

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET BEOGRAD

Milica D. Matić

Inverzija mita o američkom zapadu u prozi Dona  
DeLila:  
istorija, fikcija i mit u romanima *Bela buka*, *Vaga*,  
*Podzemlje*, *Kosmopolis* i *Tačka Omega*

Doktorska disertacija

Beograd, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Milica D. Matić

Don DeLillo's inversion of the myth of the  
American West:  
history, fiction and myth in the novels *White Noise*,  
*Libra*, *Underworld*, *Cosmopolis* and *Point Omega*

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013.

Mentor: dr Zoran Paunović, redovni profesor Filološkog fakulteta u Beogradu

Članovi komisije:

- 1.
- 2.
- 3.

Datum odbrane doktorske disertacije:

Datum promocije doktorske disertacije:

Doktorat nauka

Apstrakt:

Cilj ove studije je da ispita složen odnos istine, fikcije, i mita u romanima Dona DeLila: *Bela buka*, *Vaga*, *Podzemlje*, *Kosmopolis*, *Padač* i *Tačka Omega*. Studija se bavi analizom proze Dona DeLila sa stanovišta postmoderne teorije. Prvo kratko prikazuje biografiju Dona DeLila i ukazuje na značaj njegovog dela, sa namerom da bliže odredi status i žanr ovog pisca. Potom daje pregled stavova savremenih teoretičara postmoderne u vezi sa temom našeg istraživanja i stavlja akcenat na vezu sa Aristotelom i antičkim teorijskim nasleđem. Takođe, studija ukazuje na debatu koja se u kritici vodi oko DeLilovog odgovora na teorijske izazove postmodernizma.

Prema tome, studija analizira navedene romane u samostalnim poglavljima, ali i ukazuje na njihovu tematsku bliskost. Analiza uključuje teme kao što su: odnos ljudi i tehnologije; kontrast istorije shvaćene kao celina i istorije u fragmentima; obilje potrošačkog kapitalizma i uticaj na život pojedinca; svet kao otpad i otpad kao umetnost; osećanja bespomoćnosti, paranoje i otuđenosti; stvarnost i simulacije stvarnosti. Prilikom razmatranja ovih tema akcenat je stavljen na način na koji DeLilo smešta pojedinca u istorijski i nacionalni kontekst, i prepliće istorijski tačne i fiktivne događaje i likove. Daljom analizom primera iz romana studija pokazuje kako DeLilo raskrinkava mit o američkom zapadu kao mestu preporoda, sloboda i jednakih prava za sve.

Ključne reči: postmodernizam, DeLilo, istorija, istina, fikcija, američki mit

Abstract:

The study aims at investigating the complex relationship between truth, fiction, and myth present in the prose of Don DeLillo. It is based on the following novels: *White Noise*, *Libra*, *Underworld*, *Cosmopolis*, *Falling Man* and *Point Omega*. The study analyses the prose of Don DeLillo from the standpoint of postmodern theory. We briefly sketch the biography of Don DeLillo and significance of his work, which may be used to give readers an impression of the author's genre and status. Then, we continue with the summary of postmodern theory notions relevant for this research, with special attention to the connection with Aristotle and antique theoretical heritage. The study identifies a debate that has been organised around DeLillo's response to postmodernity.

With that in mind, we analyse the above mentioned novels, in separate chapters. However, we would like to show the interconnection between Don DeLillo's novels and themes. This study analyses the themes present in the prose of Don DeLillo such as: the relations between humans and technology; the contrast between history conceived as a totality and history conceived as fragmented; the excesses of consumer capitalism and its effects on individual life; the world as waste and waste as art; the feelings of powerlessness, paranoia, and alienation; reality and simulations of reality. More particularly we focus on what the author frames as the question of subject within the historical and national contexts, and how he blends historically accurate and fictional events and characters. The study argues that DeLillo shatters the myth of American west as a place of rebirth, freedom, equal rights for everyone.

Key Words: postmodernity, DeLillo, history, truth, fiction, American myth

## Lista skraćenica

### Izvorni tekstovi:

(WN) White Noise

(L) Libra

(U) Underworld

(C) Cosmopolis

(FM) Falling Man

(PO) Point Omega

### Prevodi romana:

(P) Podzemlje

(K) Kosmopolis

(P) Padač

(TO) Tačka Omega

## Sadržaj:

<b>1. UVOD</b> .....	7
1.1. Od antike do postmoderne .....	10
1.2. Odnos istine i fikcije u delu Linde Hačion, Hajdena Vajta, Rolana Barta, Majkla Rifatera i Kete Hamburger .....	11
<b>2. Bela Buka: Amerika bučne hiperrealnosti</b> .....	<b>17</b>
2.1. Radnja romana: siže, naslov, žanr, mesto i vreme, teme i kritička recepcija .....	17
2.1.1. Siže .....	17
2.1.2. Naslov .....	17
2.1.3. Žanr .....	18
2.1.4. Mesto i vreme .....	19
2.1.5. Teme i kritička recepcija .....	21
2.2. Američka stvarnost: Kultura simulakruma .....	22
2.3. Vizija multikulturalne Amerike .....	27
2.4. Supermarket, novi hram potrošačkog društva .....	34
2.5. Roker i diktator, heroji popularne kulture .....	41
<b>3. Vaga: Istina ili fikcija?</b> .....	<b>46</b>
3.1. Radnja romana: siže, naslov, mesto i vreme, teme i kritička recepcija .....	46
3.1.1. Siže .....	46
3.1.2. Naslov .....	46
3.1.3. Mesto i vreme .....	46
3.1.4. Teme i kritička recepcija .....	48
3.2. Na granici istorije .....	49
3.3. Postmoderno društvo slika .....	55
3.4. Osvaldov izmišljeni identitet .....	59
3.5. Život potrošačkog ispunjenja: nedosanjani američki san .....	66
<b>4. Podzemlje: Bejzbol i otpad u istoriji Hladnog rata</b> .....	<b>75</b>
4.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, teme i kritička recepcija .....	75
4.1.1. Siže .....	75
4.1.2. Naslov .....	75
4.1.3. Vreme i mesto .....	76
4.1.4. Teme i kritička recepcija .....	79
4.2. Podzemlje: Istina ili fikcija? .....	82
4.2.1. Istorija Hladnog rata: Trijumf smrti .....	85
4.2.2. Efekat stvarnog .....	91
4.3. Amerika, društvo potrošačkog kapitalizma .....	96
4.3.1. Demitologizacija društva potrošačke kulture .....	100
4.4. Studija jedne kulture .....	107
4.4.1. Istorija paranoje .....	111

<b>5. Kosmopolis: Inverzija mita o društvu moći i izobilja .....</b>	<b>117</b>
5.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, žanr, teme i kritička recepcija .....	117
5.1.1. Siže .....	117
5.1.2. Naslov .....	117
5.1.3. Vreme i mesto .....	118
5.1.4. Žanr .....	120
5.1.5. Teme i kritička recepcija .....	122
5.2. Mit o društvu finansijske moći i izobilja .....	123
5.3. Efekat stvarnog .....	132
5.4. Istorija paranoje .....	135
5.5. Istorija jednog doba: od Hladnog rata do doba Terora .....	139
<b>6. Padač: Novo doba Terora.....</b>	<b>145</b>
6.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme, tema „11 septembar“, kritička recepcija .....	145
6.1.1. Siže .....	145
6.1.2. Naslov .....	145
6.1.3. Vreme .....	146
6.1.4. Tema „11 septembar“ .....	147
6.1.5. Kritička recepcija .....	149
6.2. Istina ili fikcija? .....	151
6.3. Kulminacija savremenog ludila .....	160
6.4. Duh terorizma .....	164
<b>7. Tačka Omega: Istina novog doba.....</b>	<b>172</b>
7.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, teme i kritička recepcija .....	172
7.1.1. Siže .....	172
7.1.2. Naslov .....	172
7.1.3. Teme i kritička recepcija .....	173
7.1. 4. Vreme i mesto .....	175
7.2. Da li je svet oko nas realan? .....	176
7.3. DeLilova percepcija motivacije u dobu savremenog ludila .....	185
<b>8. Zaključak .....</b>	<b>193</b>
<b>9. Bibliografija .....</b>	<b>198</b>
<b>10. Biografija autora .....</b>	<b>205</b>



# **Inverzija mita o američkom zapadu u prozi Dona DeLila: istorija, fikcija i mit u romanima *Bela buka, Vaga, Podzemlje, Kosmopolis i Tačka Omega***

## **1. UVOD**

„Nije slučajno što se moj prvi roman zove *Amerikana*. To je bila privatna deklaracija nezavisnosti, saopštavanje moje namere da prikazem celu sliku, celu kulturu. Amerika je bila i jeste imigrantski san, i kao sin dva imigranta mene je privukao taj osećaj mogućnosti, koji je privukao moje roditelje i njihove roditelje“.

Don DeLilo, iz intervjua sa Adamom Biglijem (Adam Begley)

Don DeLilo zauzima značajno mesto u američkoj i svetskoj književnosti druge polovine 20. i početka 21. veka. Iako je američka književna tradicija relativno mlada bilo je potrebno vreme da se pojavi naslednik tradicije velikana poput Hemingveja, Melvila, Foknera, Hotorna, Ficdžeralda (Hemingway, Melville, Hawthorne, Faulkner, Fitzgerald). Ubrajan je u velike internacionalne književnike zajedno sa ostalim pripadnicima moderne tradicije američkih pisaca kao što su Tomas Pinčon (Thomas Pynchon), Toni Morison (Toni Morrison), Džon Apdajk (John Updike). U istraživanju koje je sproveo Njujork Tajms 2005. godine i u kojem je sto dvadeset i pet eminentnih pisaca i kritičara trebalo da imenuju najbolji američki roman u poslednjih dvadeset i pet godina, tri DeLilova romana su izglasana u prvih dvadeset. DeLilo je rođen 20. novembra 1936. godine kao sin italijanskih imigranata, i odrastao je u italijansko-američkom delu Bronksa u Njujorku. Vaspitavan je i obrazovan kao katolik. Pohađao je katoličku srednju školu, potom Fordhem univerzitet (Fordham University), na kome je diplomirao 1958. godine na odseku komunikacija. U jednom intervjuu iz 1982. godine DeLilo kaže da je Njujork imao ogromni uticaj, da je pronalazio inspiraciju na slikama u Muzeju moderne umetnosti (The Museum of Modern Art), u muzici u džez galeriji (Jazz Gallery) i filmovima Felinija, Godarda i Hauarda Hoksa (Fellini, Godard, Howard Hawks). Godine 1959. preselio se na Menhetn i počeo da radi kao kopirajter za marketinšku agenciju Ogilvy & Mather. Počeo je da se bavi pisanjem, prvo kraćih priča a potom i romana za koje je nagrađivan visokim književnim priznanjima kao što su Nacionalna književna nagrada (The National Book Award), Foknerova nagrada za književnost (PEN/Faulkner

Award for Fiction), Jerusalem priznanje (the Jerusalem Prize), Vilijam Din Hauls Orden Američke akademije i instituta umetnosti i književnosti (William Den Howells Medal of the American Academy and Institute of Arts and Letters). Imenovan je za počasnog člana Akademije umetnosti i književnosti. Njegov književni opus čine petnaest romana, a ova studija se bavi sledećim romanima: *Bela buka* (*White Noise*, 1985), *Vaga* (*Libra*, 1988), *Podzemlje* (*Underworld*, 1997), *Kosmopolis* (*Cosmopolis*, 2003), *Padač* (*Falling Man*, 2007) i *Tačka Omega* (*Point Omega*, 2010).

Tema „Istorija, fikcija, mit u romanima Dona DeLila“ pruža mogućnost da se pristupi analizi odnosa istine i fikcije u navedenim romanima. Ovaj odnos je jedan od onih koji se problematizuju u postmodernizmu. U tom smislu, ova studija se oslanja na niz savremenih učenja o istini pesništva, ali i preplitanju istine i fikcije. Imajući u vidu da je ovaj odnos bio aktuelan i u antičkoj poetici pokušali smo da proširimo analizu i na refleksiju o antičkom teorijskom nasleđu. Tako je bilo reči o odnosu antičkog nasleđa i savremenih učenja o istini, od antičke filozofije do teorije o intertekstualnosti. Na taj način smo, na osnovu teorijskih pretpostavki, ponovo promislili ovaj uvek aktuelan problem odnosa istine i književnosti, na primerima navedenih romana Dona DeLila.

Naime, na samom početku smo razmotrili teorijski pristup Linde Hačion iz studije *Poetika postmodernizma* i napravili vezu sa antičkim teorijama. Granica između istorije i fikcije je u postmodernizmu zamagljena. Roman dobija novu formu koja je označena kao „istoriografska metafikcija“<sup>1</sup>, što je jedna od paradoksalnih formi postmodernizma koje su samorefleksivne, a uz to se bave istorijskim temama, događajima i ličnostima. Dominik La Kapra (Dominick La Capra) je jedan od teoretičara koji se bave ulogom jezika u konstruisanju fiktivnih i istorijskih svetova, imajući u vidu činjenicu da romani i historiografija dele istu narativnu strukturu.<sup>2</sup> Takođe, značajno stanovište jeste da se vreme i mesto, odnosno istorijski trenutak radnje romana, mogu posmatrati u postmodernom kontekstu. Dominik La Kapra se zalaže za analizu mesta i vremena u književnom delu iz perspektive procesa dijaloga sa prošlošću, pri čemu književno delo usmerava čitaoca da sam donese zaključke o značaju istorijskih događaja koji su oblikovali živote likova na osnovu konteksta dela u kome se lična i svetska istorija prepliću i međusobno

---

<sup>1</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 19.

<sup>2</sup> Pored La Kapre teoretičari koji se bave ovom temom i na čije stavove će se studija oslanjati su: Hajden Vajt, Mišel DeSerto, Pol Vejn

uslovljavaju.<sup>3</sup> Prilikom analize odnosa istine i fikcije studija se oslanja na tezu o tekstualnosti istorije Hajdena Vajta. Pokušali smo da ukažemo na primere u romanima Dona DeLila u kojima su očigledni efekti navedene teze. U tom smislu, uzeli smo u obzir i stanovišta Rolana Barta, Majkla Rifatera i Kete Hamburger.

Budući da DeLilo postavlja pitanje razlike stvarnosti ličnog identiteta i slike koju mediji grade, studija se oslanja na analizu hiperrealnosti Žana Bodrijara, pre svega u delu *Simulakrumi i simulacija*. Prema Bodrijaru, slika je nekada bila direktni odraz realnosti, ali sada to više nije slučaj. Simulacije i simulakrumi su postali dominantni i oni nemaju referenciju, nemaju objekat u stvarnosti na koji se odnose. On tvrdi da postmodernom doba karakteriše proizvodnja simulacija. Globalizacija i sve veći razvoj informacionih i komunikacionih tehnologija doveli su do dominacije reprodukcija i slika Tako se u postmodernom svetu znak više ne odnosi na stvarno, već stvarnost proizvodi hiperrealnost. Prema Bodrijaru, stvarno je nepovratno izgubljeno u postmodernom svetu. U studiji smo koristili Bodrijarov esej „Duh terorizma“, koji je od važnosti za analizu romana *Padač* i *Tačka Omega*. Ovaj esej je posvećen pitanju terorizma kao velikog političkog i bezbedonosnog, ali i ekonomskog, kulturnog i moralnog izazova modernog sveta. I DeLilo se bavi temom terorizma koji je postao važan fenomen moderne svetske politike i modernog sveta uopšte. Stoga smo pokušali da ukažemo na sličnosti u stavovima ovog francuskog teoretičara i pisca, navodeći primere iz romana. Budući da DeLilo prikazuje jednu kulturu u celini, i društvo koje je u svojoj biti multikulturalno, od važnosti za ovaj rad nam je i studija Milana Mesića, *Multikulturalizam*. Ova knjiga omogućava čitaocu da se informiše o pojmu multikulturalizma, njegovoj genezi, različitim shvatanjima i pristupima. Knjiga je koncipirana tako da poglavlja mogu da se čitaju kao zasebne teme, te su u analizi DeLilovih romana ključni pojmovi kultura, identitet, rasa, pripadanje, globalizacija.

Studija je pokušala da odredi koliko su ova stanovišta relevantna za DeLilov prikaz odnosa istine i fikcije, i funkcionisanja mitova u savremenom svetu. Dakle, cilj ove studije je da na osnovu ovih teorijskih pretpostavki odredi problem odnosa istorije, fikcije, i mita, te na primerima romana Dona DeLila uočene karakteristike jasno ilustruje.

---

<sup>3</sup> Upor. Dominick La Capra, *History and Criticism*, Ithaca, NY-Cornell University Press, 1985, str. 37.

### 1.1. Od antike do postmoderne

Da li je stvarnost ono što vidimo, ili ono što je zapisano? I zar nije cilj svakog književnog dela da nas ubedi u svoju istinu? Još od antike teoretičari i filozofi imali su ovakve i slične nedoumice. U antičkim vremenima stvarnost je bila na strani istorije. Aristotel je u *Poetici* definisao književnost uz pomoć pozivanja na historiografiju. Književnost je ono što historiografija nije, i obratno. Književnost ne govori o stvarnim događajima, nego o onima koji bi se mogli dogoditi, što je čini sazajno vrednijom od historiografije, koja predočava samo događaje koji su se stvarno odigrali.<sup>4</sup> Aristotel je, nadovezujući se na učitelja Platona, preokrenuo sadržaj mimeze i istakao da pesništvo ima sazajnu vrednost i da je to jedan od načina dolaženja do istine, ravnopravan sa naučnim, filozofskim, retorskim diskursom. Ovako formulisana razlika između književnosti i historiografije predstavlja složeni odnos onoga što se naziva fikcionalnim, na jednoj strani i istinitim, na drugoj. Prema Aristotelu, književnost ne poseduje onu vrstu istine koju poseduje historiografija. Ona ne ukazuje na konkretne događaje ili ličnosti. Njeni iskazi nisu istiniti na isti način na koji su istiniti iskazi o stvarnom svetu. Platon je u *Državi* osudio pesnike da govore neistinu. On smatra da je pesništvo udaljeno, ili odvojeno od istine, i ono nema sazajnu vrednost. Istorija diskusije o odnosu umetnosti prema historiografiji postaje važna za sve buduće poetike.

Vekovima kasnije, problem odnosa istine i fikcije ostaje jedan od najvažnijih u poetici postmodernizma. Tako Linda Hačion ističe uticaj Aristotela, koji u devetoj glavi *Poetike* kaže: „Povjesničar i pesnik ne razlikuju se, naime, time što pripovijedaju u stihu ili prozi; nego razlikuju se time što jedan pripovijeda stvarne događaje, a drugi ono što bi se moglo očekivati da se dogodi. Pjesništvo, naime, govori više ono što je općenito, a povijest ono što je pojedinačno“.<sup>5</sup> To nije značilo da se istorijski događaji i ličnosti nisu mogli pojaviti u tragediji. Aristotel tvrdi: „... da nije pjesnikov posao da pripovijeda o stvarnim događajima, nego o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, to jest o onome što je moguće po vjerovatnosti ili nužnosti“.<sup>6</sup> Ipak, mnogi istoričari koriste tehnike fikcionalnog predstavljanja da bi stvorili imaginarne verzije njihovih stvarnih svetova. To se dešava i sa postmodernim romanom. To je deo postmodernističkog stava

---

<sup>4</sup> Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005, 1451 b 1.

<sup>5</sup> Aristotel, *O pjesničkom umijeću* (prev. Zdeslav Dukat), Školska knjiga, Zagreb, 2005, 1451 b 1-10.

<sup>6</sup> Ibid., 1451 a 37-1451 b 1.

po kojem se treba suprotstaviti paradoksima fiktivnog/istorijskog predstavljanja, pojedinačnog/opšteg, sadašnjeg/prošlog. Istorija i književnost su se nekad odvajale kao dva različita diskursa, oblasti. Ali, granica je bila nametnuta spolja, zbog potrebe stroge podele predmeta u određenom sistemu znanja. Uprkos tome, istorijska i fiktionalna priča su uvek bile jedna drugoj bliske. Metod istoriografije jeste smatran metodom sličnom naučnom. Ali, stari tekstovi istoričara bili su ispitivani u oblasti njihove narativne prirode, literarnog stila. Postmoderni teoretičari smatraju da istorijske i fiktionalne priče nisu divergentne. Prema Lindi Hačion, „ postmodernizam namerno brka predstavu po kojoj je problem istorije verifikacija, dok je problem fikcije istinitost. Obe forme naracije su označavajući sistemi u našoj kulturi; obe su ono što je Doktorov jednom nazvao načinima izgladivanja sveta sa svrhom uvođenja smisla“.<sup>7</sup> I istorija zavisi od narativnih konvencija, jezika, stila, ideologija. I istorija i fikcija su kulturni znakovni sistemi i ideološke konstrukcije.

#### 1.2. Odnos istine i fikcije u delu Linde Hačion, Hajdena Vajta, Rolana Barta, Majkla Rifatera i Kete Hamburger

Kete Hamburger u studiji *Istina i estetska istina* poriče postojanje istine kao estetske kategorije: „Istina nije estetska kategorija ni u subjektivnom smislu volje za istinu, niti u objektivnom smislu istine umjetnosti. Ona je kategorija realnosti, i kao takva ima sva ona 'jedinствена' svojstva koja ju čine neupotrebljivom u području umjetnosti, području formi i značenja, pa otuda i tumačenja“.<sup>8</sup> Područje umetnosti i područje istine su za Kete Hamburger odvojena područja. U pojmovnom sklopu estetska istina pojam istine gubi svoj značenjski sadržaj: da bude identičan onome što je slučaj. Ona smatra da se u postupku interpretacije slike, pesničkog ili muzičkog dela ne možemo služiti kategorijom istine. Ona nije ni instrument za interpretaciju, niti rezultat interpretacije.

U preispitivanju odnosa istorije i fikcije pre svega se polazi od činjenice da je svaki istorijski tekst, na prvom mestu tekst. Na osnovu toga za njega važe pravila struktuiranja kao i za književni tekst. I književnost i fikcija su ljudske konstrukcije. Utiču jedna na drugu, prožimaju se. Kada tvrde da je istorija tek jedna vrsta fikcije ona se ne negira. Prema Lindi Hačion, „istorija nije zastarela, ona je samo ponovo razmotrena, kao ljudska

---

<sup>7</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 189.

<sup>8</sup> Kete Hamburger, *Istina i estetska istina*, Sarajevo, Svjetlost, 1982, str.161.

konstrukcija. Tvrdjenjem da istorija ne postoji osim kao tekst, ne poriče se priglupo i 'radosno' da prošlost postoji, već samo da nam je pristup njoj u potpunosti uslovljen tekstualnošću".<sup>9</sup> Prošlost jedino i možemo spoznati putem njenih tekstova, dokumenata, svedočanstava. Postmoderni pristup istoriji ne znači njeno ukidanje, već temeljno preispitivanje. Međutim, neki tekstovi otići će u krajnost, pa će dovesti u sumnju i samo postojanje istorije kao objektivne kategorije.

Linda Hačion ne izostavlja ni delo Hajdena Vajta koje je uticalo na književne, kao i na istorijske krugove. Vajt smatra da se pisanje istorijskih tekstova zasniva na istim principima kao i pisanje fikcije. U studiji *Metaistorije* iz 1973. godine Vajt kaže da posmatra historiografske radove kao „govornu građu u obliku pripovednog proznog iskaza“.<sup>10</sup> Istorija koristi činjenice, teorijske koncepte za objašnjavanje tih činjenica i narativnu strukturu za njihovo izlaganje. Istorija je dakle ponovo povezivanje činjenica. Ona zavisi od pozicije sadašnjosti. Sve je to posledica nemogućnosti spoznaje prošlih događaja kao takvih. U sebi sadrže i dubinsku strukturu koja je u opštem smislu poetska. Vajt smatra da „istoričari primenjuju esencijalno poetski čin, na osnovu kojeg prefiguriraju istorijsko polje“.<sup>11</sup> Vajt izjednačava istoriju i fikciju na osnovu još jednog kriterijuma – on posmatra istorijske tekstove kao manifestacije figurativnog govora karakterističnog za književnost. On zatim prenosi kategoriju zapleta iz teorije književnosti u istoriju. Ta struktura zapleta je odlika i historiografskih tekstova. Na osnovu različitih modela zapleta oni se mogu podeliti u četiri grupe: romantički, tragički, komički i satirički.<sup>12</sup>

Vežu između historiografskih tekstova i umetničke proze Vajt sažima ovako: „...o historiografskim tekstovima i umetničkoj prozi može se govoriti kao o dva diskurzivna žanra kojima su zajedničke neke narativne strategije i neka načela strukturacije, kao što su selekcija, organizacija, dijegeza, vremensko lociranje, korišćenje zapleta. Kao diskurzivni žanrovi, oni dele društvene, ideološke i kulturne kontekste“.<sup>13</sup> Dakle, narativnost je ključno obeležje koje povezuje književnost i historiografski tekst. Linda Hačion kaže kako su se Džejmson i Vajt složili u tome da je prošlost očigledno postojala.

---

<sup>9</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 37.

<sup>10</sup> Hayden White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore, London, 1973, str. ix

<sup>11</sup> Ibid., str. x

<sup>12</sup> Ibid., str. 29.

<sup>13</sup> Ibid., str. 29.

Ali, ipak, oni osporavaju našu mogućnost da spoznamo tu prošlost sem putem „tekstualizovanih, protumačenih izveštaja... Vajt je otišao i korak dalje sa tvrdnjom da ono što prihvatamo kao 'stvarno' i 'istinito' u istoriji i fikciji nosi obrazinu značenja, kompletnosti i punoće koje možemo samo zamisliti, nikad doživeti“.<sup>14</sup> Dakle, samo putem narativizacije prošlosti prošlost će biti prihvaćena kao 'istina'.

Vajtovi stavovi imali su odjek u književno-teorijskom pravcu, novom istorizmu. Stav koji obeležava ovaj pravac isti je kao i Vajtov: pokušaj brisanja razlike između istorije i književnosti. Tako je krilatica predstavnika ovog pokreta, Luisa Montroza, paradoksalna konstrukcija: tekstualnost istorije, istorija tekstualnosti. Istorija je tekstualizovana jer je dostupna samo kroz tekstualizovane ostatke prošlosti. A književni tekst je istoričan, književnost se proučava u povezanosti sa društvom i istorijom.

Upravo okolnost da i književnost i istorija nužno imaju narativnu organizaciju je ključni argument za one koji tvrde da među njima zapravo nema razlike. Rolan Bart je pokazao da se potire razlika između književnosti i istorije. On je pošao od pretpostavke da su to dve različite pripovesti: „... da li se pripovest o prošlim događajima, koja je u našoj kulturi, počev od Grka, opšteprihvaćeno bivala podređena zakonitostima istorijske nauke, stavljana pod neumoljivu garanciju 'stvarnog', opravdavana principima 'racionalnog' izlaganja – da li se, dakle, ta forma pripovedanja zaista razlikuje nekim posebnim svojstvom, nekom nesumnjivom specifičnošću, od fikcionalne pripovesti kakva postoji u epu, romanu, drami“?<sup>15</sup> Za samog Barta ovo je u suštini retoričko pitanje.

Kao što navodi Kvas u knjizi *Istina i poetika*, Bart smatra da književno delo ne poseduje objektivno značenje, smisao i istinu, jer je znak bez dna. Ova reč dno sugerise odsustvo smisla i istine. Ta relativizacija istine dovedena je do vrhunca ukidanjem razlike između istorijskog i književnog diskursa kako bi se poništila činjeničnost istorije. Istorija je jedna vrsta pripovedanja, naracije, a činjenice po sebi ne postoje.<sup>16</sup> Bart tvrdi da sami istorijski procesi mogu biti asertivni, interrogativni ili negativni, a istorijski diskurs jednoobrazno je asertivan, potvrđan. Istorijska činjenica kazuje ono što je bilo, ne ono što nije bilo ili u šta se sumnja. Istorijski diskurs ne zna za negaciju. U slučaju istorijskog,

---

<sup>14</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, str. 241. (autorka citira delo Hajdena Vajta, „The Value of Narrativity in the Representations of Reality“, *Critical Inquiry* 7, 1980, str. 24.)

<sup>15</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“, prevod sa francuskog jezika Marija Panić, *Txt*, br 9/10, 2005, str.38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 43.

takozvanog objektivnog diskursa „iskazivač poništava svoju ličnost koja sadrži i strasti i umesto nje postavlja drugu, 'objektivnu'. Na nivou diskursa, objektivnost – ili nedostatak znaka iskazivača – javlja se tako kao poseban oblik imaginarnog – produkt onoga što bi se moglo nazvati referencijalnom iluzijom, pošto istoričar tvrdi da pušta referenta da sam govori“.<sup>17</sup> Bart tvrdi da ova iluzija nije svojstvena samo istorijskom diskursu. I romanopisci, u epohi realizma, smatraju sebe objektivnim zato što u diskursu uklanjaju znake koji se odnose na ja.

U tekstu „Efekat stvarnog“ Bart govori o referencijalnoj iluziji. Uzima za primer Floberov opis sobe u kojoj boravi Gospođa Oben, Felisitina gazdarica. On tvrdi da svaka pripovest sadrži nekoliko beskorisnih detalja, a analiza, da bi bila iscrpna, mora da dođe do najsitnijeg detalja. Zapis bez značenja se vezuje za opis, a opis nema nikakvo predikativno značenje, već ima estetičku funkciju. Prema Bartu, „pisac ovde ostvaruje Platonovu definiciju umetnika, koji je tvorac u trećem stepenu, pošto podražava ono što je već simulacija neke suštine“.<sup>18</sup> Bart smatra da prikazivanje konkretne stvarnosti predstavlja otpor smislu. Taj otpor potvrđuje veliku suprotnost između doživljenog i shvatljivog. Otpor stvarnog strukturi veoma je ograničen u fiktivnoj pripovesti. Ali to isto 'stvarno' postaje suštinska referencija u istorijskom iskazu, za koji se pretpostavlja da prikazuje ono što se stvarno zbilo. Istorijska pripovest, smatra Bart, je model onih pripovesti koje dopuštaju da se praznine u njihovom funkcionisanju popune zapisima koji su sa strukturalnog stanovišta suvišni. Na osnovu toga je logično što se književni realizam razvio u vreme vladavine objektivne istorije. Današnja civilizacija se zasniva na potrebi za potvrđivanjem 'stvarnog': fotografija, reportaža... Sve to govori da se stvarno smatra nečim što je samo po sebi dovoljno. 'Stvarnost' je oduvek bila na strani istorije. Klasična kultura je počivala na ideji da stvarno ne može da utiče na verovatno jer je verovatno uvek samo prihvatljivo i jer se smatralo da istorija pripada redu opšteg. Bart govori o referencijalnoj iluziji na sledeći način: „sa semiotičkog stanovišta, konkretan detalj predstavlja neposredno saučesništvo između referenta i označitelja, označeno je izbačeno iz znaka, a sa njim, naravno, i mogućnost da se razvije neki oblik označenog, to jest, u stvari, sama narativna struktura... To je ono što bi se moglo nazvati

---

<sup>17</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“, (prev. Marija Panić), *Txt*, br 9/10, 2005, str. 40-41.

<sup>18</sup> Rolan Bart, „Efekat stvarnog“, *Treći program*, br 85, 1990, Radio Beograd, str. 193.



referencijalnom iluzijom“.<sup>19</sup> Istina o toj iluziji je ta da se stvarno uklanja iz realističkog iskaza kao denotativno označeno, a vraća se u njega kao konotativno označeno: „baš kada se čini da ti detalji neposredno označavaju stvarnost, oni zapravo, ne govoreći to, znače: Floberov barometar, Mišleova mala vrata, u krajnjoj liniji ne kažu ništa drugo do ovo: Mi smo stvarnost, drugim rečima, samo povlačenje označenog u korist referenta postaje označitelj realizma: nastaje efekat stvarnog, temelj onog nepriznatog verovatnog na kome počiva estetika svih mogućih proizvoda modernizma“.<sup>20</sup>

I Majkl Rifater govori o referencijalnoj iluziji, o značenju u poeziji, jer i najobičniji čitalac oseća da pesma govori jedno, a hoće da kaže nešto drugo. Poezija izražava misli i osećanja na posredan način: „Književno predstavljanje stvarnosti, mimeza, samo je pozadina koja omogućava opažanje posrednog obeležja značenja. To opažanje je reakcija na premeštanje, menjanje ili stvaranje smisla“.<sup>21</sup> Rifater upotrebljava termin referent, jer se odnosi na nematerijalan pojam, dok je stvar ograničena na materijalnost. Referent označava sve ono na šta možemo pomisliti, bez obzira da li je materijalno ili nematerijalno, imaginarno ili stvarno. Prema Rifateru referencija obuhvata spoljašnjost: „referent je odsustvo koje prisustvo znakova nadoknađuje; on zahteva neki spoljašnji dokaz ili neku činjeničnu očiglednost koja omogućava čitaocu da proveriti tačnost reči“.<sup>22</sup> Ali ne postoji neposredna veza između reči i referenta. Reči, kao fizički oblici, nemaju prirodne veze sa referentima. Takođe, smatra Rifater, referencijalna iluzija pravi grešku zamenjujući predstavu o stvarnosti samom stvarnošću. I kritičari prave grešku kad stavljaju referencijalnost u tekst, dok je ona u stvari u čitaocu. Suština književnog fenomena se ne nalazi ni u piscu, ni u izolovanom tekstu, već u dijalektici teksta i čitaoca. Tako nastaje poseban vid referencijalne iluzije, koja počiva na razlici između značenja i moći značenja: „Moć značenja, odnosno sukob sa prividnom referencijalnošću, stvaraju i određuju osobenosti teksta, od kojih je prva ta da je tekst predmet dvostrukog čitanja“.<sup>23</sup> Prvo čitanje, heurističko čitanje, je ono tokom kojeg tražimo značenje, a ne moć značenja.

---

<sup>19</sup> Rolan Bart, „Efekat stvarnog“, *Treći program*, br 85, 1990, Radio Beograd, str. 195.

<sup>20</sup> Ibid., str. 195-196.

<sup>21</sup> Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program*, br 85, 1990, Radio Beograd, str. 196.

<sup>22</sup> Ibid., str. 197.

<sup>23</sup> Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program*, br 85, Radio Beograd, str. 198.

Linda Hačion se bavi problemom reference i dotiče se teorije Majkla Rifatera. U nekim historiografskim metafikcijama istorija ima dvostruki identitet, tvrdi Hačion. S jedne strane, čini se da njen diskurs treba da bude ontološki razdvojen od diskursa samosvesnog fikcionalnog teksta (ili interteksta) fikcije. Razlike između dva tipa reference se svode na to da istorija upućuje na aktuelan, stvaran svet, a fikcija upućuje na fiktivni univerzum. S druge strane, u postmodernoj umetnosti postoji potpuno različito poimanje istorije. Na istoriju se gleda kao na intertekst. Takvo gledište je nastavak teorija, poput one Majkla Rifatera, tvrdi Hačion. Poziva se na Rifaterovu tvrdnju da je referenca u književnosti uvek referenca teksta na tekst. Tako istorija u historiografskoj metafikciji nikada ne može da uputi na stvarni, empirijski svet. Ona upućuje samo na drugi tekst. „U najboljem slučaju reči upućuju ne na stvari, već na znakovne sisteme koji predstavljaju gotove tekstualne jedinice“.<sup>24</sup>

Ovakvi pogledi na istoriju kao intertekstualnu i vantekstualnu se javljaju i kod Patriše Vo. Ona smatra da je historiografska metafikcija podvostručena zbog svog upisivanja i istorijskih i književnih intertekstova. Njeno osvrtnje na forme i sadržaje istorijskog diskursa nastoje da približe nepoznato kroz poznate narativne strukture. Kao što uočava Linda Hačion, pozivajući se na Patrišu Vo: „metafikcije sugerišu da ne samo da je pisanje istorije fikcionalan čin, konceptualno uređivanje događaja putem jezika da bi se oblikovao svet – model, već da je sama istorija obdarena poput fikcije, međusobno povezujućim zapletima koji utiču jedni na druge nezavisno od ljudske koncepcije“.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 240.

<sup>25</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 215.

## 2. Bela buka: Amerika bučne hiperrealnosti

2.1. Radnja romana: siže, naslov, žanr, mesto i vreme, teme i kritička recepcija

### 2.1.1. Siže

Roman *Bela buka* je priča o američkoj porodici savremenog doba. Priča počinje 1. septembra kada počinje školska godina na koledžu na kome radi glavni junak Džek Gledni, šef katedre za studije Hitlera. On živi sa svojom petom ženom, Babet, sa njihovom decom iz prethodnih brakova i zajedničkom decom. Babet živi u paničnom strahu od smrti i spava sa istraživačem Vilijem Minkom u zamenu za eksperimentalnu drogu Dilar, koja navodno leči taj strah. Džek takođe oseća strah od smrti i ne uspeva da se suoči sa neverstvom žene ubija Vilija Minka da bi se osvetio i da bi sprečio sopstvenu smrt. DeLilova slika porodice koja je izgubljena u vrtlogu slika sa medija, potrošačkih slogana, i toksičnog otpada je slika Amerike druge polovine 20. veka. Prikazujući pometnju, uzrujanost i uznemirenost koje vladaju u ovoj porodici DeLilo izvrće mit o Americi kao tehnološki visoko razvijenoj kulturi.

### 2.1.2. Naslov

Naslov romana je od velikog značaja za razumevanje priče što se uočava u napomeni pripovedaču pri kraju romana: „Ti si baš beo, znaš to“<sup>26</sup> U poređenju sa drugim DeLilovim romanima belina *Bele buke* je upadljiva. Usredsređivanje na privilegovani svet bele srednje klase, koju u ovom romanu predstavlja akademija, pruža mu prostor da prikaže kako se sile globalizacije suprotstavljaju starim kulturološkim granicama. Jedan od radnih naslova ovog romana bio je „Američka knjiga mrtvih“. Potvrdu za to nalazimo u sentenci koja je često citirana: „Ovo je jezik talasa i radijacija, ili kako mrtvi pričaju sa živima“ (Bb, 326). U pismu svom izdavaču DeLilo kaže da je: „naslov Panasonic važan iz više razloga... Reč „panasonic“, kada se rastavi na delove – `pan`, iz grčkog u značenju `sve` i `sonic`, iz latinskog u značenju `zvuk`“.<sup>27</sup> Ovaj naslov je odbijen, ali je značajno

---

<sup>26</sup> Don DeLillo, *White Noise*, New York, Penguin, 1985, str. 310. (u prevodu autora ovog rada. Budući da se citati iz romana navode u prevodu autora ovog rada u daljem tekstu će biti označeni sa Bb i navedeni u zagradama)

<sup>27</sup> Navedeno prema Internet izvoru <http://perival.com/delillo/whitenoise.html>

zapaziti da aludira na sveprisutnost zvuka, prožimanje, što doprinosi boljem razumevanju romana.

### 2.1.3. Žanr

*Bela buka* je, delimično, roman o životu na koledžu jer radnja se odigrava na univerzitetu „College-on-the-Hill“. U tom smislu prati obrazac romana koji su izdati posle Drugog svetskog rata a bave se univerzitetskim profesorima i njihovim aktivnostima. DeLilov pripovedač u *Beloj buci* je univerzitetski profesor Džek Gledni, i narativ se oslanja na njegov život na fakultetu i kod kuće. Iz tih razloga roman je često stavljan u kategoriju „romana sa koledža“ (college novel), iako sam pisac u jednom intervjuu kaže da ovo nije „roman s kampusa“ (campus novel) i da nije satira života na koledžu.<sup>28</sup> Kao važnu digresiju u tom smislu spomenućemo da su u engleskoj književnosti „romani s kampusa“ postali popularni u drugoj polovini dvadesetog veka i predstavljaju obrt u razvoju tradicionalnog evropskog „profesorskog romana“.<sup>29</sup> Za razliku od tradicionalnog „profesorskog romana“ koji karakteriše ozbiljni ton, u novom romanu univerzitetski nastavnici prikazuju sebe i svoje kolege u humorističkom svetlu. U njima univerzitetski nastavnici ćaskaju, svađaju se, podvaljuju jedni drugima, idu na putovanja. Svetozar Koljević navodi istaknute primere ovih romana: *Nije lako jesti ljude, Istoričar, Cene razmene* Malkolma Bredberija (Malcolm Bradbury, *Eating People is Wrong, The History man*, 1975; *Rates of Exchange*, 1983); *Zamena mesta, priča o dva kampusa* Dejvida Lodža (Dejvid Lodž, *Changing Places*, 1978); *Plave boje Porterhausa* Toma Šarpa (Tom Sharpe, *Porterhouse Blue*, 1974); Ejmisov *Srećko Džim* (Kingsley Amis, *Lucky Jim*, 1954). Dva predstavnika u američkoj književnosti su Meri Mekartni i Robert Gruden (Mary McCarthy, Robert Grudin). DeLilova *Bela buka* izdvaja se među ovim delima ne samo zbog činjenice da izlazi iz okvira samo jednog žanra, već i dubinom tema koje su raznorodne, univerzalne i krase ostale DeLilove romane. Prisustvo sličnih tema ukazuje na kontinuitet razvoja ovog pisca. Kao primer mogla bi se navesti tema otpada koja se javlja u romanu *Podzemlje* i drugim DeLilovim romanima, iako ovo nije jedino preklapanje između dva dela (njegovih dela).

---

<sup>28</sup> Interview with Ray Suarez, <http://perival.com/delillo/technoise.html>

<sup>29</sup> Upor. Svetozar Koljević, *Engleski romansijeri dvadesetog veka (1914-1960)*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003, str.281.

Tema misterije, koja je prisutna i u drugim „romanima s koledža“, javlja se vrlo rano jer Džek Gledni pokušava da otkrije ko snabdeva njegovu ženu supstancom koja se zove „Dylar“ i koja navodno oslobađa straha od smrti. Tek na kraju romana on se suočava sa ženom, pronalazi i ubija dobavljača, Vilija Minka, tako da je iščekivanje i delimično olakšanje prisutno u zapletu. Ovo je važan aspekt tradicionalnih detektivskih romana ili fikcije misterije. Na osnovu elemenata zapleta možemo reći da se oni poklapaju sa principima koji su važni u tradicionalnim romanima misterije. Romani koji prate ovu tradiciju su: *Roman* Roberta Grudena (Robert Grudin, *A Novel*), *Pnin* Vladimira Nabokova (Vladimir Nabokov, *Pnin*, 1957). Međutim, DeLilo se udaljava od glavne teme i izobličava tradicionalni model pitanja i odgovora. Naime, on narušava proces čitanja misterije nudeći pitanja bez odgovora.

#### 2.1.4. Mesto i vreme

Roman je smešten u osamdesete godine 20. veka, u vreme spekulacija o dugoročnim posledicama nuklearnog incidenta na ostrvu Tri milje i efektima staklene bašte.<sup>30</sup> Interesantno je zapaziti da se sam događaj nijednom ne pominje u romanu, ali su teme proizašle iz ovog i sličnih događaja prisutne svuda u fizičkom okruženju romana, kao i u svesti glavnih likova. Teme toksičnog otpada i posledica radijacije vidljive su u naslovima prvog i drugog poglavlja: „Talasi i radijacija“ („Waves and Radiation“) i „Vazdušni toksični događaj“ („The Airborne Toxic Event“). Toksični otpad je u tom vremenu zasigurno postao sveprisutna tema. Stoga se sve više javlja u američkoj književnosti, koja se bavi različitim vrstama zagađenja i odnosom društva prema prirodi i životnoj sredini u vremenu ekološkog kolapsa. Za razliku od preovlađujućih kritičkih prikaza romana Filipsova (Dana Phillips) stavlja u prvi plan interesovanje za prirodu i davno zaboravljen ruralni američki predeo i naziva roman postmodernom pastoralom.<sup>31</sup> Prema Filipsovoj, to je sputana pastorala – izraz stalno sprečavanog pastoralnog impulsa ili želje. Ona je zasigurno u pravu kada ističe da interesovanje za

---

<sup>30</sup> Ovo je bio incident u nuklearnoj elektrani na ostrvu Tri milje, u Pensilvaniji, koji se dogodio 28. marta 1979. Čišćenje elektrane je počelo u avgustu iste godine i završeno je krajem 1993. Od 1985. do 1990. godine, skoro sto tona radioaktivnog materijala uklonjeno je iz ove nuklearne elektrane. Navedeno prema Internet izvoru: [http://sr.wikipedia.org/sr-el/Ostrvo\\_Tri\\_milje](http://sr.wikipedia.org/sr-el/Ostrvo_Tri_milje)

<sup>31</sup> Upor. Dana Phillips on „the Novel as Postmodern Pastoral“ u knjizi Harold Bloom (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2003, str. 116.

pastoralu leži više u filozofskoj debati o odnosu prirode i kulture, a manje u detaljnom izveštaju o radnom danu ili ljubavnom životu pastira. Ipak, Filipsova možda preteruje kada tvrdi da je *Bela buka* postmoderna pastorala.

Radnja romana je smeštena u gradić Bleksmit (Blacksmith) u Srednjoj Americi. Post-industrijski gradić Bleksmit predstavlja mikrokosmos savremenog, tehnološki-orijentisanog potrošačkog društva. U ovom romanu mesto je značajno zbog uklapanja u geografsku i istorijsku realnost. Smeštajući priču u ovaj grad, DeLilo kao da želi da kaže „to je Amerika“. I na osnovu opisa iz romana bi se mogao pronaći takav grad u Americi. DeLilov prikaz odgovara onome što znamo kao istorijsku i geografsku realnost. To je tipični savremeni predeo autoputeva, aerodroma, parkinga, i napuštenih industrijskih zona. Atmosferu američkog predela dopunjavaju i neizbežna stereotipska mesta: auto otpad, restorani brze hrane, bioskopi i supermarketi. Kao što su kovači (iz naziva ovog grada) bili neizostavni u životu svake zajednice, grada u Americi XIX veka, sada je supermarket preuzeo tu ulogu. Tako nas pripovedač Džek na samom početku romana, odmah posle opisa koledža na kome radi i svoje porodice, obaveštava o tome u kojoj se ulici skreće levo za supermarket. O toj urbanoj preraspodeli u kojoj jezgro grada više nisu fabrika ili univerzitet, već supermarket govori Žan Bodrijar:

„Veliki gradovi su tokom jednog veka (1850-1950) videli rađanje jedne generacije „modernih“ robnih kuća, ali ta osnovna modernizacija, vezana za modernizaciju saobraćaja, nije poremetila urbanu strukturu. Gradovi su ostali gradovi, dok su novi gradovi satelizovani supermarketom ili shopping-centrom i u njima se saobraćaj odvija putem programirane tranzitne mreže: oni prestaju biti gradovi da bi postali aglomeracije“.<sup>32</sup>

Pored supermarketa, središnju ulogu u životu zajednice ima i TV. On predstavlja „središnju tačku“<sup>33</sup> u životu Bleksmita, kaže Džek Gledni. I u drugim svojim romanima DeLilo se bavi ovom kulturološkom formom koja predstavlja pejzaž Amerike postmodernog sveta. Teme medija, popularne kulture, i razlike između „pop“ i „visoke“ umetnosti i kulture dominantne su u njegovim delima.

Pored Bleksmita, pozadinu romana čini seoski predeo u okolini Farmingtona, mada se čini da taj prirodni i pastoralni pejzaž junaci žele da prizovu i oseće više nego što on zaista postoji. U jednoj epizodi u romanu Džek Gledni i njegov kolega Mjurej Siskind

---

<sup>32</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991, str. 81.

<sup>33</sup> 'focal point' Don DeLillo, *White Noise*, Penguin Books, New York, 1985, str.85.

posećuju turističku atrakciju, „najfotografisaniji ambar u Americi“ („the most photographed barn in America“) koji je udaljen dvadeset i jednu milju od Farmingtona. Kao pripovedač Džek Gledni beleži opise topografije uz ne mnogo detalja i preciznosti. Iako je okružen seoskim pejzažima livada i voćnjaka, Farmington uopšte nije ono što nam njegovo ime kazuje, grad farmi i zemljoradnje. Kao što Mjurej Siskind primećuje: „Jednom kada vidiš znake za ambar, postaje nemoguće da vidiš ambar“ (Bb, 12). Možemo zaključiti da je realnost pastoralnog pejzaža skućena ne samo ponavljanim predstavama na razglednicama i snimcima, već i novim statusom turističke atrakcije.

#### 2.1.5. Teme i kritička recepcija

DeLilov roman *Bela buka* izazvao je više analiza od njegovih prethodnih dela. U *Beloj buci* DeLilo se bavi širim spektrom tema nego ranije. Saglasno tome su i odgovori kritike bili raznoliki. Tema smrti je dominantna u romanu i zapravo strah od smrti vodi glavne junake koji pokušavaju da se odupru tom strahu. To dovodi do konflikta u romanu koji čini glavni zaplet i koji će se završiti na kraju kada se Džek suoćava sa Vilijem. Teme su raznorodne: popularna kultura, globalizacija, potrošaćko društvo, mediji, toksićni otpad, tehnološki napredak, što su aspekti društva na kojima je izgrađen mit o Americi kao obećanoj zemlji. Međutim, čini se da tema smrti dominira i da boji sve ostale aspekte života i društva. Sav taj sjaj je lažan, samo pakovanje, odnosno pokušaj da se većiti ljudski strah sakrije ispod površine kako bi dozvolio ljudima da barem nakratko zaborave. Time DeLilo mit pretvara u ironiju savremenog života i kulture. Svi klišeji i stereotipi savremene Amerike su u ovom romanu demitologizovani.

Ovim temama i podtemama se bave kritićari u mnogobrojnim prikazima. LeKler (LeClair) analizira roman kroz prikaz glavnog protagoniste i otpada koji proizvodi njegova porodica, a koji simboliše prezasićenje istim u amerićkom društvu. Prema LeKleru, roman reciklira umetnost u otpad kako bi upozorio na entropiju.<sup>34</sup> Nekoliko kritićara prate Džona Fraua (John Frow) koji je analizirao tematiku romana uz pomoć francuskog teoretićara kulture, Žana Bodrijara i njegove teorije „hiperrealnosti“ ili

---

<sup>34</sup> Tom LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Chicago, University of Illinois, 1987.

„simulakruma“.<sup>35</sup> Oni tvrde kako DeLilo u *Beloj buci* opisuje skretanje pažnje sa realnosti na predstave realnosti u savremenom svetu. Naime, nije više moguće značajno razlikovati „opštost koja je utisnuta u život od opštosti utisnute u predstave života“.<sup>36</sup> Džon Dival i Lenard Vilkok (John Duvall, Leonard Wilcox) nude dve značajne analize ovog stanovišta u romanu. Dival pokazuje da je specifična manifestacija simulakruma koju DeLilo predstavlja, primetna sličnost multinacionalnog ili kasnog kapitalizma sa fašizmom.<sup>37</sup> Vilkok prikazuje Glednija kao modernistu izmeštenog u postmoderni svet. Prema Vilkoksu, DeLilo u Gledniju predstavlja jednu novu formu subjektiviteta koji su mediji kolonizovali, a mnogojezični diskursi i elektronske mreže izmestili.<sup>38</sup> Tim Ingls (Tim Engles) se bavi analizom identiteta u *Beloj buci*, fokusirajući se na Džeka Glednija kao primer „belog“ muškog subjektiviteta, i pripadnika srednje klase. Stoga je njegova analiza kulturološka kritika koja otkriva rasiziranu percepciju „bele“ Amerike. DeLilo u ovom romanu ironično ilustruje koncepciju „belog“ američkog identiteta.

## 2.2. Američka stvarnost: kultura simulakruma

Roman *Bela buka* se može čitati u duhu Bodrijarovih i Ekovih pretpostavki o zamagljivanju granice između realnog i nerealnog, realnog i simulacije u svim aspektima postmodernog života. Jedan od centralnih događaja u romanu je prosipanje visoko toksične hemikalije koja potom formira ogroman crni oblak smrti („Airborne Toxic Event“), što dovodi do evakuacije malog grada, uključujući i glavnog protagonistu i njegovu porodicu. Poreklo i efekti toksičnog događaja ostaju nejasni baš kao što je crni oblak „izmaglica nepoznatog porekla (Bb, 206). Iako događaj izgleda realno, reč „simulirana“ u simulirana evakuacija zamagľjuje granicu između realnog i nerealnog: „Ali nema zamene za planiranu simulaciju. Ako se realnost nametne u obliku saobraćajne nesreće ili žrtve koja pada sa nosila, važno je zapamtiti da mi nismo ovde da nameštamo polomljene kosti ili gasimo prave požare. Mi smo ovde da simuliramo“ (Bb, 206). Efekti toksičnog događaja ostavljaju Džeka u neverici: „Pitao sam se da li su njeni dlanovi

---

<sup>35</sup> Ovo su pojmovi kojima se bavio i italijanski teoretičar, Umberto Eko, imajući u vidu Ameriku. John Frow, „The Last Things Before The Last: Notes on White Noise“, *The South Atlantic Quarterly* 89, no.2, Spring 1990, str. 415.

<sup>36</sup> Upor. Hugh Ruppersburg i Tim Engles, *Critical Essays on Don DeLillo*, G.K. Hall, 2000, str. 19.

<sup>37</sup> Ibid., str. 19.

<sup>38</sup> Upor. Wilcox Leonard, „Baudrillard, DeLillo's White Noise, and the End of Heroic Narrative“, *Contemporary Literature* 32.3 (1991), 345-346.



(njegove ćerke Stefi) zaista bili znojavi ili je ona prosto zamislila taj osećaj znojenja“ (Bb, 126). Izlaganje ovom hemijskom otpadu može da izazove osećaj deja vu. Ovo stanje čini da prividno realan događaj bude u senci iluzije realnog. Džek razmišlja da ako je Stefi čula o stanju deja vu na radiju, to bi moglo da znači da ju je prevario sopstveni aparat sugestije. On se pita da li je moguće imati lažnu percepciju iluzije i da li postoji pravi deja vu i lažni deja vu.

Nik se takođe pita zašto ljude intrigira katastrofa kada je vide na televiziji. Odgovarajući mu, jedan od specijalista za pop kulturu evocira važan aspekt kulture simulakruma i hiperrealnosti: „Samo katastrofa privlači našu pažnju. Mi ih želimo, potrebne su nam, zavisimo od njih. Sve dotle dok se one događaju negde drugde“ (Bb, 66). Kao što Bodrijar i Eko tvrde, u kulturološkom prostoru hiperrealnosti, granica između realnog i lažnog, simuliranog je nejasna. To je vidljivo u fascinaciji koju DeLilovi junaci osećaju dok gledaju katastrofe kroz medij televizije. Prema Bodrijaru, realnost rata je zamenio konflikt prikazan na televiziji. Za zapadnog televizijskog gledaoca rat je postao forma marketinga, kao što se prezentacije zapadnih vrednosti, moći i tehnologije ne razlikuju od reklama za proizvode u toku pauze programa. Rat je za većinu Amerikanaca postao prenos preko CNN-a. To važi i za većinu sveta, jer se taj program gleda širom sveta.

Često citiran primer simulakruma, reprodukcija je „najfotografisaniji ambar u Americi (Bb, 12, „The Most Photographed Barn in America“). Dva predstavnika akademije, profesor Džek Gledni, šef katedre za studije Hitlera i Mjurej Siskind, profesor popularne kulture i proučavalac Elvisa putuju da vide ambar koji turisti stalno posećuju samo zato što je najviše fotografisan ambar u Americi. Kada stignu zatiču gomile ljudi kako užurbano fotografišu ambar. Mjurej komentariše, „Jednom kada vidiš putokaze za ambar, postaje nemoguće da vidiš ambar“ (Bb, 12). On kasnije dodaje: „Oni fotografišu fotografisano“ (Bb, 13). Nemoguće je videti ambar jer je to uslovljeno ranijim fotografijama ambara. Ljude fasciniraju ove slike, fotografije originala. Stoga oni prave brojne fotografije, nadajući se da će tako umnožiti duplikat. Ova scena najavljuje stanje stvari u postmodernoj kulturi. U društvu simulacija, modeli oblikuju iskustvo i brišu razliku između modela i stvarnosti. Bodrijar tvrdi da u postmodernom svetu granica između simulacije i stvarnosti puca i sa njom samo iskustvo i osnova stvarnog nestaje.

Tako, ako uzmemo DeLilov najfotografisaniji ambar kao primer takve simulacije, vidimo da stvarnost samog ambara nestaje u mnogim simulacijama ambara bez originala. U skladu sa ideologijom kapitalizma neprestano izlaganje slikama rezultira opsesijom prema istima i nestankom stvarnog. Iako je „najfotografisaniji ambar“ pre svega model simulacije, kapitalistički cilj takve simulacije, kupovina slika ili ideala, se kroz njega ostvaruje. Tako, kada Džek i Mjurej posete ambar oni primećuju kako je „Čovek za tezgom prodao razglednice i slajdove ambara“ (Bb, 12). DeLilov zaključak je da je slika postala stvarnija od same stvarnosti.

Razmatrajući roman *Bela buka*, Lenard Vilkoš kaže da je ključna razlika između DeLilovog i Bodrijarovog odnosa prema postmodernizmu ta što Bodrijar ne pronalazi „ništa izvan igre simulacija, „stvarno“ na čijim se osnovama može izgraditi kritika društva simulacija“, dok DeLilo veruje da „narrativ može da obezbedi kritičku distancu i kritičko viđenje procesa koji prikazuje“.<sup>39</sup> Upravo ta razlika ističe jaku modernističku nit u DeLilovim delima. Imajući u vidu četvrtu fazu simulacija prema Bodrijaru u kojoj znak nema vezu sa realnošću, ovaj ambar u Farmingtonu je dostupan samo kao kopija za koju ne postoji original. Džek Gledni i Mjurej Siskind su deo gomile turista koje posećuju ovo mesto i konstituišu ono što DeLilo naziva „kolektivnom percepcijom“ (Bb, 12). Kolektivni identitet je na vrhuncu u eri potrošačkog društva kada ambar ne postoji u individualnoj percepciji, već u kolektivnoj: „Mi vidimo samo ono što drugi vide. Hiljade onih koji su bili ovde u prošlosti, i oni koji će doći u budućnosti. Mi smo se složili da budemo deo kolektivne percepcije“ (Bb, 12). Ambar opstaje kao znak među drugim znacima i stiče značenje samo u odnosu sa kolektivnim posmatranjem. Ambar nestaje i postaje nevažan za stvarno iskustvo. Referent je nestao i to je ono što Majkl Rifater naziva referencijalnom iluzijom. On smatra da referencijalna iluzija pravi grešku zamenjujući predstavu o stvarnosti samom stvarnošću.

Ostala je samo mogućnost da se snimi predstava ambara. Može se zaključiti da ambar funkcioniše kao reči, kao niz označitelja koji imaju značenje samo u odnosu sa drugim rečima u označiteljskom lancu. Uz to, pastoralna ilustracija je moguća samo kroz slike, tačnije fotografije, razglednice i slajdove. To je ono što je pejzaž za nas postao. I životna

---

<sup>39</sup> Leonard Wilcox, „Baudrillard, DeLillo's White Noise, and The End of Heroic Narrative“, *Contemporary Literature* 32.3, 1991, str. 363.

sredina je postala elektronski medijum koji čini savremenu svest i time garantuje da smo mi ljudi slika, da živimo u eri slika. Glednjev sin, Hajnrih (Heinrich), dečak od četrnaest godina, veruje da „ima nečeg zloslutnog u modernom zalasku sunca“ (Bb, 61). Sjaj zalazećeg sunca, što je pojava u kojoj uživaju sve generacije, gubi svoju auru, zahvaljujući svom komercijalizovanom izgledu. Za Glednija to je „još jedan postmoderni zalazak sunca, bogat romantičnim slikama“ koji je nalik na „sunce koje se spušta kao brod u vatreno more“ (Bb, 227). Reprodukcijska zalaska sunca u brojnim digitalizovanim oblicima proizvodi kopije koje su realnije od originala do te mere da postaje teško razlikovati original od kopije. Kamera je postala „instrument intruzije“ (Bb, 162). U postmodernom dobu, napredak digitalne tehnike, kao što Džek kaže, „napredak digitalnih minuta „proizvode prirodnu lepotu kao predstavu stvarnosti“ (Bb, 224). Razmatrajući predstave stvarnosti u post-industrijskoj eri, Lenard Vilkok (Leonard Wilcox) primećuje da se u „*Beloj buci* DeLilov narator Džek Gledni suprotstavlja novom poretku u kome se život sve više odvija u svetu simulakruma, gde slike i elektronske predstave zamenjuju direktno iskustvo“.<sup>40</sup>

Masovni proizvođač slika je i TV, koji zauzima centralno mesto u Glednijevoj porodici. Televizija je postala jedan od „masovnih proizvođača kulture“ (Bb, 50) i time pridobija mase koje zatim pokazuju neotoljivu žeđ za potrošnjom elektronskih slika. Glednjevci su deo postmodernog kulturnog miljea, te svaki događaj proživljavaju kroz vizuelnu potrošnju slika. Njihov kontakt sa realnim svetom prekidaju predstave tog sveta putem medija, televizijskih programa, emisija na radiju, tabloidnih priča. TV je ovde vitalni sastavni deo života poznat po „neprestanom bombardovanju informacijama“ (Bb, 66). O tome svedoči DeLilo kada kaže da su jedina dva mesta koja postoje za ljude u takvom stanju „tamo gde žive i gde im je TV aparat“ (Bb, 66). Frenk Lentricija (Frank Lentricchia) u „Pričama o elektronskom plemenu“ izvlači epizodu iz DeLilovog romana *Amerikana* da bi povezo nastanak televizije sa dolaskom Amerikanaca na brodu *Mayflower*. Ovde se može povući paralela između dva romana jer je tema televizije dominantna u oba romana. „Ako je televizija suštinski tehnološki sastavni deo postmodernog karaktera, i postmodernizam etos elektronskog društva, onda uz

---

<sup>40</sup> Leonard Wilcox, „Baudrillard, DeLillo’s *White Noise*, and The End of Heroic Narrative“, *Contemporary Literature* 32.3, 1991, str. 346.

dvadesetogodišnji uvid u DeLilovu knjigu možemo da kažemo da je ono što je zapravo došlo na brodu Mayflower sam postmodernizam, osnivački deo Amerikanaca“.<sup>41</sup>

U romanu vidimo kako je čak i nasilje, preneseno elektronskim putem, čin slavljenja. Alfons Stampanato (Alfonse Stampanato) nudi objašnjenje ovog efekta: „Ako se nešto dogodi na televiziji, mi imamo pravo da nam to bude sjajno ma kakvo da je“ (Bb, 669). Takođe, Mjurej Siskind primećuje da beskrajna želja za nasiljem potiče od filmova koji nude vizuelno zadovoljstvo za konzumente slika. Naime, saobraćajna nesreća je na televiziji okarakterisana kao „suicidna želja tehnologije“ (Bb, 217). Ona osvaja publiku i oni čak uživaju gledajući spektakl. Filmovi pretvaraju čin nasilja u slavljenički čin: „To je (saobraćajna nesreća u filmu) proslava. Ovo su dani svetovnog optimizma, samoslavljenja. Mi ćemo biti bolji, napredovati, usavršiti sebe. Gledajte bilo koju saobraćajnu nesreću u bilo kom američkom filmu. To je uzvišeno duhovni trenutak, kao staromodni akrobata koji leti, hoda na krilima“ (Bb, 217). Ova scena nas podseća na DeLilov roman *Padač* kada gledaoci oživljavaju pad Svetskog trgovinskog centra kroz performans Dejvida Dženiaka. Kao što figura koja visi na konopcu izaziva osećanje kolektivnog straha, ali i ushićenje, tako i mediji u Bleksmitu izazivaju ista osećanja.

Analizirajući ovaj aspekt televizije u romanu, Lentricija izjednačava američki san koji su hodočasnici doneli sa sobom prelazeći Atlantski okean sa onim što ljudi sanjaju dok gledaju TV u svojim foteljama. Taj san je negacija sopstva, sopstvenog „ja“. To je ono o čemu su Pilgrimi sanjali dolazeći u Novi svet i o čemu sada sanjaju generacije ispred TV ekrana. Sedenje ispred TV-a predstavlja ponovno prelaženje Atlantika, beg od onoga što jesmo, i što želimo da ostavimo iza sebe ka onome što želimo da postanemo. Razlika između stvarnosti i fikcije ne može da se održi na brodu Mayflower, niti gledajući TV, nigde u Americi, niti u različitim teorijama postmodernizma, smatra Lentricija. On dalje objašnjava paradoksalno stanje tvrdeći da bismo bili „stvarni“ u Americi, „ja“ mora da negira „ja“, sopstvo, ostavi „ja“ iza u stvarnoj „Evropi“. Jedna od optužbi na račun postmodernih teoretičara (naročito francuskih) je da je Amerika usavršila praksu kulturmog imperijalizma i da svako na svetu sada želi da bude Amerikanac. Prateći implikacije DeLilove mitske istorije televizije, Lentricija zaključuje da je to ono što je

---

<sup>41</sup> Frank Lentricchia, *Tales of Electronic Tribe in New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, str. 87.

svet oduvek želeo, mnogo pre nego što je postojao politički entitet, zvani Amerika.<sup>42</sup> Imajući u vidu stavove Frenka Lentricije, možemo zaključiti da je mit o Americi kao obećanoj zemlji u DeLilovim romanima još jednom ozbiljno poljuljan.

### 2.3. Vizija multikulturalne Amerike

Američki nacionalni mit i koncepti rase, globalizacije, i različitosti

Mit kome se Džek vraća na samom početku pripovedačkog procesa je osnivački mit američke nacije. Taj mit je rezultirao trijumfom američke tradicije imigracije jer je značio da su Sjedinjene američke države utočište za sve one koji tragaju za slobodom. Međutim, taj mit je konstantno osporavan plemenskim i rasnim idejama, što će i DeLilo pokazati svojim romanom. Nacionalni mitovi o osnivanju jedne nacije su obično plemenski (bazirani na rodoslovu), kao što je to slučaj sa Avramom u Starom zavetu (Bog je rekao Avramu da stvori novu naciju), ili priča o Tezeju, mitskom kralju koji je pobedio kritsko čudovište, Minotaura, i ujedinio dvanaest malih nezavisnih država Atike, proglašavajući Atinu glavnim gradom. Prema kosmogonijskom mitu o osnivanju Japana omiljeni naslednik Boginje Sunca stvorio je japanska ostrva i postao prvi car, koga su nasledivali dalji carevi. Rano u svojoj istoriji, zastupnici nove američke nacije objašnjavali su da je Sjedinjene Američke Države stvorio Bog kao utočište u kome će vladati sloboda, mogućnosti i nagrade za dostignuća. To je bio novi moćni mit koji je obezbedio ideološko opravdanje za sebične interese da bi se regrutovali imigranti iz Evrope, koji bi zauzeli zemlju, borili se sa Indijancima, i kasnije radili u rudnicima i fabrikama. To je postao osnivački mit jedne nove političke kulture koji je ujedinio bele Amerikance iz različitih nacionalnih sredina. Verovanje u taj mit motivisalo je Amerikance da stvore nove političke institucije i prakse. Naravno, rasizam je bio ukorenjen u američkom društvu, tako da je za „obojene“ taj mit predstavljao običnu travestiju.

