима“ (178)). Док седи на бранику аута, у атмосфери разоткривања лицемерија пријатељства коју је покренула њена и Цекова прељуба, Пемии посматра децу која врло озбиљно и свечано играју голф на терену који је умањена копија правог голф-терена, са свим његовим сценским елементима, као што су и они умањена копија професионалних играча голфа. Дечаци делују истовремено и карикатурално, у свом настојању да се придржавају свих појединости, попут марионета, и потпуно предано, ван света. Из Пемине перспективе - а ова се додатно релативизује и помињањем могућег утицаја просторне тачке гледишта и сумрака – дечаци и читав терен делују компактно, као сасвим изоловани од буке, гужве и објеката који игралиште крај пута са свих страна окружују. Срећа удубљеног, а

невидљивог посматрача, воајеристичка срећа (што се наглашава типографијом глагола посматрати (Ibid.)) указује не само на то да се могућност виртуалног измештања из тренутног и актуалног окружења сматра изворем задовољства, него и на то да је удаљена представа неопходан катализатор емоција и самоспознаје, као што ће убрзо затим, Пемин бити потребан филм да би могла да осети да жали за Џеком, да препозна своје емоционално стање (206). Другим речима: „Све што је било непосредно живљено, удаљује се у представу” (Debord G. , 1992, р. 10) па, заправо, игра представа коју Пемин види у дечијој мимикрији и симулирању „праве” игре – то што се њихов труд да личе на одрасле или на играче са телевизије истиче изнад њиховог труда да играју добро – разоткрива илузију играча-играчака.

С друге стране, рутина - у раду, у међуљудским односима и бесплодном брачном животу, у свакодневици сведеној на серију навика у кретању, поступцима, речима - а коју ДеЛило слика у првом делу романа, како би дао увид у егзистенцијално и психолошко стање брачног пара којим ће се бавити, и која скоро свему што Пемин и Лајл чине придаје утисак о досади као штиту против учествовања, тј. против дубљих осећања (51), о умору, исцрпљености, механичком понављању, имплицира још један мотив за окретање непромишљеној, растеређујућој и узбудљивој игри – потребу за стимулансима који би разбили монотонију ритуализованих, али и обесмишљених радњи у којима се више не учествују ни емоционално ни духовно. Контрадикторан однос свести и окружења, однос потпуног прожимања и крајње самосвесне дистанце, производ је унутрашње подвојености која се испољава у начину на који Лајл прати сопствене гестове и изразе лица, односно именује оно што тренутно чини, због чега је његов доживљени говор пун речи под наводницима и момената самоућиткивања. При том, његов и Пемин доживљени говор, са низом заједничких мотива, какав је, на пример, мотив комплексности, има и функцију креирања темпоралности коју је Дебор назвао псеудо-цикличном (Debord G. , 1992, р. 95): време које су културне, медијске и индустрије забаве претвориле у робу, сегментирале га у серијски производиве делове, представља „бесконечно гомилање еквивалентних интервала”, момената који су привидно индивидуализовани, а у ствари, међусобно заменљиви.

Други ток размишљања који има кључну експликативну и мотивациону функцију јесте Пемин у очи прељубе. У серији исказа којих се она сећа као изржава ставова јавног мњења по питању односа задовољства и морала приметна је градација у правцу егоизма, себичности и самоповлађивања, од узимања у обзир туђих емоција до потпуног препуштања сопственим жељама.

Годинама је слушала људе, свакакве, заиста, како би ту и тамо рекли: „Учини шта год желиш све док тиме нико није повређен.“ Говорили би: „Док год се обе стране слажу, учини то, ма шта било.“ [...] Говорили би: „Следи своје инстинкте, буди то што јеси, иживи своје фантазије“ (143).

Фразе евоцирају раст хедонистичког оправдавања бескомпромисног полагања права на задовољавање сопствених потреба, једне инфантилне егоцентричности и безосећајности. Стога не чуди идеја играње деце која се играју одраслих у приказу њене и Џекове афере. „Напокон, као да су говорили, дозвољено нам је да решимо ту мистерију. То је било део принципа детињастости који је она хтела да успостави као њихов свестан ниво перцепције” (166). Она, дакле, жели да се игра детета на прагу зрелости, детета које открива нешто што му је до тада било забрањено и које сада шири границе свог искуственог света, као што њен муж, у том истом тренутку, жели да игра двоструког агента, и да открива свет завера и контра-завера. Међутим, како то накнадни призор малих голф-играча чини очигледним, Пемии том игром, тим претварањем, у своје самоопажање хоће да, заправо, унесе моменат изолације, да би могла да буде као у затвореном простору који никаква спољашност – у виду будућности, одговорности, последица - не може да пробије.

7. 4. 3. Утакмице...

... у крајњој зони

Игра као модел света доминира *Крајњом зоном* која се заснива на јукстапозирању и преклапању спортских, ратних, дечијих и језичких игара; ове последње у смислу Витегенштајнове филозофије, чија примена ликове чини персонификованим дискурсима (спортског новинарства, маркетинга, мистицизма, пуританизма, разних наука које студенти изучавају, економије и војних наука, пре свега, језика комеморације током бдења, итд.) или „примерцима жаргона“ који воде међусобан рат (LeClair, 1982, р. 21). На тај начин, игра се појављује у сва четири облика које је Кајоа издвојио (1979, str. 42-55):

- као агон (такмичарска игра, током које се самеравају способности и стратегије), на основу којег је Хојзинга игру прогласио темељним цивилизацијским и културним обликом, тј. активношћу која не подражава него претходи другим друштвеним активностима и из које

проистичу политика, уметност, право, наука...(Huizinga, 1992, str. 47) - „такмичарски механизам света” (Pl, p. 70);

- као игра на срећу (или *alea*) у форми различитих сујеверја која окружују играње рагбија на Логосу, али и у форми говора о шансама у различитим контекстима;
- као мимикрија, игра у којој се симулира, глуми и прерушава и чији је амблем Мајна, Геријева девојка - прво је одликује необичан стил одевања, као да је костимирана, да би се изненада определила за подражавање лепотица са насловних страна и њихове реторике одговорности према сопственој лепоти; њено име реферише на врсту птице (чворка) која има изузетну способност подражавања гласова;
- као транс (*ilinx* – вртоглавица, занос) - игра чија узбудљивост почива на дезаутоматизацији перцепције, која садржи и елемент ризиковања живота, чему би одговарала импровизирана утакмица током снежне олује.

Теорија игара коју окружење намеће Харкнесу, а коју он хоће да порекне и одбаци, јер не жели да своје мотиве подведе под шире културне функције и процес социјализације, јесте, у основи, она по којој је игра васпитно-образовно тј. средство усвајања и увежбавања социјалних норми и конвенција, заједничких и друштвених вредности), а свет игре социјални микро-космос, а не свет индивидуалног искуства и психичких функција²¹³. Сукоб са таквим схватањем игре лежи у основи аналепсе (флеш-бека) о Харкнесовом претходном одустајању од рагбија, при чему се овај сећа тренерских речи по којима ће то одустајање од игре предодредити његове касније одлуке, условити даља Харкнесова одустајања (EZ, p. 19). Речју, на делу је реторика идентитета или модус рационализације функција игара и убеђивања у легитимност те рационализације који нагласак ставља на идентитет - национални, родни и класни: „Речи [тренера] биле су старе и истините, пуне потврде, потпоре и утехе [...] можда је било лакше умрети него признати да су те речи могле да изгубе своје значење” (54). Наспрам воље за очувањем и потврдом наслеђених вредности кроз игру и тренинг, стоји воља за одбацивањем наслеђа, уз помоћ исте игре и њене идеологије, коју епитомира Јеврејин Блумберг, а која задобија облик насумичне рециклаже

²¹³То је, заправо, једно од најчешћих објашњења друштвено-педагошке функције игара у другој половини двадесетог века. (Вид. (Sutton-Smith, 2001, pp. 36-37))

традиција²¹⁴. Са тиме Харкнес покушава да изађе на крај, трагајући за другачијим смислом и другачијом сврхом игре.

Дечија „ратна“ игра „Бенг! Мртав си!“ (31) представљена је као једно од средстава трагања за другим значењем. У роману је приказана као – макар из Харкнесове преспективе - средство катарзе, крајњег растерећења и ужитка у томе да се буде као-мртав, више него у томе да се као-убије неко други. Ова позната дечија игра је добар пример функције мимикрија у ДеЛиловим романима, јер (у стварности) подразумева да се идентитет „непријатеља“ утврђује у складу са доминантним опозицијама, одражавајући кључне наративе о социјалним, класним, расним, националним или етничким антагонизмима. Међутим, за ДеЛилове студенте она постаје повод за искушавање самог чина умирања, односно смрти као крајњег, аисторичног, апсолутног непријатеља. С друге стране, приказујући како дечију игру играју младићи који више нису деца, ДеЛило алудира и на истоимену приповетку Реја Бредберија (Bradbury, 1944) о младићу који кроз најжешће битке на италијанском фронту пролази неповређен, као виртуоз у избегавању метака, све док, у својој слабоумној, детињастој наивности и невиности, верује да се сви они у ствари играју, да се мртви праве мртвим, а рањени рањеним. Џони Квајар, са својим неразумевањем трагедије која га окружује и неразликовањем дечије игре и стварног рата, постаје рањив тек када му, из зависти због његове безбрижности, наметну разлику између стварности и фикције, када његов имагинарни свет постане двострук и хетероген. Бредберијева прича из Другог светског рата, као подтекст наведене епизоде, повратно историзује повод и смисао ове наизглед сасвим безразложне игре у ДеЛиловом роману. Алузија намеће повезивање игре са атмосфером у којој се послератна историјска знања и ужаси геноцида, нуклеарне бомбе и актуелног рата у Вијетнаму и потискују и призивају истовремено. На тај начин се индиректно показује да је катарзичност игре убијања и умирања условљена углавном прећутаним, тек наговештеним историјским околностима, околностима одгурнутим на периферију свести и приповести.

²¹⁴Овај роман карактерише стално транспоноване наизглед бесмислених, а најчешће и комичних изјава играча, њихових вицкастих конструкција, на план историје и њихово озбиљење. Тако у једном моменту Блумберг, у пози која треба да пародира Сократову позу са Давидове слике *Сократова смрт* (Слика 11), говори о „застарелости која ће и сама застарети“, што ће учини да све рециклирамо (78). Колико год да су његови примери будуће рециклаже апсурдни (ципеле у храну, стене у сијалице), на плану индивидуалног идентитета самог Блумберга, Тафта и Мајне, као три Геријева оријентира, таква невероватна рециклажа идеја и идеала заиста се и догађа.

... у језику

У самом средишту романа – што је такође често формално и организационо средство код Делила – смештена је најдужа и најалегоричнија епизода. Она се одвија на стадиону, за време утакмице чији се ток приказује до најситнијих појединости и на начин који сваки од тих натуралистичких детаља трансформише у вишезначну метафору или амблем. Такво, додатно значење, засновано на већ спомињаној метафоричкој опозицији центра и периферије, сугерише, нпр., Харкнесов опис тренутка када се затекао заглављен међу мноштвом тела:

Био сам усред клатеће масе. Ту је било релативно сигурно. Били смо сувише чврсто стиснути да би икакав озбиљнији ударац или шут могао да се изведе. Права опасност била је на периферији где се могло јуришати, појединачно наваљивати, па сам се осећао сасвим опуштено ту где сам био, док су ме љуљали тамо-вамо (EZ, p. 146).

Тако и двокрилна формација противничког тима постаје повод за квази-епистемолошку спекулацију о двојству људске свести: „Све је двоструко, Гери. Двострука свест. Стари облици наслагани на нове. То је слом реалности“ (p. 129). Она се повезује са уметнутом новелом фиктивног монголског научно-фантастичног приповедача, коју Харкнесу касније препричава његова девојка. Прича о „монаданому“ (170), бићу израслом из предела, у ствари је, као и сам роман, незакључена параболо о пореклу језика и језичке свести, а прекида се у тренутку када једна реч избрише саму себе. Та „самобришућа“ реч, тј. реч која је постала неодржива услед губитка референта је, како сазнајемо из „мотелских“ спекулација Бакија Вандерлика, реч „Ја“ (GJS, p. 139).

Утакмица функционише као модел како романа у целини, тако и света на који роман реферише. „Ту има много више него што су само утакмице и играчи“ (EZ, p. 129). Другим речима, епизода постаје жижа свих симбола, мотива и тема: рата који то ипак није, који заправо производи неразлучивост ратног и мирнодопског стања; моћи именована и магије језика; глади и жеђи; присуства древног, праисторијског (у звуку рога који Харкнес (мисли да) чује), паралелно са визијом научно-фантастичне, тотално компјутеризоване будућности једног од играча, који све потезе на терену замишља као резултат сателитски пренетих компјутерских импулса. Језик, тело и историја (већ замишљена као резултат покретања тела у простору језиком (p. 45)) јесу, дакле, теме које ова језичка игра са спортском игром треба да прикаже.

Епизода је, прво, изразито метанаративна – после исцрпног и свечаног извештаја о току припрема, у тренутку када играчи излазе на стадион, епизода се

прекида да би се увело ново поглавље, што аналогiji између утакмице и битке даје додатну потпору, да би се одмах потом огласило упозорење против успостављања такве аналогije кроз уметнуто разматрање позиције реципијента, при чему се разлика између гледаоца игре и читаоца текста о игри хотимично превиђа. То је упозорење уједно и аутопоетички и аукторијални коментар, а дат је у заградама тако да се оставља неизвесним одговор на питање да ли тај део текста потиче од Харкнеса или је „ДеЛилов“, односно, да ли приповедач у првом лицу има потпуну контролу над сопственим текстом. Овако евоцирана сумња у аутора и ауторство најављује разраду стратегије подривања првог лица уметањем текстова неодредивог порекла у *Белој буци*.

Почевши од метафоричног приказа писања о борби као урезивања на нерђајућем челику (111) до закључне објаве дужности писца да распакује лексикон једне спортско-језичке игре, овај коментар фокус приповести пребацује са нивоа активности, које од игре чине образац бескомпромисног реда и усавршивости и које стварају визију „јединствене органске природе игре [која] није само поредак већ [у духу Хојзинге и] цивилизација” (112), на језик(е) игре и о игри, на „криптичан пулсирајући механизам у потрази за револуцијом“ (113). Фокус је, дакле, на језику који је као темпирана бомба, на језику чија је крајња сврха да произведе неку промену у ванјезичкој стварности, да буде перформативан - чин, а не одраз. С једне стране, као и примерак излучевине у пустињи који може бити: дефекација, фекалије, измет, дроб... (88) у зависности од тога ко га и у ком контексту именује, тако и свака утакмица мора да има име. „Сви тимови играју исте утакмице. Ипак, сваки тим користи потпуно другачији систем именовања. Тренери остају будни до дубоко у ноћ да би именовали игре. [...] Ни једна утакмица не почиње док се њено име не прозове“ (118). С друге стране, кроз приказ утакмице засићен спортским жаргоном и терминологијом рагбија, провлачи се низ „мантри“ – „значајан део привлачности спорта проистиче из ослањања на првокласно трабуњање” (113). Ту су варијације бројних елиптичних израза и узвика („Црња јеша педер. Јеша педер. Јеша. Црња педер. Црња јеша педер.” (119)), фонетска варирања појединих речи („фудбаул” (128)) изрази који се понављају док не остану без значења („задах” (139)), потпуно бесмислене скупине гласова које играчи и тренери узвикују и понављају, налик тзв. бебећем говору (136) и ономатопејама које треба да пренесу свакојакe звуке који се на терену и трибинама производе (121)²¹⁵. Неке речи и

²¹⁵ “Niger kike faggot. Kike fag. Kike. Nigger fag. Nigger kike faggot”; “Footbawl. Footbawl. Footbawl.”; “Fug, fug, fug.”; “Eensieweensie”; “Pop, pop, pop. Ving, ving.”

изрази немају никакве везе са дешавањима на терену и тренутном ситуацијом, као када један од играча наводи делове кревета („мадрац, постелина, јастук...” (123)). Тиме се драматизује дејство фонетског слоја језика на психу и тело, што је као мотив Харкнес увео сећањем на кредо који му је отац „доделио“, а који је за њега постао једна бесмислена ритмичка јединица и увод у његову опсесију звуком и обликом нових, непознатих, необичних речи. Због тога се епизода и завршава сценом чије су импликације поетичке и језичко-филозофске: молитва и(ли) Рилке. Низ немачких речи које, док тренер играче позива на молитву, изговара Били Маст, студент за кога звук немачког језика има апотропајску моћ - „кућа, мост, фонтана, капија, крчаг, дрво маслине, прозор“²¹⁶ - цитат је из Рилкеове „Девете девинске елегије”, аутопоетичке песме о односу изрецивог и неизрецивог и о изрицању, тј. о говору, превођењу ствари на искупуљујући људски језик, што Рилке види као егзистенцијални задатак човека –

Па и путник не сноси с обронка брега у дољу
шаку земље, свима неизрециве, него
стечену једну реч, чисту, - жуту и плаву
кичицу. Јесмо л' ми можда *овде* да кажемо: кућа,
мост, кладенац, вратнице, крчаг, воћка, прозор, -
највише: стуб, кула... али да *кажемо*, разумеј,
ох, да кажемо *тако* као што ствари саме
никад у себи нису мислиле да су. Није ли
тајно лукавство ове ћутљиве земље, кад чини
да се у осећању оних који се воле
ствари све до једне у занос преобразе?

Овоземљаско „време *изрецивог*“ (подвукао Р.М.Р.), време мучне и тегобне потраге за речима које ће моћи да пренесу и оно што је немислииво и незамислииво, ужасно и преболно, ДеЛило преноси са метафизичког на историјски план, са плана апстрактне спекулације на терен живе игре и непосредног учешћа, драматизујући га у контексту хладноратовских опсесија тоталним, неизрецивим уништењем човека и Земље. Утакмица о којој је реч у средишту *Крајње зоне*, односно у крајњој зони света самог романа (који се са изузетком те епизоде одвија само на колецу и у његовој околини), јесте утакмица између говора и ћутања, између заједништва и повлачења у робинзонијаду (Робинзон је презиме аскетски настројеног, ћутљивог „витгенштајновца“ Тафта, лика из собичка), између језика и стварности која стално измиче и опире се именовану, или, између Рилкеа и Витгенштајна. Како Кауарт, у

²¹⁶ У преводу Бранимира Живојиновића: „кућа, // мост, кладенац, вратнице, крчаг, воћка, прозор“ (подвука Р.М.Р) (Rilke, 1969, str. 29-30). Вид. и: (Coward, 2002, pp. 27-28).

закључку својих разматрања о „физици језика“ овог романа формулише: „Кроз алузије на Витгенштајна, [ДеЛило] зазива транслингвистичку реалност која исмева немоћ језика; у исто време, кроз алузије на Рилкеа, контемплира искупљујућу мистерију речи тако чисте да чини нуминозном ствар коју именује“ (Coward, 2003, p. 32). Иако крај романа као да потврђује витгенштајновско ћутање, сам роман, као приповест у првом лицу, такав крај оспорава.

Начин на који је званична, организована утакмица приказана и приказом претворена у светковину језика и откровење могућности језика да стварност трансформише и да тренутно преобрази једну ствар у нешто сасвим друго и начин на који Харкнесове личне, стварне и симболичке, имагинативне и халуцинирајуће интервенције у игру (неиздржива глад због које својевољно напушта терен, визија жене из неког давног доба која слуша Баха у сунцем окупаној зеленој башти (126) на пример) нарушавају њен правилима регулисан и преодређен ток, најављује утакмицу с краја романа, импровизовану и готово мистериозну. Потпуно јединство са физичким окружењем које производи највеће могуће блаженство чини играче „делом временских прилика“, „изолованим од земље, од саме перспективе“ (194), као да су у вртлогу, односно, у Кајоином трансу, потпуно препуштени случају и приликама, без стварне контроле над својим телом. Снежна олуја током које се одвија ова утакмица – непотребна, ирационална, неправилна и против правила – чини од ње нешто што свету романа не припада. Она није ни спектакл за друге, ни тренинг, већ готово инстинктиван лудички чин, саображавање природним и космичким ритмовима у њиховој протејској и на моменте аутодеструктивној снази, врста самозаборава. У току утакмице мењају се број играча и правила, уместо мноштва неповезаних фрагмената, испрекиданих неартикулисаним гласовима – какви су сачињавали приказ централне утакмице – овде имамо један континуирани пасус који прати прерастање или распад тимског агона до скупа појединачних дуела. Другим речима, у халуцинантном опису једне халуцинантне игре препознајемо трагове ничеанске глорификација антагонизма и сукоба супротности као космичког принципа, ослобођену митологију насиља, која ослобађа и оно што је један од ликова, Џекмин, назвао „психомитским елементом“ („култови посвећени паганским формама технологије“ (p. 36)) а што уопште није неповезиво и неускладиво са оним механичким или роботским у игрању. Стога: „Оно што радимо на том терену враћа нас назад. Враћа назад [*Harks back*]“ (Ibid.). У Џекминовом опису оксиморонског споја атавистичког и роботизованог који спортска игра реализује можемо препознати одјек Деборве дефиниције фашизма као „технички

опремљеног архаизма“ (Debord G. , p. 67), чиме се митологизација и универзализација, дезисторизација играчког расположења као космичког нагона и принципа дискредитује. Смрзнута ципела која је Герију током игре спала додатно сигнализира праву природу те утакмице и њеног ширег, историјског контекста, с обзиром на то да се овај детаљ асоцијативно повезује са причом мајора Стејлија о ципелама и бомбама баченим на Хамбург (EZ, p. 81), успостављајући метафорички паралелизам између дејства крајње врелог и крајње хладног. Ова утакмица, дакле, реализује Геријеву изненадну, екстатичну, његовом саговорнику у датом тренутку неразумљиву апотеозу „космичког насиља“, „универзума рођеног у насиљу“ (121) коју су му сугерисали маса и бука током централног меча, показујући да се испод уређеног и дисциплинованог света спорта, и спорта као метафоре друштвеног и глобалног поретка, крије хаотична и неодређена, колико плодна, толико и дехуманизујућа интеракција сила која се опире рационализацији и инструментализацији, воља за моћ, а не тзв. фер-плеј.

... у подземљу

Роман *Подземље* започиње Прологом који се може сматрати сумом ДеЛилове поетике. Из неколико различитих перспектива, приказује једну чувену бејзбол утакмицу у Њу Јорку, чији ће нам се тачан датум открити кроз сам текст – 3. 10. 1951. Утакмица у наставку приповести функционише готово као легенда из неког давног доба, због специфичне носталгије којом су прожета сећања на њу и због временске удаљености од садашњости приповедања која је конструисана као много већа него што реално јесте. Приказ реализује навијачки однос према феномену утакмице који моделује особена мешавина мита и ритуала. То је оно патетично и свечано очекивање будуће носталгије о којем говори антрополог Марк Оже, имплицирано клишеом (присутним и у ДеЛиловом опису): „Једног дана ћеш се сећати да си присуствовао овоме“, а који Оже објашњава тиме да су „за обичне смртнике крупни спортски догађаји прилика да властиту прошлост самере и упореде са званичном прошлешћу, са Историјом“ (Оже, Прилог, 2005, str. 23). Такво схватање функције великог спортског догађаја у приватном животу сугерише и ДеЛило, јукстапозирањем питања: „Где си био када је Кенеди убијен/ када је постигнут хоумран?“. Ова питања, дакле, изједначавају значај и ефекат двају реда догађаја, једног који припада историји и другог који чини Историју.

За време утакмице, на стадиону Поло Граундс, долази до укрштања свих релевантних чинилаца романа, како дијегетичких тако и стилских, композиционих, и

наративних. На стадиону се сустичу различити микро-светови међусобно вишеструко и на различите начине супротстављени. С једне стране је свет сиромашног дечака из маргинализоване, црначке културе, а коме је додељена повлашћена функција – функција водича тј. онога ко нас уводи на стадион. На тај начин је читаочев улазак у приповест имплицитно поистовећен са Котеровом квази-револуцијом, са неовлашћеним упадом на недозвољен терен који његову позицију унутар стадиона чини нелегитимном, нерегистрованом и невидљивом. Читав почетак приповести је у знаку суптилног преплитања позиција читаоца и Котера²¹⁷, односно, симболичног насиља које се врши над њима – и читаоцу и дечака се приписује униформни и универзалан амерички глас, што, даље, подразумева и супериорност културе над природом и биолошким детерминантама, „национализацију“ и „империјализам“ физиолошког апарата²¹⁸. Употреба деиктика која Котера чини дословно презентним, додатно – мада на кратко - читаоца везује за његов простор и његов свет.

Са друге стране су светови славних – естрадни свет који репрезентују Френк Синатра, Тутс Шор и Џеки Глисон. Сваки од њих представник је неког другог жанра популарне културе тада у успону, а сва тројица заједно оличење су „америчког сна“ – емигранти, различитог порекла, из радничких породица, који су освојили славу и богатство²¹⁹. Неизбежност света медија о којој сведоче ова тројица, у које са пажњом и очекивањем гледа читав стадион, евидентна је и кроз друге примере приказивања инфилтрације медијасфере у стварни свет, како у виду рекламних слика на стадину и око њега или слогана и цинглова чији заразни ритам свест (играча Мејса кога ДеЛило користи као једног од фокализатора) чини беспомоћном, тако и у начину на који су медији већ стекли моћ обликовања перцепције и спознаје. Тако, на пример, када Котер први пут угледа Била, овај му изгледа „опуштен на начин који Котера подсећа на провинцијски живот у филмовима“ (20) – чин перцепције кроз поређење евоцира искуство – провинцијски живот - драстично страно свету могућих искустава лика –

²¹⁷Уп. „готово дикенсовску визуру“ увођења у свет романа из перспективе „малог“ (Пауновић, 2007, стр. 162).

²¹⁸Овиме се значење својеврсне инсценације оралног, обраћања, тј. употребе другог лица и синтагме „амерички глас“ не исцрпљује јер је реч и о алузији на епске конвенције, у контексту епске ширине приче, односно, скупа национално репрезентативних прича које чине роман, епске дигресивности и епизодичности нарације и довођења у питање епског односа према прошлости као нечему што је коначно, довршено и независно од садашњости. Такође је реч и о разбијању постулираног јединства америчког гласа, с обзиром на то да ће роман у наставку развити импресивно вишегласје, „артикулишући плурализам америчких гласова или дијалеката“ унутар номинално и званично једног гласа (Morley, 2009, p. 138).

²¹⁹На овај детаљ је скренуо пажњу сам ДеЛило у аутопоетичком чланку „Моћ историје“ (РН).

црног дечака са маргина метрополе. Тиме не само да се свет приказаних искустава виртуелно проширује, већ се филм јавља у функцији средстава поимања стварности, која без тог уоквиравања остаје неразумљива, непојмљива. Филмови су, дакле, постали епистемолошки оквир, што ће се надаље у роману често тематизовати. Сцене типичне за одређене филмске жанрове – вестерн, мелодраму, гангстерски филм – стално се у току даље приповести пројектују из свести ликова на/у стварност, час као чин отпора тој стварности, као у случају када се Ник „спрема“ на прељубу (299), час као чин осмишљавања те стварности, као када Ник конструише сцене очевог последњег одласка од куће (121) или када Мет у изгледу људи крај запуштеног игралишта из детињства препозна узнемирујуће физиономије из шпагети-вестерна (217). Везане су, дакле, за нелагоду и амбигвитет, који су у Котеровом случају резултат расном дискриминацијом наметнутог осећаја сопствене инфериорности, немања права на место и неприпадања животу који човек крај Котера репрезентује. Већина ће ликова повремено, а браћа Шеј готово константно свет око себе организовати као филмски кадар или секвенцу. На тај начин се показује да филм ликовима омогућава да се крећу између свог интимног и свој јавног лика, тј. између себе и својих садашњих или некадашњих улога у породици, друштву, на послу, да омогућава – или, чак, открива као већ непревладиво стање - удвајање и (само)дистанцу, прелазак са непоновљивог момента делања на поновљиво време гледања и тумачења призора и тиме доживљај спектакуларизује, отуђује и оспољава. ДеЛило, дакле, приказ повремено фокусира на појаве које прате успон медијске слике, односно, доминацију медијске слике не као одраза стварности већ као концептуалног оквира кроз који се стварност посматра. С једне стране истиче иконичност појаве Френка Синатре, тада већ довољно славног да и у стварности делује као слика и још више као модел понашања и реаговања. С друге стране је Глисон који понавља своје реплике из серије у којој глуми, тј. глуми и у стварности чиме ту стварност фикционализује, поигравајући се разликом/нераз-ликовањем личности и лика.