Događaj kojim DeLilo otvara pripovedanje je povratak studenata na koledž na početku akademske godine. Džek je svedok tome svakog septembra već dvadeset i jednu godinu i sada sa velikim zanimanjem prati dolazak studenata i njihovih roditelja. On detaljno i sa preciznošću nabraja šta sve oni nose u svojim koferima: laganu i toplu garderobu, čizme i

---

<sup>42</sup> Upor. Frank Lentricchia, *Tales of Electronic Tribe in New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, str. 88.

cipele, knjige, posteljenu, jastuke, vreće za spavanje. Tu su i skije, bicikli, ruksaci, fudbalske lopte, reketi za tenis, personalni računari, stereo uređaji, mali frižideri, fenovi za kosu, pegle. Neizostavna je brza hrana: čips sa ukusom belog i crnog luka, načosi, Vafle i Kabums, voćne žvake, karamel kokice, Dam Dam pucketave bombone, Mistik mints mentol bombone. Kako Džek primećuje, njegovi studenti jedino „govore jezikom ekonomske klase“ (Bb, 41). Klasa je nit koja ih povezuje. Njihovi roditelji stoje preplanuli pored svojih kola, statusnih simbola, videći slike samih sebe u svakom pravcu. Oni su svesni svog preplanulog tena. Osećaju prepoznavanje zajednice i to im govori da su oni „skup istomišljenika, duhovno bliskih, narod, nacija“ (Bb, 4). Na samom početku romana DeLilo ruši mit o zemlji sloboda i jednakih mogućnosti za sve. Taj mit DeLilo nastavlja da preispituje kada Džek traži imunitet od vazdušnog toksičnog događaja, tvrdeći da je „društvo postavljeno na takav način da su siromašni i neobrazovani „ti koji doživljavaju katastrofe, a ne srednja klasa ili intelektualci“ (Bb, 114). On je profesor na koledžu i pita se: „Da li ste ikada videli profesora s koledža kako vesla niz svoju ulicu u jednoj od onih TV poplava?... Takve stvari se ne događaju u mestima kao što je Bleksmit.“ (Bb, 114). Međutim, ovaj toksični događaj će pokazati Džeku kako su sve granice postale porozne – klasne, rasne, teritorijalne, nacionalne.

Radnja romana je smeštena u društveno-istorijske okolnosti multikulturalizma, koji je postao jedan od ključnih diskursa za razumevanje savremenog sveta, iako su i pre savremenih multikulturnih društava postojale predmoderne države koje su uključivale više kulturnih, jezičkih, verskih, etničkih, rasnih zajednica. Ukazujući na pitanje prava na različitost, multikulturalizam prevazilazi specifičnosti pojedinačnog nacionalnog konteksta. U literaturi se koncept multikulturalizma najčešće razmatra na primerima Sjedinjenih Američkih Država, iako postoji i u drugim društvima. Savremena multikulturalna društva su integralno povezana sa brojnim složenim procesima ekonomske i kulturne globalizacije. U takvom procesu nijedno društvo ne može ostati kulturno samodovoljno i izolovano. Ideja jedinstvene nacionalne strukture gubi svoj smisao. Možda će poznavaoци DeLilovog dela izgledati čudno što ćemo pokušati da posmatramo *Belu buku* u ovom kontekstu. Naime, neki od DeLilovih romana su fokusirani na internacionalne teme. Stoga, *Bela buka* izgleda kao izuzetak u odnosu na takav model. *Bela buka* jeste porodični roman usmeren na domaće, unutrašnje teme u

kome junaci ne pričaju o drugim zemljama osim o svojoj, čak se i ne kreću više od dvadesetak milja od svoje kuće. Ali, njihova kuća nosi odlike globalnog, ustvari ona je ključno mesto globalizacije. DeLilo predstavlja zadovoljstva, ali češće opasnosti novog svetskog poretka. Stoga, ovaj roman predstavlja uznemirujuću viziju globalizovane Amerike.

Može se povući paralela između takve Amerike i romana. U sceni na aerodromu kada Džek čeka svoju ćerku Bi (Bee), čuje od putnika da kada se avionom pronela reč da će se srušiti, putnici iz prve klase su pohitali u turističku da bi izbegli da budu prvi koji će pogoditi zemlju. Više nisu bili ušuškani ekonomskim privilegijama. Međutim, motori su iznenada počeli da rade i putnici su se polako vratili na svoje pozicije. Kada Bi stigne i sazna od oca da mediji nisu tu ona razočarano komentariše: „Prošli su sve to nizašta? (Bb, 92). I devojčica je svesna da informacija, događaj ne vredi dok je ne prenesu mediji. U ovoj sceni se može povući paralela sa procesom globalizacije, ali i u drugim scenama u romanu jer je tema televizije dominantna. Petkom uveče televizija povezuje Glednija i decu iz prethodnih brakova njegove žene Babet. Oni tada čine porodicu i, uz kinesku hranu za poneti, TV program ih povezuje sa ostalim porodicama širom zemlje. ATM<sup>43</sup> transakcije koje Džek koristi da proveri stanje na računu povezuju ga sa ljudima širom sveta. Povezani tehnologijom na ovaj način, oni komuniciraju sa sistemom i nije čudo što Džek oseća da je njegov život blagoslovio govorni automat. On je potvrdio njegovo stanje – finansijsko i emotivno. Osetio je podršku i odobravanje. ATM sistem je jedan od sistema u romanu putem kojeg su ljudi povezani u zajednicu. Ljudi čine zajednicu putem ekrana, filma, televizije, kompjutera. Stvaranje masovnih medija, kao što su satelitska televizija i Internet, omogućilo je širenje procesa globalizacije. Revolucijom koja se dogodila u sajber prostoru glavne odlike globalizacije postale su dostižne: brisanje vremenskih, prostornih i kulturnih granica. Sa informacijama koje sada mogu da putuju brzinom svetlosti i prelaze granice nesmetano, sredstva modernih komunikacija postaju ključna u procesu globalizacije – u globalnom širenju novca, trgovine, i ideja. Dostignuća u okviru ovih medija sve više interesuju teoretičare kulture, zbog njihovog uticaja na identitet, i postmoderno ograničenje prethodno omeđenog prostora, nacionalnog i ličnog.

---

<sup>43</sup> Automatic Teller Machine

Likovi u *Beloj buci* mogu da lociraju sebe samo kolektivno, u okviru grupe. Tako, turistička atrakcija nudi „kolektivnu percepciju“ (Bb, 12), supermarket nudi „duhovni konsenzus“ (Bb, 18), a centar za evakuaciju pruža „zajednički identitet“ (Bb, 129). Problematika identiteta je aktivni proces koji se temelji na dvosmernoj dinamici: uključivanja i isključivanja. Nema identiteta bez dijaloga sa Drugima. Predstava o nama postoji samo u odnosu spram „drugih“. To je vidljivo u sceni kada roditelji studenta stoje preplanuli pored svojih kola, gledajući slike samih sebe u svakom pravcu. „Oni osećaju prepoznavanje zajednice“ (Bb,3). Identitet je postao još jedna tačka sporenja u postmoderni. U stvari, sama reč je zamenjena rečju subjektivitet; pojedinac (individua) je postao subjekt. Srž ideje o ljudskom identitetu u moderni ima dva izvora: liberalni humanizam i kapitalizam. Od renesanse pa nadalje, čovek je u centru i dodeljen mu je jedinstven, racionalan, autonoman identitet. Postmoderna je dekonstruisala ove koncepte sopstva, i zamenila monolitni koncept sopstva dvosmislenim izrazom subjekt. Postmoderni koncept sopstva nije viđen kao celina, već uvek u sebi ima tragove „Drugog“. Binarne opozicije su dekonstruisane, hijerarhije koje iz toga slede su uzdrmane, kao što bi, prema Deridi trebalo da bude.

U svojoj osnovi identitet se tiče pripadanja, onoga što imamo zajedničko sa drugim ljudima i što nas razlikuje od drugih. To je vidljivo u epizodama u supermarketu, na koledžu, u centru za evakuacije. Identitet pruža čoveku osećaj lične sigurnosti, ali se proteže i na druge odnose. Međutim, postoje duboka neslaganja oko određenja samog identiteta, njegove akademske i društvene važnosti. Identitet je zamišljen kao spona, povezanost među onima koji se na neki način identifikuju. DeLilo pokazuje kako je ljudska potreba da pripada nekoj zajednici i tako dobije smisao svog postojanja. Veza koja drži neki kolektiv na okupu, a isključuje druge koji ne ispunjavaju kriterijum pripadanja, može predstavljati i vrstu zarobljeničtva, pritiska da ostanu unutar neke zajednice i kada to ne žele. Koncept zajednice je postao ambivalentan jer linije koje ih dele nisu vidljive i često imaju osećaj pripadnosti više zajednica. Većinu ovih zajednica DeLilo ne prikazuje kao izrazito američku, već naprotiv. Snabdeven egzotičnim proizvodima iz dvadeset različitih zemalja i ispunjen jezicima koje Džek ne može da „raspozna, a kamoli razume“ (Bb, 40), supermarket liči na „persijski bazar ili bučni grad na reci Tigar“ (Bb, 169).



Na kraju romana kada Džek ode kod Vilija Minka on se pita „koja je to geografija lica u obliku kašike?“ (Bb, 307). Mink ima ravan nos, a kožu boje kikirikija. Džek se pita da li je on „Melanežanin, Polinežanin, Indonežanin, Nepalac, Surinamac, ili Holanđanin-Kinez? Da li je on mešavina?“ (Bb, 307). U svakom slučaju govori sa akcentom i sam kaže da je: „naučio engleski gledajući američku televiziju“ (Bb, 308). U ovim scenama vidimo da različitost nije samo filozofski koncept, niti neka semantička forma. Različitost je pre svega konkretna realnost, ljudski i društveni proces. Jedno od ključnih pitanja multikulturalizma jeste pitanje različitosti jer multikulturalizam je nesumnjivo posledica procesa mešanja i susretanja različitosti. Razlozi različitosti u američkom društvu su složeni i višestruki – postkolonijalizam, globalizacija, međunarodne migracije, reafirmacija nacionalnih manjina, osveščivanje domorodačkih naroda, politika identiteta. Pojam različitosti se uglavnom analizira u smislu rasne, kulturne i etničke razlike.

Već smo naglasili da se DeLilo ovim romanom zainteresovao za dijalošku prirodu identiteta, pokazujući da naša percepcija sebe, sopstva zavisi od percepcije drugoga. Tako na početku romana DeLilo naglašava prirodu veza koju ljudi primećuju jedni između drugih. Roditelji i studenti u sceni povratka na koledž 1. septembra osećaju zadovoljstvo samo zbog činjenice da su među onima koji su slični njima samima. Oni cene njihovo prisustvo jer posmatrajući poznate „druge“, oni u njima vide sebe. Poznati su im i proizvodi, brendovi i oni su ključni za razvijanje zajedništva, povezanosti. U vezi sa fenomenom dijaloške prirode identiteta DeLilo primećuje da je naglašeno prepoznavanje „belog“ sopstva u odnosu na „ne-bele“, odnosno „obojene“ pripadnike zajednice. Kada je u pitanju tema rase, DeLilo pokazuje da se pripadnici bele rase oslanjaju ne na rasne, već rasizirane stavove u odnosu prema pripadnicima „ne-bele“ rase. Koncept rase je u uskoj vezi sa prethodno pomenutim pitanjima različitosti i identiteta. Rasno rangiranje je u 18. i 19. veku bilo opšteprihvaćeno među Evropljanima i iseljenicima u Novi svet. U savremenom svetu rasne predrasude i diskriminacija i dalje postoje. Rasizam i seksizam opstaju kao nesvesne ideologije i čine sastavni deo američkog identiteta. Rasa je, poput nacija, zamišljena zajednica, ideološki entitet.

Možda možemo reći da autor Milan Mesić nije u potpunosti u pravu kada tvrdi da simboličke granice koje postoje među rasno konstituisanim kategorijama postaju

nepremostive.<sup>44</sup> DeLilo u *Beloj buci* pokazuje kako rasne kategorije nastavljaju da mutiraju i kako se generacijske razlike u odnosu prema „Drugom“ ispoljavaju. U jednom trenutku Džek i njegov četrnaestogodišnji sin Hajnrih pokazuju tu razliku u svom viđenju „ne-belog“ Drugog, Hajnrihovog druga Oresta Merkatora. Dok njih dvojica ćaskaju na ulazu kuće Glednijevih, Džek je šokiran Orestovim planovima da uđe u knjigu rekorda tako što će sedeti šezdeset i sedam dana u kavezu punom otrovnih zmijsa. Hajnrih je pun divljenja i čini se da ne obraća pažnju što je koža njegovog druga primetno tamnija od njegove, niti što je teško raspoznati njegovu rasu. S druge strane, Džek odmah primećuje da je njegov sin sa starijim dečakom „neodređene pigmentacije“ (Bb, 206). On odmah pokušava da ga smesti u poznatu rasnu kategoriju. „Kakvo je to ime Orest?“, Džek se pita, proučavajući njegove crte lica: „Mogao bi da bude iz španskih krajeva, sa Srednjeg Istoka, iz Centralne Azije, Istočni Evropljanin tamnije kože, crnac svetle kože. Da li ima akcenat? Nisam siguran. Da li je Samoanac, domorodac Severne Amerike, Sefardski Jevrejin. Postalo je teško znati šta je to što ne bi trebalo da kažete ljudima“ (Bb, 208). Ovo se implicitno odnosi na belu publiku. Njegovo žaljenje dokazuje da su belci naviknuti na lako raspoznatljive kategorije „Drugih“ sada ne gubitku zbog sve većeg priliva imigranata, koji mogu doći sa bilo kog mesta.

Kada su u pitanju rasne kategorije ovo predstavlja buđenje iz dotadašnje uljuljkanosti. Džek postaje svestan da se tradicionalno američko viđenje rasnih kategorija urušava. I ovde DeLilo ruši mit duboko ukorenjen u američkoj kulturi. Trijumf američke tradicije imigracije bio je delom rezultat osnivačkog, nacionalnog mita američke republike, koji je značio da su Sjedinjene Američke Države utočište za sve one koji tragaju za slobodom. Taj mit je konstantno osporavan plemenskim i rasnim idejama. U Americi ropstvo je bilo kršenje svega u šta su Evropljani verovali, kršenje slobode koju su želeli da izgrade za sebe. Vera u inferiornost rasa bila je opravdanje za ropstvo. Tako je počela sramotna američka preokupacija rasom, odnosno rasizmom. Ropstvo je nametalo društvenu smrt robovima od njihovog rođenja. Rob nije imao identitet, nije imao pravo da poseduje imovinu, nije imao pravo na zakonsku zaštitu, nije imao pravo da sklopi legalno priznat brak, nije imao pravo da se suprotstavi svom gospodarstvu. Uslovi porobljavanja i života robova svedoče o surovosti sistema ropstva. Oko jedanaest miliona crnaca je uvezeno iz

---

<sup>44</sup> Upor. Milan Mesić, *Multikulturalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 2006, str. 271.

Afrike, kako navodi profesor Alen Gelzo (Allen Guelzo).<sup>45</sup> Oni su postali glavna radna snaga u evropskim američkim kolonijama. Od ovog broja četrdeset procenata su činili robovi koji su odvođeni u portugalsku koloniju Brazil. Druga polovina robova je odvođena u španske, engleske, francuske kolonije i Karibe, gde su radili na ogromnim plantažama šećerne trske. Broj robova je premašio broj imigranata iz Evrope. Robovi su postali najčešći prenosivi oblik kapitala u britanskoj Americi. Skoro osamdeset procenata izvoza britanske Amerike bili su poljoprivredni proizvodi koje su gajili crni robovi.

Mnogi elementi koji pothranjuju savremeno crnačko pitanje lako se otkrivaju u istoriji zasnivanja ove manjine, smatra Semprini.<sup>46</sup> Problem identiteta sa kojim se susreće crnačka manjina javio se kao posledica mnogostrukog obeskojenjivanja koje je bilo nametnuto robovima (geografsko, kulturno, etničko, porodično). Pošto su lišeni tradicionalne ukorenjenosti, potomci robova mogu pronaći delove novog identiteta u izolaciji od bele dominantne kulture. Osećaj nepravde je utoliko jači što se u Deklaraciji o nezavisnosti uopšte ne spominje problem ropstva. Problem ropstva u zemlji koja proglašava da se svaki čovek rađa jednak i da raspolaže istim fundamentalnim pravima. Kako jedna nacija može, u isto vreme, da se poziva na ideale ljudskih prava i ideologiju superiornosti belaca? U ovome počiva jedna od kontroverzi koju zapadna civilizacija čuva kao tajnu. U takvoj civilizaciji, kulturi je odgajan i DeLilov junak kao pripadnik „bele“, dominantne većine u odnosu na inferiorne i „ne-bele Druge“. Različitost je uvek različitost u odnosu na nekoga, samo je pitanje iz čije se pozicije različitost određuje. Tako je crni čovek određen belim čovekom, njegovim pogledom. Belci su uzeti kao zadata kategorija, merilo stvari. Belci se nikad ne opisuju kao „ne-crnci“, nebojeni.

Krajem 20. veka pitanja rasizma, etniciteta, i nacionalizma dolaze u središte javne debate. Svaki oblik socijalnih i političkih odnosa dovodi se u spregu sa rasnom ili etničkom dimenzijom. Rasprave o multikulturalizmu duboko su zaokupljene ulogom rasne i etničke kategorizacije o konstrukciji socijalnih i političkih identiteta. Postoji saglasnost među istraživačima da se rasa ne može smatrati biološkom kategorijom. Cela nauka je kompromitovana određenjem rase kao biološke kategorije. Sve rasne klasifikacije ljudskih bića na osnovu genetičkih, fenotipskih i posebno umnih razlika

---

<sup>45</sup> Allen Guelzo, *The History of The United States of America on Cd*, Lecture 6, *An Economy of Slaves*

<sup>46</sup> Andrea Semprini, *Multikulturalizam*, Beograd, Clio, 1999, str. 12.

pokazale su se kao eurocentrične konstrukcije. Boja kože ne govori ništa o bilo kakvim kvalitativnim razlikama. Društveni istraživači su u drugoj polovini 20. veka, izuzev nekoliko pokušaja oživljavanja biološkog determinizma, postigli saglasnost da je rasa socijalna konstrukcija. Fenotipske razlike se ne mogu smatrati određujućima za grupne identitete, inteligenciju i moralni karakter rasnih grupa. Neutemeljenost rase kao naučne kategorije ne može poreći njeno postojanje kao društvene činjenice, pokazuje DeLilo u svom romanu. Ona postoji u svakodnevnom iskustvu, u predstavama ljudi i zbog očiglednih razlika u boji kože. Međutim, taj kriterijum boje kože može dovesti do krajnje paradoksalnosti. Izuzetno dugo su američki sudovi primenjivali pravilo nazvano „kap krvi“ (one drop rule) prema kojem je samo jedan crni praroditelj (a ponekad i samo jedan pra-praroditelj) bio dovoljan da se odredi pripadnost jednog pojedinca crnoj rasi. Stoga mnogi „belci“ mogu izgledati tamnije od mnogih današnjih američkih crnaca, zahvaljujući „pravilu jedne kapi krvi“. Iako se problematika različitosti vezuje samo za moderni zapadni svet, DeLilo svojim romanom pokazuje kako je postala problematična baš u zemlji liberalne demokratije, jer je poštovanje različitosti unela u samu osnovu svog Ustava. Sposobnost integracije različitosti je jedan od temelja legitimnosti, pa i dokaz civilizacijske i moralne naprednosti. Neke scene u romanu pokazuju da je ta civilizacija na klimavim nogama, izgrađena na mitovima koji konstantno bivaju osporeni.

#### 2.4. Supermarket, novi hram potrošačkog društva

Smeštena u post-industrijsku eru, Don DeLilova *Bela buka* prikazuje etos postmodernog potrošačkog društva analizirajući tehnološki orijentisanu zajednicu. DeLilo takođe pokazuje kako tehnološki napredak, potrošačke ideologije i mediji uzajamno deluju, utiču jedno na drugo i oblikuju zajednicu. I drugi njegovi romani govore o sintezi potrošačke kulture i tehnologije, a u vezi sa temom opstanka u postmodernom svetu. Tehnologija i konzumerizam (reklamna industrija, televizija, šoping centri, potrošački proizvodi i potrošački otpad) utiču na i na kraju postaju deo američkog pejzaža da bi činili postmodernu sredinu u DeLilovim romanima. Dok u prvoj fazi karijere – od *Amerikane* do *Imena* – DeLilo istražuje teme kao što su: bejzbol kao nacionalna igra, funkcija imena, neodređenost jezika, kritika istorijske preciznosti, u *Beloj buci* romanopisac se bavi potrošačkim društvom u malom gradu koji se zove

Bleksmit. U ovom gradu tehnološko znanje i slika obilja proizvoda čine strukturu društva. DeLilo povezuje potrošačko društvo Bleksmita sa postmodernističkom estetikom kopije bez originala, o čemu je bilo reči u odeljku koji se tiče hiperrealnosti.

Supermarketi u *Beloj buci* su daleko od običnog trgovačkog preduzeća, oni su centri „Američke magije i užasa“. Oni igraju važnu ulogu u izražavanju nekih od ključnih karakteristika postmodernog potrošačkog društva. DeLilo označava potrošače kao mase, koje prateći treperave slike sa ekrana nagrću u supermarkete pune proizvoda i tamo se tiskaju. U eri tehnološkog napretka potrošači obraćaju pažnju na izgled predmeta. Ova sklonost se može povezati sa analizom potrošačkog ponašanja Žana Bodrijara u delu *Potrošačko društvo*. Prema Bodrijaru, suštinska odlika postmodernog potrošačkog društva je da su „ljudi u doba obilja okruženi ne toliko drugim ljudskim bićima, kao što su bili u prethodnim periodima, već stvarima“.<sup>47</sup> Sa stvarima koje blješte na sve strane supermarketi su simboli postmodernog pojma obilja:

„Izgledalo mi je da Babet i ja, u količini i raznovrsnosti kupljenog, u obilju na koje su ukazivale torbe koje su bile skroz pune, težina, veličina i broj, poznati dizajn pakovanja i živopisni natpisi, ogromne veličine, porodična pakovanja sa Day-Glo nalepticama za rasprodaju, u osećaju ispunjenosti, u osećaju blagostanja, sigurnosti i zadovoljstva koje su ovi proizvodi doveli u neki udobni dom u našim dušama – izgledalo je da smo dostigli ponoću bića koja nije poznata ljudima kojima treba manje, koji očekuju manje, koji planiraju svoje živote oko usamljenih šetnji uveče“ (Bb, 20).

Obilje je rezultat masovne proizvodnje roba, ukazujući na promenu od industrijske proizvodnje do postmoderne industrije masovne proizvodnje. Drugim rečima, industrijalizacija je prokrčila put post-industrijskom načinu proizvodnje gde istovetne kopije delegitimizuju pojam originalnog proizvoda. Prema Bodrijaru, istorija je napredovala kroz tri faze: prvo, doba kopiranja, od otkrića štamparije do industrijske revolucije, u kojoj su znaci bili refleksije ili „izopačenje“ stvarnosti; drugo, doba proizvodnje, od industrijske revolucije nadalje, u kome su znaci maskirali „odsustvo“ osnovne realnosti; i na kraju sadašnje doba, u kome znaci nemaju vezu sa realnošću.<sup>48</sup> U postmodernom svetu simulacija, gde znak više ne korespondira stvarnom, stvarnost nestaje, stvarajući ono što Bodrijar naziva hiperrealnošću.

---

<sup>47</sup> Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures* (trans. Chris Turner), London, Sage Publications, 1998, str. 25.

<sup>48</sup> Mark Poster (ed.), *Jean Baudrillard: Selected Writing*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2001, Str. 173.

Majk Federstoun (Mike Featherstone) povezuje koncepte post-industrijskog društva i postmoderne u delu *Potrošačka kultura i postmodernizam* i ističe da su „svet roba i njihova načela strukturacije ključni za razumevanje savremenog društva“.<sup>49</sup> DeLilo to stanovište ilustruje na primeru Glednijevih, predstavnika savremene porodice. DeLilo ispituje snagu potrošačke kulture i kako se ona ispoljava ne toliko na pojedincu koliko na zajednici, ustvari kako povezuje pojedince u zajednicu. Supermarket je postao novi hram, sakralno mesto savremenog društva koji povezuje ne samo članove porodice, već i prijatelje, kolege. To je vidljivo u svim velikim gradovima u kojima tržišni centri zauzimaju centralna mesta. Slično tome, Bodrijar analizira poziciju i važnost novog hrama potrošačkog društva: „Sa trideset kilometara unaokolo saobraćajne strele vas upućuju ka tim velikim centrima odabiranja koja su supermarketi, ka tom hiperprostoru robe gde se u mnogom pogledu izgrađuje jedna nova društvenost. Treba videti kako on decentralizuje i preraspodeljuje celu regiju i njeno stanovništvo, kako koncentriše i racionalizuje vremenske rokove, putanje, prakse“.<sup>50</sup>

Međutim, osećaj zajedništva koji supermarket nudi je samo iluzija bliskosti i srodstva. Ilustracija toga je scena u romanu kada cela porodica odlazi u kupovinu u veliki tržišni centar. Tamo se svi razdvajaju, svako odlazi svojim putem u potrazi za robom koju traži, i Džek sreće svog kolegu, Erika. On traži od Džeka da se ne uvredi zbog nečega što će mu reći i kaže mu da bez naočara i garderobe koju nosi na fakultetu izgleda kao: „veliki, bezazleni, ostareli tip čove koji se ne razlikuje“ (Bb, 83). Džeka je ovo, naravno, povredilo i šoping se javlja kao uteha i melem: „Ovaj susret me je oraspoložio da kupujem“ (Bb, 83). Pronašao je ostale i oni su bili zbunjeni, ali uzbuđeni zbog njegove želje za kupovinom. Kada nije mogao da se odluči između dve majice, oni su ga ohrabрили da kupi obe. Oni su bili njegovi vodiči do beskrajnog blagostanja. Konačno je osetio da je deo porodice: „Bio sam jedan od njih, kupujući, konačno“ (Bb, 83).

Tako se bezosećajni svet supermarketa pretvara u raj porodičnog života. I uvek je bilo „još“, još jedna radnja, još jedan sprat. Osećali su miris čokolade, kokica, kolonjske vode, tepiha i krzna, salama koje su visile i ubitačnog vinila. Džek ne opisuje šta je kupio jer ne kupuje iz neke potrebe, ili razloga: „Kupovao sam radi kupovine, gledajući i pipajući,

---

<sup>49</sup> Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publications, 2005, str. 84.

<sup>50</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 79.

pregledajući robu koju nisam imao nameru da kupim, i onda sam kupio“ (Bb, 84). Čini se da je osećaj ispunjenosti u samom trošenju novca, a ne u sticanju roba. Što je više novca trošio, to je bilo manje važno. Bio je veći od tih suma: „Ove sume su mi se, ustvari, vratile u obliku egzistencijalnog kredita“ (Bb, 84). Nakon razočaranja koje mu je priredio kolega sa posla Džek počinje da oseća ispunjenje: „Počeo sam da rastem u vrednosti i samopoštovanju. Ispunio sam sebe, pronašao nove aspekte sebe, locirao osobu za koju sam zaboravio da postoji“ (Bb, 84). O tom aspektu kupovine i otkrivanja sebe govori i Bodrijar: „Ljudi tu dolaze da bi našli i odabrali predmete – odgovore na sva pitanja koja mogu sebi da postavljaju, ili, bolje rečeno, tu dolaze oni sami kao odgovor na funkcionalno i usmereno pitanje koje sačinjavaju predmeti. Predmeti više nisu roba: čak nisu baš ni znaci čiji bi smisao i poruku ljudi usvajali, nego su testovi, jer upravo oni nas ispituju, mi smo pozvani da im odgovaramo, a odgovor je sadržan u pitanju“.<sup>51</sup>

U sceni u supermarketu porodica se slavi kao celina. Džek je prevazišao tradicionalne porodične granice: očevi ne kupuju, mlade ćerke nisu u poziciji da poučavaju očeve. U sferi potrošnje uloge su malo preoblikovane. Ilustracija toga je i Džekov predlog da deca sada izaberu poklone za Božić, iako je tek septembar. I davanje poklona preoblikuje identitete i hijerarhije u okviru porodice. Džek se zbog toga osetio velikodušno i oslobođeno. Deca su birala poklone u tajnosti i samo bi se posavetovali sa Babet, ali pažljivo, da ostali ne saznaju. Njega nisu zamarali detaljima jer on je dobrotvor, onaj koji deli poklone, bonuse, mito, bakšiš. Deca su znala da se po prirodi stvari od njega ne očekuje da se uključi u tehničke razgovore o samim poklonima. Džek je patrijarh koji obezbeđuje novac i što je još važnije, odobrava njihovu želju da troše. Babet ih majčinski čuva, savetuje, saznaje njihove želje i odobrava pojedinačno njihove izbore. Supermarket je mesto na kome Glednjevski funkcionišu, svako zna svoju ulogu, odgovornosti i savesno ih ispunjava. Čak je i četvorogodišnji Vajlder idealni potrošač kasnog kapitalizma: „ima nečeg čudesnog u načinu na koji on ispušta jednu stvar, i odmah grabi drugu“ (Bb, 209). Džek primećuje kako ga privlače proizvodi koji najviše blešte, ali ih on brzo zameni nekim sledećim na polici. To je ono što prodavci i tržište očekuju od potrošača. Vajlder još uvek nije vezan za stvari, ali potrošačko društvo i mediji će ga brzo oblikovati. Tako u jednoj sceni u romanu on ponavlja „Brus, Brus“ pošto je to čuo od sportskog komentatora

---

<sup>51</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, Svetovi, 1991, str. 79.

na televiziji i to su jedine reči koje on jasno izgovara u romanu. Ova scena pokazuje da će medijska kultura uticati na njega. DeLilo završava scenu neskladno u odnosu na svu tu buku u supermarketu: „Odvezli smo se kući u tišini. Otišli smo, svako u svoju sobu, želeći da budemo sami“ (Bb, 84).

U jednoj drugoj sceni u supermarketu „belo“ udruženo sa „bukom“ oslikava pozadinu supermarketa. U post-industrijskoj eri supermarketi su krcati proizvodima i ono što ih karakteriše nije eufonija, već kakofonija. Ukazivanje na temu supermarketa ističe značaj „belog“ u naslovu romana. Posmatrajući proizvode koje je kupio njegov kolega Mjurej Siskind, Džek primećuje: „Njegova korpa je sadržala generičku hranu i piće, nebrendirane proizvode u jednostavnim belim pakovanjima sa jednostavnim natpisima. Tu je bila bela konzerva sa natpisom konzervirane breskve. Tu je bilo i belo pakovanje slanine bez plastičnog prozorčića da se vidi parče koje služi kao uzorak. Tegla pečenog kikirikija je imala beli omot na kome je pisalo: NEPRAVILAN KIKIRIKI“ (Bb, 18). U ovoj sceni sve je belo i značajno je primetiti da „belo“ i „buka“ zajedno veoma snažno grade sliku supermarketa. Takođe, u njima je vidljiva tačka preseka koja povezuje post-industrijsko društvo, u kome stvari zauzimaju centralnu poziciju, i postmoderni etos kopije bez originala. U sceni u kojoj Glednijevi sreću Mjureja Siskinda u supermarketu on kaže kako razmišlja o Tibetancima svaki put kada dođe ovde. Oni veruju da postoji prelazno stanje između smrti i ponovnog rođenja. Smrt je samo prelazni period, i u međuvremenu duša povraća božanstvo koje je izgubila na rođenju. Mjurej smatra da je sve skriveno u simbolici i kaže: „Ovo mesto nas ponovo ispunjava duhovno, priprema nas, to je kapija ili staza. Pogledaj kako je svetlo. Puno je duhovnih podataka“ (Bb, 31). U supermarketu su sva slova i brojevi, sve boje spektra, svi glasovi i zvuci, svi kodovi i ceremonijalne fraze. Supermarket podseća Mjureja na Tibetance i njihova razmišljanja o smrti. Oni smatraju da je smrt kraj vezanosti za stvari. On zatim objašnjava kako izgleda ritual kada neko umre na Tibetu, kada sveštenici zatvore sobu, vrata i prozore i kažu uplakanim rođacima da izađu. Nasuprot tome supermarket je otvoren, otpečaćen, samodovoljan, bezvremen. To je još jedan razlog zašto on razmišlja ovde o Tibetu: „Ovde ne umiremo, ovde kupujemo. Ali razlika je manje razgraničena nego što mislite“ (Bb, 38). U jednom od intervjua DeLilo pripisuje Mjureju poređenje supermarketa sa



tibetanskim lamskim manastirom.<sup>52</sup> Iako članovi porodice Gledni nisu posvećeni duhovnom, supermarket je njihova Meka, prilika da se posvete jedni drugima, da obnove veze, i postanu prisniji jedni sa drugima. DeLilo pokazuje kako potrošački kapitalizam iskorišćava njihove potrebe da bi osnažio porodične veze, koje je prethodno uništio.

Jedan od instrumenata tog potrošačkog kapitalizma je reklamna industrija. Reklame imaju elektronsku formu pakovanja i kroz medij televizije uspevaju da se uvuku u umove miliona potrošača. DeLilo ilustruje moć reklamne industrije na primeru reklame za Koka-Kolu: „Pogledajte bogatstvo podataka sakrivenih u toj mreži, u jarkim pakovanjima, džinglove, reklame koje prikazuju život, proizvode koji vitlaju iz tame, kodirane poruke i beskrajna ponavljanja, kao pesmice, kao mantre: „To je Kola, to je Kola, to je Kola“ (Bb, 51). Televizija koju DeLilo predstavlja kao „masovnog proizvođača kulture“ (Bb, 50), mami mase toliko da one osećaju neutoljivu žeđ za konzumiranjem elektronskih slika. Prema Bodrijaru, u načinu reklame se danas stapaju svi virtuelni načini oglašavanja. Reklamni oblik je zavodljiv, ali uprošćen, trenutani: „Svi prvobitni kulturni oblici, svi određeni jezici apsorbuju se u govoru reklame, jer je on bez dubine, trenutani i trenutno zaboravljen. To je trijumf površnog oblika, najmanji zajednički imenitelj svih značenja, nulti stepen smisla, trijumf entropije nad svima mogućim tropima. Najniži oblik energije znaka“.<sup>53</sup>

Televizija ima odlike supermarketa, ona je bezvremena. Kako je Mjurej definiše, ona je: „otvorena, bezvremena, samodovoljna, poziva se na samu sebe“ (Bb, 51). Taj ideal je „kao mit koji se rađa baš tu, u našim dnevnim sobama, kao nešto što mi znamo kroz san, pre stanja budnosti“ (Bb, 51). Ostale stvari se zaboravljaju, ali imena brendova ne. Njih Džek recituje kao pesmicu: „Dakron, Orlon, Likra, Spandeks“ (Bb, 52) ili „Krajlon, Rast-Oleum, Red Devil“ (Bb, 159), „Klorets, Velamints, Frident“ (Bb, 229). Slično tome, u romanu *Podzemlje* imena kao što su Džonson i Džonson, Bristol-Majers služe kao „cenjeni amblemi jedne privrede u punom zamahu, lakše ih je prepoznati nego imena bojišta ili upokojenih predsednika“ (P, 39). O uticaju reklama govori i scena u centru za evakuacije kada Džek čuje svoju ćerku, Stefi, kako u snu govori Toyota Celica (Bb, 155). Ona je u stvari ponavljala reči nekog glasa sa televizije. Toyota Corolla, Toyota Celica,

---

<sup>52</sup> Upor. Anthony DeCurtis, „An Outside in This Society: An Interview with Don DeLilo“, *South Atlantic Quarterly* 89, Spring 1990, str. 300.

<sup>53</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 91.

Toyota Cressida su postale reči koje su univerzalne, koje se izgovaraju širom sveta, „deo buke u mozgu svakog deteta“ (155). Informacije sada putuju brzinom svetlosti i omogućavaju širenje procesa globalizacije. Tome je naročito doprinelo stvaranje masovnih medija, kao što su satelitska televizija i Internet. Dominantno gledište globalizacije je svođenje sveta na globalno selo, u kome svi govore engleskim jezikom, nose džins, piju koka kolu, jedu u Mek Donaldsu, i „surfuju netom“ koji ima Majkrosoft softver.

Usko u vezi sa temom potrošačkog društva je tema otpada koja je prisutna i u drugim DeLilovim romanima, naročito u romanu *Podzemlje*. Inače su američki romanopisci pokazali zanimanje za temu toksičnog otpada i zagađenja u dobu u kome su ekološke katastrofe česte i njihove posledice nemerljive. Ovi tekstovi prate promenu kulturološkog identiteta – promenu od kulture koja je određena onim što proizvede do kulture koja je definisana onim što odbaci. Osamdesetih godina XX veka američki pisci uveliko za temu svojih romana uzimaju hemijsko zagađenje životne sredine. Sol Belou se bavi temom zagađenja američkog pejzaža u romanima *Decembar jednog dekana* (*The Dean's December*, 1982) i *Više se mre od slomljena srca* (*More Die of Heartbreak*, 1987). Poslednji roman Džona Čivera, *Ovo stvarno liči na raj* (*Oh What a Paradise it Seems*, 1982) oslikava ostarelog čoveka koji pokreće privatnu istragu protiv mafije koja zarađuje tako što otpadnim materijama zagađuje njegovo omiljeno jezero za pecanje i klizanje. Temom toksičnog otpada bave se i Voker Persi u romanu *Tanatos Sindrom* (*The Thanatos Syndrom*, 1987) i Margaret Etvud u romanu *Služavkina priča* (*The Handmaid's Tale*).

Centralna tema *Bele buke* je ekološka katastrofa. Drugi deo romana naslovljen „Vazdušni toksični događaj“ počinje tako što Hajnrih na krovu, kroz dvogled ugleda tamni oblak dima u daljini. Toksični oblak Niodena Derivativa, kao sporedni proizvod insekticida je isticureo. Na radiju, voditelji ga zovu „vazdušni toksični događaj“ i zvaničnici naređuju da se stanovnici evakušu. Džekova porodica je upućena u kamp za dečake izviđače, gde grupa koja se zove „simuvak“<sup>54</sup> unosi podatke o ljudima u kompjuter. Simuvak koristi ovaj stvarni događaj da vežba simulacije. Kada Džek saopšti da je izašao da sipa gorivo kada je toksični oblak bio iznad njega, zvaničnik unese

---

<sup>54</sup> skraćeno od simulirana evakuacija

podatke o Džeku i dobije fajl sa njegovom kompletnom zdravstvenom istorijom. Kompjuter zaključuje da je njegovo zdravlje ugroženo. Ovaj događaj će dalje odrediti tok romana i sudbinu glavnih junaka.

Roman *Bela buka* prikazuje društvo čija je najprimetnija odlika otpad. DeLilov pripovedač Džek Gledni, pregleda smeće njegove porodice, razmišljajući o prezasićenju koje se oseća u srednjoj klasi, što je naličje potrošačkog kapitalizma: „Raširio sam materijal po betonskom podu... da li je smeće toliko privatno? Pronašao sam koru od banane sa tamponom unutra. Da li je ovo tamna strana potrošačke svesti“ (Bb, 259)? Pošto je proniknuo u porodično smeće, čini se da je Gledni dokučio ne samo svest potrošačkog kapitalizma, već i pojedinačne identitete žene i dece. Ovde se poznato stanovište pronicanja u identitet neke osobe na osnovu potrošačkih proizvoda pretvara u stanovište o pronalasku identiteta ne u proizvodima, već u u njihovoj formi otpada. Slična promena sa vidi i u Glednijevom opisu onoga što kupuje i na kraju baca. Iako oseća da „raste u vrednosti i samopoštovanju“ dok kupuje, samo kada želi da ih baci se vidi veza između njega samog, njegovog identiteta i tih stvari. Tek kada su one smeće, one su deo njega, bacajući njih, baca deo sebe. DeLilo prikazuje čoveka koga određuje njegovo smeće, ono što on odbaci. U postindustrijskoj ekonomiji događa se transformacija roba u otpad, tako da u ličnom otpadu vidimo delove sebe, naše lične istorije. Ovaj roman pokazuje da smo počeli da razumemo našu ulogu proizvođača otpada.

## 2.5. Roker i diktator, heroji popularne kulture

Jasno je da je DeLilo opčinjen fenomenom Hitlera imajući u vidu da se zanimanje za njega ne javlja samo u *Beloj buci*. U romanu *Great Jones Street* se javlja grupa Hauptfuhrer, što je ime Hitlerovog oca. U romanu *Running Dog* DeLilo se bavi potragom za navodno pornografskim filmom Firera (Fuhrer) u toku njegovih poslednjih dana u berlinskom bunkeru. Hitler i nacizam jesu bitni za razumevanje 20. veka. Ono što DeLila čini jednim od najvećih američkih pisaca posle sedamdesetih godina 20. veka jeste poziv njegovog romana da mislimo istorijski. Prema kritičaru marksizma, Fredriku Džejmsonu, upravo istorijsko mišljenje nije više moguće u eri multinacionalnog kapitalizma. Džejmson smatra da je estetika sve manje opozicija potrošačkom društvu. Jer je i estetika

postala oblik proizvodnje, proizvodnje roba.<sup>55</sup> U dobu u kome je reklamna industrija reč zamenila slikom, DeLilo ima redak dar da istorizuje sadašnjost, dar koji tera čitaoce da sami misle istorijski. U *Beloj buci* reklamna industrija, mediji i kapital onemogućavaju ljude da misle istorijski. Živeći u kulturi simulacija, čak je i Džek Gledni, profesor na predmetu Studije Hitlera, zaboravio užase nacističke prošlosti. Iako je dominantno viđenje Hitlera inkarnacija apsolutnog zla, u Glednijevom svetu Hitler je samo još jedan predmet akademskog diskursa. U romanu je prikazan na blag način, bez imalo podizanja strasti.

U prvom primeru Džek govori o osnivanju katedre za studije Hitlera: „Kada sam predložio rektoru da bismo mogli da osnujemo celu katedru na osnovu Hitlerovog života i dela, on je brzo uvideo mogućnosti. To je bio trenutni uspeh koji je izazvao oduševljenje. Rektor je otišao da bude savetnik Niksonu, Fordu i Karteru, pre smrti na ski-liftu u Austriji“ (Bb, 4). Tema Hitlera ne izaziva moralno opravdani gnev, on čak nije moralna tema ni za Džeka Glednija. U jednom trenutku Gledni kaže da to nije pitanje veličine, da to nije pitanje dobra i zla. Osnivanje ove katedre je prikazano kao osnivanje preduzeća. U sledećem primeru, Džekov kolega, Mjurej Siskind, hvali Džeka i kaže: „Ti si razvio ceo sistem oko ove figure, strukturu sa bezbroj podstruktura i relevantnih polja proučavanja, istoriju u okviru istorije... To je ono što ja hoću da uradim sa Elvisom“ (Bb, 12). Šta tačno čini te podstrukture i relevantna polja proučavanja nije sasvim jasno.

Gledni svoju ideju prodaje na fakultetskom tržištu i tako Hitler postaje roba. Njegov uspeh izaziva ljubomoru kolega: „Osnovao si divnu stvar ovde sa Hitlerom. Ti si je stvorio, odgajio, učinio svojom. Niko na fakultetu sa bilo kog koledža ili univerziteta u ovom delu zemlje ne može da izgovori reč Hitler, a da ne klimne u tvom pravcu... On je sada tvoj Hitler, Glednijev Hitler. Koledž je internacionalno poznat zbog studija Hitlera... Stvorio si čitav sistem oko ove figure... divim se tom naporu“ (Bb, 11-12). Osnivanje katedre prati šablone kapitalističkog preduzeća, uključujući promociju proizvoda i konsolidaciju teritorije, odnosno tržišta. Za Glednija je to osnova za uspešnu karijeru. Kada ga žena pita: „kako je Hitler?“ on odgovara: „Dobro, solidno, pouzdano“ (Bb, 89). Ovo je iznenađujuća promena od tiranina ka nekome ko je pouzdan. Uz pomoć medija

---

<sup>55</sup> Upor. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late capitalism*, Durham, Durham University Press, 1991, str. 16-25.

slika je dospela u svaki delić života u 20. veku. „Bio je na TV-u sinoć ponovo. On je uvek na Tv-u. Ne bismo mogli da imamo televiziju bez njega“ (Bb, 63).

DeLilo prikazuje i stil fakultetskih kataloga koji mogu da pretvore najuzbudljiviji predmet u nešto prozaično i banalno: „napredni nacizam tri puta nedeljno... sa specijalnim naglaskom na paradama, okupljanjima i uniformama, tri kredita, pisanim izveštajima“ (Bb, 25). DeLilo ističe da Gledni čak ne zna nemački kao ekspert za studije Hitlera. On kreće na časove nemačkog tek kada organizuje konferenciju o Hitleru: „tri dana predavanja, radionica i panela. Naučnici koji se bave Hitlerom iz sedamnaest država i devet stranih zemalja. Pravi Nemci će biti prisutni“ (Bb, 33). Internacionalna postavka same konferencije ilustruje kosmopolitanizam postmodernog sveta. Na kraju se ipak ispostavlja da je konferencija u većini slučajeva odmor i zabava za učesnike: „Oko devedeset naučnika iz oblasti proučavanja Hitlera će provesti tri dana konferencije prisustvujući predavanjima, panelima, idući na filmove...“ (Bb, 273-274). DeLilo primećuje kako su nacionalne razlike smanjene u postmodernom svetu: „Bilo je interesantno videti kako liče jedni na druge uprkos različitosti nacionalnog i regionalnog porekla“ (Bb, 274). Ispostavlja se da ni pravi Nemci nisu zašli u veliku dubinu kada je u pitanju Naci fenomen: „pričali su viceve o Hitleru, a igrali karte“ (Bb, 274).

Znanje je devalviralo u postmodernom svetu, o čemu svedoči DeLilo: „Kakvo dobro nam donosi znanje ako samo pluta u vazduhu? Prenosi se sa kompjutera na kompjuter. Menja se i raste svake sekunde svakog dana. Ali, niko u stvari, ne zna ništa“ (Bb, 148-149). Čak i univerzitet trivijalizuje jedan od najznačajnijih istorijskih fenomena. Međutim, DeLilo je svestan moći koju ovaj fenomen poseduje. To je vidljivo u sceni kada Siskind kaže Džeku: „bespomoćne i plašljive ljude privlače magične figure, mitske figure, epski ljudi koji zastrašuju. Neki ljudi su veći od života, Hitler je veći od smrti... U jednom smislu ti si želeo da se sakriješ iza Hitlera i njegovog dela. U drugom, ti si želeo da ga iskoristiš da bi porastao u važnosti i snazi“ (Bb, 287). Nacisti su bili svesni važnosti mita i rituala u izgradnji zajedničke volje. DeLilo pokazuje kako medijske predstave mogu da rasture snagu fenomena kao što je Hitler i time još jednom ruši mit, ali isto tako pokazuje kako je Hitler koristio medije da osnaži svoju moć. I porodična solidarnost je ugrožena u savremenom svetu jer počiva na mitu. Problem je vidljiv u porodici Gledni koji pronalaze nešto malo zajedničkog dok gledaju televiziju ili idu u kupovinu: „Kažem

Mjureju da neznanje i zbunjenost ne mogu biti pokretačke snage iza porodične solidarnosti... On me pita zašto najjače porodične jedinice postoje u najmanje razvijenim društvima... Magija i sujeverje postaju ukopane kao moćno pravoverje klana. Porodica je najjača tamo gde je najverovatnije da je objektivna realnost pogrešno protumačena“ (Bb, 81-82). Gledni pripisuje magijske moći Hitleru koji je hipnotisao mase, ispunjavajući njihove potrebe za religijom: „Mnoge od ovih masa su se okupljale u ime smrti... Mase su dolazile da bi formirale štit protiv sopstvene smrti. Pobeći iz mase značilo je rizikovati smrt i kao pojedinac se suočiti sa umiranjem nasamo“ (Bb, 73).

Džek je održao predavanje o psihologiji masa, što daje podlogu DeLilu da povuče paralelu između nemačkog fašizma i savremene američke kulture. Na prvi pogled ta veza izgleda smešno i neopravdano da bi na kraju bila opravdana. DeLilo upućuje na paralelu između Hitlera i Elvise Prisljaja u razgovoru koji vode Džek i Mjurej. Oni nude paralelu između nemačkog diktatora i američke pop zvezde, fokusirajući se na njihovu posvećenost majkama i njihovu posvećenost smrti. Oni navode sličnosti iz života Elvise i Hitlera: „Hitler je obožavao svoju majku“, a Mjurej odgovara: „Elvis i Gledis su voleli da se pribijaju jedno uz drugo i maze... Spavali su u istom krevetu dok on nije počeo da sazreva fizički“ (Bb, 70). Dalje se razgovor nastavlja i Mjurej kaže kako je: „Elvis imao poverenje u Gledis. Dovodio je svoje devojke da je upoznaju“. Džek zatim odgovara: „Hitler je napisao pesmu svojoj majci“ (Bb, 71).

Sličnosti pronalaze i kada je u pitanju smrt rok zvezde i diktatora. Mjurej kaže kako je „njegovo mesto u legendi sigurno. Iskupio je skeptike tako što je umro rano, užasno, nepotrebno. Niko sada ne može da ga porekne“ (Bb, 72). Potom se Džekov narativ kreće tako da približi Hitlera i Elvise u smrti. On se pita da li je Hitler, dok je umirao, mislio na male grupe turista koje su posećivale dom njegove majke. Kasnije su se te grupe pretvarale u mase koje su pevale patriotske pesme i crtale svastike na zidovima. Poznato je da Elvisovi obožavaoci svake godine posećuju njegov dom (Graceland) i često na zidu ostavljaju poruke hvale i ljubavi. Sličnost na kraju biva potpuna kada Džek kaže: „mase su dolazile da budu hipnotisane njegovim glasom, partijskom himnom, u povorci sa bakljama“ (Bb, 73). Ovaj opis bi se mogao pripisati Elvisu, čija je energija na sceni postala legenda. I rok zvezda i političar su nezamislivi bez svojih vernih pratilaca. Međutim, Džek želi da otkrije šta to razlikuje Hitlerove od Elvisovih masa. Razlika je u

smrti jer Hitlerove mase dolaze zbog opsednutosti smrću. Međutim, Džek tvrdi da je njihova opsednutost smrću u stvari način da se ona izbegne. A smrt rok zvezde postaje deo legende. Samo u smrti ona može dospeti u svet čiste mašte i postati pravi mit. Elvis je posle smrti postao američka ikona i njegova prisutnost u američkoj kulturi je veća nego da je živ. Pol Kantor (Paul Cantor) je zasigurno u pravu kada kaže da naziv „kralj“ sugerise koja je njegova uloga u američkoj kulturi. Ljudi moraju da imaju nekoga koga će poštovati, i slavne ličnosti postaju, u dobu obrnutih vrednosti, aristokratija koju mogu da obožavaju.<sup>56</sup> Tako kult Elvisa postaje postmoderni simulakrum nemačkog kulta o Hitleru. Na početku ovog poglavlja smo videli kako su u postmodernoj kulturi čak i užasi koji se pripisuju Hitleru i nacizmu razblaženi u medijskim predstavama i na akademiji. To ukazuje na značajnu razliku između sveta u doba Hitlera i savremenog sveta. Mi jesmo ušli u jednu novu fazu ljudskog postojanja sa našim televizijama, supermarketima, akademijom. Međutim, izjednačavanjem kultova o Elvisu i Hitleru DeLilo sugerise da se ništa zaista nije promenilo. On se pita: „Da li su ljudi bili ovako tupi pre televizije“ (Bb, 249)? On jeste kritičar postmodernog stanja stvari, ali je sumnjičav i kada je prošlost u pitanju jer korenitih promena nije ni bilo, a na osnovu kojih bismo mogli da govorimo o novom istorijskom periodu.

---

<sup>56</sup> Upor. Paul Cantor, „Adolf we Hardly Knew You“ in *New Essays on White Noise*, edited by Frank Lentricchia, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, str. 53.

### 3. Vaga: istina ili fikcija?

#### 3.1. Radnja romana: siže, naslov, mesto i vreme, teme i kritička recepcija

##### 3.1.1. Siže

*Vaga* predstavlja izmišljeni opis ubistva predsednika Džona F. Kenedija. U belešci autora na kraju knjige DeLilo kaže da je ovo delo proizvod mašte. Iako je koristio istorijske činjenice, nije mu bila namera da da činjenične odgovore na pitanja koja su ovim događajem postavljena. On je promenio i doterao stvarnost, stvarne ljude smestio u izmišljeno vreme i prostor, izmislio dijaloge, događaje i likove. Sam atentat je prouzrokovao mnogo teorija i glasina. DeLilo svojim romanom ne želi da proglasi nijednu od njih razumljivom, tačnom. Više govori o istoriji nego o samom događaju.

U romanu dve glavne niti zapleta se pletu jedna oko druge. Jedna se tiče zavere da se izvrši atentat na Kenedija i prati Voltera (Vina) Evereta, agenta CIE koji se povukao i njegove bivše kolege Lorensa Parmentera, Ti-Džej Mekija i Dejvida Ferija. Drugi zaplet je narativ o životu Lija Harvija Osvalda. Kao dodatak tome su i dva manja narativa, koja dodaju složenost i dubinu priči: unutrašnji monolog Margerite Osvald, Lijeve majke, i razmišljanja Nikolasa Branča, starijeg analitičara CIE, koji je unajmljen da napiše tajnu istoriju ubistva predsednika Kenedija i zatrpan je količinom podataka koju ima.

##### 3.1.2. Naslov

Naslov romana se odnosi na Osvaldov horoskopski znak. Rođen je 18. oktobra i može se razumeti kao metafora njegovog karaktera vage čija se ravnoteža tasova lako može poremetiti, ali i sveta o kome DeLilo pripoveda. U tom svetu ravnoteža je narušena. Na jednom tasu je red, a na drugom slučajnost. Na kraju vidimo da je taj svet ipak vođen slučajem. Osvald je negativna vaga, impulsivna i nestabilna, povodljiva. Osvald je čovek koji može da ustane sa stolice, ostavi knjigu koju je čitao, izudara ženu sa obe pesnice i vrati se mirno do stolice da nastavi da čita.

##### 3.1.3. Mesto i vreme

Mesto zauzima značajnu ulogu u ovom romanu, kao što je to slučaj i sa drugim DeLilovim romanima. Mesto je naglašeno u nazivima poglavlja. Poglavlja koja se bave



Osvaldom su naslovljena imenom mesta u kome on trenutno boravi. Tako prvi Osvaldov boravak ima naziv „u Bronksu“. Ovde se čitalac susreće sa mladim Osvaldom, koji se vozi podzemnom železnicom koliko god često može. Osvald je sasvim siguran da „metro sadrži mnogo više neodoljivih stvari od čuvenog grada iznad njega“.<sup>57</sup> DeLilo povezuje ovu želju da bude ispod zemlje sa moći jer Osvald oseća unutrašnju snagu u tunelima ispod Njujorka. Dalje, pratimo Osvalda na njegovim putovanjima u Japan, Minsk, Moskvu, Dalas, Nju Orleans, Meksiko Siti. Tokom romana postaje jasno da sredina u kojoj junaci borave oblikuje njihova interesovanja i doprinosi političkoj motivaciji. Tako, DeLilo poredi idilično američko predgrađe i bogata urbana područja sa siromašnim i propalim urbanim naseljima i povezuje njihove želje, verovanja i delovanja sa sredinom u kojoj žive.

Nejednakost je vidljiva kada Vejn Elko, član anti-Kastrove vojne formacije, šeta kroz malu Havanu, primećujući siromaštvo svuda naokolo. DeLilo naglašava nejednake uslove u kojima Amerikanci žive, poredeći osunčane kuće u predgrađu sa ulicama punim smeća, i napuštenim automobilima u maloj Kubi. Samo par blokova udaljene, a velika je razlika između siromašne sredine i one koja predstavlja sliku američkog pejzaža sa razglednice. Dok Osvald šeta centrom Dalasa on oseća veću izolaciju od one koju je osećao u Rusiji. On zna da nikada neće biti deo ove bogate, potrošačke sredine. Jedina mogućnost za njega da uđe u istoriju je čin nasilja. I u ovom primeru nepravde u različitim sredinama odigrava se DeLilova demitologizacija američkog zapada.

Osim poglavlja koja su naslovljena nazivom mesta, ostala poglavlja su datumi. Oni počinju od 17. aprila 1963. godine kada zatičemo Nikolasa Branča kako pokušava da se koncentriše među gomilom knjiga, papira, podataka, kasete. Događaji se zatim nižu do 25. novembra kada je Li Hari Osvald sahranjen. Njegova majka, Margaret, se pita kada je vlada počela da kroji zaveru da iskoristi njenog sina i da li joj je on ikad pripadao. Teši se mišlju da barem ne mogu da oduzmu moć njegovog imena. Vremenski, radnja obuhvata i epizode iz Osvaldovog života 50-ih i početkom 60-ih godina XX veka.

---

<sup>57</sup> Don DeLillo, *Libra*, Penguin Books, New York, 1988, str. 4. (Budući da se citati navode u prevodu autora ovog rada, u daljem tekstu oni će biti označeni sa V i navedeni u zagradama)

#### 3.1.4. Teme i kritička recepcija

Tema ubistva predsednika Kenedija i kultura zavere koja je okružuje je tema koja je obeležila DeLilovu karijeru pisca. On sam priznaje kako je moguće da ne bi postao takav pisac kakav jeste da nije bilo tog atentata. Uticaj tog događaja je prisutan i javlja se u različitim oblicima u njegovim romanima, od *Amerikane*, u poslednjoj sceni vožnje kroz Dealey Plaza do Zapruderovog snimka u *Podzemlju*. Međutim, taj uticaj ostaje podzemni sve do romana *Vaga* i direktnog obrađivanja ove teme. Verzija ubistva Kenedija u *Vagi* je oblikovana teorijom zavere, tajnim istorijama, i osećajem tajnog poretka iza vidljivog. Konstrukcija američkog identiteta je takođe tema koja je često polje analize u romanu *Vaga*. U eseju koji je Frenk Lentricija napisao ubrzo nakon što je roman objavljen, on karakteriše roman kao postmodernu kritiku koja se bavi sveprožimajućim uticajem televizije. Roman prikazuje „harizmatičnu sredinu slike, novu fazu u američkoj književnosti i kulturi“.<sup>58</sup>

Kada je roman objavljen kritika nije štedela DeLila. Džordž Vil (George Will) ga je optužio da je loš državljanin i da je počinio literarni vandalizam.<sup>59</sup> Vil kaže da je DeLilo talentovan pisac čiji je talenat podređen detinjastim, političkim stavovima. Još jedan kolumnista, Džonatan Jardli (Jonathan Yardley) omalovažio je DeLilovo turobno viđenje američkog života i kulture. Iako su neki kritički prikazi bili negativni u svojoj oceni, mnogi su roman ocenili pozitivno. Tako je Terens Raferti (Terrence Rafferty) ocenio *Vagu* kao DeLilov najbolji roman.<sup>60</sup> Ne mali broj kritičara se bavio odnosom činjenice i fikcije u romanu i smatraju da je taj šav između poznatog i nepoznatog, između činjenice i onoga što je DeLilo izmislio nevidljiv. Neki čak smatraju da je DeLilo ovim romanom osporio prirodu istorijske fikcije. En Tajler (Anne Tyler) o odnosu fakta i fikcije kaže: „U kom se tačno trenutku činjenica pretapa u fikciju?“ Tajlerova smatra da čak i oni koji dobro poznaju detalje ovog događaja ne mogu sa sigurnošću da kažu i dodaje da su DeLilov jezik, upotreba dijalekata i karakterizacija impresivni.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Frenk Lentricchia, „Libra as Postmodern Critique“ u F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham, str. 198.

<sup>59</sup> Upor. George Will, „Shallow Look at the Mind of an Assassin“, *Washington Post*, September 22, 1988, A 25, str. 56.

<sup>60</sup> Terrence Rafferty, „Self-Watcher“, *New Yorker*, September 26, 1988, str. 108.

<sup>61</sup> Anne Tyler, „Dallas, Echoing down the Decades“, *New York Times Book Review*, July 24, 1988, str.1.

### 3.2. Na granici istorije

*Vaga* je istorijski roman, mada je njegova forma udaljena od istorijskog romana u klasičnom smislu reči. Čini se da je upravo odnos između prošlosti i sadašnjosti, istorije i fikcije, ili stvarnog i imaginarnog ono na čemu se temelji roman *Dona DeLila*. Neki kritičari smatraju da iako predstavlja fikcionalizovanu verziju istorije roman ne spada u definiciju historiografske metafikcije koju daje Linda Hačion: „Pri tom mislim na poznate i popularne romane koji su duboko samorefleksivni, a uz to, paradoksalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti.<sup>62</sup> Prema Lindi Hačion postmoderni roman meša refleksivnost metafikcije sa jasnim obraćanjem onome što se računa kao zvanična istorija. Historiografska metafikcija svesno zamagljuje granicu između istorije i fikcije, istražujući praznine u istorijskoj arhivi. Tako nam roman *Vaga* govori o konfiguraciji same istorije, prikazujući ubistvo predsednika Kenedija. „Fikcija ne odražava realnost, niti je reprodukuje“, smatra Linda Hačion.<sup>63</sup> Umesto toga, ona je jedan od diskursa pomoću kojih konstruišemo našu viziju realnosti. DeLilova vizija događaja te 1962. godine je ono što je stavljeno u prvi plan romana. DeLilo je često navodio ovaj događaj iz Dalasa kao kulturnu traumu, nacionalnu epifaniju koja je ostavila njegovu generaciju da lebdi negde između sramote i straha. On povezuje svoj razvoj pisca sa atentatom u Dalasu. Misli da njegove knjige ne bi bile napisane u svetu koji je postojao pre atentata na Džona Kenedija.<sup>64</sup>

Struktura romana je oblikovana tako da sadrži biografiju Lija Harvija Osvalda, plan da se ugrozi život predsednika Kenedija, koji je trebalo da bude „spektakularni promašaj“ (V, 51), i napore tajnog agenta u penziji, Nikolasa Branča, da napiše tajnu istoriju atentata za CIU. Jako je nezahvalno i teško povući granicu između istorijske činjenice i fikcije zbog obilja tekstova koji okružuju ovaj događaj, a koji svi teže da budu prihvaćeni kao stvarni zapis onoga što se dogodilo. Do dana današnjeg nijedan izveštaj Kenedijevog ubistva nema status konačnog i definitivnog. Nakon atentata, više vladinih komisija, uključujući i Vorenovu komisiju koja je istraživala deset meseci je zaključilo da je Li Harvi Oswald usmrtio Kenedija. Prvobitno se deo američke javnosti složio sa ovim

---

<sup>62</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 19.

<sup>63</sup> Ibid., str. 78.

<sup>64</sup> Upor. Vince Passaro, „Dangerous Don DeLillo“, *New York Times Magazine*, May 19, 1991, str.36.

zaključkom, ali deo se ni tada nije slagao sa istim. Do kraja 60-ih kritičari su objavili različite teorije zavere koje su uključivale pro-kubanske i anti-kubanske aktiviste, policiju Dalasa, službe CIA i FBI, tajne službe, organizovani kriminal, naftne magnate. Možemo reći da se pojavio veliki broj novih istorija koje su bile suprotstavljene onoj zvaničnoj verziji. U romanu saznajemo o tome: „Nemoguće je prestati skupljati podatke. Neprestano pristižu“ (Bb, 59). Ovaj atentat je i danas predmet mnogih rasprava i doveo je do mnogih teorija zavere, od kojih nijedna nije dokazana. Postoje procene da je do 1992. godine preko dve hiljade knjiga napisano o atentatu.<sup>65</sup> Stoga je *Vaga* jedan u nizu tekstova koji okružuju ovaj događaj i predmet su debate. Godine 1991. pojavio se i film Olivera Stouna „Džon F. Kenedi“ (DŽFK), politički triler koji nudi još jednu verziju događaja suprotnu Vorenovom izveštaju i zvaničnoj verziji. Kao i DeLilo, Stoun je optuživan za izvrtnje istine.

Roman pokazuje kako Osvald nije bio sam, kako je postojala zavera. Može se čitati u svetlu teorija o tekstualnosti istorije. Hajden Vajt tvrdi da je istorija ništa više nego narativna struktura. U tradicionalnim oblicima istorije narativna struktura je jasna i logički dosledna. U njima je hronološki red početka, sredine i kraja neizostavan. U romanu *Vaga* to nije slučaj i time ona izaziva istorijsku formu. Događaji su nasumični, igra slučaja, i njihove veze su takve da se ne mogu predvideti, predosetiti ili logički objasniti. Nasumičnost sprečava Nikolasa Branča da napiše njegovu istoriju. Iz njegove tačke gledišta ne postoji logički sled događaja koji su doveli do atentata. Svi podaci koji postoje su nepotpuni, fragmenti koje je teško sjediniti i složiti u logičnu celinu. Ti delovi nisu povezani na linearan način, što onemogućava Branča da sagleda celinu. To nam govori i o ljudskoj prirodi, i ograničenjima ljudskog bića da poveže delove u kohezivnu celinu. Branč želi da analizira „šest tačka devet sekundi toplote i svetlosti“ (V, 15), kao da linearno, hronološko odvijanje događaja mora da sadrži istinu o atentatu. On uzalud traži početak, prvobitni razlog za atentat i ne može da pronađe linearnu shemu početka i kraja. On ne može da smesti događaj u prostorni ili vremenski ram. Ona se kreće mnogo iznad prostornih granica Dalasa i vremenskog ograničenja od 6.9 sekundi. „Prošlost se menja dok on piše“ (V, 301).

---

<sup>65</sup> Upor. Glen Thomas, „On the Fragmentary Nature of History“, in Harold Bloom (ed.), *Don DeLillo*, Chelsey House Publishers, Philadelphia, str. 86.

Istorija, dakle, predstavlja ponovno povezivanje činjenica i zavisi od pozicije sadašnjosti. Tako, umesto da sakupljeni podaci dovedu do znanja, sigurnosti u vezi sa atentatom, oni dovode do još veće nesigurnosti. Što više izolovanih podataka Branč zna, to manje zna o celoj slici. On je okružen krštenicama, dopisima, razglednicama, čekovima, računima za porez, posedovnim papirima, slikama, rendgenskim snimcima, hiljadama stranica svedočenja. Iako je sve tu, ništa nije tu jer stvarnost nije sastavljena od odvojenih delova, već od delova koji su povezani u celinu. Posle godina proučavanja i istraživanja on počinje da sumnja da je prava priroda događaja u različitim predmetima, dokumentima i dokazima koje mu nadzornik šalje. Činjenice su previše dvosmislene, njihovo značenje nejasno, neodređeno. Ukazuju na mnogo različitih smerova, pravaca, od kojih nijedan ne vodi kraju istrage. Pri kraju romana on počinje da prihvata nesigurnost i odustaje od traženja linearne sheme uzroka i posledica. Miri se sa neodređenim zaključkom da je zavera protiv predsednika neodređeni događaj koji se odigrao tako zahvaljujući slučaju.