Ипак, главно средство приказивања успона моћи медија у Прологу јесу лик и глас коментатора Раса Хоџиса и његови узбудљиви, сугестивни и готово хипнотички радио-преноси. Упечатљивост ликова радио-водитеља које је ДеЛило конструисао прво у *Американи*, затим у *Ваги* (користећи се личношћу Расела Ли Мура, познатог као витез Увртуте Браде), а онда и у *Подземљу* не изненађује, с обзиром на привилегованост радија у свету ДеЛилових романа – радија као невизуелног медија, као амблема експлозивног, а затим и све убрзанијег ширења трансмисионих

технологија и њихове улоге у манипулацији јавним мњењем и радија као предмета²²⁰. Стога је лик Раса Хоџиса од изузетне важности за конструисања овог хронотопа. Док његова сећања служе томе да потцртају ритуални карактер спортског надметања, да изграде једну временску вертикалу од одјека прошлости у садашњости, од тачака које у времену обележавају појединачне утакмице из различитих сезона, повезане у целину која даље расте и буја, дотле његова реторика и уметност коментарисања утакмица производе преклапање стварног и медијског, реалног и симулираног, ритуалне и технолошке ванвремености. Хоџисова метода коментарисања јесте први у низу индивидуализованих, тј. персонализованих модела романа у целини. „Кад год је радио лажне преносе утакмица, волео је да пренесе радњу и на трибине, да измисли дете које хвата залуталу лопту [...] стварчицу у којој као да оживљава читава историја игре, сваки пут када је неко баци или удари или додирне“ (26). ДеЛило не само да измишља дечака који хвата залуталу лоптицу (којом је постигнут одлучујући хоумран) већ читав роман гради на Хоџисовој фетишизирајућој премиси о животу историје сачуваном у отпадном материјалу једне игре или „игре“ и откривеном кроз физички додир са њим. На крају, Хоџис не само да садашњост повезује са прошлошћу, са живом традицијом спорта - „Зар би човек могао да преноси утакмице [...] када не би живео у неком облику прошлости?“ (15) – и са ванвременошћу, са вечитом недељом уочи повратка у школу (34-35), а тиме и са младалачим, односно подмлађујућим, ревитализујућим духом игре, него и са будућношћу. То чини прво тиме што спортски догађај унапред види као вест, претварајући га у медијски догађај - „Када гледаш нешто, нешто што ће бити део ударних вести, почињеш да се осећаш као да и сам носиш са собом узвишени делић историје“ (16) - а затим и тиме што својим предосећањима, која сабирају епохалне слутње и нејасна ишчекивања, приписује „заштитничку моћ“ (60) не самој игри него сећању на њу. Ипак, он у исто време ту своју позицију пророка носталгије подвргава иронији, остављајући отвореним како могућност да се доживљај

²²⁰ Радио је амблем уједињене нације односно нације која верује у своје јединство и у своју целовитост и, због тога што конотира пасивност нација које су политичке вође путем свугде и без престанка емитованих говора на радију управљале ка одређеним циљевима, он је механички или глас лутке на навијање, како о свеприсутном апарату мисли, седамдесетих, Баки Вандерлик (GJS, p. 25). Уп. и: „Као ни један медијум пре њега, радио је помогао у стварању и јачању једнообразних националних вредности и веровања“ (Sasman, 1987, str. 258). Сасман даље подсећа на Рувелтова „ћаскања“ на радију која су успела да створе илузију нације окупљене око заједничког средишта. При том је пак сама амблематизација радија симптом склоности модерне америчке културе, опседнуте комуникацијама, да средства за комуникацију третира као иконе (Nav. delo, str. 405). Уп. и каснију носталгичну Кларину евокацију значаја и функције радија у њеној младости (P, str. 450) (тј. у тридесетим о којима и Сасман говори) односно поетичне слике Никове мајке како ради уз радио (687).

ретроспективно аутентизује тако и да се банализује: да остане живо и плодно искуство или да се непрестаним, монотоним и јаловим понављањем „маторих прдоња“ умртви. Тиме што у приказ утакмице уводи и перспективу будућег сећања, као да је оно већ присутно, Хоџис завршни тренутак утакмице и његову атмосферу растеже у бесконачност и доприноси стварању једног мита.

Свет политике и моћи заступа директор ФБИ-ја, Едгар Хувер, чији карактер и идеологија, као и начин на који размишља о националној судбини на унутрашњем и спољашњем плану репрезентују ДеЛилово разумевање хладноратовске политике Америке као политике параноичне производње непријатеља која даље гради и одржава атмосферу непрестаног ухођења и надзора. Хувер у роман уводи идеју о колективном и националном идентитету као реактивном и одбрамбеном механизму – „Сви ти људи које су обликовали језик и клима и популарне песме и храна коју једу за доручак и вицеви које причају и аутомобили које возе никада нису имали толико тога заједничког као у овом тренутку, када сви заједно језде стазом уништења“ (28). Чињеница да је баш Едгар Хувер, са свим својим патолошким страховима (од додира, бацила, прљавштине), са потиснутим хомоеротизмом, са својом неутаживом жељом за контролом чији су производ тајни досијеи, који истовремено и одражавају и даље производе и шире параноичну опсесију заверама сила ван моћи поимања и контроле, тај који репрезентује иначе невидљиву и у роману неприсутну моћ, самој историји којом та моћ управља даје карактер хипертрофираних жеља, фобија, нагона и страхова. Увођење овог лика говори и о ДеЛиловој заинтересованости за готово неразмрсиве сплетове односа између јавног, које је постало полицентрично и тајног, и односа јавности према самој идеји тајне у облику тајних служби, тајних досијеа, тајних извештаја, тајних експеримената, тајног наоружавања, односно о значају који ова нерешива питања и фреквентност њиховог постављања имају за разумевање савремене америчке културе. Да ли је Хуверова служба заиста тајна, и као таква, заиста моћна и од утицаја на ширем плану или се представља као тајна да би контролисала јавност уз помоћ мистификоване и хиперболизоване представе о нечему скривеном и моћном, или се у самој јавности производе страхови и опсесије које бирократија подржава и потхрањује потурајући тој истој јавности фигуре попут Хувера? ДеЛилов Хувер није дефинитиван одговор на питање о природи моћи него средство да се она проблематизује. Његов лик окупља различите манифестације уверења да су прави узроци дешавања, и прави носиоци моћи, невидљиви и скривени иза номиналних центара и актера.

Стадион је, даље, место сусрета различитих типова темпоралности – линеарног и континуираног времена у којем догађаји следе један за другим, дисконтинуираног времена појединачних, фрагментарних и фрагментаризованих сцена, цикличног и ритуалног времена игре²²¹, напетог, час убрзаног, час растегнутог времена надметања, не само између екипа на терену, већ и између различитих индивидуалних перспектива, као и између јавног и тајног, екстатичног и експанзионистичког времена изобиља и историје. У току утакмице Хуверу доносе вест о другој совјетској проби нуклеарне бомбе, која ће за америчку администрацију бити дефинитивна потврда рата између тзв. блокова. Смештање историјског догађаја у позадину популарног спектакла показује закулисну природу политике чија је основна стратегија постала манипулација информацијама. Два испреплетана догађаја несамерљива су и по томе што је један локалне, а други глобалне природе, и по томе што један слави живот, снагу, енергију, радост и блискост, а други служи претњи уништењем, а штампа ће их објединити третирајући их као манифестације нове техно-моћи и брзине ширења вести и информација²²². То истиче још један проблематичан аспект овог метафоричног сусрета – спорт и култура постају за политику и моћ могућа оруђа манипулације и контроле²²³.

Међу присутнима је и дечак са транзистором на крову, за кога ћемо касније схватити да је био Ник, условно речено, главни лик романа, као и да је апарат био марке Емерсон (136), што није само реалистички детаљ. „Пуцањ који је одјекнуо светом“, како ће штампа назвати два „пуцња“ о којима је у време утакмице реч (РН), јесте део четвртог стиха Емерсонове „Химне Конкорду“ (Emerson, 1965) (па, самим тим, и слози, и то одбрамбеној слози, слози у борби за слободу и „рађање нације“) којом се меморализује, сећањем искупљује битка код Конкорда и Лесингтона с почетка

²²¹ „У томе ти је ствар с бејзболом, Котере. Радиш оно што су други радили пре тебе. Тако остварујеш спону. Постоји један врло дуги низ. Човек одведе свог клинца на утакмицу, а тридесет година касније, када несрећни маторац буде у болници и бројао своје последње дане, они ће разговарати управо о томе“ (31).

²²² Реч је о насловној страни *Њујорк Тајмса* од 4. 10. 1951, која је ДеЛилу, наводно, послужила као инспирација за роман (РН), а коју ће, у шестом делу романа коментарисати наставник Бронзини и отац Паулус (678-680). Њихов разговор поставља питање о томе да ли је чланак о утакмици заиста вест о њој или о напретку и комерцијализацији информационих технологија, брзине ширења вести и моћи медија да одређеној вестима придају глобални значај и утицај.

²²³ Овим аспектом односа политике и спорта, као и естетизацијом политике која се постиже инсистирањем на спортској традицији и ванвремености идеологије коју она преноси, у ширем контексту америчког односа према бејзболу бави се: (Duvall J. N., 2002, pp. 264-270) Ипак, инсистирати на томе да је „аура спорта“ лажна (276), као да је једина функција спорта да маскира политику, превидна мноштеност историја и култура коју ДеЛило кроз овај роман афирмише, чак и када неке елементе тих култура и уочену привидност њихове разлике подвргава критици, иронији или сатири.

америчког Рата за независност, а касније и паравојни партизански одред Минитмен, због тога што су песма или сам стих у више наврата повезивани са визуелним представама/скулптурама чланова овог одреда²²⁴. Марка радија је, дакле, ироничан коментар непосредне будућности догађаја који се приказује, а коју ДеЛило кроз ову алузију чини иманентном, али је и маркер атмосфере у којој се догађај одвија, засићене представама о угрожености и нужности самоодбране конструисаним уз помоћ масмедијских манипулација двосмислености и популарним фразама, односно, манипулацијом дискурзивног простора која трансформише и социјални простор, тако што омогућава да се у одиграну утакмицу и стадион као место дешавања читавају додатна значења.

7. 5. Медији у функцији трансубјективних хронотопа

Пролог је егземпларан за читав роман и по томе што уз тачку гледишта индивидуализованих фокализатора – Котера, Раса Хоциса, Едгара Хувера, играча Мејса – уводи низ идеолошких, фразеолошких и просторно-временских перспектива које се не везују за појединачне ликове већ за различите неперсонализоване типове дискурса. Укрштање тих перспектива ствара стилски хибридан текст, Бахтинову вишејезичност или хетероглосију, која подразумева вишеструку стилизацију, подражавање различитих врста говора и начина представљања стварности у различитим жанровима, а овде и медијима, надовезивање и међусобно пресецање лексичких, синтаксичких и композиционих карактеристика хетерогених „језика“ и стварање двогласних и/или вишегласних речи и исказа - текстуалних јединица које се могу приписати већем броју извора, односно „гласова“, истовремено, а који путем овог поступка ступају у дијалогски однос²²⁵. С обзиром на то да ДеЛило симулира и карактеристике других, нелингвистичких и некњижевних жанрова и форми, остварен је и ефекат мултимедијалности, односно, интермедијалности приказа.

ДеЛилов приказ утакмице је такав да можемо рећи да се у говор приповедача инфилтрирала реторика радио-преноса, при чему се честа појава кратких, одсечних или

²²⁴ Вид. нпр.: <http://www.nps.gov/mima/historyculture/index.htm>.

²²⁵ Уп. „У аутентичном роману иза сваког исказа осећа се стихија друштвених језика са њиховом унутрашњом логиком и унутрашњом нужношћу“ (Бахтин, 1989, стр. 118). Бахтин при том има у виду намеран језички, а самим тим и смисаони хибрид – мешавину „два друштвена језика у границама једног исказа, у арени тог исказа сусрет две различите језичке свести, раздвојене епохом или друштвеном диференцијацијом или и једним и другима“ тако да се у романескном хибриду „сукобљавају гледишта садржана у тим [лингвистичко-стилистичким] облицима“ (Nav. delo, стр. 121-123). Овде термин „језик“ користимо у ширем, семиотичком смислу, тако да означава знаковни систем.

елиптичних реченица, повишене интонације и типизираних фраза у говору анонимног приповедача, у оном делу поглавља које приказује атмосферу уочи и након завршног хоумрана, може препознати и као Бахтинова „зона“ јунаковог (у овом случају Хоцисовог) говора у говору приповедача и као мимикрија радијског начина изражавања и комуницирања. Под зоном јунаковог говора Бахтин подразумева делове приповедног текста у којима се испољава деловање гласа јунака иако јунак директно не говори, у којима, упркос томе што припадају (представљеном или непредстављеном) приповедачу, препознајемо нечију експресивну структуру (Бахтин, 1989, str. 79-80) тј. расејавање јунаковог идиома по приповедачевом говору. Дакле, поред многобројних реченица које уводи фраза „Рас каже“, у тексту се појављују и оне које личе на то, иако Расу нису приписане. Нпр.: „Рас је изнемогао, човече, изгужван је рашчупан [...] народе, и зато запалите по честерфилд и останите ту где сте“ (33).

Учестало и кад-кад врло брзо смењивање просторних тачака гледишта и предмета приказивања, разлагање приказа у низ многобројних фрагмената које, даље, изнутра рашлањује наизменична употреба спољашње и субјективне, унутрашње тачке гледишта и брзо мењање планова, тј. ширине и дубине простора који се приказује, производи утисак сродан утиску који производи кретање или пребацавање (швенк) камере с једног лика или групе ликова на другу, уз ефекат преклапања (тзв. *overlapping* (Babac, 1993, str. 547)) или преливања дијалošких и/или дескриптивних детаља из једног у наредни „кадар“. Утакмица је, како сазнајемо, директно преношена – ДеЛило читаоца у једном тренутку поставља и испред ТВ-а да „погледа“ као пиринач зрнасте фигуре (32) – па романескна репрезентација утакмице, са динамичним приказом игре на терену уз повремено „зумирање“ славних људи на трибинама, као да се камера приближава да би их издвојила из масе, укључује и перспективу ТВ преноса²²⁶.

Вербализација могућих кретања камере нас подсећа и на то да је евоцирање филмских техника приказивања, конструисања простора и времена једно од најбитних обележја ДеЛиловог приповедачког поступка²²⁷. То ћемо препознати не само у

²²⁶ Уп. прелаз са визуелно-аудитивног тотала: „Окупљена маса, непрекидна бука, уздаси и брујање, дубока тутњава [...]“ на клоуз ап „Синатра каже [...]“ (19).

²²⁷ Поједини аутори баве се, мање или више детаљно, неким генетичким или компаративним аспектима ДеЛиловог „превођења“ филмског језика на вербални или његовим коришћењем поетичких елемената појединих редитеља; највише Остин. Лентикија спомиње Антонинијеве скоро смрзнуте кадрове и узнемирујуће слике истргнуте из времена у *Белој буци* (Lentricchia F., 1991, p. 104). Уопштеним присуством филма у *Подземљу* бави се А. Марић (Marić, 2011, str. 112-118). Међутим, њен пример (114) (Никова и Метјуова мајка, Розмари, приказана док ради, слуша Ника и размишља, али тако да се фраза „радила је свој ручни рад“ понавља неколико пута, као рефрен (P, str. 687)) не може се

покретној просторној тачки гледишта, у променама угла тј. ракурса посматрања, час одоздо, са терена, час одозго, из ложе, час из угла под којим гледа неко од ликова, на пример Котер који седи гледајући, из жабље перспективе, Била који стоји надвијен над њим (30). Завршни пасус првог сегмента Пролога (од „Сада трчи ...“ до „А онда нестаје у гомили.“ (14)) који приказује Котеров улазак на стадион је, у том смислу, репрезентативан – готово да „видимо“ камеру која кружи око дечака, прати га отпозади, а на моменте се са њим и стапа, претварајући га у „око камере“. Ту је и врло упечатљив приказ Котеровог прескакања преко ограде стадиона за који се ДеЛило користи техником „успореног снимка“ и могућношћу разлагања, атомизације покрета и геста, уводећи паралелизам између пролонгираног доживљаја једног тренутка, тј. субјективног осећаја успоравања тока времена и визионарства – успоравање је код Делила темпорални еквивалент луцидности:

Потом стопалима напушта тло и диже се у ваздух [...] Глава му је погнута, лева нога прелази преко шипки. И у том једном продуженом и издвојеном и од времена отргнутом тренутку он тачно види где ће слетети и којим ће путем потрчати и премда зна да ће се обрушити на њега онога часа кад дотакне тло [...] сада се мање боји (13).

Начин на који се приповедач пребацује са једног лика или једне групе ликова на другу показује да се однос узастопних фрагмената моделира по узору на однос кадар - контра-кадар (тј. поглед лика из једног фрагмента или звук који до њега допре служи као средство прелаза на други фрагмент). На пример:

Мејс благо поткачи лопту ефеом некако одоздо, пославши рутински ударац у тешки октобарски сутон. Звук дрвене палице у додиру с лоптицом стиже до Котера Мартина на левој трибини, где овај седи погрбљен, кошчатих рамена. Уместо лоптице он посматра Вилија [...] (19).

Котер, затим, постаје средство конструисања „дубинског кадра“ – његов поглед преноси дешавања која се симултано одвијају на неколико просторних планова, Кинематографско приповедање обележава и наставак приповести²²⁸. Често се

поредити са оштрим резом (тј. *jump cut*-ом) јер овај подразумева темпоралну елипсу створену исецањем дела кадра. Уколико бисмо тражили монтажни поступак еквивалентан ДеЛиловом приказу ове сцене, то би био тзв. *cut back* – риплеј готово идентичног кадра у више различитих контекста, односно, рефренско понављање неког геста, израза лица, позе, сцене. Вид. (Babac, 1993, str. 299-300).

²²⁸Термин „кинематографско приповедање“ преузет је од Бориса Успенског, који њиме одређује сукцесивно премештање тачке гледишта на плану просторно-временске карактеристике од једног елемента до другог, тј. од једног лика до другог (Uspenski 1985, 89-91). Уп. и Деблинов „Берлински програм“:

симулирају разни кинематографски поступци: вертикално и хоризонтално кретање камере, зумирање и удаљавање, швенк, шав кадра и контра-кадра, као и резони карактеристични за филмску нарацију, који чине дисконтинуираним не само простор и време филма, него и рецепције. Када се нпр. дају Никова сећања на боравак у Лос Анђелесу осамдесетих година двадестог века, та се сећања организују у фрагментима на такав начин да се временска елипса између два фрагмента уопште не одређује индикаторима као што су „касније“ или „после толико и толико“, већ се сцене једноставно смењују, иако је реч о једном низу дешавања. На тај начин се ствара утисак о неодређености и неодредивости времена, као да Ник није у стању да временске одељке повеже у континуирану целину, али и утисак о томе да је испуштање темпоралних одредница гест који истовремено прикрива нешто што спада у међувреме и испуштањем сигнализира сопствено прећуткивање.

Да су кинематографски поступци конструисања дијегетичких и екстрадијегетичких времена и простора за разумевање ДеЛилове прозе од изванредног значаја, није тешко уочити. Док с једне стране ствара утисак о приповедачу који се око лика и кроз сцене креће попут камере, мењајући углове, дубину плана, дужину кадра и сл., дотле ДеЛило неретко симулира и поступке који нису кинематографски у неком уопштеном смислу, већ су наративне верзије поступака карактеристичних за одређене форме, жанрове или правце – италијански неореализам и француски Нови талас, пре свега - познате из историје филма или за одређене редитеље чије су поетике утицале на њега и са којима дели интересовања, теме, мотиве и поступке приказивања. Међу њима су и аутори које сâм ДеЛило често наводи у интервјуима, а који се спомињу и у романима јер ликови, односно, приповедачи на њих, из овог или оног разлога, упућују. Међу тим разлозима свакако је и индиректна карактеризација, односно, карактерисање ликова и њиховог окружења уз помоћ укуса и склоности, начина на које гледају филмове и значења која придају како конкретном филму, тако и самом чину гледања

Да би се описао свет у непрегледној маси облика неопходан је кинематографски стил! (*Kinostil*). Богатство слика се мора пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин. Извући из језика што је могуће више пластичности и животности! [...] секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа! Брзе промене, збрка и напред! Целина не сме да делује испричано, већ постојеће!“
Нав према: (Štatl, 1988, str. 578).

ДеЛилово кинематографско писање не реферише, дакле, само на сам филм, већ и на модернистичку књижевност која је с великим одушевљењем и на разнолике начине прихватила филмске технике приказивања као средство револуционисања књижевности и креирања нове форме експерименталног романа засноване и на технички проширеним и измењеним начинима перципирања и обликовања простора и времена. Џојс (*Уликс*) и Дос Пасос (трилогија *САД*) само су нека од имена са којима би се ДеЛило, и по овом питању, могао довести у везу.

филма као чину који има огроман утицај на њихово понашање, идентитет и самоосећање. Филмови, као једна од детерминанти савремене, а америчке културе нарочито, не могу се избећи у приказу начина на које човек у тој култури доживљава и конструише сопство. Ипак, спомињање овог или оног филма/редитеља сигнализира далеко више од тога. Није реч само о томе да одређене сцене или догађаји из ДеЛилових романа личе на сцене из одређених филмова, односно да су ликови повремено понашају као свесне или несвесне копије неког филмског лика или типа који је филм популаризовао – било да се та сличност указује неком лику из романа, било да је намењена само читаоцу, да је уочи и препозна учесталост и смисао репродуковања филмских слика, сцена, гестова и наратива у стварности. Није реч ни само о интертекстуалној релацији у форми реминисценције или алузије (често и екфрастичког описа кадрова и секвенци кроз приказ нечије рецепције дела) а која захтева да се значења радње, тема или кључних ситуација неког филма повежу са догађајима и темама романа у којем се појављују²²⁹.

Поред тога што се ДеЛилово опсесивно интересовање за однос речи и слике, вербалног и визуелног, филмског, романескног и есејистичког може повезати са Годаром (Sontag, 1971, str. 137-139; Omon, 2006, str. 55-56) - кога и наводи као најважнији рани утицај (LeClair, 1982, p. 25) - Годарови поступци конструисања мултимедијалног, сликама и текстовима презасићеног света и поступци монтирања кадрова и секвенци у функцији конструисања времена и простора најчешће се могу препознати у ДеЛиловим романима. С једне стране, ту је поступак колажирања којим се ствара хибридан свет у којем је велики број наизглед натуралистичких детаља вишеструко уоквирен медијским и рекламним сликама, тако да и сам постаје уткан у медијску позадину на којој се приказује, уместо да се од ње одваја. Једну такву колажну слику ствара опис рекламних логоа и других слика из *Лажфа* измешаних са призорима који се у датом тренутку одвијају у „реалности“, на стадиону, а чији су део - као и у случају часописа који служи као метонимијски заступник живота – логои и

²²⁹ Пример за ову врсту интертекстуалне релације између романа и филма био би Антонионијев филм *Кота Забрички* (Antoni, 1970) у *Ранинг догу*. Поједине сцене романа (неколико возњи кроз град, Селвијева „митологија“ пустиње, размишљања о кооптацији супкултурних и авангардних остварења) стичу додатно значење уколико се повежу са у том филму спроведеном поетиком визуелног и аудитивног насиља (експлозија некомплементарних боја, слика и оштрих звукова током возње аутом по граду и завршно, седмоструко, имагинарно дизање у ваздух куће са свим робама и предметима који се разлићу и плутају по ваздуху) у контексту превласти потрошачких идеала обиља и медијског засићења, као и са истраживањем и преосмишљавањем класичних опозиција град-пустиња, документарно и натуралистичко (сцене у кампусу)-ониричко и алегорично (масовна еротска сцена у пустињи), конформизам-побуна.

брендови за које је стварност амбијентални медиј. Живот који је постао мозаик „Рубенс[а] и Тицијан[а] и плејтекс[а] и моторол[е]“ и логика простог и хомогенизујућег уланчавања коју подржава полисидентон овог веристичког описа *Лајфа* (од 1. 11. 1951. (Life, 1951)) – јер „[с]ве је то део једне исте ствари“ (39) - тежи брисању разлике између комадића живота као масмедијског артефакта и комадића стварног, непосредног живота.

Иако Годарови филмови стварају утисак произвољности реза (што и ДеЛило чини врло често, у свим својим романима) рез је, најчешће, средство прекидања кретања и/или разговора који остају незавршени и незакључени, чиме се у нарацију уноси низ празнина (Orgeron, 2008, p. 86). На тај начин се, такође, брише и јасна разлика између фабуларних догађаја и дигресија јер се свему придаје карактер успутног и у односу на радњу случајног. Међутим, такав рез омогућава и непосредно сучељавање сасвим независних сцена и призора који се, онда, у свести реципијента асоцијативно повезују, по сличности или супротности, производећи додатна значења. Тако, на пример, прекидање приказа Била и Котера који се нетремице гледају кроз гомилу (50) - када се следећи пут појаве, они су већ далеко од стадиона (52) – да би се пажња пребацила на Хувера који се удубио у репродукцију *Тријумфа смрти*, омогућава да се на Билово „осмех убице“ упућен Котеру директно надовеже Хуверова мисао: „Мртви су дошли да покупе живе“, односно, да се успостави веза између Биловог и Котеровог отимања за лоптицу и руско-америчког „отимања“ за нуклерану бомбу које је Хувер већ учитао у Бројгелову слику тријумфалног похода смрти. С друге стране, ово огољавање реза, компресије времена уз помоћ слика и поступака преливања значења из једног у други призор, асоцијативну логику филма и других видео-формата и метонимију засновану на приближавању истовремено и асимилира и доводи у питање. У основи резова који те поступке чине евидентним и готово опипљивим може се препознати Годаров став према функцији монтаже: „Да би се видело [...] треба оно што треба видети *суочити* са другим стварима. Видети значи примити слику, али *учинити да се види* значи монтирати ту слику са другом сликом“ (Подвукао Ж. Л. Г.) (Нав. према: (Омон, 2006, str. 58)).

7. 5. 1. Монтажа

Годарева монтажа, на чију привидну арбитрарност ДеЛилови композициони поступци асоцирају, наследник је Ајзенштајнове, односно оног правца схватања филмске монтаже за који овај технички поступак није средство грађења континуиране

нарације и следа слика које се опажају „глатко“, без шокова, наглих прелаза или „испада“, већ, напротив, средство разбијања визуелног и наративног континуитета, уз помоћ наглих, неочекиваних резова унутар и између кадрова који се реализују у форми скокова и који стварају празнине у простору и времену. Монтажа је за ову групу редитеља више од пуке технике – начин и средство мишљења. Њиме се ДеЛило, наравно, служио и пре *Подземља*. Примера ради у *Белој буци*, где долази до сталних судара онога о чему Гледни приповеда са већ спомињаним низовима брендова или упадицама са ТВ-а или радија које са причом немају непосредне везе. Тако се, на пример, током Гледнијевог разговора о смрти са хемичарком Вине, на њено: „Мораш се запитати да ли би ишта у твом животу имало лепоту и значења без твог знања о коначној линији, граници или ограничењу?“ надовезује слика светлости која се пење у облаке и низ марки жвака (WN, p. 229). Да ли то Џекова подсвест не може а да призор пред којим се одвија њихов разговор не асоцира са сценама из реклама за жваке, које се толико служе симболиком светлости, да одређени „стварни“ призори аутоматски постају нешто као њихов лого? Или се Винина прича о нужности свести о смрти тј. сопственој ограничености надмеће са реториком ослобађања и прочишћења коју рекламне поруке хиперболизују, тако да дотичан производ окружују ауrom бескрајних могућности и среће? У светлости Ајзенштајнове поетике, ове вишечлане (најчешће трочлане) мантре сачињене од назива произвођача/производа функционишу – на нивоу поступка - и као чувена секвенца представа бог(ов)а из различитих, међусобно конкурентних религија у филму *Октобар* (или *Десета дана који су променили свет*) (Эйзенштейн & Александров, 1928), којом редитељ без речи и експликација коментарише и провоцира.

Смештање апокрифног Ајзенштајновог филма у само средиште *Подземља* сигнализира могућност читања поступака конструисања простора и времена баш овог романа у контексту његове теорије и филозофије монтаже²³⁰. У питању је комплексна и експериментална концепција, али и фигура диспарантности, и сама сачињена од неспојивих, хетерогених елемената: Ајзенштајн ју је развијао током вишедеценијског рада у позоришту и на филму, инспиришући се и књижевношћу и идеографским писмом и антропологијом и психологијом и дијалектичким филозофијама (Ajzenštajn, 1964). ДеЛило је, заправо, у Ајзенштајновим текстовима и филмовима наишао на

²³⁰ Овиме се бави Кетрин Морли (Morley, 2006), на коју се позива и Александра Марић (Marić, 2011, str. 118) превиђајући неколико битних аспеката Ајзенштајнове, нарочито позне теорије монтаже који су релевантни за разумевање *Подземља*.

поетику која коренспондира са његовом, с обзиром на то да су дефабуларизација, односно „принцип де-анегдотизације“ (Eisenstein, 1976, p. 5), фрагментација приче и приповести и есејизација константна обележја његових романа, у *Подземљу* доведена до крајности.

Монтажа о којој Ајзенштајн говори у својим текстовима не подразумева просто састављање или спајање појединачних елементарних јединица. Током теоријског и практичног развоја ове концепције, он је стално проширивао како значење појма „монтажа“, тако и опсег и тип елемената који се монтирају, примењујући је не само на процес надовезивања, већ и унутар сваког појединачног кадра (тако да јој се подвргну ликовни и графички односи између елемената који чине мизансцен, као и односи између различитих, променљивих планова). Због тога код њега примарна функција овог поступка није наративна. Напротив, служи томе да причу подвргне деформацији и фрагментацији, загушујући је бројним визуелним метафорама, симболима, чак и каламбурима²³¹, екстрадијегетичким слојевима, уводећи сцене и читаве секвенце које немају никакве логичне везе са светом приче, већ служе као коментар приче у целини, или неког њеног елемента. Оне би, дакле, биле визуелни модел за бројне самосталне есејистичке пасаже у ДеЛиловом роману, у којима се разматрају и уопштавају одређени феномени савремене културе. Најјучљивији пример таквог уметнутог коментара или тзв. „реза у страну“ (*cut away* (Вабас, 1993, стр. 547)) у *Подземљу* би био први одељак другог дела, који је ДеЛило, заправо, прво објавио као причу „Видео-трака“ (V) да би је овде искористио као једно од средстава увођења или увлачења читаоца у свет романа (прича је у другом лицу, при чему се адресат на крају, позивом упућеним Џенет, може идентификовати као Мејџу) како би усвојио одређена схватања о међусобном односу историјски прекретничког медијског догађаја, каквим су се показали атентат на Кенедија и убиство његовог убице пред камерама, компулзивног насиља, експанзије медија и технологија за снимање и серијско репродуковање снимака. С обзиром на то да се (после првог дела уметнутог триптиха „Манкс Мартин“) овај део надовезује на Никову фразу о избледелом филму сећања (Р, стр. 137), која затвара претходни део, ова прича-есеј је, истовремено, и коментар о природи

²³¹ Сам Ајзенштајн говори о „монтажним тропима“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 285-287), тј. сматра да се монтирањем стварају тропи и фигуре, да се сви елементи дају у поредбеном, релационом контексту, као зависни од међусобних односа, због чега је монтажа „уметност компарације пре свега“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 273).

памћења схваћеног као филмска трака и сећања као „премотавања историје“ (Брлек, 2008).

Ајзенштајновска монтажа захтева учестале, брзе, понекад асоцијативне, неочекиване, чак шокантне прелазе из једног подручја у друго, из једног света у други, и аналитички приступ физичкој и социјалној стварности. Динамика визуелних контраста, брзина, разлагање и атомизација слика и гестова, угаона перспектива користе се зато да се емоционално интензивира „перцепција дезинтегрисане акције“. Она омогућава да дело, тако рећи, подражава процес „дијалектичког скока“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 66), да буде „‘фигуративна’ трансформација дијалектике“ (Nesbet 2003, 94). Ајзенштај је, наиме, на процес стварања филма и његовог одвијања у свести реципијента примењивао принципе дијалектике – као онтолошког и историјског процеса чија је кључна тачка нагли скок из једног у други квалитет, којим се прекида континуирани процес постепених промена и прелаза – и принципе дијалектичког мишљења²³². Стога је основно одређење монтаже сукоб као израз „противуречности постојања [... које] подстичу противуречности у гледаочевом уму“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 74). Као структурални и смисаони сукоб, монтажа, очигледно није ограничена на филм и више је епистемолошко него техничко-технолошко средство, па су бар неки њени елементи или видови примењиви (и били су примењивани) и у другим уметностима, укључујући и књижевност, која је, иако не визуелна уметност, била један од основних извора Ајзенштајнове теорије монтаже и „‘монтажног’ начина мишљења“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 40) тј. начина мишљења које је стваралачко у конструктивистичком, а не митском и мистичком кључу. Ајзенштајн је о монтажи говорио и уз помоћ других атрибута, истичући њене различите аспекте, почевши од „монтаже атракција“, усредсређене на шок (Nav. delo, стр. 29). Најинтересантнијим се чини њен

²³²Детаљније одређење појма дијалектика код Ајзенштајна, с обзиром на варијетете који проистичу из специфичности употребе овог појма од Хегела до Лењина, у дефиницијама дијалектичког материјализма и материјалистичке дијалектике, предмет је посебних истраживања. (В. нпр. (Делез, 1998, стр. 48-50; Nesbet, 2003, pp. 82-95; Šato, 2011, str. 77-83)). Овде је довољно скренути пажњу на њен значај у Ајзенштајновој теорији монтаже, филма и уметности уопште, и на ефекте њене примене у стваралаштву, јер на то алудира и ДеЛило (Р, стр. 437), као што се и сам користи принципима дијалектичког разумевања појава које приказује кроз низове међусобно лајтмотивски повезаних, али на нивоу перспективе супротстављених сцена, епизода или слика, које сугеришу иманентан сукоб опозитних и антагонистичких аспеката и тенденција једне исте појаве, односно, њено (само)удвајање. Низањем сцена чије су теме, ситуације, места дешавања, идеолошке и емоционалне импликације оштро сукобљене (примери се наводе у наставку текста), ДеЛило доследно остварује претпоставку о дијалектичком судару тј. „сукобу два супротстављена парчета“ (Ајзенштајн, 1964, стр. 66).

метафорички опис у једном писму поводом *¡Qué viva México!*²³³. Ајзенштајн је своју визију Мексика пронашао у дизајну једне врсте мексичког огртача – серапа. Дело које би настало по узору на њу морало би да оствари исти снажан контраст и хармонију, истовремено (Nesbet, 2003, p. 123). Силовити контрасти, фрагментација, релативна независност појединих епизода, стилске и жанровске разлике у обради појединих фрагмената – што све Ајзенштајн спомиње у писму о филму-серапи - свакако могу да функционишу и као добар опис структуре ДеЛиловог романа у целини. Ипак, основ ове Ајзенштајнове визије Мексика јесте претпоставка по којој у Мексику све етапе културне историје постоје истовремено, коегзистирају у различитим подручјима, тако да се, можемо рећи, историја стално пројектује у географију. На тај начин старији начини живота нити су нестали, нити су потиснути, сублимисани, већ су видљиви и нескривени. ДеЛилова Америка је, напротив, свет скривања, потискивања, одбацивања, који он својим романом покушава да разоткрије, да у њему пронађе непризнате или препознате наслаге историје и прошлости која у подземљима (града, свести, културе, друштва, политике) не престаје да се дешава. Ајзенштајнова поетика и биографија јесу, стога, и једно од средстава раскривања „слике“ Америке.

Ту је, затим и асоцијативна монтажа - усмереност на метафорична и симболична значења, на креирање ланаца асоцијација (Ајзенштајн, 1964, стр. 85, 89) какав би био и ДеЛилов ланац означитеља који започиње са наранџастом бојом дреса Џајантса да би се наставио низом материјалних, значењских и симболичних трансформација ове боје/воћке кроз читав роман (у виду жаргонског назива за бомбе коришћене у Вијетнаму (U, p. 465), као сок од наранџе којим се спирају графити са возова и као реклама за тај напиток, као Прокофијева опера *Заљубљен у три наранџе*, итд.). Следи интелектуална монтажа (производ монтаже су идеје и појмови; слике и емоције су њихов стимуланс (Ајзенштајн, 1964, стр. 59, 119) и њен учинак – интелектуални филм. На крају је вертикална монтажа – процес истовременог успостављања односа и линија развоја на неколико различитих нивоа дела, третирањем кадра као конфигурације доминантног и мноштва других квалитета, од којих се сваки развија у свом правцу, час у складу, а час скрећући у односу на друге. За ову врсту монтаже основни извор термина и аналогија је музика (Ејзенштејн, 1978). Вертикална монтажа, као звучна надоградња „полифоничне монтаже, где је кадар везан [...] истовременим

²³³О овом филму као једном од ДеЛилових предлога за *Подземље* говори се и у: (Morley, 2006, pp. 28-29) .

напредовањем многобројних низова линија, од којих свака садржи независан композициони ток и узима удела у општој композицији покрета дотичне секвенце“ (подвукао С. А.) (Ајзенштајн, 1964, стр. 153-154) подразумева да реципијент прати више развојних линија истовремено, од којих нису све наративне, и да их међусобно повезује. ДеЛило је такав захтев најочигледнијим учинио у петом делу романа, састављеном од седам триола или трозвука (ако следимо музичку асоцијацију коју распоред и нумерација одељака провоцира). Сваки од двадесет и једног фрагмента мултивалентан је, као и Ајзенштајнови „парчићи“, док редослед, сем што није хронолошки, делује и као сасвим насумичан, подсећајући, због датирања и на новинске чланке и на дневничке белешке. Читалац онда уместо радње треба да прати линије развоја апстрактних тема у различитим конкретним уобличењима: да упоређује њихове сатиричне и мистичне варијанте, као у случају фрагмената који приказују зависност познавања ствари од познавања њиховог имена и осећај моћи који из тога произилази (епизода са Ериком Деминг (529-530) и са оцем Паулусом (550-553)); градацију параноје и конфузије у атмосфери међусобно ничим повезаних сцена; промене перспективе, ритма и темпа приповедања; судар Никових делова кроз које се провлачи његова вера у „преваспитање“ и постајање другим по својој вољи (Р, стр. 512, 521, 553) и Ленијевих наступа који приватном животу намећу сасвим супротну перспективу, наглашавајући политички контекст и спорност моћи личних избора (515) и сл.

Међутим, већ и прва реченица ДеЛиловог романа („Дечак говори твојим гласом, америчким, а у оку му се цакли сјај у коме као да има и неке наде“) показује ову Ајзенштајнову слојевитост јединице која се грана у више различитих и посебних „мелодијских“ и „хармонијских“ линија, од линије реконструкције националне идеје која оспорава постојање једне и јединствене Америке и хомогеног американства до линије жеље као историјског чиниоца, која захтева да се сама историја подвргне психоаналитичкој методи откривања евидентног и долажења до скривених и потиснутих садржаја. Ту је и линија апострофирања сачињена од низа апелативних момената. Друго лице, које роман и отвара и затвара, јавља се и касније, у многобројним ситуацијама током којих се врши прелаз са ретроспективног приповедања на синхроно. Читалац постаје слушалац и потенцијални, ипак неми саговорник, коме као да се из свести неког од ликова, која себе више не може да мисли без публике, обраћа неки глас који мора да се одреди према другом. Он мора да истакне своју разлику, да потврди да зна или да је искусио нешто посебно („Да ли сте икада...?“, „Морали бисте да...“) или, напротив, да своје искуство универзализује, да

га потврди као нешто што га повезује са другима и чини делом неке шире заједнице („Знате како...“). Тако читалац не само да мора да балансира између своје и улоге посматрача и слушаоца, већ и између разних идентитета који му се намећу, било директно или онда када у апелацији препозна јунаково обраћање самом себи као неком другом. Ако бисмо следили логику по којој су апострофирање, презент и деиктике типа „овде“ и „ово“ елементи оквира, онда бисмо могли да у вези са овим романом говоримо и о једној експанзији оквира²³⁴. Читав је роман премрежен тачкама у којима се свет романа додирује са вантекстовним светом. Не ствара се само ефекат умножавања спољашњих оквира романа, већ и унутрашњих, кроз однос мотива и догађаја из Пролога и Епилога: да ли се роман одвија између два масовна догађаја (спортског и религиозног), између две детонације нуклеарне бомбе (једне која је установила разлике и непријатељство између блокова и једне која их пориче у име профита), између два медија (радија и интернета), између две интерпелације (једне надмене и једне помирљиве и готово скрушене). Све о чему се говори на почетку манифестује се бучно и громогласно, надмено и робусно одјекује широм света; све што се догађа на крају, одвија се у готово потпуној тишини, као пригушено (чак се и детонација одвија испод површине земље) па се крај према почетку односи као потмули одјек, као Еха према Нарцису. Одјек гласова деце у игри с краја романа такође је и одјек гласа са самог почетка, који више није један. Линија гласа, као линија трагања за мноштвеном Америком, из прве реченице се даље развија кроз разраду мноштва жаргона и говорних идиома – од Раса Хоџиса, који за своје слушаоце и постоји само као глас, способан да се трансформише у неартикулисану бујицу (44) до колажа уличних говора Бронкса педесетих, представљеног у шестом делу романа, преко извештаченог и околишног урбаног идиома (455), хип-хоп гласа младог Муњоса, на граници између говора и певања тј. „глас[а] уметности улице“ (449) који се „чује“ и у његовим графитима, скандирајућих, протесних и демонстрирајућих гласова са радија и гласова уличних проповедника који се уливају у глас Ленија Бруса, који је већ место укрштања свих неусагласивих гласова Америке, црначких, јеврејских, хиспаноамеричких..., нацистичких, гласова председника, наснимљених гласова који путницима авиона дају упутства, гласова глумаца, и гласова из телевизијских реклама,

²³⁴ Термин „оквир“ у смислу преласка са, у односу на свет дела у целини, спољашње на унутрашњу тачку гледишта и обрнуто. Вид.: (Lotman, 1976, str. 277-286; Uspenski, 1985, str. 253).

гласова манипулатора и бруталне силе, неуротичних, циничних, параноичних, престрављених гласова и, истовремено, њихова пародија и изобличење.

Овако изграђено мноштво испреплетаних, али и релативно самосталних сижејних планова, чији је међусобан однос променљив, детаљима приче даје вишезначност и неисцрпну асоцијативну вредност. Третирајући појединачне текстуалне јединице на овакав начин ДеЛило са елементима које уноси у роман поступа на исти начин на који је Ајзенштајн то чинио са онима од којих је стварао своје филмове: они углавном постају значајни због емоције и/или идеје коју су у стању да изазову, а не због своје логичне везе са фабулом и имају тематски ефекат, али не и тематску функцију. Монтажом остварити напетост, визуелну, емоционалну, интелектуалну, и усмеравати целокупан мисаони процес реципијента (Ајзенштајн, 1964, стр. 91) јесте циљ који може да објасни и ДеЛилову разбијену и разглобљену романескну композицију и структуру. Функција монтаже је, по речима Анет Микелсон, мајеутичка, јер је Ајзенштајн у тексту на који се она позива говорио управо о рађању слике/појма у реципијентовом уму: слика није унапред задата, фиксирана, већ се склапа у свести посматрача који учествује у динамичном процесу њеног постепеног појављивања (Michelson, 1976, p. 30)²³⁵. Ајзенштајн, дакле, намеће врло амбициозан и прилично радикалан циљ: не дидактичност, него остварења која директно утичу на свест реципијената и доводе до трансформација те свести. Управо тај Ајзенштајнов радикализам и јесте један од кључних разлога његовог укључивања у роман, односно, ДеЛилове асимилације поетике и политике ајзенштајновског типа монтаже. Није, дакле, реч само о томе да се кроз поступке конструисања романескних времена и простора оствари дијалог са филмом и са Ајзенштајном. У конструкцију времена и простора која на крају двадестог века обнавља и реконтекстуализује модерничке и аванградне поступке укључује се и ревалоризација идеја о могућим и жељеним донетима ефеката одређених уметничких поступака и одређених схватања уметности. Наиме, Ајзенштајнова судбина се укључује у једну од важнијих тема романа, а то је положај уметника у окружењу убрзане кооптације уметности од стране политике и, још више, од стране капитала, рекламних индустрија, индустрија забаве и других видова комодификације и инструментализације уметничких поступака или дела. Његова је радна биографија, од првобитног уверења да ће политичка и уметничка револуција ићи у истом правцу и ка

²³⁵О значењу термина „слика“ код Ајзенштајна вид. и: (Bordwell, 2005, pp. 173-178). Слика је синтеза низа поновљених сензација и асоцијација. Конкретне представе, оно што се у делу заиста приказује или представља, јесу чиниоци у процесу произвођења слика, а не слике саме.

истим циљевима, до низа компромиса на које је био приморан да би повратио право на стваралаштво у сопственој земљи, егземпларна у контексту испитивања односа уметности и политике или уметности и власти. Питање положаја уметника неодвојиво је од питања моћи уметности: од својих почетака у позоришту Пролеткулта, Ајзенштајн је разрађивао идеју (која је у совјетској Русији постала и политички налог) о моћи позоришта и филма да трансформишу индивидуалну и колективну свест и друштво, да не буду само одраз или приказ ставова и уверења нове идеологије и пролетерске културе, него да их стварају. При том су Ајзенштајнове формулације, у корпусу сродних, активистичких и ангажованих теза о револуционарном, освешћујућем и трансформативном дејству уметности, такве да често дејство уметности повезују са насиљем, или га третирају као вид насиља, што је једна од главних ДеЛилових тема, не само у *Подземљу*, него и у романима који му претходе - у Биловој носталгији за приповедачем који делује на свест, мења је, обликује, продире у њу (М, рр. 41, 157) или у жељи Бакија Вандерлика да створи музику која ће бити толико снажна да ће моћи да изазове бол, па чак и смрт онога ко је слуша (GJS, р. 105). Тако ће Ајзенштајнова кино-песница, скована по узору и у опозицији са кино-оком Дзиге Вертова²³⁶, имати свој одјек у мотиву насиља над очним јабучицама визуелним средствима. Овај мотив у ДеЛиловом роману повезује једног уличног и анархичног уметника, цртача графита Муњоса-Мунмена, и једног рекламног агента с почетка шездесетих година двадесетог века²³⁷. Њихове се судбине, као елементи надметања и сукоба уметности и адвертајзинга, међусобно сучељавају кроз причу о соку од наранџе, чији се фрагменти – хемијске, функционалне, симболичке и друге трансформације овог наизглед безазленог напитка – спорадично појављују у читавом роману.

Поред тога, призивање Ајзенштајнових филмова, а нарочито *Ивана Грозног*, који формира Кларин хоризонт очекивања пре почетка гледања уметнутог апокрифа (Р, стр. 433) уводи додатни паралелизам између Ајзенштајнове и ДеЛилове поетике, јер су у питању дела утемељена на атмосфери страха, недоумица, сумњи, узнемирујућих и параноичних очекивања, на такав начин да та атмосфера, а не заплет или непрекинут хронолошки континуитет буде носилац јединства дела. Оба дела ту напету и

²³⁶ Нпр. „Не треба нам ‘кино-око’ него ‘кино-песница’“. Нав. према: (Nesbet, 2003, рр. 44, 49).

²³⁷ „[У]лазиш људима у свест и вршиш насиље над њиховим очним јабучицама“, мисли Мунмен (Р, стр. 443). „Светом управља онај ко има контролу над нашим очним јабучицама“, подучава свог колегу Чарлс Вајнрајт (540).

узнемирујућу атмосферу сугеришу пребацивањем нагласка на поводе, наговештаје или ефекте (јер *Подземље* и приказује дејство једног потенцијалног догађаја и ефекте те прожимајуће потенцијалности (Брлек, 2008, стр. 96)), док се оно кључно, у највећем броју случајева, заобилази и испушта или тек овлаш дотиче. У оба дела се приповест структурира уз помоћ лајтмотива и понављања формалних образаца. У та понављања укључују се и „плутајући мотиви“ (Bordwell, 2005, pp. 210, 237; Nesbet, 2003, pp. 205-206) или „плутајући детаљи“ (Bordwell, 2005, p. 97) уз помоћ којих се ствара комплексна мрежа асоцијација између међусобно несамерљивих ситуација, које се повезују као одједи. Они имају амбивалентну функцију, јер уместо да појачају утисак чврсте структуре и да истакну јединство дела, они као да „испадају“. Понављањем одређени мотив – звук воза, наранџа(ста), куле Вотс или вешалице за Никову мајку у *Подземљу* - стиче независност и остаје тек делимице интегрисан у приказана дешавања. Такви детаљи су још један облик вишка значења код ДеЛила. При том је и код Ајзенштајна и код ДеЛила сам чин понављања као варирања, нарастања и трансформације значења у вишак или екцес значења битан колико и конкретна значења онога што се понавља. Поред тога, ДеЛилово уобичајено стварање колажа од „стварности“ и цитата или пастиша неког детаља из фикционалних дела, својеврсне обрнуте мимезе фикције у стварности (као када, на пример, Дејвид гледа у постер са Белмондом на исти начин на који Белмондо у *До последњег даха* гледа у постер са Богартом, као да је део постера (А, р. 287)), у *Подземљу* постаје ближе ономе што је сам Ајзенштајн доследно спровео тек у *Ивану Грозном*, нарочито у другом делу тог филма, где су поједини кадрови попут оживљене или покренуте слике (тзв. *tableaux vivantes*). Захваљујући, на пример, Хуверовој рецепцији *Тријумфа смрти* (вид. стр. 288) и утакмица из Пролога *Подземља* повремено постаје *tableau vivante* ове слике, као што је и Бронзинијева мајка *tableau vivante* Вистлерове *Мајке*.

У скупини Ајзенштајнових текстова и филмова које је ДеЛило очигледно користио посебно место заузимају „Белешке за филм *Капитал*“, што сигнализира наслов Епилога – „*Das Kapital*“. Једна од функција Марксовог дела као епонима Епилога *Подземља* јесте и она коју је Ајзенштајн експлицирао у својим белешкама - од експлицитне критике капитализма и капиталистичког контекста рада и производње далеко је важнија сама примена Марксове аналитичке и дијалектичке методе на свакодневни живот, а у складу са тезом по којој је прави садржај дела заправо његов „метод“ (Eisenstein, 1976, p. 10) тј. његова форма и структура. У питању је повезивање сопствених стваралачких поступака са актуалним модусима производње, што и

ДеЛило чини када кроз Никова размишљања уводи експликацију нових, глобалистичких стратегија акумулације капитала, које су и предмет, али и средство приказивања производње значења на начин који отвара „простор за неку прикривену истоветност, за планирање појединости које утичу на све, од архитектуре преко слободног времена до начина како људи једу и спавају и сањају“ и који фаворизује „насумичан план“ сталног измештања и реконтекстуализовања (P, str. 793-794). Другим речима, приповест на нивоу значења репродукује, односно симулира и огољава производне праксе о којима се током романа приповеда.

Фокусирање на експликативни и интерпретативни оквир који Марксов *Капитал* може да понуди, Ајзенштајна је водило ка замисли филма који ће синтетизовати Марксов и Џојсов приступ свакодневици, два облика трагања за невидљивим, дубинским везама међу појавама и ситуацијама на синхронијском и дијахронијском плану живота, односно два начина указивања на процесе превођења, посредовања, трансформација облика и поступака из једне сфере у неку сасвим другу, у односу на њу привидно потпуно аутономну, тако да дело постане „начин откривања логике производње [али] и откривања методе борбе“ (Нав. у: (Michelson, 1976, pp. 36-37)). Међу средствима и поступцима спровођења те идеје које је Ајзенштајн навео или скицирао у својим дневничким белешкама јесу: смењивање ироничног и патетичног, „мрачног“ и комичног, речју, формално-стилска особеност сваког одељка, тако да се перцепција интензификује кроз ту сталну, непредвидиву осцилацију (Eisenstein, 1976, pp. 9-10, 17-18); затим, фокусирање на баналности и детаље свакодневице чијим би се асоцијативним развијањем и сапостављањем „‘екстра-тематских’ слика“ (10) стигло до „игре појмовима“ (15). Филм, такође, треба да садржи неку своју „малу причу“ или *historiette* (као *Подземље* Никову) али не треба да буде заснован на заплету већ на унутрашњим односима и везама, на „секвенцијалном уређењу ‘елемената на одстојању’“, при чему „завршно поглавље свакако треба да произведе **дијалектичко декодирање** те исте приче **независно** од стварне теме“ (16) (подвукао С.А.). ДеЛило, међутим, није реализовао само ове и друге натукнице у вези са структуралним карактеристикама дела – и довео до крајности идеје везане за уметање „екстра-тематских“ слика и за асоцијативни потенцијал детаља и асоцијативне везе, за понављања путем којих се истом придају антитетичка и контрадикторна значења. Реализовао је и неке од конкретних сцена које су Ајзенштајну падале на памет. На пример, план да се испровоцира „чеони судар неког стимуланса и завршне карике сложеног ланца условних рефлекса“ тако да изгледа да између почетног дејства и

крајњег ефекта више нема никакве везе, а који је Ајзенштајн мислио да би могао да се конкретизује у односу између еротског импулса и неког узвишеног, духовног чина (19), код ДеЛила се реализује у сценама у хотелу у трећем делу романа: прељуба коју Ник врши са женом која га истовремено и привлачи и одбија укључује и ситуацији потпуно непримерено Никово скретање разговора у правцу мистицизма и могућности богопознања, што доводи до „чеоног судара” порнографије и *Облака непознатљивости*, а онда и до неочекиваног катарзичног, исповедног момента изазваног суочавањем са сопственим тајним сећањима.

На примеру Ајзенштајна у *Подземљу* покушали смо да осветлимо неке генетичке, интертекстуалне и интермедијалне елементе са становишта њихове улоге у ДеЛиловом поступку симулирања конструктивних поступака других аутора, односно, других уметности и медија, појединих жанрова или форми, којима се служи као моделима. Ефекат те симулације на производњу времена и простора је вишеструк. С једне стране, сам избор модела је енциклопедијски по свом броју и разноврсности²³⁸. С друге стране, моделативни поступци преузети или адаптирани из других медија и уметности, али и из теорија савремене физике или њој потпуно супротне, древне нумерологије на пример, међусобно се преплићу, тако да се у скоро сваком тренутку чини да се радња истовремено одвија како у представљеном свету, тако и у неколико других артифицијелних простора и времена, да су простор-времена света дела слојевита, вишеструка и да ни један лик или догађај не припадају само једном од њих, најмање само непосредној стварности, већ једној новој хетерогеној и хетерономној форми реалности. Затварање романа сликом сурофовања или лутања и случајног сусретања по интернету, којом се, пре свега, истиче парадокс неодлучивости између споља и унутра, флукутирања у простору који је истовремено ограничен и неограничен, повратно делује на представу о структури читавог романа у смислу да овај онда и сам почиње да се чини као ризоматичан скуп међусобно линковима повезаних страница, којим се укида дијахронијска и историјска димензија исприповеданог. Тако један истраживач лаконски констатује: „Роман је сајт који позива на креирање обрасца“ (Gleason, 2002, p. 12). Приповедање онда постаје

²³⁸ Број модела чије карактеристичне поступке грађења простора и времена можемо препознати у *Подземљу* хипотетички је неисцрпан јер је асоцијативни потенцијал како детаља, тако и целине хиперболизован. Тако, на пример, Роберт Мекмин у структури романа препознаје фрактал – бесконачно умножавање и усложњавање једноставног обрасца, а Дејвид Јетер – кубистички експеримент: симултано приказивање истог из више различитих углова, пројектовање времена у раван (Dewey J. , 2002, p. 13).

несистематично, логиком неразмриве и неисцрпне свеповезаности вођено „претраживање” прошлости као базе хијерархијски неустројених података. Тематизовање виртуалног простора интернета у функцији „огољавања“ конструкције романа фокусира епистемолошке, идеолошке и аксиолошке аспекте (не)повезивања, (не)постојања или (не)успостављање „линкова“ између диспарантних, онтолошки несамерљивих или несавремених појава и појмова – „конекције су амбигвитетне – у исто време су застрашујуће, романтичне и апсурдне“ (Kavaldo, 1999).

Могли бисмо да говоримо и о својеврсној музикализацији романа, на коју указују не само, у музичком смислу оштро супротстављене, паратекстуалне референце – френетична и експлозивна „Дугонога витка Сали“ Литл Ричарда и успорена, жалобна „Елегија само за леву руку“ (пета *Етида само за леву руку* (тј. *Op. 135*)) Камија Сен-Санса²³⁹ – или само истакнут слој звучања, који појачавају уметнуте немачке, латинске, италијанске и шпанске речи и изрази, већ, пре свега, третман појединачних тема и мотива као да су у питању музичке а не наративне јединице. То подразумева развијање и разраду елемената по принципу варијација, промене тонског рода, понављања исте реченице, идеје или представе у другом „регистру“, у одељку чији су темпо и ритам приповедања другачији, понављање уз проширивање или премештање елемената унутар јединице која се понавља, као у примеру са Никовом мајком (вид. ²²⁷), који онда егземплификује и конвергенцију једног музичког и једног филмског поступка у грађењу ритма. Пример са Ричардовим спремањем сендвича: „Намазао је мајонез. Намазао је мајонез на хлеб. Потом је преко тога ставио месо. [...] Намазао га је на хлеб. Потом је преко тога ставио месо и гледао како мајонез цури око ивица“ (267) може да илуструје ту конвергенцију: ДеЛилово прилагођавање технике компоновања слике покрета његовим разлагањем на саставне делове приказане уз помоћ паралаксе, тј. више пута из различитих углова, као скуп сукцесивних кадрова има и облик својеврног рифа.