Hajden Vajt o zajedničkim odlikama historiografskih tekstova i književnosti kaže: „o historiografskim tekstovima i umetničkoj prozi se može govoriti kao o dva diskurzivna žanra kojima su zajedničke neke narativne strategije i neka načela strukturacije, kao što su selekcija, organizacija, dijegeza, vremensko lociranje, korišćenje zapleta. Vajt kategoriju zapleta prenosi iz teorije književnosti u istoriju i na osnovu različitih modela zapleta oni se mogu podeliti u četiri grupe: romantički, tragički, komički i satirički“.<sup>66</sup> Narativni materijal samog ubistva u Dalasu je oskudan: zaplet je isprekidan sticajem okolnosti, nedostaje verovatni zločinac, stabilan heroj, motivacija koja se može definisati, jasan sukob, radnja čija se linija može linearno pratiti. U narativu koji teži da prikaže jedno naizgled tačno čitanje atentata na Kenedija, Li Harvi Osvald predstavlja centralnu ličnost. Da bi stvorio i rekonstruisao lik Harvija Osvalda DeLilo struktuirao dva paralelna zapleta. U jednom zapletu DeLilo do tančina stvara verovatnu, fiktivnu biografiju Osvalda u odeljcima koji su naslovljeni geografskim imenima. On prati Osvaldovu protivrečnu povezanost sa političkom levicom i desnicom, sa Sovjetskim Savezom i Marincima, marksističkom doktrinom i retorikom američkog sna. On stavlja u ravnotežu

---

<sup>66</sup> Hayden White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1973, str. 29.

ove očigledne kontradikcije i stvara ubedljivi psihološki portret i narativ koji vodi sve do tragičnog momenta na šestom spratu skladišta u Dalasu. U drugom zapletu DeLilo oblikuje fiktivnu zaveru u odeljcima čiji su naslovi datumi iz 1963. godine koji neumitno vode do 22. novembra. Fiktivnu zaveru je smislio penzionisani agent CIE, Vin Everet. Njegova karijera je propala posle debakla u Zalivu svinja 1961. godine i on je sada u izgnanstvu, radeći kao profesor istorije i ekonomije na fakultetu za devojke. Everet prvo smišlja intrigu koju će izvesti drugi otpadnici agencije zbog Zaliva svinja – spektakularni promašaj za koji će pro-Kastrovi fanatici biti optuženi. To će, kao posledicu, izazvati nacionalni gnev i ponovo razbuktati napore da se svrgne omraženi Kastro. Ali, Everet ne uspeva da iskontroliše sopstveni plan i lažni atentat ipak biva sproveden. Zaverenicima naravno treba čovek koga je lako obmanuti da bi svoju fikciju poslali u svet. Njima je potreban igrač iz senke koji će biti otkriven i koga će ubiti lokalna policija dok će pravi napadači nestati. Dok zaverenici prave skice takve ličnosti, slučajno se upoznaju sa Osvaldom, koji je već poznat vladinim agencijama kao dvadesetčetvorogodišnji čovek bez stalnog zaposlenja i mesta boravka, u braku sa Ruskinjom, neposlušan bivši Marinac, politički agitator sa ogromnim samoobmanama, i podržavalac Kastru sa sklonošću da naručuje puške preko pošte. Neke od prvih kritika su optužile DeLila za stvaranje istorije. Iako je drama koja povezuje zatvorenike i Osvalda očaravajuća, DeLilov cilj zasigurno nije bio da napiše verovatnu teoriju Kenedijevog ubistva. Možemo zaključiti da to samo govori o piščevom daru. *Vaga* je više teorija o teoretisanju, narativ o pripovedanju, zavera o kovanju zavere, zaplet o krojenju zapleta.

Četiri pisca, krojača zapleta – Vin Everet, Li Harvi Oswald, Nikolas Branč i na kraju, sam DeLilo – osporavaju sam narativ i DeLilo razjašnjava kako je naša imaginacija u stanju da prihvati, pre nego da reši misteriju. Kao autor plana atentata, Vin Everet posebno razrađuje izvođenje istog. On to vidi kao opravdanu nadoknadu za loše vođstvo koje je administracija sprovela u Zalivu svinja. Everet mora da pronađe pro-kubanski orijentisanog ubicu i onda da ostavi pisani trag, građu sastavljenu od falsifikovanih dokumenata, fotografija, lažnih pisama. U ovom primeru postaje očigledno stanovište teoretičara postmodernizma da jedino na osnovu svedočanstava, dokumenata, tekstova možemo spoznati prošlost. Istorija nam je dostupna jedino u tekstualizovanom obliku. Zaplet Vina Evereta je istorija kakva bi trebalo da bude, sa jasnom linijom razvoja

dogadaja, tako da se naredni koraci i posledice mogu predvideti. On daje Osvaldu novi identitet, stvara svoju verziju ličnosti verovatnog ubice. Kao vredni pisac koji svoju priču i zaplet gradi na osnovu bogatog narativnog materijala, oblikuje linearnost radnje, daje joj uzročnost. Plan da ubiju Osvalda i onda predaju policiji, sa obrazloženjem da su to učinili misteriozni Kastrovi agenti koji su ga iskoristili da ubije predsednika, ne uspeva. Osvald, pošto je shvatio nameštajku, ubija policajca na putu do mesta sastanka sa zaverenicima i policija ga hapsi pre nego što ga ubiju.

Da je istorija dostupna jedino u tekstualizovanom obliku svedoči i Nikolas Branč. On je sve više zbunjen jer su istorijski događaji neizbežno tekstualni i kao takvi oni su nestabilni. Ako je istorijski dokaz po svojoj prirodi tekstualan, proučavanje istorije se ne može razlikovati od tumačenja književnosti. Branč ne razlikuje pisanje izveštaja od pisanja fikcije ili poezije. On se odrekao svog života da bi razumeo taj trenutak u Dalasu. Vorenov izveštaj je tu sa dvadeset i šest pratećih knjiga i milionima reči: „Branč misli da je to megaton roman koji bi Džejms Džojns napisao da se preselio u Ajovu i da je doživeo stotu“ (V, 181). Ali, Branč zbog svoje savesnosti i odgovornosti mora sve da pročita kao da je sve važno: „To je sve jedna stvar, uništen grad trivijalnosti gde ljudi osećaju pravi bol. Ovo je Džojsovska knjiga o Americi, zapamtite – roman u kome ništa nije izostavljeno“ (V, 182). Ovime je osporeno Aristotelovo viđenje odnosa pisanja historiografije i književnosti. Prema Aristotelu, književnost je ono što historiografija nije i obratno. Književnost ne govori o stvarnim događajima, nego o onima koji bi se mogli dogoditi, dok historiografija proučava događaje koji su se stvarno odigrali. Ovako predstavljena razlika je odnos fikcionalnog na jednoj strani i istinitog na drugoj. Književnost, prema Aristotelu, ne poseduje onu vrstu istine koju poseduje historiografija. Naime, DeLilov roman ne pretenduje da predstavi neki definitivni izveštaj atentata u ime istine. Ne teži istini u smislu prikazivanja događaja onako kako se on zaista odigrao. Roman sugerise da istorija znači dolaženje do značenja kroz jezik i narativ. DeLilovo viđenje istorije tako izgleda slično poststrukturalisti Rolanu Bartu: „Istoričar je neko ko manje prikuplja činjenice, a više značenja, i njih prenosi, odnosno organizuje tako da uspostavlja pozitivni smisao i prevaziđe prazninu čistoga niza“.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“ (prevela Marija Panić), *Txt*, br. 9/10, 2005, str. 43.

Razlika između dva tipa reference, istorije i književnosti, svodi se na činjenicu da istorija upućuje na stvaran svet, a fikcija na fiktivni. Poimanje istorije u postmoderni je poprimilo jedan novi oblik. Naime, na istoriju se gleda kao na intertekst. Razmatrajući ovo stanovište Linda Hačion se u *Poetici postmodernizma* poziva na Rifaterov stav da je referenca u književnosti uvek referenca teksta na tekst. Tako istorija u historiografskoj metafikciji ne upućuje na stvarni svet, već na drugi tekst.<sup>68</sup> U *Vagi DeLilo* koristi zvanične istorijske činjenice, događaje i ličnosti. Centralni događaj je atentat na američkog predsednika koji je obeležio XX vek. Ceo roman je napisan u atmosferi Hladnog rata, u čijoj su osnovi zaoštreni odnosi između SAD i SSSR. O nekim događajima iz ovog rata saznajemo direktno. Jedan od takvih događaja je invazija u Zalivu svinja, što je bio pokušaj invazije naoružanih kubanskih izbeglica na južnoj Kubi koji su planirale Sjedinjene Države sa ciljem zbacivanja vlade Fidela Kastru. Invazija je doživela neuspeh tako da su odgovorni za planiranje akcije u CIA bili primorani da podnesu ostavke. DeLilo ovde udružuje istiniti događaj i fiktivne likove. Vin Everet je fiktivni lik koji je jedan od agenata koji je učestvovao u operaciji. Tenzije će opet imati vrhunac u Kubanskoj raketnoj krizi 1962. godine.<sup>69</sup> To je još jedan istorijski događaj koji DeLilo direktno spominje: „raketna kriza je stigla. Ovo je bio najčistiji trenutak koji se tiče postojanja u istoriji ljudskog roda“ (V, 316).

O okolnostima Kubanske raketne krize i Hladnog rata DeLilo nam govori ukrštajući istorijski tačno i fiktivno, ali na takav način da granica deluje neprimetno. Izmišljeni događaji su u savršenom skladu sa onima za koje verujemo da su se zaista odigrali. To je vidljivo u sledećem primeru: „Tema je prividno bila Kuba. Oni su se sastajali nekoliko puta u stanu na Koralnim grebenima, mestu koje je Parmenter koristio da da uputstva kubanskim pilotima na njihovom putu za Nikaragvu“ (V, 23). O atmosferi krize i Hladnog rata svedoči i sledeće: „Sjedinjene Države su optužile Kubu da promoviše

---

<sup>68</sup> Upor. Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 240.

<sup>69</sup> Kubanska raketna kriza je jedan od kritičnih momenata Hladnog rata, koji je svet doveo na ivicu nuklearnog uništenja. Sukob je nastao kada je 1962. godine SSSR instalirao nuklearne rakete na Kubi, što su Sjedinjene Američke Države proglasile za pretnju svojoj bezbednosti i povredu interesne sfere. Kriza je kulminirala krajem oktobra 1962. godine blokadom Kube od strane SAD. Posle višednevnih pregovora u kojima su glavni akteri bili Džon F. Kenedi, Nikita S. Hruščov i Fidel Kastro, Sovjetski Savez je povukao oružje, a zauzvrat dobio obećanje Sjedinjenih Država da neće napasti Kubu.

Navedeno prema Internet izvoru <http://sr.wikipedia.org/sr>



marksistički prevrat na našoj hemisferi. Ostrvo je trening centar za agente. Vlada je započela novu fazu podsticanja nasilja i nemira u Latinskoj Americi“ (148). DeLilo pronalazi različite načine da ukrsti živote, privatne i javne. Fiktivni junaci sreću istorijske ličnosti, učestvuju u društveno-političkom životu: „Kastro je bio aktivan na sceni. Oswald je želeo da ide na Kubu i obučava mlade regrute. On je bio vešt tehničar i borac, Fidelov simpatizer“ (162). Brojna su spominjanja Fidela Kastroa, Džona Kenedija, okolnosti Hladnog rata. Oswald u svom istorijskom dnevniku navodi tačan datum Kenedijeve inauguracije, 20. januar 1961. i kaže kako je dan posle njegova majka, Margarit, u Vašingtonu i traži svog sina koji je izgubljen u Rusiji. U jednom trenutku Li pita Ferija da li je ikad leteo U-2 avionom, a on mu odgovara da ne može to da mu kaže. Imena ljudi koji lete tim avionima su najveća tajna u vladi. Istorijska je činjenica da je pred samo razrešenje Kubanske raketne krize oboren avion U-2 iznad Kube, sovjetskom raketom kada je poginuo pilot.

U hladnoratovskoj atmosferi paranoje gotovo je nemoguće povući granicu između stvarnosti i privida: „U vazduhu se oseća histerija, kao mržnja prema crncima i komunistima“ (V, 110). Čak i Nikolas Branč, koji je zadužen da se bavi time, ne uspeva da povuče granicu. On sastavlja masivna dokumenta, podatke, slike, svedočenja. Ali, mi vidimo da njegove teorije i podaci zastarevaju. Napisao je veoma malo od kada ga je CIA unajmila da napiše tajnu istoriju o atentatu. On ne može da privede kraju ni prikupljanje svih podataka. Njegova koncepcija stvarnosti je lažna i zato on ne uspeva da dođe do istine o događaju. DeLilo nam otkriva istinu o istoriji: „On misli da Kenedi i Kastro razgovaraju. Pišu tajna pisma, šalju izaslanike tamo i natrag. Prijateljske ponude. Ima nešto o čemu nam oni ne govore. Nešto o čemu mi ne znamo... To je ono od čega se istorija sastoji. To je ukupan zbir svih stvari koje nam oni ne govore“ (V, 521). To je istina o istoriji zbog koje Branč ne može da napiše svoju verziju te istine. To je i DeLilovo viđenje istorije i nemogućnosti da se podaci o prošlosti zaokruže u istinitu verziju događaja, u zvaničnu istoriju.

### 3.3. Postmoderno društvo slika

U eseju „Vaga kao postmoderna kritika“ Frenk Lentricija (Frank Lentricchia) tvrdi da DeLilo vidi ubistvo Kenedija kao prvi postmoderni događaj. On navodi optužbe Vila i

Jardlija da je DeLilov roman zamenio istorijsku realnost mrakom i paranojom. Prema Lentriciji roman *Vaga* nije roman o teoriji zavere već o dolasku postmoderne Amerike. U takvoj Americi, „harizmatično okruženje slika preovlađuje“.<sup>70</sup> U takvoj Americi predsednik poprima auru koju stvaraju fotografije i ubica čeka svojih pet minuta slave. *Vaga* prikazuje posleratno društvo koje slavi spektakl, „svet okrenut natraške, život koji se živi unutar predstava koje stvaraju štampani i vizuelni mediji“.<sup>71</sup>

Istina je relativna stvar, čak i činjenice ne znače siguran put do istine, već zavise od interpretacije i analize. I pored skoro sedam stotina svedoka i više od sedamdeset fotoaparata i kamera istina o događaju ostaje u senci. Činjenice koje se savršeno povežu čine savršene fikcije, i to zavisi od mašte onoga koji kroji. Ako se oslonimo na Bartovu analizu „efekta stvarnog“ iz teksta „Diskurs istorije“, prema kom „U čitavoj našoj kulturi postoji sklonost ka efektu stvarnog, koju potvrđuje snažan razvoj žanrova..., a naročito snažan razvoj fotografije, čija je jedina specifičnost više (u odnosu na crtež) upravo to što označava da se prikazani događaj stvarno odigrao“.<sup>72</sup> Zaključujemo da tehnologija teži da prikaže konačnu istinu događaja. Međutim, DeLilov roman nam pokazuje kako fotografija i snimak atentata na prvi pogled deluju da otkrivaju istinu, ali u stvari ne kazuju ništa.

Savremeno društvo počiva na potrebi za potvrđivanjem stvarnog kroz fotografiju, reportažu, dokumentarac. Slike su postale dominantan medij i preuzele su vođstvo u odnosu na reč. U romanu postoji nekoliko primera koji dočaravaju ulogu slika u svakodnevnom životu. Prvi prikazuje Marinu Oswald kada je videla svoj lik snimljen kamerom. Jedno veče su šetajući prošli pored robne kuće i ona je videla sebe i svog muža na televizoru u izlogu: „Ona je bila na televiziji... Gledala je Lija i Džun u izlogu, zatim se okretala da ih vidi na pločniku. Nastavljala je da gleda od izloga ka pločniku. Izlazila je iz vidokruga slike i vraćala se. Bila je zadivljena svaki put kada bi videla sebe kako se vraća“ (V,227). Marina doživljava tu promenu sopstvenog lika u odnosu na to kako ga ona zamišlja u stvarnosti i oseća kako se „svet okrenuo natraške“ (V, 227). Odnos između

---

<sup>70</sup> Frank Lentricchia, „Libra as Postmodern Critique“ in Frank Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham, str. 206.

<sup>71</sup> Ibid., str. 206.

<sup>72</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“ (prevela Marija Panić), *Txt*, br 9/10, 2005, str. 43-44.

stvarnosti i fantazije je tako obrnut i predstava (slika) stvarnosti postaje stvarnija od same stvarnosti. Ovo je tema koja prožima roman, ali je i lajtmotiv DeLilovih romana.

Iako Osvald zamera Marini i njenoj opsednutosti slikama i stvarima nekoliko primera pokazuje kako je i on deo tog sveta koji prezire. Na nekoliko fotografija on pozira glumeći revolucionara, a u svom istorijskom dnevniku predstavlja sebe kao glumca koji igra ulogu na sceni istorije. Dok piše svoj istorijski dnevnik on ne uspeva da pronade red u polju malih simbola: „On nije mogao jasno da vidi sliku koja se zove reč. Reč je takođe slika reči“. (V, 211). U ovom primeru se možemo pozvati na teoriju o referencijalnoj iluziji Majkla Rifatera. Prema njemu referent se odnosi na nematerijalan pojam, a stvar na materijalnost. Referent označava sve ono na šta možemo pomisliti, bez obzira da li je materijalno ili nematerijalno. Reči, kao fizički oblici, nemaju prirodne veze sa referentima.<sup>73</sup> Tako je i kod DeLila reč samo slika reči. U poslednjoj sceni kada upućuju Osvalda, DeLilo ga prikazuje kako bulji u kameru: „Mogao je da vidi sebe ustreljenog kao što je to kamera snimila. Kroz bol on je gledao TV“ (439). On zna da će njegova smrt biti preneti uživo kao televizijski događaj. On tako stvara sliku koju će iznova i iznova puštati, i koju će publika javno konzumirati.

Ta slika koja je dostupna javnosti stvarnija je od same stvarnosti. Mržnja koju zaverenici osećaju prema Kenediju je posledica ne samo odnosa sa Kubom, već i slikom moći koju Kenedi predstavlja u javnosti: „Banisterova mržnja prema vladi bila je delimično reakcija na sam javni život, prema ljudima koji sijaju ispred objektiva kamera. Kenedi magija, Kenedi harizma“ (V, 62)! Kada Kenedi stigne na aerodrom u Dalasu 22. novembra, doživljavaju ga kao pravog jer izgleda kao na slici: „Izgledao je kao on, kao fotografija. Kretao se pored ograde, zgodan i preplanuo, osmehujući sa slavno prema zidu otvorenih usta“ (392). Za DeLila atentat je označio rođenje jednog novog doba, medijskog doba. I to pre svega, rođenje vizuelnih medija. Primer za to je osamnaestominutni Zapruderov film, koji je prvo kružio u tajnosti, a potom puštan u medijima do iznemoglosti. Film koji je zabeležio atentat na Kenedija postao je jedan od najproučavanijih filmskih snimaka u istoriji. Na prvi pogled, Zapruderov film je jedno od najboljih svedočanstava, odnosno dokaza vezanih za taj događaj: „Eksperti su istražili svaki sumnjivi detalj Zapruderovog filma. To je osnovni vremenski nacrt atentata i

---

<sup>73</sup> Upor., Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program*, br 85, 1990, Radio Beograd, str. 197.

značajni amblem nesigurnosti i haosa“ (V, 441). Na prvi pogled deluje da govori sve, ali nam u stvari ne govori ništa. Govori da je naša kultura postala zavisna od televizijskog spektakla. Ova uznemirujuća činjenica inspiriše DeLila da se tom temom bavi u svojim romanima. Slika Osvalda koga ubijaju na kraju romana postaje slika koja je urezana u kolektivnu memoriju nacije. U tom „živom“ prenosu, Osvald se preznojava, usta su mu u bolnom grču, drži se za stomak. Svaki osećaj ga napušta, ne čuje sirene, niti glasove ljudi oko njega, jedino što vidi je lice na TV-u.

DeLilo gradi svoj narativ koristeći filmove i snimke sa televizije, slogane, pesme pop pevača, istorijske datume i činjenice, književnu i filozofsku tradiciju. Od čitaoca zavisi koliko će razumeti roman, odnosno da li će uspeti da oslobodi tekst od referencijalnih zabluda. Tražeći svoje mesto u istoriji Osvald gleda dva filma i na taj način se priprema za atentat. Prvi film koji gleda je „Iznenada“ sa Frenkom Sinatrom u glavnoj ulozi. U ovom filmu Frenk Sinatra igra vođu ekipe profesionalnih ubica, čiji je zadatak da ubiju predsednika Sjedinjenih Američkih Država. Osvald zaključuje na osnovu kola i frizura da je film snimljen pedesetih i da se radi o Ajzenhaueru. Sledeći film koji gleda je „Mi smo bili stranci“ (We Were Strangers). Džon Garfield je američki revolucionar na Kubi tridesetih godina XX veka. On kuje zaveru da ubije diktatora. Li je znao da je ovo bio period vladavine Mačada. Ovi filmovi su učinili da oseća nešto čudno u vazduhu. Podsetili su ga na važne datume, događaje u oktobru i novembru, ali shvata da to nisu samo filmovi već period godine. Ovde DeLilo ukršta istoriju i fikciju, istorijske i fiktivne događaje: to su meseci kada se dogodila raketna kriza, ali i meseci kada ga je Marina napustila i vratila se. U oktobru je i njegov rođendan. Okruženje DeLilovog romana je okruženje koje počiva na medijskim slikama, vizuelnom. U takvom okruženju DeLilo pokazuje kako postmoderni pristup istoriji ne znači njeno ukidanje, već temeljno preispitivanje. Roman prevazilazi model historiografske metafikcije koji daje Hačionova time što dovodi u sumnju i samo postojanje istorije kao objektivne kategorije.

DeLilo svojim romanom pokazuje kako je televizija postala suština, kvintesencija postmoderne kulture. Bodrijar to naziva „rastvaranjem TV-a u život, i rastvaranje života u TV“.<sup>74</sup> Posledica hiperrealnosti, karakteristike postmodernosti, je da se realno i zamišljeno stalno sudaraju. Stoga se stvarnost i simulacija doživljavaju bez razlike.

---

<sup>74</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, New York, Semiotext, 1983, str. 55.

Simulacije su često stvarnije od same stvarnosti. Bodrijar i Delilo žele da pokažu kako ljudi više ne mogu da naprave razliku između fikcije i stvarnosti i kako je razlika između njih dve sve manje i manje važna. Slično tome i Džon Fisk (John Fiske) tvrdi kako postmoderni mediji nisu više sekundarne reprezentacije stvarnosti, „oni proizvode stvarnost koju prenose“.<sup>75</sup> Fisk je zasigurno u pravu kada kaže da su u našem postmodernom svetu svi događaji koji su važni medijski praćeni događaji. Toga je svestan i glavni junak *Vage*. Fisk navodi primer O. Dž. Simpsona kada su ljudi, prateći taj događaj preko TV-a, išli na lice mesta i nosili portabl televizore sa sobom kako bi se uverili da je prenos uživo. Videći sebe na televiziji mahali su sebi samima. Oni su znali da mediji ne izveštavaju, već stvaraju vesti. Da bi bili deo hapšenja, nije bilo dovoljno biti tamo, bilo je potrebno biti na TV-u. Razlika između stvarnog događaja i medijske predstave više nije jasna.

#### 3.4. Osvaldov izmišljeni identitet

Roman *Vaga* prati Osvaldovu životnu priču od tinejdžerskih godina u Bronksu i Nju Orleansu, preko službe u Marincima, boravka u Sovjetskom Savezu, Luizijani, Teksasu i konačno do njegove smrti u policijskom pritvoru. Ovo je roman pokreta, uznemirenosti i kratkotrajnih vezivanja koja će nagovestiti Osvaldove pokušaje da obezbedi sebi mesto u istoriji. On želi da postane poznat, da se izdigne iznad „običnog“, da se oslobodi banalnosti srednje klase. Kao tinejdžer on je očaran podzemnom železnicom, svetom ispod sveta, koji je čistiji, istinitiji, stvarniji od sveta na površini: „vozio sa samo radi vožnje. Buka je imala moć i ljudsku snagu. Tama je imala moć... Nikada više u svom kratkom životu, neće osetiti ovu unutrašnju snagu“ (V, 13). DeLilo ovime prepoznaje tragediju ljudskog bića koje je nesposobno da oseti snagu osim u buci javne železnice. U školi Osvald voli da čita o životinjama, naročito o onima koje žive u pećinama. I on je takav, izolovan od drugih: „On oseća skoro kao da ima veo između njega i drugih ljudi“ (V,12). Njegov identitet je sklop mnogobrojnih verzija, kontradiktornosti i nepravilnosti, gusti tekst koji je otvoren za interpretaciju.

---

<sup>75</sup> John Fiske, *Media Matters: Everyday Culture and Media Change*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1994, str. xv

Centralna dvosmislenost Osvaldovog identiteta krije se u činjenici da se kroz roman ponavljaju scene u kojima su akteri muškarci u malim sobama. Jedan od njih je Vin Everet koji otpočinje proces „izmišljanja Osvalda“. On tako udvostručuje pokušaje samog Osvalda da stvori naizmenične identitete: „Očajni ljudi daju svojoj samoći smisao i sudbinu“ (V, 141), kaže Everet, aludirajući time na budućeg Kenedijevog ubicu i na samog sebe. Živeći u izolaciji i očaju, on organizuje zaveru koja postaje njegov smisao i sudbina, kao alternativu pozivu profesora i ritualima porodičnog života. On oseća da se neke stvari čekaju celog života i to je onaj trenutak u kome će Osvald realizovati svoju istorijsku sudbinu. Dok planira taj „spektakularni promašaj“ on oseća uzbuđenje slično onom koje oseća Osvald dok se vozi železnicom. Njegov san je da Kastro bude otkriven za pokušaj atentata i da Amerika ponovo zauzme Kubu. To je tajna njegovog života, ideja vodilja. I Branč je jedan od tih ljudi koji živeći u izolaciji traže način za povezivanje: „Trebalo je da prođu sve ove godine da shvati da njegov predmet nisu politika ili nasilni zločin već ljudi u malim sobama. Da li je on jedan od njih sada“ (V, 181)? *Vaga* otkriva kako to tiho očajanje rezultira nasiljem. Razmišljajući o ovom motivu u svom delu *DeLilo* kaže sledeće: „Njegov život u malim sobama je antiteza života koji Amerika izgleda obećava svojim građanima: život potrošačkog ispunjenja“.<sup>76</sup> *DeLilo* i ovde raskrinkava mit na kome počiva američka civilizacija.

Ljudi u malim sobama su Branč, Everet i Osvald i zajedničko im je to što se njihovi poslovi i životi temelje na razlici između fikcije i stvarnosti. U centru ovog složenog odnosa je Osvald. On nije samo stvarna istorijska ličnost oko koje je *DeLilo* stvorio svoju fikciju, već fikcija koju su već stvorile tajne službe i obaveštajne agencije, a koju su zatim preoblikovali i uglačali masovni mediji i Vorenova komisija. U članku za *Rolling Stone* *DeLilo* kaže da Li Harvi Osvald izgleda kao tajna zamisao čija je biografija skrojena od fotografija, potpisa, pseudonima, promena mesta prebivališta, turističkih karti, zahteva za vize: „Ko ga je sklopio? On nije glumac toliko koliko je lik, izmišljeni lik koji se prvi put pojavljuje kao takav 1957. godine“.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Anthony DeCurtis, „An Outside in This Society: An Interview with Don DeLillo“, *South Atlantic Quarterly* 89, Spring 1990, str. 290.

<sup>77</sup> Don DeLillo, „American Blood: A Journey Through The Labyrinth of Dallas and JFK, *Rolling Stone*, December 8, 1983, str. 24.

Jednako je značajno spomenuti da je Osvald sam učestvovao u sopstvenoj fabrikaciji, u stvaranju lažnih identiteta. Li Harvi Osvald se služio velikim brojem imena i potpisa u zavisnosti od situacije i mesta boravka. Kada zaverenici provale u njegov stan u Nju Orleansu da uzmu primerke njegovog rukopisa oni su zapanjeni količinom falsifikovanih dokumenata, pasoša, vozačkih dozvola, političkih članskih kartica, što svedoči o Osvaldovoj fascinaciji izmišljanja identiteta. On ima novo ime u svakom mestu u kome živi. U Rusiji on uzima ime Alek jer je Rusima teško da izgovore Li. Najčudnije među imenima je Hidel (Hidell), što je kombinacija od hide (sakriti se) i Fidel. On izmišlja ovo ime dok u Japanu odlučuje da se priključi svetu špijunaže. Kada piše svoj istorijski dnevnik, on piše glasom Hidela. Hidel je ime, proizvod jezičke igre:

„Take the double-e from Lee.

Hide the double-l in Hidell.

Hidell means hide the l.

Don't tell.“ (V, 90)

Hidel tako postaje maska za Lija. Kroz ceo tekst Hidel nam se obraća tako da se Osvaldov identitet rasipa. Ime Hidel je povezano sa istorijom: „Mi živimo večno u istoriji, izvan granica ega i ida. Nije bio siguran šta je tačno Id, ali je znao da leži skriven u imenu Hidel“ (V, 101). Glen Tomas (Glen Thomas) u eseju „Istorija, biografija i narativ u Don DeLilovoj Vagi“ ističe kako Osvald zauzima područje Ega, a Hidel Ida.<sup>78</sup> U ovoj šemi ega i ida, može se reći da Hidel predstavlja nesvesno, ili iskaz „Drugog“. Samo ime govori o skrivanju, prećutkivanju. To je nešto čega je i Osvald svestan:

„Hidell means don't tell.

The Id is hell.

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

Cilj istorije je da se prevaziđu te podele, da se ego i id stope u jedno, i da se izađe iz „tamne noći usamljenog sopstva“ (V, 101). Sam roman pokazuje kako je nemoguće postići taj cilj i to je vidljivo u liku samog Osvalda i zaverenika. Njihova kodirana imena, nadimci posredno govore da je jedinstvo lika i svrhe iluzorno, naglašavajući fragmentarnost svakog subjekta. Slično tome, i ideje istorije se temelje na rasipanju,

---

<sup>78</sup> Glen Thomas, „History, Biography, and Narrative in Don DeLillo's *Libra*“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 43, No. 1, Spring 1997, str. 112.

podeljenosti, fragmentarnosti. Sam Oswald je mislio da je kraj izolaciji tačka u kojoj on ne bi više bio odvojen od borbi koje su se dešavale oko njega. Ako postane deo te borbe, on će se stopiti sa svetom, postaće deo istorije. Oswaldov osećaj da ga neko posmatra mu omogućava da se identifikuje sa moćnim Drugim: „Ako je svet mesto na kome se krijemo od nas samih, šta radimo kad nam svet više nije dostupan. Mi izmislimo lažno ime, izmislimo sudbinu, kupimo pušku preko pošte.“ (V, 148). Na Oswaldovoj sahrani njegova majka razmišlja kako, šta god da se dogodi, jedina stvar koju ne mogu da joj oduzmu je moć njegovog imena. Ono sada pripada njoj i istoriji.

Oswald je tako nespretni autor sopstvenog identiteta. On pokušava da se odupre svom nesrećnom detinjstvu. Otac mu je preminuo pre njegovog rođenja. Živeo je u siromaštvu sa majkom, stalno su se selili. U pismu svom bratu on piše: „Sreća znači uzeti učešće u borbi kada granica između ličnog sveta i sveta u celini uopšte ne postoji“ (V, 2). Pošto ga je siromaštvo onemogućilo da sanja američki san, njega već sa petnaest godina privlači vizija komunizma. On pronalazi utočište u bibliotekama Nju Orleansa. Očaravaju ga harizmatične figure Lenjina i Trockog. On zamišlja istoriju kao neku metafizičku snagu koja će mu omogućiti stalni identitet i koja će ga izvući iz izolacije: „Istorija znači utopiti se. Svrha istorije je da se izvučeš iz sopstvene kože. Znao je šta je Trocki napisao, da nas revolucija vodi izvan tamne noći sopstva u izolaciji. Mi zauvek živimo u istoriji, izvan ega i ida“ (V, 101). Iako Oswald misli da će pronaći svoj put do istorije kroz akciju i skrivenost, nastojeći da bude hrabar poput Lava Trockog, njegov stav prema moći za koju misli da je istorija je pasivan u suštini. Njegov stav je stav potčinjavanja nadmoćnoj sili.

Upravo taj njegov stav je predmet analize Dejvida Kortrajta (David Courtwright). Kortrajt razmatra DeLilov portret Osvalda kao primer nomotetičke istorije, to jest portret čoveka čiji je život podređen većim silama koje upravljaju ljudskim poslovima.<sup>79</sup> On veruje da sve što je DeLilo izgubio u istorijskoj verodostojnosti time što je Oswald promašio, nadoknadio je u tematskoj jasnoći. Prema Kortrajtu, pitanja ljudskog ponašanja kojima se istoričari bave spadaju u dve kategorije: nomotetičku i historiografsku. Nomotetički pisci identifikuju sile koje upravljaju ljudskim poslovima i otelovljuju ih u

---

<sup>79</sup> David T. Courtwright on DeLillo as Nomothetic Historian, in *Don DeLillo*, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2003, str. 89.



svojim delima. Oni podređuju pojedinačno moćnim fizičkim, biološkim, ekonomskim, društvenim i psihološkim silama za koje veruju da su ključne za razumevanje ljudske prošlosti. Nasuprot njima idiografski istoričari pokušavaju da razumeju jedinstvene i neobične događaje i okolnosti, fokusirajući se na pojedinačne istorijske aktere i rekonstruišući izbore koji su se postavljali pred njih u određenom trenutku. Oni deluju pod različitim prisilama i pritiscima, ali uspevaju da, koristeći razum, nastave dalje. Ove pojedinačne odluke, neke dobre, neke loše, pokreću istoriju. Kortrajt navodi primer robova koji su oslobođeni ne zato što je severnjački industrijalizam trijumfovao nad južnjačkim ropstvom, već zato što je Linkoln razumeo i njihovu emancipaciju kao moralno korektnu i strateški korisnu. „Idiografska istorija dozvoljava, iako ne zahteva, herojske poduhvate. Nomotetička istorija, budući da je deterministička, ih isključuje“.<sup>80</sup>

Kortrajt dalje analizira DeLilova dela kao izraz nomotetičke istorije. Njegovi junaci se nalaze uhvaćeni, ne u linearnim sistemima uzroka i posledica, već u shemi međusobno isprepletanih sistema. Oni pokušavaju da ih imenuju, razumeju, prežive, pobegnu iz tih sistema. U *Beloj buci* Džek Gledni je paralisiran sopstvenim strahovima. On mora da se suoči sa toksičnim događajem koji se kreće zemljom kao neki brod smrti iz staronordijske legende. U romanima *Mao II* i *Podzemlje* likovi stalno izražavaju svoja nespokojsstva i strahove, osećaj da su podređeni nečemu što je veliko, zlokobno. Jedan junak u *Podzemlju* pita: „Šta mi to znamo?“, a drugi odgovara „Sve je povezano“ (P, 833). U Epilogu DeLilo kaže: „Kapital uništava sve nijanse u jednoj kulturi“ (P, 793).

U romanu *Vaga Osvald* je gubitnik, kao posledica urođenih karakteristika i socijalnih okolnosti. Kortrajt navodi kako je DeLilo bio začuđen razlikom između snimljenih Osvaldovih debata o Kubi (jasnih i izražajnih govora osobe sa očiglednom inteligencijom) i detinjastog pisanja i teškoće u čitanju. Disleksija ga je omela u uspehu u školi i napretku u karijeri. Uspešan član srednje klase ne bi pucao u predsednika. Sve od trenutka smrti njegovog oca vodi daljem padu. Pod snažnim uticajem poezije Volta Vitmana on počinje da piše svoj istorijski dnevnik za potomstvo za koje on pretpostavlja da će biti zainteresovano da prati njegov put. DeLilo prikazuje Osvalda kao osobu koju odlikuje protivrečnost. Osvald protivreči sam sebi, poriče sam sebe. On bira marksističku

---

<sup>80</sup> David T. Courtwright on DeLillo as Nomothetic Historian, in *Don DeLillo*, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2003, str. 90.

literaturu jer ga ona izdvaja, čini ga posebnim u odnosu na njegove drugove iz odeljenja, vršnjake. To su knjige koje pojedinca smeštaju u lance istorije.

Kristofer Mot (Christopher M. Mott) u eseju „Vaga i tema istorije“ kaže kako „Osvald ulazi u svet marksizma kroz mitska vrata američke individualnosti i kao usamljenik“.<sup>81</sup> Ironično je što ga ova vrsta literature izdvaja iz grupe. Dozvoljavao je drugima samo da pogledaju naslove da zadovolje znatiželju, i da on vidi kako im se lica krive, ali majci nije pokazivao knjige. Knjige su bile nešto privatno, lično, kao nešto što pronadeš i sakriješ, nešto što „sadrži tajnu o tome ko si“ (V, 41). Same knjige su bile tajna, zabranjene i teške za čitanje. Knjige su promenile izgled njegove sobe, njegova pohabana odeća je dobila novi izgled zbog ovih knjiga. Paradoksalno je što on želi da se čitajući ove knjige izdvoji kao individua, a u isto vreme vidi sebe kao deo nečega ogromnog i silnog. On je proizvod silne istorije, istorije koja briše sve pred sobom. Ovo je scena povezanosti i izolacije, protivrečnosti koja karakteriše Osvaldov život i život Amerike u kojoj on pokušava da opstane. DeLilo provlači sliku ćelije i male sobe kroz ceo roman: „Ljudi u malim sobama. Ljudi koji čitaju i čekaju, boreći se sa tajnim i grozničavim idejama“ (V, 41).

U međuvremenu on čita i priručnik za Marince svog brata i tako se priprema za dan kada će se prijaviti. On je zadivljen preciznošću, strogoćom, savršenstvom o kojima čita u priručniku. Zamišlja sebe kao heroja, ljude u tamnim kaputima, ljude kao na filmskim plakatima. Ovo sanjarenje je njegov unutrašnji život. Glas koji upozorava je prisutan: „Opasnost je svuda“, upozorava komentator na radiju kako roditelji treba da budu na oprezu i proveravaju šta njihova deca čitaju i slušaju (V, 18). Ovo upozorenje čuje Meri Frensis Everet koja kasnije to primenjuje u odnosu sa ćerkom. Ona brine o njenom raspoloženju, tajnama i zbog činjenice da sluša određenu radio stanicu. Slično tome, Osvaldov otac njegovog druga zabranjuje da dolazi kod njih kada ga, uz igru šaha, čuje kako je prišao komunizmu. Njegov drug se šali kako je Osvald „tinejdžer komunista“, jedan od onih koje senator Istlend traži u svom anti-komunističkom ratu. Ovakve scene ukazuju na povezanost privatnog i javnog. DeLilo istorizuje trenutak antikomunizma. Komunizam je smatran pustošenjem, krađom, i taj stav je usađen u nacionalno biće, u `kolektivno nesvesno`. Jedna od ironija u romanu je da mere koje se preduzimaju da

---

<sup>81</sup> Christopher M. Mott, „Libra and the Subject of History“, *Critique* 35 (Spring 1994), str. 137.

zaštite stanovništvo od komunizma podrivaju integritet onih koje bi trebalo da zaštite. Jedna od tih mera je osmatranje. Vin Everet kao agent CIE razmišlja o tehnologiji osmatranja i zaključuje kako je ona problematična. Špijunski avioni i sateliti sa kamerama vide i čuju. Everet ih poredi sa starim monasima koji su prikupljali i beležili saznanja. Tako i ovi sistemi prikupljaju i beleže sve tajno znanje ovoga sveta. Za Evereta, ovi sistemi, koji mogu da nas čuju u našim krevetima, znače kraj vernosti. Pravi primer Everetovih tvrdnji je sam Oswald. Tokom čitavog života on se susreće sa birokratskim sistemima i tehnologijama osmatranja. Ovi sistemi i tehnologije podgreavaju njegove fantazije o tajnosti i moći, ali ga istovremeno otuđuju.

Osvaldovo otuđenje ga tera da se identifikuje sa slikom na televiziji, ili filmu. To maštanje mu omogućava da se lako prebaci iz jedne stvarnosti u drugu. Poistovećuje se nekritički sa likovima sa postera, romanima o Džejmsu Bondu. On sanja da će se pojaviti na naslovnoj stranici Tajma ili na televiziji. To bi bila potvrda njegovog identiteta. Oswald je pun protivrečnosti i dopunu za svoju nepotpunost traži u nekoj većoj sili. On želi da ima jasnu ulogu i prvo ga privlači veliki istorijski narativ. On čita Marksa i Trockog i na kraju gleda šta to američki mediji imaju da ponude. Oseća uzbuđenje kada Džon Vejn poseti bazu Marinaca. On ga posmatra dok ruča i želi da mu se približi, da kaže nešto originalno. Zadivljujuće je videti taj smeh sa ekrana u stvarnosti. Čovek je dvostruko stvaran, misli Oswald. Kad se fotografišu sa oficirima, Oswald se pita da li će i on videti negde u pozadini te fotografije. Oswald ne može da se odvoji od njega i ode da radi svoje dužnosti, već ostaje minut duže i seća se scene iz filma „Crvena reka“, kada Džon Vejn kaže svom usvojenom sinu: „Vodi me u Misuri, Met“ (V, 94). On žudi za ulogom, američkim arhetipom razbojnika koji se ponavlja u Holivudskim filmovima.

Osvald živi u svom izmišljenom svetu špijunaže. U tom svetu špijunski avion U-2 privlači njegovu pažnju. Dok radi u bazi u Japanu, on radarom prati tajne letove aviona U-2. Kasnije će u Rusiji čuti vesti da je oboren avion U-2. U grafičkoj kompaniji u kojoj radi govorkalo se da su razvijali fotografije koje je snimio ovaj sveprisutni avion: „Misteriozni U-2. Pratio ga je od Japana do Rusije, i sada ovde u Dalasu“ (V, 275). Dešavalo mu se čak da čuje glas pilota u snu. Avion je tačka sa koje sve može da se vidi i sazna, on nudi lekciju „iz fizike i duhova“ (V, 161). On je i mera stvarnosti, potvrđuje postojanje sovjetskih raketa na kubanskoj zemlji. Oswald zna tačne podatke o

karakteristikama aviona: „Devedeset hiljada stopa? Ništa ne leti tako visoko. Leti do devedeset hiljada stopa, videćeš duše mrtvih u krugovima od belog svetla“ (V, 166). Ne iznenađuje što se Oswald vraća ovim avionima u poslednjim trenucima. Smrtno ranjen u policijskoj stanici Dalasa, on razmišlja o pilotu U-2 kako plaća kauciju iz svog aviona. U ovim trenucima strah od smrti i fantazija o svemogućnosti su združeni. U jednoj ranijoj sceni on zamišlja pilota kako leti nad Sovjetskim Savezom i sa te pozicije moći on je potpuno bespomoćan. Značajno je zapaziti da su osećanja bespomoćnosti, paranoje i otuđenja sveprisutna u DeLilovim romanima. I dok leti iznad Urala on želi da živi drugačijim životom, van tajni, skrivanja i osećaja krivice. Oswald želi da se identifikuje sa ovim pilotom, da se poistoveti sa osećanjem moći koje pilot ima dok leti iznad prostranstava. Ironično, saznajemo da i ova privilegovana pozicija visine na kojoj je pilot nije put ka istini.

Osvaldov znak je podeljeni znak i ukazuje na dvojstvo, nesigurnost. Taj „znak“ (astrološki, istorijski, označitelj) je podeljen, rasut, u fragmentima. U svom istorijskom dnevniku Oswald je i narator i onaj kome se on obraća. On zauzima dve pozicije, zauzima i poziciju čitaoca. Oswald i čitalac se stapaju u trenutku čitanja. Tu je vidljiv stav Majkla Rifatera da se suština književnog fenomena ne nalazi ni u piscu, ni u izolovanom tekstu, već u dijalektici teksta i čitaoca: „Problem je u tome što i kritičari nasedaju: oni stavljaju referencijalnost u tekst, dok je ona u stvari u čitaocu, u oku onoga koji gleda – dok je ona samo racionalizacija teksta na koji je delovao čitalac“.<sup>82</sup> Iz ovoga zaključujemo da je sam čitalački čin još jedna od Oswaldovih iskaznih pozicija i da je zadatak analize da to pokaže.

### 3.5. Nedorazjani američki san

*Vaga* je, u jednom smislu, fiktionalna Oswaldova biografija, koja prati njegovo detinjstvo, službu u Marincima, Sovjetskom Savezu, i učestvovanje u atentatu po kome je poznat. Ono što Oswald prezire je njegovo „obično“ ja, sve ono što ima u porodici, ljubavi, na poslu. Ono što priželjkuje je da postane deo nečeg većeg, silnijeg. Od detinjstva ga prati nesreća i u takvim okolnostima američki san ostaje nedostižan i on se okreće komunističkoj viziji već sa petnaest godina. Ono što je projektovao za sebe

---

<sup>82</sup> Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program*, Br 85, 1990, Radio Beograd, str. 197.

pokušaće da pronade među Marincima u Japanu, ali ovaj vojni sistem doživljava okrutnim isto koliko i kapitalistički sistem kod kuće. Ni u ogromnom geografskom prostranstvu Sovjetskog Saveza ne uspeva da se snađe, dobija loš posao u fabrici u Minsku. Frustriran, vraća se u Sjedinjene Američke Države gde je i dalje nula u sistemu. Ne može da pronade posao koji će mu omogućiti da do kraja meseca obezbedi porodicu. Upoznaje se sa jednim od zaverenika koji ga ubeđuje da učestvuje u atentatu. Konačno dostiže status za kojim je žudeo kada ga ubijaju u podrumu policijske stanice i on to vidi kao televizijski događaj.

Kroz ceo roman Osvald je prikazan kao autsajder, gdegod da se nalazi: „Emigracija nije jednostavna. Ne preporučujem je nikome. To znači da dolaziš u novu zemlju, da si uvek autsajder, da uvek moraš da se prilagođavaš“ (V, 152). Kao adolescent u Bronksu ismevaju ga zbog južnjačkog akcenta, a u Nju Orleansu ga istuku zato što govori kao severnjak. U Marincima polaže kvalifikacioni test stranog jezika i dobija najnižu ocenu. Delovi njegovog istorijskog dnevnika iz perioda kada je bio u Rusiji su upečatljivi baš zbog lingvističkog haosa: „I explaine I am a communist, ect. She is politly sym. But uneasy now. She tries to be a friend to me. She feels sorry for me I am someth. new“ (V, 150). Dalji primeri ističu tu problematičnost: „7:00 p.m. I decide to end it. Soak rist in cold water to numb the pain... My fondes dreams are shattered“ (V, 151-152). Dalju zbrku u njegovom pisaniju primećujemo kada opisuje sebe kao sina agenta osiguranja čija je rana smrt „left a far mean streak of independence brought on by neglect“ (V, 213). Testovi koje su sprovedli sovjetski zvaničnici pokazuju kako Osvald pati od neke vrste disleksije. On sam objašnjava kako ne može da pronade red u tom polju malih simbola i kako ih vidi u nekoj izmaglici. Isključen je iz sveta pisane reči i teško mu je da pronade odgovarajuću formu za svoje reči. Time se gubi i značenje reči.

Osvaldovo lingvističko otuđenje je očigledno u trenucima kada on piše. Glen Tomas (Glen Thomas) analizira to otuđenje, uzimajući u obzir Lakanovo stanovište da je najdublje otuđenje u našoj naučnoj civilizaciji vidljivo u trenutku kada taj subjekt počinje da nam priča o sebi“.<sup>83</sup> Tomas navodi primere iz Osvaldovog istorijskog dnevnika kojima potkrepljuje Lakanovo stanovište. Ono što Lakan naziva „iskazom Drugog“

---

<sup>83</sup> Glen Thomas, „History, Biography, and Narrative in Don DeLillo’s *Libra*“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 43, No. 1, Spring, 1997, str. 111.

očigledno je u glasu Hidela. Osvaldov pripovedački subjekt je podeljen, tako da je Osvald u isto vreme i subjekat i objekat pripovedanja. U jednoj sceni on kaže: „Negde violina svira, dok ja posmatram svoj život kako juri“ (V, 152). Ovi primeri privlače pažnju i prilikom analize Osvaldovog podeljenog identiteta. Tako forma i struktura same naracije učestvuju u oblikovanju Osvaldovog karaktera.

Analizirajući Osvaldov karakter kritičari često istražuju korene socijalnog otuđenja u romanu. Razlozi tom otuđenju su delimično u ambijentu potrošačkog društva. Život potrošačkog ispunjenja je postao glavna premisa života u Americi. Osvaldov život je antiteza života koji Amerika nudi, odnosno obećava svojim građanima. Imajući u vidu činjenicu da Osvald jedva da ima posao, on onemogućava svoju suprugu Marinu da učestvuje u tom potrošačkom „raju“. DeLilo sa preciznošću prikazuje Ameriku 50-ih i 60-ih godina XX veka. U toj Americi se činovi nasilja i potrošnje preklapaju. DeLilo u romanu kaže kako posle Osvalda ljudi u Americi neće morati da vode živote u tihom očajanju. Dovoljno je da se čovek prijavi za kreditnu karticu, kupi pušku, putuje kroz gradove, predgrađa i tržne centre, anonimno, tražeći priliku da puca u prvu slavnu osobu na koju naiđe samo da bi pokazao da postoji neko ko čita štampu.

Kasni kapitalizam, prema DeLilu, nudi život i obećanje potrošačkog ispunjenja. Međutim nus proizvodi su socijalna fragmentacija, izolacija, otuđenje. Osvaldovi komentari pokazuju da je on svestan ovakvog društvenog uređenja u kapitalizmu. On smatra da su on i njegova majka deo istorije koja briše sve pred sobom, „zaključani u proces, sistem novca i vlasništva koji je smanjivao njihovu ljudsku vrednost svakoga dana“ (V, 41). DeLilo dalje svedoči o stvarnosti koju oblikuje kapitalistički sistem, prateći Osvalda u Japanu: „Strani kapital, strane trupe dominiraju modernim Japanom, rekao je. Sve strane trupe su američke trupe. Svaki Zapadnjak je Amerikanac. Svaki Amerikanac služi cilju monopolističkog kapitala“ (V, 87). Ova scena svedoči o procesu globalizacije koji je postao ključni pojam za razumevanje savremenog sveta. Teoretičari

često globalizaciju vide kao „uspešno nametanje američke kulture širom sveta“.<sup>84</sup> Osvaldov boravak u Japanu pokazuje kako su ova dva društva međusobno povezana i međuzavisna, što je posledica rastuće globalizacije. Takva društva postindustrijskih liberalnih demokratija bi trebalo da budu daleko raznovrsnija i time multikulturnija nego što su ranije bila. Međutim, posledica globalizacije ogleda se i u izjednačavanju i ujednačavanju ljudi širom sveta. Prema DeLilu, „svaki Zapadnjak je Amerikanac“. Suprotno od onoga što bi se moglo očekivati, vidimo kako je globalizacija dovela do privrženosti određenim kulturama, društvima i vrednostima. U *Vagi* DeLilo pokazuje kako živimo u svetu koji je globalan, ali istovremeno i lokalan. To su u stvari dva lica istog procesa o kome govori Milan Mesić u knjizi *Multikulturalizam*: „Njihovu, na prvi pogled, paradoksalnu uvjetovanost neki istraživači označavaju novom kovanicom – globalizacija“.<sup>85</sup> Svet je postao globalno selo, kao posledica naglog širenja tokova kapitala, radnih i izbegličkih migracija, revoluciji u komunikacijskim tehnologijama i transportnim sredstvima.

DeLilo još jednom ruši mit o Americi kao zemlji potrošačkog ispunjenja. Iako se nalazi u zemlji sloboda i jednakih mogućnosti za sve, Osvald je dokaz manjkavosti tog sistema. Već sa petnaest godina on počinje da proučava marksističku ideologiju. Smatra da ona pruža ključ za njegovo okruženje i da je ispravna teza da: „Kapitalizam počinje da umire“ (V, 110). On oseća histeriju u vazduhu kao što je mržnja prema crncima i komunistima. U vojsci se suočava sa punom snagom sistema za koji mu se čini da podgreva mržnju. Pita se kako bi mogao da živi u Americi. Imao bi izbor da radi u sistemu koji prezire, ili da bude nezaposlen. Osvald je siguran da u takvoj Americi ne želi da živi: „Spreman sam da podnesem bol i teškoće samo da napustim svoju zemlju zauvek“ (V, 120). U braku on ne uspeva da obezbedi ni najosnovnije stvari za život. Nije mogao da priušti ni kontejner za otpatke, tako da je tri puta nedeljno izlazio noću da

---

<sup>84</sup> Vidi John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 2006, str. 147. Storey dalje razmatra ovo viđenje globalizacije kao kulturološke amerikanizacije i zaključuje kako je to stanovište problematično iz više razloga. Prvo, ono izjednačava ekonomski uspeh sa kulturološkim, tako da kultura postaje roba. Kao drugo, globalizacija kao „kulturalna amerikanizacija“ operiše ograničenim konceptom „strani“. Pretpostavlja se da je strani uvek pitanje nacionalne razlike, a zanemaruje se da se može ticati rase, etniciteta, roda, seksualne, generacijske, ili druge društvene različitosti. Treći problem je da ovo stanovište znači da je američka kultura monolitna.

<sup>85</sup> Milan Mesić, *Multikulturalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 2006, str. 51.

bi njihovo smeće bacio u kontejnere drugih ljudi. Pre nego što im se beba rodila on opisuje Marini kakve su radnje u Americi, koliko su dobro snabdevene i koliki je izbor. Za bebe čak postoje čitava odeljenja u robnim kućama i radnje samo za njih. On joj govori kako nikada nije videla takve igračke. U Americi on želi da uštedi za veš mašinu i kola. On sanja o stanu sa balkonom, sanja da će za promenu imati svoj nameštaj, „moderne komade, glatke i čiste“ (V, 371).

Osvald je svestan da ljude privlače vrednosti koje u Americi vladaju: „Svi žele da vole Ameriku“ (V, 113), ali je svestan i činjenice da iskreni čovek ne može da zaboravi ono što vidi u svojoj svakodnevicu. DeLilo ovde ilustruje Holovu (Hall) tezu da postmodernizam govori o tome „kako svet sanja da postane američki“.<sup>86</sup> DeLilo u svom romanu predstavlja postmodernu situaciju. Osvald se u Minsku prijavljuje da studira na Univerzitetu Patrisa Lumumbe. Međutim, njegova molba biva odbijena, što on teško prima. Oseća se malim i bezvrednim. Šef odeljenja za studentska pitanja mu saopštava da je škola osnovana samo za omladinu manje povlašćenih država Azije, Afrike i Latinske Amerike. Li se pita kako oni mogu da misle da je on privilegovan: „To je deo generalne zatupljenosti o životu u Sjedinjenim Državama“ (V, 204). To je u stvari vrednosna generalizacija, prema kojoj je Amerika viđena kao zemlja obilja i mogućnosti. Ostali aspekti američkog društva se tako zanemaruju i potiskuju u drugi plan u odnosu na univerzalne obrasce koji važe. Paradoksalno, iako bi savremena društva trebalo da se temelje na razlikama (kulturnim, rasnim, verskim, nacionalnim, etničkim), u romanu *Vaga* vidimo kako ta društva nisu spremna da uvažavaju različitosti, i odstupe od tradicionalnih socijalnih odnosa i struktura.

DeLilo svojim romanom naglašava da je neizbežna posledica društva, kao što je američko, društvena podeljenost. To je vidljivo u iskustvima „ljudi iz malih soba“ koji su odvojeni od socijalne zajednice. Još jednom ćemo se vratiti Nikolasu Branču, čiji život to ilustruje. On je zatvoren u sobi punoj planova, fotografija, bibliografija, pisama, glasina, filmova i snova: „Ovo je soba snova, soba u kojoj su mu sve ove godine bile potrebne da nauči da tema nije politika ili nasilni zločin, već ljudi u malim sobama“ (V, 181). Osvaldov život je takođe ilustracija te društvene podeljenosti, odsečenosti od

---

<sup>86</sup> Stuart Hall, „On postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall, edited by Lawrence Grossberg in Stuart Hall: *Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited by David Marley and Kuan-Hsing Chen, London, Routledge, str. 132.



sistema. Kroz ceo roman Osvald ne uspeva da pronade svoje mesto u društvu: „On oseća kako živi u centru praznine. On želi da oseti strukturu koja ga uključuje, definiciju dovoljno jasnu da precizira gde on pripada. Ali sistem lebdi pravo kroz njega, kroz sve, čak i revoluciju. On je nula u sistemu“ (V, 357).

Osvaldov glavni problem je što mu ideologija ne obezbeđuje uključivanje u društvenu zajednicu, društvo koje oblikuje konzumerizam. On neuspešno projektuje sopstveno uključivanje u zajednicu, kolektivitet. Osvaldovim otuđenjem DeLilo pokazuje kako su u sistemu kapitalizma stari, tradicionalni oblici ljudskog postojanja i delovanja reorganizovani, skrojeni prema novim modelima i vrednostima. O tim „novim“ vrednostima govori i Milan Mesić u knjizi *Multikulturalizam*: „Modernost se razvijala temeljem ideja i vrijednosti prosvjećenosti koje su smatrane univerzalnima; to su ponajpre primarnost autonomnog pojedinca iznad partikularne kulturne zajednice, i autoritet „univerzalnog“ ljudskog razuma nad kulturno-specifičnim kodovima i vjerovanjima. Na njih se oslanjala historijska evolucija demokratije, artikulacija temeljnih ljudskih prava, razvitak znanosti i tehnologije i ekspanzija kapitalističke ekonomije“.<sup>87</sup> Mesić zaključuje da „logika modernosti počiva na emancipaciji pojedinca od posebne kulturne zajednice, odnosno zajedničkog kolektivnog horizonta značenja“.<sup>88</sup> Osvald živi u eri postmodernosti, u društvu koje proizvodi sve više različitih oblika tradicija i nestabilnih kulturnih identiteta. U savremenom svetu „kulturni identiteti su rezultat neprestane invencije, transformacije i rekompozicije“<sup>89</sup>, tvrdi Mesić. U tom svetu različitosti Osvald ne uspeva da se uklopi u kolektivni identitet. On je, kao pojedinac, dobar primer za identitet koji ostaje nestabilan.

Osvald živi u društvu u kome su nepristrasnost i jednakost prividne i u kome se stvarna socijalna nejednakost temelji na kulturnim različitostima. DeLilo se bavi pitanjem karaktera i subjektiviteta. Čini se da ne veruje da je moguće da se pojedinac povuče u svoje jedinstveno „sopstvo“ i izoluje od sveta. Kristofer Mot (Christopher Mott) se u eseju „*Vaga* i pitanje istorije“ bavi temom emancipacije pojedinca u savremenom američkom društvu. Mot smatra da roman *Vaga* pokazuje kako Amerikanci vide sebe kao nacionalnu kulturu. Pitanje atentata je ostalo nerazrešeno u javnoj debati i to je pitanje

---

<sup>87</sup> Milan Mesić, *Multikulturalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 2006, str. 49.

<sup>88</sup> Ibid., str. 49.

<sup>89</sup> Ibid., str. 49.

koje je najjače uznemirilo američku psihu. Ključno pitanje je da li je atentat izvršio pojedinac ili ne. Mogućnost zavere je uzdrmala tradicionalne temelje o njima samima. Zaverе se događaju i u drugim zemljama, ali Mot kaže: „Evropljani su drugačiji. Možemo da odredimo sebe u odnosu prema njima; oni su naše Drugo“.<sup>90</sup> Mot smatra da se evropske vlade temelje na savezima, a da se američka vlada temelji na „vrednosti pojedinca“.<sup>91</sup>

Mot dalje razrađuje ovu temu tvrdeći da *Vaga* preispituje ideologiju američke vlade, ili, „američki mit o Americi“.<sup>92</sup> Ta ideologija se temelji na ideji, odnosno idealu pojedinca, a ekonomija se temelji na slobodnom nadmetanju pojedinaca. Tako, ekonomija zavisi od uspeha pojedinačne inicijative. Ustav štiti prava pojedinca i Mot kaže kako to postaje nešto kao „litija za Osvalda kroz celu Vagu“.<sup>93</sup> Osvald zna svoja prava. Kako Mot tvrdi, mi smo takvog čoveka videli u hiljade filmova. Čak i taj epitet usamljenog razbojnika podseća na holivudske vesterne. Naravno, predstavnik ovog tihog, moćnog stranca je Džon Vejn. DeLilo ubacuje Vejna u narativ kao jakog pojedinca i kulturološku ikonu usamljenog kaubojа. Posle scene sa Vejnоm DeLilo piše kako Osvald čita Volta Vitmana. Na prvi pogled deluje da nemaju veze jedan sa drugim i da je to čak susret suprotnosti. Međutim, ako ih posmatramo u svetlu američkog mitа o pojedincu, Mot tvrdi da Vitman i Vejn imaju nešto zajedničko. Vitman pevajući pesmu o sebi i Vejn prelazeći sam široku preriju.

Kroz ceo roman Osvald veruje u ovaj mit o usamljenom pojedincu. Već na početku saznajemo kako on oseća da postoji veo između njega i drugih ljudi kroz koji oni mogu da ga dohvate, ali on priželjkuje da taj veo ostane netaknut. U Marincima čuvar mu kaže kako je u poslednjem napadu pojedinačni Marinac taj koji će uništiti neprijatelja. I ova scena sugerіše kako je mitos pojedinca postao glavna pozicija u američkoj kulturi. U takvoj verziji sveta, najveća vrednost je u disciplinovanom i pouzdanom pojedincu. Međutim, u romanu vidimo da je mit o savršenom pojedincu samo obmana. Ta obmana je povezana sa smrću. Disciplinа ima svrhu da pripremi pojedinca da ubije ili da bude ubijen. DeLilo ruši mit čiju snagu američka vlada koristi da prikrіje protivrečnosti svoje

---

<sup>90</sup> Christopher M. Mott, „*Libra and the Subject of History*“, *Critique* 35, Spring 1994, str. 134.

<sup>91</sup> *Ibid.*, str. 134.

<sup>92</sup> *Ibid.*, str. 134.

<sup>93</sup> *Ibid.*, str. 134.

ideologije, kako tvrdi Mot.<sup>94</sup> Američka kultura predstavlja pojedinca koji je slobodan, kao suprotnost porobljenom stanovništvu totalitarnih zemalja. U *Vagi* vidimo kako američka vlada održava mit individualnih sloboda stavljajući tiraniju u ruke komunističkih i diktatorskih režima. Mot navodi kako mi znamo da je to samo mitska tvorevina, da su Sjedinjene Države oduvek podržavale diktatore i tirane. *Vaga* ističe ovu mitsku tvorevinu suprotnosti na dva načina. Prvo, aludirajući na Hladni rat u čijoj je retorici prisutna razlika između američkog sistema u kome je pojedinac nagrađen za samostalnost, nezavisnost, slobodu i sovjetskog sistema u kome je pojedinac gurnut u „kolektivno“. Prema Motu, roman takođe naglašava Kubansku revoluciju kao istorijsko odvijanje još jedne mitske suprotnosti. *Vaga* pokazuje kako su prognanici sa Kube osećali kako je Kastro izdao revoluciju. Paradoksalno, Sjedinjene Države su podržavale grupu koja je pokušavala da zbaci Kastru sa vlasti. Ironično, komunizam bi trebalo da oslobodi pojedinca primoravajući ga da bude deo „kolektivnog“.

Osvald veruje da će mu komunizam otvoriti vrata mogućnosti – za obrazovanje, lični razvoj i ekonomski napredak. U Rusiji on veruje da je deo istorije. On postaje deo istorije, međutim, ne deo te silne istorije. On postaje objekat istorije koja je uslovljena ideologijom. On je objekat ideologije Hladnog rata sa svim svojim mitovima i narativima. I na Istoku i na Zapadu on ima isti status, on je „nula u sistemu“ (V, 151). Svedoci smo činjenice da je pojedinac samo privid i da zavisi od ideologije koja definiše poziciju tog pojedinca. Ideologija Hladnog rata dominira savremenim svetom koji je prikazan u *Vagi*. Osvald se tokom romana identifikuje sa mitom snažnog pojedinca. Međutim, ne uspeva da dosanja svoj američki san. On ostaje samo figura koja se uklapa u unapred skrojene šablone. Ne izlazi van njih, i ne postaje moćni pojedinac koji učestvuje u pravoj borbi. On igra ulogu koju je Vin Everet unapred napisao za njega. Kada prvi put smisli plan da lažira atentat na Kenedija, Vin shvata da će im trebati ubica. Potrebno mu je ime, lice, telo da svoju fikciju pretvori u stvarnost.

Prema Kristoforu Motu, Osvald je primer postmodernog subjektiviteta, subjektiviteta bez nadčulnog sopstva ispod „slojeva socijalne uslovljenosti“.<sup>95</sup> On predstavlja ideologije svoje kulture, a ne samo medijski diskurs iako je to takođe deo njega. Mot je u pravu

---

<sup>94</sup> Christopher M. Mott, „*Libra* and the Subject of History“, *Critique* 35, Spring 1994, str. 136.

<sup>95</sup> *Ibid.*, str. 139.

kada kaže da Oswald postoji samo u trećem licu jer, on se stalno poistovećuje sa nekim drugim. Njegova pozicija je više od želje da bude na TV ekranu. Njegova pozicija se sastoji od dva mita koji su ugroženi protivrečnošću kolektivne individue. Njegovu poziciju određuju mit o pojedincu i etos o tajnosti. U ideologiji Hladnog rata, pojedinac je izvor informacija koje će pomoći da se zaštiti ili uništi vlada. Roman određuje ne samo karakter i poziciju Lija Harvija Osvalda, već i poziciju celokupne američke kulture.

Možemo zaključiti da protivrečnosti koje je DeLilo pripisao Osvaldu važe i za njegovu verziju savremenog sveta 50-ih i 60-ih godina XX veka. On deli Vajtovo stanovište da moramo pokušati da predstavimo svoju prošlost, ali da se istorija ne može predstaviti kao sveobuhvatna i konačna verzija. DeLilov roman ne tvrdi da su događaji koje prikazuje istiniti, ali insistira na mitu, i ideologiji koji su oblikovali naciju. Smeštanjem ovih događaja u fikciju on omogućava da spoznamo i bolje razumemo sile koje su oblikovale naš svet i nas same, da bismo mogli da ga menjamo.

## 4. Podzemlje: Bejzbol i otpad u istoriji Hladnog rata

„Najveće tajne stoje nam pred nosom, a mi ne vidimo ništa“<sup>96</sup>

### 4.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, teme i kritička recepcija

#### 4.1.1. Siže

Roman *Podzemlje* počinje istorijskom bejzbol utakmicom. To je finalna utakmica šampionata 1951. godine između Njujork Džajantsa i Bruklin Dodžersa, u kojoj su Džajantsi u poslednjoj sekundi pobedili pogotkom Bobija Tomsona. U novinama se pobjeda slavi kao „pogodak koji se čuo širom sveta“. Tog istog dana, Sovjetski Savez sprovodi svoj prvi nuklearni test, o čemu Dž. Edgara Huvera, šefa FBI, obavješavaju dok gleda utakmicu. U loži mu prave društvo: TV komičar Džeki Glison, ugostitelj Tuts Šor i Frenk Sinatra, što je sve istorijska istina. Za lopticu uspeva da se izbori Koter Martin, crni dečak koji se nekako ušunjao na teren, a da nije platio. Dok navijači Džajantsa, predosećajući poraz, bacaju iscepane novine na teren, stranica iz časopisa Lajf pada Huveru na krilo. Na njoj je reprodukcija slike Pitera Brojgela, Trijumf smrti, kojom DeLilo uvodi jednu od tema romana, iskustvo Hladnog rata, ali i temu postmodernog društva slika. Posle Prologa priča se kreće napred, u 1992. godinu, u kojoj upoznajemo Nika Šeja, koji radi u kompaniji koja se bavi reciklažom otpada. On kupuje lopticu sa istorijske utakmice i vozi u pustinju da pogleda umetničku postavku bivše ljubavnice, Klare Saks. Iz te tačke radnja se kreće unazad kroz živote Nika Šeja, njegovog brata i porodice, i ljudi koji su u vezi sa njim. Radnja Epiloga se kreće od nuklearnog pogona u Kazahstanu preko sajber prostora do kolektivne halucinacije o liku mrtve devojčice na grafiti zidu u Bronksu.