Музикализација, евоцирање или сугерисање конкретних музичких облика, обрта и орнамената јавља се и на нивоу већих текстуалних јединица, односно, на нивоу романа као целине, мада полиритмија и фузија супротстављених и контрастних

²³⁹ Да је у питању баш Сен-Сансов комад (а не Равелов (Morley, 2006, p. 27)) сигнализира сцена из истог дела романа током које се описује како Бронзини са дементном сестром слуша Сен-Сансова клавирска дела. При том је опис тог једног, изузетног комада заправо опис прелаза из првог у други део *Подземља*, са Никове „сетне носталгије“ на „нешто мрачно“, тако да је лик Ричарда, леворуког серијског убице, наративна аналогија леве руке пијанисте која злокобно убрзава темпо (P, str. 232).

ритмова коју композиционо-стилска мноштвеност и разноликост производе независно од значења појединих мањих и већих текстуалних јединица, уз укрштање успореног ритма радње и убрзаног ритма монтаже, као и преношење нагласка на „слаба“ места, на свакодневицу, на оно што је поновљиво, уместо на догађаје, највише алудира на цез који је, наравно, један од најзначајнијих и неспорно аутентичан амерички и, истовремено, контра-амерички продукт, производ дуготрајног процеса подјармљивања и отпора, и без којег је прича о двадсетовековној америчкој култури незамислива.

Употреба цеза или „цезирање“ приповести ствара низ значајних ефеката на представу о историји која се романом приповеда, а пре свега, ефекат третирања историје као претекста за импровизацију, при чему треба имати на уму да у цезу импровизација није пуко иживљавање субјективности и није заиста тренутна, каквом се чини јер се она заправо увек надовезује на нешто што јој претходи, било на партитуру, стандард или на нечији тек изведен соло²⁴⁰ (какав би био Ников у првом делу романа, једином који је само у првом лицу). Импровизација, као негација датог и задатог, односно прошлости као непроменљиве и фиксирани, истовремено је и својеврсно отварање ка будућности јер је, као једна од могућих, никад дефинитивна и завршена, увек и позив и најава других, будућих импровизација. Поред тога, у цезу се супротност између целине и фрагмента укида јер цез композиције не само да су радикално фрагментарне и нестабилне у смислу унутрашњих односа и нагласака, пуне наглих прекида и обрта, него су и суштински незавршене. Стога је „цез прича могућа само *a posteriori*, јер ће само накнадно бити могуће пронаћи смисао секвенци стилова, дела и надахнућа који се суштински увек претварају у импровизацију“ (Dona, 2008, str. 186). У цезу не постоји довршење у правом смислу речи, нити целина која није истовремено и фрагмент; постоји само прекид, као у случају „Подземља“ које се „[н]ије завршило, само је престало“ (Р, str. 453), као и само *Подземље*. На крају, цез импровизација захтева имплицитно учешће публике у настанку дела: друштвени елемент, односно заједница формирана на лицу места има утицаја на „креативност у односу према којој извођење-импровизација више немају везе са уметником као појединцем“ (Dona, 2008, str. 247). У том смислу, цез који из позадине (тј. из „црнила“ које је и графички присутно у роману) структурира приповедање и покреће мотиве и теме који су у наративном смислу статични, има и функцију ангажовања читаоца на одабиру/конструисању приповести, с обзиром на то да комплексност приповедања не

²⁴⁰ О овим аспектима цез импровизације више у: (Dona, 2008, str. 186-187).

дозвољава да се током читања заиста „појаве“ све приче које *Подземље* виртуално садржи.

Комбинујући стваралачке и интерпретативне поступке најразличитијих делатности и успостављајући међу њима везе и хомологије, ДеЛило остварује ефекат који је Стивен Конор уочио у све учесталијој појави међусобних сусрета културних форми и медија у поступку узајамне „размене њихових карактеристичних каденци, темпа и трајања” (Conroy, 2004, p. 77). Уколико Пролог *Подземља* изнова погледамо из перспективе културолошких и идеолошких значења сложености и мноштвености тих интермедијалних, али и интеркултурних размена, можемо уочити да је то пресецање такво да асоцира Бахтинову идеју о карневалу и карневалском времену.

Добар опис начина на који језик „ради” у Прологу, претварајући приказани свет у карневал, као и зашто је баш стадион/утакмица место изабрано за приказ тог рада језика и његове антропоморфизације могао би бити опис којим Тери Иглтон сумира Бахтинову филозофију језика:

Језик је, за Бахтина, арена у којој се сукобљавају зарађене силе, као што и сваки исказ изнутра окупиралу страна значења. Сваки знак у потаји баца поглед на друге знакове, носи у свом телу њихове трагове и истовремено се суочава са говорником, објектом, контекстом и адресатом. Попут људских субјеката, и речи су сачињене из њихових односа другости, а језик је увек порозан, хибридан и отворене структуре (2008, стр. 76).

Није, наравно, потребно да нам Иглтон, на прилично заједљив и малициозан начин, каже да је читава Бахтинова теорија „шифрована критика совјетске аутократије“ (Нав. дело, стр. 77), да би смо апотеозу језика и могућности говора повезали са немогућношћу директне политичке акције. Управо та спрега реалне социјално-политичке немоћи онога што се приказује и критичко-субверзивне моћи одређених говорних пракси представљања и јесте кључна за конципирање утакмице као карневала.

8. Карневал(изација)

Пре но што текст Пролога погледамо из перспективе Бахтинове и бахтинистичке теорије карневала, потребно је да карневал, као форму светковине, „синкретичку представљачку форму обредног карактера“ (Bahtin, 2000, str. 116) разграничимо од хронотопа карневала и од карневализације као скупа стилских, композиционих и других поступака „транспонована карневала на језик литературе“ (*Исто*), на основу чега је Бахтин у историји књижевности препознао и издвојио класу дела која улазе у систем карневализоване књижевности.

Да ли је то што Бахтин назива карневалом у таквом облику икада постојало у историји народне и популарне културе и да ли је његова реконструкција античког и средњовековног карневала тачна, за разумевање савремене књижевности, па и ДеЛилове, мање је важно, јер овде и није реч о мотиву карневала, тј. о репрезентацији „правог“ карневала већ о могућности да се у одређеним делима препозна приказ и ефекат онога што Бахтин назива карневалским погледом на свет и карневализација у смислу једне праксе означавања. Овде ћемо се, дакле, концепцијом карневала користити као теоријском метафором, као конструкцијом чија је улога у историји (тумачења) култура двоструко моделативна: колико је била модел једног типа средњовековних светковина које, од ренесансе, званична култура кооптира и банализује, чак и дегенерише, расипајући елементе карневалског доживљаја света, толико је, ако не и више, послужила као модел за реално или имагинарно (уметничко и/или теоријско) конструисање и представљање дешавања или начина живота заснованог на споменутом карневалском погледу на свет²⁴¹.

Резидуалне трагове некадашњег карневала у савременој култури, Шилдс је назвао карневалеском. Карневалеске нису више толико везане за време, односно временске циклусе, као карневал, него за места - места забаве и несташлука где се субверзија

²⁴¹Уп. „Свугде у књижевним и културним студијама видимо како се карневал појављује као модел, као идеал и као аналитичка категорија” (Stallybrass&White, 1986, p. 6). Џенкс даје кратак преглед тумачења карневала као историјског феномена и „трајног симбола трансгресије”, пратећи његово теоријско-интерпретативно трансформисање у концепцију која означава отпор, неред и методолошку неодговорност у савременим студијама културе (Jenks, 2003, pp. 161-174). Та трансформација укључује и полемике око тога да ли је карневал заиста народна или, једноставно, популистичка светковина уз помоћ које се поредак не подрива него, напротив, јача, дозвољавајући моменте одушке и симболичког пражњења револта и ресантимана. О томе и у: (Dentith, 1995, pp. 71-76). Уп. и: „Постмодерна фикција надокнађује губитак карневалског контекста инкорпорирањем карневала, или неког сурогата карневала, у свој пројектовани свет. [...]Неизбежно, посмодернистичке репрезентације карневала често имају облик неке редуковане или резидуалне верзије карневала”, при чему под резидуалним облицима Мекхејл подразумева циркус, варијете и сл. (McNale, 1987, pp. 174-175).

социјалних и моралних норми и конвенције рутински упражњава у виду „флерта” са недозвољеним и незаконитим, са кршењем социјално-психолошких табуа. Појам карневала којим се овде служимо не укључује, дакле, ове повремене и у великој мери комодификоване испаде, као ни концепцију боемије као стила живота који прихвата све оно што је супротно и непожељно у границама нормалног и сређеног грађанског друштва²⁴². Ипак, оне не само да су директно изведене из Бахтинов концепције карневала (што је мање важно) него јесу позадина на којој се карневал појављује и оно у односу на шта се диференцира. Обе ове појаве свакако су значајне за разумевање друштвених и културних односа у Америци и имају свог удела у мозаику америчких култура, па се и код Делила могу препознати представе које их подржавају (писац Бренд и хипи комуна из *Американе* били би пример боемије, а Памина прељуба у Мејну или Никова у пустињском хотелу – у туристичким местима, далеко од куће – пример карневалеске).

С друге пак стране, дебата о политици карневала, проблематизовање реалности ослобађајуће и антиауторитативне снаге карневалског које је Бахтин испровоцирао и даље провозира, свакако да се тиче карневала као могућег романеског и, шире, наративног хронотопа. Сам Бахтин као да није могао да реши питање односа карневалских форми и моћи, не само у смислу политике карневала, него и у смислу конципирања карневалских субверзивних потенцијала, пре свега зато што у разумевању карневала у тексту о хронотопу, односно у књизи о Достојевском, и оног у дисертацији о Раблеу постоје значајне, суштинске разлике.²⁴³ У једном случају, карневал је полифона и катарзична мешавина ситуација и дискурса, а у другом – искључива опозиција једном поретку. Управо тај однос, односно његова амбивалентност, схваћена као карактеристика самог карневала (а не његових накнадних тумачења) чини се да карневал може да диференцира од других облика (представљања) светковина. Другим речима, карневал није нужно ни, како Иглтон то формулише, одобрен, односно, дозвољен прекид хегемоније, контролисан популаран вентил (Eagleton, 1981, p. 148) или начин на који систем дозвољава отпор да би се кроз

²⁴² Детаљније о овим концепцијама савремених облика инверзије социјално-психолошких хијерахија у: (Jenks, 2003, pp. 170-171).

²⁴³ Бахтиновим недоследностима у конципирању карневала детаљније се баве Морсон и Емерсон (1997, pp. 438-445) уочавајући разлику између карневала у смислу „рашчишћавања догме *тако да* ново стварање може да се деси [због чега карневал] дозвољава оном потенцијалном да се реализује“ и карневала као тежње ка потпуној фузији свега, због чега је он „антихронотоп“ (подвукли М. и Е., pp. 95, 227-228).

ту негацију и попуштање стега још боље и успешније учврстио (Dentith, 1995, pp. 71, 76), а није нужно ни трансгресиван у суштинском смислу, мада може, у зависности од околности, бити и једно и друго. Карневал, дакле, само може, али не мора постати проприште стварне или симболичке борбе (Stallybrass & White, 1986, p. 14).

Бахтинов карневал, екстраполиран из историјског контекста у којем је реално постојао, не подразумева, дакле, ни представу или спектакл за публику, ни догађај у јаком смислу речи, већ временски, али не и просторно ограничено масовно дешавање у којем сви учествују, и нико није пасиван реципијент, које укида и изврће на наличја законе, забране и ограничења свакодневног живота. Један од кључних парадокса карневала стога је то што се он, иако по себи целовит и самодовољан, може перципирати само на позадини свакодневице као уређене структуре друштвених односа. Карневал дестабилизује те званичне, свакодневне хијерахије и релативизује званичне и доминантне вредности, изједначава их и стапа са њиховим супротностима, при чему се у тој непостојаности, многозначности и расутости ужива. Таква ексцентричност карневала, као привременог начина живота, тј. начина живота усклађеног са посебним, препорађајућим и преображавајућим стањем читавог света који се истовремено рађа и умире (Bahtin, 1978, str. 15), омогућава да се „у конкретно-чулном облику открију и изразе скривене стране људске природе“ (Bahtin, 2000, str. 117). Основне категорије карневала, поред ексцентричности, јесу фамилијаризација, профанација и „мезалијансе“ – спајање и прожимање природних или конвенционалних, логичких, физичких, метафизичких, социјалних и других супротности, речју, наизменично и стално преокретање врха и дна сваке стабилизоване и затворене структуре, „снижавање“ и контаминирање свега високог и узвишеног. Карневал је, може се рећи, лакрдијашка игра са кључним наративима датог друштва и периода, фарса која пародира ауторитативне верзије догађаја и историје и подрива представу о неспорности тих представа. Он служи слављењу несталности, промене, цикличног времена; он устоличава тренутак смене, а не неку конкретну особу, појаву, институцију (Bahtin, 2000, str. 116-125). Другим речима, карневал је „деконструктивистички“ у смислу да, као и савремена деконструкција, оспорава стабилност опозиција и у свему види и клицу алтеритета јер све посматра у процесу кретања – приближавања и удаљавања, мешања и разилажења. Ипак, „[к]арневал је више од деконструкције: чинећи све постојеће структуре моћи страним и арбитрарним, он ослобађа могућност златног доба, пријатељског света 'карневалске истине'”

(Eagleton, 1981, pp. 145-146) што, како то ДеЛилово пример са Котером и Билом показује, не значи да ће се могућност до краја или трајно реализовати.

Као хронотоп, карневал подразумева празнично и јавно или колективно време као време промене, јавни простор који тежи безграничности, космичком, затим привремено и тренутно стапање реалног и утопијског, у смислу једнакости и општења свакога са свима и свиме, и стварање колективног јунака.

С обзиром на то да је по Бахтину појава карневала у вези са кризом – карневал је манифестација празника схваћеног као преломни тренутак на животном путу или у животном циклусу појединца, друштва, природе, при чему је „празничност празника“ производ доживљаја датог тренутка као критичног (Bahtin, 2000, str. 118; 1978, str. 16) – ДеЛилово „карневализовање“ утакмице у вези је са ефектима хладноратовских експеримената са нуклеарним оружјем на атмосферу свакодневног живота и доживљаја света. Тиме што издваја 1951, везујући кулминацију кризног доживљаја света за случајно поклапање спортског и политичко-технолошког догађаја, ДеЛило доводи у питање како конвенционалне периодизације и маркирање ратова и других тзв. историјских догађаја као преломних у историографским реконструкцијама минулих епоха, тако и постулирање јединствених, кохерентних, конгруентних и логичних узрока и повода.²⁴⁴ У симултаном али не и паралелном протоку многих времена, било који тренутак судара бар двају од њих може постати преломан, тачка рачвања или скретања. Карневалска природа почетка стога рађа „велики карневал времена“ (Фуко, 2010, str. 83) – археолошки (тј. слој по слој) и генеалогски (тј. разгранати, расипајући) а не историографски приступ прошлости и наратив који се креће уназад, од садашњости ка њеним „провенијенцијама“, а не унапред, као у конвенционалним историјским наративима.

8. 1. Карневалска гротеска

Карневал увек има суштински однос према времену јер је у његовој основи увек нека конкретизована концепција међуодноса природног, биолошког и историјског времена. Какав је, по Делилу, тај међуоднос најбоље показују два детаља из приказа утакмице. Један је Хоџисова немогућност да одлучи да ли је његов осећај бујања и

²⁴⁴ Другим речима, роман „крз своје фигуре и теме показује интересе и немогућност периодизације“ (Isaacson, 2012, p. 29) што експлицира и Бронзинијево предавање о епистемолошкој и идеолошкој функцији периодизације: „Потребни су нам бројеви да бисмо свету дали смисао“ (P, str. 744).

раста – а слике изобиља и раста су кључни елементи карневалског типа сликовитости заснованог на хиперболизацији биолошког и физиолошког (Bahtin, 1978, str. 26-27) - последица узбуђења због утакмице и атмосфере на стадиону или последица тога што га тресе грозница (P, str. 15). Други, сличан пример је Хуверово неразликовање горушице од амбиваленције коју код њега изазива помисао на могућност нуклеарног рата (28). Овде, дакле, превласт „материјално-телесног“ сигнализира оптерећеност живота, као биолошке датости, историјом; својеврсну денатурализацију тела а не глорификацију телесног. Гротеска, као слика прелазног, неодлучивог и хибридног стадијума у процесу метаморфозе једног облика у други – овде природе у културу - код Делила није само у функцији материјализације, већ, парадоксално, и приказа дематеријализације. С једне стране је карневалски тријумф тела или карневалско стварање космичког тела. То потцртава једна симболична слика с почетка приказа утакмице: ДеЛило је прво из више перспектива констатовао мали број посетилаца на стадиону, осликао празно средиште и начичкане ободне трибина (15). Симболика ове слике није у томе што се њоме указује на то да су на трибинама махом људи који себи не могу да приуште најкупља места, већ у томе што се читав роман гради око празног средишта моћи - једина фигура моћи у роману јесте Хувер који је детронизован и налик фрустрираном самозванцу. Читав се роман креће по периферијама – градова, историје, појединачних догађаја (ако и прикаже неки догађај који је и са становишта званичне историографије важан, као што су студентски протести, ДеЛило заобилази оно што би у датом случају био центар збивања). После овог, јавља се приказ који оставља потпуно супротан утисак, као да је читав стадион преплављен људима, затрпан:

непрекидана бука, уздаси и брујање, дубока тутњава [...] сустизање аплауза који брзо замиру али никада не престају. Чекају да их понесе звук скандирања и ритмичког плескања, устаљених повика и понављања. [...] То је оно што ће изазвати преокрет, променити ток утакмице и све их подићи на ноге, да заједно полете увис у разулареној грмљавини од које ће читав стадион помахнитати (Исто).

Телесност је изразита и због сталног описивања покрета, поза, гестова и мимике и због експликације телесних дејстава и реакција, телесног сећања; телу ДеЛило приступа семиолошки и када говори о „правилима исписаним на лицу сваког недотупавног играча” (27) или о укусу беспомоћности (34). С друге стране, тело губи чврстину, ограниченост и материјалност укључујући се у све „проточнију“ или протејску културу. То се манифестује више пута у даљему току романа, понекад фарсично или

комично, као у случају Марвинових стомачних тегоба током пута ка и боравка у Чехословачкој, понекад иронично, као у случају његове „фунгативне масе“ (196), смртоносне болести која је попримила облик индексичког знака (тачније, реагента, у Персовом смислу) нуклеране бомбе. Наглашавање процеса размене између тела и окружења асоцира представу о непотпуној издиференцираности индивидуалног тела коју је Бахтин повезао са Раблеом и која му је омогућила да установљава изоморфизме између слика људског и слика друштвено-политичког и/или космичког „тела“ (Bahtin, 1978, str. 370) мада је код ДеЛила контекст овог де-диференцирања (вид. ²⁵) другачији. Простор у којем лик тренутно борави, због тога што је обележен идеологијом, историјом, употребом... константно задире у лик, одређујући његову физиономију и поступке – у простору се не борави непосредно, он се осећа као саучесник или противник, и лик га је увек свестан, па ово „отварање“ тела није, као код Бахтиновог Раблеа, придавање космичког и универзалног, него идеолошког значаја и значења телесном животу. Најприземнији и „најприроднији“ облици телесног живота постају културолошки симптоми. Интеракцију тела и окружења коју ови примери илуструју поткрепљују још један врло симптоматичан детаљ. Призор Глисоновог повраћања, који се одвија симултано са завршним, историјским моментом игре, смешта се у приказ листова из часописа који пуне простор рекламним и модним сликама, тако да се комбиновањем детаља слика и натписа са детаљима сцене, уз употребу синестезије (воденасти лавез, нпр. (45)) и метафорички трансфер атрибута производа који се у часопису рекламирају на физиологију, ствара вербални колаж који границу између биолошких и хемијских процеса у људском телу и дешавања у окружењу тог тела чини пропустљивом и привременом. Користећи се реториком рекламе, ДеЛило стапа два међусобно условљена вида неумерености, хиперпродукцију и хиперконзумацију. При том је читава сцена смештена између: „Људи се досећају да би ваљало регистровати колико је тачно сати“ и: „На сату изнад клупске зграде пише 3.58“ (Исто). Упад у логичан след информација истовремено је и упад у саму логику следа, растављање које има ироничан и релативизујући ефекат. Све што се у овом прологу приказује, укључујући и људско тело, као да тежи томе да пробије сопствене границе, и да, истовремено, у себе увуче своје спољашње. Карневалска природа овог догађаја очигледна је, дакле, у начину на који приказ утакмице привремено дестабилизује неке утврђене опозиције – разлику између споља и унутра у овим случајевима. Приказ, поред свега осталог, у дешавања на стадиону укључује и низ анонимних фигура које нису на стадиону, већ на разним местима у граду а опет као и да јесу, сједињени гласом

или, чак, у гласу Раса Хоциса. Тај глас као да постаје проводник или прикључак: „Жена која кува купус. Човек који би желео да престане да пије. Њих двоје су као нека далека душа те утакмице [...] прикачени уз живу реч [...] и уз навијаче [...] и уз гомилу на стадиону [...] и уз саму утакмицу као гласину и претпоставку“ (32).

Још један од ДеЛилових примера радијалног ширења карневала и пробијања задатих просторних граница јесте неименовани човек који, вођен неким тренутним, необјашњивим поривом, снима Хоцисов пренос на магнетофон (Исто) и том аматерском интервенцијом у сферу званичног тј. институционалног и испланираног права на документовање, дистрибуцију и емитовање докумената, он се уписује у историју, стварајући једини постојећи снимак те утакмице, што значи да је и његова појава у дијегетичком простору романа мотивисана будућношћу, будућим и јавним значајем његовог сасвим приватног чина и његовом накнадно конструисаном улогом у процесу митологизације тог меча.

„Преливање“ утакмице ван ограде стадиона достиже максималан интензитет у завршним моментима, када људи, подстакнути Расовом екстазом, излазе из својих кућа на улице да заједнички прослављају победу, али, парадоксално, и пораз – побеђени и поражени, стварни учесници и они који су то само на емоционалном и имагинарном плану постају део исте масе и исте светковине, чија је моћ ширења кроз простор, али и кроз време, како читалац кроз даљу нарацију открива – чиме се представа о темпоралној ограничениости карневала негира - заиста импресивна. „Све то [што] неизбрисиво одлази некуда у прошлост“ (61) нема карактер дефинитивног нестајања – да једнократан догађај учини трајним и незавршивим, отвореним, јесте једна, иако не и једина функција презенте у Прологу.

8. 2. „Весела смрт“

Варијације на тему прекорачења граница једна су група примера који указују на карневалску природу утакмице. Њу, даље, истичу и драматичан приказ привременог укидања, односно суспензије расне, узрасне и друштвене хијерархије (краткотрајно, атмосфером игре произведено пријатељство црног дечака Котера и добростојећег, белог, средовечног Била), а затим и начин на који се пројектовањем, на Бројгеловој слици засноване визије свеопштег уништења на масу екстатичних навијача конструише слика Бахтинове „веселе смрти“ (нпр. (Bahtin, 1989, str. 319)). Поцепана репродукција Бројгелове слике „Тријумф смрти“ коју Хувер склапа као слагалицу и кроз коју перципира оно што се око њега тренутно дешава епоним је читавог пролога.

Та слика чини да је Хуверово неучествовање у утакмици само привидно: као маска смрти или њена персонификација, и Хувер учествује у карневалу, обезбеђујући функционисање карневалске дијалектике рушења и обнављања, смрти и живота, уништења и поновног рађања. Међутим, прожимање стварности и слике кроз Хувера, који у слику учитава актуелну политичку ситуацију, елементе савремених пејзажа и своје личне опсесије, а у стварност претпостављена значења слике, сем што је део сталног преклапања или, чак, потискивања реалног, у приказано време уводи додатне временске слојеве. Сем што ће се на самом стадиону, за време утакмице, десити смртоносни инфаркти, као знак свеprisутства смрти и њене неодвојивости од славља и „карневала“ и, уз појаву неког анонимног лудака²⁴⁵ (фигура која постоји и на Бројгеловој слици, у првом плану (Слика 1)), као знак још једног прекорачења, пробијања границе слике, ова ће слика функционисати и као знак средњовековног, прошлости која не престаје да се дешава²⁴⁶. Међу тим незавршеним и опседајућим прошлостима јесте и нацистичка: Хуверово истицање фигура костура и разних облика ужаса креира слике које асоцирају на једну нацистичку пропагандну акцију. Нацисти су, наиме, за време Другог светског рата ширили лажне примерке *Лажфа*, у којима су приказивали разне облике умирања савезничких војника и на чијим насловним странама су биле слике костура са америчким и британским шлемовима, а на месту импресума – „Судњи дан“ (Слика 12).

8. 3. Игре у игри

Овиме се број линија које се на стадиону укрштају не исцрпљује. Утакмицу, наиме, прати једна тако рећи игра у игри (навијачи бацају папире – писма, тоалет папир, признанице, рачуне, белешке - по терену или гађају играче, испољавајући „наопако коришћење ствари“ (Bahtin, 2000, str. 120) при чему су отпаци средство и начин на који публика учествује у утакмици. Фотографија која је Делила, заједно са чланком из *Њујорк Тајмса*, инспирисала (и за наслов приче „Пафко крај зида” (PW))

²⁴⁵ „А види оног тамо на стајању [...] локална луда“ (28).

²⁴⁶ Бројгел, као сликар из шеснаестог века који се, у жеку ренесансе, враћа једној средњовековној теми и иконографији, тематизује не само умирање и смрт, већ и присуство тог средњовековног у свом добу, што и сам ДеЛило чини, стварајући свет који средњовековно пробија на многим местима. В. нпр. „људи на улици, када је то Клара приметила да људи разговарају сами са собом [...] толико њих [...] или прете некоме, или ходају и машу рукама, тако да улице почињу да изгледају некако као у позном средњем веку“ (399); понављајући Хуверову визију сродности између улаза у пакао и улаза у метро (253-254), његова двојница, сестра Едгар призива сећања на средњовековне римске катакомбе и њихова апокалиптична предсказања; итд.

показује играча наслоњеног на зид док по њему падају папирићи (на њу ДеЛило и алудира када описује како „навијачи бацају још папирића у подножје зида (P, str. 31)): да ли је бацање ђубрета вид подстицаја или начин ругања играчима који не успевају да остваре поен, да ли је, дакле, физички и материјалан израз благослова или клетве, да ли су ти папирићи симболична замена за ловорике и руже или су оружје у „веселом карневалском рату” (Bahtin, 1978, str. 271), да ли то маса навијача „испробава” моћ коју иначе нема? Путем овог „раздраганог смећа“ (P, str. 45) публика прекорачује претпостављену границу између терена и трибина, изражава се и коментарише путем насумичног и случајног, тако да отпад постаје део личног идентитета који они улажу у колективни.

У исто време, овај насумичан асамблаж служи и као средство идентификовања са масом, гомилом, и са историјским догађајем којем она сведочи. „Раздрагано смеће“ [...] означава губитак личног идентитета и стицање заједничког идентитета, с тим што је овај други само „сенка идентитета“, закржљали и тренутан колективитет који ће испарити чим неорганизована гомила напусти стадион [...] (O'Donnell, 2008, p. 111).