#### 4.1.2. Naslov

Naslov romana jasno uvodi glavne teme u fokus čitaoca. Na prvom nivou *Podzemlje* se odnosi na zonu u kojoj informacije, kapital i kriminal cirkulišu ispod onih neskrivenih događaja u svakodnevi. *Podzemlje* se odnosi na veliku temu otpada koja je dominantna

---

<sup>96</sup> Don DeLilo, *Podzemlje*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2007, str. 323. Budući da je naslov romana *Podzemlje*, citati će u daljem tekstu biti navedeni u zagradama uz skraćenicu P.

u romanu. Takođe, naslov ukazuje na temu smrti, na koju aludira i naslov Prologa „Trijumf smrti“. Sam pisac u jednom intervjuu kaže kako je dok je radio na knjizi postepeno sakupljao moguće naslove. Prvo mu je na pamet palo *Podzemlje* kada je počeo da razmišlja o plutonijumskom otpadu zakopanom duboko u zemlji. Zatim o Plutonu, bogu donjega sveta i mrtvih. Naslov se često povezuje i sa naslovom Ajzenštajnovog filma *Unterwelt* i tu otkriva nova značenja i veze, imajući u vidu da DeLilo piše o vizuelnom, o dobu slika. Dakle, naslov treba da najavi suštinu celokupne DeLilove pripovesti i široku lepezu tema.

#### 4.1.3. Vreme i mesto

Ovaj DeLilov roman ima osobenu vremensku strukturu – hronološki sled romana se ne podudara sa sižejnim. Vreme radnje romana obuhvata četrdesetak godina u drugoj polovini XX veka. Ovaj vremenski raspon se skoro podudara sa periodom Hladnog rata. Dva događaja koja su se odigrala 3. oktobra 1951. i podelila naslovnu stranu Njujork Tajmsa inspirisala su DeLila da započne ovaj roman. To su istorijska finalna utakmica Njujork Džajantsa i Dodžersa na bejzbolskom šampionatu World Series i drugi sovjetski test nuklearne bombe. Priča se kreće napred - nazad od ovih događaja iz 1951 do neke neodređene tačke u sadašnjosti. Vremenski okvir čine šest delova: u Prologu radnja se odvija 1951, u prvom delu 1992, u drugom delu priča se kreće nazad do sredine osamdesetih, u trećem delu radnja se odvija 1978, u četvrtom delu 1974, u petom delu godine se smenjuju bez ikakvog redosleda sve do šestog dela u kome se radnja odvija 1951 i Epiloga, devedesetih. Veći deo DeLilovih romana je smešten u ovaj period istorije. U jednom intervjuu DeLilo kaže kako je čitao o legendarnoj utakmici između Džajantsa i Dodžersa u novinama: „pročitao sam i zaboravio sve o tome, ali posle nekoliko nedelja počeo sam ponovo da razmišljam o tome, ali u drugačijem kontekstu – istorijskom“.<sup>97</sup> Upravo vremenska organizacija romana je razlog što bi mali broj ljudi označio roman kao istorijski. Forma previše odstupa od istorijskog romana u klasičnom smislu reči. Događaji iz 1951. čine vremensku podlogu *Podzemlja*, kao i vreme u kojem

---

<sup>97</sup> Gerald Howard, „The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo, *Hungry Mind Review* 43, Fall 1997, str. 14.

se odigrava pripovedanje radnje romana. Oni jasno ukazuju na širi istorijski kontekst romana, što je od velike važnosti za njegovo tumačenje i razumevanje.

Takođe, mesto ima značajnu ulogu u prikazu DeLilovih tema otpada, reciklaže, potrošačkog društva, tehnologije, prirodnog pejzaža, postmoderne kulture. Radnja romana je smeštena u Ameriku postmodernog sveta. Radnja je smeštena u Bronks, ali se premešta u pustinju Arizone, Feniks, Nju Džerzi, San Francisko, Kazahstan. Smeštanje radnje u Kazahstan omogućava DeLilu da poveže Istok i Zapad, ukaže na posledice odnosa ovih polova i dalje obradi temu Hladnog rata koja ga okupira. Od *Amerikane* do *Podzemlja* DeLilo ističe kako je američki mit daljine samo kulturološki skrojen koncept, a ne stvarnost. Zapad nije idealno mesto. Pustinja se koristi kao mesto nuklearnih testiranja i tako američki Zapad predstavlja mesto destrukcije i militarizma. Kada idu na kampovanje u divljinu Met sa ushićenjem objašnjava Dženet kako tamo nema stanovništva, goriva, hrane, zgrada ali će videti vojne predmete kao što su mete, projektili koji nose bojeve glave. Metovo shvatanje divljine uključuje američki militarizam.

Dok Nik razmišlja o ubistvu Džordža Mance on objašnjava: „To se dogodilo tamo na Istoku, naravno. Mnogo sam slušao o njemu pre nego što sam došao u ovaj deo zemlje“ (P, 451). Za Nika, Istok je više od geografske lokacije. Istok je stanje uma i vreme koje ne može da se ponovi na Zapadu. Odnosi se na vreme, ne na mesto. Neki kritičari tumače Nikovo preseljenje u Feniks kao njegovo simboličko vaskrsnuće, novo sopstvo izgrađeno na pepelu starog. Međutim, u Epilogu Nik živi u Feniksu i seća se detinjstva, stare kuće: „Čeznem za onim danima nereda. Voleo bih da se vrate ti dani kada sam bio živ na zemlji, kada sam treperio u svom živahnom telu, nesputan i stvaran“ (P, 818). Nikov opis doma u Feniksu je lišen ushićenosti. Kada ga pitaju gde živi on ima standardni odgovor: „Živim mirnim životom u neupadljivoj kući u predgrađu Feniksa“ (P, 68). Dalje Nikovo kretanje prema Zapadu upućuje na američki mit migracija ka Zapadu. Idući prema Zapadu američki mitski heroj pokušava da izbegne i izbriše prošlost. Marni Gotje (Marni Gauthier) objašnjava u svojoj analizi *Podzemlja*: „Američki mitski heroj se tako kreće od istorije i prema vrtu u svojim migracijama na Zapad“.<sup>98</sup> Gotje dalje ističe kako „*Podzemlje* živopisno prikazuje kako mit o Zapadu kao devičanskoj zemlji opstaje i

---

<sup>98</sup> Marni Gauthier, „Better Living Through Westward Migration, navedeno u Elise Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, Routledge, 2007, str. 114.

danas uprkos činjenici da se ovaj mit iznova ruši“.<sup>99</sup> Otpad, militarizam, industrijalizacija su ti koji okupiraju stvarnost. Stoga, *Podzemlje*, kao i prethodni DeLilovi romani, ugrožava mit o Zapadu kao mestu obnavljanja novog života, ponovnog rođenja.

Nik putuje iz Amerike u Kazahstan i nazad, iz 1990-ih u 1950-te i natrag, u potrazi za samim sobom, kao što Osvald putuje u Moskvu u potrazi za marksističkim duhom. Ova putovanja predstavljaju potragu za mestima koja još nisu kolonizovana, u kojima kapital još uvek nije izbrisao kulturološke specifičnosti i različitosti. Tako roman prati pomeranje ravnoteže moći, i ekonomski, politički i kulturološki razvoj koji je obelešio drugu polovinu XX veka. Takođe, pustinja u kojoj Klara Saks izlaže svoju umetnost ističe značaj mesta u prikazu tema tehnologije, militarizma i otuđenosti koju one proizvode u savremenom svetu. Ona svoju umetnost ne izlaže u muzeju. Pustinja je okruženje koje je ključno za njenu postavku: „A lepota pustinje. Tako je stara i moćna. Mislim da nam ona daruje sposobnost da osećamo, da nas ona pretvara u kulturu, tehnološku kulturu, tako da osećamo da ne smemo dozvoliti da nas pokori... Neprohodna – tu je mahnula rukom i nasmejala se – za industriju i progres i tome slično. Zato i koristimo ovo mesto namenjeno testiranju oružja“ (P, 73). Kao i pustoš u Eliotovoj *Pustoj zemlji* američka pustinja je izraz krize civilizacije. Pustinja iz projekta Klare Saks nije samo ogromno prostranstvo peska i planina koje ljudske ruke nisu dodirnule. Smeštajući ratne avione B-52 koje je sama oslikala u pustinju ona naglašava važnost njihove lokacije. I pustinja je deo Amerike na koju je kapitalistički sistem takođe imao uticaj i promenio je. Pustinja je bila mesto nuklearnih testiranja koja su uticala i na pejzaž i na ljude koji su tamo živeli. Krateri i znaci na pustinjskom tlu su vidljivi amblemi tajnog rata koji se odigrao na američkoj zemlji. Stoga je to savršeno okruženje za Klarinu umetnost. DeLilo koristi pustinju kao okruženje i za druge romane (*Americana, End Zone, Running Dog, The Names*) jer pustinja nije samo mesto praznine, mesto bez forme. Pustinja postaje mesto koje DeLilo u prvom sloju koristi kao metaforu za civilizacijsku sušu. U drugom sloju, pustinja je metafora apokalipse. U njoj se naziru nada i mogućnost izlaza iz pustoši jer vidimo kako se u njoj junaci *Podzemlja* menjaju. Pustinja menja njihov razum i percepciju stvarnosti. Stoga je pustinja i metafora bega iz modernosti, u kojoj žedna duša

---

<sup>99</sup> Marni Gauthier, „Better Living Through Westward Migration, navedeno u Elise Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, Routledge, 2007, str. 114.



žudi za vodom, odnosno životom i smislom. Kao treće, pustinja, kao prostor bez granica, predstavlja i aspekte savremenog društva kapitalizma i multikulturalizma. Nikov i Metov odlazak u pustinju da bi pobjegli od svoje prošlosti, lične istorije nasilja i eksploatacije znači i njihovo uključivanje u militarni i kapitalistički sistem koji roman kritikuje. Likovi u *Podzemlju* putuju ka mitu američkog Zapada ne shvatajući da njihova destinacija ne postoji. Oni putuju ka konceptu, a ne ka mestu. Putujući ka mitu o Americi, a ne ka nekoj stabilnoj lokaciji, oni ostaju bez mesta, bez stabilnosti i trpe posledice takvih uslova. A posledice su emocionalne: simptomi dezorijentacije, otuđenosti, nostalgije, patnje.

#### 4.1.4. Teme i kritička recepcija

*Podzemlje* (1997) se smatra najboljim DeLilovim romanom do sada. U anketi koju je sproveo Njujork Tajms 2006. godine u kojoj su se eminentni pisci, kritičari i izdavači izjašnjavali o tome koji je najbolji američki roman u proteklih dvadeset i pet godina, *Podzemlje* je bilo među prvih pet. Često se kao enciklopedijski narativ poredi sa romanima *Tristam Šendi* Lorensa Sterna, *Mobi Dik* Hermana Melvila ili *Duga gravitacije* Tomasa Pinčona. Stoga ne čudi što je reč kritike u većini slučajeva bila blagonaklona i ocene povoljne. Vins Pasaro (Vince Pasaro) tvrdi kako je DeLilo ovim romanom, imajući u vidu političku i istorijsku dimenziju, obezbedio mesto među najboljim piscima na engleskom jeziku: Šekspir, Milton, Blejk, Džordž Eliot, Henri Džejms, Semjuel Beket, Džozef Konrad. Kritičari ga često nazivaju kritičarem kulture. Frenk Lentrikija smatra da DeLilo spada u one pisce koji „smatraju svoj poziv činom kulturološke kritike koji stvaraju da bi delali; čiji je rad jedna vrsta anatomije, napor da se njihova kultura predstavi u celini, i koji žele da pokrenu čitaoce da misle kako oblik i sudbina njihove kulture diktira oblik i sudbinu sopstva“.<sup>100</sup> Debata u kritici se vodi oko DeLilovog odgovora na teorijske izazove postmodernizma. Jedni tvrde da je njegovo delo slavljenje postmodernizma i teže da ga čitaju uz pomoć Bodrijara, Deleza. Tako, na primer Džozef Konte (Joseph Conte) i Džon Džonston (John Johnston) potvrđuju da je DeLilo postmoderni pisac u predstavljanju „bodrijarovskih“ tema. Drugi tvrde da njegovo delo predstavlja otpor prema postmodernoj situaciji. Kritičari kao što su Frenk Lentrikija (Frank Lentricchia), Mark Ostin (Mark Osteen) i Tomas LeKler (Thomas LeClair)

---

<sup>100</sup> Frank Lentricchia, *Introducing DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, str. 2.

odbijaju kategorizaciju DeLila kao postmodernog pisca. Frenk Lentricchia tvrdi da je DeLilo „poslednji od modernista koji za kritički objekat svoje umetnosti uzima postmodernu situaciju“.<sup>101</sup> Ova studija će pokušati da pokaže kako se Don DeLilo bavi postmodernom situacijom kako bismo je iznova promišljali i kako bi se ona promenila. *Podzemlje* prikazuje savremeni svet kao svet pun paranoje, zavere i korupcije, trgovine oružjem i ljudskim životima. U takvom svetu pojedincu nije dato da bira, i sumnja u smisao i budućnost istorije postaje neizbežna odlika tog sveta.

Kritičari poput Pitera Najta (Peter Knight) i Džona Divala (John Duvall), u fokus svojih prikaza stavljaju uticaj Hladnog rata na život u Americi o kojoj DeLilo piše. DeLilo je oduvek bio fasciniran kolektivnom potrebom ljudi da budu deo nečega što je veće od njih samih. Efekti testiranja oružja, potrošačkog otpada i otrova su mnogostruki. DeLilo se kreće napred-nazad između lokalnog i globalnog, pronalazeći vezu između američkog konzumerizma, militarizma, industrijalizma i uticaja na zemlju u celini. On pokazuje kako je posleratno okruženje ispunjeno vojnim i komercijalnim otpadom i sugeriše kako je najkreativniji odgovor na takvo okruženje umetnost. Umetnost je, prema DeLilu, način da se rekonceptualizuje i preoblikuje takvo okruženje i stvarnost. Umetnici u romanu koriste komercijalni i vojni otpad kao materijal za svoju umetnost. Mark Ostin nudi najopširniju i najpotpuniju analizu umetnosti u *Podzemlju*. Uloga koju umetnost igra u životima junaka je centralna u prikazivanju problema životne sredine sa kojim se svet suočava. Ova studija će se fokusirati na to kako umetnost koristi potrošačke proizvode za svoj materijal. Najmoćnije oružje DeLilove umetnosti su reči. Uz pomoć reči se DeLilo suprotstavlja postmodernom okruženju. Dejvid Kauart (David Cowart) nudi sveobuhvatnu analizu jezika u DeLilovim romanima. Ova studija se neće baviti dubljom analizom jezika u romanu, ali će svakako pokazati da jezik otkriva ogrezlost u potrošačkoj kulturi. Takođe, postavlja se pitanje koliki značaj ima jezik u društvu u kome dominiraju slike. DeLilo pokazuje kako ljudi koji su bili izloženi nuklearnom zračenju ne znaju reč „radijacija“. I bez ove reči oni ipak pate od posledica tog događaja, ali represija ove reči omogućava vladi da izbegne odgovornost za radioaktivno trovanje. Reč radijacija ne pomaže da se stvori realnost, ali nam pomaže da je razumemo.

---

<sup>101</sup> Frank Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, str. 2.

*Podzemlje* povezuje i proširuje teme koje je DeLilo istraživao u svojoj fikciji: odnos ljudi i tehnologije; kontrast između istorije shvaćene kao totalitet i istorije kao multiple, mnogostruke, fragmentarne, nepotpune; višak potrošačkog kapitalizma i uticaj na život pojedinca; odnos između jezika i potrošačkog društva, pri čemu se moć proizvoda ogleda ne u samim proizvodima već u njihovim imenima i natpisima; svet kao otpad i otpad kao umetnost; tema popularne kulture i kulture slika. Iako je roman Dona DeLila priča o jednom čoveku, jednoj porodici, pisac uspeva sa stvori tematsku povezanost i time napiše priču o Americi druge polovine XX veka. Prateći putovanje Nika Šeja iz Amerike u Kazahstan i nazad pratimo istorijsku putanju ka novom milenijumu i globalizaciji američke vojne i ekonomske moći. Tako je roman svojevrsna hronika ekonomskog, političkog i kulturnog razvoja koji je obeležio drugu polovinu XX veka.

Kapital i potrošačko društvo su jedna od centralnih tema u romanu. Proizvodi su ti koji povezuju ljude tako da oni postaju deo američkog sistema. Ovi proizvodi povezuju ljude na utakmici, slavne ličnosti, igrače, navijače. Povezuju ih u isti ekonomski sistem i isto kolektivno nesvesno. Čine ih Amerikancima. Jer „sve su to cenjeni amblemi jedne privrede u punom zamahu, lakše ih je prepoznati nego imena bojišta ili upokojenih predsednika“ (P, 40). U saglasju sa marksističkom logikom kapitala DeLilo polazi od premise da ljudski identitet, ideje i aspiracije određuju materijalni, ekonomski i društveni uslovi u kojima postoje. I lični otpad na utakmici, kuponi za perionicu, paklice cigareta, ukradene koverta iz kancelarije, omoti sladoleda, dolarske novčanice, fotografije, pisma kao ostaci ljubavnih veza i prijateljstava sa koledža nose sa sobom senku identiteta.

Takođe, roman ukazuje na duboku povezanost tehnologije, nasilja i kapitala. To je povezanost koja podriva mogućnost istorijskog napretka. Za Nika Šeja „sva tehnologija ovog sveta povezana je sa bombom“ (P, 475). Atomska bomba, informacione tehnologije i globalni kapital proizvode kraj istorije. Pisac kao da predviđa da će početak novog milenijuma značiti i nuklearnu apokalipsu. Iz perspektive sadašnjeg vremena u kome nastaje ova studija, vidimo da su se DeLilova predviđanja ispostavila kao istinita, realna. Razvoj atomske bombe je pretnja celom svetu i učinio je koncept smrti globalnim. U skladu sa tim, DeLilo Prolog romana naziva „Trijumf smrti“, ukazujući da je smrt nešto što se ponavlja i što ostaje.

DeLilo pruža uvid u celokupnu američku kulturu toga doba, kulturu slika. On uvodi ovu temu u fokus čitaoca već u Prologu, koji prati slika, reprodukcija iscepana iz Lajf magazina. To je slika Pitera Brojgela, Trijumf smrti, pejzaž vizionarske pometnje i uništenja. Roman pokazuje kako našu kulturu karakteriše višedecenijski napad slika sa filma, televizije, bilborda, iz tabloida, reklama. Sve to je proizvelo jednu plitku kulturu, kulturu simulacija. To je faza u koju smo ušli i koju je Žan Bodrijar nazvao hiperrealnom. Bodrijarova teza je tako kulminirala tvrdnjom da se Prvi zalivski rat uopšte nije dogodio: „To je bio samo hiperrealni, medijski vođen spektakl“.<sup>102</sup>

#### 4.2. Podzemlje: istina ili fikcija?

Ne mali broj kritičara smatra da se DeLilovo delo, iako govori o postmodernoj situaciji, ne pridržava pravila postmoderne misli, niti formalnih postmodernih fikcionalnih tehnika. Roman predstavlja fikcionalizovanu verziju istorije, ali se ne uklapa u definiciju postmoderne historiografske metafikcije Linde Hačion: „pri tom mislim na poznate i popularne romane koji su duboko samorefleksivni a uz to, paradoksalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti“.<sup>103</sup> Ostavljajući po strani ovu debatu, DeLilo je zasigurno svojim romanom pokazao šta pojam postmoderno u savremenom svetu znači. U romanu je vidljiv DeLilov otpor prema toj postmodernoj situaciji. Izrazit je njegov stav da takvu situaciju treba menjati.

Problem istorije je jedan od najvažnijih u postmodernističkoj književnosti. Teoretičari postmodernizma istražuju odnos između prošlosti i sadašnjosti, istorije i fikcije, stvarnog i imaginarnog. Roman *Podzemlje* se odigrava na pragu istorijskog. Obuhvata četrdeset godina američke istorije. Dva događaja koja su se odigrala 3. oktobra 1951. i podelila naslovnu stranu Njujork Tajmsa inspirisala su DeLila da započne ovaj roman. To su istorijska finalna utakmica Njujork Džajantsa i Dodžersa na bejzbolskom šampionatu World Series i drugi sovjetski test nuklearne bombe. Za ovaj test je šefu FBI-ja, Dž. Edgaru Huveru javljeno tokom meča. Taj deo romana je istorijski tačan. Toga dana je Hladni rat postao javna stvar. Ali je ipak u svesti Amerikanaca ostao u senci legende bejzbola, Bobija Tompsona. Roman se kreće od ovih događaja iz 1951 do neke

---

<sup>102</sup> Navedeno u Patricia Waugh, *Literary Theory and Criticism*, London, OUP, 2006, str. 408.

<sup>103</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 19.

neodređene tačke u sadašnjosti. Godine se smenjuju bez ikakvog redosleda do Epiloga, 1991. godine.

Postmoderni teoretičari, poput Linde Hačion, ističu da su i književnost i istorija ljudske konstrukcije, označavajući sistemi koji se prožimaju i utiču jedan na drugi. Kada postmoderni pisci fikcionalizuju istoriju „samim tim oni tvrde da i istorija može biti tek jedna vrsta fikcije“.<sup>104</sup> U romanu *Podzemlje* se prožimaju istorijsko i fiktivno. U Prologu Nik sluša prenos bejzbol utakmice preko radija, a Huvera obaveštavaju o sovjetskoj bombi. Kubansku raketnu krizu prenosi andergraund komičar, Leni Brus. Stvarnost vijetnamskog rata nagoveštena je razgovorom dva pilota bombardera o boji kože dugonoge, vitke Sali, imenjakinje njihovog borbenog aviona u istoimenoj rokenrol pesmi. Studentski protesti prerastaju u čin krajnjeg nasilja. Sredinom 1970-ih, američki džet set se okuplja na prikazivanju filma o turneji Rolingstounsa iz 1972, Cocksucker Blues. Tom prilikom prikazuje se i film Sergeja Ajzenštajna *Unterwelt*, u Radio Siti Mjuzik Holu. Ovi događaji doprinose da rekonstrukcija perioda bude savršena.

Linda Hačion smatra da istorija nije zastarela: ona je samo razmotrena kao ljudska konstrukcija. Ona postoji samo u obliku teksta. U postmodernizmu se preispituje način saznavanja istorije. Neki postmoderni tekstovi će čak dovesti u sumnju postojanje istorije kao objektivne kategorije. U *Podzemlju* DeLilo koristi zvanične istorijske činjenice, spominje istorijske ličnosti: „zastao je (Dž. Edgar Huver) da proćaska sa Frenkom Sinatrom i njegovom mladom ženom (Mijom Farou)“.<sup>105</sup> DeLilo pronalazi različite načine da ukrsti živote, privatne i javne. Fiktivni junaci sreću istorijske ličnosti, učestvuju u javnim svetkovinama, ali i društveno-političkom životu. Fragmenti koje DeLilo bira deluju kao da su izabrani slučajno, ali postoji dublja strukturalna i značenjska veza. On udružuje fikcionalne i istorijske ličnosti, izmišljene događaje sa onima koji su se stvarno dogodili. Veza između ovih ljudi i događaja je u savršenom skladu. Stoga, apokrifni podaci o stvarnim ljudima i događajima nisu u sukobu sa pravim podacima o njima.

*Podzemlje* pokazuje kako je granica između činjenica i fikcije zamućena. Prema Hajdenu Vajtu, istorijsko stvarno jeste ono na šta se možemo pozvati samo preko nekog artefakta koji je po prirodi tekstualan. Odnos između teksta i konteksta je u tom slučaju

---

<sup>104</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 37.

<sup>105</sup> Don DeLilo, *Podzemlje*, Beograd, Geopoetika, 2007, str. 581.

ključan. Zadatak tumača je da rasvetli kontekst DeLilovog romana. Tako rivalitet između Džajantsa i Dodžersa možemo čitati kao metaforu specifičnih odnosa između Amerike i Sovjetskog Saveza pedesetih godina prošlog veka. U jednom intervjuu DeLilo kaže da je naslov iz novina bio inspiracija za roman.<sup>106</sup> U ovom izdanju Njujork Tajmsa na naslovnoj strani su dva simetrična naslova. Jedan se tiče odlučujuće bejzbol utakmice. Drugi naslov je o atomskom testu koji su Rusi sproveli u Kazahstanu. Eksplozija u romanu nije opisana, već posredno saznajemo o njoj. Malo detalja je dato, ali su ovi naslovi naterali DeLila da počne da razmišlja o Hladnom ratu. Roman je izdat na četrdeset šestu godišnjicu odlučujuće utakmice. I ceo Prolog je rekonstrukcija događaja 3. oktobra 1951. DeLilo kaže da je za njega bilo otkriće kada je saznao da je Huver bio na utakmici. To je značilo da je imao nekoga na terenu ko je bio intimno povezan sa onim što se dogodilo u Kazahstanu. Tako je mogao da poveže ova dva događaja prirodno i neprimetno.

Od čitaoca zavisi koliko će tačno razumeti roman jer DeLilo koristi reklamne slogane, snimke sa filma i televizije, novinske članke, govore andergraund komičara, kao i književnu i filozofsku tradiciju. I sam naslov romana treba rasvetliti uz pomoć drugih tekstova. DeLilo je dao naziv delu razmišljajući o plutonijumskom otpadu zakopanom duboko u zemlji i Plutonu, bogu mrtvih i vladaru podzemnog sveta. Majkl Rifater smatra da se smisao teksta otkriva jedino ako se tumači uz pomoć interteksta. Njega Rifater razume kao jedan ili više tekstova koje čitalac mora poznavati kako bi razumeo smisao književnog dela. Od čitaoca, u Rifaterovoj recepcionističkoj kritici, zavisi koliko će tačno razumeti tekst oslobodivši smisao teksta od referencijalnih zabluda. Ako se pretpostavi da reči imaju značenje samo kada predstavljaju stvari koje postoje nezavisno od jezika, čitaocu se zaklanja put prema intertekstualnosti, zasnovanoj na ideji da reči poseduju značenje zato što pretpostavljaju druge tekstove, a ne zato što predstavljaju stvari.<sup>107</sup> U ovom smislu, poznavanje drugih tekstova nam omogućava dublju spoznaju samog romana.

Ako povežemo činjenice iz romana sa osnovnom pretpostavkom razumevanja umetnosti i istine Kete Hamburger, shvatamo da osnovno pitanje nije u tome da li je

---

<sup>106</sup> Gerald Howard, „The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo“, *Hungry Mind Review* 43, 1997, str. 13.

<sup>107</sup> Vidi: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2011, str. 36.

estetska istina estetička kategorija. Osnovno pitanje je u ontološkim i moralnim implikacijama: da li nam je stalo da umetnost tretiramo kao sklop društvenih, istorijskih, kulturnih, književnih tradicija. I da li možemo da posredstvom istine umetničkog dela učinimo nešto da promenimo ovaj 'neistiniti' svet? DeLilo zasigurno dolazi do istine književnog dela koje nam omogućava jedinstveni način razumevanja sveta i samorazumevanja. „Nisi zapazio zato što nisi umeo da gledaš“<sup>108</sup>, kaže sveštenik. I dodaje kako „svakodneвне stvari ostaju skrivene“.<sup>109</sup> Ovo može da bude DeLilovo objašnjenje kako da čitamo *Podzemlje*, ali i kako da razumemo život i svet.

#### 4.2.1. Istorija Hladnog rata: Trijumf smrti

*Podzemlje* obuhvata pet decenija američke istorije. Vremenski raspon romana skoro da se podudara sa periodom Hladnog rata. DeLilo prikazuje svet javnih događaja i ličnosti, ali i one skrivene, privatne živote pojedinaca. Događaji iz rata su sveprisutni, ali mi na posredan način saznajemo kako su oni uticali na privatne i javne živote likova u romanu. *Podzemlje* je hronika jednog doba i studija jedne kulture.

Brojgelova slika Trijumf smrti je oličenje sveta u DeLilovom romanu. To je apokaliptična slika iz 17. veka koja prikazuje pejzaž smrti. Reprodukcijska slika iscepana iz nekog časopisa leti zajedno sa ostalim otpadom na utakmici i pada Huveru na krilo:

„Na njoj je reprodukcija u boji, sa nekim srednjovekovnim ljudima koji umiru ili su već mrtvi – pejzaž vizionarske pometnje i uništenja... Preko crvenomrskog tla maršira armija skeleta. Ljudi nabodeni na koplja, obešeni na vešalima, raspeti na točkovima pričvršćenim uz vrhove golog drveća, nekima od njih vrane ključaju raspolučene utrobe. Legije mrtvih okupljaju se iza štitova načinjenih od poklopaca mrtvačkih kovčega. Tu je sama Smrt, zajašila je kosu, željna krvi, oštrica joj je spremna dok prestrašene ljude u gomilama gura prema ulazu u nekakvu paklenu klopku...“ (P, 42).

Ova slika se može čitati kao alegorija ratnih razaranja. DeLilo uvodi Huvera kako bi sa gledišta estetike mogao da komentariše o globalnoj politici i tome kako je istorija Hladnog rata skoro nestala iz američke svesti. DeLilo nas obaveštava o tome kada agent FBI-ja javlja Huveru za drugi sovjetski atomski test. Čuvši to Huver zapaža vezu među pojedincima u masi: „Edgar gleda lica oko sebe, otvorena i puna nade. Hteo bi da oseti

---

<sup>108</sup> Don DeLilo, *Podzemlje*, Beograd, Geopoetika, 2007, str. 550.

<sup>109</sup> Ibid., str. 551.

blizinu i bliskost nekog od svojih sunarodnika. Svi ti ljudi koje su oblikovali jezik i klima i popularne pesme i hrana koju jedu za doručak i vicevi koje pričaju i automobili koje voze nikada nisu imali toliko toga zajedničkog kao u ovom trenutku, kada svi zajedno jezde stazom uništenja“ (P, 28). Prema Huveru, obožavani amblemi potrošačkih proizvoda i uzbuđenje na bejzbol utakmici nisu ti koji ujedinjuju ove ljude kao Amerikance, već njihova ranjivost i podložnost smrti.

Prolog je rekonstrukcija događaja na Polo Groundsu. Utakmica je čuvena zbog pogotka Bobija Tomsona koji je obezbedio pobjedu Njujork Džajantsa nad Bruklin Dodžersima. Ali, ovu utakmicu DeLilo povezuje sa događajima iz Hladnog rata. Stoga Brajan Glasik poredi Tomsonov hounman sa još jednim pucnjem koji se čuo širom sveta, sa ubistvom Kenedija: „Kada je Dž. F. K. bio ubijen, ljudi su se zavukli u kuće. Gledali smo televiziju u zatamnjenim sobama i telefonom razgovarali s prijateljima i rođacima. Svi smo bili međusobno razdvojeni i sami. Ali kada je Tomson istrčao homera. Ljudi su pohrlili napolje. Poželeli su da budu zajedno. Možda su tada ljudi poslednji put zbog nečega spontano izašli iz svojih kuća. Sveopšta začuđenost, sveopšta zadivljenost. Kao nekakva fusnota uz završetak rata“ (P, 97).

Prema Džonu Divalu, DeLilo koristi pobjedu Džajantsa nad Dodžersima da ukaže na binarnu opoziciju mi-oni.<sup>110</sup> Ako je identitet stanovnika Njujorka ranih pedesetih delimično obeležen time da li je pojedinac navijač Džajantsa ili Dodžersa onda je identitet Amerikanaca tog doba određen u odnosu na Sovjetski Savez. Ono što ovu metaforičnu vezu čini jasnom je istorijski značaj ovog datuma u istoriji, koji DeLilo istražuje. Jedna od tehnika koju DeLilo koristi u funkciji formiranja priče i strukture romana je da prati istoriju loptice koju je Tomson istrčao. Ona je talisman istorije. Ona putuje kroz narativ prateći njegovu osobenu vremensku strukturu. Loptica je neka vrsta Grala. Ovaj model potrage za smislom, istinom je karakteristika književnosti modernizma, od ranog modernizma Džejmsa i Konrada, preko Foknera do kasnog modernizma u tekstovima Pinčona i drugih. (*The Crying of Lot 49*, V.). DeLilo prati putanju loptice od Kotera Martina, crnog dečaka koji se ušunjao na Polo Grounds i došao do nje, do Čarlija Vajnrajta, koji je kupio lopticu od Manksa Martina dok je čekao u redu

---

<sup>110</sup> Upor., John Duvall, *Excavating the Underworld of Race, Waste in Cold War History: Baseball, Aesthetics and Ideology*, quoted in Hugh Ruppersburg (ed.), *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, 2000, str. 258.



da kupi karte za World Series 1951. i na kraju, do Marvina Landija koji ima zbirku bejzbol suvenira i koji prodaje Niku Houman koji je Tomson istrčao 1951.

Kada Landi odlazi u ulicu Flout, tražeći dokaze o bejzbol loptici, ulazi u prodavnicu Tomija Čena, koji je možda prvi kolekcionar bejzbol suvenira u Americi:

„A tamo je sedeo Tomi na svojoj visokoj stolici, ta stolica i registar-kasa bile su izdignute na jednoj platformi, kao na ostrvu usred mase starog papira koji je usled hemijskih procesa postajao sve tamniji, i to je Marvina podsetilo na sve snimke sa one utakmice koje je video tokom svoje potrage, na navijače koji na Polo Groundsu bacaju na teren tikete s rezultatima i novine, dok se dan bliži kraju a Dodžersi propasti. Svi ti silni otpaci u sutonu. Možda je deo svega toga danas ovde, možda su ga sačuvali čistači stadiona tako da je na kraju sve to našlo mesta u podzemlju sećanja i sakupljanja“ (P, 328).

Ostaci sa utakmice iz ove scene služe kao metafora kolektivno nesvesnog, kao predmeti kojima se može pripisati sećanje. Kao što Čen primećuje: „Podstrek (za kupovinu) je unutra, po meni. Ove stvari nemaju nikakvu estetsku vrednost. Izbledele su i poluraspadnute. Stara hartija, eto šta je to. Moje mušterije dolaze ovamo uglavnom zbog nereda i haosa. To je istorija kojoj osećaju da pripadaju“ (P, 329). Prateći neobičnu putanju ove loptice, DeLilo uspeva da poveže decenije i sve istorijske elemente od kojih se njegovo delo sastoji. On otkriva istorijsku, političku, kulturološku pozadinu koja okružuje utakmicu. Radnja Prologa je viđena iz tri različite perspektive: radio glasa Džajantsa, Rasa Hodžisa, dok prenosi utakmicu; iz lože Lea Daročera, menadžera Džajantsa, koju je on lično izabrao i u kojoj sede trojica iz sveta šou-biznisa – Frenk Sinatra, Džeki Glison i Tuts Šor i državni policajac broj jedan, Edgar Dž. Huver; i perspektive jednog četrnaestogodišnjeg dečaka, Kotera Martina koji gleda utakmicu sa tribina.

Prema Džonu Divalu ove tri niti pokazuju kako bejzbol u popularnoj kulturi ima funkciju ekvivalentnu onoj tradiciji visoke kulture T. S. Eliota: bejzbol je, kao Eliotova poetska tradicija, umetnički prostor koji omogućava čitaocu da iskusi osećaj transcendencije, da se preseli u prostor bezvremenog i univerzalnog: „Poput Eliotove tradicije, bejzbol tradicija je aistorična“.<sup>111</sup> U eseju „Moć istorije“ koji se pojavio malo pre izdavanja *Podzemlja* DeLilo objašnjava kako je shvatio „da su četvorica bila prisutna

---

<sup>111</sup> John Duvall, „October 3, 1951: Baseball Hoovers the Aura“, quoted in Hugh Ruppersburgh, *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, 2000, str. 264.

na utakmici“.<sup>112</sup> U ovom delu je roman istorijski tačan. On dalje kaže kako je iskusio taj osećaj istorije kada je otkrio naslovnu stranicu Njujork Tajmsa 4. oktobra. DeLilo u Prologu pokazuje međuzavisnost sistema – ekonomskih, socijalnih, kulturoloških, vojnih i oni zajedno predstavljaju značenje termina „američki“. Prolog uvodi u fokus čitaoca sve teme kojima se bavi u ovom monumentalnom delu. Opisi utakmice, misli junaka – od fiktivnih do istorijskih, i slike publike omogućavaju DeLilu da pokaže kako igre i rat, otpad i konzumerizam zajedno čine američko kolektivno nesvesno i povezuju Amerikance jedne sa drugima.

Kroz ceo roman niti Hladnog rata su upletene u rekonstrukcijama nastupa Lenija Brusa tokom Kubanske raketne krize, u Pakovoj poseti bivšem mestu Sovjetskog nuklearnog testiranja koje je pretvoreno u deponiju plutonijumskog otpada, u sećanjima Nikovog brata dok je pohađao katoličku školu u Bronksu, u sećanjima Klare Saks. U tim sećanjima vidimo kako je fokus DeLilovog romana više na individualnoj psihologiji nego što je usmeren na nacionalnu istoriju i ulogu pojedinca u javnim poslovima. Razmišljajući o Hladnom ratu, Klara objašnjava kako je kao mlada žena 1960-ih imala običaj da posmatra misteriozna svetla na nebu i kako je želela da veruje da su to bombarderi B-52 koji nose svoj nuklearni tovar: „Bombarderi B-52. Mene rat jeste uplašio, ali ova svetla budila su vrlo složen osećaj. Ti avioni pripravnici u svakom trenutku, neprestano prisutni, leteli su iznad sovjetskih granica, i sećam se kako sam sedela tamo i ljuljuškala se u kakvom skrovitom zatonu i osećala nekakvo strahopoštovanje, onaj sneni detinji doživljaj tajnovitosti i opasnosti i lepote. Mislim da je to moć“ (P, 78).

Ona sada pretvara te odbačene ratne avione u umetnička dela i njen strah iz prošlosti prerasta u drugačije osećanje:

„sada kada je ta moć u dronjcima i ritama i sada kada te sovjetske granice više i ne postoje na nekadašnji način, mislim da sad shvatamo, osvrćemo se unatrag, vidimo sami sebe mnogo jasnije, kao i njih. Moć je značila nešto pre trideset, četrdeset godina. Bila je postojana, bila je usredsređena, bila je opipljiva. Predstavljala je veličinu, opasnost, strah, sve to zajedno. I držala nas je na okupu, Sovjete i nas. Možda je i čitav svet držala na okupu. Bilo je moguće izmeriti stvari. Bilo je moguće meriti nadu i bilo je moguće meriti uništenje. Nije da bih ja volela da vratim to vreme. Ono je prošlo, i dobro je što je tako. Ali ostaje činjenica“ (P, 78-79).

---

<sup>112</sup> Don DeLillo, The Power of History, *New York Times Magazine*, September 7, 1997, str. 62.

U godinama kada je moć postala nestabilna Klara žali za godinama kada je postojala neka sigurnost, iako prepoznaje strahote takvog života. Slično njoj, skupljač loptica, Martin Landi, tvrdi da je Hladni rat najbolji prijatelj, on je iskren, na njega se može osloniti: „Jer kada napetost i suparništvo stignu do kraja, tek tada počinju najgori košmari. Sva moć države i zastrašivanje koje ona sprovodi iscuriće iz vašeg ličnog krvotoka“ (P, 174).

Paranoja je postala osobina koja karakteriše posleratnu politiku i kulturu u Americi. To je period u kome je paranoja zamenila istoriju u životu Amerike. Roman prikazuje nekoliko primera hladnoratovske paranoje. Mantrom „Svi ćemo da izginemo“ (P, 517), Leni Brus nas podseća na prirodu paranoje Hladnog rata. Kada se Leni Brus prvi put pojavljuje u *Podzemlju*, to je u jednom noćnom klubu u Zapadnom Holivudu tokom najoštrijih događaja Kubanske raketne krize 1962: „U Trubaduru se uglavnom sedelo na sklopivim stolicama, pa bi se kad god bi se ljudi zasmijali začulo šištavo cviljenje daščica i šarki. A publika je sedela i razmišljala. Koliko je ta kriza zaista stvarna, ako mi sedimo ovde u klubu na bulevaru Santa Monika i cerekamo se iz sve snage“ (P, 517).

DeLilo iznova pokazuje kako se sva tehnologija odnosi na bombu. Deo „8. oktobar 1957.“ bavi se ne samo futurističkim jezikom brendiranih imena i naoružanja, već i sličnošću kućnih proizvoda sa vojnim. To je nešto što uznemirava: „Postojao je jedan kalup koji Erika nikada nije koristila, pomalo je podsećao na navođenu raketu i to je u njoj izazivalo nekakav nemir“ (P, 525). Vekna hleba je „bela kao stroncijum“ (P, 526); usisivač je u obliku satelita“ (P, 530). Slično tome, Met Šej shvata da je sve na kraju povezano: „Osećao je da je uspeo da uoči nekakav stravični sistem povezanosti u kome ne možeš da uočiš razliku između jedne i druge stvari, između konzerve supe i automobila-bombe, zato što ih prave isti ljudi na isti način, a u krajnjoj liniji odnose se na istu stvar“ (P, 455).

U jednoj od svojih šetnji kroz Bronks 1951, Albert Bronzini posmatra kako se deca igraju rata, imitirajući tako svet odraslih, svet okupacije i posedovanja: „petorica dečaka stajala su s po jednom nogom u delu kruga podeljenog na polja sa ispisanim nazivima država. Kina, Rusija, Afrika, Francuska i Meksiko. Jedan od njih stajao je u središtu kruga s loptom u ruci i lagano izgovarao reči: Objavljujem rat, objavljujem rat“ (P, 672). Međutim, dečije igre sa druge strane pokazuju da postoji osećaj optimizma, istrajnosti, izdržljivosti i sposobnosti prilagođavanja. Bronzini primećuje kako je mislio da će

promene koje su se odigrale pedesetih godina, pre svega razvoj automobilske industrije i saobraćaja, značiti kraj dečijih igara: „Na jednom saobraćajnom znaku stajalo je obaveštenje da je ta ulica određena za igru i da je zabranjen prolaz automobilima i kamionima. S tolikim automobilima, sa sve većim brojem automobila, s tom žudnjom za statusom, usijanim konjskim snagama i srebrnim bleskom hroma, Bronzini je shvatao da je pritisak za oslobađanje ulice od dece toliki da će i ove posebno određene ulice za igru polako nestati“ (P, 672). Bronzini je oduševljen što se ispostavlja da nije bio u pravu: „Mislio je da je taj davnašnji običaj zatvaranja ulica zbog dečijih igrališta odavno izumro, da toga već decenijama nema, da postoji samo u sećanju kao ostatak života koji nije vrveo od automobila i kamiona“ (P, 238). Dečija izdržljivost je prisutna u Epilogu romana, u kome DeLilo pokazuje kako su ekonomske i političke okolnosti prošlih vekova izazivale patnju i nevolje širom sveta. U scenama u kojima se pojavljuju deca, čitalac vidi znake nade i istrajnosti. I ovde je, u duhu Rifaterove recepcionističke teorije, na čitaocu da otkrije poruku koju DeLilo želi da prenese ovim romanom. Umetnost Ismaila Munjoza ima boje nade. Pošto je odavno odustao od oslikavanja podzemnih vozova grafitima, Ismail radi sa siromašnom decom i uči ih da slikaju bojama u spreju. Oni slikaju anđele u roze i plavoj boji na velikom zidu da bi na taj način podigli spomenik žrtvama nasilja i siromaštva.

DeLilo dalje ističe vezu između uništene životne sredine i uništenih tela kada Nik posećuje bolnicu u kojoj leže žrtve trovanja radijacijom u Kazahstanu. Nakon što je video poražavajuće posledice nuklearnog otpada na ljudsko telo, deformacije i smrt, Nik odlazi u bolničko dvorište i vidi decu u igri:

„Deca su se igrala u prašini, šestoro dečaka i devojčica kojima je nedostajala po jedna ruka, svima leva, odmah ispod lakta. Bio je tu i onaj dečak bez očiju, čučao je, okrenut prema toj deci kao da pažljivo posmatra njihovu igru. Bakarne boje kože, u odeći najverovatnije kineskog porekla, sa rupom iznad stopala u obe cipele, tako da su mu virili krupni nožni prsti, po Viktorovim rečima četrnaestogodišnjak, koji je izgledao kao da mu je devet ili deset godina, ali nije bio retardiran, samo mu je glava bila malo prevelika, lice puno ožiljaka i tumora, a iznad mesta gde je trebalo da mu se nalaze oči stajali su oni suđerasti poklopci“ (P, 810).

Ovom scenom DeLilo pokazuje veliki danak Hladnog rata. Deca osećaju posledice tog rata kao i pustinja koju je Klara Saks izabrala za pejzaž svog projekta: „Pustinja nosi na

sebi vidljive tragove svih detonacija koje smo izvršili. Sve one kraterne i znakove upozorenja i zabrane kretanja i oznake za deponije, mesta gde je zakopan otpad“ (P, 73). Nik saznaje koje su posledice radioaktivnog otpada. On takođe saznaje da je reč radijacija bila zabranjena godinama. Doktori su je izgovarali samo kod kuće, a seljaci nisu znali ovu reč, nisu znali da postoji. Međutim, ponavljanjem scena dečijih igara DeLilo ističe ljudsku volju da preživi i izdrži. Tako je još jednom motiv dece otkrio sposobnost i umeće da se preživi u postmodernoj sredini. Poslednji pasus *Podzemlja* se sastoji od jedne reči. Mir. Podseća na Eliotovu *Pustu zemlju* i sanskritsku reč šantih, koja je objašnjena kao „mir koji prevazilazi svaki razum“. <sup>113</sup> Kao Eliot, DeLilo zaključuje *Podzemlje* rečju mir, simbolom nade. Neki kritičari smatraju da DeLilo potvrđuje istinu upozorenja o kulturnom i moralnom sunovratu, ali nudi ironičan nagoveštaj nade. Ljudskom rodu je data prilika koja se može obnoviti u budućnosti.

DeLilo uspeva da pruži čitaocu sveobuhvatni portret savremene američke kulture, pokazujući način na koji je Hladni rat oblikovao i definisao jedno doba. *Podzemlje* je o Hladnom ratu, o tome kako je rat oblikovao individualnu percepciju nacije i sopstvenog identiteta. *Podzemlje* govori i o kraju ovog rata, o tome kako Amerika nastavlja dalje pošto je pobedila u ovom apstraktnom ratu. Važno je istaći da je lična komponenta istorije u fokusu DeLilovog pisanja. Njega interesuje prožimanje prošlosti pojedinca sa jedne strane i kolektivnog sećanja nacije sa druge. U *Podzemlju* istorijski period i politički uslovi označeni nazivom Hladni rat obezbeđuju DeLilu samo platno na kome on gusto tka pastiš o pojedincu, subjektu. *Podzemlje* se bavi pitanjem subjekta u istorijskom i nacionalnom kontekstu Hladnog rata i periodu koji je usledio. Roman predlaže jedno novo poimanje istorije – šta je istorija i kako je ljudi doživljavaju. „Istoriju ispisuju velike čežnje“ (P, 11), kaže DeLilo. Njegov roman predstavlja jednu verziju istorije u formi fikcije.

#### 4.2.2. Efekat stvarnog

Roman problematizuje celokupnu predstavu o predstavljanju stvarnosti. Epizode u romanu svedoče o tome da se današnja kultura zasniva na potrebi za potvrđivanjem 'stvarnog'. To je vidljivo u pojavi i razvoju fotografije, reportaže, novinskih članaka,

---

<sup>113</sup> T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, (prev. Jovan Hristić), u *Pesme*, Beograd, 1998, str. 51.

dokumentarnih filmova. Oni predstavljaju dublji oblik istine. Bart tvrdi kako „istorijski diskurs ne prati stvarno, on ga samo označava, neprekidno ponavljajući *dogodilo se*, a da ta asertacija nikada neće moći da bude bilo šta drugo do označeno naličje celokupnog istorijskog pripovedanja“.<sup>114</sup> Funkcija spajanja historiografskog i metafiktivnog je da čitaocima učini svesnim razlika između događaja prošle stvarnosti i činjenica pomoću kojih dajemo značenje toj prošlosti. Pomoću njih mi pretpostavljamo da je znamo. Čitajući roman shvatamo da je tačna tvrdnja postmodernih teoretičara da će putem narativizacije problemi prošlosti biti prihvaćeni kao istina. Takvo viđenje nam omogućava da roman čitamo kao hroniku, kao jednu verziju savremene američke istorije.

U hladnoratovskoj atmosferi paranoje, o kojoj DeLilo piše, teško je razlikovati stvarnost od privida. Čak i FBI, koji je zadužen da se bavi time, ne uspeva da povuče granicu. FBI sastavlja masivna dosijea: „Fotografije, izveštaji o praćenju, detaljne optužbe, imena s kojima su povezani, transkribovane trake – prisluškivanje, mikrofonibubice, upadi u kuće. Dosije je predstavljao dublji oblik istine, koji je nadilazio činjenice i stvarnost. Onog trenutka kada bi se nešto smestilo u fasciklu, mutna fotografija, neutemeljena glasina, to je postajalo bezobrazno istinito. Bila je to istina bez autoriteta, pa otuda i nedodirljiva...Dosije je bio sve, život ništa“ (P, 569). DeLilo ovde ističe kako kopija stvarnosti postaje stvarnija od same stvarnosti. O tome svedoči Žan Bodrijar kada kaže: „Tako svugde živimo u svetu koji čudno liči na svoj original – stvari su u njemu zamenjene po sopstvenom scenariju. Ali to što ih zamenjuje ne znači, kao u tradiciji, njihovu blisku smrt – one su već očišćene od svoje smrti, još bolje nego za svog života, vedrije su, autentičnije, u svetlosti svog modela, kao lica doterana u pogrebnim preduzećima“.<sup>115</sup> To sve je povezano u ogromnoj tehnološko-informativnoj mreži koja se širi van kontrole, tvrdi DeLilo. Tokom četrdesetih, virtuelne veze su čak i novcu oduzele auru stvarnog. I novac se pretvara u kodove. Samo jedna jednačina na ekranu može izmeniti tok mnogih života: „Sve je povezano u nekom neodređenom trenutku tamo dole u sistemu. To je budilo izvestan nemir“ (P, 416).

Epizoda o teksaskom ubici s autoputa svedoči o efektu stvarnog, o kome Bart govori u tekstu „Diskurs istorije“. 'Video dete' slučajno snimi jedno od ubistava koje je počinio

---

<sup>114</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“, *Txt*, br 9/10, 2005, str. 43.

<sup>115</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 15.

serijski ubica koji ubija žrtve dok voze po autoputu. Snimak se zatim pušta neprekidno na televiziji. Tehnologija teži da prikaže konačnu istinu događaja: „ta traka opako je stvarna“ (P, 160). Film podseća na film o ubistvu Kenedija koji je čuvan u tajnosti godinama i na kraju prikazan sredinom sedamdesetih. Na prvi pogled deluje da otkriva sve, ali u stvari ne kazuje ništa. Bart govori o efektu stvarnog na sledeći način: „U čitavoj našoj kulturi postoji sklonost ka efektu stvarnog, koju potvrđuje razvoj posebnih žanrova kao što su realistički roman, dnevnik, dokumentarna književnost, novinska hronika, istorijski muzej, izložba drevnih predmeta, a naročito snažan razvoj fotografije, čija je jedina specifičnost više (u odnosu na crtež) upravo to što označava da se prikazani događaj stvarno odigrao“.<sup>116</sup> Epizode u romanu jasno ilustruju ovu tezu.

O eri simulacija u kojoj se razvija filmska industrija govori Žan Bodrijar koji istržuje film i njegovu putanju od najfantastičnijeg i mitskog ka realističnom i hiperrealističnom. Bodrijar govori o dubljem obliku istine koji se ostvaruje u filmskom medijumu: „Film se u svojim sadašnjim pokušajima sa sve više savršenstva približava apsolutno stvarnom, u njegovoj banalnosti, njegovoj istini, u njegovoj goljoj očitosti, u njegovoj dosadi, a u isto vreme u njegovoj oholosti, u njegovoj pretenziji da jeste stvarno“.<sup>117</sup> Dalje Bodrijar istražuje pretenziju filma da bude stvarno i kaže kako: „Istovremeno s tim pokušajem apsolutne koincidencije sa stvarnim, film se približava i apsolutnoj koincidenciji sa samim sobom... Film sebe plagira, sebe kopira, obnavlja svoje mitove, ponovo pravi nemi film, savršeniji od onog izvornog“.<sup>118</sup> Prema Bodrijaru, film pokušava da se ukine u apsolutnom stvarnom, i stvarno je odavno apsorbovano u kinematografskom (ili televizijskom) nadstvarnom. On zaključuje da je istorija bila snažan mit, možda poslednji veliki mit pored nesvesnog. On tom mitu pripisuje mogućnost nekog „objektivnog“ redosleda događaja i uzroka i mogućnost narativnog redosleda diskursa. Stoga on povlači paralelu između doba istorije i doba romana i tvrdi kako upravo to fabulozno svojstvo jednog događaja kao da sve više gubi iza opsesije istorijskom vernošću, savršenim prikazom. Sam film je doprineo nestanku istorije i pojavljivanju arhiva: „fotografija i

---

<sup>116</sup> Rolan Bart, „Diskurs istorije“ (prev. Marija Panić), *Txt*, br 9/10, 2005, str. 43-44.

<sup>117</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 48.

<sup>118</sup> *Ibid.*, str. 48.

film su uveliko doprineli da se istorija sekularizuje, da se on afiksira u svom vidljivom, „objektivnom“ obliku, na užrb mitova kojima je bila prožeta“.<sup>119</sup>

Radikalna su stanovišta nekih teoretičara postmodernizma da je sa globalizacijom kapitala i kulturom u kojoj nije ostalo ništa skriveno da se otkrije ili razvije istorija dostigla jednu vrstu krajnje tačke. Borba između blokova u 20. veku kroz Hladni i druge ratove je dovela do završetka istorije. Frensis Fukujama tvrdi da moramo da shvatimo ozbiljno tvrdnju da se istorija završila.<sup>120</sup> Globalizacija kapitala proizvodi jednu vrstu brzine od koje se vrti u glavi, uspon tehnoloških otkrića i kreativnosti, ali takođe proizvodi iscrpljenost u kulturi, ono što Žil Delez naziva 'iscrpljenost mogućnosti'.<sup>121</sup>

Tema filma i reprezentacije stvarnosti u tom medijumu je tema koja zaokuplja DeLilovu pažnju i koja se ponavlja u njegovom delu. Zapruderov film je, kako tvrdi DeLilo, amblem nesigurnosti i haosa. Tehnologija teži da pronade stvarno(st), konačnu istinu događaja koji ostaju zamagljeni. Marvin Landi se u svojoj potrazi za bejzbol lopticom oslanja na tehnologiju, proučavajući video snimak sa Polo Groundsa toga dana. On pokušava da vidi ruku koja je zgrabila lopticu. Postoji nada da će tehnologija, jedan snimak, omogućiti pojedincu da konačno odredi ko je ispalio hitac, ili ko je uhvatio lopticu. Video dete je anonimno, slučajni svedok događaja koji se odigravaju na autoputu, ali njena kamera je povezuje sa, takođe anonimnim, TV gledaocem: „Znate već kako to ide s tim porodičnim video-kamerama. Znate kako se deca navuku, kako im kamera pokazuje šta se sve može kriti u svakom predmetu, milioni stvari koje inače nikada ne uspevaju da vide golim okom. Deca ispisuju značenja nepokretnih predmeta i nemih kućnih ljubimaca i čeprkaju po porodičnoj privatnosti. Uče da sagledavaju stvari dvostruko.“ (P, 159). S jedne strane to je priča o devojčici koja se „izgubila i širom otvorenih očiju zabasala u horor“ (P, 161), a sa druge strane to je priča o potrebi da se sazna o privatnosti drugih. I u ovoj epizodi se može povući paralela sa Bodrijarovom teorijom simulacija: „Ima nečega u samoj prirodi tog snimka, u teksturi slike, u onim kapljičastim crno-belim tonovima, onoj ogoljenosti – nekako vam se čini da je to stvarnije, verodostojnije no išta drugo oko vas. Stvari oko vas deluju provereno i slojevito

---

<sup>119</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 49.

<sup>120</sup> Frensis Fukujama je ozbiljno kritikovan, ali mi ovom prilikom nećemo ulaziti u polemike koje su njegova stanovišta izazvala.

<sup>121</sup> Peter Boxall, *The Possibility of Fiction*, Routledge, New York, 2006, str.3



i doterano. A ta traka je nadrealna, ili bi možda bilo bolje reći da je podrealna. To je ono što leži na oguljenom dnu ispod svih slojeva koje ste naknadno dodali. A postoji još jedan razlog zbog koga nastavljate da gledate. Ta traka opako je stvarna“ (P, 160).

DeLilova kritika je na više načina podudarna sa poretkom simulakruma Žana Bodrijara. DeLilovo predstavljanje radio komentara Rasa Hodžisa ide u prilog ovoj tezi. Bodrijarova analiza tehnologije se pomera od marksističkog viđenja tehnologije kao proizvodne sile ka interpretaciji tehnologije kao medijuma ili sredstva za prenošenje poruke. Ras Hodžis razmišlja o konstruktivnoj prirodi svog diskursa. Pre utakmice se seća dana kada ga je otac odveo da u Toledu gleda borbu Dempseja protiv Vilara i pomisli kakav je to tek bio događaj, „strašan i uzvišen“ (P, 15). Jasno je da su ga takvim učinili mediji: „Kad gledaš tako nešto, nešto što će biti deo udarnih vesti, počinješ da se osećaš kao i da sam nosiš sa sobom uzvišeni delić istorije“ (P, 16). U eri elektronskih medija, Hodžisove reči otkrivaju da neki događaj ne ulazi u istoriju dok ne bude predstavljen u tim medijima.

Tokom utakmice Ras se seća godina koje je proveo u Šarlotu prenoseći utakmice na kojima je bio. Njegov zadatak je bio da oživi velike utakmice, da izmisli vreme, oživi igrače kao DeLilo u *Podzemlju*: „Kad god je radio lažne prenose utakmica, voleo je da prenese radnju i na tribine, da izmisli dete koje hvata zalutalu loptu, zalizanog riđeg dečaka (e, jesam bestidan, je l' da) koji zauzima lopticu i podiže je visoko u vazduh, tu stotinak grama tešku kuglu načinjenu od plute, gume, kućine, konjske dlake i spiralnih šavova, suvenir sa utakmice, neprocenjivu dragocenost, stvarčicu u kojoj kao da oživljava čitava istorija igre, svaki put kada je neko baci ili udari ili dodirne“ (P, 26). Hodžisova sećanja simuliranih prenosa se mogu uporediti sa piščevom simulacijom koju izvodi kada rekonstruiše događaje iz 1951.

DeLilo postavlja i pitanje razlike između stvarnosti ličnog identiteta i slike koju mediji grade: „Ovaj je opet gledao u masku kao da je živa, kao da ima svoj identitet, a da je on, eto, dovoljno drčan da ga pozajmi za jedan noćni izlazak“ (P, 571). To je ta faza u koju smo ušli i koju je Žan Bodrijar nazvao hiperrealnom. Bodrijarova teza je kulminirala tvrdnjom da se Prvi zalivski rat nikada nije dogodio. On je bio samo jedan hiperrealni, medijski vođen spektakl. Realnost rata postaje konflikt prikazan na televiziji. Za zapadnog televizijskog gledaoca rat je postao jedan oblik marketinga. Predstavljanje

zapadnih vrednosti, moći i tehnologije ne razlikuju se od reklama drugih proizvoda koje se prikazuju u pauzama programa. Prema Bodrijaru, većina Amerikanaca doživljava rat kao prenos preko CNN.<sup>122</sup> U romanu umetnica Klara Saks pokazuje da ima političku svest o ratu. Ona u intervjuu povezuje Drugi svetski rat sa trenutkom Hladnog rata: „Jedina razlika je u tome što ovoga puta zapravo nismo bili u ratu. Imamo obilje posleratnih uslova a da pri tom nismo učestvovali u ratu“ (P, 72).

Na kraju DeLilo postavlja pitanje o još jednom medijumu koji otežava razlikovanje stvarnosti od privida, internetu: „Da li se u sajber prostoru pojedinačna stvar nalazi unutar prostora ili je obrnuto? Šta je sadržano u čemu, i ko to može pouzdano da odredi“ (P, 835)? Bodrijar pokazuje da mas mediji neutrališu stvarnost tako što prvo održavaju, potom maskiraju stvarnost, a zatim maskiraju odsustvo stvarnosti. Na kraju iznose potpuno nepostojanje veze sa stvarnošću. To je simulakrum, konačno uništenje značenja. Linda Hačion želi da pokaže da postmoderna umetnost nastoji da ospori proces simulakruma masovne kulture ne tako što ga poriče već tako što problematizuje celokupnu predstavu o predstavljanju stvarnosti. Nije istina da su istina i referenca prestale da postoje, kao što tvrdi Bodrijar. Hačion smatra da su nestali samo neproblematični predmeti.

#### 4.3. Amerika: društvo potrošačkog kapitalizma

„Potrošnja ili smrt. Tako nalaže naša kultura. Sve se završava na smetlištu“ (P; 294).

U posleratnoj eri Amerika započinje masovnu proizvodnju i reklamu potrošačkih roba. Proizvodnja ovakvih roba se povezuje sa prosperitetom cele nacije. U takvom društvu ekonomija dominira nad svim ostalim sferama života i postaje glavni regulator društvenog života. Mišel de Serto (Michel de Certeau) je jedan od teoretičara koji istražuju termin „potrošački“. On smatra da se potrošnja širi, da se uvlači svuda lagano i neprimetno. Ona se ne manifestuje kroz sopstvene proizvode, već kroz načine na koje se

---

<sup>122</sup> Videti S. Malpas i P. Wake (ur.), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London, 2006, str. 152.

ti proizvodi koriste, a koje nameće dominantni ekonomski poredak.<sup>123</sup> DeLilo u romanu ističe uticaj konzumerizma na američko društvo, ali i njegov globalni karakter. U Prologu *Podzemlja* on pokazuje kako proizvodi zamenjuju čak i značaj istorijskih događaja koje predstavljaju. Publici na bejzbol utakmici ovi proizvodi su značajne predstave Amerike. Kasnije na pogonu za nuklearne testove u bivšem Sovjetskom Savezu Nik Šej vidi američke proizvode na policama. Vozač mu govori da su ti proizvodi američki brendovi. Kada ih vidi, Nika ispuni nostalgija: „a kako je tek čudno osetiti neku vrstu nostalgije prema proizvodima koji još stoje na policama u tim kućama, old dač klenser i Rinso vajt, sve te poluzaboravljene ikone negdanjeg života, ipana i oksidol i čejs end sanborn, netaknuti u toj nigdini blizu Mongolije“ (P, 801). Međutim, DeLilo u *Podzemlju* pokazuje kako se efekti nostalgije menjaju u drugoj polovini XX veka. Nju izazivaju potrošački proizvodi koji stvaraju žudnju za nečim što više nije dostupno i što nikada nije ni postojalo. Kroz proizvode na policama Nik oseća potrebu za idejom, mitom Amerike. Ta ideja Amerike, kao zemlje potrošačkog raja, izobilja, blagostanja, stvorena je u prvim godinama Hladnog rata. On ne oseća žudnju za rodnim mestom u Bronksu. Proizvodi koji izazivaju nostalgiju kod Nika su proizvodi 1950-ih. I Rusi na nuklearnom pogonu koriste ove proizvode. Oni imaju ulogu simbola Amerike. Na pitanje 'zašto radimo sve ovo', Nikov ruski kolega, Viktor Malcev, mu kaže: „radi nadmetanja. Vi ste pobedili, mi izgubili. Ti treba da mi kažeš kako to izgleda. Kad si veliki pobednik“ (P, 801). Nikova kasnija misao „većina naših žudnji ostaje neispunjena“ (P, 811) sugeriše kako to izgleda. Kroz ceo roman, DeLilo naglašava lažan osećaj povezanosti sa prošlošću kroz masovnu proizvodnju u njihovoj kulturi. Većina ovih proizvoda se odbaci čim se upotrebe, postaju smeće. Zato oni koji se čuvaju postaju vredni.

Prva rečenica romana: „Dečak govori tvojim glasom, američkim“ (P, 11) je izraz kontrole, demonstracija trijumfa, globalizacije američke moći. Za umetnicu Klaru Saks kraj Hladnog rata je ukinuo granice koje su omogućavale borbu među suprotstavljenim stranama. Hladni rat je njenoj generaciji omogućavao „da izmeri stvari“ (P, 79). „Bilo je moguće meriti nadu i bilo je moguće meriti uništenje“ (P, 79). Sa trijumfom američkog kapitala „mnoge stvari koje su bile čvrsto povezane s tom ravnotežom sile danas kao da su nepovratno uništene, rasturene“ (P, 76). Sa globalizacijom američke moći: „stvari više

---

<sup>123</sup> Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California, 1984, str. 517.

nemaju granica. Novac nema granica. Ja više ne razumem novac. Novac je obesmišljen. Nasilje je obesmišljeno, nasilje je sada slobodnije, iščupano je iz korena, otelo se kontroli, više nema meru kojom bi se moglo meriti, nema skalu vrednosti“ (P, 79). Sa prelaskom američkog kapitala preko granica, ostali oblici političkog, ličnog, istorijskog neslaganja i prelaženja gube ravnotežu.

Globalizacija ekonomije karakteriše savremeno društvo. Roman sugeriše kako je i ideološka borba Hladnog rata bila samo paravan za stvaranje profita. Proizvodnja i potrošnja povezuju sve u jedan sistem. Tako Met primećuje: „Burad su podsećala na konzerve smrznute hrane, uvećane nekim sumanutim hirom DNK-a. A materija u njima, bar se tako pričalo, sadržala je neku kancerogenu supstancu“ (P, 472). On dalje razmišlja: „A kako da uvidite razliku između soka od pomorandže i bojnog otrova s aromom pomorandže ako ih isti masovni sistem povezuje na nivoima izvan moći poimanja... A kako da odredite razliku između špriceva i projektila ako ste postali toliko podložni, spremni da napola poverujete u sve, i da svoja ubeđenja ne vezujete ni za šta“ (P, 474)? Met je svestan da je „sve postajalo povezano u nekom određenom trenutku tamo dole u sistemu“ (P, 416). Sve se svodi na interes ekonomije, bilo u ratu ili miru. Sličnost kućnih proizvoda i naoružanja sugeriše da su oni samo deo jednog većeg sistema, sistema proizvodnje. Interesi ekonomije su zastrašujući, a posledice pogubne i za pojedinca i za društvo: „Korporacije su velike i zastrašujuće stvari. One vas dograbe i samelju, one vas okreću i vitlaju. I to čine bez otvorenog ubeđivanja, čine to uz osmehe i klimanje glavom, uz večito iste modulacije glasa. Stanete na jedan kraj hodnika, i dok stignete do drugog već ste usvojili čitavu filozofiju firme. Čitav Weltanschauung“ (P, 289).