Иако је тачно да ДеЛила у овим случајевима спонтаног успостављања привремених заједница - оних које краткотрајност и везаност за догађај, као и интензитет учешћа који захвата целог човека, чува од фиксирања, окоштавања и стабилности, од конвенционализовања односа и хијерархија, које су као Тарнерове спонтане „комунитас“ (Turner V. W., 1991, pp. 127-128, 132) дешавање, а не ентитет - интересује контингентност, импровизација, случајност, тешко да је његов приказ односа индивидуалних и колективних идентитета тако једноставан како О'Донел тврди и да ДеЛило приказује само губитак или просто одбацивање индивидуалног у корист несуштаственог и испразног колективног идентитета. Сенка – у функцији атрибута и атрибутива, истовремено – у реченици на коју О'Донел алудира (U, p. 44; P, 45) није метафора него силепса, односи се истовремено и на идентитет људи који бацају отпатке (тј. њихов идентитет у том тренутку је и као сенка, тренутачан и променљив обрис без физиономије и као из сенке – тајни, скривен, невидљив део или аспект) и на идентитет предмета/отпадака који се бацају (тј. идентитет ствари је сенка идентитета човека, нематеријални траг њиховог присуства и учешћа у заједничком простору). Поред тога, спомињање сенке тј. ствари која носи “a shadow identity” функционише и као најава аналогије између отпада и античког, пре свега Хомеровог и Вергилијевог Хада, која ће се касније успостављати и то управо кроз тему отпада. Структурална лиминалност (у процепу између неколиких механизма контроле и манипулације

жељама и понашањем – урбанистичког, полицијског, медијског, маркетиншког), маргиналност и инфериорност овог заједништва без заједнице – а то су три кључне одлике Тарнерових комунитас у фази настанка (Turner V. W., 1991, p. 129) – трансформише индивидуалност и функционисање личног идентитета људи који је образују јер они у њу улажу крајње интимне и приватне ствари, укидајући само њихове уобичајене улоге и позиције. Иако ДеЛило приказ утакмице није заправо усмерен на оспоравање тезе по којој политика карневала није у рукама његових учесника, он ипак потенцира могућности које заједништво може да макар привремено отвори с оне стране те политике.

За карневал је везана и симболична замена улога, као у овом случају између играча и навијача, односно маскирање, које ДеЛило представља као симболично, тачније, као невидљиво. Иако нико заиста не носи маску или костим, тема маскирања је присутна од Котерових настојања да остане непримећен као црнац, преко споменутог Глисона, док у стварности глуми улогу из серије, преко доживљеног говора и тока свести Едгара Хувера из којих постаје јасно да су његово присуство у ложи славних и његово понашање у ствари маска, односно, маскирање вести о руској нуклеарној проби, како би се манипулисало њеном појавом у јавности, до увреда и претњи које Бил на крају јурњаве упућује Котеру чиме се његово претходно пријатељско и добродушно понашање показује као маска.

Ипак, од свих својстава карневала које ДеЛило приказ утакмице асоцира, најзначајније је својство амбивалентности која је и сама амбивалентна - час је позитивно својство, управо зато што се њоме поричу одређеност и стабилност одређења, што се супротстављене емоције и стања прожимају и узајамно релативизују, тако „да се осети повезаност свега постојећег и могућност сасвим друкчијег поретка у свету“ (Bahtin, 1978, str. 43) а час је шизофрена симултаност противуречности које парализују способност оријентације и одговорности. Амбивалентни су и сами феномени карневала и однос између њих и према њима и ДеЛило то непрестано подцртава, представљајући људе на стадиону час као једно заједничко, гротескно и екстатично тело, час као дезоријентисану гомилу у распаду.

Тим амбивалентним кретањем захваћен је и читалац. Конвергенција времена приче и времена приповедања, у смислу да читање Пролога траје колико и сама утакмица појачава презентност приказа, укључује се у већ споменуто илузију присуства коју ДеЛило ствара тако што користи презент, деиктике, обраћање, елиптичне екскламације, и што у описима истиче не само визуелне, него и тактилне

карактеристике. То читаоца увлачи у карневал као посматрача - не као пасивног гледаоца, него као онога ко истовремено и учествује и не учествује - мада се, с друге стране, читаочева позиција повремено и уздрмава пролепсама, односно алузијама на оно што је будућност дешавања којем присуствује, захтевајући од њега да догађаје прати и из симултане и из постериорне перспективе истовремено.

8. 4. Карневалска револуција

Није мање важно ни то што се кроз овај врло детаљан и екстензиван приказ једне уткмице показује моћ одређених догађаја да граде своје хронотопе, односно да потискују или подривају временско-просторне карактеристике места на којима се одвијају, у овом случају, стадиона. Симптоматично је да приказ, па, дакле, и читав роман, започиње минуциозним праћењем неовлашћеног упада дечака на стадион који, због тога што га време приповедања растеже, а употребљене метафоре и атрибути хиперболизују, личи на малу револуцију; читава утакмица биће подређена упадима индивидуалних, групних и масовних фантазија, афеката, жеља. Низ окупљања, односно масовних сцена које ће се приказати у наставку романа, биће, између осталог, и приказ односа између хронотопа које одређени догађај/дешавање производи и „затеченог“ хронотопа, односно, начина на које су појединци и колективи покушавали да наруше званичне и незваничне конвенције или законе датог простора и времена. То важи како за окупљања на отвореном (у пустињи где уметница Клара ствара своју „Дугоногу витку Сали“, на улици за време студентских демонстрација, на пешачком острву испод билборда на којем се појављује лик страдале девојчице) тако и за она „режирана“, контролисана, у затвореним просторима (у просторима у којима се одвијају пројекције филмова у лето 1974, у дворани где је Труман Капоте приредио свој „Црно-бели бал“ 1966). У том смислу, надметање двеју екипа на терену постаје слика простора/места као заједничког поља дејства супротстављених сила чији су међусобни односи у процесу сталне реконфигурације, конфронтације, преговора и полемика, узајамне иронизације, међусобног пародирања, кооптирања противничких дискурзивних и других тактика и стратегија.

Приликом сваког од касније приказаних окупљања понављаће се, али увек на другачији начин, сусрет и сукоб поретка и отпора, популарне културе, разних супкултурних покрета, политике, рекламних и медијских конструкција и симулација, живота и разноликих фигура смрти, стварности и представа о њој, уметности и религиозности. У неким ће случајевима ови елементи бити дословно присутни, у

некима симболично и латентно, односно, као маскирани, прикривени или первертирани. Кроз различите фигуре које их заступају постаће видљиви различити аспекти и карактеристике ових феномена и пракси у ДеЛиловој Америци током готово пола века, али, пре свега, оно што им је свима заједничко: трансгресивност, хибридно, карневализација којом се, свако на свој начин, служе и моћ и отпор. Сваки ће од ових хронотопа окупљања репрезентовати идеолошку борбу супротстављених сила око истих места и истих скупова знакова, односно стратегије и тактике којима се оне у тој борби служе, показујући да се поступци карневализације – приказани у самом делу или на делу у приказу одређених феномена и дешавања - не могу мислити и користити као да су универзални и аисторични, већ само у спрези са културно-историјским контекстима у којима се за њима посеже. Карневализација, као начин одношења текста (или дела/чина) према контексту настајања, захтева актуалност и ангажованост, тако да од контекста зависи и која ће се расположива стилска, жанровска, филозофска и идеолошка средства активирати у склопу поступака креирања фикционалних и имагинарних, односно романескних карневалских ситуација. У том смислу, *Подземље* са својим многобројним сценама окупљања и „перформанса“ није само пример карневализације (у) књижевности већ и коментар на сам феномен карневализације, на његову нужну историчност и на његове могућности и ограничења. Другим речима, интересује нас како ДеЛило приказује карневализацију, односно поступке и ефекте карневализације у конкретном и специфичном културно-историјском контексту са којим се на тај начин успоставља однос дијалога (полемике, критике, оспоравања).

8. 5. Спектакл и карневал

Приказ утакмице је, видели смо, с једне стране, документаристички - Рас Хоџис јесте преносио утакмицу; Синатра, Хувер, Глисон и Шор јесу били у публици, што наводи и чланак из *Тајмса* (Слика 14), у тада тек изашлом броју *Лајфа* јесте репродукована Бројгелова слика (Слика 15) и јесте објављен чланак о Пради (Life, 1951, pp. 58-72), као и онај о Пакару (81), а чак су и рекламе које се у роману спомињу аутентичне. С друге стране, ДеЛилова интервенција у виду ликова као што су Котер, Бил или луда и пијанац и наративни, структурални, композициони и стилско-реторички поступци приказивања нису само онеобичавање и фикционализација историјског, имагинарно попуњавање празнина које је вест о том догађају оставила, него су и поступци драматизације сукоба спектакла и карневала. Ако нас уводни

детаљи приказа, нарочито Котерових доживљаја (осећа се као бизнисмен авионом пристигао с пута, Бил му зрачи духом спокојног провинцијског живота) а затим и Хуверово постављање репродукције *Тријумфа смрти* између себе и стварности (тако да му Бројгелова врата Пакла постају улаз у њујоршки метро, на пример, а запаљени пејзаж - Казахстан), асоцирају на Деборову дефиницију друштва спектакла као друштва у којем су сви односи - однос према самом себи, према другим људима и према свету у целини - посредовани сликама, односно медијски конструисаним, неаутентизованим представама које ће Бодријар, затим, назвати симулакрумима (Bodrijar, SR, 1991, str. 61-69; SS, 1991, str. 9-10), представама које само привидно јесу слике нечега што постоји пре њих и на другачијем онтолошком плану док су, заправо, конструкције без упоришта у реалности, аутоцентричне и аутореференцијалне, онда наставак приказа утакмице можемо читати и као неодлучиво такмичење између таквог спектакла и бахтиновског карневала који тежи обнови непосредности учешћа у реалном. Инсистирати само на теми претварања игре, као догађаја, у ствар, што није неуобичајено читање Пролога (Isaacson, 2012, p. 35) значи занемарити динамику приказа, која покреће и оно што се приказује, и ритмичко смењивање раздраганости учесника и утучености, растројености и клонулости оних који остају само гледаоци и потрошачи спектакла, чиме се преноси истовременост антагонистичких искустава и реакција. Та истовременост сâмо дешавање удвостручава, ствара разлику унутар њега, а не насупрот њему. У том смислу бисмо могли да говоримо и о карневализацији спектакла, те да кроз читав роман пратимо линију карневализације коју образују ајзенштајновски грађене масовне сцене (ајзенштајновски у смислу брзих, кратких и фреквентних прелазача са гро-плана неког ускомешаног мноштва на крупне планове који на тренутак зумирају изразито експресивне, чак гротескне детаље физиономије и геста) у које би спадала и епизода која се 1974. одвија у Рејдио сити мјузик холу, као и већ више пута спомињања епизода са ликом Есмалде на билборду. Детаљније ћемо говорити само о пар њих. Свака од тих епизода преиспитује начине на које се у деценијама после Другог светског рата испољавао отпор спектаклу, на нивоу субјективне реакције и имагинације или на нивоу колективног чина, и могућности појединих поступака карневализације, било да се они тематизују, као поступци самих ликова, било да се, као у случају утакмице, примењују као средство приказивања. У сваком од ових случајева се карневал и поступци карневализације које инсценирају уметници–ликови у роману показују као „катализатор и проприите актуелне и симболичке борбе“ (подвукли аутори) (Stallybrass & White, 1986, p. 14) па се из сукоба

спектакла и карневала развија својеврсна антагонистичка поетика културе. То нарочито долази до изражаја у масовним сценама везаним за уметнике, а приказаним у петом делу романа, што не изненађује с обзиром на то да су у питању шездесете године двадесетог века, односно деценија захуктавања низа омладинских побуна, њиховог избијања праћеног интензивном политизацијом свакодневице и уметности, јачања вере у моћ колективних акција да доведу до промена и преображаја и покушаја формирања нових уметничких и животних пракси и заједница отпора системима на власти. Испреплетаност ових епизода са епизодама које се дешавају у претходној деценији не само да сугерише искуство живљења у једној турбулентној и конфузној епохи, већ и наглашава могућности које нуди отварање историје/историографије за насумичност и случај: насумична повезаност јавног и приватног, значајних догађаја и ситних, свакодневних недоумица и појава даје другачију представу о историји уопште, односно, о историји конкретног периода. Представу о отварању нарочито сугеришу одељци (4 и 9) у којима су први и трећи пододељак заправо једна епизода коју је други пододељак, из сасвим другог времена, „пресекао“ на два дела. Они, стога, наликују на отворени триптих чија „крила“ више не скривају унутрашњост.

Кључни елемент карневализације у том делу романа јесте лик стенд-ап комичара Ленија Бруса, пародично и гротескно наличје званичног лица америчке параноје, Едгара Хувера, директора ЦИА-е. Његови наступи су, као и Ајзенштајнов филм, у роману приказани тако да подражавају поетику и стил правог Ленија, мада нису веристички, ни на нивоу места и времена, ни на нивоу садржаја појединих наступа (Rosen, 2006, p. 99). ДеЛило, дакле, и у овом случају фикцијом неприметно оспорава фактографију и историографију. Ленијеви наступи се или умећу у или уоквирују фрагменте Никове приче, производећи својеврсну антифонију, хорски отпев или одговор на Никову заокупљеност искључиво сопственим животом. При том је Ленијева појава у роману повезана са тзв. ракетном кризом (1962) и очекивањима његове публике да реагује на актуелна политичка дешавања, да им каже како да мисле о односу глобалне кризе и свог приватног живота (P, str. 514), што и Ленија чини једним од Тиресија. Тим пре што је један од клубова у којима наступа налик пећини или бункеру (553), што личи на позорницу дешавања првог дела „Ајзенштајновог“ *Unterwelt*-а. Множини подземља, дакле, одговара и мноштво фигура или лица пророка из подземља. Читалац онда наилази и на детаљ који показује да је девојчица Есмалда, која ће се почетком деведесетих година двадесетог века појавити у Муњосовом гету (и бити мучки убијена) заправо Ленијево „предсказање“, лик без

гласа из његовог последњег скеча. Та фигура је резултат палинодије: Лени нагло прекида перверзну причу о малолетној проститутки и на заинтригираност своје публике која очекује спектакуларни расплет одговара тако што негира самог себе, урушава и разграђује причу, замењујући дотадашњу „јунакињу“ потпуно немоћном и незаштићеном девојчицом.

Као комичар (и наркоман), познат по опсценом језику, по „прљавим“ речима, што је почетком шездесетих у Америци било и илегално, кривично дело, Лени припада традиционалном типу луде или обешењака:

Они имају нарочиту особеност и право – да буду *туђи* у овом свету, не солидаришу се ни са једном од постојећих животних ситуација у том свету, виде наличје и лаж сваке ситуације. [...] Ти ликови се и сами смеју, и њима се ругају. Њихов смех има јавни карактер народног трга. Поново успостављају јавност људског лика [...] све износе на трг, читава њихова функција се и своди на оспољавање (истина, не свог него одраженог туђег постојања – али друго и немају) (подвукао М. Б.) (Bahtin, 1989, str. 278).

Овакви обешењаци, који су код ДеЛила и хладноратовски пророци безнадежних катастрофа, дехуманизације уз помоћ технологије и једне трајне, незавршиве Апокалипсе, у ДеЛилово свет улазе са ликом Ворена „Зверка“ у *Американи*, радиоводитеља сардоничног, параноидног, повремено скатолошког ноћног програма „Смрт је иза ћошка“. Сви они су средство травестирања хладноратовског механизма произвођена непријатеља јер спољашњу поделу на „нас“ и „њих“ транспонују на план националног, стварајући у оквиру „нас“ друге поделе и огољавајући начин конструисања претње. Воренов програм је мешавина цитата и пародичних, чак blasphemичних цитата („Ужас наш засушни дај нам данас и опрости нам стронцијум наш, као што и ми опраштамо онима који се њиме против нас служе, и не наводи нас на истребљење, већ нас избави из шута“ (А, р. 234)), калкова, сливеница и других игара речима у Џојсовом стилу и са Џојсовим ликовима („Мазећи моју нерасцветалу младу“ тј. „Mollycuddling my bloomless bride“ (232), чиме се алудира на пољуљан брак Моли и Блум у *Уликсу* и породицу као социјални микрокосмос или „бакмалигенизам у здели“ (368) којим се алудира на прву реченицу *Уликса* и лик брбљивога, самозадовољног подругљивца Бака Малигена који не дели Стивенова незадовољства и немире, а са којим су се Дејвид и његов пријатељ као студенти поистовећивали, усвајајући његов речник раздрагане тј. површне провокације (145)). Себе идентификује као хаотичну мешавину индијанског шамана, стрип јунака мађионичара и хипнотизера Мандрака (369), Елиотовог уморног Тиресије (Вид. ⁴⁸), Џојсовог Блума, али и Стивена који се - али не сам („ми“) - пробудио из „ноћне море историје“ (А, р. 234; Џојс, 2001, стр. 44),

тј. из обавезујуће неспорности прошлости, националног и професионалног идентитета, па ирски Арапин са језуитским образовањем проговара из његовог уха (368). Као такав, он тј. његов говор, заправо је променљиви Протеј – онај који даје информације и открива истину само ономе ко успева да га ухвати (Хомер, 1998, стр. 68-73). Због тога његове алузије, травестије и цитати имају различите импликација и ефекте на различитим нивоима или у деловима приповести различитих опсега. То нарочито важи за алузију на вишесмислену Стивенову жељу да се пробуди из ноћне море историје, чија значења Роберт Спу сумира:

За Лафорга [од кога је Џојс, највероватније, преузео слику историје као ноћне море], као и за Стивена Дедалуса, историја је инвазивна: она није објективна, смислени поредак који је споља у односу на појединца, већ подмукла сила која вампирски углађено продире кроз дух и тело и, постајући скоро одомаћена због своје продорности и блискости, заузима зону интимности. Историја је унутрашња, субјективна а ипак, упркос свој својој блискости, застрашујуће нестварна, попут кошмарне поворке градова у *Пустој земљи* (2014, стр. 63).

Историја, као породична, коју покушава да савлада уз помоћ уметности, а онда и манифестна судбина ка којој се окреће на крају првог дела пута и коју хоће да доживи оживљавајући и понављајући националне митове за Дејвида, такође, постаје безоблично кошмарна. То најављују и „застрашујући снови“ (А, р. 235) који следе одмах након емисије у којој Ворен говори о „нашој [наводној] пробуђености“.

Бујица неповезаних скечева, вицева, увреда и инвокација, опсених коментара и персифлажа текућих политичких и културних збивања коју образује Вореново брбљање представља својеврсну вербалну „пантљичару“ (*tapeworm*) која је за њега – јер је у виду „траке“ (*tape* на којој ће и сам завршити), медијума репродукције - симбол неумитног катастрофичног краја (А, рр. 234, 288, 371). Проричући лекове за „ослобађање од анксиозности, жалости и среће“ што ће њега, као демистификатора, „мудре луде“ и изругивача, учинити беспотребним и пародирајући идеју о бегу од јалове цивилизације у далеке пустиње (367-368) он, заправо, „прориче“, али у обрнутом тоналитету, сатиричну *Белу буку* и трагична *Имена*, романе који тестирају управо ова два решења за духовне и егзистенцијалне нелагоде.

Лени Брус је приказан као дискурзивно још хетерогенији, те се у његовом случају може говорити о бахтиновској говорној „полифонији“, мноштву противуречних гласова који, истовремено се оглашавајући, образују његову „наркоманску фугу“ (Р, стр. 555). „Лени је опонашао гласове, акценте. Технички није био јасно одређен, већ је мешао читаве културе и географије и правио разне алузије да би дочарао слојеве

личности које је опонашао“ (*Исто*). ДеЛило, дакле, у први план истиче Ленијеве мимикријске вештине да би истакао његову способност да апсорбује и преломи све што се у друштву у датом тренутку дешава: он сам је утеловљење оне историје „која се никада не појављује у писаним траговима о једном времену“ (604) тј. тајне историје оличене у отпаду о којој на крају једног наступа размишља. Због тога је, упркос маркантности појаве и личном формату наступа, његов идентитет врло флуидан и нестабилан: у низу ликова које својим гласом оспољава током само једне вечери налазе се „салонски маџан“, живахно дете тј. „дечак који се труди да насмеје мајку“, махнити говорник, дрогирани беспосличар, социјални филозоф, адвокат, „самокритичан Јеврејин“, хришћански морализатор и коментатор расних питања (637) што све ДеЛилов Лени, како проистиче из приказ његових мисли и осећања за време наступа, заиста и јесте и није – два пута ће у публици бити људи који су дошли мислећи да је Лени неко други. Лени заправо репрезентује све њих, па су и каталози публике који прате његове наступе далеко дивергентнији, него списак уврнутих фанова Ворена у *Американи* (А, р. 94). Његов рефрен „*Сви ћемо да изгинемо!*“ (подвукао Д. Д.) – „слабићи и болестан и кукавички и немоћан и патетичан али истовремено и некако узвишен, отегнут [...] крик јада и бола“ са зрнцем пркоса, у ствари је „унутрашњи јецај њихових властитих душа, из оног очајничког затомљеног простора у коме човек тражи признавање својих примитивних права и потреба“ (Р, str. 557). Његова примарна функција јесте да у *Подземље* уведе бурлеску о глобалној кризи. Смештајући политичка дешавања у контекст живота обичних, неупућених, збуњених људи, Лени политику представља као спектакл, чији је он субверзивни део. Пошто је инсценирао ситуацију са неком сасвим обичном, простом женом, потпуно пометеном због немогућности да јасно разлучи Кенедијево јавно обраћање нацији поводом могућег рата од рекламних порука, због сродности фраза (517-518), Лени у следећем наступу политичка дешавања представља као претекст за будући холивудски спектакл, да би на крају самог Кенедија, у функцији спаситеља, изједначио са спектаклом (555); са феноменом који, како смо у поглављу о скривеном хронотопу показали, потискује или замагљује границу између живота и смрти, уводећи подземни у овај свет. Из његових озбиљно-смешних карикирања јавних и тајних политичких дешавања и личности произилази да је спектакл свеprisутан, недогледан и готово несавладив, да су границе између политике, забаве и индустрије порозне, те да нуклеарна бомба и инстант храна нису толико далеко једно од другог колико се мисли.

Сем што повезује неспојиве групе и типове људе, у Ленију се сустичу и ликови низа црних уличних проповедника који се спорадично појављују у различитим деловима романа, на различитим местима и у различитим временима, као да је у питању увек један исти, параноичан „Матеја“, чији исказ о непознатом дану и часу парусије цитирају (*Mateja*, 24:36). Ако су „ишчашени аргументи“ тих проповедника већ „устостручени милиони свакодневних недоумица“ (P, str. 361) онда је Ленијев глас оно што те недоумице, апокалиптичне визије, теорије о заверама и масонима сабира и растеже до крајњих граница градације и хиперболе, до експлозије смисла у вриску који понавља и интонацијски варира, хистерично, претећи, изругујуће, еуфорично, весело тако да успева да виц преокрене у ужас и претњу (518), а страх у распојасано весеље (604-605). Лени, дакле, проговара као пророк неизбежног краја и, истовремено, његове немогућности. Званично решење једног сукоба не окончава заиста осећај немоћи, ишчекивање које призива крај којег се, истовремено, плаши, већ то стање ишчекивања перпетуира.

ДеЛило, даље, уз помоћ фиктивног и фантомског Терминал театра карневализује и приказује карневализацију двају дијаметрално супротних историјских догађаја. Један је тзв. црно-бели бал који је 1966. организовао Труман Капоте, у част издавача а поводом успеха *Хладонкрвног убиства*. Успех који стоји иза помпезне самопромоције могао би се, између осталог, разумети и као симптом интензитета интересовања јавности за насиље и убиство, што ове чини „културно репрезентативним чиновима“ (Schmid, 2011, p. 992). У том догађају, који је представљао преседан у историји монденских дешавања, ДеЛило је пронашао Ајзенштајнов мизансцен црно-белог бала из *Ивана Грозног* (тј. плес белих лабудова током Ивановог венчања и плес црних лабудова током гозбе опричника²⁴⁷) и стратегију употребе језика плеса као средства критике и саботаже²⁴⁸. Описујући свечаност, ДеЛило тачку гледишта Хуверовог повереника и обожаваоца Клајда - а обојицу је „тајно“ увео на забаву на којој, по званичном списку гостију (Davis, 2006, pp. 261-266), нису били - комбинује са

²⁴⁷Капоте је заиста многобројне лепотице којима је био повереник и интимни пријатељ називао својим „лабудовима“ (Davis, 2006, pp. 33-36), на шта алудира и ДеЛило, уводећи таблоидну фразу о женама „лабуђих вратова“ (P, str. 580; U, p. 570).

²⁴⁸Стаљин је, наиме, цензурисао други део *Ивана Грозног*, иако га је претходно, на основу сценарија одобрио, сматрајући да је Ајзенштајн кроз сцене плеса Иванову личну гарду (а Стаљин је Ивана сматрао својом „префигурацијом“) тј. опричнике извргао руглу јер их је приказао тако да, са својим кукуљицама, подсећају на Кју-Клакс-клан (Stalin, 1997). У ствари је у питању сувише очигледна алузија на Стаљинов обичај да фолклорни ансамбл Црвене армије позива да за време званичних пријема пева и игра у Кремљу. Сцене плеса су, дакле, индиректно сатиричне.

реториком модног журнализма, набрајајући материјале, дезене, аксесоаре и дизајнере – исте које наводи и штампа која је о овом догађају екстензивно писала и пре и после њега²⁴⁹ - и таблоидним извештавањем о изгледу, понашању и дружењу са „лепим људима“ (*beautiful people*) (Nemy, 1966) (U, 571; P, str. 582). Приказ помпе и гламура карактерише, међутим, ироничан заокрет: на маскенбал, који већ јесте и један од кооптираних видова карневала у савременом свету, упада други, субверзивни маскенбал. Алтернативна или андерграунд позоришна труппа Терминал театар (чијег вероватног члана читалац већ познаје, из другог дела, као естрадног „филозофа отпада“, односно цивилизације као производа борбе против отпада) представљена је као извођач уличних и јавних перформанса и хепенинга, скандалозних упада у сферу политике, односно као труппа која у уметност уводи герилске тактике и саму уметност преображава у герилско средство борбе против естаблишмента²⁵⁰. Ови уметници-герилци прекидају бал маскирани у гавране, целате, калуђерице и костуре, при чему њихове маске треба да буду својеврсно огледало за госте бала. Плес који изводе спаја свечану, озбиљну, достојанствену, аристократску и, као и Бројгел, шеснаестовековну павану и бројгеловски мртвачки плес (тзв. *dance macabre*), понављајући један ренесансни модел сучељавања дворске, односно елитне/елитистичке и народне, „ниске“ и деторнизујуће културе кроз уметност која рекреира и повезује њихове супротстављене облике и поступке. Сlike (веселог) пакла мртвих вредности се, дакле, враћају у карневал с којим су, по Бахтину, у средњем веку биле нераскидиво повезане (Bahtin, 1978, str. 407-410). Ако се, поред тога, има у виду да је епизоду са балом прекинула епизода која приказује младу Џенет (будућу супругу Метјуа Шеја) како са колегиницама организује својеврстан систем безбедности, који укључује и трчање од посла до куће, по утврђеном редоследу, због страха од злокобног и претећег простора који посао и кућу дели, онда свечана успореност паване има додатан критички одјек.

Други догађај чију карневалску природу производи интервенција Терминал театра јесу студентски антиратни протести у Медисону 18. 11. 1967. Повод за ове протесте била је „регрутација“ студената за хемијску компанију у служби наоружавања, чији је оптимистички и техно-сцијентистички, ретроспективно врло

²⁴⁹ Уп. (P, str. 580-582) са нпр. чланицима из *Њујорк Тајмса* (Nemy, 1966; Curtis, 1966).

²⁵⁰ Термин герилско позориште потиче од Роналда Дејвиса, оснивача Пантомимичарске труппе из Сан Франциска, која је ДеЛилу, вероватно, послужила као модел за ову врсту политичког и активистичког позоришта. Спомиње је у оквиру епизоде која се одвија у Медисону за време студентских протеста (P, str. 611) јер чланови те труппе са својим сатиричним и бурлескним антиратним представама и играма (Слика 16) јесу „пратили“ емисаре компаније Дау који су покушавали да регрутују студенте.

циничан слоган обележио епоху („Боље ствари за бољи живот... уз помоћ хемије“) - слоган који ће уметници подврћи карикатуралном тонском и ритмичком изобличењу, пародичном бескрајном понављању које симулира процес одвајања поруке од претпостављеног референта и њено претварање у ауру нечег чега пре ње није ни било, на начин сродан Ленијевом варирању ругајуће-претећег „Сви ћемо да изгинемо“. „То као да је рекреирање речи и ствари ослобођених стега смисла, логике, језичке хијерахије“ (Nav. delo, str. 441). Улични перформанс, повремено налик слављу (журци), испреплетан са насилним заустављањем протеста и пародичан радио-програм приказани су, симултано, и из перспективе Никове будуће жене и као хиперболичан радио-извештај. Два нивоа хаотичне стварности (нереди у кампусу и рат у Вијетнаму који се симулира у позадини) и два типа нереди (физичког и медијског) мешају се и преплићу, што подцртава слика Марјан како седи на прозору, слушајући истовремено и запоседнут радио и окупирану улицу, а што у њој уместо жеље за учествовањем изазива жељу за бегом од јавних (историјских) збивања, метонимијски представљену као жеља за удајом и породицом. Ова граница карневала је „са-супротстављена“ (делимице сродна, а делимице супротна (Lotman, 1976, str. 12)) неодлучивој и флуидној позицији гласа који закључује роман (и који би могао бити Ников, мада је и читаочев, „твој“, дакле свачији и ничији посебно). Епизоде су сродне по томе што драматизују неодлучност између индивидуалног и заједничког (чији су модели лудички - активистичке групе, односно, деца у игри) која имплицира и неодлучност између приватног отпора и заједничке акције против система који се доживљавају као на овај или онај начин репресивни. Та се неодлучност представља кроз просторну метафорику, с тим што за разлику од Марјан која се повлачи у своју собу и затвара прозор, глас с краја романа остаје на граници између интернета и дечије игре, тј. између плошне и атемпоралне мреже података која све повезује на такав начин да су „сва спорења и све несугласице избачени из програма“ (P, str. 835) и ефемерне материјалне реалности, која сазрева и трули. У обе истовремено и ни у једној сасвим.