U Epilogu je priča zaokružena kada Nik putuje u stari nuklearni pogon u Kazahstanu. Ruski preduzetnik vodi Nika na tačno mesto atomske eksplozije iz 1951. koja je Sovjetski Savez učinila supersilom. Nik treba da vidi test za potencijalno komercijalno korišćenje podzemnih nuklearnih eksplozija opasnog otpada iz zemalja ‘prvog sveta’. Gubitnici Hladnog rata će u bukvalnom smislu čistiti za pobednike: „To je roba kojom trguje Čajka. Prodaju nuklearne eksplozije za gotov novac. Traže od nas da im damo najopasniji otpad koji imamo, da bi ga oni uništavali umesto nas. U zavisnosti od stepena opasnosti, oni svojim klijentima – korporacijama ili vladama ili gradovima – naplaćuju između trista dolara i hiljadu dvesta dolara po kilogramu. Čajka je povezana sa

industrijom proizvodnje naoružanja, sa laboratorijama za projektovanje bombi i transportnom industrijom. Preuzimaju otpad bilo gde u svetu, prevoze ga u Kazahstan, zakopavaju u zemlju i pretvaraju u paru. Nama će dati popust“ (P, 796). DeLilo pokazuje kako Ruska kultura pokušava da podražava najgore od zapadnjačkog konzumerizma. U ruskom baru koji se zove Fudbalski huligan u kome se može videti profesionalni Lenjinov dvojnik, a postoje još i Marks i Trocki, Nik oseća snagu multinacionalnog kapitala: „Kapital uništava sve nijanse u jednoj kulturi. Inostrana ulaganja, globalna tržišta, korporativni poduhvati, protok informacija kroz transnacionalne medije, sve slabiji uticaj novca koji je postao elektronski i seksa koji je prešao u sajber prostor, netaknutog novca i kompjuterski bezbednog seksa, usaglašavanje potrošačkih želja – što ne mora nužno da znači da svi ljudi žele iste stvari, ali znači da žele isti opseg izbora“ (P, 793). Multinacionalne kompanije žele da pretvore čitav svet u homogenu potrošačku kulturu. DeLilo demitologizuje takav svet kada Nik posećuje lokalnu kliniku u kojoj su žrtve nuklearnih testiranja, žrtve logike kapitala. Ta šteta ne može da se nadoknadi ili popravi i to je ono što uznemirava. Cena pobede je visoka. Logika kapitala se upliće u sve forme društvenog života. U svim sferama su skriveni interesi ekonomije, bilo za vreme rata ili mira. I ideološka borba Hladnog rata je samo paravan onoga što se zvalo, i dalje se zove biznis. DeLilo pokazuje kako je u kulturi globalnog tržišta sve povezano zbog profita. Nuklearno oružje se koristi da se zaradi novac i oslobodi otrovnog otpada. Ali, cena je previsoka: kiklopi, lica bez usta, dvoglavi fetusi, prevelike glave. Stvarnost čine razne deformacije, leukemije, rak štitne žlezde, imunološki sistemi koji ne funkcionišu, kao i nepoznate bolesti.

U Epilogu romana, dok sređuje knjige na policama, razmišlja o stvarima: „Ima nečeg čemernog u stvarima koje smo sakupili i koje sada posedujemo, u pokućstvu, ima nečega u samoj toj reči, pokućstvo, lakirana komoda u niši, koja odiše nekakvom tugom – slike po zidovima i umetnički predmeti i stvari od vrednosti – i ja osećam neku tugu, koja je još veća i čudnovatija onda kada je njen povod neki relativno redak predmet, naročito u vreme posle sutona, u onom miru koji deluje kao da je večit“ (P, 816). Te stvari su proizvodi, deo sistema, koji će na kraju postati otpad, i potom ponovo proizvodi. DeLilo pokazuje kako je naša vezanost za te predmete u stvari vezanost za smeće, otpad, jedno veliko ništa. U Feniksu Nik oseća kako je izgubio sponu sa svetom. Spona stvorena

predmetima koji nas povezuju je slaba. Ne može da zameni tu čvrstu sponu drugačije vrste, pravu intimnost koja se vremenom gradi.

#### 4.3.1. Demitologizacija društva potrošačke kulture

„Gradimo piramide od otpada iznad i ispod zemlje. Što je otpad bio opasniji, to smo dublje nastojali da ga zakopamo. Reč plutonijum potiče od imena Pluton, imena boga mrtvih i vladara podzemnog sveta. Njega su odveli u močvaru i uradili ga, kako to danas kažemo, ili kako smo govorili dok se to nije pretvorilo u nešto drugo“ (P, 109).

Dok je radio na romanu, DeLilo je sakupljao moguće naslove. Prvo je naišao na *Podzemlje*, kada je počeo da razmišlja o plutonijumskom otpadu zakopanom duboko u zemlji, a zatim i o Plutonu, bogu mrtvih i vladaru podzemnog sveta. Naime, jedna od osnovnih tema u romanu je otpad - u bukvalnom i figurativnom smislu: deponije i reciklaža otpada, nuklearni otpad, zakopavanje i otkopavanje otpada, civilizacije koje su izgrađene i koje su nestale zbog otpada, protraćeni životi i protraćeno vreme.

U delu *Potrošačka kultura i Postmodernizam*, Majk Federstoun (Mike Featherstone) se bavi složenim odnosom potrošnje i otpada: „Kao što Rejmond Vilijams ističe, jedno od prvih značenja termina konzumirati bilo je uništiti, iskoristiti, protraćiti, iscrpsti“.<sup>124</sup> Slično tome i Nik Šej se na početku romana bavi etimologijom reči: „otpad je zanimljiva reč koja se može ispratiti kroz staroengleski, i staronordijski sve do latinskog jezika, uz mnoštvo izvedenica kao što su prazan, ništavan, nestati, opustošiti“ (P, 123). U ovom smislu, potrošnja kao otpad, višak i trošenje, predstavlja paradoksalno prisustvo u okviru insistiranja na proizvodnji u kapitalističkim i socijalističkim društvima koja nekako moraju da budu kontrolisana i kanalisana.<sup>125</sup> Povezanost između otpada, reciklaže i kraja istorije čini težište romana. Činjenica da otpad može da se vrati u srce kulture koja hoće da ga se reši vodi do zaključka da je sve povezano.

U Prologu romana DeLilo pokazuje kako su ekonomski, društveni, kulturni i vojni sistemi međusobno zavisni i povezani i kako čine značenje pojma „američki“. Igre, rat, otpad i potrošačko društvo čine američku svest, kolektivni identitet. Kako utakmica postaje sve uzbudljivija, publika počinje da baca papir na teren. To je na prvi pogled samo smeće, ali kao što pripovedač objašnjava to je „razdragano smeće, deo duboke želje

---

<sup>124</sup> Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, 1991, str. 21.

<sup>125</sup> Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage Publications, 1991, str. 21.

navijača da budu povezani s ovim događajem, beskonačno, u vidu otpadaka iz džepa, ličnog otpada, nečeg što sa sobom nosi senku identiteta – rolni toalet papira koje se lirski razmotavaju u barjake“ (P, 45). Ovo smeće iz džepova fanova ih povezuje. Povezuje ih jedne sa drugima i sa događajem. Čine ih delom američkog sistema. Oni takođe bacaju stranice iz Lajf magazina:

„Stranice nastavljaju da padaju. Hrana za bebe, instant kafa, enciklopedije i automobili, pekači za keks i razne vrste viskija. Vreme je takvo, hvalisavo, pa se optimističko obilje prenosi i na stranice novina, na kojima farmeri ostvaruju rekordne prinose. Pa onda svi ti veličanstveni proizvodi – kako se samo sjaj Pakardovog automobila preliva u članak o umetničkom blagu muzeja Prado. Sve je to deo jedne te iste stvari. Rubens i Ticijan i plejteks i motorola... Džonson i Džonson i Kveker Stejt i RCA Viktor i Berlington Stejt i Bristol-Mejers i Dženeral Motors. Sve su to cenjeni amblemi jedne privrede u punom zamahu, lakše ih je prepoznati nego imena bojišta ili upokojenih predsednika“ (P, 39-40).

DeLilo pokazuje kako potrošački proizvodi zauzimaju mesto istorije. Kada Nik Šej odvodi svoje studente na deponiju, on želi da oni razumeju civilizaciju u kojoj žive: „Potrošnja ili smrt. Tako nalaže naša kultura. Sve se završava na smetlištu“ (P, 294). Slike đubreta u gomilama, na ulicama, deponijama, u centrima za reciklažu se ponavljaju kroz ceo roman. Mi smo ti koji dopuštamo da nas ono oblikuje, da upravlja našim mislima, tvrdi DeLilo. Na utakmici potrošački proizvodi povezuju navijače, slavne ličnosti, igrače u isti ekonomski sistem. Čine ih Amerikancima.

Slike smeća u Prologu uvode temu smeća i povezuju je sa Nikom Šejom, koji se profesionalno bavi smećem: „moje preduzeće bavilo se otpadom. Bili smo rukovaoci otpadom, trgovci otpadom, kosmolozi otpada“ (P, 90). Za njega je otpad religiozna stvar: „Mi sahranjujemo kontaminirani otpad pobožno i sa strahopoštovanjem. Moramo poštovati ono što odbacimo“ (P, 91). Razmišlja o otpadu sve vreme. Njegova žena i on videli su proizvode kao smeće čak i dok su se sijali na policama radnji. Slično razmišlja i njegov kolega, Brajan. On veruje da tehnički aspekti posla ne daju značaj tom poslu koliko „veza sa ljudskim ponašanjem, navikama i porivima ljudi, njihovim neobuzdanim potrebama i bezazlenim željama, možda i njihovim strastima, svakako njihovim preterivanjima i sebičnim ispadima, ali i njihovom ljubaznošću, širokogrudošću“ (P, 189). Arheolozi Ratje i Marfi (Rathje; Murphy) objašnjavaju da smeće predstavlja: „vredan uvid ne u prirodu nekog prošlog društva, već u prirodu našeg. Smeće spada u

najgolemija zaveštanja čovečanstva onima koji tek treba da se rode. Ako budemo mogli da razumemo ono što odbacimo, onda ćemo bolje razumeti svet u kome živimo“.<sup>126</sup>

Pošto je počeo da radi u kompaniji koja se bavi otpadom, Nik objašnjava: „Hteo sam da se vežem za kompaniju. Osećao sam da sam u saglasju s nekom neimenovanom funkcijom korporacije“ (P, 308). On želi da reciklira sopstvenu prošlost sa odbačenim proizvodima toga doba. Mnogi kritičari prave vezu između DeLila i Nika Šeja. Kavadlo (Kavadlo), na primer, poredi DeLila kao pisca sa Nikom kao menadžerom otpada u njihovoj sposobnosti da recikliraju. Načinom koji uspostavlja ravnotežu između poststrukturalističkog viđenja autora kao irelevantnog i modernističkog uzdizanja autora kao svetovnog sveštenika, Delilov autor je prisutan kao menadžer otpada, ne manje od Nika Šeja koji probira i izdvaja fizičke, metafizičke i spiritualne viškove, zagađivače i otpad naše modernosti“.<sup>127</sup>

Dalje, DeLilo razmatra ulogu smeća u razvoju civilizacije. Godine 1978, Nikova firma organizuje konferenciju u pustinji, gde Nik putuje sa još dvojicom kolega do deponije. Opis deponije je upečatljivo živopisan: „Stajali smo iznad jedne rupe u zemlji, između kratera iskopanog u dubinu od dvesta pedeset metara, u prečniku od možda kilometar i po... Bio sam iznenađen. Izgled svega toga, te ogromne izdubljene činije obložene finom plastikom, bio je za mene prvi materijalni dokaz o tome da je reč o poslu koji se odlikuje izvesnom drastičnom veličinom, čak i veličanstvenošću, možda“ (P, 291). Veličina ovog mesta i taj čudni materijal kojim je deponija obložena čine da Nik shvati važnost otpada za civilizaciju: „Detvajler je rekao kako gradovi rastu na đubrištima, kako se decenijama podižu u visinu dok talog zakopan ispod njih postaje sve veći. Đubre se uvek prekriva ili gura u stranu, svejedno da li je reč o sobi ili o otvorenom prostoru. Ali i ono poseduje svoju snagu. Ono se probija natrag. Probija se u svaki raspoloživi prostor, namećući modele gradnje i menjajući ustrojstvo rituala“ (P, 293). On smatra da civilizacija nije nastala kad su ljudi uklesavali scene iz lova i šaputali filozofiju ispod zvezda, sa smećem koje je čišćeno i zaboravljano. Ne, on smatra da je prvo smeće navelo ljude da izgrade civilizaciju kao odgovor, u samoodbrani.

---

<sup>126</sup> Navedeno u Elice Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, Routledge, 2007, str. 120

<sup>127</sup> Upor. Elise Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, Routledge, 2007, str. 117.



*Podzemlje* je roman o zakopavanju stvari, ili bar pokušaju da se one zakopaju. Svet stvara naizgled statični podzemni svet onoga što se odbaci. Ali kao i sećanje, nuklearni otpad nije statičan, tvrdi DeLillo. Kao i istorija, prošlost se ne može zakopati trajno, jer je samo vreme kategorija koja je izvan granica ljudskog razumevanja: „on u krajnjoj liniji i nije zavisio od vremena. Postoji nekakva ravnoteža, neka vrsta ravnoteže straha između vremenskog toka i ljudske jedinke, te naše krhke grudvice tela i duše. Na kraju podlegnemo pred nadiranjem vremena, to je tačno, ali i vreme zavisi od nas. Nosimo ga u svojim mišićima i genima, predajemo ga narednom skupu stvorenja koja će proizvoditi vreme“ (P, 239).

Zakopan otpad se povezuje sa Nikovim nesvesnim koje nosi ogroman teret sa sobom. Naime, zakopana figura Nikovog oca postaje vladar Nikovog podzemnog sveta sećanja. Njegova profesija podrazumeva bezbedno odlaganje smeća. A njegova težnja u životu je da se pomiri sa činjenicom da je njegov otac nestao. Njegov otac je otišao da kupi cigarete i nikada se nije vratio: „otac je pušio laki strajk. Dizajn paklice podseća na metu, a možda i ne“ (P, 90). Da li je prava meta, Nikov otac, pošteđena ne saznajemo i nije od važnosti jer on kao ključ Nikove prošlosti nastavlja da živi. Katrin Morli i Mark Ostin (Catherine Morley; Mark Osteen) su ubedljivi kada navode jak uticaj Uliksa. I Nik Šej i Leopold Blum su „bez očeva, nesigurnih korena, i oba junaka sve vreme razmišljaju o prirodi svog identiteta, i osim toga, primorani su da razmišljaju o njemu u sklopu nacionalnog identiteta“. <sup>128</sup> Nik kaže: „Jezuiti su me učili da ispitujem stvari i tražim u njima prikrivena značenja i dublje veze“ (P, 91). Morlijeva i Ostin su u pravu kada ističu sličnost jer sadašnjost oba junaka često opседа i njihova prošlost, ne samo sa onim što je u njoj bilo, već i sa onim što je moglo biti, što im je uskraćeno.

Slično Niku, iako je Hladni rat završen i svet ulazi u novi milenijum izbegavši nuklearno uništenje, civilizacija u drugoj polovini XX veka je definisala sebe onim što je odbacila. Oružje i zakopani nuklearni otpad predstavljaju prošlost koja ne može da se izbriše. Civilizacija ne može tek tako da se oslobodi svoje prošlosti, kao što to ne može ni glavni junak u romanu. Kada Nik ode u bivši Sovjetski Savez da posmatra metode za odlaganje nuklearnog otpada on razgovara sa svojim ruskim kolegom: „kažem Viktoru

---

<sup>128</sup> Navedeno u John Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, 2002, p.16

kako postoji neka čudna veza između otpada i oružja. Ne znam tačno šta je posredi...Kaže kako je jedno od to dvoje možda mistični blizanac onog drugog. Kaže kako je otpad demonski blizanac. Zato što je otpad tajna istorija, podistorija, onako kao kad arheolozi iskopavaju istoriju starih kultura, svakojake gomile kostiju i polomljene alatke, bukvalno iz dubina zemlje“ (P, 799). Obojica su svesni pogubnosti: „koliko smo samo decenija sve vreme mislili samo o oružju, a nikad nam ni na pamet nije pao onaj tmasti, sve masivniji usputni proizvod...U ovom slučaju, u današnje vreme, ono što izlučujemo vraća se da nas proguta“ (P, 799).

Reciklaža je jedna od tema u romanu i važna je kao pokušaj da se popravi šteta koju smo izazvali. Nikov posao menadžera smećem sugerše mogućnost reciklaže. I kod kuće njegova žena, Marijan i on, vodili su računa o otpadu: „U svom otpadu kod kuće razdvajali smo staklo i limenke i papirne proizvode. Potom smo razdvajali obično staklo od obojenog stakla. A onda i lim od aluminijuma. Plastična pakovanja, bez poklopca, izbacivali smo samo utorkom. Potom smo izbacivali dvorišni otpad. Zatim novine, uključujući i dodatke u boji, ali smo vodili računa da ih ne uvezujemo kanapom, što je uvek predstavljalo iskušenje“ (P, 91-92). Nik pokušava da definiše otpad: „Otpad danas ima neku uzvišenu auru, određenu dimenziju nedodirljivosti. Beli kontejneri belog otpada sa žutim tablicama upozorenja. Rukujte pažljivo. Čak se i najbednije kućno smeće pomno posmatra. Ljudi u današnje vreme drugačije gledaju na svoje đubre, pa svaku bocu i zgužvanu kutiju vide u planetarnom kontekstu“ (P, 91). Reciklaža predstavlja mogućnost da se proizvodi koji se odbace ponovo upakuju. U Feniks fabrici za reciklažu „lim, papir, plastika, stiropor. Sve to leti niz pokretne trake, četiri stotine tona na dan, pokretne trake sa đubretom, razvrstanim, kompresovanim i baliranim, na kraju pretvorenim u kocke, dakle u nove proizvode“ (P, 817). Količina otpada u ovom postrojenju pokazuje ogromne količine smeća koje Amerika proizvede. Takođe, vidimo da je jedna od deponija zatvorena, „pošto je ispunjena do kraja, ali se isparenja još dižu iz goleme humke, metanska isparenja koja duž zemlje i neba stvaraju treperenje što produbljuje auru tog posvećenog posla“ (P, 817-818). Smeće, čak i kada je van našeg vidokruga, ostavlja posledice na zemlji. Ni daleka, pustinjska mesta ne mogu da izbegnu štetne uticaje našeg industrijskog, potrošačkog društva.

Stvarnost potrošačkog društva i otpada kao njegove posledice uviđa Brajan Glasik, Nikov kolega: „on je pogledao preko uzanog vodenog toka prema stepenastoj uzvisini na suprotnoj strani. Bila je crvenkastosmeđa, zaravnjena, monumentalna, zalazak sunca plamteo je u visovima, i Brajan pomisli kako mu se to možda priviđa fantomsko brdo. No ovo je bilo stvarno i bilo je stvoreno ljudskom rukom, nad njim su kružili galebovi, i znao je da to može biti samo jedno – deponija Freš Kil na Steten Ajlandu“ (P, 188). Ljudi rade na tom mestu, nose maske i zaštitna odela da bi se zaštitili od toksičnih supstanci. Položaj mesta aludira na sistem koji proizvodi otpad i čini da on pristiže dvadeset četiri časa na dan: „U daljini su se nazirale kule Svetskog trgovačkog centra, i on oseti nekakvu pesničku ravnotežu između te ideje i ove ovde. Mostovi, tuneli, šlepovi, tegljači, dokovi, teretni brodovi, sva velika ostvarenja na planu transporta, trgovine i međusobnog povezivanja bila su na kraju usmerena ka ovom mestu kao vrhuncu“ (P, 188). Brajan shvata da važnost njegovog posla nije u tehničkim aspektima, već u vezi sa ponašanjem ljudi: „on se zapravo bavio ljudskim ponašanjem, navikama i porivima ljudi, njihovim neobuzdanim potrebama i bezazlenim željama, možda i njihovim strastima, svakako njihovim preterivanjima i sebičnim ispadima, ali i njihovom ljubaznošću, širokogrudošću, i pitanje je bilo kako sprečiti da taj masovni metabolizam u potpunosti ovlada nama“ (P, 189).

Još jedna vrsta reciklaže u romanu je umetnička reciklaža. U posleratnoj atmosferi otpad, vojni i komercijalni, moguće je pretvoriti u umetnost. To je najkreativniji odgovor u posleratnoj situaciji. Reprodukcijska slika Brojgelove slike 'Trijumf smrti' uvodi temu umetnosti u romanu i pokazuje na koji način savremeni mediji mogu da recikliraju umetnost. Međutim, roman pokazuje način na koji umetnici uspevaju da recikliraju potrošački, vojni, industrijski otpad. DeLilo predstavlja umetnicu Klaru Saks koja napušta svoj mali kraj u Bronksu da bi postala umetnik koji koristi potrošački otpad kao medij za svoj umetnički rad. Njen krajnji umetnički projekat obuhvata oslikavanje vojnih aviona u američkoj pustinji. Tako ona pretvara objekte iz rata u umetnost.

Mark Ostin (Mark Osteen) daje najpotpuniju analizu umetnosti u *Podzemlju*. Baveći se sistemima masovne proizvodnje i konzumerizma on zaključuje da se umetnost javlja kao vid suprotstavljanja istima. On je potpuno u pravu kada tvrdi da umetnička dela u

romanu uspevaju da iskupe i preinače otpad konzumerizma i Hladnog rata.<sup>129</sup> Ostin dalje zaključuje kako u naporima Ismaila Munjosa, Klare Saks i transformaciji devojčice u anđela DeLilo nudi mogućnost vaskrsnuća poput feniksa koji se diže iz pepela kapitala. Zaista, ova umetnost uspeva jer potrošačko društvo ne može da je konzumira i jer pokreće likove u romanu. DeLilo pokazuje na ovim primerima da je moguće prilagoditi se i u krajnjem slučaju preživeti u postmodernom okruženju, a uz pomoć reciklaže otpada potrošačke kulture.

Scene deponija, ulica punih smeća, centara za reciklažu, bolnica za žrtve trovanja radijacijom otkrivaju tamnu stranu, odnosno podzemlje našeg potrošačkog društva. *Podzemlje* pokazuje kako je Hladni rat bio podrška takvom društvu. Međutim, kroz primere reciklaže, fizičke i umetničke, pisac sugerise načine na koje se može prilagoditi hladnoratovskom okruženju. Klara, Nik i ostali likovi u romanu uspevaju da recikliraju na različite načine. Svako od njih razume na svoj način kako je otpad sa kojim rade deo američkog političkog, kulturnog i ekonomskog sistema i američkih navika. Prateći bejzbol lopticu od jednog vlasnika do drugog u drugoj polovini XX veka, DeLilo pokazuje kako civilizaciju definiše i uništava ono što ona odbaci – od kućnog smeća, atomskog otpada do ljudskih vrednosti i života.

Marni Gotje (Marni Gauthier) navodi primere u kojima je očigledno da se mit obnove američkog zapada stalno ruši. Nikovo kretanje na Zapad je primer američkog mita migracije na Zapad. To je jedan od načina da se izbegne prošlost i da se poreknu prethodno sopstvo, navike i događaji iz prošlosti. DeLilov opis pustinje nad kojom lebdi metan gas i koja nosi vidljive znake testiranja naoružanja, raspršuje mit o Americi kao netaknutoj i čistoj zemlji. Sva toksična zagađenja i industrijske navike, kojima prisustvuju glavni likovi u romanu ili su svedoci njihovih posledica, ruše taj mit koji neprestano opstaje. Ispostavlja se da likovi u romanu ne mogu da zaborave svoju prošlost, ličnu istoriju, kao što ni nacija ne može da zaboravi svoju istoriju, iako je zakopana duboko pod zemljom. Nik ne može da zaboravi Bronks, nije zadovoljan onim što je stvorio u Feniksu: „Čeznem za onim danima nereda. Voleo bih da se vrate ti dani kada sam bio živ na zemlji, kada sam treperio u svom živahnom telu, nesputan i stvaran.

---

<sup>129</sup> Upor. Mark Osteen, *American Magic and Dread, Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, 2000, str. 216.

Bio sam mišićav i ograničen i gnevan i stvaran. Eto za čime čeznem, za nekim narušavanjem mira, za danima pometnje kada sam hodao stvarnim ulicama i sve činio bez razmišljanja i osećao se gnevno i spremno u isti mah, za druge bio opasan a za samog sebe dalek i tajanstven“ (P, 818). Nik razmišlja o duhovima iz prošlosti i shvata: „sređujem knjige na novim policama i stojim u dnevnoj sobi i gledam u tepihe i slike po zidovima i znam da po hodnicima tumaraju duhovi. Ali ne po ovim hodnicima i ne u ovoj kući. Svi su se oni sada vratili u one železničke čekaonice na užem kraju noći, a ja stojim bespomoćan na ovom opustelom mestu i gledam u knjige“ (P, 818). Za Nika Amerika nije mitsko mesto preporoda. Umesto toga, ona je napušteno, izolovano mesto, pusta zemlja bez života.

Predstavljajući stvarnost ispunjenu smećem, stvarnost industrijalizma i militarizma *Podzemlje* demitologizuje ideju američkog zapada kao mesta obnavljanja i preporoda. Marni Gotje (Marni Gauthier) temeljno analizira temu otpada u *Podzemlju*, pokazujući kako slike otpada doprinose DeLilovoj inverziji mita američkog zapada. Ona s pravom zaključuje da otpad predstavljen u romanu, od deponija do nuklearnog otpada, svedoči o gubitku optimizma i nevinosti koji su obeležili viziju Amerike 1950-ih. Neznanje i nepoznavanje istine koja se krije ispod stvarnosti simbola, u svetu podzemlja omogućilo je ljudima da sa puno optimizma veruju u američki san. Američki san konzumiranja blistavih proizvoda koji stvaraju ‘razdragano smeće’ ipak ostaje nedosanjan, pokazuje DeLilo. To znanje je omogućilo da se misli kako Amerikanci poseduju cilj, ali u romanu vidimo da taj cilj nije destinacija bez posledica.

#### 4.4. Studija kulture

DeLilov roman je hronika jednog doba i studija jedne kulture. Pisac koristi reklamne slogane, snimke sa filma i televizije, novinske članke, govore anderground komičara, kao i književnu i filozofsku tradiciju. On koristi Vitgenštajna, Prusta, i Džojisa zajedno sa stihovima Boba Dilana ili komentarima Lenija Brusa. Katrin Morli (Catherine Morley) poredi *Podzemlje* i *Uliksa* i kaže kako oba romana koriste mitsku strukturu antičkog epa da obezbede okvir za post/modernost i da povežu različite tokove sa već poznatim šablonima i strukturama.<sup>130</sup> Džojis piše o moderni, a DeLilo o postmoderni, skupu

---

<sup>130</sup> Navedeno u John Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, 2002, str. 16.

istorijskih uslova koji znače smanjeni naglasak na industrijskoj proizvodnji, a veći naglasak na uslužnim industrijama i masovnim kulturama, ono što Fredrik Džejmson zove kasnim kapitalizmom. Kultura o kojoj je DeLilo izabrao da piše je kontradiktorna u svojoj srži. Kao što Fisk smatra, sa jedne strane ona je kultura industrijskog društva koja je vođena samo ekonomskim interesima i profitom. S druge strane ona zavisi od ljudi, a njihovi interesi nisu samo interesi industrije. Popularna kultura nije samo potrošnja, ona je aktivni proces koji proizvodi značenja. Kultura je proces koji se proizvodi iznutra, koji nije nametnut spolja.<sup>131</sup>

Način na koji DeLilo piše omogućava da se upije cela američka kultura. On koristi reči da stvori jedan svet, da izgradi američko zdanje. Reči su glavno oružje njegove umetnosti. Kao Nabokovljev Humbert Humbert on ima samo reči da se njima igra. Dejvid Kauart (David Cowart) pokazuje kako jezik ističe slike.<sup>132</sup> Jedan jedini termin evocira složene veze i nivoe značenja koje DeLilo želi da otkrije u romanu. U jednom intervjuu u *Podzemlju* pisac objašnjava kako jezik omogućava autoru da prevaziđe ograničenja svoje sredine. Tako uspeva da postane deo većeg sveta, da se otvori prema celoj kulturi.<sup>133</sup> Zaista, DeLilo koristi jezik da prevaziđe svoje specifično poreklo, sredinu i tako stvori roman koji govori o celoj američkoj kulturi.

*Podzemlje* je satira posleratnog manira, jezika, opsesija, celokupne kulture. Roman prikazuje i savremenu kulturu viška, koja sve hoće da načini većim i boljim. To je i kultura koja želi da se inkorporira u ostale, da postane globalna. O tome svedoči i prva rečenica romana: „Dečak govori tvojim glasom, američkim, a u oku mu se cakli sjaj u kome kao da ima i neke nade“ (P, 11). Ova prva rečenica nas sve smešta u isti kontekst, u istu kulturu. Da li se ovom rečenicom brišu razlike na kojima ova kultura toliko insistira? Da li postoji čitalac koji u potpunosti može da odgovori na ovo obraćanje, čitalac čiji se glas svodi na, izjednačava sa američkim. Nije samo evropski, afrički, australijski ili azijski čitalac taj koji ne može da se prepozna u ovom obraćanju. Zasiurno je to i američki čitalac. Svi čitaoci čiji glasovi sadrže elemente koji se nisu asimilovali sa globalnim nacionalnim identitetom smatraju se odvojenim od zajednice na koju se ovaj

---

<sup>131</sup> Videti John Fiske, *Understanding Popular Culture*, London, Routledge, 1990, str. 23.

<sup>132</sup> Upor. David Cowart, *The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens, 2002, str. 2.

<sup>133</sup> *Ibid.*, str. 2.

početak odnosi. Sa dolaskom američke imperije vraćamo se na taj prvobitni, maternji jezik koji može da izbriše kulturne razlike.

Iako je početak takav, kroz roman vidimo da neke forme iskustva i sećanja američki glas ne može da artikuliše, tako da one ostaju nepoznate, neprevodive, neimenovane. Čak i vic koji se javlja u romanu govori o granicama prevoda, značenja, humora. Vic o Brzom Gonzalesu postaje vic samim tim što je ispričan nečijim tuđim glasom, jezikom, „vic o najbržem ljubavniku u Meksiku – Mehiku“ (P, 35), („the fastest lover een Meyheeko“).<sup>134</sup> Vic je neodvojiv prvo od akcenta kojim je ispričan, a zatim i od specifičnih odnosa između Amerike i Centralne Amerike. I taj akcent je to „Drugo“ u postkolonijalnom svetu, i predstavlja pretnju i otpor sveprožimajućoj američkoj moći. Na kraju romana Nik čuje taj isti vic u Kazahstanu, ispričan na ruskom jeziku. Iznenaden je što čuje ime Brzi Gonzales od čoveka koji priča na ruskom. To je dokaz homogenosti globalne kulture u periodu posle Hladnog rata. Emitovanje Looney Tunes crtaća zaista čini da svi pričamo istim glasom. „Čovek koji priča vic odeven je u uniformu, srednji prst mu je ispružen prema nebu, lice mu s razvojem zapleta postaje sve rumenije. Poentu ostvaruje na vrlo upadljiv način, izgovara je kao da se obraća svom podignutom prstu, i ja se prisećam te rečenice dok je on izgovara na ruskom – prisećam je se na engleskom, naravno, posle toliko godina“ (P, 802). Iako ova mala scena govori o prevodivosti i univerzalnosti američke kulture, na kraju se ipak naglašavaju razlike. Nik čuje vic u svojoj glavi na američkom, meksičkom engleskom dok je on ispričan na ruskom. Ovo dvostruko, trostruko kazivanje umanjuje mogućnost istovetnog razumevanja vica. Prepričavanje vica čini poznato nepoznatim. Koristi američki glas samo da bi ga učinio čudnim i nepoznatim samom sebi.

Kao što Huver razmišlja, glas dominantne sile je uvek praćen nečim što on zove prigušeni glas (undervoice). Teško ga je razlikovati od zvaničnog, ali ima moć da ga razruši, da odnese sve pred sobom. „Kroz taj izranjavljeni vek svetskih ratova i masovnih nasilja u raznim drugim vidovima, sve vreme se čuo i jedan prigušeni glas koji je progovarao kroz vatru i tutnjavu topova i pokatkad postajao dovoljno glasan da bi se pomešao sa zvucima bitke... Opsesivni zadatak države bio je da izdrži, da jača svoj stisak

---

<sup>134</sup> Don DeLillo, *The Underworld*, London, Picador, 1998, str. 34

i čuva svoje pravo na najdestruktivniju dostupnu silu“ (P, 573). Ovaj prigušeni glas je u isto vreme javni i privatni, lični i politički.

DeLilo predstavlja Ameriku u kojoj dominiraju slike. Ali, na tim slikama su, ili se kriju iza njih, pa ipak izbiju na površinu, slike nasilja. Militarizam i potrošačko društvo to proizvode. DeLilo uvodi ovu temu Brojgelovom slikom Trijumf smrti. Na slici maršira armija skeleta, ljudi nabodeni na koplja, obešeni na vešala, legije mrtvih. Tu je i sama smrt, koja je spremila svoju oštricu i nateruje ljude u svoju paklenu klopku. U pozadini se vidi pepeljasto sivo nebo i brodovi u plamenu. Paradoksalno ova stranica smrti iscepana je iz časopisa Lajf, što na engleskom znači život. Na osnovu ove scene možemo zaključiti da DeLilo govori o kulturi koje je sigurna da će smrt pobediti. Atomska bomba, ratovi koji se vode, genocidi postali su neizbežna tema savremene kulture i sveta jer: „atomska pečurka postala je božanstvo uništenja i razaranja“ (P, 573). Ali, nasuprot tome DeLilo pokazuje kako nasilje može biti izvor vrline: „gnev i nasilje mogu da budu elementi produktivne napetosti u duši. Mogu da doprinesu ostvarivanju čovekovog identiteta. Jedan od načina da čovek prestane da bude trivijalan jeste da raspali drugog čoveka pesnicom po licu“ (P, 548). I sam DeLilo napominje da je to samo loše opravdanje za loše ponašanje.

Brojgelova reprodukcija 'Trijumf smrti' uvodi temu umetnosti u romanu i pokazuje kako savremeni mediji recikliraju umetnost. Reciklaža je jedan od načina da se opstane u savremenoj kulturi viška. Umetnici u romanu recikliraju potrošački, vojni, industrijski otpad. Tako, umetnički projekat Klare Saks obuhvata oslikavanje vojnih aviona u američkoj pustinji. Ona pretvara objekte iz rata u umetnost. Krajnji cilj su ratni vojni avioni B-52 koji su korišćeni u Hladnom ratu: „vratila sam se otpacima. Ovoga puta to nisu konzerve od spreja ili kutije od sardina ili zatvarači šampona i dušeci... trenutno radim sa dalekometnim bombarderima B-52 – avionima koji su nekada nosili nuklearne bombe, ta-ra-ra, ta-ra-ra, po celom svetu“ (P, 72). Klara objašnjava novinarki da svoju umetnost neće izlagati u muzeju, njen izložbeni prostor biće pustinja jer: „pustinja nosi na sebi tragove svih detonacija koje smo izvršili. Sve one kratere i znakove upozorenja i zabrane kretanja i oznake za deponije, mesta gde je zakopan otpad“ (P, 73). I pustinja postaje Klarina umetnost. Pustinja nije samo ogromni prostor peska i planina koje ljudske ruke nisu dodirnule. I pustinja je deo Amerike, kapitalističkog sistema koji je promenio u



poslednjim decenijama. Pustinja je bila mesto nuklearnih testiranja koje je uticalo i na pejzaž i na ljude koji su tamo živeli. Slično njoj, Ismail Munjoz, umetnik grafita, oslikava vagone podzemne železnice. Medij njihove umetnosti je sličan. Oboje oslikavaju komercijalne proizvode, simbole američke tehnologije i industrijalizacije. Avioni i metroi bude slike moći i snage. Oslikavajući voz, Munjoz mu daje identitet, inače je i on produkt masovne proizvodnje. Njegovu umetnost dnevno vidi mnogo ljudi. I njegovu i Klarinu umetnost potrošačko društvo ne može da potroši. Koristeći otpad za svoj medijum oni naglašavaju sposobnost da se opstane u postmodernoj situaciji uz pomoć reciklaže otpada naše potrošačke kulture.

O toj kulturi govori naslov romana koji je metafora nasilja, kriminala, podzemlja američke proizvodnje, odnosno potrošačkog i nuklearnog otpada. Opisujući restaurisan Ajzenštajnov film *Unterwelt* koji se podudara sa naslovom romana, DeLilo kaže: „Film je, naravno, ispočetka delovao čudno, bilo je teško pohvatati asocijacije i prilagoditi mu se – ali ne bi valjalo da je bilo drugačije“ (P, 437). U Ajzenštajnovom *Unterweltu* „iznose se argumenti, teorije se stvaraju na ekranu i istog trenutka bivaju poljuljane – mnogo je tu suprotstavljanja i konflikata“ (437). Tako su i u DeLilovom *Podzemlju* životi glavnih likova međusobno povezani, podaci se preklapaju, produbljuju, informacije se sve vreme uvećavaju. Sveštenik u romanu kaže da: „Svakodnevne stvari ostaju skrivene i čine ono znanje koje najčešće previdamo“ (551-552). Mi u stvari ne vidimo jer ne znamo kako da gledamo. Tako i najmanju scenu u romanu ne treba prevideti, jer svaka od njih ima svoju značenjsku svrhu. Nik na kraju romana zaključuje: „Sve je povezano“ (P, 833). Samo treba otkrivati slojeve značenja. To je DeLilov odgovor kako da bolje razumemo savremenu kulturu, o čijim odlikama on piše. Pomaže nam da je bolje sagledamo kako bismo je u budućnosti menjali.

#### 4.4.1. Istorija paranoje

Paranoja je postala jedna od glavnih odlika savremene kulture. Za razliku od romana *Vaga*, koji istražuje teorije zavere koje okružuju ubistvo predsednika Kenedija, *Podzemlje* se bavi paranojom koja je postala glavna odlika svakodnevice. To je period u

kome je „paranoja zamenila istoriju u životu Amerike“. <sup>135</sup> Čini se da su u poslednjoj deceniji XX veka paranoja i teorije zavere prisutne svuda, u svim segmentima savremene kulture. Ima ih u serijama koje su postigle uspeh, kao što je X-Files, u holivudskim blokbasterima, čak i u dodatku oxfordskog rečnika engleskog jezika iz 1997. godine. Česte su u političkom životu, te su stoga smrti i skandali ljudi iz sveta politike često objašnjavane delom Vladine teorije zavere. Ileana Šouvolter (Elaine Showalter) je u knjizi *Istorije (Hystories)* iznela uobičajeno viđenje stvarnosti da se „kuga paranoje“ širi zapadnim društvom. Baš kada su svi pomislili da su na sigurnom, novi strahovi i fantazije su označili povratak dominantnom viđenju iz ugla teorije zavere u američkom životu. <sup>136</sup>

Stoga ne iznenađuje što je tema paranoje prisutna u američkoj književnosti s kraja XX veka. Ovom temom se, pored DeLila, bave autori: Pinčon, Vilijam Barous, Norman Mejler (Pynchon, William Burroughs, Norman Mailer). Majkl Vud (Michael Wood) je za DeLilov roman *Vaga* rekao da je „poslednji stvarno dobar roman o velikom dobu američke paranoje“. <sup>137</sup> To je doba koje je „izbledelo negde u ranim devedesetim“. <sup>138</sup> Vud takođe tvrdi da su romani *Mejson i Dikson (Mason and Dixon)* Tomasa Pinčona i *Podzemlje* Dona DeLila epovi post-paranoje. Sa druge strane neki kritičari optužuju DeLila da *Podzemlje* ima nepotrebno paranoičnu strukturu i da dokazuje nepomirljivost istorije paranoje sa velikom književnošću. U romanu *Podzemlje* DeLilo se bavi temom paranoje nastavljajući put kojim je krenuo u svojim prethodnim romanima.

Ubistvo predsednika Kenedija i kultura zavere su obeležili DeLilovu karijeru pisca. Uticaj je prisutan u njegovom delu, od poslednje scene vožnje kroz Dealey Plaza u *Amerikani* do tajnog Zapruderovog snimka u *Podzemlju*. Pisac i sam priznaje da ne bi postao pisac kakav jeste da nije bilo atentata na predsednika. Okolnosti oko atentata uključuju teorije zavere, tajne istorije i osećaj tajnog poretka sakrivenog iza vidljivog. To podzemlje vidljivog govori o stvarnosti zapadnog sistema. Stoga je naslov romana metafora za kaos, slučajnost, zbrku, pometnju, rasulo koji oblikuju taj sistem i poredak. Ubistvo Kenedija je nateralo javnost da misli da je sve povezano na neki zlokoban način. Za teoretičare zavere, istoričare, čitaoce, ubistvo Kenedija i mnoštvo podataka koji su

---

<sup>135</sup> Navedeno u Peter Knight, *Everything is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia* u Hugh Ruppersburgh i Tim Engles, *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, 2000, str. 282.

<sup>136</sup> Upor. *Ibid.*, str. 283.

<sup>137</sup> *Ibid.*, str. 283.

<sup>138</sup> *Ibid.*, str. 283.

povezani sa ubistvom proizvode taj osećaj paranoje. Na kraju ispada da je sve pod znakom pitanja, sumnje, čak i sama stvarnost: „Taj događaj postaje simbolički razlog za ono što se može nazvati hermeneutikom sumnje“.<sup>139</sup> O toj sumnji koja će postati obeležje postmodernog stanja svesti govori Brajan Glasik kada poredi Tomsonov houmran sa atentatom na Kenedija: „Kada je Dž. F. K. bio ubijen, ljudi su se zavukli u kuće. Gledali smo televiziju u zatamnjanim sobama i telefonom razgovarali s prijateljima i rođacima. Svi smo bili međusobno razdvojeni i sami. Ali kada je Tomson istrčao homera, ljudi su pohrlili napolje. Poželeli su da budu zajedno. Možda su tada ljudi poslednji put zbog nečega spontano izašli iz svojih kuća. Sveopšta začuđenost, sveopšta zadivljenost. Kao nekakva fusnota uz završetak rata. Ne znam“ (P, 97). Tomsonov pogodak je događaj koji treba iskusiti napolju, zajedno sa drugim ljudima. Nasuprot tome atentat je označio rađanje nacionalne televizijske publike.

O promenama koje dovode do osećanja straha ili nostalgije svedoče brojne scene u romanu. Tako, Klara Saks govori Niku o svojim sumnjama: „Ali nije li život u jednom trenutku počeo da postaje nestvaran“ (P, 76)? Ona objašnjava Niku kako je rat jeste uplašio, ali sada kada posmatra sa vremenske distance njen strah iz prošlosti postaje dirljiv: „Mislim da sada shvatamo, osvrćemo se unatrag, vidimo sami sebe mnogo jasnije, kao i njih... Nije da bih ja volela da vratim to vreme. Ono je prošlo, i dobro je što je tako. Ali ostaje činjenica“ (P, 79). U godinama u kojima je moć postala nestabilna, nesigurna, Klara priželjkuje sigurnost od pre nekoliko decenija, mada priznaje da je strašno bilo živeti u senci rata. Slično Klari razmišlja i Marvin Landi, kolekcionar bejzbol loptica. On smatra da je Hladni rat jedino što je trajno i pouzdano: „jer kada nepetost i suparništvo stignu do kraja, tek tada počinju najgori košmari“ (P, 174). DeLilovi likovi izražavaju nostalgiju za kulturom 1950-ih. Delilo pokazuje da je u poređenju sa paranojom koju je izazvao atentat na predsednika paranoja Hladnog rata sigurna i pouzdana.

Roman *Podzemlje* na nekoliko načina prikazuje prirodu hladnoratovske paranoje. Dž. Edgar Huver na utakmici razmišlja kako nacionalni konsenzus ne potiče od jedinstva koje bi trebalo da bude prirodno stanje stvari, već upravo od zajedničkog osećanja paranoje koje vlada u periodu Hladnog rata koji je u senci svih događanja: „Nikada nisu imali

---

<sup>139</sup> Peter Knight, *Everything is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia* u Hugh Ruppersburgh i Tim Engles, *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, 2000, str. 284.

toliko toga zajedničkog kao u ovom trenutku, kada svi zajedno jezde stazom uništenja. On pokušava da oseti pripadanje, nekakvo otvaranje svoje poodavno zaboravljene duše. Postoji, međutim, jedno gorko unutrašnje stanje koje on nikada nije umeo da imenuje, i kada se suoči s kakvom spoljašnjom pretnjom, delom onog moralnog rasapa koji se oseća na sve strane, on to oseća kao protivtežu sopstvenom stanju, kao silu koja obnavlja“ (P, 28).

Paranoja je postala vezivno tkivo nacije jer „postoji na stotine priča koje nastaju pod zemljom, da bi se potom razmnožile i raširile“ (P, 52). U takvom društvu pretnje vrebaju sa svih strana: „U neprekidnom višestrukom preplitanju paranoje i kontrole, dosije je predstavljao suštinski važno sredstvo. Edgar je imao mnogo smrtnih neprijatelja, a s tim ljudima se postupalo tako što su se o njima pravili obimni dosije“ (P, 568-569). Paranoja je zauzela sve forme društvenog života. DeLilov roman pokazuje kako je uticala na psihi: „dok mu je u glavi zujalo od raznoraznih sumnji“ (P, 473). Nemir je prisutan svuda, od mantre Lenija Brusa „svi ćemo da izginemo“ do sestre Edgar koja je u paničnom strahu da će se zaraziti: „sestra Edgar je s mukom navukla rukavice i osetila njihovu protivrečnost, unutrašnji sukob. Bezbedne, to jesu bile, naučnim postupkom zaštićene od organske pretnje. Istovremeno su, međutim, bile u nekom grešnom saglasju s jednim procesom čiju je prirodu ona samo napola shvatala, sa onom silom koja postoji u svetu, sa poretkom onih sistema koji umesto religioznog verovanja uvode paranoju“ (P, 245). Gumene rukavice su joj bile neophodne kao „zaštita od kapljica krvi ili gnoja ili virusa skrivenih u njima, submikroskopskih parazita u sovjetskim socijalističkim proteinskim omotačima“ (P, 245).

Paranoja se u *Podzemlju* vezuje za nacionalnu patologiju 1950-ih. Međutim, svakodnevni strah ponekad prevazilazi okvire Hladnog rata i nije direktno u vezi sa nuklearnom pretnjom. Nekoliko primera iz romana to potvrđuje. Ismail Munjos, poznatiji kao Munman 157, veruje da je namera galerije da kupuje njegovu umetnost samo zavera vlasti da bi ga uhvatili. Marvin Landi tvrdi da Grenland ili ne postoji ili je čuvan u tajnosti iz nekog razloga. Sims, Nikov kolega, ne uzima u obzir mogućnost da Vlada menja izveštaje o broju crnih ljudi u Americi. Sestra Edgar isključuje popularne sumnje da je Vlada unela ejds u geto: „Sestra Edgar bila je bolje upućena. Iza te dezinformacije stajao je KGB. A KGB je bio odgovoran i za samu bolest, kao proizvod biološkog rata –

najpre su stvorili virus, pa ga proširili posredstvom mreže plaćenih agenata“ (P, 248). Bronzini je sklon da poveruje u trač da je sletanje na mesec lažirano u nekom holivudskom studiju. Ne mali broj likova veruje u numerologiju, posebno broja trinaest. Ovi strahovi govore o stanju svesti u kome vlada paranoja, i koji je određen pitanjima rase, klase, pola, ekonomije.

I u drugim DeLilovim romanima teorija zavere je deo svakodnevice i mogućnost da se svetu da smisao, a narativu oblik. Međutim, paranoja nije samo rezultat teorija zavere. Na svom putu potrage za Tomsonovim hounranom, Marvin Landi svraća u jedan kafe koji se zvao Teorija zavere: „Police su bile pune knjiga, filmskih traka, audio snimaka, zvaničnih vladinih izveštaja u plavim fasciklama. Elenor je poželela da popije kafu i malo porazgleda, ali je Marvin rekao da to mesto nije vredno truda – najobičnija zbirka jalovih poduhvata. Verovao je da su prava izvorišta svega dublja i da ih je teže otkriti, da su istovremeno i dublja i plića, da treba posmatrati i bilborde i kutije šibica, zaštitne znakove na raznim proizvodima, belege na ljudskim telima, da treba posmatrati ponašanje kućnih ljubimaca. Ono nešto nalazi vam se pred nosom“ (P, 327). Kao u romanu *Vaga*, slično Nikolasu Branču, piscu tajne istorije, Marvin Landi zaključuje da se sakrivena priča istorije ne može pronaći u zakopanim vladinim fajlovima, koji samo treba da se povežu u smislenu priču tajnih zaverenika. Istina se nalazi 'pred nosom', u svakodnevici multinacionalnog potrošačkog kapitalizma. Ona je očigledna, sveprisutna, međutim, uzima se 'zdravo za gotovo' i zbog toga je neotkrivena.

O tome šta se krije iza sveta vidljivog, raspravljaju Sims i Nik. Oni razgovaraju o brodu koji nosi toksični tovar, plovi od luke do luke i svi odbijaju da prime tovar. Glasine kruže da se radi o isporuci droge. Sims sugeriše Niku da su njihove teorije da je mafija umešana u posao prevoza otpada samo deo prepoznatljivih teorija zavere i viđenja sveta kroz prizmu istih:

„Postoji jedna reč na italijanskom. Dietrologija. Ona označava nauku o onome što se krije iza nečega. Iza nekog sumnjivog događaja. Nauku o tome šta se krije iza nekog događaja.“

„Ta nauka je potrebna njima. Meni nije.“

„Nije ni meni. Samo ti kažem.“

„Ja sam Amerikanac. Ja odlazim na bejzbol utakmice“, reče on.

„Nauka o mračnim silama. Očigledno osećaju da je takva nauka dovoljno legitimna da bi zahtevala ime“.

„Ljudima kojima je potrebna takva nauka, njima bih se potrudio da kažem da imamo prave nauke, ozbiljne nauke, i da nam nisu potrebne imaginarne“.

„Samo ti kažem da postoji reč. Slažem se stobom, Simse. Ali reč postoji“.

„Uvek postoji neka reč. Verovatno postoji i neki muzej. Muzej mračnih sila. Tamo se čuva deset hiljada mutnih fotografija. Ili ga je možda Mafija digla u vazduh“ (P, 286)?

Teorije zavere su postale sveprisutne, one su odgovor na sve one tamne i misteriozne sile koje nisu imenovane. Teorije zavere povezuju sve, KGB, mafiju, nuklearni otpad, krijumčarenje heroína. Vlada osećanje da postoje neke veće sile koje kontrolišu naše živote. Kao posledica neobjašnjivih i nerazjašnjenih stvari u savremenom svetu javlja se paranoja, na pojedinačnom i nacionalnom nivou. O tome svedoči Leni Brus kada kaže: „Nemoćni smo. Kapirote, tako nas podsećaju na stanje u kome živimo. S vremena na vreme naprave nam krizu. Je l' to horizontalni sukob? Jedna velika sila naspram druge. Ili je vertikalna, jedna gore a druga dole (P, 517)?

## 5. Kosmopolis: Inverzija mita o društvu moći i izobilja

5.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, žanr, teme i kritička recepcija

### 5.1.1. Siže

Siže romana *Kosmopolis* mogao bi se svesti na sledeće. Dvadesetosmogodišnji milijarder Erik Paker polazi na jednodnevno putovanje svojom produženom belom limuzinom da bi stigao do Entonijeve berbernice u koju je odlazio i njegov otac. Na tom putovanju s jednog kraja Menhetna na drugi Paker stupa u kontakt, verbalno i fizički, sa ljudima sa kojima je u privatnim i poslovnim vezama. Probija se kroz zastoj u saobraćaju nastao zbog masovnih antiglobalističkih demonstracija, sahrane poznatog repera, posete predsednika i napada anarhista. Njegovo putovanje odvodi ga ne samo do berbernice već i do spoznaje smisla vlastitog života.

### 5.1.2. Naslov romana

Naslov romana je važan za razumevanje priče. Izveden je od grčkih reči ‘cosmo’, u značenju kosmos, vasiona i ‘polis’ grad. Zanimljivo je zapaziti da su izvedenice od reči kosmos ‘kosmopolit’, građanin sveta, onaj koji smatra ceo svet kao svoju otadžbinu; ‘kosmopolitski’, koji pripada celom svetu, koji se nalazi u većini delova sveta; ‘kosmopolitički’, u vezi sa univerzalnom politikom; ‘kosmopolizam’, građanstvo sveta. Odrednica kosmos je u rečniku objašnjena kao svet kao uređena celina; figurativno usklađen sistem.<sup>140</sup> DeLilo raskrinkava takav svet, odnosno takvo viđenje sveta kao uređenog i usklađenog sistema. Pisac nas svojim romanom podseća da ‘cosmopolis’ nije zajednica građana koja je vezana nacionalnošću, već moralnim principima. Menhetn iz DeLilove priče nije prostorno ograničen, on može biti i neki drugi grad u kulturnoj klimi koja ne odgovara za svoje postupke, koju ne zanimaju posledice. Tako *Kosmopolis* nije samo priča o jednom čoveku, već o ljudskoj duši. Erik na kraju nije spasen, niti uništen, njegova smrt postaje prolaz. U tome je tajna velikih pisaca koji uspevaju da priču o pojedincu pretvore u univerzalne teme. DeLilo uspeva da napravi kosmos od najobičnijih stvari.

---

<sup>140</sup> Navedeno prema *Enciklopedijskom englesko-srpskohrvatskom rečniku* koji su izradili Svetomir Ristić, Živojin Simić, i Vladeta Popović, Beograd, Prosveta, 1973.

### 5.1.3. Vreme i mesto

Vreme radnje romana obuhvata jedan jedini dan u aprilu 2000. godine. Vremenski okvir romana potpuno je jasan. Međutim, iako je vremenski okvir kompresovan DeLilo uspeva da prikaže kraj jednog doba i događaje, manire i želje koji su označili ulazak u 21. vek. Radnja romana je smeštena između dva perioda velikih nesigurnosti i strahova, Hladnog rata i terorističkog napada 11. septembra. To je dakada posle 1950-ih koju su obeležili materijalizam, širenje tržišta, nemerljiva bogatstva stečena špekulacijama na berzi, revolucionarna dostignuća na polju informacionih tehnologija, socijalne razlike. Međutim, iza tog oklopa, maske materijalnog krije se unutrašnji nemir. Pripovedanje podseća na izgubljene duše u tom bezdušnom i nemilosrdnom dobu trke za novcem. Jedan od efekata tog kompresovanog vremenskog okvira je da učini čitaoca još više zaprepašćenim virtuožnošću pisca da u samo jednom danu prikaže jedno doba, jednu kulturu na svom vrhuncu, ali i njen pad, i pad ljudske duše. Karakteristično je da DeLilo priča priču, i da nijedanput ne spomene događaje koji su uticali na, oblikovali stvarnost, koji su na neki način vremenska podloga za *Kosmopolis*. Iako je radnja romana smeštena u april dvehiljadite godine, DeLilo piše *Kosmopolis* imajući u vidu ono što se zbilo 11. septembra. On se ne bavi onim što je bilo posle, već onim što je prethodilo događaju. Ovaj događaj nije spomenut u romanu. Stoga se postavlja pitanje da li čitalac može da čita roman u smislu nečega što se još nije dogodilo i što se u njemu ne pominje? Životi ljudi u romanu su definisani događajima koji se ne spominju, odnosno smešteni su u istorijski period koji se dogodio, ali nije spomenut. Zaključujemo da je širi istorijski kontekst romana značajan za njegovo tumačenje i razumevanje.

Radnja romana je smeštena u Njujork, Menhetn. Roman je alegorija, putovanje kroz 47. ulicu duž Ist Rivera od međunarodnog distrikta: „tamo gde se red limuzina završavao, paralelno sa ulazom u Džepen sosajati, počinjao je drugi niz automobila, običnih gradskih, crnih ili tamnoplavih, čiji su vozači čekali predstavnike diplomatskih misija, delegate, konzule i atašee s naočarima za sunce“.<sup>141</sup> Erik putuje do zapadnog kraja grada, stambene četvrti išarane grafitima na španskom i arapskom: „Pogledao je srednju u nizu od pet zgrada i osetio hladnu samotnost: četvrti sprat, tamni prozori i požarno stepenište

---

<sup>141</sup> Don DeLilo, *Kosmopolis*, preveo Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004, str. 20. Budući da je naslov romana *Kosmopolis*, citati će u daljem tekstu biti navedeni u zagradama uz skraćenicu K.



bez biljaka u saksijama. Zgrada je bila turobna. Turobna je bila i ulica, ali ljudi su tu nakada živeli u bučnoj prisnosti, u stanovima kraj pruge, srećni kao i bilo gde drugde, pomislio je, i još žive, žive i dalje“ (K, 143). Na tom jednodnevnom putovanju on ide na doručak sa ženom u kafeteriju blizu zgrade Ujedinjenih nacija, ili sastanak sa Majklom Činom, analitičarem valuta, ide u stan ljubavnice Didi Fančer, ima sastanak sa Džejn Melman, pregleda ga doktor Ingram, odlazi u knjižaru „Gotam Buk Mart“, ide na ručak sa suprugom, ima sastanak sa Vidži Kinski, susreće se sa protestom anarhista, ima fizički susret sa tamnoputom službenicom obezbeđenja, odlazi u neki klub u kome deca igraju uz tehno-rejv, prolazi kroz gužvu koju prave ljudi koji hoće da odaju poštu preminulom reperu Bruti Fezu, ubija šefa obezbeđenja, Torvala, prisustvuje tv performansu, odlazi da se podiša.

Bukvalno putovanje od istočnog do zapadnog dela grada predstavlja pripovedačko sredstvo za dramtizaciju mnogo važnijeg putovanja koje se odigrava u podsvesti Erika Pakera. Sam Erik naglašava kako on u stvari ne pokušava da sklopi delove prošlosti: „Njegov otac je tu odrastao. Bilo je trenutaka kada je Erik osećao neodoljivu želju da dođe i oseti dah te ulice. Želeo je da ga oseti, da oseti svaku čemernu nijansu čežnje. No to nije bila njegova čežnja ili žudnja ili osećaj za prošlost. Bio je premlad da bi osećao takve stvari, a nije bio ni taj tip osobe, niti je ovo ikada bio njegov dom ili ulica. Osećao je ono što bi osećao njegov otac, da je mogao da zastane na tom mestu“ (K, 143). Iako ne želi da prizna, on prolazi kroz prepreke da bi došao do svoje prošlosti, detinjstva. Nesvesno priželjkuje da sklopi delove prošlosti i sjedini ih sa sadašnjošću. Kao čovek vizije, sajber-kapitala i tehnologije on svesno potiskuje prošlost i hrli ka budućnosti. Vidži Kinski ga upozorava na manjkavosti budućnosti: „Ovo je protest protiv budućnosti. Oni žele da zauzdaju budućnost. Žele da je učine normalnom, da je spreče da nadvlada sadašnjost“ (K, 86). Ona dalje razmatra koncept vremena i dodaje: „Budućnost je uvek celina, istost. U njoj smo svi visoki i srećni, reče ona. Upravo zato budućnost podbacuje. Ona uvek podbacuje. Ona nikada neće biti ono nepokolebljivo, srećno mesto kakvim mi želimo da je učinimo“ (K, 86).

Takođe, mesto ima značajnu ulogu u prikazu tema novca, kao i označavanja doba kapitalizma. Koji bi drugi grad do Njujork bio bolji simbol berze, trgovine valutama, poslovnog sveta. Iako je grad obilja Erik Paker oseća: „oko njega kao da nije postojalo

ništa. Samo buka u glavi, duh u vremenu“ (K, 16). On je čak poručio da mu auto oblože plutom kako bi ga zaštitili od ulične buke. Međutim, ni to ne pomaže jer u Njujorku sve vrvi: „Ovaj grad se hrani bukom i spava na njoj. On proizvodi buku iz svih minulih vekova. Proizvodi zvuke kakve je pravio u sedamnaestom veku zajedno sa svim ostalim zvcucima koji su nastali od tada naovamo. Ali meni ne smeta buka. Buka mi daje energiju. Važno je to što je ona tu“ (P, 70).

Kao i vremenski okvir, prostorni okvir je kompresovan. Ta suženost prostora doprinosi da širina tema bude još upečatljivija. Iako Erikov put predstavlja putovanje dobro poznatim ulicama Menhetna, očekivalo se da ono upućuje na moguće mentalno i emotivno „širenje“. U ovoj priči mit putovanja na Zapad, toliko karakterističan za američku i englesku književnost, je obesmišljen. Zapad u ovom slučaju ne nudi rešenje na putu potrage za smislom. Oduvek putovanje na Zapad simbolizuje obnovu života. U tom smislu može se povući paralela sa Džojsovom pričom „Pokoјnik“ (The Dead) iz *Dablinaca*. Gabrijelova odluka da ode na Zapad simbolizuje promene u Irskoj, kao i njegovu želju da obnovi svoj život. Samospoznaja je finalni, epifanijski momenat u ovoj priči. Nasuprot tom ustaljenom mitu, putovanje na Zapad Eriku Pakeru donosi smrt jer on postaje ubica i njega ubijaju. U tom smislu mesto radnje romana ima veliki značaj i za razumevanje iskustva kroz koje prolazi Erik Paker, ali i romana u celosti.

#### 5.1.4. Žanr

Neobičnost, nestereotipnost romana u delu Dona DeLila zahteva i bliže žanrovsko određenje, onoliko koliko je to moguće u savremenoj književnosti, a u cilju analize teme istorije, fikcije i mita. Teško je ovaj roman smestiti u okvire samo jednog žanra. DeLilo se poigrava sa više žanrova, ali roman nije karakteristični predstavnik nijednog od njih. On je delimično triler u kome finansijski guru, Erik Paker, stavlja na kocku svoje bogatstvo koje se meri milijardama i na kraju bankrotira. O finansijskim poslovima saznajemo iz fragmenata razgovora sa njegovim poslovnim saradnicima. Erik ne može da napravi korak, a da ga ne prate članovi njegove službe obezbeđenja. Međutim, potpuno neočekivano, Andre Petresku, atentator s krempitama koji je vrebao direktore velikih firmi, vojne zapovednike, fudbalske zvezde i političare uspeva da ga dobro ‘namaže’: “Tri godine sam ovo čekao. Radim isključivo sa velikim kolačima. Propustio sam

predsednika Sjedinjenih Država da bih izveo ovaj napad. Njega mogu da namažem kad god hoću. Ali vi ste onaj pravi ulov, to da znate. Vas nije lako zaskočiti” (K, 129).

DeLilo ovde ne prekida parodiju. Erik na kraju ubija Torvala pištoljem koji se aktivira kada se izgovori Nensi Babič. S druge strane, roman nije ni karakteristična društvena satira. Fokus narativa je na materijalnom, ali i na padu i destrukciji društva opterećenog materijalnim. DeLilo upozorava na lažni sjaj novca i bogatstva i plitkoću prve generacije bogatih u sajber poretku. Međutim, DeLilo ne prepušta roman samo toj strani. *Kosmopolis* je i psihološki roman, iako se, doduše samo na prvi pogled, čini da DeLilo ne razvija priču istančane emotivne dubine. Pisac kao da svesno želi da natera čitaoca na ravnodušan odnos prema ljudima oko sebe. Ravnodušan je čak i prema osobi koja bi trebalo da mu je najbliskija, prema svojoj supruzi. Kada razmišlja o svojoj supruzi, on razmišlja o njoj pod punim imenom, Eliza Šifrin. Pod tim imenom se pojavljivala u izveštajima sa javnih događaja. Ona primećuje da on ima plave oči tek posle dvadeset dva dana braka. On stupa samo u fizičke kontakte sa ljudima oko sebe, za emotivne nije sposoban. DeLilova virtuoznost se ogleda u tome što uspeva da prilagodi jezik profilu glavnog protagoniste. Jezik je, kao i sam Erik, precizan, kontrolisan, suzdržan, gotovo sterilan. Ovaj način pripovedanja ispostavlja se kao posebno plodotvoran. Naime, čitalac nije više ravnodušan prema čoveku koji se pretvorio u oklop bez suštine, bez sadržaja i ta ravnodušnost se pretvara u saosećanje i žal. Erik Paker je izložen silama koje teško može da kontroliše. Praznina koju deli sa svetom oko sebe je praznina u njemu samom. U dve ispovesti Bena Levina, ludilo pripovedača ne bi trebalo da iznenadi čitaoca jer je ono odnos prema čoveku i svetu čija je to ludilo replika. Ne iznenađuje što je sam pisac po izlasku knjige u jednom intervjuu definisao žanr romana kao “najdublji put u predeo naših motiva i duše”.<sup>142</sup>

*Kosmopolis* je u jednom smislu i drumski roman (road novel), iako nije karakterističan primer tog žanra. U takvim romanima cilj putovanja je potraga za smislom, za Svetim Gralom svoje duše, za samim sobom. DeLilo nudi antitezu klasičnog drumskog romana. On koristi obrasce ovog žanra, ali krajnji epifanijski momenat putovanja nije samospoznaja, moralno i emotivno ‘širenje’ već spoznaja vlastite smrti, koju junak

---

<sup>142</sup> Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing: A Reading of Don DeLillo*, University of South Carolina Press, South Carolina, 2006, str. 140.

posmatra na ekranu svog časovnika. Rezultat je negativ klasičnog drumskog romana, u kome se potraga za smislom završava potpunim haosom i besmislom.

#### 5.1.5. Teme i kritička recepcija

Ovaj roman se bavi našim motivima i 'gladū' na ulasku u 21. vek. Složenost ljudskog uma se još više usložnjava jer se priroda i pojam duše ne mogu osetiti čulima, naučno otkriti i objasniti, i jezikom opisati. Postoji nekoliko tematskih nivoa – pored socijalne tematike i opsednutosti materijalnim, ističe se i tema simulakruma u medijskom dobu nasuprot stvarnom ili realnom. U tom smislu, roman pokazuje način na koji istorija utiče na živote ljudi, ali isto tako i kako ljudi ne uspevaju da daju odgovor na te istorijske okolnosti i bivaju uhvaćeni u mrežu istorije. Na jednom nivou roman se bavi Erikovom potragom za svojim identitetom, smislom, iako nesvesno, dok se na drugom nivou on bavi depersonalizacijom, uz naglasak da je ona neizostavna u dobu kompjutera, informacija, sajber-kapitala, visokih tehnologija.

Tematski, ovaj roman pozajmljuje dosta od prethodnih DeLilovih romana. To su, na primer, sledeći elementi: efekat stvarnog (iz epizoda o teksaskom ubici s autoputa iz *Podzemlja*, najfotografisanim ambaru u *Beloj buci*); pitanje stvarnosti ličnog identiteta i slike koju mediji grade; svet popularne kulture; sajber-prostor; sveopšte osećanje paranoje i haosa u savremenom društvu. Prisutna je tema otuđenja i čini se da glavni junak ne pokušava da nadoknadi svoje neuspehe. Romanom dominira osećaj teskobe i praznine i na kraju tuge jer glavni junak ne uspeva da se izbori za kvalitetniji život za sebe u zrelijem dobu. Pisac nam nudi jednu pažljivo kontrolisanu priču u kojoj svesno želi što više toga da prikriva. Međutim, ako čitalac želi da otkriva, priča i pisac nude mnoštvo značenja i tumačenja.

Kada je roman izašao bilo je negativnih kritičkih prikaza. Mičiko Kakutani (Michiko Kakutani) iz Njujork Tajmsa naziva roman velikim neuspehom, razočaranjem.<sup>143</sup> Tom LeKler (Tom LeClair) tvrdi da *Kosmopolis* nije jedan od DeLilovih najboljih romana. Ipak je LeKler malo blaži u oceni jer kaže da je roman jedan od onih sa najboljom namerom, a da treba da bude čitan, verovatno dva ili više puta, i da treba da ga čitaju oni

---

<sup>143</sup> Michiko Kakutani, „Headed Toward a Crash of Sorts in a Stretch Limo“ *The New York Times*, March 24, 2003, <http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-in-a-stretch-limo.html>.

koji uživaju u promišljanju enigmi života.<sup>144</sup> Ni Džon Apdajk nije baš blagonaklon prema romanu: “U svetu prepunom glomaznih, drečavih, pretencioznih knjiga, trinaesti roman Dona DeLila, *Kosmopolis*, u fizičkom je smislu privlačna knjiga, elegantna i srebrnasto glatka, čista i svetla kao produžena bela limuzina u kojoj se zapravo i odigrava najveći deo radnje”.<sup>145</sup> Dalje Apdajk analizira ovaj ep o putovanju na suprotni kraj grada i određuje roman kao „farsu o ekstravaganтном bogatstvu i elektronskom misticizmu“,<sup>146</sup> a junaka kao „nesimpatičnog i krajnje bizarnog”.<sup>147</sup> Čini se da je Apdajk previše krut u oceni romana kada zaključuje: „Uspavan tom berbernicom, njenim arhaičnim mirisima i zvucima, Paker, čiji je otac odrastao u sirotinjskoj zgradi na suprotnoj strani ulice, opušta se i pred kraj dana ispunjenog mahnitim samopotvrđivanjem i neuspesima, i na nekoliko blaženih trenutaka tone u san. Tu nam i ovaj roman, koji se takođe nakratko opušta, nudi malo prostora kome možemo da poklonimo svoje poverenje”.<sup>148</sup> Ovakvi i slični prikazi su prestrog i u oceni da ovaj roman nudi malo prostora kome možemo da poklonimo svoje poverenje. Ova studija će pokušati da pokaže da ovaj roman zaslužuje da mu poklonimo svoje poverenje i da bude čitan.

## 5.2. Mit o društvu finansijske moći i izobilja

Fredrik Džejmson je jedan od teoretičara koji analiziraju koncept postmodernizma u duhu marksističke i neo-marksističke interpretacije. Prema Džejmsonu, postmoderno stanje svesti nije filozofija koja se može prihvatiti ili odbaciti, ili kojoj se možemo usprotiviti, već je ono polje savremenih društvenih i ekonomskih odnosa, koji su neizbežni kao vazduh koji dišemo.<sup>149</sup> Jedna od ključnih karakteristika novog svetskog poretka je širenje neoliberalnog kapitalizma i do poslednje enklave na planeti. Postmodernizam je kulturološka dominantna kasnog, ili multinacionalnog kapitalizma. To znači da se radi o jednoj beznadežno komercijalnoj, potrošačkoj kulturi. Za razliku od modernizma koji je osuđivao komercijalnu kulturu kapitalizma, postmodernizam „kopira

---

<sup>144</sup> Tom LeClair, A Review of *Cosmopolis*, March/April 2003 issue of *Book Magazine*

<sup>145</sup> Džon Apdajk, Jednosmerna ulica, *Polja*, mesečnik za umetnost i kulturu, jul-avgust 2005, br. 434, Str. 63.

<sup>146</sup> *Ibid.*, str. 64.

<sup>147</sup> *Ibid.*, str. 65.

<sup>148</sup> *Ibid.*, str. 66.

<sup>149</sup> Upor. Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

i proizvodi, pojačava logiku potrošačkog kapitalizma“.<sup>150</sup> Znači da postmoderna kultura ne samo da kopira logiku kasnog kapitalizma, već je osnažuje i pojačava. Umetnost je takođe postala deo proizvodnje. Stoga je estetska proizvodnja postala sastavni deo proizvodnje roba uopšte.

Kada kaže ideologija Džejmson, u izvesnim slučajevima, ima u vidu pogled na svet ograničen horizontom društva i klasa. Međutim, iako je estetski čin sam po sebi ideologičan, on se u ideologiju ne zatvara. Ako je književno ideologično, to ne znači da se poistovećuje sa ideološkim učincima, već je, u nekim slučajevima, kritika ideologije, pokazuje Don DeLilo. On u vidu ima ideologiju kao „grešku“ i iluziju, mit, mistifikaciju. On taj mit i u romanu *Kosmopolis* raskrinkava. Prema Džejmsonovoj analizi, kultura globalnog tržišta zauzima sve, uključujući umetnost i književnost u 20. veku. Kultura više nije ideologična, ne prikriva ekonomske aktivnosti u kapitalističkim društvima; ona je sama ekonomska aktivnost. DeLilovi romani su se prilagodili ovakvom stanju u kome konzumerizam ‘kolonizuje’ umetnost. I u njegovim ranijim romanima, na primer u *Beloj buci*, vidimo da je logika potrošačkog kapitalizma ušla u sve pore društva, te stoga obuhvata i književnost. U jednoj sceni u supermarketu Džek i njegov prijatelj Mjurej manevrišu kolicima između knjiga koje su tu popadale. I knjige su postale još jedan u nizu proizvoda sa bar kodom, sugeriše DeLilo.

U romanu *Kosmopolis* DeLilo pokazuje kako je kapital oblikovao svet vremena o kome piše. On počinje roman stihom „pacov je postao zvanična valuta“ Zbignjeva Herberta, koji u svojoj poeziji spaja iskustva ljudske istorije i kulture sa vlastitim poimanjem čoveka i sveta svoga vremena. Da je pacov postao zvanična valuta, i da kapital ima lažni sjaj vidimo već na početku romana kada zatičemo glavnog protagonistu romana, Erika Pakera u svom stanu od četrdeset i osam prostorija. Paradoksalno, veliki prostor dovodi do toga da se on oseća skućeno u njemu. On se u tom prostoru oseća nesigurno i potišteno, ne može da zaspi. Ne zna šta želi. Ne može da prikupi volju da progovori jednu reč potrebnu da se isključe svetla. Korača pored bazena, salona za kartanje, sale za vežbanje, akvarijuma sa ajkulom, ali nema sa kim da porazgovara:

---

<sup>150</sup> Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, in *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, London, Pluto, str. 125.

„Zastao je kraj štenare sa hrtovima i malo porazgovarao sa njima“ (K, 17). Isprva nije znao šta želi, a onda je shvatio da želi da se podšiša

Na Erikovom putu do berbernice saznajemo sve više o sistemu kasnog kapitalizma i kontroli koju on ima nad pojedincem, ali i čitavom istorijom. U razgovoru sa ljubavnicom Didi Fančer saznajemo da Erik ima dva privatna lifta. Jednim, koji je programiran da svira Satijeve klavirske komade i da se kreće brzinom koja je dovoljna za Satija se vozi kada je uznemiren i to ga smiruje. U drugom svira sufistička rep zvezda, Bruta Fez: „koštalo me je dosta novca i učinilo me neprijateljem mnogih ljudi, to što sam prisvojio taj drugi lift“ (K, 35). On dalje kaže Didi kako želi da kupi čitavu kapelu u kojoj je četrnaest-petnaest slika. Planira da je ostavi netaknutu, ali u svom stanu. Kada mu Didi sugeriše da Rotkovu kapelu treba da gledaju i drugi ljudi on kaže: „Neka je kupe. Neka daju bolju ponudu“ (K, 35). Tema novca je tema koja okupira DeLila i prisutna je i u drugim njegovim romanima. Novac nikada ne miruje: „Tržišta novca se nikad ne zatvaraju. A Nikei sada radi i danju i noću. Rade sve glavne berze. Sedam dana u nedelji“ (K, 35). Didi se pita šta uopšte znači potrošiti novac, svejedno da li je u pitanju jedan dolar ili milion: „Novac za slike. Novac za bilo šta. Morala sam da naučim da razumem novac, reče ona. Odrasla sam u izobilju. Trebalo mi je vremena da počnem da razmišljam o novcu i da ga uopšte primetim. Počela sam da ga primećujem. Da pomno posmatram papirni i metalni novac. Naučila sam kakav je to osećaj kad se zarađuje i kad se troši novac. Bilo je to veliko zadovoljstvo. To mi je pomoglo da postanem ličnost. Ali sad više ne znam šta je to novac“ (K, 35).

U svetu globalnog kapitalizma ljudi misle da kontrolišu novac. Međutim, činjenica je da novac, pokazuje roman *Kosmopolis*, kontroliše njih. Erik Paker je pozajmio velike sume novca u japanskoj valuti da bi time podržao svoje špekulacije na berzi. On stalno mora da prati kretanje jena. Jer ako jen nastavi da raste, porašće i njegov ogromni dug: „Ja danas gubim tone i tone novca. Silne milione. Kladeći se protiv jena“ (K, 35). Iako ima samo dvadeset i osam godina Paker se obogatio zbog svoje snalažljivosti sa finansijama i sposobnosti da predvidi skok i pad na berzi. Ipak, i pored mladosti i uspeha njemu je potrebno nešto što će ga podsećati da je živ: „To će te podsećati da si živ. Ima u tebi nečeg što je sklono misterijama... Gledaš sliku na zidu. To je sve. Ali od toga se

osetiš živim u svetu. Slika ti kaže: da, ti si ovde. I da, ti poseduješ raspon bića koji je dublji i lepši no što ti pretpostavljaš“ (K, 35).

O kontroli koju novac sprovodi, Erik dalje saznaje na svom putovanju. Vidža Kinski, njegova šefica odeljenja za teoriju mu predlaže da bi trebalo da razmisle o umetnosti pravljenja para: „Zbog toga što se sa novcem dogodila važna promena. Svekoliko bogatstvo postalo je samo sebi dovoljno. Ne postoji nijedna druga vrsta ogromnog bogatstva. Novac je izgubio svoju narativnu dimenziju, onako kako se to jednom davno dogodilo sa slikarstvom. Novac razgovara sam sa sobom“ (K, 75). Da li ‘pravljenje para’ predstavlja vrstu umetnosti ili interesi ekonomije obuhvataju sve pore društva, uključujući i umetnost? DeLilo svedoči o jednoj beznadežno potrošačkoj kulturi u kojoj se porede umetnost i novac. Sve je povezano u toj meri da se novcu pripisuju karakteristike umetnosti. Tako je novac ‘izgubio narativnu dimenziju’. Ovde se može povući paralela sa Džejmsonovom analizom, prema kojoj kultura globalnog tržišta zauzima sve, uključujući književnost i umetnost. Novcu se pripisuju ljudske osobine, te tako novac ‘razgovara’ sam sa sobom. DeLilo veštom upotrebom personifikacije u nekoliko reči otkriva istinu o novcu, raskrinkava mit i celu civilizaciju građenu na njegovoj snazi. Novac je samo iluzija, navodi nas DeLilo da zaključimo. Koristeći pripovedačka sredstva poređenje i komparaciju pisac na diskretan ali upečatljiv način prikazuje temu novca i sublimira atmosferu postmodernog društva.

Na sličan način DeLilo razmatra koncept svojine koji je takođe još jedna iluzija, novac u drugačijem obliku: „Koncept svojine menja se iz dana u dan, iz sata u sat. Ogromne svote koje ljudi troše na zemlju i kuće i brodove i avione. Sve to nema nikakve veze s tradicionalnim sticanjem samopouzdanja, to je tačno. Svojina se više ne tiče moći, ličnog identiteta i uspostavljanja prevlasti. Zbog toga što ona više nema ni težinu ni oblik. Jedino što je važno jeste cena koju plaćaš“ (K, 75). Pravi primer čoveka koji se uklapa u novi poredak je Erik: „Eto, Erik, razmisli o sebi. Šta si kupio za svojih sto četiri miliona dolara? Nisi ti kupio desetine soba, veličanstven pogled, privatne liftove. Niti rotacionu spavaću sobu i kompjuterizovani krevet. Kao ni onaj bazen ili ajkulu. Možda pravo na vazduh? Možda senzorske regulatore i prateću opremu? Nisi ti kupio ni ogledala od kojih saznaješ kako se osećaš kad se izjutra pogledaš u njima. Platilo si tu sumu zarad same



brojke. Sto četiri miliona. Eto, to si ti kupio. A vredelo je tih para. Ta brojka samu sebe potvrđuje“ (K, 76).

Brojke su te koje su važne, a ne vrednost. Ako možeš da izbrojiš svoj novac onda i nisi zaista bogat čovek: „A, da, i ovaj automobil koji toliko volim. Ovo svetlucanje ekrana. Svetlucanje sajber-kapitala. Tako zračecog i zavodljivog. Ništa ja od svega toga ne razumem“ (K, 76). Kapital zavodi modernog čoveka. Ova interakcija kapitala i tehnologije pokreće istoriju i DeLilovu prozu. U 21. veku radna snaga nije jednaka ljudskim resursima. Bez tehnologije sve forme kapitala su mrtve. Dovodi do predviđanja da sajber-kapital stvara budućnost. DeLilo prati tehnološki razvoj od pronalaska tehnologije bar koda u *Beloj buci*, preko razvoja mejla i Interneta u *Podzemlju* do virtuelnog sveta u romanu *Kosmopolis*. Istorija tehnološkog razvoja je istorija koja paradoksalno sadrži eroziju istorije, menjajući i materijalistički koncept vremena. Kapital menja čak i kategoriju vremena: „Ideja je vreme. To je kad živiš u budućnosti. Pogledaj kako jure ovi brojevi. Novac stvara vreme. Nekada je bilo upravo obratno. Vreme na satu ubrzavalo je uspon kapitalizma. Ljudi su prestali da razmišljaju o večnosti. Počeli su da se usredsređuju na sate, ljudske sate, i da delotvornije koriste radnu snagu“ (76).

O toj promeni koncepta vremena dalje svedoči Vidža Kinski: „To je zato što vreme danas predstavlja tržišnu robu. Ono pripada sistemu slobodnog tržišta. Sve je teže pronaći sadašnjost. Ona biva isisana iz sveta da bi napravila mesto za budućnost slobodnih tržišta i velikih mogućnosti ulaganja. Budućnost postaje nametljiva. I zato će se uskoro nešto dogoditi, možda već danas. Da bi se obuzdalo ubrzanje vremena. Da bi se priroda vratila u manje-više normalno stanje“ (K, 76). Vreme je, kao i novac, sveprisutna kategorija. Međutim, vreme je kategorija koja se ne može vratiti, konzervirati. To je jedini istinski neobnovljivi resurs i zbog toga je jedan od ključnih koncepata civilizacije.

O civilizaciji u kojoj ima sve više informacija, a sve manje smisla Vidža Kinski dalje kaže: „Ovde su tri niza podataka tekla istovremeno i brzo na otprilike trideset metara iznad ulice. Finansijske vesti, cene akcija, tržišta valuta. Podaci su tekli bez posustajanja. Pakleni trk cifara i simbola, razlomaka, decimala, stilizovanih oznaka za dolar, neprekidno nizanje reči, multinacionalnih novosti, prebrzih da bi sve mogle biti primljene“ (K, 77). Jedna od hipoteza koju postavlja Žan Bodrijar je da „informacija

neposredno razara ili neutrališe smisao i značenje“.<sup>151</sup> Bodrijar smatra da se ova hipoteza protivi svakom uvreženom shvatanju: „Svugde se smatra da informacija proizvodi ubrzanu cirkulaciju smisla, jedan viševredan smisao sličan onome ekonomskom koji proističe iz ubrzane cirkulacije kapitala“.<sup>152</sup> Slično Bodrijarovom viđenju ove teme i DeLilo se bavi temom ubrzanog protoka informacija: „U brzini je smisao, snaga, budućnost. To što se odvija pred nama nije toliko tok informacija, koliko istinski spektakl, u kome informacija postaje svetinja, bivajući pri tom ritualno nečitljiva. Mali monitori u kancelariji, kod kuće i u automobilima, ovde su postali neka vrsta idola, oko kojih se okupljaju zaprepašćene mase“ (K, 78).

Razmatrajući imploziju smisla u medijima Bodrijar zaključuje: „Informacija je data kao stvaralac komunikacije, pa čak iako je trošak ogroman, opšti konsenzus smatra da ipak na kraju treba da postoji jedan višak smisla koji se preraspodeljuje u sve pore društvenog – isto kao što neki konsenzus smatra da materijalna proizvodnja, uprkos njenim disfunkcionisanjima i iracionalnostima ipak dovodi do većeg bogatstva i društvene celishodnosti“ (K, 84). I Bodrijar i DeLilo se slažu da mit postoji. DeLilo svojim romanom pokazuje da je obmana ta za koju se vezuje snaga tog mita. Takođe, Bodrijar pokazuje da ne treba verovati u taj mit: „Svi smo mi saučesnici tog mita. To je alfa i omega naše modernosti, bez koje bi propala verodostojnost naše društvene organizacije. Činjenica je, međutim, da ona propada, i to upravo iz tog razloga. Jer tamo gde mi mislimo da informacija proizvodi smisao, događa se suprotno“.<sup>153</sup> Bodrijar zaključuje da informacije guta svoje sopstvene sadržaje, guta komunikaciju i društveno. Kao što je progutala i glavnog protagonistu romana *Kosmopolis*.

Na putu do berbernice Erik nailazi na antiglobalistički protest. Učesnici protesta lome izloge radnji, ispisuju grafite, napadaju Erikov automobil. Iako je uvreženo shvatanje da materijalna proizvodnja dovodi do većeg bogatstva događa se upravo obratno:

„Ti znaš šta kapitalizam stvara po Marksu i Engelsu.“  
„Svoje sopstvene grobare, reče on.“ (K, 85).

---

<sup>151</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 84.

<sup>152</sup> Ibid., str. 84.

<sup>153</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 84.

Isto kao što informacija, umesto da ostvaruje komunikaciju, ona se iscrpljuje u insceniranju komunikacije.<sup>154</sup> Kao što informacija rastvara smisao i kapitalizam rastvara svoje učesnike. Tako društveno postaje obmana, „neka vrsta nebuloze koja nikako neće dovesti do nekog viška inovacije, već, naprotiv, do totalne entropije“.<sup>155</sup> „Samo što ovo nisu grobari. Ovo nije ništa drugo do slobodno tržište. Ovi ljudi su priviđenje stvoreno zahvaljujući tržištu. Izvan tržišta, oni ne postoje. Oni nemaju kud da odu da bi bili izvan njega. Ne postoji ništa što je izvan“ (K, 85). Boreći se protiv sistema, učesnici protesta postižu upravo suprotno. Oni postaju izvršioc sistema koji toliko preziru: „Kultura tržišta je totalna. Ona rađa ove ljude i žene. Oni su neophodni sistemu koji toliko preziru. Oni mu daju energiju i određenje. Njih tržište pokreće. Njima se trguje na svetskim tržištima. Zbog toga oni i postoje, da bi osnažili sistem i učinili ga trajnim“ (K, 85).

DeLilo pokazuje kako se izgrađuje jedna nova društvenost. Kapitalizam i kultura tržišta preraspodeljuju stanovništvo (svoje učesnike), putanje, prakse, pa čak i vremenske rokove: „Ona se pretvara da ne primećuje užas i smrt na kraju svakog modela koji uspe da sagradi. Ovo je protest protiv budućnosti. Oni žele da zauzdaju budućnost. Žele da je učine normalnom, da je spreče da nadvlada sadašnjost“ (K, 86). Vidža Kinski dalje o konceptu vremena kaže: „Budućnost je uvek celina, istost. U njoj smo svi visoki i srećni, reče ona. Upravo zato budućnost podbacuje. Ona uvek podbacuje. Ona nikada neće biti ono nepokolebljivo srećno mesto kakvim mi želimo da je učinimo“ (K, 86). Kapitalizam i revolucija karakterišu tu novu društvenost. Protest je ogledalo kapitalističkog društva. Protest gleda to društvo, a kapitalizam se ogleda u protestu. To ogledalo čini taj svet zatvorenim u sebe. „Kako ćemo znati da je globalna epoha zvanično završena?“, pita se Kinski, a Erik odgovara: „Kada produžene limuzine počnu da nestaju sa Menhetna“ (K, 87).

Automobil je jedno od glavnih obeležja potrošačkog kapitalističkog društva. Kada bacaju boce od pića ispunjene peskom i mokre po Erikovom automobilu, učesnici protesta napadaju kapitalistički sistem. Anarhisti veruju da je nagon za uništenjem kreativni nagon, kaže Erik (K, 86) i dalje dodaje: „To je istovremeno i presudno obeležje kapitalističke misli. Iznudeno uništenje. Stare industrije moraju se bez milosti eliminisati.

---

<sup>154</sup> Upor. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 84.

<sup>155</sup> Ibid., str. 85.

Nova tržišta moraju se osvojiti silom. Stara tržišta moraju se iskorišćavati. Uništi prošlost da bi stvorio budućnost“ (K, 86). DeLilo dalje razmatra destruktivnost kapitalističkog sistema: „Što je više jedna ideja vizionarska, to više ljudi ostavlja za sobom. U tome je čitav smisao ovog protesta. Vizije tehnologije i bogatstva. Snaga sajber kapitala koja će ljude oterati u slivnik da se tamo izbljuju i umru“ (K, 85).

DeLilo još jednom ističe sposobnost tržišne kulture da se uvuče u sve pore društvenog, o čemu je Fredrik Džejmson pisao: „Protest je bio neka vrsta sistematske higijene, čišćenja i podmazivanja. Njime je iznova potvrđena, desetohiljaditi put, nenadmašna inovativnost tržišne kulture, njena sposobnost da se oblikuje u odnosu na vlastite promenljive ciljeve, i da upija sve oko sebe“ (K, 93). O tome da upija sve oko sebe svedoči i poruka na elektronskom ekranu: „Bauk kruži svetom – bauk kapitalizma“ (K, 90). Erik prepoznaje u toj rečenici prvu rečenicu *Komunističkog manifesta*, u kojoj Evropom kruži bauk komunizma. Iako je pacov postao zvanična valuta, Erik pozajmljuje jen u zaprepašćujućim količinama: „Želeo je da pokupuje sve jene na ovom svetu“ (K, 91). U ovoj sceni DeLilo pozajmljuje stih pesnika Herberta Zbignjeva i aludira na prethodnu istorijsku tradiciju (Komunistički manifest). Time pokazuje da je tačno da je postmodernizam kultura pastiša, aluzija na prethodnu tradiciju. Postmoderna kultura je kultura citata, proizvodnja kulture koja se rađa iz prethodne proizvodnje kulture.

Iako se uvukla u sve pore društva, postoji otpor prema tržišnoj kulturi, piše DeLilo. Tako, Erik počinje da oseća poštovanje prema originalnosti demonstranata. Posmatra čoveka koji nepomično sedi u plamenu. Čovek ostaje krut dok mu se naočari tope u oči. Pre toga on je razmišljao kako u protestu ima nečeg teatralnog, čak i u pacovu od stiropora. Izgledalo mu je kao da postoji neki tajni savez između demonstranata i države. Protest je bio neka vrsta sistematske higijene: „Njime je iznova potvrđena, desetohiljaditi put, nenadmašna inovativnost tržišne kulture, njena sposobnost da se oblikuje u odnosu na vlastite promenljive ciljeve, i da upija sve oko sebe“ (K, 93). Međutim, ovaj čovek u plamenu menja to uvreženo stanovište: „Šta se to promenilo ovim? Sve, pomislio je. Kinski nije bila u pravu. Tržište ipak nije totalno. Ono nije moglo da prisvoji onog čoveka ili upije u sebe njegov čin. Bilo je to nešto odveć ogoljeno i užasno. Nešto što je bilo van domašaja tržišta“ (K, 93).

Predstavljajući psihološki lik Erika Pakera, DeLilo pokazuje kako su novac i kultura potrošačkog društva opsene, varke. Da taj zaključak bude još upečatljiviji doprinosi činjenica što to shvata čovek koji se celog svog života borio da postane milijarder. Čovek koji je čak i ljubav podredio novcu: „Oženio sam se tobom zbog tvoje lepote, ali ne moraš da budeš lepa. U izvesnom smislu, oženio sam se tobom zbog tvog novca, zbog njegove istorije, zbog toga kako se generacijama gomilao, u vreme svetskih ratova. Nije to nešto što mi je neophodno, ali malo istorije dobro dođe. Porodična posluga. Vinski podrumi. Male intimne provere ukusa vina“ (K, 110). Na kraju on zaključuje: „Ali ne moraš da budeš bogata“ (K, 111). Kada izgubi svoje bogatstvo Eliza mu nudi finansijsku pomoć: „Brojka ga je iznenadila. Ukupna suma iznosila je sedamsto trideset pet miliona američkih dolara. Ta cifra delovala je tanko, kao dobitak na lutriji koji treba da podeli sedamnaest poštanskih službenika. Te reči zvučale su tanko i šuplje i on pokuša da umesto nje oseti stid. Ali je sve to ionako bilo vazduh. Vazduh koji izlazi iz usta kada se te reči izgovore. Bili su to kodirani nizovi koji u simuliranom prostoru ostvaruju međusobne odnose“ (K, 113). Erik shvata da je novac vazduh: „To su samo brojke koje nemaju jasno određenu vrednost. Ljudi više ne kupuju stvari, vrednost, već brojke, troše novac radi novca. Erik je tako kupio avion radi brojke od trideset i jednog miliona američkih dolara. Erik kaže kako ga je kupio po komično niskoj ceni i kako je leteo njime, nekih pola sata, iznad pustinje. Sada ne može da leti njime jer niko ne može da pronađe rezervne delove. Parkiran je u Arizoni:

„Čuči na vetru. Povremeno odlazim tamo“

„Zašto?“

„Da ga pogledam. Moj je, reče on“ (K, 97).

Eriku taj avion nije potreban, potrebna mu je potvrda o njegovoj ceni, a ne vrednosti. Time DeLilo raskrinkava kulturu potrošačkog društva u kome bi se „čitava država mogla napraviti od onog što ljudi bacaju“ (K, 58). I u ovom romanu pisac aludira na prethodnu svoju veliku temu, temu otpada. Mrlja civilizacije je neizbrisiva. Ljudski život ima istu vrednost kao i obični odbačeni kućni proizvodi. Kućni otpad i protraćeni ljudski životi na kraju završavaju na istom mestu: „Reka se nalazila samo dva bloka dalje, i nosila je svoj dnevni inventar hemikalija i usputnog đubreta, plutajućih kućnih predmeta, poneko

izubijano ili metkom pogođeno telo, sve to u prozaičnom putu na jug ka vrhu ostrva i nešto daljem ušću u more“ (K, 141-142).

### 5.3. Efekat stvarnog

U romanu *Kosmopolis* predstavljanje stvarnosti je jedna od dominantnih tema. To je tema koju DeLilo problematizuje i u prethodnim romanima. Tako su se sva nauka i tehnika mobilisale da sačuvaju i predstave 'stvarno', pokazuje DeLilo. Erik je okružen ekranima, pa čak i u svojoj limuzini. On je sedeo u fotelji u zadnjem delu kabine, gledajući u raskošni skup različitih ekrana. Na svakom od njih nalazila se gomila podataka, pokretni simboli i vijugave tabele, treperavi, raznobojni brojevi. Erik velikom brzinom upija sve što se dešava na tim ekranima. Mogao je da prati kretanja novca, ali i ono što se dešava na ulici, čitave mape podataka: „količnike, brojeve, indekse. Virtuelne veze su i novcu oduzele auru stvarnog. Samo jedan podatak, jedan broj može izmeniti tok ljudskih života. Ljudi jedu i spavaju pod senkom onoga što mi činimo“ (K, 22).

Predstavljanje stvarnosti u medijima je tema koja zaokuplja DeLilovu pažnju, od lika Osvalda u *Vagi*, preko epizode o teksaskom ubici s autoputa u *Podzemlju*. Tehnologija teži da prikaže konačnu istinu nekog događaja, bilo da se radi o ubistvu predsednika, o loptici na bejzbol utakmici, ili ubici s autoputa. Mediji pokušavaju da se približe apsolutno stvarnom u njegovoj istini. Snimak o ubistvu Kenedija se nebrojeno puta vrti na televiziji. Isto se dešava u romanu *Kosmopolis*, kada ubiju Artura Repa, direktora Međunarodnog monetarnog fonda i televizijski kanal Money to uživo prenosi: „Artur Rep je upravo ubijen u atentatu u Severnoj Koreji. Desilo se to pre samo jednog minuta. Erik je gledao kako se to ponovo događa, u opsesivno ponavljanom snimku, dok je auto milio ka tački zakrčenja na aveniji Leksington“ (K, 38). Osvaldovo zgrčeno lice je sada lice Artura Repa: „Na jednom od ekrana pojavilo se lice u krupnom planu. Bilo je to izobličeno lice Artura Repa pokretano grčevima preneraženosti i bola. Podsećalo je na hrpu samlevenog povrća... i znao je da će to neprekidno ponavljati i nadalje kroz noć, našu noć, sve dok prizor ne postane sasvim običan ili sve dok ga ne vidi i poslednji čovek na svetu“ (K, 38). Vraćanje slika posredstvom tehnologije je moguće u svakom trenutku. Tako se granica između stvarnog i simulacije narušava. 'Stvarno' i 'imaginarno' (njegova predstava) se sudaraju jedno sa drugim. Rezultat toga ja da se u iskustvu ne može povući

razlika između stvarnosti i privida stvarnosti, odnosno simulacije. Simulacije često bivaju doživljene kao stvarnije od same stvarnosti.

Hiperrealnost se nalazi svuda, u društvu u kome ljudi pišu pisma glumcima sapunica nudeći im brak, smeštaj, saosećajući sa njihovim problemima. Televizijski doktori, advokati, detektivi dobijaju zahteve za pomoć ili savete. Bodrijar navodi primere porodice Laud u kojoj je izveden eksperiment „TV-istine“ 1971. godine. Oni su živeli kao da kamere nisu prisutne, što je apsurdna formulacija – ni istinita, ni lažna.<sup>156</sup> Naime, reči „kao da mi nismo bili prisutni“ zapravo znače isto što i „kao da ste vi tamo bili“.<sup>157</sup> Bodrijar tvrdi da je ovaj paradoks fascinirao gledaoce mnogo više od „perverzno zadovoljstva u povređivanju nečije intime“.<sup>158</sup> To uplitanje medijuma Bodrijar zove „rastvaranje televizije u životu, rastapanje života u televiziji, nerazlučiv hemijski rastvor“.<sup>159</sup> Da političari 'igraju na tu kartu' pokazuje DeLilo kada Eriku na jednom od ekrana pažnju privuče predsednik u svojoj limuzini. To je bio običaj Midvudove administracije da se glavni izvršilac pojavljuje u direktnom prenosu, dostupnom širom sveta. Erik ga posmatra deset minuta kako nepomično sedi:

„Predsednik je bio u košulji, i sedeo je u stanju prepoznatljive obamrlosti. Jednom se trgao, nekoliko puta trepnuo. Pogled mu je bio prazan, bez pravca ili sadržaja. Odavao je utisak neprolazne, nesnosne dosade. Nije se protezao niti zevao i sve je više podsećao na osobu koja u prostoriji kraj studija čeka da kao gost snimi prilog za televiziju. S tim što je sve to ipak delovalo odviše sablasno i duboko, zato što u njegovim očima nije bilo ni traga nekakve suštine, neke životne preokupacije, i zato što se činilo kao da on postoji u nekoj malenoj pukotini ne-vremena, i zato što je on bio predsednik“ (K, 74).

Očito je u ovoj sceni da mediji sanjaju o tome da izazovu događaj samim svojim prisustvom. Svi to žale, ali su potpuno fascinirani tom mogućnošću. Takva je logika simulakruma.

Hiperrealnost jeste sveprisutna, ali ne znači da ljudi ne mogu više da naprave razliku između fikcije i realnosti. Može se reći da je razlika među njima postala manje važna. Odgovor se možda krije u tvrdnji Džona Fiska (John Fiske) da postmoderni mediji više ne pružaju sekundarno predstavljanje stvarnosti, već da oni utiču na i proizvode stvarnost

---

<sup>156</sup> Upor. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 31.

<sup>157</sup> Ibid., str. 31.

<sup>158</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 32.

<sup>159</sup> Ibid., str. 34.

čiji su medijum.<sup>160</sup> Odnos između javnosti i medija je vrlo složen, ali ono što se sa sigurnošću može reći je da je u postmodernom svetu samo događaj koji je medijski praćen važan događaj. DeLilo navodi primer smrti Nikolaja Kaganoviča, ruskog multimilijardera sumnjive reputacije. Njegovu smrt prenose mediji. Erik u početku vidi kako preko kairona prolazi poznato ime, ali mu promiče kontekst. Tek kada drugi put pogleda ekrane, vest o smrti Nikolaja Kaganoviča postaje sigurna: „Bilo mu je drago, međutim, kada je tog čoveka ugledao mrtvog u blatu. Reporter je bez prestanka koristio reč „dača“. Stajao je malo iskosa u odnosu na kameru, da bi omogućio što bolji pogled na vilu, na daču, kroz aleju borova. Na drugom ekranu komentatorka je pravila nejasne aluzije na nedolične poslovne saradnike, na antiglobalističke elemente i lokalne ratove“ (K, 79). Bez prisustva kamera, ovo bi bio potpuno drugačiji događaj: „Pronađen mrtav pred svojom dačom. Tražili su u toj reči neku sigurnost, neko samopouzdanje. Bilo je to sve što su znali o tom čoveku i tom zločinu, i zvučalo je ruski, to što je pronađen pred svojom dačom u blizini Moskve“ (K, 79).

Postavljajući pitanje razlike između stvarnosti i slike koju mediji grade DeLilo nastavlja tematski niz prethodnih romana. Erik sreće svoju suprugu koja učestvuje u performansu u kome je tri stotine nagih tela ležalo na ulici. I on im se pridružuje: „Naravno da je sve to imalo svoj kontekst. Neko je snimao film. No to je bio tek referentni okvir. A tela su bila proste činjenice, ogoljene na ulici. Njihova moć bila je samo njihova, nezavisna od svih pratećih okolnosti tog događaja“ (K, 154). Erik oseća prisutnost tih tela koja su sada bila nalik jedno drugom uprkos svojoj različitosti. Erik ta tela posmatra onako kako ih kamera vidi: „Počelo je snimanje kadra sa dizalice, kamera se lagano spuštala, i on zatvori oči. Sada kada je postao nevidljiv među njima, video je ta zbijena tela onako kako ih je videla kamera, hladno. Da li su se pretvarala da su naga ili su zaista bila naga? To više nije pouzdano znao. Bilo je tu mnogih nijansi boje kože, ali on ih je sada video crno-belo, a da nije znao zašto. Možda je jedna ovakva scena zahtevala sumornu jednobojnost“ (K, 156).

Još jedan medijum otežava razlikovanje stvarnosti od privida. To je Internet. Tako je brojčanik na Erikovom ručnom satu bio i ekran. Mogao je da aktivira na njemu i funkciju

---

<sup>160</sup> John Fiske, *Media Matters: Everyday Culture and Media Change*, Minnesota: University of Minnesota, 1994, str. xv



Interneta. Trebalo mu je nekoliko trenutaka da bi dešifrovao niz zagonetnih potpisa. Sa samo nekoliko poteza na tastaturi postavljenoj oko njegovog časovnika proverio je bankovne račune svoje supruge i prebacio novac sa tih računa u „Paker kapital“. Iako se čini da je tehnologija svemoguća, Erik oseća kako se umorio od gledanja u ekrane. Plazmatični ekrani nisu više ravni kako mu se činilo ranije. On posmatra predsednika Svetske banke i čini mu se kako bi trebalo izoštriti sliku. Vraća ekrane u otvore pritiskom na dugmad i tako vraća prostranost unutrašnjosti automobila. Umesto da tehnologija proširi vidike, mi vidimo kako i pored svih tih mogućnosti Erika prožima osećaj nedovršenosti. Čak i kompjuter postaje nešto zastarelo: „Ljudi više neće umirati. Nije li to kredo nove kulture? Ljude će upijati tokovi informacija. Kompjuteri će umreti. Oni već umiru u svom sadašnjem obliku. Oni samo što nisu izumrli kao zasebne mašine. Kutija, ekran, tastatura. Rastvaraju se u tkivu svakodnevice“ (K, 97). Da li se tehnologija rastvara u životu ili se život rastapa u tehnologiji ostaje do kraja nejasno. Vidža Kinski svedoči o tom 'nerazlučivom hemijskom rastvoru': „Ne shvatam ja ništa od svega toga, reče ona. Mikročipovi, tako mali a tako moćni. Ljudi i kompjuteri stapaju se u jedno. To prevazilazi moje sposobnosti poimanja“ (K, 98). Ona dalje o ovoj temi kaže: „Eto, ti sediš ovde, sav od krupnih vizija i gordih dela. Zašto bi umirao kad možeš da živiš na disku? Na disku, ne u grobnici. Ideja koja prevazilazi telesnost. Um koji sve što si ikada bio i što ćeš biti, ali koji nikada ne može da se umori ili zbuni ili oštetiti“ (K, 98).

#### 5.4. Istorija paranoje

U romanu *Kosmopolis* DeLilo nastavlja put kojim je ranije krenuo kada je u pitanju tema paranoje. Ona je jedna od glavnih odlika kulture s kraja XX i početka XXI veka i jedna od glavnih tema u romanu. Slika Erikove asimetrične prostote je metafora nesklada koji u toj kulturi vlada. Još jedna epizoda u romanu doprinosi da slika asimetrije i nesklada bude još upečatljivija. Kada ode da se podšiša Erik ne može da sedi i skoči sa stolice pre nego što Entoni dovrši obe strane: „Ali, dozvoli bar da ti završim desnu stranu. Da ih izjednačim. Entoniju je to nešto značilo. Očito jeste, to izjednačavanje dveju strana.“ (K, 151). Tako, kao i prostata, i frizura ostaje asimetrična, kao metafora asimetrije koja vlada u svetu koji obeležava doba terora i 'neodvojive interakcije

tehnologije i kapitala'. Stoga ne iznenađuje što su u takvom svetu asimetrije dominantna osećanja straha, histerije, paranoje.

Paranoja je zauzela sve forme društvenog života, za vreme i u periodu posle Hladnog rata. Već na početku romana *Kosmopolis* DeLilo pokazuje kako je uticala na psihu pojedinca: „U poslednje vreme sve češće je patio od nesanice, ne samo jednom ili dva puta nedeljno, već i po četiri, pa i pet puta“ (K, 15). Pokušao je na više načina da reši taj problem, ali bezuspešno: „Sve što bi učinio delovalo mu je sumnjivo i veštački. I najbeznačajnija misao krila je u sebi senku zabrinutosti“ (K, 16). Nemir koji Erik oseća je toliki da: „oko njega kao da nije postojalo ništa. Samo buka u glavi, duh u vremenu. Kad umre tome neće doći kraj. Doći će kraj sveta“ (K, 16). Čini se da Leni Brus iz romana *Podzemlje* i dalje upozorava rečima „Svi ćemo da uzginemo“. S tim što je upozorenje u romanu *Kosmopolis* još upečatljivije jer će 'buka u glavi' nastaviti da živi čak i kada se ljudski život završi.

Erik je čovek koji živi sa sumnjom. Odeljenje za tehnologiju stalno proverava da li im je sistem bezbedan, da li neko manipuliše njihovim sajtovima. Šef obezbeđenja radi analizu probne pretnje i zaključuje da su zaštićeni od napada, uključujući i automobil. Obezbeđenje ga prati u stopu. Posle susreta sa Didi Fančer: „Pustio je Torvala da prvi izađe i proveriti okolinu. Morao je da prizna da ovaj to čini baš kako valja, u otmenoj koreografiji odlučnih kretnji, disciplinovanih i jasnih... Iz bubice u njegovom uhu čuo se neki glas. Bilo je u tom trenutku neke napetosti, nekakvog osećaja napregnutog iščekivanja. Step en ugroženosti: plavo, konačno se oglasio. Jedan čovek oboren“ (K, 37). Erik pokušava da organizuje svoj mikrokosmos tako da ga zaštiti od napada iz spoljašnjeg sveta. Zgrada u kojoj živi je dovoljno visoko i daleko. Pošto mnogo vremena provodi u autu dao je da ga oblože plutom, i tako zaštite od ulične buke. Međutim, ni to nije delovalo: „Ovaj grad se hrani bukom i spava na njoj. On proizvodi buku iz svih minulih vekova. Proizvodi zvuke kakve je pravio u sedamnaestom veku zajedno sa svim ostalim zvucima koji su nastali od tada naovamo. Nije delovalo. Ali meni ne smeta buka. Buka mi daje energiju. Važno je to što je ona tu“ (K, 70). Mi vidimo da kada je kod kuće u potpunom miru, Erik nije smiren. On je napregnut kao i atmosfera u atrijumu: „U atrijumu je vladala napregnutost i napetost uzdignutog prostora za koji je, da bi se na

pravi način sagledao i doživeo, neophodna pobožna tišina, nalik tišini džamije u čijoj se kupoli čuju tihi koraci i šuškanje gugutki“ (K, 17).

Erik najavljuje sveopšte osećanje paranoje koje vlada u romanu. DeLilova kritika se odnosi na svet jedne epohe ograničene ekonomskim i tehnološkim horizontom. Protivrečnost je u tome što odnosi u takvom svetu proširuju 'vidike', mogućnosti, prave od sveta 'globalno selo'. Međutim, u takvom svetu pojedinac ostaje skučen. Društveni odnosi stiču vlast nad njegovim vlastitim životom. Paranoja je tako odraz trenutne društvene strukture. U ispovesti Bena Levina biće pokušava da se suprotstavi: „Kad pokušam da suzbijem svoj gnev, spopadnu me napadi bwabyunga (korejanski). Tu je reč o prevashodno kulturnoj panici, kojom sam se zarazio preko Interneta“ (K, 57). Ali, kao i svaka ljudska tvorevina, tehnologija ima svoju tamnu stranu: „Tehnologija je od ključnog značaja za civilizaciju, zašto? Zato što nam pomaže da stvaramo svoju sudbinu. Nisu nam potrebni ni Bog ni čudesa ni bumbarov let. Ali je tehnologija istovremeno i pritajena i neodređena. Ona može da krene u bilo kom od ta dva pravca“ (K, 90). Posledica takve civilizacije je otuđenost: „Postoje, ipak, trenuci kada poželim da se očešem o kakva vrata ili zid, tek zarad saosećajnog dodira“ (K, 59). Stoga ne čudi što je paranoja svojstvenost savremenog sveta: „Uselio sam se u njihove glave, ostvario kontakt“ (K, 59).

Ispostavlja se da ljudi nemaju vlast nad tehnologijom, već sasvim obratno. Zbog nemogućnosti da vlada sistemima koje je stvorio čovek ne uspeva da prevaziđe osećanje paranoje koje prerasta u nacionalnu patologiju: „Primenjuješ matematiku i fiziku i ostale discipline, u redu. Ali na kraju krajeva ipak se baviš sistemom koji je izvan kontrole. Histerija u punoj brzini, iz dana u dan, iz minuta u minut. Pripadnici slobodnih društava ne moraju da strahuju od patologije države. Mi sami stvaramo svoje ludilo, svoje masovne konvulzije, pokretani mašinama za mišljenje nad kojima nemamo konačnu vlast. To ludilo je najvećim delom neprimetno. Jednostavno, mi tako živimo“ (K, 81-82). DeLilo svedoči o tome da je paranoja postala bitno svojstvo savremenog poretka. To je vidljivo i u scenama protesta. Atmosfera je uzavrela i uskovitlana, baš kao i učesnici protesta: „Ko su oni? Učesnici protesta, anarhisti, nekakvo ulično pozorište, ili privrženici najobičnijeg divljanja. Njegov automobil bio je zaglavljen, naravno, okružen paralizom, s tri strane zagrađen vozilima a s četvrtke kioscima za prodaju karata“ (K, 84). Slično Džojsovim *Dablincima*, Erik je paralisiran zbog okolnosti sa kojima ne može da se

izbori. Tome doprinosi osećanje paranoje, koje je postalo glavno obeležje postmodernog stanja svesti.

Muzika je takođe odraz stanja u postmodernoj kulturi i sveprisutne paranoje. Razlike u odnosu na kulturu modernizma su vidljive u muzici, modi, reklamnoj industriji, na filmu, televiziji. Džejmson, na primer, kaže da je razlika između pop muzike modernizma i postmodernizma očigledna: Bitlsi i Stounsi (The Beatles; The Rolling Stones) predstavljaju modernistički momenat dok pank rok (na primer The Clash) i novi talas (Talking Heads) spadaju u postmodernizam.<sup>161</sup> DeLilo sugerše da je muzika nove generacije tehno-rejv. Erik sa svojim telohraniteljem odlazi u razrušeno pozorište u kome mladi igraju uz tehno-rejv muziku. Tehnološki razvoj je promenio i muziku, omogućivši pojavu semplovanja. I muzika je postala elektronska: „Odozgo je bacio pogled na gledalište u kome više nije bilo sedišta, ispunjeno elektronskim zvucima... Muzika je bila hladna i jednolična, kompjuterski oblikovana u duge pasaže na udaraljka, s dalekim muklim zvucima ispod tih damara“ (K, 114). Ova muzika nema tekst, ona kao da negira istoriju i autentičnost. DeLilo pokazuje kako je paranoja zamenila istoriju: „taj prizor masovnog plesa u neokrećenom pozorištu bez sedišta i bez istorije“ (K, 116). Deca koja igraju uz takvu muziku izgledaju Danku kao da su drogirana i on se pita kakav to bol osećaju tako mladi da bi im bilo neophodno da uzmu pilulu, naruče pivo. Erik mu odgovara kako: „Ima u današnje vreme dovoljno bola za sve“ (K, 115). Paranoja je progutala sve, pa čak i muziku i omladinu: „Pogledao je Erika i osmehnuo se na pomisao da se nalazi tu, među američkim tinejdžerima u stilizovanoj pometnji, izložen muzici koja obuzima čitavo biće, koja kožu i mozak zamenjuje digitalnim tkivom“ (K, 116). Muzika je ogledalo postmodernog stanja: „Čitava preteća priroda elektronike ogledala se u samom ponavljanju. Bila je to njihova muzika, glasna, beživotna, beskrvna i kontrolisana, i počinjala je da mu se dopada“ (K, 116).

O tom sve više prisutnom duhovnom stanju govori Beno Levin u svojoj ispovesti: „Podložan sam globalnim naletima bolesti. Imam nastupe nečega što se na karipskom zove susto, što znači gubitak duše, a time sam se prvobitno zarazio preko Interneta“ (K, 136). Beno kaže Eriku kako je pogrešio što je kretanje jena povezivao sa modelima iz

---

<sup>161</sup> Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, *New Left Review*, 1984, str. 146.

prirode. Erik je tragao za harmonijom i ravnotežom, a trebalo je da prati hirove jena. Odgovor se krio u njegovoj asimetričnoj prostati. Beno kaže kako ima napad korejanske panike jer je sve ove godine potiskivao gnev. I zaključuje da Erik mora da umre, bez obzira na sve: „Ja imam svoje sindrome, a ti svoj kompleks. Ikarov pad. Sam si sebi to napravio. Istopio si se na Suncu. I sad ćeš se s visine od jednog metra strmoglaviti u smrt“ (K, 177). Da bi potkrepio psihološki prikaz glavnog protagonista DeLilo se oslanja na grčku mitologiju (priču o Ikaru), ali i slikarstvo, posebno slike Pitera Brojgela.<sup>162</sup>

### 5.5. Istorija jednog doba: od Hladnog rata do doba Terora

Datum koji je obeležio DeLilovu karijeru je zasigurno 11. septembar. Nedugo nakon pada Svetskog trgovinskog centra, članak koji je napisao Vins Pasaro (Vince Passaro), „Don DeLilo i kule blizakinje“ (Don DeLillo and the Towers), pojavio se na Internetu. Vins Pasaro smešta DeLila među najveće savremene romanopisce jer DeLilo razume „nepotpuni narativ modernog nasilja“.<sup>163</sup> Pasaro navodi primere romana u kojima se DeLilo bavi temom nasilja. U romanu *Igrači* (*Players*, 1979) tema je bombardovanje berze; fokus sledećeg romana *Imena* (*The Names*) je na nasilju i teroru na Srednjem Istoku; *Bela buka* (*White Noise*) se bavi 'vazдушnim toksičnim događajem'; *Vaga* (*Libra*) ubistvom Kenedija; *Mao II* (*Mao II*) se bavi odnosom terorizma i umetnosti. Roman *Podzemlje* (*Underworld*) je remek delo koje sublimira ove teme, prikazujući XX vek kao pejzaž nasilja i otpada. I korice romana deluju proročanski: dve kule u mraku i obavijene maglom, kao što su bile dimom tog 11. septembra. Ispred njih je silueta obližnje crkve, a velika ptica leti ka njima. Prizor je jeziv i religiozan, kaže Pasaro. On dalje ističe sa čuđenjem da je reakcija većine stanovnika Njujorka na događaj bila mnogo religioznija nego što se moglo očekivati. Pasaro je zasigurno u pravu kada kaže da ne čudi što su takva osećanja bila dominantnija od patriotskih. Naime, u romanu *Kosmopolis*, DeLilo još jednom ponavlja da se vreme ne može vratiti, konzervirati, ono je istinski neobnovljivi resurs. Iz tog razloga se ljudi grčevito drže religije. Religija je matica civilizacije.

---

<sup>162</sup> Ikarov pad i Trijumf smrti, slika lajtmotiv u romanu *Podzemlje*, su slike flamanskog slikara Pitera Brojgela

<sup>163</sup> „the fragmated narrative of modern violence“ Vince Passaro, „Don DeLillo and the Towers“, Mr Bellers Neighborhood, October 10, 2001, <http://www.mrbellersneighborhood.com/story.php?storyid=403>.

DeLilovo delo se prilagođava trenucima promena u američkoj istoriji – od Hladnog rata i nuklearnog testa objavljenog 3. oktobra 1951. u romanu *Podzemlje*, preko događaja od 22. novembra 1963. u romanu *Vaga* do početka doba terorizma 11. septembra 2001. U romanu *Kosmopolis*, prvom romanu objavljenom posle događaja iz 2001, radnja je smeštena između dva monumentalna perioda – posttraumatskog doba Hladnog rata i jezive realnosti 11. septembra. Tako, *Kosmopolis* nije alegorija o jednom čoveku, već o ljudskoj duši u jednoj nepopravljivo materijalnoj kulturnoj klimi. Kapitalizam 'stvara sopstvene grobare' (K, 85). Vidža Kinski kaže da se u takvoj kulturi tržišta greška ljudske racionalnosti ogleda u tome što: „Ona se pretvara da ne primećuje užas i smrt na kraju svakog modela koji uspe da sagradi. Ovo je protest protiv budućnosti. Oni žele da zauzdaju budućnost. Žele da je učine normalnom, da je spreče da nadvlada sadašnjost“ (K, 86).

Iako je roman objavljen 2003. godine DeLilo radnju romana smešta u april 2000. godine. Karakteristično je da on nijedanput ne pominje događaje iz 2001, iako oni stoje kao podloga za roman *Kosmopolis*. Kule bliznakinje su prisutne, ali iz senke još od romana *Podzemlje*. Dejvid L. Ulin (David L. Ulin) primećuje da *Kosmopolis* iznenađuje iz razloga što DeLilo prvi put u svojoj književnosti gleda unazad a ne unapred, s obzirom da se radnja romana dešava 2000. Možemo reći da je *Kosmopolis* roman o životima čije je značenje definisano događajima koji će se tek javiti. Kritičari i čitaoci su često komentarisali o proročanskim vizijama u DeLilovim romanima. Vazdušni toksični događaj u *Beloj buci* je najavio zagađenje koje će se dogoditi zbog ispuštanja metil gasa u Bopalu (Bhopal), Indiji iste godine. *Podzemlje* epizodom o teksaskom ubici s autoputa najavljuje slična ubistva u Vašingtonu 2002. godine. Međutim, Ulin citira DeLila koji ne veruje da su pisci proroci. On veruje da ono što pisci pokušavaju da urade je da primete ono što drugi ljudi ne vide.<sup>164</sup>

*Kosmopolis* deli sa 'kolektivnim nesvesnim' američke nacije. „Teror je sada svetski narativ, neosporno“, primećuje DeLilo.<sup>165</sup> „Kada su te dve zgrade pogođene, i kada su se srušile, to je bio, u stvari, jedan neobičan udarac na svet, i on je sve promenio“.<sup>166</sup> Na

---

<sup>164</sup> David L. Ulin, „Finding Reason in An Age of Terror“, *Los Angeles Times*, April 15, 2003, str. 3.

<sup>165</sup> Navedeno u David L. Ulin, „Finding Reason in An Age of Terror“, *Los Angeles Times*, April 15, 2003, str. 3.

<sup>166</sup> *Ibid.*, str. 3.

Erikovom jednodnevnom putovanju kroz Menhetn ne vidimo Svetski trgovački centar. Međutim, već na samom početku romana zatičemo Erika u stanu koji ima četrdeset i osam soba, bazen, štenaru, projekcionu salu, salu za vežbanje, u zgradi od osamdeset i devet spratova za koju se može reći da je stambena replika kula bliznakinja, koje su bile najviše zgrade na svetu u trenutku kada je završena gradnja: „Izašao je napolje i prešao preko avenije, a potom se okrenuo i pogledao u zgradu u kojoj je živeo. Osećao je bliskost sa njom. Bila je to zgrada od osamdeset devet spratova, prvorazredna, zaštićena ne preterano upadljivim mutnim bronzanim staklom. Imali su zajednički rub ili granicu, neboder i čovek. Građevina je bila visoka dve hiljade sedamsto metara, bila je to najviša stambena zgrada na svetu, sasvim običan pravougaonik koji se isticao jedino svojom veličinom“ (K, 18).

Erika fascinira i sama reč neboder: „On izvadi iz džepa rokovnik i onako za sebe unese u njega belešku o anahronoj prirodi reči neboder. Nijedna novija građevina ne bi trebalo da se tako zove. Ta reč je pripadala onoj prastaraj duši strahopoštovanja, onim zašiljenim kulama kakve su živele u pričama davno pre njegovog rođenja“ (K, 18). Pakerova razmišljanja o veličini kule su eho Brite Nilson iz romana *Mao II*: „Kula mu je podarila snagu i dubinu, ali je još neko vreme ostao da stoji sred uzvitlane ulične buke, razmišljajući o masi i veličini te kule“ (K, 18). Za razliku od Brite, Erik pronalazi opravdanje za veličinu zgrade: „Jedina vrlina njene površine ogledala se u tome što je preuzimala i lomila svetlost s reke, i podražavala plime prostranog neba. Imala je auru čvrste strukture i odraza. Odmerio joj je dužinu i osetio da je povezan s njom, da je deo površine i okruženja koje je s tom površinom dolazilo u dodir, sa obe strane. Površine odvaja unutrašnjost od spoljašnjosti, i podjednako pripada obema stranama“ (K, 199). DeLilov opis zgrade kao ogledala se može uporediti sa Bodrijarovim opisom kula bliznakinja: „Kulminiraju u tačnom odrazu jedne u drugoj. Zgrade Rokfelerovog centra gledale su još svoje fasade od stakla i čelika u beskrajnoj ogledalnosti grada. Ove kule nemaju fasadu, nemaju lice“.<sup>167</sup>

Zgrada u kojoj stanuje je simbol Erikove pohlepe i gramzivosti koja će se završiti kolapsom, uništenjem Pakerovog bogatstva, a potom i života. Kule su stalno prisutne, u senci, pozadini DeLilovog narativa. Dok je njegov auto zakrčen u saobraćajnoj gužvi,

---

<sup>167</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, preveo Dejan Ilić, str. 31.

Erik kroz krovni prozor posmatra nebodere: „Uprkos svojoj veličini, bile su to nekako skrovite građevine, neprijatne za oko, tako obične i jednolične, visoke, tanke, apstraktne, sa uobičajenim preprekama, dugačke po čitav blok, sve odreda slične jedna drugoj, tako da je morao da se napregne ne bi li ih video. Širenje multinacionalnog kapitalizma i razvoj tehnologije dovode do katastrofe koja će obeležiti novi milenijum. Rušenje tih zgrada, simbola udruženog delovanja tehnologije i kapitala, dovodi do erozije istorije, 'kraja spoljašnjeg sveta': „S mesta odakle ih je on gledao izgledale su prazne. Dopadala mu se takva pomisao. Podignute su s namerom da budu poslednje tako visoke građevine, ispražnjene, projektovane tako da ubrzaju budućnost. Te zgrade označavale su kraj spoljašnjeg sveta. One zapravo i nisu bile tu. Nalazile su se u budućnosti, u nekom vremenu izvan geografije i opipljivog novca i ljudi koji ga gomilaju i broje“ (K, 40-41).

DeLilo u jednom intervjuu kaže kako je između kraja Hladnog rata i početka doba Terorizma bio jedan period, jedna dekada 1990-ih i kako je bila jedna tema, i ime te teme je novac.<sup>168</sup> Ljudi su provodili dane i noći gledajući u kompjuterske ekrane da bi posmatrali svoj novac kako raste, uvećava se, razvija karakter. Ta dekada je obezbedila kontekst za *Kosmopolis*. Dok putuje svojom limuzinom Erik na različitim ekranima prati šta se događa u spoljašnjem svetu. U jednom trenutku on je zaglavljen u gužvi zbog antiglobalističkih protesta. Bomba koja eksplodira ispred jedne banke kao da najavljuje ono što će se godinu dana kasnije dogoditi: „začula se eksplozija, glasna i duboka, dovoljno bliska da bi progutala sve ostale informacije oko njega... Bomba je eksplodirala ispred same banke. Na drugom ekranu video je maglovitu sliku, ljude koji su digitalnom brzinom jurili kroz neki hodnik, isprekidano trčali, uz cifre koje su pokazivale odbrojavanje desetinki“ (K, 88-89).

Dejvid Ulin citira DeLila koji kaže: „Pravi terorizam je jezik i vizija. Postoji duboka narativna struktura u terorističkim aktima, i oni se infiltriraju i menjaju svest na način na koji su pisci nekada težili“.<sup>169</sup> DeLilo dalje kaže da već mnogo godina, još od 1980-ih, nisu više romanopisci ti koji ispisuju svetski narativ. Sada su to teroristi. Čak je i vazduh ispunjen tom vrstom pretnje i tom vrstom nasilja. To je ono što čini budućnost koja više nije bezbedna i na šta upozorava Beno Levin u svojoj ispovesti: „Da, ali oduzeti nekome

---

<sup>168</sup> David L. Ulin, „Finding Reason in An Age of Terror“, *Los Angeles Times*, April 15, 2003, str. 3.

<sup>169</sup> *Ibid.*, str. 2.



život? To je vizija novoga dana. Konačno sam rešen da ostvarim taj čin. Čin nasilja jeste ono što stvara istoriju i menja sve što je bilo pre toga“ (K, 138). Sam roman se događa jednog dana u aprilu 2000. kada se menja sve što je bilo pre toga, kada finansijsko tržište gubi svoj zamah i ide ka potpunom kolapsu. Sam pisac tvrdi da je dan u kome se događa radnja romana poslednji dan jednog doba.

DeLilo započinje svoj esej „U ruševinama budućnosti“ („In the Ruins of the Future“) tako što opisuje kako je svet izgledao toga dana 2000. godine. On tvrdi kako je u prošloj deceniji tržište kapitala bilo dominantan diskurs i kako je oblikovalo globalnu svest. Multinacionalne korporacije su bile važnije i uticajnije od vlada. Razvoj tehnologije i Interneta je omogućio život u budućnosti, u utopijskom sjaju sajber-kapitala.<sup>170</sup> Međutim, sve se promenilo u toku samo jednog dana. DeLilo otkriva da će 11. septembra svetski narativ pripasti teroristima, koji će napasti tehnološku modernost, imperijalizam, moć američke kulture da se uvuče u svaki zid, dom, život, umetnost.<sup>171</sup> To je protivnarativ koji odbacuje američku hegemoniju kao jedinu budućnost.

DeLilov esej „U ruševinama budućnosti“ se u nekim svojim aspektima može uporediti sa esejem „Duh terorizma“ Žana Bodrijara.<sup>172</sup> O promeni o kojoj svedoči DeLilo piše i Bodrijar: „Čitava igra istorije i moći je preokrenuta, ali i uslovi analize“.<sup>173</sup> Bodrijar postavlja pitanje: „Budući da mondijalna moć u toj meri monopolizuje situaciju, budući da smo suočeni sa tom strahovitom kondenzacijom svih funkcija koju vrše tehnokratska mašinerija i jedino mišljenje, šta ostaje drugo nego teroristički transfer situacije“?<sup>174</sup> Budući da je globalni kapital osnovao hegemoniju nad svetskom kulturom, stvorili su se objektivni uslovi za „ovu brutalnu odmazdu“.<sup>175</sup> Terorizam se tako javlja kao retrovirus, tamna sila, protivteža, protivnarativ u borbi za moći i dominacijom. „Terorizam je akt koji u srce sistema opšte razmene vraća nesvodivi singularitet“.<sup>176</sup> Kao što Erikova savetnica Vidži Kinski kaže: „Izvan tržišta oni ne postoje. Oni nemaju kud da odu da bi

---

<sup>170</sup> Videti Don DeLillo, *In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September*, *Harper's*, December 2001, str. 33.

<sup>171</sup> *Ibid.*, str. 33.

<sup>172</sup> Ovaj esej je kod nas štampan u okviru knjige Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, preveo Dejan Ilić, Arhipelag, Beograd, 2007.

<sup>173</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, preveo Dejan Ilić, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 7.

<sup>174</sup> *Ibid.*, str. 10.

<sup>175</sup> *Ibid.*, str. 10.

<sup>176</sup> *Ibid.*, str. 10.

bili izvan njega. Ne postoji ništa što je izvan“ (K, 85). Možemo da zaključimo da i teroristi nisu izvan, već unutar tog dominantnog sistema. Bodrijar kaže da ne postoji nikakva ideologija iza terora. Terorizam je svuda, kao i virusi. On je senka čitavog sistema dominacije: „nema linije demarkacije koja bi omogućila da se on opkoli, pošto je u samom srcu kulture koja se protiv njega bori, a vidljiva pukotina (i mržnja) koja na svetskom planu suprotstavlja zapadni svet, s jedne, i eksploatisane i nerazvijene, s druge strane, spaja se tajno s pukotinom unutar dominantnog sistema“.<sup>177</sup> Anarhisti koji postavljaju bombu ispred investicione banke i ljuljaju Erikovu limuzinu su vektori te protivteže, protivnarativa. Vidži Kinski zvuči kao Bodrijar u razumevanju celokupne situacije: „Kultura tržišta je totalna. Ona rađa ove ljude i ove žene. Oni su neophodni sistemu koji toliko preziru“ (K, 85). Sajber kapital i terorizam se sukobljavaju u okviru singulariteta globalne moći. Epizoda u kojoj Erik prolazi kroz protest ilustruje međuzavisnost sistema dominacije i njegove protivteže, protivotrova: „Protest je bio neka vrsta sistematske higijene, čišćenja i podmazivanja. Njime je iznova potvrđena, desetohiljaditi put, nenadmašna inovativnost tržišne kulture, njena sposobnost da se oblikuje u odnosu na vlastite promenljive ciljeve, i da upija sve oko sebe“ (K, 93). Ubeđenje da ovi protesti služe samo da potvrde totalnost sistema uzdrma jedan čovek koji je sam sebe zapalio. Čovek u plamenu natera Erika da pomisli kako Kinski ipak nije bila u pravu, kako tržište ipak nije totalno jer ono nije uspelo da prisvoji ovog čoveka. Iako Kinski ocenjuje ovaj postupak kao neoriginalan, ovakvo samoubistvo je čist protest protiv političkih sistema i drugih oblika represije. Telo u plamenu potvrđuje da ipak postoji nešto što je van domašaja tržišta. Za razliku od samoubilačkih napada 11. septembra, ovo ritualno samožrtvovanje isključuje druge oblike žrtve i namera mu je da pozove na nenasilje.

---

<sup>177</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, preveo Dejan Ilić, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 11.

## 6.Padač: Novo doba Terora

6.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme, tema „11. septembar“, kritička recepcija

### 6.1.1. Siže

Siže romana *Padač* se može svesti na sledeće. U centru pažnje su bračni par, Kit i Lijana i njihovo dete. Kit je preživeo rušenje Svetskog trgovinskog centra. Posle napada se pojavljuje sav u krvi na vratima svoje žene sa kojom je dugo razdvojen. On sa sobom donosi tuđu torbu koja će ga dalje dovesti do poznanstva sa Florens, crnkinjom svetle puti koja je takođe preživela napad. DeLilo nas vodi kroz svakodnevni život protagonista posle 11. septembra, nameravajući da prikaže kako je ovaj događaj uticao na njih. Lijana vodi psihoterapeutsku grupu, provodi vreme sa majkom Ninom i njenim dečkom Martinom, dok Kit počinje da igra poker svakodnevno, sećajući se tako bivših kolega sa kojima je igrao jednom nedeljno, i bio svedok njihove smrti 11. septembra. Tokom romana Lijana posmatra performans umetnika pod imenom Padač. Njegov položaj čoveka koji visi sa konopca podseća na čuvenu fotografiju Ričarda Drua (Richard Drew) koja se isto zove Padač.

### 6.1.2. Naslov

Padač (The Falling Man) je fotografija Ričarda Drua (Richard Drew) koja prikazuje čoveka kako pada sa severne kule Svetskog trgovinskog centra tokom napada 11. septembra u Njujorku. Identitet čoveka ostaje nepotvrđen, ali se pretpostavlja da je to bio Džonatan Brajli (Jonathan Briley) koji je radio u restoranu na vrhu zgrade. Inače, toga dana je dve stotine ljudi palo ili skočilo u smrt.<sup>178</sup> DeLilov roman je o događajima 11. septembra. Padač u romanu je umetnik performansa koji oživljava događaje sa te fotografije. DeLilo kaže da mu naslov fotografije nije bio poznat kada je davao naslov romanu. Umetnik u romanu se zove Dejvid Dženiak, a mediji su ga prozvali Padač. Njegov performans je aluzija na 11. septembar. On izvodi rizične padove i skokove u odelu poslovnog čoveka i tako oživljava sećanje na ljude koji su toga dana pali ili skočili bežeći od dima i vatre. Njegov performans se u romanu samo spominje, ali na kraju dospeva u fokus čitaoca. Prikaz njegovog života i smrti dat je u novinama i na Internetu.

---

<sup>178</sup> Navedeno prema Internet izvoru <http://en.wikipedia.org/wiki/The-Falling-Man/>.

Vođene su i panel diskusije: „Padač kao bezdušni egzibicionista ili hrabri novi hroničar epohe straha“.<sup>179</sup> Razmatrajući kulturološki i društveni značaj *Padača*, teolog Mark D. Thomson (Mark D. Thomson) kaže: „Možda se najmoćnija slika očaja na početku 21. veka ne nalazi u umetnosti, ili književnosti, ili čak popularnoj muzici. Nalazi se na jednoj jedinoj fotografiji“.<sup>180</sup> Lik Padača je i metafora savremene umetnosti koja problematizuje samu sebe.

### 6.1.3. Vreme

Roman je smešten u vreme neposredno nakon terorističkih napada na Svetski trgovinski centar 11. septembra 2001. godine, u vreme kada je nacija proživljavala duboke promene. Roman je smešten u ovaj period istorije jer DeLila privlače periodi istorije u kojima se dešavaju promene koje utiču na vrednosni sistem američkog društva. Ono što ga zanima nije sama istorija, već načini na koje ovi periodi promena kroz istoriju utiču na ljudsku prirodu, na pojedinca. I okruženje i vremenski period su za DeLila primarna pripovedačka sredstva u strukturaciji priče. To nisu samo objektivni elementi priče.