Шта би, дакле, била поента ових потенцирања разноврсних граничних и маргиналних позиција? У новопроизведеном простору који је сасвим онемогућио успостављање односа (не)припадања и разлике између споља и унутра - разлике у смислу јасних опозиција - и који је концепцију и осећај места заменио нестабилним и незадрживим, међупросторним спојем физичке локације и интернет сајта, глас с краја романа представља афирмацију једне редефинисане концепције границе, при чему је она представљена као догађај а не као место. Уместо наслеђених, експанзионистичких

и дуалистичких модела конструисања граница, тежи се произвођењу разграничења која више не би била усмерена ка територијалном ширењу и освајању, али ни ка затварању и пројекцији непријатељ(став)а. Хипотетичко и имагинарно рачвање приповести замењује границу као место напада. Појављује се као процес одржавања алтернативних и дивергентних могућности отвореним и то не између номинално различитих ентитета или феномена, већ унутар једног истог. На пример, у опсегу значења закључне речи-реченице „Мир.“ која својим смисаоним хоризонтом обухвата дивергентне интертекстуалне и интеркултуралне референце, јер није само ироничан опис номиналног стања по званичном завршетку Хладног рата, него и алузија на спорно америчко миротворство у другој половини двадесетог века (вид. ⁶⁷) и на поздрав као знак припадности опозиционој супкултурној заједници и на завршни део поруке о трансценденталном миру Елиотовог „грома“ и, у свом „отпору према заокружености“ (Брлек, 2008, стр. 115), на што-шта друго. При том, визија отеловљене/постварене (јер се и разлика између бића и ствари показала као релативна), односно, „дисконектоване“ речи која је постала ствар и која еманира своја значења, наговештава могућност изузимања наспрам могућности потпуног препуштања и саображавања виртуалном и виртуализованом свету. С обзиром на то да је читав Епилог у презенту, иако се из описаних догађаја види да обухвата период од неколико година, што сугерише тзв. крај времена, односно, губитак осећаја за време као трајање и промену, то изузимање је, пре свега, негација довршености. С једне стране је време које може да се представи и као такво „смести“ или сажме у виртуални простор интернета, а с друге – време које је непредстављиво и отворено, а које илузија континуитета реалног и виртуалног као да укида.

Тежи се, дакле, одржавању или балансирању на границама које у истом стварају разлику и отварају, увек изнова, простор за другачије могућности, разбијајући затворено коло протока података из стварности у мрежу/симулакрум и назад. „Шта је садржано у чему, и ко то може поуздано да одреди?“ (Р, str. 835) Да ли је свет у мрежи или је мрежа у свету? Ову и њој комплементарне недоумице код читаоца подстиче и лексема “glimmerglass” (У, р. 827) као атрибут неба, јер је у питању име које у романима Џејмса Фенимора Купера носи језеро Отсега, у време дешавања *Ловца на јелене* гранично подручје између цивилизације и дивљине, између трајних обележја ратне/освајачке историје и моћне природе која их уништава, остављајући само легенду, реч (Соорег, 2009). У складу са овом алузијом, свет из којег нам се глас обраћа био би или окренут наопачке или подводан/подземан или одраз у води, остајући, ипак, и тако

опипљив и густ како нам се у наставку исте, свеобухватне реченице сугерише описом ствари и боја. По томе би се, такође, „тајанственост“ и „узвишеност“ нетакнуте природе која захтева „будност“ иако нуди „осамљеност и слadak мир“ (Ibid.) прелила у тајанственост и узвишеност крајње технологизованог и невидљивим мрежама премреженог света, стварајући нову дивљину, откривајући паралелизам прогресивног и регресивног, захтевајући да се конститутивни национални наративи преиспитају и реконтекстуализују. И ова латентно присутна идеја и сама реченица која „прати“ кретања речи из или са екрана кроз улицу и назад, до екрана, може да асоцира на кретање бумеранга (чијом се сликом, како је већ речено, ДеЛило служио у *Ратнеровој звезди*) – кретање кроз простор, унапред, у једном моменту закривљења постаје кретање уназад кроз време, али другим путем. Тај је моменат ДеЛило, очигледно, препознао у политичко-економским и културним тенденцијама с краја двадесетог века.

Поред тога, антиномија спољашњег и унутрашњег, односно, нематеријалног и материјалног која се на крају манифестује кроз експлицитно тематизовање потенцијалног прекорачења границе између стварног („твоја соба“, „твоја оловка“) и виртуалног света романа, односно, између стварног и виртуалног света интернета у роману, повратно се преноси и на друге равни, а пре свега на раван односа између историје и свакодневице. Стога ће нас роман неизбежно наводити да се питамо да ли је свакодневица – оно ефемерно, банално и немоћно – одбачено, „мртво“ подземље историје коју производе моћне глобалне силе, политика и економија, или је историја заправо мрачно подземље свакодневице, оно што на невидљив а одлучујући начин, у тајности, управља животом? Историја и свакодневица показују се током романа као два дистинктивна плана постојања чије се узајамне границе стално граде (Ник, Марјан) и разграђују (Клара, Марвин, Лени Брус), као и граница између стварности и спектакла у његовим различитим историјским облицима и модусима. Између њих се одвија циркулација и репродукција жеља, чежњи, представа, страхова која једном успостављене границе чини порозним, али и неопходним, не датим и прихваћеним, него задатком. Део тог задатка јесте и стварање перспектива које се крећу по рубовима и између простор-времена који се приказују, али и ка центру њихових унутрашњих контрадикција, неизвесности и антиномија.

9. Закључне напомене

Бахтинова идеја о хронотопу и њене даље разраде послужиле су као оквир за покушај да се опишу и анализирају неки хронотопи Делилових романа од *Американе* до *Подземља*, конструисани на основу уочених вредносно-интерпретативних језгара романа као дистинктивних комбинација типова простора/места дешавања, ситуација, позиција приповедача и актера у односу на дешавања или ситуацију, карактеристика и међусобних односа времена приче, приказаних аспеката или типова биографског, историјског, друштвеног, психолошког времена и времена приповедања. Кроз њих се испољава ДеЛилова представа о доживљајима и искуствима времена, историје, простора и конкретних места онако како се они образују кроз појединачну перцепцију и/или активности и колективне, односно, друштвене праксе и идеологије, али и ДеЛилов критички, полемички, демистификујући или афирмативан став према њиховим карактеристикама. Покушај да се издвоје и анализирају у романима приказани (интра)субјективни и на њима засновани или њима супротстављени интерсубјективни и локални, односно, приказујући, трансубјективни хронотопи који се у одабраним романима варирају, дотакао се и могућности да се кроз овакав приступ они повежу са одређеним књижевно-уметничким традицијима, модусима, жанровима и топоима, али и да се самере са неким актуелним рефлексијама о просторно-временским аспектима савремених америчких и глобалних култура у антрополошким, културолошким и другим студијама и теоријама. Тако, да се вратимо на пар примера, хронотоп канцеларије уводи емергентни простор протока и доживљај (про)тока као формативног друштвеног, економског и културног процеса, што је проучавао Мануел Кастелс (Castells, 1992, pp. 168-173) (Castells, 2000, str. 437-453) а чему се на плану приказивања супротставља простор места“ (Id.) који конструишу кретања доконог шетача.²⁵¹ У више наврата (у поглављу о ефектима симулирања филмске монтаже, на пример) било је речи о феноменима чији је симптом или ефекат сажимање или сабијање географских и културних простора и историјских времена у безвремену, колажну раван, чиме се, као типичном и конститутивном карактеристиком постмодерног стања, бавио Дејвид Харви (Harvey, 1992, pp. 260-380). Хронотопи

²⁵¹Уп. ДеЛилове формулације односа приповести према месту дешавања: „Заиста осећам потребу и нагон да око својих ликова осликам неку врсту густе површине. Мислим да сви моји романи поседују снажан осећај за место“ (DeCurtis, 1996, p. 62). „Стил и језик *Ранинг Дога* рефлектују пејзаж више него пишчево стање ума. Стилска оскудност су, у ствари, оскудност и крутост доњег Менхетна и југозападног Тексаса“ (LeClair, 1982, p. 23) Или: „тудио сам се да [у *Именима*]откријем бистрину прозе која би могла да служи као еквивалент прозрачном светлу оних егејских острва“ (Begley, 1993, p. 5).

границе (соба, мотел, пустиња) укључују и неместа, онако како их је описао Марк Оже, као транзитне, неисторичне (у смислу доживљене а не представљене историје), нерелационе просторне јединице (Оже, Nemesta, 2005, str. 52), чији карактер може да додатно осветли и феноменолошка анализа простора без места Едварда Релфа, простора који онемогућава аутентичан индивидуалан доживљај и егзистенцијалну унутрашност (Relph, 1976, pp. 55-56). У том смислу „безмесност“, која је по Сметхарсту, хронотоп романа *Ратнерова звезда* и *Имена*, заправо је могући назив за један тип локалних хронотопа у ДеЛиловим романима. Овиме се, наравно, не исцрпљује могући опсег веза и паралела између ДеЛилових представа простор-времена и многобројних двадесетовековних теоријских концепција узајамних веза простора и времена и нових категорија, нивоа или димензија простора. Ипак, различити облици међусобне повезаности простора и времена, у романима представљени као део ауторове представе о свету или као нечији доживљаји истог, не могу се свести ни на једну од наведених или неких других, ненаведених теоријских конструкција, мада оне доприносе разумевању ауторове актуелности и позиције у контексту савремених промишљања искустава, односно, механизма и актера конструисања простора и времена.

Издвојени хронотопи функционишу на различитим наративним нивоима и успостављају различите међусобне односе. Као што смо видели, колекционар и докони шетач, на пример, као трансубјективни хронотопи, међусобно се допуњују, стварајући један препуњен, значењски бременитим стварима и појавама презасићен и непрегледан свет у којем или кроз који време не протиче већ се креће у најразличитијим правцима, образујући нове и привремене конфигурације временских јединица различитог трајања. На нивоу приказаног света, на пример, хронотопи границе и окупљања дијалектички се супротстављају, прелазећи једни у друге. Субјективно време је у првом случају у функцији скупљања или сужавања, инфинитезималних разграничења и одвајања, редукције физичког, егзистенцијалног и менталног простора, а у другом у функцији повезивања, укључивања у заједнице и токове, ширења, не само у физичком, него и у смислу укидања граница између телесног, физичког, менталног и виртуално-медијских простора. Првима доминира простор, не само као физичка јединица него и као део једног или више симболичких поредака, као скуп представа које су се невидљиво прилепиле за тај простор и тиме жељено прочишћење и „чистоту“ простора онемогућиле. Другима доминира дешавање или догађај који простор преображава и чини другим или другачијим. У том смислу, први су, по терминологији Сметхарста

event-driven, а други – *contingency-driven* (Вид.¹⁹). Каирос, као микрохронотоп, истовремено је и део пут(овањ)а и његова негација утолико уколико припада простор-времену доконог шетача-посматрача. Њиме доминира свест, не увек персонализована или лоцирана, у стању интензивне перцепције као посебне врсте дешавања. Масе су, Ладиновом терминологијом, угнежђене у карневал јер и у случају када само дешавање не прераста, као утакмица у Прологу *Подземља*, у карневал, онда, како је на примеру видљивих и невидљивих маса у *Мао II* показано, наративни и стилистички поступци који наговештавају подземни свет као „право“ место радње и који производе сучељавање и интеракцију супротстављених идеолошких и аксиолошких перспектива, њихово узајамно прожимање и преокретање, који их релативизују и огољавају њихову условност, пародирају их или травестирају, хиперболизују или карикирају, повремено производе ефекат карневала, двосмислено карневалско сједињавање и мешање супротности, укључујући и супротност између афирмације и негације, претварање гледалаца у учеснике, „преливање“ дешавања ван просторних граница његовог одвијања, „маскирање“ и ексцентричност.

Преклапања, супротстављања и међусобна допуњавања хронотопа омогућавају да се покажу нијансе и аспекти, а некада и противуречна значења појединих детаља, од ликова и мотива до приповедачких поступака и ситуација. Тако се, на пример, показало да се листе и набрајања јављају као један од алузивних поступака грађења или уметања алегоричног скривеног хронотопа, тј. хронотопа подземног света; као ефекат колекционарске страсти; као део редукционизма границе којим се темпорални односи елидирају у корист статичних, изолованих ентитета и као део језичких игара којима се гради аутономан језички свет.

Из тих међусобних односа различитих простора и времена могу се, ипак, ишчитати неке општије и апстрактне одлике свет(ов)а који ДеЛилови романи граде и приказују. С једне стране, можемо уочити изражену и неразрешену напетост између кретања и непокретности и између ширења и скупљања, која је и основни наративни чинилац. Услед те тензије, време није ни једно ни једносмерно, ни на нивоу појединачне свести, као психолошко, ни на нивоу друштвених времена. Усмерености времена ка крају (самих догађаја и дешавања, односно, приче о њима) и тенденцији ка убрзавању времена његовим испуњавањем све већом количином истоврсних дешавања супротстављају се моменти прекидања, успоравања, заустављања, кристалисања, рачвања и реверзије. Тиме се ствара ефекат контракције и аритмије који појачава мешовит и парадоксалан осећај узнемирујуће неизвесности, слутње застрашујућег

краја или напетог ишчекивања да се нешто скривено и непојамно обелодани и спозна, о чему се у романима и експлицитно говори. Грчевит или пулсирајући ритам приповедања додатно деформише и причу, у смислу следа догађаја, дешавања и ситуација, било тако што хронолошки след чини већим делом неизвесним или сумњивим (*Улица...*, *Имена*, *Вага* у којој Освалдов простор све до дана атентата није симултан и синхронизован са временима других ликова), било тиме што сугерише итеративност већине номинално једнократних догађаја (*Улица...*, *Бела бука*) или покушаје синхронизације неускладивих времена, приватног тј. биографског и природног, цикличног, на пример, као у *Улици...*, *Крајњој зони*, *Белој буци*. Због тога се, чак и када у роману нема експлицитних рачвања, аналепси и пролепси, паралелних заплета и многобројних ликова, линеарност чини само привидном.

Категорија трајања је готово сасвим анулирана, па и квантитативни и квалитативни примат има тренутак, било као изоловани моменат без икакве везе са било чиме што му је претходило или за њим следи, што образује низ дисконтинуираних, неповезаних, „хексеитичких“ (в. ¹¹⁹), самодовољних, истовремено и ефемерних и вечних садашњости, било као „каирос“, подједнако интензиван, али растегљив моменат који садашњост производи од случајно нађених трагова и остатака прошлости и тренутних расположења, жеља и наговештаја/наслућивања. Обнављајући се, на начин сродан дечијој игри, као исто-другачији и непоновљив, овакав моменат у структури ДеЛилиових романа има функцију увођења разлике и успостављања дистанце у односу на неконтролисан и сталан проток времена. У питању су, заправо, два антагонистичка модуса заустављеног времена – једног које производи умртвљујуће репродуковање истих услова и истих могућности и једног које нуди преусмеравање времена и реоријентацију у културном и симболичком простору тј. отварање сопства и културе за аутентичнији и динамичнији однос према прошлости и будућности. Због тога је постајање, у смислу континуираних, постепених промена, готово немогуће или, бар, неопазиво и непредставиво, па се манифестне промене на нивоу појединачног идентитета и на нивоу света дешавају нагло, неочекивано, скоковито. Нема прогресивног и ланчаног прелаза момента у моменат, односно, прошлости у садашњост. Прошлост не престаје да се дешава, паралелно са садашњошћу, при чему на плану историјских епоха, међу тим незавршеним и опседајућим прошлостима, како смо видели, доминира средњи век. Несавременост или раскорак временских низова такође онемогућава да се време мисли и доживљава као једно.

О суштинском јединству хомогеног простора које би подржало јединство света не може бити ни говора. Разбијању и раслојавању простора на несамериве и хетерогене јединице и слојеве доприноси, пре свега, међухронотоп подземног света, који доводи у питање једност света који се приказује, смештајући дешавања у међупросторе и међувремена. Увеличавајући тачкице мозаика који образују представе одређених појава у послератним приватним и јавним културама Америке, ДеЛило постепено открива да свет већ јесте (као) подземље, станиште несущтаствених, неухватљивих и, парадоксално, невидљивих „слика“, али и то да испод или иза њега постоји лавиринт мноштва различитих и самих слојевитих, безданих подземља, која организовану, глатку, чврсто умрежену површину тог света непрестано, изнутра пробијају и изнова рашчлањују. На тај начин, подземље као скривени хронотоп служи не само конструисању критичке, односно сатиричне слике света већ и као фокус антиномија и поливаленције феномена којима се ДеЛило у својим романима бави, а међу којима су најзаступљенији: утицаји све распрострањенијег и све инвазивнијег присуства медијских, маркетиншких, информационих и других технологија у свакодневном животу и раду како на појединачну (само)свест и идентитет, на приватни живот, тако и на друштво у целини и тенденција ка свеопштој и свеобухватној комодитизацији, која укључује и тржишну, маркетиншку и индустријску кооптацију сваког вида индивидуализације, отпора и алтернативе. Њиме се сугерише крах јасних вредносних и идеолошких хијерахија, бинарних и других опозиција и разграничења. Пометеност просторних орјентира какви су испод/изнад, горе/доле, површина/дубина, манифестно/скривено коју алегорична употреба слика (из) подземља имплицира преноси пометеност епистемолошких оквира који се ослањају на такве просторне орјентире, као на своје метафоре, и нестабилност, недефинисаност самих феномена који се не дају вредносно категоризовати. Ситуационе и релационе вредности потиснуле су или замениле трајне, што објашњава споменути примат тренутка.

Такав простор, поред тога, нема одређених онтолошких својстава јер се његове реалне и виртуалне, афективне или имагинарне или медијски посредоване компоненте не могу разлучити, макар не на нивоу свести која у датом тренутку у том простору дела или га перципира. То смо, на различитим нивоима просторно-временске организације романа, показали на примеру канцеларије (која укључује субјективан осећај „изливања“ свести у свет), затим маса (где се јавља у виду „смешаних“ простора и осамостаљеног простора погледа) и медија (чије постпуке организације простора и времена ДеЛило симулира, доводећи у питање ниво стварности који приказује и

стварајући хибридную реалност света дела). Сваки је делић простора и попут палимпсеста, па се и његови намерно или немарно скривени или потиснути, „пребрисани“, невидљиви слојеви виде само под одређеним условима. Нема стабилних карактеристика и димензија, скупља се и шири, превија и изокреће. Парадокс (не)ограниченог је основно својство доживљаја простора у ДеЛиловим романима. Производе га колико тежња ка дискретности, атомизацији, испрекиданости, самоизолованим тачкама тј. „собичцима“, толико и овој супротна тежња ка бешавном континуитету. Те су тежње резултат дивергентних или опозиционих интереса и жеља различитих актера, појединаца или група или осамостаљених, безличних сила економије, политике, технологије, медија, па њихови међусобни односи од сваког делића простора чине проприште или поље унутар којег се непрестано одвијају размене, измене и замене (тј. комутације), обрти и трансформације, „утакмице“, али ретко кад и промене. При томе се сваки покушај затварања у релативном малом, ако не и у сасвим приватном простору, у простору који би се могао држати под контролом оне особе или заједнице која га настањује, показује као неодржив. Ако не упадне од споља, као воз са токсичним отпадом у *Белој буџи*, онда се оно застрашујуће „велико“ – историја, катастрофа – показује као нешто што већ јесте било унутра, као Никово убиство Џорџа које као да избија из безбројних „пукотина“ које „приказује“ изразита разбијеност шестог дела *Подземља*, везаног, на први поглед, искључиво за једну заједницу и једну четврт Њујорка. Простор је, дакле, представљен и као инструмент и као медијум формирања друштвених и односа моћи, због чега су управо просторне категорије добиле такав симболички и идеолошки набој, али и потенцијал.

Привременост и променљивост простор-времена тј. нестабилност односа између простора и времена, која захтева или крајњу флексибилност или врло снажан отпор, у вези је са третирањем догађаја. ДеЛилов начин фикционализовања историјских догађаја не служи томе да се свет и догађаји учине јаснијим и плаузибилнијим или да се открију њихови несумњиви фактори и актери. Исто важи и за приказ догађаја који су искључиво фикционални. Напротив, тиме што се нагласак пребацује на безличне, контингентне и аутопоетичке процесе, на плутајуће дискурзивне просторе и процесе који се одвијају у масама и гомилама или путем њих, појачава се и осећај несигурности, насумичности, непредвидиве и непојамне „закривљености“ и „увијености“ животног и друштвеног простора. Отуда и наглашено ретроактиван, а не ретроспективан однос према прошлости. Приповедачу *Американе*, на пример, није довољно да се сећа, он сећање мора да прекомпонује и да све поново изведе, на другом

месту, са другим лицима и у другачијем контексту; лик историчара Бренча, који припада садашњости приповедања у *Ваги*, скреће пажњу на то да се реконструкција Освалдовог живота и смрти врши на основу постериорних сазнања, гласина, популарних наратива и других налаза и да су ефекти заправо интегрисани у приказ дешавања и догађаја чији су ефекти; у *Подземљу*, због обрнуте хронологије средишњег дела романа, већину ликова и дешавања упознајемо преко последица, ефеката или каснијих фаза у њиховом развоју, што неизбежно утиче на рецепцију и интерпретацију оног што им у историји или причи претходи. Како смо споменули, у *Белој буци* се ефекти трауматичног искуства са еколошком катастрофом, која је, уједно, и епистемолошка, осећају и у Гледнијевом приказу свакодневице која је том догађају претходила, што значи да је та свакодневица ретроактивно, посттрауматски схваћена. Не драматизује се, дакле, само то да прошлост, па чак ни лична, зато што никада није и само лична, није непосредно и недвосмислено спознатљива, већ само преко својих, често противуречних и сукобима, борбом за моћ и превласт обележених трагова²⁵². Драматизује се контекстуализован, ситуиран чин образовања значењских и смислотворних констелација од изабраних занемарених или прикривених трагова, неуклопивих, случајно нађених, сувишних остатака, ефеката, прежитака тога што је некада било. Због тога смо издвојили управо фигуру колекционара као могућу метафору за начин одношења према прошлости и начин конструисања простор-времена историје који ДеЛилови романи сугеришу.

Мноштвеност разних облика и доживљаја времена и простора онемогућава, даље, изградњу једног, јединственог, кумулативног и кохерентног идентитета. За идентитетом се трга на пут(овањ)у, он се прикупља или саставља као хрпа, збирка, агрегат. И Остинова метафора модуларног сопства (Osteen, 2000, р. 169) добро изражава основну карактеристику идентитета већине Делилових ликова тј. његову сачињеност из већег броја лабаво повезаних, неинтегрисаних компоненти чији су међуодноси променљиви и прекројиви, мада узима у обзир само прагматично-рационалну страну конструисања идентитета, а не и оно што је резултат случаја. То сам појам идентитета чини врло релативним. Када, на пример, време примарне приче обухвата дужи временски период (*Американа*, *Вага*, *Подземље*), нема очекиваног

²⁵²Имамо у виду детаљну разраду начелног односа приповедања (романеског или историографског) према прошлости и историји који се формирао током друге половине двадесетог века, а којим се бавила Линда Хачион у оквиру теорије историографске метафикције, истичући поступке и ефекте проблематизације историјских знања извора (Наџион, 1996).

биографског времена јер ДеЛилови јунаци немају ни заокружену ни конзистентну биографију, већ причу пуну великих темпоралних елипси и/или празнина. Као да, одвијајући се на различитим местима, делови њихових живота и припадају тим местима, односно, различитим ентитетима, а не једном. Идентитетска „шизотопија“ – растављање и разилажење делова свести и сопства (в.¹⁸⁴) – мотивише фасцинацију хетеротопичном дечјом игром која друге, „спољашње“ и туђе просторе прибира и одражава. Такав идентитет сведочи о хетерономији личности и свести. Ликови, при том, манифестују сопство растргнуто између двеју подједнако неиспуњивих жеља, које сасвим адекватно сумирају епиграфи у *Ваги*. Први, из Освалдовог писма, говори о срећи као о „одсуству било какве границе између личног и света уопште“, о безграничном и безличном сопству. Други, елиптичан, истргнут из сведочења атентатора атентатора, Цека Рубија, просто вапи: „Неко ће морати да ме састави...“ тј. да расејане крхотине његовог сопства поново уобличи у индивидуалну целину. Овим „тасовима“ на ваги идентитета одговара дијалектика дематеријализације, тј. деперсонализације (одвајања свести од тела, непрепознавање) и дереализације (перципирања окружења као да је филм, сан или халуцинација, *déjà vu*), безграничног расплињавања телесног и материјалног и интензивне материјализације перцепције, сензација, жеља и других психичких и менталних садржаја или њиховог скоро дословног изливања у свет, уливања у наизглед безобличне и кривудавае токове и делте слика, фраза, афеката. Речју, дијалектика ширења и скупљања сопства, расплињавања и концентрације, расејавања и прибирања приказана је као конститутивни идентитетски процес.

Контрадикторан однос свести и окружења, однос потпуног прожимања и крајње самосвесне дистанце појављује се на позадини света у којем се реално јавља као потврда или јачање „радијације“ слика у оквиру незавршине бујице информација које „протичу“ кроз ум (Cain, 1990, pp. 284, 277). Стога је рефлексивност – и у смислу одраза или преламања и у смислу промишљања – основна функција и делатност ликова у ДеЛиловим романима. Рефлексије ликова ДеЛилу омогућавају како да проблематизује границе сопства и идентитета, показујући немогућност апсолутне издвојености из окружења и од мотивационих ефеката њихових материјалних, идеолошких и историјских компоненти, тако и да трага за могућим позицијама појединца у односу на различите врсте и облике наиндивидуалних, културних формација, да их тестира. Рефлексијом се успоставља релативна дистанца и отвара могућност како да се

дефинисане и задате границе прекораче, тако и да се успоставе нова, мање или више опозициона разграничења.

Речју, у Делиловом фокусу су културно-историјски аспекти индивидуалних искустава и доживљаја, драма превласти културе/култура над појединцем и све већег степена зависности приватног живота и личних представа и осећања од јавних, углавном медијски произведених и путем медија раширених модела. Његови ликови показују немогућности и/или привидност (идеала) личности као потпуно самосвојне јединке. Они су, како то сугерише његова изјава о „рату жаргона“ у *Крајњој зони* (LeClair, 1982, p. 21), осамостаљени гласови једног дела растргнуте и некохерентне, мноштвене колективне свести произведене интеракцијом неколиких, историјски специфичних, мање или више јасно и доследно формулисаних и институционализованих погледа на свет различитог опсега и степена утицајности и моћи. То што „у Делиловим романима многи ликови нису у потпуности разрађени, као аутономне индивидуе, већ су бестелесни гласови који се често претапају једни у други и чији поступци често делују као да су јако ограничени наративним оквиром који је аутор поставио“ (Knight, 2008, p. 36) јесте дакле последица представе о доминацији, мада не и потпуном детерминизму, културе над појединцем. Откривање – и у сазнајном и у стваралачком смислу – „рупа“ или „подземља“, свега оног што једна култура потискује, скрива, умртвљује или одбацује да би се одржала на синхронијском и дијахронијском, историјском плану и њених унутрашњих контрадикција и разрађивање тих открића из рубних позиција, из перспективе „прагова“ између иначе „несуседских“ и несавремених култура јесте модел који ДеЛилове приповести чини се да нуде. Тиме, наравно, није исцрпљен потенцијал њихових значења и „порука“ већ само закључак до којег је довела хронотопска анализа изабраних романа, у контексту које се наметнуло фокусирање на карактеристике ауторског односа према времену (историји)-простору и на форму и садржај субјективних, психолошких времена и простора појединачних ликова видљивих кроз њихов однос према културно-историјски произведеним временима и просторима онако како су они одражени и приказани у текстовима романа.