Kao u prethodnim romanima *Kosmopolis*, *Podzemlje* i u romanu *Padač* vremenska struktura romana je osobena. Hronološki redosled ne postoji, već se prošlost i sadašnjost slobodno prelamaju. Priča se kreće napred-nazad prema nekom unutrašnjem, a ne hronološkom redosledu, kroz sećanja i dušu likova i pripovedača. Važno je to da u romanu postoji vremenski okvir, ali da on u nekim slučajevima postaje izmenjen emocijama. DeLilo menja shvatanje o običnom ljudskom vremenu. Naime, vreme između napada dva aviona traje mnogo duže nego što je u stvarnosti slučaj: „A drugi avion, u trenutku kada se pojavi drugi avion, reče on, tada smo svi već stariji i mudriji“ (P, 120). Tako, fizički događaj služi kao okidač za pripovedačevu priču. Vremenski kompresovan trenutak postaje širok i sadržajan. To je stoga što je nabijen ljudskim strahom, opredmećenim u onim avionima, glasovima, dozivanjima Boga, i žrtava i ubica, bliskoću sa hiljadama ljudi u kulama.

---

<sup>179</sup> Don DeLilo, *Padač*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2008, str. 194. Budući da je naslov romana *Padač*, citati će u daljem tekstu biti navedeni u zagradama uz skraćenicu P.

<sup>180</sup> Navedeno prema Internet izvoru <http://www.en.wikipedia.org/wiki/The-Falling-Man>

Pored ove pojedinačne scene na vremensku zaustavljenost ukazuje struktura romana. DeLilo oblikuje priču tako da je kraj romana zapravo početak. Roman počinje Kitovim doživljajem 11. septembra. Buka, krv, dim, pepeo, zapah sagorelog: „To je to, tako sada izgleda svet“ (P, 9). DeLilo dalje razmotava klupko priče prateći svakodnevne događaje iz života likova, njihovo psihičko stanje, emotivne preokrete i njihovu međusobnu interakciju. Interesantno je zapaziti da se kako priča teče sam događaj ne pominje sve do kraja, iako je taj događaj izazvao čitavu fabulu. Međutim, posledice tog događaja su vidljive i prisutne u fizičkom okruženju romana. Pripovedač vešto izbegava da pomene ovaj događaj. Pripovedanje tako postaje još efikasnije jer razotkriva psihičko stanje likova iz njihovog izbegavanja teme jednog teškog perioda. Na kraju romana teroristički napad 11. septembra je potanko opisan i time se klupko priče zatvara u krug. Moglo bi se reći da se pretvara u Mebijusovu traku, kao metaforu nerazlučivosti onoga što je spolja i onoga što je unutra. Vremenski okviri prošlosti i sadašnjosti se na taj način prepliću. Prepliću se i životi junaka, tako da, putem nekakvog obrata ili inverzije jedna strana postaje ona druga. Moglo bi se reći da i žrtva i ubica dolaze u tačku u kojoj je jedino sigurno osećanje straha: „Ništa nije sledeće. Ovo je bilo sledeće. Pre osam godina postavili su bombu u jednu od kula. Niko tada nije pitao šta je sledeće. Ovo je sledeće. Vreme kada će ljudi strahovati premda nema razloga za strah“ (P, 15). Uprkos protoku vremena vidimo kako ovaj događaj i dalje lebdi u vazduhu.

#### 6.1.4. Tema „11. septembar“

U skladu sa tematikom prethodnih romana, DeLilo bira temu 11. septembra za centralnu temu romana *Padač*. Tema terorizma se javljala u njegovim knjigama od romana *Igrači* (*Players*, 1977), u kome se glavni protagonist povezuje sa terorističkom grupom koja namerava da raznese berzu u Njujorku gde radi, dok je njegova žena zaposlena u Svetskom trgovinskom centru. U ostale DeLilove teme koje pisca vode do romana *Padač* mogle bi se ubrojati: teorije zavere, kult nasilja, religijski fanatizam, kataklizme, tajne istorije, usamljeni ljudi u malim sobama koji planiraju činove nasilja. U intervjuu za francuski časopis „Lir“ DeLilo je, govoreći o *Padaču*, rekao kako sve do 2004. nije nameravao da piše o rušenju kula bliznakinja, ali da je započeo pisanje *Padača* odmah sutradan pošto je Džordž Buš ponovo izabran: „Doživeo sam 11.septembar kao

svi ljudi ove planete - u direktnom prenosu. I, kao svi Njujorčani, sa zebnjom jer je neko od naših bližnjih u tom času u tim kulama. Činilo mi se nemogućim pisanje romana o tome, jer mi je 11. septembar izgledao kao događaj koji uopšte ne može imati nikakvog dodira sa fikcijom. Pa ipak, ideja je polako sazrevala“.<sup>181</sup>

DeLilo je nekoliko dana posle napada 11. septembra otišao na Graund Zero. Civilima nije bio dozvoljen pristup bez potvrde o mestu prebivališta, ali je DeLilo uspeo da prođe barikade sa urednikom koji je tamo živeo. On opisuje pejzaž kao „siv i gotovo prazan“.<sup>182</sup> DeLilo se seća kako je nekoliko ljudi lutalo naokolo i kako su gomile kesa sa đubretom bile na trotoarima. Neki stariji čovek je pokušavao da nagovori policajca da ga pusti u radnju čiji je vlasnik bio. DeLilo je imao osećaj da je u nekom starom, delimično uništenom gradu u nekoj drugoj kulturi, negde pod opsadom. To malo ljudi što je sreo pričali su mobilnim telefonima, opisujući prizor.<sup>183</sup> DeLilo je prvo otišao na Graund Zero sa namerom da napiše esej o napadima. Esaj je izašao u magazinu Harpers (Harper's) u decembru 2001. On kaže: „Razmišljao sam kao romanopisac. Bilo mi je potrebno da vidim stvari, da bukvalno pomirišem stvari. Želeo sam da počnem na nivou ulice“.<sup>184</sup> Pisac za svoj roman kaže da ga je u stvari progonila poznata slika muškarca sa tašnom u ruci: „Imao sam pred sobom tu sliku, i mislio sam kako ta tašna ne pripada njemu, već da ju je pokupio u jednoj od kula. Od toga je sve krenulo: od te slike koju je ceo svet mogao da vidi. To je bio okidač za ovaj roman. Inače, retko se desi da mi ideja za knjigu tako brzo, i na taj način padne na pamet. Ali, seo sam za sto, jedna je rečenica vukla drugu, i – nastao je *Padač*. Ideja je bila tako jaka, tako snažna pred očima, da sam naprosto morao da je pretvorim u roman“.<sup>185</sup> Tema 11. septembra se javlja i kod drugih pisaca, na primer u romanima *Terorista* Džona Apdajka, ili *Zavera protiv Amerike* Filipa Rota (John Updike, *Terrorist*; Roth, *The Plot Against America*). Međutim, DeLilo u intervjuu ističe da se on ovom temom bavi na drugačiji način:

---

<sup>181</sup> Fransoa Biznel, „Govor bola i tuge“, *Lir*, Internet izvor:

<http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-26665.43.html>

<sup>182</sup> Mark Binelli, An Interview with Don DeLillo, *Guernica*, July 2007. Internet izvor:

[http://www.guernicamag.com/interviews/373/intensity\\_of\\_a\\_plot/](http://www.guernicamag.com/interviews/373/intensity_of_a_plot/)

<sup>183</sup> navedeno prema intervjuu sa Binelijem, „An Interview with Don DeLillo“, *Guernica*, July 2007.

<sup>184</sup> Mark Binelli, An Interview with Don DeLillo, *Guernica*, July 2007.

<sup>185</sup> Fransoa Biznel, „Govor bola i tuge“, *Lir*, Internet izvor:

<http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-26665.43.html>

„Želeo sam da budem u centru zbivanja, u kulama, sa onima koji su se u njima našli kada su dva aviona udarila u njih i, istovremeno, želeo sam da budem sa onima koji su se našli u avionu, u vreme dok su se približavali kulama. Vidite, osećam se odgovornim – hoću da kažem kako je moja sopstvena preosetljivost bila razlog zbog kojeg sam se fikciji približio na ovakav način. Nisam hteo da pišem roman u kojem bi se događaji navalili na leđa junaka, utičući u najširem mogućem smislu na njegov život. Ne, meni je trebalo nešto drugačije, ući u sam kaos, probiti se kroz dim i pepeo, priključiti se tom muškarcu koji je već izrastao iz moje mašte... i probiti se u njegov duh, njegov život“.<sup>186</sup>

DeLilo je tako započeo i roman *Bodi Artist*. Zamišljao je dvoje ljudi koji se intimno poznaju kako doručuju. To su verovatno muž i žena koji govore nedovršenim rečenicama, sporazumevaju se mrmljajući i kašljucajući. On je zamišljao kako bi bilo voditi dijalog u kome se rečenice retko dovršavaju, u kome misli retko prate jedna drugu i u kome jedna osoba ne sluša pažljivo onu drugu. To je sve što je imao kada je počeo da piše.<sup>187</sup>

#### 6.1.5. Kritička recepcija

Podeljene su kritike kada je u pitanju roman *Padač*. Deo književne kritike ocenio je DeLilovog *Padača* kao najbolje delo do sada napisano o 11. septembru. Roman je ocenjen kao 'metaforičan, moćan, oštar'. Međutim, deo kritike je ocenio roman kao 'veliko razočaranje'.<sup>188</sup> Iako se moramo složiti sa Mičiko Kakutani (Michiko Kakutani) kada kaže da nije proteklo dovoljno vremena da bi se događaj koji je obeležio savremenu epohu terorizma mogao zadovoljavajuće književno uobličiti, ipak je preterivanje tvrditi da je *Padač* „malo, nezadovoljavajuće i neadekvatno delo“.<sup>189</sup> Ne bi bilo pravedno očekivati da se bilo koje delo o 11. septembru približi viziji i dubini DeLilovog remek-dela *Podzemlja*, koje prikazuje američko iskustvo u periodu Hladnog rata, tvrdi Kakutani. Nije prošlo dovoljno vremena da se pisac uhvati u koštac sa aktuelnim događajima bez upliva novinskih članaka, televizijskih snimaka i fotografija. Kakutani potom poredi romane *Podzemlje* i *Padač* i kaže kako *Podzemlje* otvara čitaocu panoramski prozor u

---

<sup>186</sup> Fransa Biznel, „Govor bola i tuge“, *Lir*, Internet izvor:

<http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-26665.43.html>

<sup>187</sup> An Interview with Don DeLillo, <http://www.guernicamag.com/interviews/373/intensity-of-a-plot/>

<sup>188</sup> Michiko Kakutani, A Man, A Woman, and a Day of Terror, *The New York Times*, 5. septembar 2007.

<sup>189</sup> Ibid.

istoriju, prateći živote desetina ljudi, dok se *Padač* fokusira na živote jednog čoveka i jedne žene.<sup>190</sup> Slično tome Li Novak ističe da još uvek ne postoji vremenska distanca: „Na neki način, tema 11. septembra „jede“ romane koji se njome bave. Može se reći da se to desilo i sa DeLilovim *Padačem*. Iako odličan, ovaj roman ipak nema takvu snagu i oštrinu kao ranija piščeva dela“.<sup>191</sup> Iako je DeLilo majstor poetizovanja svakodnevnog života, Li Novak tvrdi da nema ničeg poetičnog u događajima od 11. septembra. Ona ipak možda preteruje kada tvrdi da „jasnoćom i čitljivošću ovaj roman gubi na kvalitetu. Nestalo je nešto grandiozno, nešto što oduzima dah, a što su imala dela *Podzemlje* i *Kosmopolis*, kroz čiju mrežu reči i značenja je bilo znatno teže probiti se. U odnosu na ranija dela, ovaj roman je suviše konkretan i suviše vezan za голу i prozaičnu stvarnost“.<sup>192</sup> Izgleda da Li Novak želi da postigne balans kada primećuje: „Ali ima veoma uspešnih scena. Jedna od najboljih deonica je naturalistički upečatljiv opis partije pokera (koji svojom atmosferom i slikovitošću podseća na nezaboravni uvod romana *Podzemlje*). O partiji pokera se pripoveda retrospektivno, a živo i detaljno, kao da se to sada odigrava pred očima čitaoca“.<sup>193</sup> Zaista, fokus DeLilovog iskaza usmeren je na ljude, na ono što oni čine u svakodnevnom životu, na individualnoj psihologiji. Mičiko Kakutani dodaje da iako se DeLilov neobičan dar za jezik može pronaći u opisu događaja 11. septembra, u pasusima koji podsećaju čitaoca na 'srceparajući esej u časopisu Harpers, u ostatku romana se oseća trošnost i umor'.<sup>194</sup> DeLilov jezik jeste sveden, ali su snažne sugestije i osećanja koje on proizvodi. Karakterističan diskurs ga izdvaja i čini jednim od najznačajnijih pisaca savremene američke književnosti. U tome upravo leži dar kvalitetnih pisaca da naprave muziku od najobičnijih stvari.

---

<sup>190</sup> Videti Michiko Kakutani, A Man, A Woman, and a Day of Terror, *The New York Times*, 5. septembar 2007.

<sup>191</sup> Li Novak, Pogled na svet u romanu *Padač* Dona DeLila, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 90, decembar 2008, str. 129.

<sup>192</sup> Ibid., str. 129.

<sup>193</sup> Ibid., str. 129.

<sup>194</sup> Videti Michiko Kakutani, A Man, A Woman, and a Day of Terror, *The New York Times*, 5. septembar 2007.



## 6.2. Istina ili fikcija?

DeLilo je o temi 11. septembra napisao i esej. Neki kritičari tvrde da je on esejista u srcu, koji je odabrao formu romana. Ovim romanom je želeo da opiše nešto što u eseju nije moguće. U jednom intervjuu pisac objašnjava koliko je fikcija različita od eseja jer njena književna sredstva omogućavaju da se ispita uticaj istorije na individualne živote:

„Romansijer ima mogućnost da istražuje efekte tragedije na intimni život ličnosti koje su ga proživle. A to jedan esejista, ili istoričar nije u stanju. Pripovedač pokušava da razume svaku sekundu intimnog života, on prebira po osećanjima, po razmišljanjima, po govoru ili po snovima. Romansijer ide izvan granica koje istoričar ili novinar ne smeju da pređu. Fikcija ispituje nepoznate teritorije, što nikako ne znači da je ona bliža istini, već samo da može da prodre u zemlje koje su nepoznate drugim oblicima pisanja. Ući u intimni život, to je svojstvo romana. A ovaj roman, *Padač*, govori više o ličnostima nego o samom 11. septembru: on pokazuje koliko život ostaje nepromenjen, sa senkom koja pada na snove svakoga od nas. Moja junakinja Lijana, na primer, čiji je bivši muž Kit bio u kulama, ima unutrašnji monolog u kojem se skače od jedne do druge ideje, i nijedna od njih nema nikakve veze sa 11. septembrom koji se upravo odigrao. Ta vrsta ispitivanja, ili traganja, eto, to je ono što nećete naći u tekstovima istoričara, esejista ili novinara“.<sup>195</sup>

Na kraju ovog intervjuja DeLilo zaključuje da je uprkos političkoj i istorijskoj osnovi, ovo roman o identitetu i sećanju. On prikazuje uticaj istorije na najsitnije fragmente svakodnevnog života i prati unutrašnji život pojedinca. Piščev stav je da to treba da bude cilj romanopisca više nego sama fabula – pronaći one najsitnije intimne trenutke koje ljudi doživljavaju i dele u razgovoru jedni sa drugima. U još jednom intervjuu DeLilo govori o uticaju njegovih kolega pisaca na njegovu fikciju. Kaže da ga obično ne povezuju sa imenom Normana Mejlera, ali da je on imao snažan uticaj jer je bio u centru kulture, a DeLilo na sasvim suprotnom kraju. DeLilo se divio njegovom pisanju, shvatanjima i činjenici da je kao pisac 'vidljiv', jer je baš to poslednja stvar koju je želeo za sebe. Seća se kako je često, živeći u jednoj sobi godinama, uzimao Mejlerovu knjigu *Advertisements for Myself*. Pre toga DeLilo ističe uticaj Džojlsa, Foknera, Hemingveja i nekoliko drugih pisaca. Pinčona je oduvek cenio jer je postavio američku fikciju na put koji je vredelo pratiti. Čini se kao da je Hemingvej umro jednog dana, a Pinčon rođen

---

<sup>195</sup> Fransa Biznel, „Govor bola i tuge“, *Lir*, Internet izvor:  
<http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-26665.43.html>

sledećeg. I fikcija se tako promenila, odjednom, od čistog realizma ka nečemu više kosmičkom.<sup>196</sup>

Da li DeLilo pripoveda istinu, odnosno istoriju ili je njegovo delo tek jedna vrsta fikcije pokušaćemo da odgovorimo razmatranjem antičkih i postmodernih teorija istine. Kornelije Kvas u svojoj knjizi *Istina i poetika* postavlja pitanje da li se književnosti može pripisati kategorija istinitosti.<sup>197</sup> Ovo je suštinsko pitanje prilikom razmatranja različitih i mnogobrojnih teorija istine. Kada se pesništvo posmatra iz ugla neke druge nauke čini se da je ono puno neistinitosti. Kvas navodi dve vrste odgovora na ovu optužbu, koje će biti od važnosti za analizu naše teme. U prvoj grupi su oni, koji polazeći od pretpostavke da su pojmovi istine i laži irelevantni u razmatranju pesničkog dela, uvode treću kategoriju – kategoriju fikcije. U drugoj grupi su teoretičari koji tvrde kako pesništvo uspostavlja neki odnos prema istini, na način koji je nekada sličan, ali često i različit od postupka drugih duhovnih disciplina, filozofije, istorije, prirodnih nauka.<sup>198</sup> Kvas razmatra odnos antičkih teoretičara pesništva prema istini književnosti, analizirajući njihove poetike, ali uključuje i savremene teorije istine. On ukazuje na razliku između antičkog i novovekovnog razumevanja istine književnosti jer antičke poetike ne poznaju novovekovnu istinu fikcije i ostaju u kategorijama činjenične i paradigmatičke istine. Takođe, Kvas zaključuje da savremena relativizacija pesničke istine ima dva uzroka. Prvi je Platonov ontološki pristup pesništvu koji je udaljio pesništvo od istine. Drugi uzrok je novovekovno shvatanje književnosti kao fikcije, koje omogućava krajnji relativizam u učenjima poststrukturalista i dekonstrukcionista.<sup>199</sup> Naš cilj je da razumevanje postojećih teorija istine prilagodimo prirodi naše teme i DeLilovom delu.

Pojam fikcije se pojavio u ranom srednjem veku u okviru trijade verum, falsum, fictio. Javlja se posle suprotstavljenih pojmova istine i laži, kao imaginativna sposobnost stvaranja nestvarnog. Ovaj pojam omogućava neutralizaciju istine u književnom delu. Naznake toga su se javile još u prosvetiteljstvu, potom u romantizmu da bi pun izraz našle u postmoderni. U poststrukturalizmu i dekonstrukcionizmu književno delo nije ni istinito, ni lažno, ono u sebi sadrži odlike fikcije, omogućavajući nam da nestvarno

---

<sup>196</sup> An Interview with Don DeLillo, <http://www.guernicamag.com/interviews/373/intensity-of-a-plot/>

<sup>197</sup> Videti Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 24.

<sup>198</sup> Upor., Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 24.

<sup>199</sup> Ibid., str. 6.

prihvatimo kao stvarno. Predstavnici ovih škola izjednačavaju književnost i fikciju. Književnost je fikcija odeljena od istine, nezavisna od svake stvarnosti.<sup>200</sup> Kao i u prethodnim romanima DeLilo pokazuje da je majstor poetizovanja stvarnosti. Roman započinje slikom događaja 11. septembra iz perspektive glavnog junaka. Svet se toga dana pretvorio u dim i pepeo, ruševine, smrad goriva, deliće stakla, krvi: „I to je takođe bio svet, ljudske prilike koje su s prozora visokih trista metara padale u prostor, i zapah sagorelog goriva, i postojano paranje vazduha zvukom sirena. Buka je vladala svuda gde su ljudi trčali, oko njih su se taložili slojevi zvuka, a on je koračajući istovremeno ulazio u taj zvuk i izlazio iz njega“ (P, 10). Dakle, fokus pisca nije samo na onome što se realno dogodilo, već na ličnom doživljaju glavnog protagoniste.

Ono što zanima DeLila je sve što činimo u svakodnevnom životu: partija pokera, razgovor sa majkom, način na koji razgovaramo, ili pak ćutimo. DeLilo je pisac koji je 'zagledan u život', ako se setimo zahteva za novu životnost i istinitost romana *Virdžinija Vulf*, koja je protiv tradicionalnog realizma u književnosti:

„Zagledajte se u život, reklo bi se, ne izgleda ni blizu 'takav'. Za trenutak ispitajte običnog čoveka u običan dan. U svest ulaze mirijade utisaka – trivijalnih, fantastičnih, prolaznih. Urezuju se oštrinom sečiva. Sa svih strana dolaze – neprekidan pljusak bezbrojnih atoma; i dok padaju, dok se uobličavaju u život ponedeljka ili utorka, akcenti se spuštaju drukčije nego nekada; važno mesto nije ovde, već tamo; tako da, kad bi pisac bio slobodan čovek, a ne rob, kad bi mogao da piše ono što mu je volja, a ne ono što mora, kad bi mogao da zasnuje svoje delo na sopstvenim osećanjima, a ne na konvencijama – ne bi bilo ni fabule, ni komedije, ni tragedije, ni ljubavnog zapleta, ni katastrofe po usvojenom stilu... Život nije niz simetrično poređanih šarenih sijalica, već sjajan oreol, poluprovidan veo koji nas okružuje od početka do kraja neše svesti. Zar nije zadatak romansijera da prikaže ovaj raznoliki, ovaj nepoznati i neograničeni duh, ma kakve zagonetke i kompleksnosti sadržao, sa što je moguće manje tuđeg i spoljnog“?<sup>201</sup>

DeLilo svojim romanom ispunjava ovaj zadatak romansijera koji postavlja *Virdžinija Vulf*. Sve slike se jednakom snagom urezuju u našu svest. Jedna od tih slika je partija pokera koja pleni atmosferom i slikovitošću. Ovde u sećanju ne ostaje ni fabula, ni zaplet, već niz običnih, prolaznih utisaka koji čine svakodnevicu. DeLilo pripoveda živo, tako da se čitaocu čini da se radnja odigrava pred njegovim očima. Interesantno je primetiti da

---

<sup>200</sup> Videti Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad, str. 25.

<sup>201</sup> *Virdžinija Vulf*, „Moderna proza“, u knjizi *Eseji*, Beograd, Nolit, 1956, str. 82-83.

DeLilo pripoveda kao da se partija sada igra, a čitalac je svestan da je to nemoguće jer su dva učesnika tog pokera poginula 11. septembra. Pisac utiske i razgovore uobličava u svakodnevni život ponedeljka ili utorka. Jedan od takvih svakodnevnih, a sa druge strane neobičnih razgovora koji se urezuju u sećanje čitalaca je:

- „ – Reći ću ti šta me čudi.
- Možda moje oči? Ili moje usne?
- Ne, nego tvoja mačka, reče on.
- Ja nemam mačku.
- To me i čudi“ (P, 97).

Pored Virdžinije Vulf, Henri Džejms smatra da roman ne polaže pravo na istinu jer sadrži izmišljene opise, ali da u celini ima funkciju saznavanja sveta: „Jedini razlog postojanja romana je taj da pokuša da predstavi život“.<sup>202</sup> Dalje o realnosti književnog dela Džejms kaže: „Čovečanstvo je ogromno, a realnost poseduje mirijade oblika; najviše što se može o tome reći jeste da jedni cvetovi fikcije imaju miris realnosti, a drugi nemaju“.<sup>203</sup> Za DeLilove romane se zasigurno može reći da imaju miris realnosti. On stvara likove koji su psihološki kompleksni i veoma životni. Oni su nepredvidljivi, kolebljivi, nesigurni i različite emotivne reakcije i iskustva ih čine živim. Ovakav prikaz realnosti dovodi do životnosti i istinitosti književnosti. Tako i Henri Džejms i Virdžinija Vulf pripadaju umerenijem, žanrovskom shvatanju fikcije za razliku od široko rasprostranjenog koje odriče vezu između književnosti i istine.

Postmoderne teorije posmatraju pesništvo kao apstraktan znak odvojen od stvarnosti. Pol de Man razume književnost kao „neprekidno označavanje“<sup>204</sup>, čime se ukida veza između književnosti i stvarnosti: „Kao što pesnička lirika nastaje u trenucima spokojstva, u odsustvu stvarnih emocija, a onda nastavlja da izmišlja fikcijske emocije da bi se stvorila iluzija prisećanja, delo imaginativne proze izmišlja fikcijske subjekte da bi se stvorila iluzija o stvarnosti drugih. Ali ta fikcija nije mit, jer ona sebe poznaje i naziva se fikcijom“.<sup>205</sup> U postmoderni se razvija i recepcionistička teorija, koja analizira sam proces čitanja i tvrdi da književno delo ne otkriva istinu već se ona uobličava u procesu

---

<sup>202</sup> Henry James, „The Art of Fiction“, u knjizi *Literary Criticism I*, New York, Literary Classics of The United States, str. 46.

<sup>203</sup> Ibid., str. 52.

<sup>204</sup> Pol de Man, „Kritika i kriza“, u knjizi *Problemi moderne kritike*, Beograd, Nolit, 1975, str. 52-53.

<sup>205</sup> Ibid., str. 53.

čitanja. Razvijaju se i teorije intertekstualnosti koje takođe smatraju da književno delo ne otkriva istinu, već da se ona uobličava u odnosu sa drugim tekstovima. Prema Bartu istinitost je u međutekstu: „međutekst: nemogućnost da se živi izvan beskrajnog teksta – bio taj tekst Prust ili dnevni listovi ili televizijski ekran“.<sup>206</sup> To znači da je svaki tekst sadržan u mreži drugih tekstova i da se njegovo značenje gradi pozivanjem na druge tekstove. Kada piše DeLilo se poziva na filozofsku i književnu tradiciju, ali i isečke iz novina, sa filma, televizije. On bira Kjerkegorovu sentencu da približi čitaocu emocionalno stanje Lijane, Kitove supruge: „Čitala je svog Kjerkegora s grozničavim iščekivanjem, zalazeći duboko u protestantske pustopoljine bolesti i smrti. Njena sustanarka pisala je pank tekstove za imaginarni bend po imenu Pis in Maj Maut, i Lijana joj je zavidela na tom kreativnom očajanju. Kjerkegor joj je nudio opasnost, osećaj duhovnog graničnog područja. Čitavo postojanje me plaši, pisao je. U toj rečenici ona je videla sebe. Zahvaljujući njemu osetila je da njen upad u ovaj svet nije bio tanušna melodrama, kako joj se ponekad činilo“ (P. 45). Julija Kristeva takođe primećuje kako književnost ne oslikava monolitnu istinu, jer njena intertekstualna priroda neprestano stvara nova značenja.<sup>207</sup>

Majkl Rifater dozvoljava da tekst poseduje smisao, a smisao teksta se otkriva jedino uz pomoć interteksta. Intertekst Rifater razume kao jedan ili više tekstova koje čitalac mora poznavati da bi razumeo značenje ili smisao književnog dela. Jedna od grešaka u čitanju je referencijalna zabluda ili pretpostavka da reči imaju značenje samo kada predstavljaju stvari. Time se prihvata samo uobičajeno značenje reči, a čitaocu zaklanja put prema intertekstualnosti, zasnovanoj na ideji da reči poseduju značenje zato što pretpostavljaju druge tekstove, a ne zato što predstavljaju stvari. Od čitaoca zavisi koliko će tačno razumeti tekst oslobodivši smisao teksta od referencijalnih zabluda. Od čitaoca zavisi koliko će razumeti roman jer DeLilo ima u vidu novinske članke, televiziju, književnu i filozofsku tradiciju: „Bila je to reprodukcija korica jedne knjige, Šelijeve poeme u dvanaest pevanja, prvog izdanja, pod naslovom *Pobuna Islama...* razglednica je poticala iz spomen doma Kitsa i Šelija, sa Pjace di Spanja, i ona je prvih nekoliko napetih trenutaka shvatila da je bila poslata nedelju ili dve ranije. Bila je čista slučajnost, ili ne

---

<sup>206</sup> Rolan Bart, „Zadovoljstvo u tekstu“, Gradina, Niš, 1975, str. 48.

<sup>207</sup> Videti Julija Kristeva, „Revolucija u poetskom jeziku“, *Treći program* br. 51, Beograd, jesen 1981, Str. 289.

baš tako čista, to što je razglednica stigla baš u tom trenutku, sa naslovom baš te knjige“ (P, 13). Tako i u DeLilovom romanu, iako sve deluje da je sasvim slučajno baš tu, sve ima svoju značenjsku svrhu. *Pobuna Islama* u romanu za čiju je podlogu uzet događaj terorističkog napada nimalo nije slučajan izbor. Svaka scena je neizostavni deo jedne velike slagalice.

Antika razume književnost kao način dolaženja do istine. Nasuprot tome, poststrukturalisti i dekonstrukcionisti književnost vide kao fikciju:

„Sve književnosti, uključujući i grčku, uvek su svoje postojanje označavale u kategoriji fikcije. Kad prvi put susrećemo Jelenu u *Ilijadi* čini nam se kao da je ona simbol naratora koji istinski rat tka u tapiseriju fikcijskog objekta. Njena lepota unapred daje za uzor sve buduće priče kao entitete koji ukazuju na svoju sopstvenu fikcijsku prirodu. Utisak odražavanja kao u ogledalu pomoću kojeg umetničko fikcijsko delo potvrđuje samim svojim postojanjem svoju odvojenost od empirijske stvarnosti, svoje odstupanje kao znaka od značenja čije postojanje zavisi od konstitutivne aktivnosti tog znaka, karakteriše suštinu književnog dela“.<sup>208</sup>

DeLilo pripoveda realnost koja se odigrava pred njegovim očima, kao što to čini Lepa Jelena dok tka tapiseriju koja predstavlja bitke koje se zbog nje i vode. Suprotno onome što de Man tvrdi, Lepa Jelena, kao i autor ovoga romana, pripovedaju „istinu“ o činjenicama koje odgovaraju svetu koji oni vide.

Kvas u svojoj knjizi *Istina i poetika*, poredeći dva teoretičara, zaključuje da za razliku od de Mana, koji smatra da književno delo ne poseduje istinu, Gadamer nalazi da pesništvo otkriva i obelodanjuje istinu.<sup>209</sup> U delu *Istina i metoda* on se bavi odnosom pesničkog jezika i filozofije. Za razumevanje teksta neophodan je dijalog teksta i čitaoca, pri čemu je ključna metoda pitanja i odgovora. U toj metodi pitanja i odgovora obelodanjuje se istina dela. Da bismo razumeli neku tvrdnju u tekstu, moramo je posmatrati kao mogući odgovor na postavljeno pitanje. Ključ tumačenja tako postaje pronalaženje pitanja na koje tekst daje pravi odgovor.<sup>210</sup> Gadamerova metoda tumačenja je naizgled cirkularna. Tumačenje neke tvrdnje, odnosno odgovora zavisi od pronalaženja odgovarajućeg konteksta (pitanja); Sama tvrdnja (odgovor) omogućava pronalaženje odgovarajućeg pitanja, odnosno konteksta. Međutim, postavljanje adekvatnog pitanja pre

---

<sup>208</sup> Pol de Man, „Kritika i kriza“, *Problemi moderne kritike*, Beograd, Nolit, 1975, str. 51.

<sup>209</sup> Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011, str. 40.

<sup>210</sup> Videti Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, str. 404.

pretpostavlja nego što uspostavlja značenje tvrdnje ili iskaza. Postavljanje pitanja na koje tvrdnja, odnosno tekst daje odgovor pruža pretpostavke o kontekstu koje su neophodne za odgovarajući odgovor, koji je u stvari tumačenje teksta. Kontekst o kome Gadamer govori nije samo kulturno-istorijski kontekst vremena u kome je delo nastalo. Odgovarajuće pitanje „nikad ne može biti u svom izvornom horizontu“.<sup>211</sup> Vreme u kome je delo nastalo, odnosno istorijski horizont „nije istinski obuhvatni horizont“.<sup>212</sup> Prema Gadameru, kontekst, odnosno „istinski obuhvatni horizont“ sadrži istorijski horizont, ali i horizont sadašnjosti, uverenja i predrasude čitaoca, što je daleko važnije u tumačenju određenog teksta. Taj „obuhvatni horizont“ sadrži istorijski horizont i čitaoca „kao onih koji pitaju i koje pogađa reč predaje“.<sup>213</sup>

DeLilov narativ je tako narativ odgovora. On započinje roman *Padač* 'in medias res', što i nije iznenađenje imajući u vidu otvorenu objavu u eseju „In the Ruins of the Future“ da će njegov roman započeti baš tu, u centru događaja 11. septembra. On započinje roman na sledeći način: „To više i nije bila ulica, već čitav jedan svet, vreme i prostor sazdani od razvejanog pepela i sutonske tmine. Koračao je kroz ruševine i blato, dok su kraj njega protrčavali ljudi s peškirimama na licima i jaknama preko glave. Na usnama su stiskali maramice. Cipele su nosili u rukama, jedna žena je protrčala pored njega noseći u obe ruke po jednu cipelu. Trčali su i padali, neki od njih, zbunjeni i nespretni, delovi ruševina padali su sa svih strana, a neki su tražili zaklon ispod automobila“ (P, 9). U ovom trenutku, na samom početku romana, DeLilove tvrdnje (tekst) predstavljaju odgovor. Čitalac postavlja pitanje „gde smo to mi?“ imajući u vidu da ne postoji jasna geografska odrednica koja bi nagovestila mesto. Za različitog čitaoca, sa različitim uverenjima, i u različitom kontekstu sadašnjosti tumačenje teksta bi moglo da varira. Mesto čak više nije ni ulica već se pretvorila u čitav jedan svet, u svet tame, smrti i ruševina. Samo jedan čovek, na početku romana je to anonimni „on“, korača kroz ruševine i pokušava da shvati šta se zaista događa. Tada i čitalac počinje sam da razume. Tek nakon dve stranice DeLilo piše: „Uskoro se čuo zvuk drugog pada. Prešao je ulicu Kanal i sve je počeo da uočava neobično, nekako drugačije“ (P, 11).

---

<sup>211</sup> Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978, str. 409.

<sup>212</sup> Ibid., str. 409.

<sup>213</sup> Ibid., str. 409.

Prema Gadameru, čitalac treba da primeni metodu pitanja i odgovora na sebe da bi razumeo određeni književni tekst. Naše razumevanje teksta unapred je određeno pitanjima koja zavise od našeg očekivanja smisla i istine. Pesništvo je za Gadamera, kao i Aristotela, vrsta spoznaje, dolaženje do istine. On aktualizuje antičko razumevanje pesništva tvrdeći da pesništvo obećava istinu. Razumevanje zavisi od našeg očekivanja smisla i istine, i književni tekst je vredan ako ispunjava ta očekivanja. Tako čitaoci i kritika koji insistiraju na zapletu po svaku cenu bivaju razočarani jer roman *Padač* ne ispunjava njihova očekivanja. U romanu postoji nekoliko epizoda koje bi mogle dati zaplet. Takva je recimo epizoda o vezi glavnog junaka sa ženom koja je takođe preživela napad na kule. Namera pisca nije bila da izgradi kompleksnu fabulu, ali su zato psihološki likovi veoma kompleksni. On želi da prikaže uticaj istorije na svakoga od nas i u potpunosti uspeva u svojoj nameri. Svakodnevni život junaka u vezi je sa događajima od 11. septembra i donekle je uslovljen njima. Kritika često optužuje DeLila da epizode u ovom romanu ne čine celinu i da se čini kao da nikuda ne vode. Međutim, ovaj pristup ima svoje opravdanje. I glavni likovi u romanu kao da nikuda ne idu, kao da lutaju u sopstvenim životima. Ovakav pristup pojačava efekat uticaja istorije na svakodnevicu koja je postala bezidejna, vrvi od trivijalnih utisaka.

Mičiko Kakutani tvrdi da ne bi bilo fer da čitalac očekuje od bilo kog dela o 11. septembru da se približi vizionarskom vidiku i dubini DeLilovog remek-dela *Podzemlje*, koje je izvanredno prikazalo američko iskustvo u periodu Hladnog rata. Dok je *Podzemlje* pružilo čitaocima panoramski pogled na istoriju prateći međusobno povezane živote desetina ljudi, fokus romana *Padač* je na životima jednog muškarca i jedne žene.<sup>214</sup> Promenio se i istorijski horizont, ali i horizont sadašnjosti, uverenja i predrasude čitalaca, što je sve važno u dolaženju do istine ovog romana, kako tvrdi Gadamer.

Kao i antički teoretičari, i Gadamer razlikuje dve kategorije istine pesništva. Prva se odnosi na istorijsku, odnosno činjeničnu istinu, dok druga obuhvata paradigmatiku ili univerzalnu istinu. DeLilo započinje ovaj roman razmišljajući o istorijskom događaju 11. septembra. Istorijska istina je okidač za ovaj roman, koji zasigurno otkriva univerzalnu istinu o 'horizontu sadašnjice'. Istražujući efekte istorije na unutrašnji život pojedinca

---

<sup>214</sup> Videti Michiko Kakutani, A Man, A Woman, and a Day of Terror, *The New York Times*, 5. septembar 2007.



DeLilo ispunjava zadatak romansijera da otkrije istinu o kojoj govori Gadamer. Ta vrsta istraživanja i istine se razlikuje od tekstova istoričara i esejista. O dve vrste istine govore Rene Velek i Ostin Voren: „Postoji činjenična istina, istina vezana za određeno vreme i mesto – istorijska istina u uskom smislu. A postoji i filozofska istina: pojmovna, propozicionalna, opšta“.<sup>215</sup> Mogao bi se izvesti zaključak da se pesničko delo odnosi i na pojedinačno, i na univerzalno, odnosno da je srodno i istoriji i filozofiji. Stoga se može govoriti o dve vrste istine u pesništvu. DeLilov roman ne insistira na činjeničnoj istini pesničkog dela. Roman se ne zasniva na istorijskim dokumentima i arhivskom materijalu, iako je istorijski događaj bio polazna tačka za otkrivanje univerzalne istine. Međutim, fokus romana nije ni samo na paradigmatškoj istini. Ne zasniva se samo na metafizičkom iskustvu, udaljenom od činjenične i referentne stvarnosti. Stoga možemo reći da je i ovaj DeLilov roman još jedna vrsta istorije u formi fikcije.

Prema Aristotelu, pesništvo se odnosi više na ono što je opšte, a istorija na ono što je pojedinačno. Pozivajući se na formalnu organizovanost fabule, koja predstavlja osnovu pesništva, Aristotel u devetoj glavi *Poetike* kaže:

„Istoričar i pesnik ne razlikuju se po tome što pripovedaju u stihu ili prozi (jer bi bilo moguće da Herodotovo delo bude stavljeno u stihove i ono ne bi ništa manje ostalo istorija nego što je to bilo u prozi), nego se razlikuju po tome što jedan pripoveda stvarne događaje, a drugi ono što bi se moglo dogoditi. Zato je pesništvo filozofskije od istorije i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje. Pesništvo teži da govori više ono što je opšte, a istorija ono što je pojedinačno. Opšte znači kakva će se vrsta stvari desiti čoveku određene vrste da govori ili radi po verovatnosti ili nužnosti, i na to opšte pesništvo obraća pažnju kad licima daje imena. Pojedinačno je, na primer, ono što je Alkibijad uradio ili ono što mu se desilo“.<sup>216</sup>

Prema Aristotelu, istorija se bavi stvarnim događajima, činjenicama, dok pesništvo preobražava te činjenice u istine. O tom preobražaju činjenice i stvarnosti u istinu govori DeLilo u svom eseju „In the Ruins of the Future“. Istina o nama je da je taj katastrofični događaj promenio način na koji razmišljamo i delamo, iz trenutka u trenutak, iz nedelje u nedelju. Istina je da se naš svet, delovi našeg sveta, srušio u njihov i da živimo u mestu opasnosti, kaže DeLilo u ovom eseju. On je želeo da bude u centru zbivanja, u kulama, sa

---

<sup>215</sup> Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd, Nolit, 1991, str. 248.

<sup>216</sup> Aristotel, *O pjesničkom umjeću*, (prev. Zdeslav Dukat), Školska knjiga, Zagreb, 2005, 1451 a37 – 1451 b11.

onima koji su se nalazili tamo pre udara aviona. On pripoveda o junacima Marku i Karen, koji su se nalazili u kulama. Šest dana posle napada ulica Kanal je bila opkoljena barikadama. Sve je bilo prekriveno pepelom, i bilo je malo civila. Stariji muškarac je pokušao da nagovori policajca da ga pusti da ode do svoje radnje. Ove slike su bile toliko snažne pred DeLilovim očima da je morao da ih pretvori u roman.

Aristotel je razdvojio naučni i pesnički diskurs. Međutim, i naučni i pesnički diskurs dolaze do istine, činjenične i paradigmatke. Pesništvo može biti činjenično istinito i činjenično lažno, ali je uvek paradigmatki istinito. Dva veka posle Aristotela, Horacije, rimski pesnik i teoretičar književnosti u *Pismu Pizonima* kaže da pesničko delo treba da zabavi čitaoca, ali treba da je i blizu istini: „Zabave radi šta pričaš, nek ipak istini je blizu“.<sup>217</sup> DeLilo ispunjava ovaj zahtev da pesništvo istini bude blizu. Međutim, on ide izvan granica koje istoričar ne prelazi. To ne znači da je fikcija bliža istini, već da zalazi u terene koji su nepoznati drugim oblicima pisanja. Da bi pesništvo bilo blizu istini, dužnost pesnika je da pored filozofskog obrazovanja, koje vodi ka moralnim i društvenim vrednostima, proučava stvarnost, tvrdi Horacije: „Odlučno tražim od znalca u slikanju ljudi, života, stvarnost da motri i život, da dobije stvarnosti sliku“.<sup>218</sup>

### 6.3. Kulminacija savremenog ludila

DeLilov roman sadrži društvenu, kulturnu, i istorijsku istinu o savremenom svetu, ali i elemente književne tradicije. Njegov roman je srodan filozofiji i nauci jer dospeva do istine. To možda nije naučna istina, ali je večna istina o čoveku i svetu. Jedinstvenim načinom pripovedanja DeLilo otkriva istinu o čoveku i svetu posle terorističkih napada 11. septembra. Važni istorijski događaji promenili su svakodnevni život, ali i 'kolektivno nesvesno'. O promenama koje je istorija izazvala svedoči DeLilo u jednom intervjuu:

„Sve moje knjige govore o činjenici opasnog življenja. O epohi u kojoj je život postao opasan. Početak svesti o tome datujem u vreme ubistva Kenedija. Od pucnja u Dalasu ušli smo u epohu opasnosti po svakodnevni život. Ne govorim, pri tom, o opasnosti po sigurnost ljudi, već o opasnosti više emotivnoj, više psihološkoj. Od ubistva Kenedija, u Americi su se dogodile stvari koje su ekstremno snažno uticale na nacionalnu psihu. O tome govore moje knjige. To nije direktni povod za njihovo pisanje, ali

---

<sup>217</sup> C. O. Brink, *Horace on Poetry*, Cambridge UP, 1971, 2,3 str. 338.

<sup>218</sup> *Ibid.*, str. 317-318.

ono u celosti prožima moje delo. Sve moje romane opseda taj osećaj nasilja. Ukratko udar istorije na život“.<sup>219</sup>

Događaji od 11. septembra su učinili da osećanje straha postane dominantno osećanje na početku novog milenijuma. Teroristi su postigli svoj cilj – izazivanje straha. Ljudi sada dele vreme na pre i posle tragičnih događaja. Kao što čuvena bejzbol utakmica u *Podzemlju* povezuje ljude, tako ih i događaji od 11. septembra povezuju: „Znala je da nikada nije osećala toliku bliskost s nekim, kao onda dok je gledala te avione kako lete nebom. On je stajao pored zida, pa se nagnuo prema fotelji i uzeo je za ruku. Ugrizla se za usnu i čekala. Svi će izginuti, putnici i posada, kao i hiljade ljudi u kulama, i ona je osećala to u svom telu, kao da je sve stalo, i pomislila je kako je tamo i on, neverovatno, u jednoj od te dve kule, a eto ga tu gde je drži za ruku u bledom svetlu, kao da želi da je uteši zbog toga što je poginuo“ (P, 120). Glavni par posle ovog događaja pokušava da obnovi i osnaži brak, ali im to ne uspeva. Kit se ponaša hladno, nezainteresovano, zatvoren je u svoj unutrašnji svet. Lijana je drugačija. Ona vodi seanse za ljude u ranim stadijumima Alchajmerove bolesti: „Članovi grupe pisali su o teškim trenucima, o srećnim uspomenu, o kćerima koje su postajale majke“ (P, 32). Kitovo ponašanje posle Događaja je postalo hladno i nezainteresovano, ali se čini da je Događaj samo pojačao nešto što je i ranije postojalo: „On je bio čovek koji joj nikada nije pokazivao da mu je potrebna nasrtljiva intimnost, nikada nije pokazivao potrebu da postavlja pitanja, ispituje, čeprka, izvlači stvari na videlo, razmenjuje tajne, potrebu da sve ispriča“ (P, 95). Kit se u potpunosti predaje pokeraškoj igri, a kuća mu postaje usputna stanica: „Povremeno je odlazio kući, na po tri-četiri dana, ljubav, seks, očinstvo, domaću hranu, ali ponekad nije umeo ništa da im kaže. Činilo se da ne postoji jezik kojim bi mogao da im ispriča kako provodi dane i noći. Ubrzo bi osetio potrebu da se vrati tamo. Dok mu je avion nadletao pustinju, lako je mogao da poveruje da je to mesto oduvek poznavao“ (P, 174). On zamenjuje porodicu za pokerašku igru koja je u potpunosti besmislena. On čak i ne igra za novac: „Novac jeste bio važan, ali ne previše. Važna je bila igra, dodir filca pod šakama, način na koji je delilac sklanjao jednu kartu, delio sledeću. On nije igrao za novac. Igrao je za žetone. Vrednost svakog žetona imala je tek nejasan smisao“ (P, 202).

---

<sup>219</sup> Intervju sa Donom DeLilom, <http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-26665.43.html/>

Iako ima porodicu, Kitova usamljenost je opipljiva: „Stajao je i gledao i osećao takvu usamljenost da je prosto mogao da je dodirne rukom“ (P, 29).

Na grupnoj terapiji koju Lijana vodi priča se i piše se o svemu, ali o teroristima ne: „Niko nije napisao ni reč o teroristima. A ni u razgovoru koji je usledio posle čitanja, niko nije spomenuo teroriste. Lijana ih je podsticala. Mora da postoji nešto što želite da kažete, neko osećanje koje biste želeli da izrazite, tih devetnaest ljudi došlo je ovamo da nas poubija“ (P, 60). Posttraumatska reakcija je izgleda umrtvljenost. Čak ni Lijana koja ih je sve vreme podsticala nije bila sigurna šta bi želela da čuje. Događaj je sada deo njih, ali izostaje reakcija na isti. Ludilo koje je prikazano u pokeraškoj igri je postalo konstanta kolektivne psihe: „Ljudi koji sede oko stola i mešaju karte, mešaju i mešaju, iz nedelje u nedelju. Hoću da kažem, nezavisno od apsurdnosti, od tog potpuno psihotičnog ludila, nije li tačno da u tome postoji i nešto veoma tužno“ (P, 190)? Upečatljiva je Kitova posttraumatska reakcija. On ispravlja svoje pogrešno napisano ime na pošti koju je već primio: „Nije se tačno sećao kada je to počeo da radi i nije znao zašto to radi. Nije postojao razlog. Zato što to nije bio on, s pogrešno ispisanim imenom, eto zašto“ (P, 32). Pogrešno napisano ime na reklamnoj pošti nije ispravljao jer: „Takva pošta je i stvorena upravo zato da sve identitete ovog sveta slije u jedan, i to s pogrešno ispisanim imenom“ (P, 32).

Nemir se uselio u sve, bez obzira da li su toga dana bili u kulama. Lijana nije imala rođake među žrtvama, ali je nemir zauzeo i njeno biće. Čitala je u novinama životne priče poginulih i osećala nesigurnost i neizvesnost novog doba: „Ona je želela da se u svetu oseća bezbedno, on nije“ (P, 191). Sećanje na smrti ovih ljudi oživljava Dejvid Dženijak koga su mediji prozvali Padač: „Padač kao bezdušni egzibicionista ili hrabri novi hroničar epohe straha“ (P, 194). Strah, nesigurnost i panika nisu više osećanja rezervisana samo za one koji su toga dana bili u kulama. Događaj je početak novog milenijuma pretvorio u epohu straha. DeLilo koristi umetnost da pojača utisak o epohi u kojoj vlada strah kao posledica sveprisutne smrti. Lijana u jednoj galeriji u Čelziju posećuje izložbu Morandijevih slika mrtve prirode. Slike su je vratile „u one diskusije, zapažanje, smrtonosnu politiku, vratile su je njenoj majci i majčinom ljubavniku“ (P, 184). Slike su metafora smrti, pojedinačne, ali i smrti koja je postala globalna činjenica u novom dobu:

„Sve slike i crteži imale su isti naziv, Natura morta. Čak je i to, taj termin za mrtvu prirodu, podsećao na poslednje dane njene majke“ (P, 185).

U savremenoj epohi zla Bog je konstanta za koju se ljudi grčevito drže. Polaznici Lijanine seanse svedoče o tome: „Bliža sam Bogu nego ikada, blizu sam, biću još bliža, bliža ću biti“ (P, 58). Ima i onih koji misle potpuno suprotno: „Kako je Bog mogao da dozvoli da se to dogodi? Gde je bio Bog kad se to desilo“ (P, 58)? Događaji od 11. septembra teraju ljude da razmišljaju o Bogu:

„Lijana se borila sa idejom Boga . Učili su je da veruje da religija čini ljude pokornim. To je cilj religije, da ljude vrati u detinje stanje. Strahopoštovanje i pokornost, govorila je njena majka. Zato religija tako moćno progovara u zakonima, ritualima i kaznama. Ali isto tako zna da govori prelepo, da nadahnjuje muziku i umetnost, da kod nekih ljudi uzdiže svest, a da je kod drugih primiruje. Ljudi padaju u trans, ljudi se bukvalno bacaju na tlo, uspevaju da prepuze velike razdaljine ili da marširaju u gomilama budući se i bičujući. A drugi ljudi, većina nas, nismo skloni tako jakim potresima, i stapamo se s nečim duboko u našoj duši. Moćno i prelepo, rekla je majka“ (P, 59).

Jedina konstanta je Bog koji ljudima pomaže da prevaziđu činjenicu fizičkog uništenja:

„Ja sebi uvek govorim da je smrt nešto sasvim normalno.“

„Ne kad je reč o tebi samom. Ili o nekome koga poznaješ.“

„Ne kažem da ne treba da žalimo. Samo, zašto da to ne prepustimo božjim rukama, reče ona. Zašto bar to nismo naučili posle svih dokaza koje su nam pružili oni koji nas uče koliko smo mali i gde ćemo svi na kraju završiti“...

„Teško je razumljivo što oni koji su to uradili veruju u Boga“ (P, 81).

Religija je matica civilizacije, te stoga ključni koncept civilizacije: „Ali ne možemo da zaboravimo Boga. Oni bez prestanka prizivaju Boga. To je njihov najstariji oslonac, njihova najstarija reč. Da, postoji još nešto, ali to nije ni istorija ni ekonomija. To je ono što ljudi osećaju“ (P, 100). Paranoju iz romana *Podzemlje* i *Vaga* zamenjuje 'kolektivno ludilo'. Kulminacija savremenog ludila se događa posle 11. septembra koji je povod za roman *Padač* i koji je snažno uticao na nacionalnu psihu. Osećaj besmisla prožima živote glavnih protagonista i celog romana: „Znam da najveći broj života nema smisla. Hoću da kažem, u ovoj zemlji, šta ima smisla“ (P, 189)?

#### 6.4. Duh terorizma

U svom eseju „In the Ruins of the Future“ DeLilo piše kako je tržište kapitala dominiralo diskursom i oblikovalo globalnu svest u prethodnoj deceniji. Multinacionalne kompanije su postale uticajnije od samih vlada. Ali, to se sve promenilo 11. septembra. Danas, svetski narativ pripada teroristima. Ali, primarni cilj ovih ljudi koji su napali Pentagon i Svetski trgovinski centar nije bila globalna ekonomija. Amerika je ta koja je izazvala njihov bes, ističe DeLilo. Visoki sjaj modernosti, tehnologija, snaga međunarodne politike, moć američke kulture da se utisne u svaki zid, dom, život, um.<sup>220</sup> Odgovor terorista je narativ koji se razvija tokom godina i sada postaje neizbežan. O tome svedoči i nova dečija igra u romanu. Deca pretražuju nebo u iščekivanju novih aviona. Iako su se roditelji potrudili da oni to ne vide na televiziji, Događaj je utisnut u njihovu podsvest: „Malome se omaklo. Izletelo mu je to ime. Rekao mi je da su ti avioni njihova tajna. Ne smem nikome da kažem da njih troje sede na dvadeset sedmom spratu i gledaju u nebo. Ali iznad svega, rekao je, nikako ne smem da spomenem Bila Lotona. A onda je shvatio šta je uradio. Ime mu je izletelo. Pa je tražio od mene da mu dvostruko i trostruko obećam. Niko ne sme da zna“ (P, 69).

DeLilova ocena doba terorizma u eseju „In the Ruins of the Future“ u nekim svojim aspektima može da se uporedi sa Bodrijarovim esejem „Duh terorizma“. DeLilo kaže kako na svetu postoje dve sile, prošlost i budućnost. Amerikanci vole da misle kako su oni izmislili budućnost. Sa krajem komunizma, ideje i principi moderne demokratije su preovladali, bez obzira na nejednakosti samog sistema, tvrdi DeLilo. A teroristi su želeli da ih vrate u prošlost. Slično DeLilu koji kaže da je teror postao svetski narativ Bodrijar tvrdi: „Terorizam je, kao i virusi, svuda. Reč je o svetskom razlivanju terorizma, koji je kao senka čitavog sistema dominacije, svuda spreman da se probudi kao dvostruki agent. Nema linije demarkacije koja bi omogućila da se on opkoli, pošto je u samom srcu kulture koja se protiv njega bori, a vidljiva pukotina (i mržnja) koja na svetskom planu suprotstavlja zapadni svet, s jedne, i eksploatacane i nerazvijene, s druge strane, spaja se tajno s pukotinom unutar dominantnog sistema“.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Videti Don DeLillo, „In the Ruins of the Future“, *Harper's*, December 2001, str. 33.

<sup>221</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 11.

Romani *Vaga* i *Podzemlje* su smešteni u doba Hladnog rata, roman *Kosmopolis* u period između Hladnog rata i doba Terora, a roman *Padač* u sam centar događanja u dobu Terora: „S napadima na Njujork i Svetski trgovinski centar imali smo posla s apsolutnim događajem, „majkom“ događaja, s čistim događajem koji u sebi koncentriše sve događaje koji su nam se ikada desili. Čitava igra istorije i moći je preokrenuta, ali i uslovi analize. Treba reagovati u pravi čas. Jer dok su događaji stagnirali, trebalo je anticipirati i preduhitriti“.<sup>222</sup> DeLilo je anticipirao i predvideo ovakve događaje u svojim prethodnim romanima, a u romanu *Padač* mu ostaje da prikaže stanje duha nacije u tom dobu. Bodrijar to stanje i doba naziva svetskim ratom, i to četvrtim. Prva dva svetska rata odgovarala su klasičnoj slici rata. Prvi je stavio tačku na nadmoć Evrope i kolonijalizam. Drugi je dokrajčio nacizam. Treći rat se odigrao u vidu Hladnog rata i dokrajčio komunizam. U četvrtom svetskom ratu ulog je sama mondijalizacija: „Ali, četvrti svetski rat je drugde. On opседа ceo svetski poredak, svaku hegemonističku dominaciju – ako bi Islam vladao svetom, terorizam bi ustao protiv Islama. Jer, u stvari, sam svet pruža otpor mondijalizaciji“.<sup>223</sup>

O moći i visokom sjaju američke modernosti govore i DeLilo i Bodrijar: „Vrlo je logično, i neumoljivo, da porast moći raspaljuje želju da je razorite. I ona je sama saučesnica vlastitog razaranja“.<sup>224</sup> Bodrijar dalje objašnjava kako je moguće da teroristi nisu predvideli rušenje kula bliznakinja. Napad na njih je bio, više nego na Pentagon, strašan simbolički šok. To je bilo simboličko rušenje čitavog jednog sistema: „Simboličko rušenje čitavog jednog sistema desilo se uz nepredvidivo saučesništvo, kao da su se kule, rušeći se same od sebe, samoubijajući se, ušle u igru da bi dovršile događaj. U nekom smislu, čitav sistem, svojom unutrašnjom fragilnošću, podržava inicijalnu akciju“.<sup>225</sup> Napad je usmeren na rušenje jednog sistema, odnosno jednog sveta: „U pitanju je čista panika. Oni napadaju zato što su u panici. U toj meri, da, moglo bi to biti tačno. Zato što misle da je svet bolest – ovaj svet, ovo društvo, naše. Bolest koja se širi, reče on“ (P, 45).

---

<sup>222</sup> Ibid., str. 7.

<sup>223</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 12.

<sup>224</sup> Ibid., str. 9.

<sup>225</sup> Ibid., str. 9.

Bodrijar 11. septembar naziva „majkom svih događaja“, koji u sebi koncentriše sve događaje koji su nam se ikada dogodili.<sup>226</sup> Događaj je u toj meri čist da su čak i deca u romanu svesna istorije. Oni su jedini likovi u romanu koji spominju ovaj širi istorijski kontekst. Oni u svojoj igri stvaraju 'mit' o ovom događaju:

„Čuo je ime Bil Loton. A spominjali su Bin Ladena...  
I tako su oni zajedno, reče on, stvorili mit o Bilu Lotonu.  
Kejti bi morala da zna pravo ime. Ona je izuzetno bistra.  
Verovatno i ona koristi to drugo ime baš zato što je pogrešno.  
Pretpostavljam da je u tome poenta. To je taj mit.  
Bil Loton“ (P, 69).

Fascinacija događajem je tolika da ga čak i deca uključuju u svoju igru. Međutim, ostali protagonisti u romanu ne spominju Događaj. Iako ih Lijana na grupnoj terapiji podstiče da pričaju o tome: „Niko nije napisao ni reč o teroristima. A ni u razgovoru koji je usledio posle čitanja, niko nije spomenuo teroriste“ (P, 60).

DeLilo pokušava da odgonetne pitanje da li su razlike među religijama uzrok ratova: „Mrtvi ratovi, sveti ratovi. Možda će se sutra ne nebu pojaviti Bog.  
Čiji bi to Bog bio? reče Martin.

Bog je nekada bio Urbani Jevrejin. Sad ponovo živi u pustinji“ (P, 45).

O tom sukobu religija DeLilo dalje govori, naročito u odeljku o Hamadu: „Došli su u ovu zemlju da steknu tehničko obrazovanje, ali su u tim sobama govorili o borbi. To je sve bilo iskrivljeno, licemerno, zapadnjačka izopačenost duha i tela, rešena da smrvi Islam u mrvice hleba za ptice“ (P, 72). Zapadnjačka civilizacija želi da 'smrvi' Islam i obratno, Islam je usmeren protiv zapadnjačke civilizacije: „Islam je reč i izvan sobe za molitve, kao i sure u Kuranu. Islam je borba protiv neprijatelja, onog bliskog i onog dalekog, ponajpre protiv Jevreja, zbog svega nepravednog i morskog, a onda i protiv Amerikanaca“ (P, 73). Bodrijar ne smatra terorizam posledicom sukoba civilizacija, već svetskim poretkom. Terorizam je tako iza ideologije, politike, religije: „Nije, dakle, uopšte reč o sudaru civilizacija ili religija, ovo u velikoj meri nadilazi i Islam i Ameriku, na kojima se pokušava fokusirati sukob kako bi se stekla iluzija o vidljivom sučeljavanju i rešenju silom. Reč je, svakako, o fundamentalnom antagonizmu, ali koji ukazuje, preko sablasti Amerike (koja je možda epicentar, ali nipošto, ona sama oličenje mondijalizacije) i kroz

---

<sup>226</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 4.



sablasi islama (koji nije, nipošto on, oličenje terorizma), na trijumfujuću mondijalizaciju u sukobu sa samim sobom“.<sup>227</sup>

Roman je strukturiran u tri celine koje su naslovljene imenima Bil Loton, Ernst Hešinger i Dejvid Dženijak. U tri zasebna odeljka Na Marijenštrase, u Nokomisu, u koridoru Hadson DeLilo prati jednog od bombaša samoubica, Hamada. Prvo u toku priprema u Hamburgu i na Floridi, a potom dok njegov avion leti nad koridorom Hadson. Prateći Hamada DeLilo piše o trenutku udara:

„Neka boca pala je s pulta u odeljenju za posadu, na suprotnoj strani prolaza, i on ju je gledao kako se kotrlja tamo-amo, boca za vodu, prazna, kako pravi luk na jednu stranu pa se kotrlja natrag na drugu, gledao je kako se okreće sve brže i onda klizi preko poda u trenutku kad je avion udario u kulu, vrelina, pa gorivo, i onda vatra, i na kraju udarni talas koji je prošao kroz čitav avion i Kita Nojdekera odbacio iz stolice pravo na zid. Ispustio je telefon kada je udario u zid. Pod je počeo da klizi pod njim, tako da je izgubio ravnotežu i skliznuo duž zida na pod“ (P, 212).

Kotrljanje flaše se pretvara u udarni talas koji će srušiti Svetski trgovinski centar. Interesantno je zapaziti da DeLilo prebacuje pripovedni tok sa Hamada na Kita Nojdekera u samo jednoj rečenici. Ovo mešanje likova deluje veoma efektno i svedoči o umešnosti pisca. Bezbrojne slike sa televizije prikazuju udar aviona u kule. Međutim, DeLilo prikazuje taj trenutak iznutra, kroz iznenadnu promenu pripovedača.

DeLilo uspešno predstavlja psihologiju terorista kroz lik Hamada. Pokušava da otkrije razloge njihove motivacije: „Težinu je Hamad izgubio u Avganistanu, u logoru za obuku, gde je počeo da shvata da je smrt snažnija od života. Tu ga je predeo potpuno progutao, vodopadi zamrznuti u prostoru, nebo bez kraja. Sve je to bilo islam, sve te reke i potoci. Podigni kamen i stegni ga u šaci, to je islam. Ime božje na svim usnama, po celoj zemlji. Nikada u životu nije osetio ništa slično. Nosio je bombaški prsluk, i znao da je sada konačno postao čovek, spreman da prevali put do Boga“ (P, 152). Američki svet predstavlja iluziju koju treba uništiti: „Čitav taj život, taj veliki svet travnjaka koje je trebalo zalivati i robe poslagane po bezbrojnim policama, predstavljao je iluziju, potpunu i večnu... Primali su naloge najvišeg džihada, naloge da proliju krv, svoju i tuđu. Ljudi su zalivali travnjake i jeli brzu hranu“ (P, 152-153). Da li je terorizam u biti fanatizam u ruhu religije ili je on osveta uperena protiv ljudi koji zalivaju travnjake i jedu brzu hranu,

---

<sup>227</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 11.

pita se DeLilo. Ovim pitanjem se bavi i Bodrijar u svom eseju „Duh terorizma“: „Tako se možemo zapitati, iza svih prividnih motiva terorističkog akta – religija, mučeništvo, osveta ili strategija – koji je pravi objekat krijumčarenja? To je sasvim prosto, u svetlu onoga što nam se ukazuje kao samoubistvo, nemoguća razmena smrti, izazov sistemu simboličkim poklonom smrti, koji postaje apsolutno oružje (izgleda da su to kule shvatile, pošto su odgovorile vlastitim rušenjem)“.<sup>228</sup>

Savremeni svet je pretvoren u svet nemira i straha, a uzrok toga je zlo, koje DeLilo pokušava da definiše. To novo zlo u ruhu terorizma teško je definisati: „Ali ovo, ovo što se desilo, to je nešto preveliko, izvan svega, na drugoj strani sveta. Do tih ljudi ne možeš doći, niti možeš da im vidiš slike u novinama. Možeš da im vidiš lica, ali šta to znači? Ne znači ništa ni kad ih nekako nazoveš. Ja ljudima delim nadimke otkad znam za sebe. A da li znam kako bi trebalo da nazovem te ljude“ (P, 61). Teško ih je imenovati, i još teže je osvetiti se jer se teroristi ne mogu ni zamisliti: „...da ga je udario auto, tada bi mogao i po hiljadu puta u mislima da ubiješ tu osobu, vozača. Ne možeš to stvarno da uradiš, ako ćemo pravo, zato što nemaš čime i kako, ali možeš to da zamišljaš, možeš da vidiš to u mislima i da tako dobiješ nekakvu nadoknadu. Ali ovde, kad su ovi ljudi u pitanju, ne možeš čak ni da zamišljaš. Jednostavno ne znaš šta da radiš. Zato što su milion milja daleko od tvog života. A osim toga, mrtvi su“ (P, 61).

Kao što DeLilo pokušava da imenuje i definiše to 'novo zlo', i Bodrijar smatra da se treba 'oprobati u inteligenciji Zla'. Prema Bodrijaru, kritična tačka u odnosu Dobra i Zla nalazi se upravo u totalnom besmislu zapadne filozofije, u filozofiji prosvetiteljstva. Greška se krije upravo u verovanju da je odnos Dobra i Zla obrnuto proporcionalan: „Mi naivno verujemo da napredak Dobra, njegov porast u svim domenima (nauka, tehnika, demokratija, prava čoveka), odgovara porazu Zla. Kao da niko nije shvatio da se Dobro i Zlo razvijaju istovremeno, i to po istom rastu. Trijumf jednog ne povlači brisanje drugog, sasvim obrnuto“.<sup>229</sup> Iluzorno je razmatrati borbu između Dobra i Zla u smislu svodivosti jednog na drugo. Dobro ne može da redukuje Zlo, niti Zlo može da redukuje dobro, tvrdi francuski teoretičar. U tom smislu njihov odnos je nesvodiv i nerazmrsiv: „U osnovi, Dobro bi moglo poraziti Zlo samo ako bi se odreklo toga da bude Dobro, pošto

---

<sup>228</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 44.