10. Литература

1. Примарна литература

а) Дела Дона ДеЛила

- DeLillo, D. (1973). *Great Jones Street*. New York: Penguin.
- DeLillo, D. (1976). *Ratner's Star*. New York: Knopf.
- DeLillo, D. (1986). *End Zone*. New York ... et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1989). *Americana*. New York ... et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1989). *Names*. New York: Random House.
- DeLillo, D. (1989). *Players*. New York: Vintage.
- DeLillo, D. (1989). *Running Dog*. New York: Vintage.
- DeLillo, D. (1991). *Libra*. New York ... et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1991). *Mao II*. New York ... et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1992, October). Pafko at the Wall. *Harper's*, pp. 35-70.
- DeLillo, D. (1997, September 7). *The Power of History*. Retrieved December 25, 2011, from New York Times Book Review: <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>
- DeLillo, D. (1989). Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium. In M. Osteen (Ed.), *White Noise: Text and Criticism* (5 ed., pp. 344-352). New York: Penguin.
- DeLillo, D. (Decembre, 1994). Videotape. *Harper's*, pp. 15-17.
- DeLillo, D. (1998). *White Noise: Text and Criticism*. (5 ed., M. Osteen, Ed.) New York: Penguin.
- DeLillo, D. (2011). *Underworld*. London: Picador.
- DeLilo, D. (2007). *Podzemlje*. (Z. Paunović, Prev.) Beograd: Geopoetika.

б) Интервјуи

- Begley, A. (1993, Fall). *Don DeLillo: The Art of Fiction No. 135*. Retrieved Jun 15, 2012, from The Paris Review No. 128: <http://www.theparisreview.org/interviews/1887/the-art-of-fiction-no-135-don-delillo>
- DeCurtis, A. (1996). "An Outsider in This Society" : An Interview with Don DeLillo. In F. Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 43-66). Duke University Press.
- Howard, G. (1999). *The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo*. Retrieved February 18, 2013, from Hungry Mind Review: An Independent Book Review: [http://web.archive.org/web/19990129081431/www.bookwire.com/hmr/hmrinterviews.article\\$2563](http://web.archive.org/web/19990129081431/www.bookwire.com/hmr/hmrinterviews.article$2563)
- LeClair, T. (1982). An Interview with Don DeLillo. *Contemporary Literature*, 23(1), 19-31.
- Moss, M. (1999, Spring). "Writing as a Deeper Form of Concentration" : An Interview with Don DeLillo. *Sources*, 85-97.
- Passaro, V. (1991, May 19). *Dangerous Don DeLillo*. Retrieved May 28, 2013, from The New York Times: <http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>

2. Секундарна литература

а) Литература о Дону ДеЛилу

- Брлек, Т. (2008). На граници историје: премоћавање прошлости у *Подземљу* Дона ДеЛила. У С. Гавриловић (Ур.), *13 читања* (стр. 95-117). Београд: Народна библиотека Србије.
- Пастушук, Г. О. (2008). Don DeLillo's *Libra* as a Sample of Postmodern American Fiction. *Наукови правци*, 80(67), 77-88.
- Пауновић, З. (2007). Демитологизација Америке: објава броја 9/11. У С. Гавриловић (Ур.), *Шта чини добру књигу?* Београд: Народна библиотека Србије.
- Aaron, D. (1996). How to Read Don DeLillo. In F. Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 67-82). Duke University Press.
- Barrett, L. (2011). *Mao II* and Mixed Media. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 49-64). London, New York: Continuum.
- Bernstein, S. (1994). *Libra* and the Historical Sublime. *Postmodern Culture*, 4(2). Retrieved Jun 18 2012 from <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.194/bernstei.194>.
- Bio, M. (2012). Leggi della contaminazione e della mescolanza, Don DeLillo e Jean-Luc Godard: una sfida illuminante. *Between*, 2(3), 1-18.
- Bird, B. (2006). Don DeLillo's *Americana*: From Third- to First-Person Consciousness. *Critique*, 47(2), 185-200.
- Bloom, H. (Ed.). (2003). *Don DeLillo*. Philadelphia: Chelsea House.
- Bloom, H. (Ed.). (2003a). *Don DeLillo's White Noise*. Philadelphia: Chelsea House.
- Boxall, P. (2006). *Don DeLillo : The Possibility of Fiction*. London, New York: Routledge.
- Carmichael, T. (1993). Lee Harvey Oswald and the Postmodern Subject: History and Intertextuality in Don DeLillo's *Libra*, *The Names*, and *Mao II*. *Contemporary Literature*, 34(2), 204-218.
- Chase Coale, S. (2011, Summer). Quantum Flux and Narrative Flow: Don DeLillo's Entanglements with Quantum Theory. *Papers on Language & Literature*, 47(3), 261-280.
- Chodat, R. (2008). *Worldly Acts and Sentient Things: The Persistence of Agency from Stein to DeLillo*. New York: Cornell University Press.
- Connor, S. (2004). Postmodernism and Literature. In S. Connor (Ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (pp. 76-95). Cambridge ... et al.: Cambridge University Press.
- Conroy, M. (1994). From Tombstone to Tabloid: Authority Figured in *White Noise*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 35(2), 97-110.
- Cowart, D. (2002). *Don DeLillo: The Physics of Language* (Revised ed.). Athens: University of Georgia Press.
- Cowart, D. (2003). For Whom the Bell Tolls: Don DeLillo's *Americana*. In H. Bloom (Ed.), *Don DeLillo* (pp. 71-88). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Cowart, D. (2011). Delphic DeLillo: *Mao II* and Millennial Dread. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 19-33). London, New York: Continuum.
- DeCurtis, A. (1996). The Product: Bucky Wunderlick, Rock'en Roll, and Don DeLillo's *Great John Street*. In F. Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 131-142). Duke University Press.
- Dewey, J. (2002). An Introduction. In J. Dewey, S. G. Kellman, & I. Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on DeLillo's Underworld* (pp. 9-18). Newark: University of Delaware Press.
- Dewey, J. (2006). *Beyond Grief and Nothing : a reading of Don DeLillo*. Columbia: The University of South Carolina Press.

- Dewey, J., Kellman, S. G., & Malin, I. (Eds.). (2002). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*. Newark: University of Delaware Press.
- Duvall, J. N. (1995). Baseball as Aesthetic Ideology: Cold War History, Race, and DeLillo's "Pafko at the Wall". *Modern Fiction Studies*, 41(2), 285-313.
- Duvall, J. N. (2002). *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*. New York: Continuum.
- Duvall, J. N. (Ed.). (2008). *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge.: Cambridge University Press.
- Engles, T. (2008). Don DeLillo and the Political Thriller. In J. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 66-76). Cambridge: Cambridge University Press.
- Evans, D. H. (2006). Taking Out the Trash: Don DeLillo's *Underworld*, Liquid Modernity, and the End of Garbage. *The Cambridge Quarterly*, 32(2), 103-132.
- Frow, J. (2003). The Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*. In H. Bloom (Ed.), *Don DeLillo's White Noise* (pp. 35-50). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Gauthier, M. (2001). Better Living Through Westward Migration: Don DeLillo's Inversion of the American West as "Virgin Land" in *Underworld*. In S. E. Casper (Ed.), *Moving Stories: Migration and the American West 1850-2000* (pp. 275-294). Nevada: Nevada Humanities Committee.
- Gaiamo, P. (2011). *Appreciating Don DeLillo : The Moral Force of a Writer's Work*. Santa Barbara: Praeger.
- Gleason, P. (2002). Don DeLillo, T.S. Eliot, and the Redemption of America's Atomic Waste Land. In J. Dewey, S. Kellman, & I. Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld* (pp. 130-143). Newark: University of Delaware Press.
- Glen, T. (1997, Spring). History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's *Libra*. *Twentieth Century Literature*, 43(1), 107-124.
- Goodheart, E. (1996). Some Speculations on Don DeLillo and Cinematic Real. In F. Lantricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 117-130). Duke University Press.
- Green, J. (2005). *Late Postmodernism : American Fiction at the Millennium*. New York ... et al.: Palgrave Macmillian.
- Green, J. (2008). *Libra*. In J. N. Duvall (Ed.), *Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 94-107). Cambridge: Cambridge University Press.
- Halldorson, S. S. (2007). *The Hero in Contemporary American Fiction : The Works of Saul Bellow and Don DeLillo*. New York ... et al.: Palgrave Macmillian.
- Hardack, R. (2004, Fall). Two's a Crowd: *Mao II*, *Coke II*, and the Politics of Terrorism in Don DeLillo. *Studies in the Novel*, 36(3: Terrorism and the Postmodern Novel), 374-392.
- Heise, T. (2011). White Spaces and Urban Ruins: Postmodern Geographies in Don DeLillo's *Underworld*, 1950s-1990s. In *Urban Underworlds: A Geography of Twentieth-Century American Literature and Culture* (pp. 213-253). New York: Rutgers University Press.
- Henneberg, J. (2011). "Something Extraordinary Hovering Just Outside Our Touch": The Technological Sublime in Don DeLillo's *White Noise*. *Aspeers*, 4, 51-73.
- Hill Schaub, T. (2011). *Underworld*, Memory and the Recycling of Cold War Narrative. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 69-82). New York, London: Continuum.
- Isaacson, J. (2012). Postmodern Wastelands: *Underworld* and the Productive Failures of Periodization. *Criticism*, 54(1), 29-58.
- Johnson, S. (1985). Extraphilosophical Instigations in Don DeLillo's *Running Dog*. *Contemporary Literature*, 26(1), 74-90.
- Johnston, J. (1989, Summer). Generic Difficulties in the Novels of Don DeLillo. *Critique*, 39(4), 260-275.

- Kavaldo, J. (1999). *Celebration and Annihilation: The Balance of Underworld*. Retrieved January 17, 2012, from Undercurrent, No. 7:
<http://web.archive.org/web/20030111030429/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-kava.html>
- Kavaldo, J. (2001). Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management. *Critique*, 42(4), 384–401.
- Knight, P. (2000). Everything is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia. In H. M. Ruppensburg, & T. Engels (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo* (pp. 283-301). New York: G. K. Hall.
- Knight, P. (2008). DeLillo, postmodernism, postmodernity. In *Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 27-42). Cambridge: Cambridge University Press.
- Knight, P. (2011). *Mao II* and the New World Order. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 34-48). London, New York: Continuum.
- Kohn, R. E. (2011). Tibetan Buddhism in Don DeLillo's Novels: The Street, The Word and The Soul. *College Literature*, 38(4), 156-180.
- LeClair, T. (1987). *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press.
- LeClair, T. (1997, October). *An Underhistory of Mid-Century America*. Retrieved November 22, 2012, from The Atlantic Online:
<http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/97oct/delillo.htm>
- LeClair, T. (2003). Closing the Loop: *White Noise*. In H. Bloom (Ed.), *Don DeLillo's White Noise: Bloom's Modern Critical Interpretations* (pp. 5-34). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Lentricchia, F. (Ed.). (1991). *Introducing Don DeLillo* (3 ed.). New York, Durham: Duke University Press.
- Lentricchia, F. (Ed.). (1991a). *New Essays on White Noise*. Cambridge, Cambridge... et al.: Cambridge University Press.
- Lentricchia, F. (1991). Tales of the Electronic Tribe. In F. Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise* (pp. 87-113). Cambridge ... et al: Cambridge University Press.
- Maltby, P. (2003). The Romantic Metaphysics of Don DeLillo. In H. Bloom (Ed.), *Don DeLillo* (pp. 51-70). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Marić, A. (2011). Media Medi(t)ations in Don DeLillo's *Underworld*. *Philologia*, IX(9), 111-122.
- McClure, J. A. (1996). Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy. In F. Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 99-116). Duke University Press.
- McClure, J. A. (2008). DeLillo and Mystery. In J. N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 166-178). Cambridge... et al.: Cambridge University Press.
- McGowan, T. (2005). The Obsolescence of Mystery and the Accumulation of Waste in Don DeLillo's *Underworld*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 46(2), 123-145.
- Molesworth, C. (1996). Don DeLillo's Perfect Starry Night. In F. Lentricchia (Ed.), *Introducing Don DeLillo* (3 ed., pp. 143-156). Duke University Press.
- Molt, C. (1994). *Libra* and the Subject of History. *Critique*, 35(3), 130-145.
- Moran, J. (2000). Don DeLillo and the Myth of the Author-Recluse. *Journal of American Studies*, 34(1), 137-152.
- Morley, C. (2006, April). Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein. *Journal of American Studies*, 40(1), 17-34.
- Moses, M. V. (1991). Lust Removed From Nature. In F. Lentricchia (Ed.), *New Essays on White Noise* (pp. 63-86). Cambridge ... et al: CUP.
- Muirhead, M. (2001, Summer). Deft Acceleration : The Occult Geometry of Time in *White Noise*. *Critique*, 42(4), 402-415.

- Nadel, I. (2002). The Baltimore Catechism; or Comedy in *Underworld*. In J. Dewey, S. G. Kellman, & I. Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, (pp. 176-198). Newark: University of Delaware.
- O'Donnell, P. (2008). *Underworld*. In J. N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 108-121). Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donnell, P. (2000). *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. London, Durham: Duke University Press.
- Olster, S. (2008). White Noise. In J. N. Duvall (Ed.), *Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 79-93). Cambridge: CUP.
- Olster, S. (Ed.). (2011). *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*. London, New York: Continuum.
- Olster, S. (2011). Introduction: Don DeLillo and the Dream Release. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 1-16). London, New York: Continuum.
- Oriard, M. (1978). Don DeLillo's Search for Walden Pond. *Critique: Studies in Modern Fiction*, 20(1), 5-24.
- Osteen, M. (1994, Spring). A Moral Form to Master Commerce: Economies of DeLillo's *Great Jones Street*. *Critique*, XXXV(3), 157-172.
- Osteen, M. (2000). *American magic and dread: Don DeLillo's dialogue with culture*. University of Pennsylvania Press.
- Phillips, D. (2003). Don DeLillo's Postmodern Pastoral. In H. Bloom (Ed.), *Don DeLillo* (pp. 117-128). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Pike, D. L. (2011). *Underworld* and the Architecture of Urban Space. In S. Olster (Ed.), *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man* (pp. 83-98). London, New York: Continuum.
- Radford, A. (2006). Confronting the Chaos Theory of History in DeLillo's *Libra*. *Midwest Quarterly*, 47(3), 224-243.
- Radin-Sabadoš, M. (2008). Istorija u mreži fikcije - romani *Vaga* i *Podzemlje* Dona DeLila. *Godišnjak Filozofskog fakulteta, Novi Sad*, 33(2), 85-96.
- Radin-Sabadoš, M. (2009). O „drugim prostorima“ postmodernog sveta – „ekranska kultura“ kao matrica sažimanja vremena i prostora. *Kultura* (124), 41-50.
- Rizza, M. J. (2008, Winter). The Dislocation of Agency in Don DeLillo's *Libra*. *Critique*, 49(2), 171-184.
- Rosen, E. (2006, April). Lenny Bruce and His Nuclear Shadow Marvin Lundy: Don DeLillo's Apocalyptists Extraordinaires. *Journal of American Studies*, 40(1), 97-112.
- Rozelle, L. (2010). Resurveying DeLillo's "White Space on Map": Liminality and Communitas in *Underworld*. *Studies in the Novel*, 42(4), 443-452.
- Ruppersburg, H., & Engles, T. (Eds.). (2000). *Critical Essays on Don DeLillo*. New York: G. K. Hall.
- Saltzman, A. (2000). Awefull Symmetries in Don DeLillo's *Underworld*. In H. Ruppersburg (Ed.), *Critical Essays on Don DeLillo* (pp. 302-316). New York: G. K. Hall & Co.
- Savvas, T. (2010). Don DeLillo's "World Inside the World": *Libra* and the Latent History. *European Journal of American Culture*, 29(1), 19-33.
- Scott Allen, G. (1994). Raids on the Conscious: Pynchon's Legacy of Paranoia and the Terrorism of Uncertainty in Don DeLillo's *Ratner's Star*. *Postmodern Culture*, 4(2). Retrieved January 30, 2013, from <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.194/allen.194>
- Tréguer, F. (2001). Vers une image symptomatique: Don DeLillo et la crise de l'évidence. *Revue française d'étude Américaines* (89), 98-115.
- Tréguer, F. (2004). L'événement et l'éventualité : les formes du sublime dans l'oeuvre de Don DeLillo. *Revue française d'études américaines* (99), 54-71.

- Wallace, M. (2001). "Venerated Emblems": DeLillo's *Underworld* and the History-Commodity. *Critique*, 42(4), 366-383.
- Weinstein, A. (1993). *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Wilcox, L. (2000). Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative. In H. Ruppertsberg, & T. Engles (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo* (pp. 196-212). New York: G. K. Hall & C.
- Wilcox, L. (2005, June-Septembre). Don DeLillo's *Libra*: History as Text, History as Trauma. *Rethinking History*, 9(2-3), 337-353.
- Yetter, D. (2002). Subjectifying the Objective: *Underworld* as Mutable Narrative. In J. Dewey, S. Kellman, & I. Malin (Eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld* (pp. 28-36). Newark: University of Delaware Press.
- Yurick, S. (1998). Fleeing Death in the World of Hyper-Babble. In M. Osteen (Ed.), *White Noise: Text and Criticism* (5 ed., pp. 365-369). New York: Pinguin.

б) Општа литература

- Алигијери, Д. (1998). *Божанствена комедија*. (Д. Мраовић, Прев.) Подгорица: ЦИД.
- Андрић, Д. (2004). Зен и јапанска култура; Стара јапанска књижевност: датуми, имена, жанрови. У *Не пали још светиљку : антологија старе јапанске поезије* (стр. 417-454). Нови Сад: Прометеј.
- Аноним. (2013). *Облак неспознавања*. (А. Манчић, Прев.) Београд: Службени гласник.
- Балзак, Оноре де. (2007). *Чича Горио: роман*. (Д. Милачић, Прев.) Београд: ЈРЈ.
- Бодлер, Ш. (2005). *Сабрани стихови*. (М. Данојлић, Прев.) Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Вергилије, П. М. (1964). *Енеида*. Београд: Просвета.
- Гвозден, В. (2008). Хронотоп - седамдесет година касније. У Г. Тешић (Ур.), *Теорија - естетика - поетика : зборник у част проф. др. Милослава Шутића* (стр. 169-183). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Гвозден, В. (2011). *Српска путописна култура 1914-1940.: студија о хронотопичности сусрета*. Београд: Службени гласник.
- Гвозден, В. (2011). Хронотоп. У Б. Стојановић-Пантовић, М. Радовић и В. Гвозден (Уредници), *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури* (стр. 440-441). Нови Сад: Академска књига.
- Гете, Ј. В. (1997). *Фауст*. (Б. Живојиновић, Прев.) Подгорица: Цид.
- Делез, Ж. (1998). *Покретне слике*. (С. Прошић, Прев.) Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Дикенс, Ч. (1965). *Приповест о два града. I*. (А. Видаковић, Прев.) Београд: Вук Караџић.
- Достојевски, Ф. (1994). *Забелешке из подземља и две новеле* (фототипско изд. из 1933 изд.). (Б. Ковачевић, Прев.) Ваљево: Глас цркве.
- Достојевски, Ф. М. (2000). *Злочин и казна*. (Ј. Максимовић, Прев.) Београд: Књига-комерц.
- Эйзенштајн, С., & Александров, Г. (Режисери). (1928). *Октябрь* [Играни филм].
- Елиот, Т. С. (1998). *Песме*. (Ј. Христић, Ур., И. Лалић, Ј. Христић, Д. Албахари и Р. Ливада, Преводиоци) Београд: СКЗ.
- Епштејн, М. Н. (2010). *После будућности: судбина постмодерне. II*. (Р. Мечанин, Прев.) Београд: Draslar partner.

- Иглтон, Т. (2008, мај-јун). Ја садржим многострукости. *Поља*, 53(451), 76-81.
- Ле Бон, Г. (2005). *Психологија гомиле*. (Ж. Живановић, Прев.) Београд : Алгоритам.
- Митровић, Н. (2008). Логика суплемента. *Историја књижевности*, 40(134-135), 257-272.
- Пруст, М. (2007). *У трагању за минулим временом. 2, У сенци девојака цветова*. (Ж. Живојновић, Прев.) Београд: Паидеиа.
- Спу, Р. (2014, јануар-фебруар). „Нестор“ и „Протеј“: историја, језик, интертекстуалност. *Поља*, 59(485), 50-75.
- Срејовић, Д. и Цермановић-Кузмановић, А. (2000). *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Троа, К. д. (2009). *Парсифал или Легенда о Светом Гралу*. (К. Мићевић, Прев.) Београд: Српска књижевна задруга.
- Фиццералд, Ф. С. (2004). *Велики Гетсби*. (Л. Мацура, Прев.) Београд: Политика, Народна књига.
- Флобер, Г. (1964). *Писма*. (М. Предић, Прев.) Београд: Нолит.
- Фуко, М. (1998). *Археологија знања*. (М. Козомара, Прев.) Београд, Сремски Карловци, Нови Сад: Плато, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Хомер. (1998). *Одисеја*. (М. Н. Ђурић, Прев.) Београд: VERZALpress.
- Џојс, Џ. (2001). *Уликс*. (З. Пауновић, Прев.) Подгорица: ЦИД.
-
- Abot, H. P. (2009). *Uvod u teoriju proze*. (M. Vradić, Прев.) Beograd: Službeni glasnik.
- Adorno, T. V. (2002). *Minima moralia: refleksije iz oštećenog života*. (A. Buha, Прев.) Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ajzenštajn, S. M. (1964). *Montaža atrakcija*. (B. Vučićević, O. Vlatković, G. Gavrin i D. Stojanović, Prevodioci) Beograd: Nolit.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and Philosophy and Other Essays*. (B. Brewster, Trans.) New York, London: Monthly Review Press, New Left Books.
- Althusser, L. (1976). Remark on the Category “Process without a Subject or Goal(s)”. In *Essays in Self-Criticism* (G. Lock, Trans., pp. 94-99). New York: New Left Books.
- Antonioni, M.(Director). (1970). *Zabriskie Point*. [Motion Picture]. USA: MGM.
- Arendt, H. (2007). Introduction: Walter Benjamin: 1892-1940. In W. Benjamin, *Illumination* (Reprint ed., pp. 1-55). New York: Schocken Books.
- Ashley, D. (1997). *History without a subject: the postmodern condition*. Colorado : Westview Press.
- Asun, P.-L. (2012). *Lakan*. (R. Kordić, Прев.) Loznica: Karpos.
- Babac, M. (1993). *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*. Beograd: Naučna knjiga; Univerzitet umetnosti.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. (N. Šop i T. Vučković, Prevodioci) Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. (A. Badnjarević, Прев.) Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. (A. Badnjarević, Прев.) Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter.
- Bahtin, M. (2010). *Ka filozofiji postupka*. (D. Radunović, Прев.) Beograd: Službeni glasnik.
- Bakhtin, M. (1986). The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel). In M. M. Bakhtin, M. Holquist, & C. Emerson (Eds.), *Speech Genres and Other Late Essays* (pp. 10-57). Austin: University of Texas Press.

- Bal, M. (1997). Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In J. Elsner, & R. Cardinal (Eds.), *Cultures of Collecting* (2nd ed., pp. 97-115). London: Reaktion.
- Bal, M. (2000). *Naratalogija : teorija priče i pripovedanja*. (R. Mirković, Prev.) Beograd: Narodna kwiga-Alfa.
- Barrett, L. (2001-2002). "How the Dead Speak to the Living" : Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*. *Journal of Modern Literature*, 25(2), 97-113.
- Bašlar, G. (1969). *Poetika prostora*. (F. Filipović, Prev.) Beograd: Kultura.
- Baudelaire, C. (2004, February 1). *À une passante*. Retrieved January 18, 2014, from Charles Baudelaire's *Fleurs du mal / Flowers of Evil*: <http://fleursdumal.org/poem/224>.
- Baudelaire, C. (2009, août 17). *Le Peintre de la vie moderne*. Consulté le janvier 30, 2014, sur http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne.
- Baudrillard, J. (1997). The System of Collecting. In J. Elsner, & R. Cardinal (Eds.), *Cultures of Collecting* (2nd ed., pp. 7-24). London: Reaktion.
- Beer, G. (1970). *The Romance: The Critical Idiom*. London: Methuen & Co Ltd.
- Beket, S. (1997). *Izabrane drame*. (A. Petrović, Prev.) Beograd: Nolit.
- Bell, D. (1978). *The cultural contradictions of capitalism* (8 ed.). New York: Basic Books, Inc.
- Bemong, N., et al. (Eds.). (2010). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.
- Benjamin, V. (1989). *Porijeklo njemačke žalobne igre*. (J. Finci-Pocrnja, Prev.) Sarajevo: Veselin Masleša.
- Benjamin, V. (2007). *O fotografiji i umetnosti*. (J. Aćin, Prev.) Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations*. (H. Ardent, Ed., & Z. Harry, Trans.) New York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1975, Spring). Eduard Fuchs: Collector and Historian. *New German Critique* (5), 27-58.
- Benjamin, W. (1985, Winter). Central Park. *New German Critique* (35), 32-58.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. (R. Tiedemann, Ed., H. Eiland, & M. Kevin, Trans.) Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2007). Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans., pp. 59-68). New York: Schocken Books.
- Berger, M. L. (2001). *The automobile in American history and culture: a reference guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Bergman, I. (Director). (1966). *Persona* [Motion Picture]. Sweden.
- Bersani, L. (2003). Pynchon, Paranoia, and Literature. In H. Bloom (Ed.), *Thomas Pynchon: Bloom's Modern Critical Views* (pp. 145-168). Philadelphia: Chelsea House.
- Birger, P. (1998). *Teorija avangarde*. (Z. Milutinović, Prev.) Beograd: Narodna knjiga.
- Bodrijar, Ž. (1991). *Simbolička razmena i smrt*. (M. Marković, Prev.) Gornji Milanovac : Dečje novine.
- Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. (F. Filipović, Prev.) Novi Sad: Svetovi.
- Bodrijar, Ž. (1995). *Iluzija kraja*. (D. Ilić, Prev.) Beograd: Rad.
- Bordwell, D. (2005). *The Cinema of Eisenstein* (2nd edition ed.). New York, London: Routledge.
- Bradbury, R. (1944, September) Bang! You're Dead. *Weird Tales*, 35-41.
- Brittan, S. (2003). *Poetry, simbol, and allegory : interpreting metaphorical language from Plato to the present*. Charlottesville ... [et al.]: University of Virginia Press.
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale Univercity Press.
- Canetti, E. (1984). *Masa i moć*. (J. Planinc, Prev.) Zagreb : Grafički zavod Hrvatske.

- Cardinal, R. (1997). Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters. In J. Elsner, & R. Cardinal (Eds.), *Cultures of Collecting* (2nd ed., pp. 68-96). London: Reaktion.
- Casey, E. S. (1997). *The fate of place: a philosophical history*. Berkeley, Los Angeles.: University of California Press.
- Castells, M. (1992). *The Informational City: Economic Restructuring and Urban Development*. New York: Wiley-Blackwell.
- Castells, M. (2000). *Informacijsko doba: ekonomija, društvo i kultura. Sv. 1, Uspon umreženog društva*. (O. Andrić, Prev.) Zagreb: Golden marketing.
- Chanan, M. (2000, July). The documentary chronotope. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (43), 56-61.
- Clark, K., & Holquist, M. (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clifford, J. (1992). Traveling Cultures. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler (Eds.), *Cultural Studies* (pp. 96-116). New York: Routledge.
- Cooper, J. F. (2009, January 26). *The Deerslayer*. Retrieved January 25, 2014, from The Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/3285/3285-h/3285-h.htm>
- Coste, D., & Pier, J. (2011, August 4). *Narrative Levels*. Retrieved January 18, 2013, from The Living Handbook of Narratology: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels>
- Crane, H. (1938). *The Collected Poems*. (W. Frank, Ed.) London: Boriswood.
- Curtis, C. (1966, November 29). Capote's Black and White Ball: "The Most Exquisite of Spectator Sports". *The New York Times*, p. 53.
- Davis, D. (2006). *Party of the Century: The Fabulous Story of Truman Capote and His Black and White Ball*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc.
- de Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkely: University of California Press.
- De Man, P. (1975). *Problemi moderne kritike*. (G. Todorović, & B. Jelić, Prevodioci) Beograd: Nolit.
- De Man, P. (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven, London: Yale University Press.
- Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle* (éd. 3). Paris: Gallimard.
- Debord, G.-E. (2011, novembre 29). *Théorie de la dérive*. Consulté le 2 25, 2014, sur La Revue des ressources: <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html?lang=bs>
- Dekker, G. (1987). *The American Historical Romance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Delez, Ž. (2010). *Slika-vreme*. (A. Jovanović, Prev.) Beograd: Filmski centar Srbije.
- Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought: An introductory reader*. New York: Routledge.
- Dever, K. (2011). Psihoanaliza Dikensa. (S. Macura, Prev.) *Treći program*, 43(151), 57-73.
- Devidé, V. (1976). *Japanska haiku poezija : i njen kulturnopovijesni okvir*. Zagreb: Liber.
- Dolar, M. (2012). *Glas i ništa više*. (I. Nenić, Prev.) Beograd: Fedon.
- Dona, M. (2008). *Filozofija muzike*. (A. Zdešar Ćirilović, Prev.) Beograd : Geopoetika.
- Đurić Paunović, I. (2014). *Čudnoliki svet : američki hronotopi Pola Oстера*. Beograd: Geopoetika izdavaštvo.
- Džejmson, F. (1984). *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. (D. Puhalo, Prev.) Beograd: Rad.
- Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin, or, towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, NLB.
- Edmonds, R. G. (2004). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, S. (1976). Notes for a Film of "Capital". *October*, 2, 3-26.
- Ejzenštejn, S. (1978). Četvrta dimnezija u filmu; Vertikalna montaža. U D. Stojanović (Ur.), *Teorija filma* (str. 184-198; 213-238). Beograd: Nolit.
- Elam, D. (1992). *Romancing the Post Modern*. New York: Routledge.

- Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible*. London, New York: Continuum.
- Elias, A. J. (2001). *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- Elijade, M. (1990). *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. (Z. Stojanović, Prev.) Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ellison, R. (1995). *Invisible Man*. New York: Vintage.
- Emerson, R. V. (1980). *Ogledi*. (M. Mint, Prev.) Beograd: Grafos.
- Evans Venc, V. J. (Ur.). (1991). *Tibetanska knjiga mrtvih : posmrtna iskustva u Bardo Ravni*. (B. Mišković, Prev. (prema engleskom prevodu Lama Kazi Dava-Samdupa)) Beograd: Prosveta.
- Everett, D. (2011, July 31). *Parsifal and the Nazis*. Retrieved March 25, 2013, from Monsalvat - The Parsifal Pages: <http://www.monsalvat.no/nazism.htm>
- Featherstone, M. (1998, May). The Flâneur, the City and Virtual Public Life. *Urban Studies*, 35(5-6), 909-925.
- Fitzgerald, S. F. (2008, February 28). *The Cruck-Up*. Retrieved December 10, 2012 from Esquire: <http://www.esquire.com/features/the-crack-up-2>
- Flanagan, M. (2004). 'Get Ready for Rush Hour': the Chronotope in Action. In Y. Tasker (Ed.), *Action and adventure cinema* (pp. 103-119). New York: Routledge.
- Fletcher, A. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press.
- Fletcher, A. (2010). Allegory without Ideas. In B. Machosky (Ed.), *Thinking Allegory Otherwise* (pp. 9-33). Stanford: Stanford University Press.
- Fokner, V. (2005). *Avesalome, Avesalome!* (L. Bauer Protić, Prev.) Novi Sad: Vega media.
- Folch-Serra, M. (1990). Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape. *Environment and Planning D: Society and Space*, 8, 255-274.
- Forrester, J. (1997). 'Mille e tre': Freud and Collecting. In J. Elsner, & R. Cardinal (Eds.), *Cultures of Collecting* (pp. 224-251). London, New York: Reaktion.
- Foster, H. (1996). Death in America. *October*, 75, 36-59.
- Foucault, M. (1967; 1984). *Des espaces autres. Hétérotopies*. Consulté le mars 30, 2012, sur <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Fournel, V. (1858). *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Adolphe Delhays. Retrieved January 20, 2014, from Googlebooks.
- Freud, S. (1964). Fetishism. In J. Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 149-158). London: Hogarth Press.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike : četiri eseja*. (G. Gračan, Prev.) Zagreb: Naprijed.
- Fuchs, B. (2004). *Romance*. New York: Routledge.
- Fuko, M. (2010). *Spisi i razgovori*. (M. Kozomara, Ur., & I. Milenković, Prev.) Beograd: Fedon.
- Ganser, A., Pühringer, J., & Rheindorf, M. (2006). Bakhtin'S Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s. *Facta Universitatis. Series: VIII, Linguistics and literature*, 4(1), 1-17.
- Gleber, A. (1999). *The art of taking a walk : flanerie, literature, and film in Weimar Culture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Godard, J.-L. (Director). (1960). *À bout de souffle* [Motion Picture]. France.
- Gumbrecht, H. U. (2006). The Roads of the Novel. In F. Moretti (Ed.), *The Novel. Vol. 2, Forms and Themes* (pp. 611-646). Princeton, Oxford: Oxford University Press.
- Hačion, L. (1996). *Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija*. (V. Gvozden i L. Stanković, Prevodioci) Novi Sad: Svetovi.
- Harper, D. (2001-2012). *Online Etymology Dictionary*. Retrieved May 10, 2012, from <http://www.etymonline.com/>

- Harvey, D. (1992). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers.
- Hendin, J. G. (Ed.). (2004). *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Malden ... et al.: Blackwell Publishing.
- Hesoid. (1975). *Postanak bogova. Homerove himne*. (B. Glavičić, Prev.) Sarajevo: Veselin Masleša.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*.
- Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Motion Picture].
- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens : o podrijetlu kulture u igri*. (A. Stamać, & T. Stamać, Prevodioci) Zagreb: Naprijed.
- James, H. (2009, April 20). *Preface to volume 5 of the New York edition (containing : The Princess Casamassima) (1908)*. (A. Dover, Ed.) Retrieved Jun 18, 2013, from The Ladder: a Henry James site: <http://www.henryjames.org.uk/prefaces/text05.htm>
- Jameson, F. (1975, Autumn). Magical Narrative : Romance as Genre. *New Literary History*, 7(1), 135-163.
- Jameson, F. (2001). *Postmodernizam, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (10 ed.). Duke University Press.
- Jasper, D. (2008). *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art and Culture*. New Jersey; Wiley.
- Jenks, C. (1995). Watching Your Step: The History and Practice of the Flaneur . In C. Jenks (Ed.), *Visual Culture* (pp. 142-160). New York, London: Routledge.
- Jenks, C. (2003). *Transgression*. London, New York: Routledge.
- Joyce, J. (2005, August 30). *Stephen Hero*. Retrieved March 11, 2014, from Rutgers University, Newark: http://andromeda.rutgers.edu/~ehrllich/382/S_HERO
- Kajoa, R. (1979). *Igre i ljudi : maska i zanos*. (R. Tatić, Prev.) Beograd: Nolit.
- Kanel, H. (2008). Ovoga puta brzo: Džek Keruak i pisanje *Na putu*. U D. Keruak, *Na putu* (D. Marković, Prev., str. 9-57). Beograd: Geopoetika.
- Karl, F. R. (2004). The Fifties and After: An Ambiguous Culture. In J. G. Hendin (Ed.), *A concise companion to postwar American literature and culture* (pp. 20-71). Blackwell Publishing Ltd.
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford ... et al.: Oxford University Press.
- Kerouac, J. (1989). *The Subterraneans*. New York: Grove Weidenfeld.
- Keruak, D. (2008). *Na putu: izvorni svitak*. (D. Marković, Prev.) Beograd: Geopoetika.
- Keunen, B. (2010). The Chronotopic Imagination in Literature and Film: Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time. In N. Bemong, et al. (Ed.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* (pp. 35-55). Gent: Academia Press.
- Kon, N. (2013). *Potruga za Hiljadugodišnjim carstvom : revolucionarni milenaristi i mistički anarhisti u srednjem veku*. (M. Marković, Prev.) Beograd: Službeni glasnik.
- Kopitof, I. (2005). Kulturna biografija stvari: komoditizacija kao proces. (Z. Ivanović, Prev.) *Treći program* (125-126), 274-315.
- Ladin, J. (1999). Fleshing Out the Chronotope. In C. Emerson (Ed.), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin* (pp. 212-236). New York: Hall.
- Lapsley, R. (2009). Off the Highway: Some Notes on Stopping Places in Cinema. In D. B. Clarke, V. Crawford Pfannhauser, & M. A. Doel (Eds.), *Moving pictures/stopping places: hotels and motels on film* (pp. 325-351). Plymouth: Lexington Books.
- Lasch, C. (1979). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York, London: Norton & Co.
- Lasch, C. (1984). *The MiniIlluminal Self: Psychic Survival in Troubled Times*. Norton & Company.
- Lawrence, K. (1981). *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press. Retrieved february 17, 2013, from <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi->

bin/JoyceColl/JoyceColl-
idx?type=turn&entity=JoyceColl.LawrenceUlysses.p0216&id=JoyceColl.LawrenceUlysses&i
size=text

- Le Menager, S. (2011). Imagining the frontier. In L. Cassuto (Ed.), *The Cambridge History of the American Novel* (pp. 515-536). Cambridge: CUP.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of Space*. (D. Nischolson-Smith, Trans.) Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Strukturalna antropologija*. (A. Habazin, Prev.) Zagreb: Stvarnost.
- Lewis, R. W. (1955). *American Adam: Tragedy, Innocence, and Tradition in Nineteenth Century*. Chicago: Phoenix Books, The University of Chicago Press.
- Lewis, T., & Cho, D. (2006, Autumn). Home Is Where the Neurosis Is: A Topography of the Spatial Unconscious. *Cultural Critique* (64), 69-91.
- Liddel, H. G., Scott, R., & Jones, H. S. (1940). *A Greek-English Lexicon*. (G. Crane, Ed.) Retrieved December 10, 2012, from Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?jsessionid=9C2D3FBA4553165A8D10D74DDC85338A?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0057>.
- Lindroos, K. (1998). *Now-Time / Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyvaskyla: University of Jyvaskyla.
- Life. (1951, October 1). Retrieved January 17, 2012, from Google Books: http://books.google.rs/books?id=a1QEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Lotman, J. M. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. (N. Petković, Prev.) Beograd: Nolit.
- Lucy, N. (2004). *A Derrida dictionary*. Malden: Blackwell Publishing.
- Lukač, Đ. (1958). *Istoriski roman*. (F. Filipović, Prev.) Beograd: Kultura.
- Lytard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (G. Bennington, & B. Massumi, Trans.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MacQueen, J. (1970). *Allegory*. London: Routledge.
- Makavejev, D. (1964). Ajzenštajn – crveno, zlatno, crno. U S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija: eseji o filmu* (str. 9-26). Beograd: Nolit.
- Makdonald, I. (2012). *Revolucija u glavi : pesme Bitlsa i šezdesete*. (P. Bobić, Prev.) Beograd: Clio.
- Malpas, J. (2007). *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge University Press.
- Malpas, S. (2005). *The postmodern*. New York: Routledge.
- Mamford, L. (2010). *Kultura gradova*. (P. Novakov, D. Prodanović Stankić i A. Izgarjan, Prevodioci) Novi Sad: Mediterran publishing.
- Man, T. (1980). *Čarobni breg. I*. (M. Đorđević i N. Polovina, Prevodioci) Novi Sad: Matica srpska.
- Marks, K. (1977). *Kapital. Tom I*. (M. Pijade i R. Čolaković, Prevodioci) Beograd: Prosveta.
- McHale, B. (1987). *Postmodernis Fiction*. Taylor & Francis Group.
- Melbye, D. (2010). *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. Palgrave Macmillan.
- Michelson, A. (1976, Summer). Reading Eisenstein Reading “Capital”. *October*, 2, 26-38.
- Milinković, S. (2002). Umesto uvoda. U Varon, Seneka, & Lukijan, *Menipska satira* (str. 5-36). Novi Sad: Stylos.
- Mitchell, W. (1980, Spring). Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. *Critical Inquiry*, 539-567.
- Mitri, Ž. (1967). *Estetika i psihologija filma. II, Strukture*. (B. Marković, Prev.) Beograd: Institut za film.
- Moore, A. F. (1997). *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Moran, D. (2011). *Čitanje svakodnevice : svakodnevice i njena značenja*. Beograd: Biblioteka XX vek, Krug.
- Moreira, I., & Toscano, M. (2010). Introduction: Holding Ajar the Gates of Hell. In I. Moreira, & M. Toscano (Eds.), *Hell and its Afterlife: Historical and Contemporary Perspectives* (pp. 1-6). Farnham,: Ashgate Publishing Limited.
- Morson, G. S., & Emerson, C. (1997). *Michail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (5th ed.). Stanford: Stanford University Press.
- Mountjoy, S. (2009). *Manifest Destiny : Westward Expansion*. New York: Chelsea House.
- Muratidis, D. (2008). „U samu srž stvari“: Nil Kesidi i potraga za autentičnim. U D. Keruak, *Na putu: izvorni svitak* (D. Marković, Prev., str. 72-82). Beograd: Geopoetika.
- Nemy, E. (1966, November 29). Behind the Masks. *The New York Times*, p. 53.
- Nesbet, A. (2003). *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. New York: I.B. Taurus & Co.
- Northcutt, W. M. (2006). The Spectacle of Alienation: Death, Loss, and the Crowd in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. In K. Womack, & T. F. Davis (Eds.), *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four* (pp. 129-146). New York: State University of New York Press.
- Okakura, K. (1997). *Knjiga o čaju*. (V. Kovalski, Prev.) Novi Sad: Prostor.
- Omon, Ž. (2006). *Teorije sineasta*. (Tina Trajković Filipović, Prev.) Beograd: Clio.
- Orgeron, D. (2008). *Road movies : from Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York: Palgrave.
- Ortega i Gasset, H. (1988). *Pobuna masa*. (B. Anđić, Prev.) Čačak: Gradac.
- Ovens, K. (1989). Alegorijski impuls : ka jednoj teoriji postmodernizma. *Delo*, 35(9-12), 550-590.
- Ovidije, P. N. (1991). *Metamorfoze* (Fototipsko izd.). (T. Maretić, Prev.) Beograd: Dereta.
- Ože, M. (2005). *Nemesta : uvod u antropologiju nadmodernosti*. (A. Jovanović, Prev.) Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ože, M. (2005). *Prilog antropologiji savremenih svetova*. (A. Jovanović, Prev.) Beograd: Biblioteka XX vek.
- Paunović, Z. (1997). *Gutači blede vatre : (američki roman Vladimira Nabokova)*. Beograd : Prosveta.
- Paskvaloto, Đ. (2007). *Estetika praznine : umetnost i meditacija u kulturama Istoka*. (T. Perić, Преб.) Beograd : Clio.
- Pechey, G. (2007). *Mikhail Bakhtin: The World in the Word*. New York: Routledge.
- Pethó, Á. (2010). Intermediality as Metalepsis in the “Cinéécriture” of Agnès Varda. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3, 69–94.
- Pinčon, T. (1992). *Objava broja 49*. (D. Albahari, Prev.) Novi Sad, Beograd: Svetovi, Rad.
- Platon. (1976). *Država*. (A. Vilhar, & B. Pavlović, Prevodioci) Beograd: BIGZ.
- Platon. (2002). *Ijon. Gozba. Fedar. Odbrana Sokratova. Kriton. Fedon*. (M. Đurić, Prev.) Beograd: Dereta.
- Plon, M., & Rudinesko, E. (2002). *Rečnik psihoanalize*. (D. Branković, Prev.) Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Po, E. A. (2006). *Sabrane priče i pesme*. (S. Stefanović, V. Stojić, K. Mićević... et al., Prevodioci) Beograd: Rad.
- Popov, J. (2001). *Klasicistička poetika romana*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Prošić, S. (2001). *Metafore vremena: Vitgenštajn i Merlo-Ponti*. Vršac: KOV.
- Quilligan, M. (1992). *The Language of Allegory: Defining the Genre* (2 ed.). Cornell University Press.
- Radunović, D. (2011). *Rani Bahtin*. Beograd: Službeni glasnik.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion Ltd.

- Resch, R. P. (1992). *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California.
- Rilke, R. M. (1969). *Devinske elegije. Soneti posvećeni Orfeju*. (Ž. Branimir, Prev.) Beograd: Rad.
- Sasman, V. (1987). *Kultura kao istorija : preobražaj američkog društva u XX veku*. (M. Danon, Prev.) Beograd: Rad.
- Schmid, D. (2011). The Nonfictional Novel. In L. Cassuto, C. Eby, & B. Reiss (Eds.), *The Cambridge History of the American Novel* (pp. 986-1001). CUP.
- Shaya, G. (2004, February). The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910. *American Historical Review*, 109(1), 41-77.
- Skotheim, R. A. (1961). "Innocence" and "Beyond Innocence" in Recent American Scholarship. *American Quarterly*, 13(1), 93-99.
- Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Novel*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis : Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford ... et al.: Blackwell Publisher Ltd.
- Solnit, R. (2010). *Lutalaštvo: istorija hodanja*. (V. Šećerović, Prev.) Beograd: Geopoetika.
- Sontag, S. (2009). *O fotografiji*. (F. Filipović, Prev.) Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Stalin, J. V. (1997, Septembre). *The Discussion with Sergei Eisenstein on the Film Ivan the Terrible*. Retrieved Jun 25, 2012, from Revolutionary Democracy, Vol. III, No. 2: <http://revolutionarydemocracy.org/rdv3n2/ivant.htm>
- Stallybrass, P., & White, A. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Stern, L. (2001, Autumn). Paths That Wind through the Thicket of Things. *Critical Inquiry*, 28(1), 317-354.
- Sternberg, J. (Director). (1927). *Underworld* [Motion Picture].
- Sutton-Smith, B. (2001). *The ambiguity of play* (2 ed.). Cambridge, London: Harvard University Press.
- Šato, D. (2011). *Film i filozofija*. (B. Anđelković, Prev.) Beograd: Clio.
- Štatlje, H. (1988, dec). Deblin i film: „Kinostil“ u književnosti. (I. Trbojević, Prev.) *Polja*, 34(358), 577-580.
- Tambling, J. (2009). *Allegory*. London: Routledge.
- Taylor, T. (1792). *The Hymns of Orpheus*. Retrieved Jun 1, 2012, from Sacred Texts: <http://www.sacred-texts.com/cla/hoo/index.htm>.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. (W. Godzich, Trans.) Manchester: Manchester University Press.
- Tompkins, J. (1993). *West of Everything : the inner life of westerns*. New York [etc.] : Oxford University Press.
- Turner, F. J. (1921). *The Frontier In American History*. Retrieved February 20, 2013, from American Studies at the University of Virginia: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/>
- Turner, V. W. (1991). *The ritual process: Structure and Anti-Structure* (7 ed.). New York: Cornell University Press.
- Underhill, E. (2005, June 1). *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Retrived November 15, 2012 from Christian Classics Ethereal Library: <http://www.ccel.org/ccel/underhill/mysticism.iv.ix.html>.
- Uspenski, B. (1985). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. (N. Petković, Prev.) Beograd: Nolit.
- Van de Ven, K. L. (2009). "Just an Anonymous Room": Cinematic Hotels and Motels as Mnemonic Purgatories. In D. B. Clarke (Ed.), *Moving pictures/stopping places: hotels and motels on film* (pp. 235-254). Plymouth: Lexington Books.

- Vidler, A. (2002). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. MIT Press.
- Vilijams, V. K. (1983). *Izabrane pesme*. (D. Popović Srdanović, Prev.) Beograd: Nolit.
- Vlagopulos, P. (2008). Prerađivanje Amerike: Keruakova nacija „podzemnih čudovišta“. U D. Keruak, *Na putu: izvorni svitak* (D. Marković, Prev., str. 58-71). Beograd: Geopoetika.
- Wagner, R. (1997-2013). *Parsifal: Libretto*. Retrived Jun 18, 2013 from Richar Wagner: <http://www.rwagner.net/libretti/parsifal/e-t-pars.html>.
- Warner, M. (1993). The Mass Public and the Mass Subject. In B. Robbins (Ed.), *The Phantom Public Sphere* (pp. 234-256). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Welge, J. (2006). Far from Crowd: Individuation, Solitude, and “Society” in the Western Imagination. In J. T. Schnapp, & M. Tiews (Eds.), *Crowds* (pp. 335-379). Stanford: Stanford University Press.
- Werner, J. V. (2004). *American Flaneur: The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe*. Routledge: New York, London.
- Weston, J. L. (1920). *From Ritual to Romance*. Retrieved April 20, 2013, from Internet Sacred Texts Archive: <http://www.sacred-texts.com/neu/fr/>
- Zaleski, C. (1987). *Otherworld Journeys: Accounts of Near-Death Experience in Medieval and Modern Times*. New York: Oxford University Press.
- Zimel, G. (2008). Stranac; Metropolis i društveni život. U D. Marinković (Pr.), Georg Zimel 1858-2008. (T. Kargačin, K. Miladinov et al., Prevodioci, str. 154-160, 280-290) Novi Sad: Mediterran Publishing.

11. Прилози



Слика 1: Питер Бројгел старији, *Тријумф смрти* (1562), уље на платну, Прадо, Мадрид.
<http://www.artrenewal.org/pages/artist.php?artistid=415>



Слика 3: Енди Ворхол, илустрација из књиге дизајна *À la recherche du shoe perdu* (1955), MOMA, Њујорк.
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=17459



Слика 2: Реклама за тада (1957) још увек нов модел Хувер усисивача. Извор:
<http://www.vintageadbrowser.com/search?q=hoover%2C+constellation>



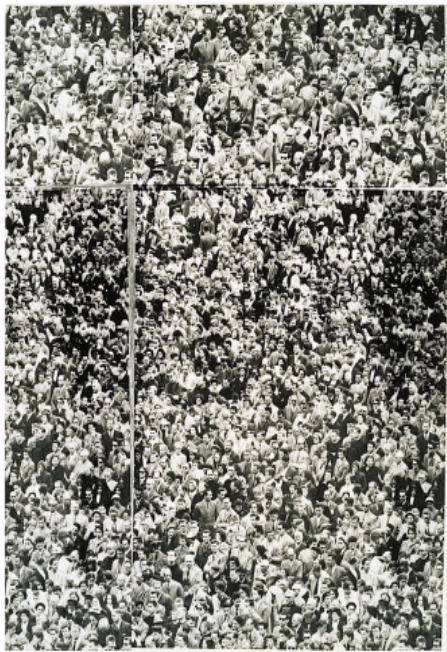
Слика 4: Александар Косолапов, *Горби I* (1989), сито-штампа.
<http://www.sotsart.com/gallery/#.U0hoKvl t8E>



Слика 5: Енди Ворхол, *Мао* (1972), ситоштампа.



Слика 7: Питер Бројгел старији, *Дечје игре* (1560), уље на платну, Музеј историје уметности, Беч
http://www.childrensgamesproject.com/cg_p_painting.html.



Слика 6: Енди Ворхол, *Гомила* (1963), фотографија.

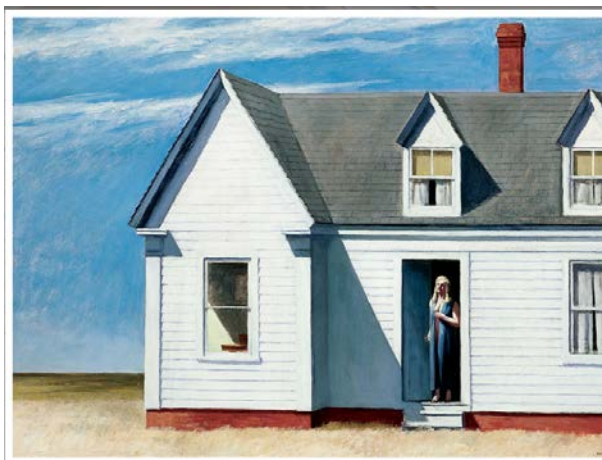


Слика 8: Џејмс Вистлер, *Аранжман у сивом и црном тј. Портрет уметникове мајке*, уље на платну (1871), музеј у Орсеју.

http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoo_m_pi1%5BshowUid%5D=2373



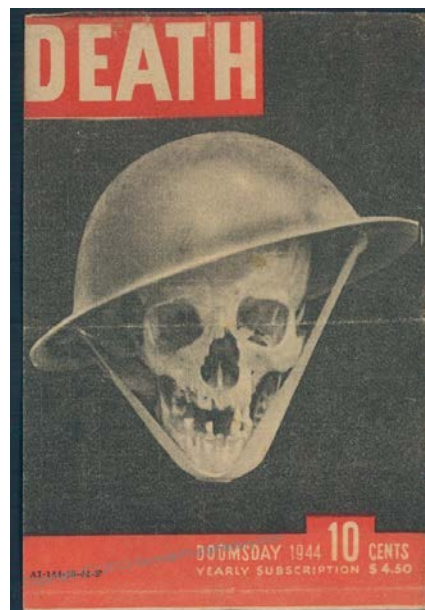
Слика 9: Едвард Хопер, *Купе Ц*, кола 293 (1938), уље на платну и *Хотелска соба* (1931), уље на платну;
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/pleasures-sadness>



Слика 10: Едвард Хопер, *Подне* (1949), уље на платну, Институт за уметност у Дејтону;
<http://www.davtonartinstitute.org/art/collection-highlights/american/high-noon>



Слика 11: Жак Луј Давид, *Сократова смрт* (1787), уље на платну, Метрополитен, Њујорк.
<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/436105?img=0>



Слика 12: лифлет „Живот/Смрт“ (“Life / Death”), Propaganda Abschnitts Offizer Italien, 1944.
<https://web.duke.edu/isis/gessler/collections/propaganda/germany-to-allies/>



Слика 13: „Пафко крај зида“, 1951.
<http://www.bostonglobe.com/metro/obituaries/2013/1/0/09/andy-pafko-time-mlb-all-star-dies/IFiGAsqVPTBSKYJkviZ6vM/story.html>

SAN FRANCISCO MIME TROUPE
 presents

L'AMANT VICTAIRE

From a play by Gorkhii
 Translated by Betty Schweinmer
 Adapted by Joan Holden
 Directed by R. G. Davis with Arthur Holden

C A S T

Panastova, Mayor of Sotnicholski Peter Cohen
 Rosalinda, his daughter Kay Hayward
 Corralina, Maid-servant to Rosalinda Sandra Archer
 Alferichon, Sergeant in Francisco Danny Rodriguez
 Garcia, Colonel of the Spanish Army R. G. Davis
 Alonzo, Lieutenant in the Spanish Army Arthur Holden
 Bughelle, Sergeant in the Spanish Army James Mac-Alexander
 Corporal Espada Kent Mansell
 Franch Bill Lindsay
 Stage Manager Lee Vaughn
 Set Design Wally Hendrich
 Masks Robert Dawson & Ann Willcock
 Costumes Ann Willcock
 Secretary Ann Riley
 Publicity Anne Bernstein



L'AMANT MILITAIRE is of course about the war — what isn't? — and we assume that all the people we could reach are against it, even our President is against it. But why does it continue? How did it come about? How does one stop it? We explore some of these reasons; we expose some of those causes; and we offer one way to stop it.

This is the Mime Troupe's sixth season of outdoor shows, and L'AMANT MILITAIRE is our eighth commedia dell'arte production. When we began five shows in the park in 1951, the Park & Recreation Department would only approve one of the parks for two performance dates for the entire summer. This year, after many battles, court appearances, and consultations with cultural persons, we will be performing 36 shows in the parks of San Francisco.

EACH PERFORMER RECEIVES \$5 per SHOW.
 WE EXIST FROM YOUR DONATIONS

S. F. MIME TROUPE, INC.
 (a non-profit organization)
 924 Howard St. — San Francisco, Calif. 94103 — GA 1-1984

L'AMANT MILITAIRE produced May 22, 1951
 Experimental College, San Francisco State campus

Free Cultural Event not supported by city funds.



Слика 14: насловна страна *Тајмса* од 4. 10. 1951.



Слика 15: *Лајф*, 1.10.1951, стр. 66-67.

Слика 16: лифлет за представу *Заљубљени војник* Пантомимичарске трупе из Сан Франциска.
<http://www.sfmt.org/company/archives/lamantmilitaire/lamantmilitaire.php>

Биографија

Виолета Стојменовић рођена је 1980. године у Пожаревцу. Живи у Бору, где је завршила основну школу и гимназију друштвено-језичког смера. 2003. године, дипломирала је на Катедри за општу књижевност са теоријом књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. 2010. уписала је докторске студије на истом факултету.

Од 2003. године ради у Народној библиотеци Бор, као библиотекар, односно, од 2013. године, као виши библиотекар. Од 2014. године уређује библиотечки часопис *Бележница*.

Објавила је већи број приказа, научних и стручних радова, есеја и превода у разним домаћим часописима. Учествовала је на неколико стручних и научних скупова.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Стојменовић Виолета

број уписа 10027/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Хронотопи и карневализација у романима Дона ДеЛила

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 6. 2014.

Стојменовић Виолета

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Виолета Стојменовић

Број уписа 10027/Д

Студијски програм Докторске академске студије, Наука о књижевности

Наслов рада Хронотопи и карневализација у романима Дона ДеЛиља

Ментор др Зоран Пауновић

Потписани Стојменовић Виолета

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 6. 2014.

Стојменовић Виолета

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Хронотопи и карневализација у романима Дона ДеЛила

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 20. 6. 2014.

Светозар Марковић