<sup>229</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 13.

prisvajajući svetski monopol moći, povlači za sobom povraćaj plamena proporcionalnog nasilja“.<sup>230</sup> Bodrijar zaključuje da je u tradicionalnom univerzumu još postojala ravnoteža između Dobra i Zla. On kao primer za ravnotežu moralnog univerzuma navodi Hladni rat, u kome je sučeljenost dve moći obezbeđivala ravnotežu terora. Nije bilo nadmoći jedne nad drugom stranom. On dalje objašnjava kada nestaje ravnoteža između ova dva pola: „Ova ravnoteža puca u momentu kad se javi totalna ekstrapolacija Dobra (hegemonija pozitivnog nad svakim vidom negativiteta, isključenje smrti, svake potencijalne protivničke sile – potpuni trijumf vrednosti Dobra). Otada je ravnoteža poremećena, kao da je Zlo steklo nevidljivu autonomiju i sada raslo eksponencijalno“.<sup>231</sup> Nakon što je ta ravnoteža narušena, terorizam iskrsava kao fantomski neprijatelj. Duh terorizma je takav da preplavljuje celu planetu, „probijajući svuda kao virus, ulazeći u sve međuprostore moći : islam“.<sup>232</sup>

DeLilo pokušava da sagleda islam, za koji Hamad veruje da se nalazi svuda, u rekama, potocima, kamenu. Za razliku od terorista Lijana je izabrala da ne veruje. Želela je da veruje u sile i procese prirodnog sveta, koji su dostupni čulima. Znala je da ne postoji sukob između nauke i Boga i da je moguće prihvatiti i jedno i drugo, ali ona to nije želela. Slično DeLilu i Bodrijar smatra da se islam nalazi svuda oko nas, kao virus: „Ali islam je mobilni front kristalizacije tog antagonizma. Taj antagonizam je svuda, u svakome od nas. Dakle, terorom na teror. Ali asimetričnim terorom. I ta asimetrija potpuno razoružava mondijalnu svemoć“.<sup>233</sup> Bodrijar dalje tvrdi da ne treba biti islamista niti se pozivati na višu istinu, da bi se videlo da je svetski poredak neprihvatljiv. Bilo da smo islamisti ili ne, mi delimo to fundamentalno odbijanje.

DeLilo uspešno analizira psihologiju terorista, baveći se mehanizmima koji pokreću njihovu akciju. Pojedinač kod njih ne igra važnu ulogu: „Sve su osećali zajedno, on i njegova braća“ (P, 154). Njima je važno samo jedno, i sve podređuju jednom cilju. Oni čak i ne znaju imena američkih gradova u kojima se nalaze, i smatraju da to i nije važno. „Zašto bi to bilo važno? Neka sve to ode u prah. Prepustićemo sve to zaboravu još dok tu spavamo i jedemo. Sve je to prah. Automobili, kuće, ljudi. Sve je to tek čestica prašine u

---

<sup>230</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 13.

<sup>231</sup> Ibid., str. 13.

<sup>232</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 13.

<sup>233</sup> Ibid., str. 14.

ognju i svetlosti dana koji dolaze“ (P, 154). U njihovim mislima svet je već uništen: „Zavera je sužavala svet u najtanju moguću liniju vidika, u kojoj se sve sažima u jednu tačku. Osećao se pritisak sudbine, svesti da su rođeni za to. Osećalo se da su odabrani, tamo negde, u vetru i nebu islama. Bila je tu i težina koju je sobom nosila smrt, snažnija od svega ostalog, najviši džihad“ (P, 154). Smrt tako postaje suština njihove filozofije, a ne život: „Samo, mora li čovek da ubije sebe da bi nešto postigao na ovom svetu“?, pita DeLilo. Teroristi smatraju da je kraj njihovog života unapred određen i da se krećemo ka tom danu od trenutka kad se rodimo: „Ovo nije samoubistvo ni u jednom smislu ili u tumačenju te reči. To je samo nešto što je odavno zapisano. Mi samo pronalazimo put koji je za nas već odabran“ (P, 155).

DeLilo prikazuje i strategiju terorista kroz lik Martina Rudnora, ljubavnika Lijanine majke, Nine. On je bio trgovac umetničkim predmetima. Međutim, ime Martin nije njegovo pravo ime, već Ernst Hešinger. Nina i ne želi da sazna njegovo pravo ime jer tako ne bi saznala o njemu više od onoga što inače zna. Njegova prošlost je sumnjiva i vodi do nemačkih terorista iz ranih sedamdesetih koji su na poternici zbog ubistava, pljačkanja, podmetanja bombi. Martinov komentar o terorizmu uperenom protiv Amerike je uporediv sa teorijom Žana Bodrijara: „Nanose udarac dominaciji ove zemlje. Postižu to da pokazuju kako velika sila može biti ranjiva. Sila koja se meša u tuđe poslove, koja zauzima tuđe teritorije... Jedna strana ima kapital, radnu snagu, tehnologiju, vojske, agencije, gradove, zakone, policiju i zatvore. Druga ima nekoliko ljudi spremnih da umru“ (P, 46). Slično tome Bodrijar kaže: „Fundamentalan događaj u tome je što su teroristi prekinuli da se samoubijaju s čistim gubitkom, u tome što su uveli u igru vlastitu smrt na efikasan i ofanzivan način... Uspeli su da od svoje smrti naprave apsolutno oružje protiv sistema koji živi od isključenja smrti, čiji je ideal nulta smrt“.<sup>234</sup> Teroristi koji su od svoje smrti napravili oružje uzvikuju: „Ma kakvo američko bombardovanje! Naši ljudi žele da umru, kao što Amerikanci žele da žive“.<sup>235</sup> Bodrijar pruža uvid u to kako se sve završava vlastitim rušenjem sistema. Teroristička hipoteza je da se sistem samoubija. Za razliku od konvencionalnog rata koji počiva na realnosti, terorizam se premešta u simboličku sferu: „taktika terorističkog modela je u tome da se isprovocira prekoračenje

---

<sup>234</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 14.

<sup>235</sup> Ibid., str. 14.

realnosti i da se onda sistem sam sruši od tog prekoračenja. Svako nipodaštavanje situacije i, ujedno, mobilizovano nasilje vlasti okreću se protiv sistema, jer su teroristički aktovi izvanredno ogledalo njegovog vlastitog nasilja koje je u njemu zabranjeno, jedinog nasilja koje sistem ne može da vrši: nasilje vlastite smrti“<sup>236</sup> Sledi da teroristi raspoložu oružjem koje pripada sistemu i sopstvenom smrću, kao još jednim fatalnim oružjem.

Veze između Bodrijarovih eseja o 11. septembru i DeLilovog romana, odnosno eseja su zasigurno vredne pažnje i istraživanja. „Duh terorizma“ je objavljen 2. novembra 2001. u časopisu *Le Monde*, što je samo mesec dana ranije u odnosu na DeLilov esej „In the Ruins of the Future“. Sličnosti ovih eseja su vidljive i govore o teoretskoj bliskosti između dva autora. Da li je DeLilo pročitao Bodrijarov esej nije poznato. Kritičari poput Lenarda Vilkoksa (Leonard Wilcox) bi rekli da ne iznenađuje činjenica da DeLilo u stavovima liči na Bodrijara.<sup>237</sup> Iz navedenih primera možemo zaključiti da pisac zasigurno duguje mnogo filozofiji ovog francuskog teoretičara.

---

<sup>236</sup> Ibid., str. 16.

<sup>237</sup> Videti Leonard Wilcox, Baudrillard, DeLillo's White Noise, and the End of Heroic Narrative, *Contemporary Literature* 32.3, jesen 1991, str. 346-366.

## 7. Tačka Omega: Istina novog doba

### 7.1. Radnja romana: siže, naslov, vreme i mesto, teme i kritička recepcija

#### 7.1.1. Siže

U skladu sa DeLilovom sklonošću da siže redukuje što je više moguće, priča romana *Tačka Omega* bi se mogla svesti na sledeće: Ričard Elster, sedamdesettrogodišnji bivši savetnik stratega rata u Iraku, povlači se u kuću u pustinji Kalifornije u nameri da se osami i tako shvati vreme i prostor. Džim Finli mu se pridružuje u pustinji nadajući se da će snimiti film od jednog kadra u kome će Elster otkriti svoju ulogu u konfliktu. U posetu im dolazi Elsterova ćerka, Džesi, koja ubrzo posle dolaska nestaje i Elster i Finli pokušavaju da reše misteriju njenog nestanka. Ovaj kratki i naizgled jednostavni siže krije jednu mnogo dublju priču. DeLilo ovim romanom nenametljivo otkriva svet pun ideja. Ovaj karakterističan DeLilov stil, u isto vreme jednostavan i složen, omogućava da čitalac otkrije mnogo više o životu i svetu.

#### 7.1.2. Naslov romana

Naslov je od velikog značaja za razumevanje ideja u romanu. Pisac za naslov uzima tačku Omega, što je koncept francuskog filozofa, paleontologa i jezuitskog sveštenika Pjera Tejara de Šardena. On opisuje Omega tačku kao poslednji stadijum u evoluciji svesti. U jednom intervjuu DeLilo kaže kako je Šardenov rad čitao pre mnogo vremena pošto je diplomirao na Fordhem Univerzitetu (Fordham University). Ponovo je čitao, dok je radio na romanu i kaže kako ga je snažno privukla ideja da ljudska svest dostiže krajnju tačku i kako je 'ono što sledeće dolazi ili paroksizam ili nešto odveć uzvišeno'<sup>238</sup> („What comes next may be either a paroxysm or something enormously sublime’). Ovde se uzvišeno odnosi na nešto što je iznad običnoga ljudskoga. Tačka Omega je dostignuta kada materija dostigne svest, kako to Elster formuliše „iskorak iz naše biologije“.<sup>239</sup> Delo u kome Pjer Tejar de Šarden opisuje koncept tačke Omega, „Fenomen čoveka“, završeno je 1930. godine, ali nije objavljeno do 1955. jer je crkva to

---

<sup>238</sup> Alexandra Alter, What Don DeLillo's Books Tell Him, <http://online.wsj.com/article/SB1000142405>

<sup>239</sup> Don DeLilo, *Tačka Omega*, preveo Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2010, str. 59. Budući da je naslov romana *Tačka Omega* citati će u daljem tekstu biti navedeni uz skraćenicu TO i u zagradama.

sprečavala, smatrajući da se delo protivi biblijskom učenju. Sam autor nije doživeo da se objavi njegovo glavno delo.<sup>240</sup> Iako je bio sveštenik Tejar je bio pristalica teorije evolucije. Tejar je smatrao da je karakteristika univerzuma da ide u pravcu veće kompleksnosti i svesnosti. A tačka omega je stepen evolucije u kome se dostiže maksimalni stepen kompleksnosti i maksimalni stepen svesti. Tejar predviđa da će daljim napretkom nauke i tehnologije, ali i samog čoveka, na kraju „svi misleći entiteti učestvovati u gigantskoj psihobiološkoj operaciji ili nekoj vrsti megasinteze u kojoj će se svi svesni umovi naše planete naći u jednom kolektivnom subjektu“.<sup>241</sup> Ovaj entitet se na kraju pretvara u omega tačku, u svestan univerzum u kome će svaki pojedinačni um biti svestan cele operacije. Tema koju je ovaj francuski sveštenik pokrenuo, dalje je obrađivana direktno ili indirektno u mnogim knjigama. I danas je rasprostranjena kao ideja i tema u naučno-popularnoj literaturi, muzici, filmu i književnim delima. DeLilo ima u vidu osnovne postavke ovog koncepta kada piše roman *Tačka Omega* i one su u saglasju sa temama koje privlače pažnju romanopisca.

### 7.1.3. Teme i kritička recepcija

U lepezi tema koje je DeLilo istraživao u prethodnim romanima – paranoja, strah, nasilje, terorizam, tehnologija, popularna kultura – dominantno mesto zauzimaju teme vremena i percepcije stvarnosti. I sam pisac u jednom intervjuu kaže kako je u slučaju romana *Tačka Omega* „želeo da nagovesti stvari, pre nego da ih istraži u potpunosti“.<sup>242</sup> Kritika neretko ističe činjenicu da je *Tačka Omega*, kao i skorija DeLilova dela, a u poređenju sa *Podzemljem* kratak, tanak roman od sto dvadeset pet strana. Ima samo tri glavna lika i njihovi razgovori se uglavnom sastoje od nekoliko rečenica. Mičiko Kakutani (Michiko Kakutani) za Njujork Tajms kaže kako je „umesto narodnog, sumorno šaljivog jezika sličnog džezu koji je delovao tako neprirodno u *Beloj buci* i *Podzemlju*, DeLilo odabrao kratku, oskudnu, učmalu, skoro Beketovsku prozu“.<sup>243</sup> Površina romana

---

<sup>240</sup> Upor. Omega Point, Astronomski magazin  
<http://www.astronomija.co.rs/filozofije/5719-omega-point.html>

<sup>241</sup> Navedeno prema Astronomskom magazinu, Internet izvor:  
<http://www.astronomija.co.rs/filozofije/5719-omega-point.html>

<sup>242</sup> Alexandra Alter, What Don DeLillo's Books Tell Him, <http://online.wsj.com/article/SB1000142405>

<sup>243</sup> Michiko Kakutani, „Make War. Make Talk. Make It All Unreal., *New York Times*, February 1, 2010.

jeste oskudna informacijama. Međutim, ispod te površine se kriju ideje koje su onoliko duboke koliko je sama priča spora.

Ideju za roman pisac je dobio 2006. godine, dok je lutajući kroz Muzej moderne umetnosti u Njujorku, slučajno pogledao dvadesetčetvoročasovni Psiho, video rad Dagleasa Gordona. Kadrovi u filmu su usporeni toliko da film traje čitav dan umesto prvobitnih sat i po vremena. „Vraćao sam se četiri puta i već treći put sam znao da je to nešto o čemu moram da pišem“, kaže DeLilo u jednom intervjuu. „Većinu vremena sam bio jedini tamo osim čuvara, i ono malo ljudi što je ulazilo bi ubrzo otišli“.<sup>244</sup> Priča počinje u jednoj galeriji u kojoj se prikazuje dvadesetčetvoročasovni Psiho. DeLilo Prologu daje naslov Anonimnost, 3. septembar. Narator dolazi tu već peti uzastopni dan i pretposlednji dan pre no što će instalacija biti zatvorena i premeštena u neki drugi grad. Ljudi dolaze u grupama i ubrzo potom bi odlazili. DeLilo zaokružava roman tako što Epilog smešta u istu tu galeriju u kojoj se prikazuje ista ta projekcija. Naslov Epiloga je Anonimnost 2 a datum je 4. septembar. Dakle, samo jedan dan je protekao u odnosu na Prolog romana. Radnja romana se odigrava između ova dva okvira. Poglavlja su obeležena samo brojem i ima ih četiri. Finli prati Ričarda Elstera u pustinju gde je on otišao da se osami i razmotri uobičajeno viđenje vremena. Na kraju on zvuči kao Tejar de Šarden, zamišljajući tačku omega u evoluciji ljudske svesti. DeLilo ovim romanom usporava tok stvari, rečenice su zgusnute, bez mnogo dekoracije, ali je takva organizacija romana u potpunosti u skladu sa temom i doprinosi boljem razumevanju iste. I pisac kaže kako sam roman zna šta želi, kakvu strukturu i stil zahteva: „... a ovaj roman je zahtevao ekonomičnost“.<sup>245</sup> Mičiko Kakutani je stroga u oceni kada kaže da pametno odrađena struktura romana ne može da nadoknadi pojednostavljeni portret glavnog lika, što je tako netipično za ovog autora: razmetljivi intelektualac koji bestidno opravdava slanje na hiljade mladih vojnika u jedan nepotrebn rat sa apstraktnim, filozofskim argumentima. Međutim, on iznenada spoznaje značenje smrti iz prve ruke kada njegova ćerka iznenada nestane.<sup>246</sup> U tom smislu, roman se bavi temom smrti, koja je prisutna i u ranijim DeLilovim romanima. Takođe, ova tema implicira još neke srodne teme – temu straha,

---

<sup>244</sup> Charles McGrath, Don DeLillo, A Writer by Accident Whose Course is Deliberate, *The New York Times*, February 4, 2010.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Michiko Kakutani, „Make War. Make Talk. Make It All Unreal., *New York Times*, February 1, 2010.



paranoje, nasilja, terorizma. Naime, tema nasilja je problematika glavnog lika, čiji je posao da proceni i pomogne u planiranju rata u Iraku, čiji su događaji oblikovali i njega i svet u celini.

#### 7.1.4. Mesto i vreme

Ovaj DeLilov roman ima osobenu vremensku strukturu. Netipično za pisca koji u prethodnim romanima predviđa budućnost i prikazuje civilizaciju koja hrli u budućnost zbog ubrzanog razvoja tehnologije, protoka kapitala i informacija, sada želi da sve vrati unatrag i uspori vreme. On u romanu usporava vreme, čija je karakteristika da se ne može vratiti unazad. U ovom smislu, vremenska struktura *Tačka Omega* je preokret u odnosu na ranije DeLilove romane, posebno u odnosu na roman *Kosmopolis*. Kao što je prostorni okvir u romanu *Kosmopolis* sveden na nekoliko kilometara unutar čelika i betona Menhetna, u romanu *Tačka Omega* vremenski okvir je sveden na najmanju moguću meru. Setimo se romana *Kosmopolis* u kome je vremenski okvir prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u potpunosti narušen. Glavni junak Erik na ekranima u svojoj limuzini posmatra događaje koji će se u spoljašnjem svetu tek odigrati, i vidi sebe sekundu ili dve pre nego što se oni zaista odigraju u stvarnosti. On čak i vlastitu smrt posmatra na ručnom satu, a ona će se odigrati nekoliko trenutaka kasnije. Dakle, Erik živi i umire ispred svog vremena. Paradigma prošlosti i budućnosti se polako menja. Ako uporedimo ovaj roman sa romanom *Padač* nalazimo sličnosti u smislu vremenske organizacije priče. I u romanu *Padač* priča je oblikovana tako da je kraj romana zapravo početak. Pored ovoga zaustavljenost u vremenu implicira i scena u romanu u kojoj vremenska razlika između udara dva aviona traje mnogo duže nego što je u stvarnosti slučaj: „A drugi avion, u trenutku kada se pojavi drugi avion, reče on, tada smo svi već stariji i mudriji“ (P, 120). U romanu *Tačka Omega* vreme je zaustavljeno u toj meri da Elster ne zna koji je dan, ne zna da li je prošao jedan minut ili jedan sat, tu ne stari: „Kad sam ovde, vreme usporava. Vreme oslepi“ (TO, 30).

Mesto radnje kao i u prethodnim DeLilovim romanima ima veliki značaj za razumevanje romana. Pustinja je i ranije bila okruženje koje je ključno za razumevanje samog romana. Glavni junak *Tačke Omega* odlazi u pustinju da bi mogao da bude sam, razmišlja i shvati život. Pustinja kao neprekidan prostor na otvorenom bila je potrebna

DeLilo kao jak kontrast u odnosu na hladnu i mračnu galeriju Njujorka.<sup>247</sup> U gradu on je izložen „mučnini Vesti i Saobraćaja“ (TO, 24), i smatra da će mu pustinja omogućiti da se oslobodi toga: „Nalazio se u pustinji, daleko izvan gradova i raštrkanih varošica. Došao je tu da jede, spava i znoji se, da ne radi ništa, da samo sedi i razmišlja. Bila je tu kuća, a osim nje samo daljine, ne vidici ili široki horizonti, već samo daljine. Došao je tu, rekao je, da bi prestao da govori“ (TO, 24). Uviđamo sličnost sa romanom *Podzemlje* u kome pustinja znači beg iz modernosti za glavne junake Nika i Meta. Met Šej odlazi sa devojkom na kampovanje na najudaljenije moguće mesto koje može da pronađe. To mesto je samo bela mrlja na mapi. I Elsterova pustinja je „negde južno od nigdine u Sonorskoj pustinji ili je to možda bila pustinja Mohave ili neka sasvim treća“ (TO, 26). Met odlučuje da ode baš tamo da bi izgladio odnose sa devojkom Dženet. Veruje da će im prirodno okruženje omogućiti da razgovaraju o stvarima koje izbegavaju u svakodnevnom životu. On kaže Dženet da je svrha tog putovanja da budu sami, na šta mu ona odgovara da mogu da budu sami i u Bostonu. Ali, u Bostonu ne mogu da vide životinje u divljini, a kada ih vide biće srećni. Ironično, oni ih na kraju ne vide. Svi likovi na kraju shvataju da njihova destinacija ne postoji jer su putovali ka konceptu, a ne ka mestu. Oni su pokušali da se izdvoje iz sveta koji dobro poznaju i koji im ne prija da bi izbegli bolna sećanja, veze koje ne funkcionišu, ili same smrti. Međutim, i pored toga što su se izdvojili iz starog okruženja, osećanja koja dominiraju u novom su i dalje patnja i dezorijentisanost. Njihovo viđenje i razumevanje prirodnog okruženja i divljine je oblikovala kultura iz koje potiču. Ubrzo se ispostavlja da ta mesta nisu onakva kakvim su ih ovi junaci zamišljali. Oni su putovali ka mitu o američkom Zapadu, o divljini, ne shvatajući da takvo mesto u stvarnosti ne postoji. DeLilo uspešno ruši ovaj mit pokazujući kako je beg u divljinu njegovim junacima samo pokušaj da izbegnu odgovornost u životima koje vode u 'civilizaciji'.

## 7.2. Da li je svet oko nas realan?

Hičkokovim filmom „Psiho“ DeLilo uvodi temu stvarnosti i percepcije stvarnosti. Ideju za film je DeLilo dobio na istom mestu na kome počinje roman, u galeriji Muzeja

---

<sup>247</sup> Upor. Don DeLillo Deconstructed, An Interview with Don DeLillo, *The Wall Street Journal*, January 29, 2010.

moderne umetnosti, i u isto vreme, leta 2006. Pisac odlučuje da će dva čoveka, stariji i mlađi, koji su ušli u galeriju i izašli posle minut, dva biti glavni likovi romana.<sup>248</sup> Umetnost zauzima važno mesto u DeLilovim romanima, štaviše njegovi romani ne mogu bez nje. U *Podzemlju* prisustvujemo izložbi oslikanih starih ratnih aviona, ili uličnih grafita; u romanu *Padač* prisustvujemo uličnom performansu. Umetnost je, pored istorijski važnih događaja, inspiracija za DeLilove romane. U romanima *Podzemlje* i *Tačka Omega* ta umetnost zaista postoji, nije proizvod piščeve mašte (na primer slika Pitera Brojgela ili film Sergeja Ajzenštajna u *Podzemlju*; i film Psiho u *Tački Omega*). Čuveni Hičkokov film otvara roman *Tačka Omega*. Rad Daglasa Gordona koji ovaj film prikazuje brzinom od dve sličice u sekundi gleda narator koji primećuje: „Činilo se da je u vremenu koje je bilo potrebno da Entoni Perkins okrene glavu protekao čitav niz ideja koje su obuhvatale istoriju i filozofiju i neke bezimene stvari ili je to možda on video previše toga. Bilo je, međutim, nemoguće videti previše. Što se manje moglo videti, to je on pomnije posmatrao, i to je više video. U tome se ogledao smisao svega“ (TO, 11). Hermiona Houbi (Hermione Hoby) primećuje da je to zadatak romanopisca da istraži stvari koje propustimo kada ih posmatramo na uobičajen način.<sup>249</sup> DeLilo zasigurno uspeva da istraži takve stvari i pokaže da je ljudski život u nekim trenucima nemoguće izmeniti, prihvatiti. To je istina koju DeLilo iskazuje u svojoj fikciji. U drugom smislu, moglo bi se reći da je njegova fikcija bliža istini koja bi trebalo da bude glavni princip ljudskog života.

Narator primećuje dva čoveka u galeriji, jednog starijeg i jednog mlađeg za koje pretpostavlja da su student i profesor. Kasnije se ispostavlja da su to glavni protagonisti romana, Ričard Elster, savetnik Pentagona tokom rata u Iraku i Džim Finli, mladi režiser koji želi da snimi film o Elsteru, u kome bi on u jednom dahu ispričao priču o svom poslu: „Nikakva plišana fotelja s toplim osvetljenjem i knjigama na polici u pozadini. Samo jedan čovek i jedan zid, rekao sam mu. Čovek stoji i prepričava čitavu svoju priču, sve što mu padne na pamet, likovi, teorije, detalji, osećanja“ (TO, 27). Finli odlazi u pustinju da bi snimio film, ali ne uspeva u toj nameri. Nasuprot Njujorka gde vreme 'leti', u pustinji vreme sporije teče. Upravo iz tog razloga je Elster zamenio svoju službu, za

---

<sup>248</sup> Upor. Don DeLillo Deconstructed, An Interview with Don DeLillo, *The Wall Street Journal*, January 29, 2010.

<sup>249</sup> Hermione Hoby, Point Omega by Don DeLillo, *The Observer*, March 21, 2010.

vreme i prostor pustinje: „Njegov zadatak bio je da konceptualizuje, i to je njegova reč, pod znacima navoda, da nadstvođene ideje i principe primeni na stvari kao što su raspored trupa i kontraobaveštajna služba. Imao je ovlašćenje da čita strogo poverljive telegrame i poverljive beleške“ (TO, 25). DeLilo dotiče temu rata u Iraku, imajući u vidu da je glavni protagonist jedan od stratega tog rata. Međutim, fokus romana je više na metafizičkim i psihološkim pitanjima nego na društveno-političkim i psihološkim pitanjima.

U pustinji sati i dani prolaze gotovo neprimetno: „Kad sam ovde vreme usporava. Vreme oslepi. Osećam predeo mnogo više no što ga vidim. Nikad ne znam koji je dan. Nikad ne znam da li je prošao jedan minut ili jedan sat. Ovde ne starim“ (TO, 30). Glavnog protagonistu romana, odnosno pisca, zanimaju koncepti vremena i stvarnosti. Pitanje da li objektivna stvarnost uopšte postoji postavljaju filozofi još od antičkih vremena. O stvarnosti i ljudskoj percepciji te stvarnosti govori DeLilo:

„Bilo je perioda u kojima nije postojala mapa kakva bi odgovarala realnosti koju smo pokušavali da stvorimo.“

„Kakvoj realnosti?“

„To je nešto što činimo sa svakim treptajem oka. Ljudska percepcija je saga o stvorenoj realnosti“ (TO, 35).

Slične ideje imali su filozofi još od antičkih vremena. Takve ideje inspirisale su i Imanuela Kanta, koji se bavio pitanjem da li možemo da saznamo svet izvan nas samih. Kantova epistemologija stvorena je još u 18. veku. Međutim, i danas izgleda potpuno sveža i savremena imajući u vidu DeLilov roman, ali i činjenicu da je pokrenula dalja razmatranja prave prirode ljudskog bića i objektivne prirode sveta. Kanta je vodilo saznanje da je stara metafizika sav svoj autoritet izgradila na neodrživim iluzijama, među kojima je naročiti značaj imala iluzija o mogućnosti saznanja apsolutne istine o svetu i čoveku, iako niko od metafizičara nije pomišljao da ispita koliko osnove ima ta iluzija i kakve su stvarne mogućnosti ljudskog saznanja da dođe do verodostojnih ili do apsolutnih istina o svetu i čoveku. Tim saznanjem počeo je da se razvija Kantov kritički stav prema metafizici. U osnovi to nije bila negacija metafizike, već težnja da se ona dovede u sklad sa razvojem moderne nauke.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Videti Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. x

*Kritika čistoga uma* počinje pitanjima: kako je moguća metafizika kao nauka? Šta ljudskom saznanju daje opštost koju imaju naučne istine matematike i geometrije? Da bi pokazao kako je moguće da se dobije jedan iskustveni sud opšte važnosti, Kant je raščlanio saznanje na tri osnovne moći: čulnost(Sinnlichkeit), razum(Verstand), i um(Vernunft).<sup>251</sup> Čulnost je prvi stepen saznanja. Svako saznanje počinje čulima, ide ka razumu i završava se u umu. Svaki stepen ima svoju sintetičku funkciju, a ta sintetička funkcija je čista forma, koja je lišena svakog sadržaja. Ona je čista subjektivnost, lišena svake predmetnosti.

Kant u svakom segmentu pronalazi ono što je apriorno. On analizira subjektivnu svest jer u sukobu apriornih postavki svesti i spoljašnjeg sveta dolazi do spoznaje. To su „čisti“, transcendentalni elementi saznanja. Kantov termin „transcendentalno“ znači spoznaju, saznanje o saznanju. Prema Kantu, to je svako saznanje koje se ne bavi predmetima već našim saznanjem predmeta, ukoliko je moguće a priori. Najveći deo *Kritike čistoga uma* posvetio je analizi apriornih formi opažanja i mišljenja. U svojim temeljnim analizama principa i saznanja, izloženim prvenstveno u ovom delu, Kant ističe da realnost nije percipirana već iskonstruisana. U ovom smislu se može povući paralela sa DeLilovim viđenjem realnosti i percepcijom iste: „Ljudska percepcija je saga o stvorenoj realnosti“ (TO, 35). Imanuel Kant smatra da naš nervni sistem sve čulne utiske filtrira i rekombinuje tako da formira sliku koju zovemo realnost, a koja je zapravo samo himera funkcija poteklih iz konceptualizacije i kategorizacije uma. DeLilovim rečima realnost je „nešto što činimo sa svakim treptajem oka“(TO, 35).

Kao polaznu tačku svoje filozofije Kant je uzeo pretpostavku da postoje saznanja a priori u kojima nema ničega empirijskog. On je smatrao da nema potrebe da se ispituje da li su takva saznanja moguća i da je to aksiom koji ne treba uopšte dokazivati. On u svakom stupnju saznanja (čulnost, razum, um) pronalazi ono što je apriorno. Ispitavši u tom smislu stupanj čulnosti, Kant zaključuje da su prostor i vreme kategorije koje mi sintetišemo. Kant ih naziva čistim formama čulnosti. Prema Kantu, prostor ne predstavlja nikakvu osobinu stvari po sebi. Stoga nije ništa drugo nego samo forma sviju spoljašnjih, to jest subjektivni uslov čulnosti, a isto tako da vreme nije ništa što bi postojalo samo za sebe, ili što bi pripadalo stvarima kao njihova objektivna karakteristika, već je formalni

---

<sup>251</sup> Videti Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. xx

uslov a priori svih pojava uopšte. Istom metodom kojom je pokazao da su prostor i vreme čiste forme čulnosti, Kant je ispitao razum, kao drugi stupanj saznanja. On je zaključio da „čistih“ pojmova razuma koji se a priori odnose na predmete ima onoliko koliko ima logičkih funkcija. Kant je utvrdio četiri takve funkcije i izveo prema tome kategorije: kvantiteta (jedinstvo, množina, celokupnost), kvaliteta (realitet, negacija, imitacija), relacije (inherencija i supstancija, kauzalitet i dependencija, zajednica ili uzajamnost između onoga što dela i onoga što trpi), modaliteta (mogućnost-nemogućnost, egzistencija-neegzistencija, nužnost-slučajnost).<sup>252</sup> Bez ovih elementarnih pojmova koje razum u sebi sadrži a priori ne bi bilo moguće da se nešto razume u raznovrsnosti opažanja. Razum je taj koji dolazi do istine jer apriorne forme primenjuje na iskustvo.

Kant je ograničio moć razuma na područje iskustva, imajući u vidu da ona nije transcendentna, da ne doseže do stvari po sebi. Međutim, ljudsko saznanje se na toj granici ne zaustavlja jer je u prirodi ljudskog uma da teži da pređe granice iskustva. Um je preambiciozan, pokušava da objasni nešto što je transcendentno, vančulno. Na primer, pokušava da odgovori na pitanje da li svet ima uzrok ili je slučajno nastao i tu se zapliće u antinomiju. Um zapada u protivrečja sa samim sobom kad pokušava da dođe do opšteg i nužnog saznanja o idejama sveta, duše i Boga. Na taj način se ne može doći do istine i to je metafizika. Upravo od takvih ideja i pitanja živela je uvek metafizika. Kant je tako pokazao kako um, kao najviši stepen saznanja, stvara ideje koje prelaze granice iskustva i time dovode sam ljudski um u protivrečja bez izlaza.

Uticao Kantove filozofije bio je epohalan. Kantov sistem u *Kritici čistoga uma* bio je toliko širok i obuhvatan, i prožet nastojanjem da se reše veliki filozofski problemi epohe. Koncepti vremena i prostora će biti od značaja za analizu u našem radu i temu percepcije realnosti. Kant u *Kritici čistoga uma* navodi da su uzrok i posledica, prostor i vreme tamo napolju, u prirodi, a da mi ne možemo videti ništa izvan svoje procesuirane verzije tog spoljašnjeg. Ne postoji način da mi saznamo šta postoji izvan, nezavisno od našeg intelektualnog obrasca. Drugim rečima, on smatra da mi možemo saznati jednu stvar samo kako nam se ona pojavljuje, a ne kakva je ona po sebi. Stvar po sebi (Ding an sich) ostaje, prema Kantu, s one strane iskustva, te o njoj ne može biti nikakvog opšteg saznanja, jer kategorije razuma a priori, pružaju mogućnost iskustva, te o njoj ne može

---

<sup>252</sup> Videti Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. xxvii

biti nikakvog opšteg saznanja, jer kategorije razuma a priori pružaju mogućnost iskustva samo u primeni na pojave.<sup>253</sup> Tako 'stvar po sebi', tajanstveni entitet, „zauvek mora ostati nesaznatljiv za nas“.<sup>254</sup> O toj procesuiranoj verziji spoljašnjeg govori DeLilo: „Bio je to idealan svet, onakav kakav bi voleo sam sebi da stvori u sopstvenom umu. Nije imao predstavu kako je mogao izgledati drugima. Nije bio siguran ni kako je sam sebi izgledao“ (TO, 14). Elster je razmišljao da li i dvojica muškaraca koji su u prostoriji sa njim vide isto što i on. Čak i da je bilo tako, oni bi izveli drugačije zaključke jer bi pronašli osnove za poređenje u širokom rasponu filmografije i teorijskih disciplina. Njihovo viđenje bi stoga bilo drugačije. Iako je spoljašnji input isti, svako od njih bi ga različito procesuirao i na kraju interpretirao.

Kant smatra da je vreme nužna predstava koja čini osnov svih opažaja. Dakle, vreme je dato a priori. Jedino je u njemu moguća sva stvarnost pojava. Ove pojave mogu da nestanu, ali se sama stvarnost ne može uništiti. Vreme nije diskurzivan, ili opšti pojam, već jedna čista forma čulnog opažanja.<sup>255</sup> Sličan stav proizilazi iz DeLilovog razmišljanja o vremenu: „Ono što je on gledao, delovalo je kao čisti film, čisto vreme. Onaj sveobuhvatni užas tog starog filma strave bio je uključen u vreme“ (TO, 12). Zaključak iz ovih stavova je da vreme nije nešto što postoji samo za sebe, ili što pripada stvarima kao njihova objektivna odredba. Prema Kantu, vreme nije ništa drugo do forma unutrašnjeg čula. To opažanje našeg unutrašnjeg čula je ovaj 'užas starog filma koji je uključen u vreme' kod DeLila. Tako vreme nije odredba spoljašnjih pojava. Naprotiv, ono određuje odnos predstava i našeg unutrašnjeg stanja. I baš zato što unutrašnje stanje ne može da pokaže nikakav oblik, mi to nadoknađujemo tako što predstavljamo tok vremena u jednoj liniji koja se proteže u beskonačnost i u kojoj raznovrsnost sačinjava jedan niz koji ima samo jednu dimenziju. Iz osobina ove linije se izvode osobine vremena, iako su delovi linije jednovremeni, a delovi vremena uvek jedni za drugima.

Kadrovi u filmu su usporeni i svaka radnja je razložena na sastavne delove, koji su toliko različiti od celine. Narator poželi da izmeri trajanje scene pod tušem, ali ubrzo odustane od te ideje. U filmu je ta scena bila kratka, trajala je manje od jednog minuta, i bila je čuvena i zbog toga. Kada tu istu scenu gleda produženu, svu od izlomljenih

---

<sup>253</sup> Videti Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. xxxii

<sup>254</sup> Ibid., str. xxxii

<sup>255</sup> Ibid., str. 71.

pokreta, on je posmatra bez napetosti ili strave ili onog napadnog pulsirajućeg zvuka nalik na kreštanje sove. Kada se vremenski tok uspori naše opažanje se u potpunosti menja: „Prstenovi za vešanje, zavese, njih se najjasnije sećao, tih karika na zavesi za tuš koje su posle kidanja zavese ostale da se vrte na šipci, bio je to trenutak koji je pri normalnoj brzini ostajao neprimećen. Četiri prstena koji se lagano okreću oko klonulog tela Dženet Li, slučajna pesma nad stravičnom smrću, a onda i krvava voda koja je vijugavo i u sve jačem mlazu tekla u slivnik, iz minuta u minut, i na kraju nestajala u vrtlogu“ (TO, 15). Stvarnost, dakle, zavisi od subjekta koji je opaža. Percepcija stvarnosti zavisi od čistih formi vremena i prostora, ali samo u slučaju kada ih opaža subjekat o kome je reč: „Vreme je, dakle, samo jedan subjektivni uslov našeg (ljudskoga) opažanja (koje je uvek čulno, to jest ukoliko nas predmeti aficiraju), a po sebi, izvan subjekta, nije ništa. Pri svemu tome ono je u pogledu svih pojava, pa dakle, i svih stvari koje nam mogu biti date u iskustvu, nužnim načinom objektivno“.<sup>256</sup>

Kant zaključuje da vreme nije ništa drugo do forma unutrašnjeg čula, to jest opažanja nas samih i našeg unutrašnjeg stanja. Vreme ne može da bude odredba spoljašnjih pojava. Ono ne pripada ni obliku, ni položaju. Ono određuje odnos predstava u našem unutrašnjem stanju: „Sve je to utkano, ti sati i minuti, reči i brojevi na sve strane, rekao je, železnička stanica, autobuska linija, taksimetri, sigurnosne kamere. Sve se to tiče vremena, glupavog vremena, ništavnog vremena, tiče se ljudi koji proveravaju časovnike i druge naprave, druge podsetnike. To se vreme odliva iz naših života. Gradovi su sagrađeni da bi merili vreme, da bi vreme odvojili od prirode. Postoji neprekidno odbrojavanje, rekao je. Kad skineš sve površinske slojeve, kad se zagledaš unutra, ono što ostaje jeste strah“ (TO, 51). Vidimo da je i kod DeLila forma unutrašnjeg čula, strah koji ostaje kada se zagleda duboko ispod površinskog sloja časovnika i kazaljki.

Kant pravi razliku između vremena i prostora kao formi spoljašnjih opažaja. Vreme je formalni uslov a priori svih pojava uopšte, dok je prostor, kao čista forma svakog spoljašnjeg opažaja, kao uslov a priori, ograničen samo na spoljašnje pojave. Sve predstave, bilo da imaju spoljašnje stvari za svoj predmet ili ne, ipak kao odredbe svesti pripadaju našem unutrašnjem stanju. Unutrašnje stanje potpada pod formalni uslov unutrašnjeg opažanja, dakle pod vreme. A vreme je uslov a priori svake pojave uopšte i

---

<sup>256</sup> Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. 74.



uslov unutrašnjih pojava, koje Kant dalje određuje kao naše duše.<sup>257</sup> On zaključuje da su sve spoljašnje pojave u prostoru i prema odnosima prostora a priori određene. A na osnovu principa unutrašnjeg čula sve pojave uopšte, odnosno svi predmeti čula su u vremenu i određene su odnosima vremena. Na sličan način DeLilo razmišlja o ovome konceptu: „Dan se na kraju pretvara u noć, ali to je samo pitanje svetlosti i tame, nije tu reč o vremenu koje prolazi, o smrtnom vremenu, nema tu ničeg od onog uobičajenog straha, ovde je drugačije, vreme je ogromno, to je ono što ja ovde osećam, opipljivo. Vreme koje nam prethodi i koje će nas nadživeti“ (TO, 50). Prema tome, vreme je subjektivni uslov našeg opažanja.

I jedan i drugi autor se pitaju šta su to prostor i vreme. Da li su to realna bića? Da li su one samo odredbe stvari, odnosi stvari ili su to odredbe i odnosi koji zavise od forme opažanja, odnosno od subjektivne osobine naše svesti. Videli smo da je za Kanta vreme jedan subjektivni osećaj opažanja, a da izvan subjekta nije ništa. Slično tome, DeLilo zaključuje da: „Stvarno vreme ne znači ništa“ (TO, 123). To ne isključuje postojanje stvarnog vremena. Vreme je svakako nešto stvarno. Međutim, ono je stvarna forma unutrašnjeg opažanja. Ono se može smatrati kao stvarno, ali ne kao objekat, već kao način predstavljanja same osobe kao objekta. Vreme poseduje empirički realitet i jeste uslov svih naših iskustava. Međutim, apsolutni realitet mu se ne može priznati.

Vreme nije vezano za same predmete, već samo za subjekat koji ih opaža. DeLila zanima način na koji mi opažamo stvarnost: „Nije se sećao da je zapazio taj problem kad je poslednji put gledao film, na televiziji. Možda ta greška nije uočljiva pri brzini od dvadeset četiri slike u sekundi. Negde je jednom pročitao da je to brzina kojom opažamo stvarnost, i kojom mozak obrađuje slike. Promenite format i otkrićete greške“ (TO, 111). Žena sa kojom narator razgovara u galeriji se pita kako bi to izgledalo kada bismo živeli u usporenom snimku. On joj kaže kako bi onda ovaj film bio sasvim običan film. DeLilo ovim filmom, načinom njegovog prikazivanja zaokružuje veliku temu istine i fikcije, simulacije i stvarnosti: „Nije mu smetalo što nema dijaloga. Nije ni želeo da ga čuje, nije mu bio potreban. Nikad više neće moći da gleda onaj pravi film, onaj Psiho, nikada. Ovo je bio pravi film. Ovde je sve video prvi put. Toliko se toga događalo u jednoj sekundi, posle šest dana, dvanaest dana, sto dvanaest dana, toliko toga je gledao prvi put“ (TO,

---

<sup>257</sup> Upor. Imanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, Kultura, Beograd, 1970, str. 73.

115). Pravi film ispada da nije baš pravi, a za ovaj usporeni se ispostavlja da je u stvari pravi. Da li je onda taj film stvarniji od same stvarnosti? Ispostavlja se da je simulakrum istinit: „danas apstrakcija nije više apstrakcija karte, duplikata, ogledala ili koncepta. Simulacija nije više predstava neke teritorije, nekog referencijalnog bića, neke supstance. Ona je proizvodnja, pomoću modela, nečeg stvarnog bez porekla i stvarnosti: nečeg nadstvarnog“.<sup>258</sup> Bodrijar tvrdi da teritorija više ne prethodi karti i da je ne nadživljava, već da sada karta prethodi teritoriji. Tako i stvarnost u DeLilovom romanu više ne prethodi filmu, već film prethodi stvarnosti. On upućuje na novo opažanje, na novo procesuiranje stvarnosti. Ispostavlja se da su stvarno i njegov koncept nestali: „Ostaci stvarnog a ne karte, još postoje tu i tamo u pustinjama koje ne pripadaju carstvu, nego su naša pustinja – Pustinja samog stvarnog“.<sup>259</sup>

Postojala je težnja da se stvarno poistoveti sa modelima simulacije. Međutim, ta razlika koja je postojala između jednog i drugog je nestala. Ta podudarnost nestaje u simulaciji. U tom prelazu se događa nestajanje svih referencijala, koji više ne pripadaju ni stvarnom, ni istini, ni eri simulacija. Tu više nije reč o imitaciji ili dupliranju: „Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest, o jednoj operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa njegovim operativnim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija“.<sup>260</sup> Imajući u vidu da se Psiho prikazuje u usporenoj verziji, ulazi se u prostor u kome ne može da se razlikuje šta je realnost, a šta je simulacija realnosti. Nerazlučivost dvaju polova je takva da se događa rastvaranje jednoga u drugome. Kakav je taj novi film u odnosu prema originalnom, a kakav je u odnosu prema stvarnosti odgovara DeLilo: „Počeo je da razmišlja o međusobnoj povezanosti stvari. Ovaj film je prema onom originalnom stajao u istom odnosu kao taj drugi prema stvarnom, proživljenom iskustvu. Bio je to pomak u odnosu na pomak. Originalni film bio je fikcija, ovo je bilo stvarno“ (TO, 19).

U jednoj sceni u romanu Finli razgovara sa Elsterom o članku koji je napisao pre nekoliko godina, pod naslovom „Rendicija“. Bio je objavljen u nekom naučnom časopisu i Finli je na tim stranicama video samo prećutni izazov da sagleda u čemu je zapravo

---

<sup>258</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 5.

<sup>259</sup> Ibid., str. 5.

<sup>260</sup> Ibid., str. 6.

svrha svega. Prva i poslednja rečenica tiču se vlade i pitanja zločina koje je vlada počinila, a između ovih dveju rečenica je bila studija o reči rendicija. Elster je naveo stara značenja reči i uputio na srednjo-engleski, stari francuski, latinski. Esej je bio usredsređen na samu reč, na njenu najraniju poznatu upotrebu, na promene oblika i značenja. Dao je i savremena značenja reči rendicija – izvođenje, tumačenje, prevođenje, predstava. Elster je u eseju ukazao na to da reči nisu neophodne za čovekov doživljaj stvarnog života. I u ovom romanu DeLilo pokazuje da je potraga za realnošću jalova. Ispostavlja se da ni stvarno više nije moguće, kao što više nije moguće proizvesti ni simulaciju: „U istu kategoriju s nemogućnošću da se pronade neki apsolutni nivo stvarnog spada i nemogućnost da se proizvede iluzija. Iluzija više nije moguća zato što više nije moguće stvarno“.<sup>261</sup> I film i roman nas podsećaju da je nemoguće videti previše: „Potrebna je izuzetna pažnja da biste videli ono što se događa pred vama. Potreban je trud, posvećenički predano nastojanje, da biste videli ono u šta gledate. Bio je očaran time, tim dubinama koje su bile moguće u usporenom kretanju, onim što se moglo videti, dubinom svega onoga što se tako lako propušta u onoj plitkoj navici gledanja“ (TO, 19). Ovaj pasus neodoljivo podseća na reči sveštenika iz romana *Podzemlje* koji kaže: „Nisi zapazio zato što nisi umeo da gledaš“ (P, 550). I dodaje kako „svakodnevne stvari ostaju skrivene“ (P, 551).

Roman *Tačka Omega* problematizuje celokupnu predstavu o predstavljanju stvarnosti. Ovo može da bude DeLilovo objašnjenje kako da razumemo život i svet, ali i savet čitaocu kako da pristupi njegovom romanu i pažljivo se 'zagleda' u svaku napisanu reč. DeLilo zasigurno dolazi do istine književnog dela. Ta istina nam omogućava jedinstveni način samorazumevanja i razumevanja života i sveta: „Svaki izgubljeni trenutak predstavlja život. A on je nedokučiv, izuzev za nas same, i to za svakog neobjašnjivo: ovaj čovek, ona žena. Detinjstvo je izgubljeni život koji se iznova potražuje u svakom trenutku, rekao je“ (TO, 69).

### 7.3. DeLilova percepcija motivacije u dobu savremenog ludila

Fokus romana *Tačka Omega* je na metafizičkim i psihološkim pitanjima koja se tiču savremenog čoveka i sveta. U odnosu na prethodne romane u kojima su društveno-

---

<sup>261</sup> Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 23.

istorijske teme i važni istorijski događaji bili od velike važnosti, i mogli bismo reći u samom centru priče, ovde su egzistencijalistička razmišljanja u fokusu romana: „Izumiranje mu je bila glavna tema. Okruženje je podsticalo teme. Prostranost i klaustrofobija. To će tek postati tema“ (TO, 26). U ranijim romanima su događaji, poput ubistva predsednika Kenedija, napada na Svetski trgovinski centar, bejzbol utakmice na šampionatu iz 1951, Drugog sovjetskog atomskog testa imali ulogu glavnih protagonista u romanu. U romanu *Tačka Omega* DeLilo samo spominje rat u Iraku, ali uspeva da vešto izbegne političke i ideološke teme. Iako fokus nije na društveno-istorijskim temama, čini se da DeLilo ovim romanom nastavlja sled prethodnih romana. Naime, pisac progovara o razornim, ličnim i istorijskim, posledicama događaja iz prethodnih romana. Događaji iz prošlosti mu na taj način pomažu da bolje objasni sadašnjost. Pisac je usredsređen na psihologiju pojedinca, koja se može preusmeriti i na nacionalno, kolektivno nesvesno čoveka u naglo modernizovanom svetu. Uspeva da postigne vrstu globalnog značaja, istražujući temu razumevanja života i sveta, kao i samorazumevanja. On pruža celovitu sliku postmodernog čoveka i doba.

Događaji iz rata u Iraku nisu direktno pomenuti, već mi posredno saznajemo kroz međusobnu interakciju glavnih likova. Elster je radio sa glavnim stratezima i vojnim analitičarima rata u Iraku: „Njegov zadatak bio je da konceptualizuje, i to je njegova reč, pod znacima navoda, da nadsvođene ideje i principe primeni na stvari kao što su raspored trupa i kontraobaveštajna služba. Imao je ovlašćenje da čita strogo poverljive telegrame i poverljive beleške, rekao je, i slušao je ćaskanja metafizičara iz obaveštajnih službi, fantaziranja iz Pentagona“ (TO, 25). Ovo je jedna od retkih scena u romanu u kojoj pripovedač govori o Elsterovom zanimanju. Čitaocu se čini da je njegova odluka da zameni sve to za vreme i prostor odlučan potez da ostavi svoj stari život. Na čitaocu je da poveže karike koje nedostaju u celinu, odnosno tumači Elsterov život i značenje samog romana. Na taj način 'odsustvo' predstavlja izazov čitaocu za ponovno čitanje i uživanje u otkrivanju novih slojeva značenja. I sam DeLilo upozorava na to odsustvo kada kaže kako mladi filmograf Finli odlazi u pustinju da snimi film o „vremenu koje je (Elster) proveo u službi vlade, u nepovezanim i mucavim razgovorima o Iraku“ (TO, 27).

Značajnu komponentu pripovedanja čine sažeti i jasni jezik i stil pripovedanja. Takav stil doprinosi atmosferi romana i predstavlja deo prepoznatljive DeLilove pripovedačke

strategije. Jednostavnost i sažetost stila doprinosi složenosti tema, koja se otkriva prilikom ponovnog čitanja. U tom smislu, stil romana podseća na haiku poeziju koju DeLilo koristi da prikaže temu rata u Iraku. Naime, haiku je metafora za karakter ovog rata: „Haiku ne znači ništa osim onoga što znači. Jezerce u leto, list na vetru. To je ljudska svest smeštena u prirodi. To je odgovor na sve u utvrđenom broju stihova, s propisanim brojem slogova. Hteo sam haiku rat, rekao je. Hteo sam rat u tri reda. To se nije ticalo nivoa sile, niti logistike. Želeo sam skup ideja povezanih s prolaznim stvarima. U tome je duša haikua. Ogoliti sve do čistog pogleda. Videti šta je tu. Stvari u ratu su prolazne. Videti šta je tu i onda biti spreman da posmatraš kako to nestaje“ (TO, 36).

DeLilo dotiče temu rata u Iraku i predstavlja ga metaforom haiku poezije, ali izostavlja političku i ideološku pozadinu tog rata. U jednom intervjuu DeLilo sam kaže kako je izostavio političke i ideološke aspekte rata jer su učesnici bile birokrate koji nisu zaista bili zainteresovani za prirodu samog rata.<sup>262</sup> Finli je polako upoznao Elstera i razmišljao je o taktici, mada to na kraju više nije bilo važno. Finlija nije zanimao utisak koji je Elster ostavljao na druge, već njegova osećanja o tom iskustvu. Želeo je da ga navede da bude prek, gnevan, da iznosi pogrešne sudove. Jedino što uspeva da ga navede da kaže jeste sledeće: „Želeli ste rat. Ali neki bolji, rekao sam. I dalje želim rat. Velika sila mora da reaguje“ (TO, 36). O mondijalizaciji i nasilju govori Bodrijar u eseju „Duh terorizma“. 'Misija velike sile je da reaguje', kaže DeLilo. O toj misiji Bodrijar kaže: „Misija Zapada (ili bolje eks-Zapada, budući da je odavno bez svojih vrednosti) jeste da svim sredstvima podvrgne razne kulture surovom zakonu ekvivalencije“.<sup>263</sup>

Dalje, Bodrijar navodi primer rata u Avganistanu: „Čak i ratovi – poput rata u Avganistanu – pre svega nastoje, s one strane političkih ili ekonomskih strategija, da normalizuju divljaštvo, da udare crte po svim teritorijama. Cilj je da se redukuje svaka neposlušna zona, da se kolonizuju i pripitome svi divlji prostori, bilo da su geografski ili prostorni ili mentalnog univerzuma“.<sup>264</sup> U takvom sistemu, koji je sada ozbiljno uzdrman velika sila mora da reaguje, smatra Elster. „Moramo ponovo da uzmemo budućnost u svoje ruke. Snaga volje, čista instinktivna potreba. Ne možemo da dopustimo da drugi

---

<sup>262</sup> An Interview with Don DeLillo, Don DeLillo Deconstructed, *The Wall Street Journal*, January 29, 2010.

<sup>263</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 66.

<sup>264</sup> Ibid., str. 67.

oblikuju naš svet, naše misli. Oni imaju samo te svoje stare, mrtve, despotske tradicije. Mi imamo živu istoriju, i ja sam mislio da ću se naći u njenom središtu. No u tim sobama, s tim ljudima, sve se svodilo na prioritete, statistike, procene, racionalizacije“ (TO, 37). Dakle, Elster je radio sa birokratama, činovnicima koje nije zanimala suština, prava priroda tog rata.

Bodrijar smatra da aktuelni terorizam nije poreklom iz tradicionalne istorije anarhije, nihilizma i fanatizma.<sup>265</sup> On je savremenik mondijalizacije koja se obično izjednačava sa terminom univerzalnosti. Međutim, Bodrijar raščlanjuje ova dva termina koji su različiti. Univerzalnost podrazumeva prava čoveka, slobode, kulturu, demokratiju, a mondijalizacija podrazumeva tehniku, tržište, turizam, informaciju. On zaključuje da univerzalno strada u mondijalizaciji. Ono što se događa s prelazom univerzalnog u mondijalno, ujedno je homogenizacija i fragmentacija. Sistem je takav da „trijumfujuća mondijalizacija pretvara u tabula rasa sve razlike i sve vrednosti, inaugurišući savršeno ravnodušnu kulturu (ili nekulturu)“.<sup>266</sup> Ono što bi moglo da uzdrma taj sistem su singulariteti, koji su antagonistički postavljeni naspram dominantnog vrednosnog suda. Singulariteti nisu nužno nasilni (jezik, kultura, umetnost). Jedan od nasilnih je terorizam. Bodrijar čak i prirodne katastrofe navodi kao vid terorizma. Za takav sistem svaka neposlušna forma je virtuelno teroristička. U prilog toj tezi on navodi primere velike tehničke nesreće u Černobilju, koja ima nešto od terorističkog akta i prirodne katastrofe. Trovanje toksičnim gasom u Indiji bi kao tehnička nesreća mogla biti teroristički akt. To sve doprinosi slabosti sistema i doprinosi njegovoj destabilizaciji.

Bodrijar smatra da je svetska moć integristička poput religiozne ortodoksije. U skladu sa tim sve različite i singularne forme su čiste jeresi. Iz toga proističe da su one osuđene da uđu u svetski poredak, milom ili silom, ili da nestanu. Sučeljavanje različitosti razultira sukobom. DeLilovo biće se buni protiv nasilja, koje je prisutno i na televiziji. Rat je postao prenos preko TV-a za Zapadnog televizijskog gledaoca. U romanu *Tačka Omega* Finli pita Elstera da li je bio u Iraku da bi ispitao širinu njegovog iskustva. Elster kaže: „Mrzim nasilje. Strahujem i od same pomisli na to, ne gledam filmove u kojima ima nasilja, okrećem glavu kad u vestima na televiziji prikazuju mrtve i ranjene. Jednom

---

<sup>265</sup> Upor. Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str.. 61.

<sup>266</sup> Ibid., str. 63.

sam se potukao, bio sam klinac, i dobio sam grčeve, rekao je. Od nasilja mi se ledi krv“ (TO, 56). DeLilo je svestan da je nasilje postalo savremenik postmodernog doba. Ono oblikuje savremeni svet. DeLilo pravi razliku između „Njih“, koji imaju stare, despotske tradicije i „Nas“ koji imamo živu istoriju. I Bodrijar slično tome pravi razliku između stare tradicije i „žive“ istorije kada kaže: „Aktuelni terorizam nije poreklom iz tradicionalne istorije anarhije, nihilizma i fanatizma“.<sup>267</sup>

Rat je prebačen u virtuelni prostor, u prostor ekrana, mreže: „Njihov rat je apstraktan. Ubeđeni su da vojsku šalju u neko mesto na mapi“ (TO, 34). O ratu se čak i ne razgovara, već se o njemu šapuće, iako Elster ima pristup svakom deliću vojnih obaveštajnih podataka: „Jednog dana sam s njima porazgovarao o ratu. O Iraku se šapuće, rekao sam im. O tom našem nuklearnom koketiranju s ovom ili onom vladom“ (TO, 56). Za Elstera i njegove kolege Irak je samo mesto na mapi. Stoga je, i ceo rat simulacija, proizvodnja nečeg stvarnog bez porekla i stvarnosti. Naime, Bodrijar tvrdi kako je nestala suverena razlika između jednog i drugog koja je predstavljala čar apstrakcije.<sup>268</sup>

DeLilo izostavlja ideološku pozadinu ovog rata. Analizirajući vijetnamski rat Bodrijar nalazi sličnosti sa ratovima koji su se otada odigrali:

„Moralisti rata, zastupnici visokih ratnih vrednosti ne treba suviše da očajavaju: rat nije manje grozan zato što je samo simulakrum, u njemu se još i te kako fizički trpi, a mrtvi i bivši borci u njemu vrede u velikoj meri kao i drugi. Taj cilj je uvek dobro ispunjavan, kao i cilj podele teritorija i disciplinarne društvenosti. Ono što više ne postoji, to je suprotnost protivnika, to je stvarnost antagonizama, to je ideološka ozbiljnost rata. To je, takođe, stvarnost pobede ili poraza, budući da je rat proces koji trijumfuje daleko izvan svojih spoljnih vidova“.<sup>269</sup>

Dakle, vrednosti na kojima su počivale stare tradicije su mrtve. Bodrijar citira Orvela koji kaže: „Rat, to je mir“.<sup>270</sup> Ovdje se dve binarne opozicije prelamaju jedna u drugu kao na Mebijusovoj traci. Tako, protivrečnost postaje istina jednog rata i jednog doba.

Postmoderni doba je iznedrilo brisanje svih razlika i vrednosti. Poremećaj ravnoteže i prevlast protivrečnosti rađaju jednu potpuno ravnodušnu kulturu. Takav je i DeLilov Elster: „Izgledalo je da je on već izvan sećanja i kajanja koje ono donosi kao čovek

---

<sup>267</sup> Žan Bodrijar, *Duh terorizma*, Arhipelag, Beograd, 2007, str. 61.

<sup>268</sup> Upor. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 6.

<sup>269</sup> Ibid., str. 41.

<sup>270</sup> Ibid., str. 41.

sveden na najoskudniju skicu, bestežinski“ (TO, 104). Elster je otišao u pustinju da bi pobjegao od sukoba na gradskim ulicama, da bi mogao da piše, da razmišlja. Međutim, taj spokoj je samo prividan. Možemo povući paralelu sa likom Nikolasa Branča iz romana *Vaga*. I Branč se osamljuje u svom malom stanu, kao i Elster. On se povlači iz spoljašnjeg sveta da bi napisao tajnu istoriju atentata na predsednika Kenedija. Slično njima, Met Šej smatra da će osamljivanje u pustinji omogućiti njemu i njegovoj devojci da razmisle i razgovaraju o njihovoj vezi. Svi ovi likovi smatraju da će ih osamljivanje i beg iz realnosti dovesti do spoznaje. Elster je čovek koji „ima potrebu da živi u nekom bezbednom udubljenju, sličnom majčinoj utrobi a velikom kao čitav svet, oslobođen jednoličnih događaja i veza sa ljudima“ (TO, 38). Međutim, promena sredine donosi samo prividan spokoj. Elster čak i u pustinji ne može bez pomagala savremene civilizacije: „Zamolio je da mu programiram uređaj za navigaciju u automobilu. Želeo je da se sistem koristi, izazivao ga je da proradi“ (TO, 38).

DeLilo dijagnostikuje nezadovoljstvo koje je postalo glavni problem postmodernog čoveka. Ispod površine uljudnosti i civilizacijske savršenosti to nezadovoljstvo predstavlja fenomenološku pretnju u postmodernom svetu. DeLilo oštrim okom pisca to registruje i stoga u fokus romana stavlja psihološke karaktere svojih junaka. Oni su odsutni likovi koji pokušavaju da nađu izlaz iz toksične stvarnosti: „Ona liturgijska turobnost iščezla je iz njegovog glasa. Bio je umoran i udaljen, suviše odvojen od događaja da bi mogao da opravda svoje ogorčenje“ (TO, 37). I okruženje kuće u pustinji je u skladu sa njihovim osobinama: „Soba je bila mrtvački mirna, kao i čitava kuća, kao i sve oko nje, otvoreni prozori, ničeg tu nije bilo osim noći“ (TO, 37). U ovoj kasnoj fazi DeLilo predstavlja usnule likove bezizražajnih lica: „Ćutanje je potrajalo i kasnije, za večerom. Želeo sam da slušam dobovanje kiše. Jeli smo jagnjeće odreske koje je on ispekao na roštilju na tremu. Jeo sam pognute glave, s licem u tanjiru. Bila je to ona vrsta neme čarolije koju je teško prekinuti, koja sa svakim zalogajem postaje sve gušća. Razmišljao sam o mrtvom vremenu, o osećanju da sam samog sebe zarobio, i slušao kako žvaćemo hranu“ (TO, 43).

Iako provode dane sami u istoj kući Elster, Finli i Džesika ne razgovaraju mnogo: „Čekao sam da ona mene upita gde živim, s kim, bilo šta. Možda ju je baš to činilo zanimljivom, to što nije ništa pitala“ (TO, 46). Njihov razgovor deluje dalek, kao što su i



oni sami hladno učtivi: „Gotovo sve vreme razgovarali smo ni o čemu, ona i ja. Nismo imali ništa zajedničko, činilo se, ali su teme neprekidno proletale kraj nas“ (TO, 47). Oni su tihi, zagledani negde u daljinu, svako u svoj svet snova: „Voleo sam te razgovore, bili su tihi, s nekom nestvarnom dubinom u svakom njenom slučajnom zapažanju. Ponekad bih se zagledao u nju, čekajući ne znam ni ja šta, neki pogled kao reakciju, neko ispoljavanje nelagode“ (TO, 47). Međutim, reakcija izostaje. Ona je potpuno neprimetna, jedini trag njenog prisustva je mali putni neseker: „Ličila je na vilenjaka, njen element bio je vazduh. Odavala je utisak kao da ne smatra da se to mesto razlikuje od bilo kog drugog, taj jug i zapad, ta širina i dužina. Kretala se kao da blago klizi, osećala svuda iste stvari, jer svuda je bilo to isto, taj njen unutrašnji prostor“ (TO, 55). Na taj način DeLilo još jednom demitologizuje prostor savremene Amerike, prikazujući unutrašnji prostor ljudi koji u njoj žive kao prostor depresije, otuđenosti i usamljenosti. Ljudima nedostaje sagovornik koji će ih iskreno saslušati. To je prava istina novog doba:

„Tada je još razgovarala s ljudima, i s nepoznatima. I dalje to čini ponekad. I dalje to ponekad činiš, reče. S kim razgovaraš?

Džesi sleže ramenima.

S ljudima u redu u pošti, reče. S dadiljama s decom“ (TO, 59).

Čak je i glas glavnog junaka 'tih i suzgržan, čak i tužan' (TO, 59). On smatra da je Finli pogrešio u svom braku zato što je ispričao sve supruzi. Pričao joj je o svemu što oseća i o svemu što radi: „Ako otkriješ sve, ako ogoliš svako osećanje, ako tražiš razumevanje, onda gubiš nešto što je od ključnog značaja za tvoj doživljaj sebe samog. Samo ono što niko drugi ne zna o tebi, omogućava ti da spoznaš sebe“ (TO, 72).

Verovanje da će se savršenstvo univerzuma na kraju dostići DeLilo izražava kroz delo Tejara de Šardena koga je Elster kao student izučavao. Tejar de Šarden je predvideo da će napretkom nauke i tehnologije, i samog čoveka, u ljudskoj svesti doći do velikih promena. Te promene će se kretati u smeru megasinteze u kojoj će svi svesni umovi naše planete biti u kolektivnom subjektu. Imanentno svojstvo univerzumu je evolucija u pravcu veće kompleksnosti i svesnosti koju de Šarden naziva Omega Point. DeLilo razrađuje ovu temu: „Materija, rekao je. Svi stadijumi, od subatomske nivoa, preko atoma do neorganskih molekula. Širimo se, uzlećemo, takva je priroda našeg života od same ćelije. Ćelija je predstavljala revoluciju“ (TO, 58). DeLilo izaziva ovo verovanje s

obzirom da prikazuje subjekta koji je umoran, tih, potrošen. On se pita šta se događa kada se uspori taj progres o kome je pisao otac Tejar: „Mi smo gomila, roj. Razmišljamo u grupama, putujemo u vojskama. Vojske nose gen samouništenja. Jedna bomba nikad nije dovoljna. Maglovitost tehnologije, u kojoj proročišta smišljaju svoje ratove. Jer tu dolazi do preokreta. Otac Tejar je to znao, to je tačka Omega, iskorak iz naše biologije. Postavite sebi to pitanje. Moramo li večno da budemo ljudska bića? Svest je iscrpljena. Sad je vreme da se vratimo neorganskoj materiji. To je ono što želimo. Želimo da budemo kamenje na livadi“ (TO, 59).

Napredak je usporen i nije jasno da li će se savršenstvo univerzuma na kraju postići: „Tačka Omega. Milion godina daleko. Tačka Omega se suzila, na sada i ovde, na vrh noža koji prodire u telo. Sve velike teme tog čoveka svele su se na jedan usko omeđeni bol, na jedno telo, koje je ostalo tamo negde, ili nije“ (TO, 111). Iako je stvarnost subjekta predstavljena kao 'skućena samoća' (TO, 111), na kraju romana se vidi izlaz iz tunela. Kao što poslednja rečenica u romanu *Podzemlje* obećava mir, i u romanu *Tačka Omega* se nazire rešenje za tu 'skućenu samoću'. Narator se u galeriji upoznaje sa ženom koja gleda projekciju filma i za koju je poželeo: „Poželeo je da o sebi i njoj razmišlja kao o dve srodne duše“ (TO, 118). Možda više neće biti sam u tom neumornom Njujorku, sa mnogo lica, jezika, kolona taksija i građevinskih skela.

## 8. Zaključak

Cilj ove studije bio je da odredi složen odnos istine, fikcije, i mita u DeLilovim romanima *Bela buka*, *Vaga*, *Podzemlje*, *Kosmopolis*, *Padač* i *Tačka Omega*. Detaljnom analizom ovih romana pokušali smo da odgovorimo na postavljene hipoteze. Došli smo do zaključaka o ovom uvek aktuelnom odnosu u književnosti.

DeLilovi romani nude prikaz savremene američke kulture. U skladu sa tim dominantne teme su: tema smrti, popularna kultura, globalizacija i njeni efekti, potrošačko društvo, tehnološki napredak, otpad, mediji, paranoja, teorije zavere, „efekat stvarnog“, kult nasilja. Ovo su sve aspekti društva na kojima se temelji američka zajednica, odnosno kultura. DeLila zanima kako su ovi aspekti uticali na, oblikovali naciju, 'kolektivno nesvesno', ali i život pojedinca. Tematski, DeLilovi romani su vrlo srodni. Tako, roman *Podzemlje*, na primer, povezuje i proširuje teme koje je DeLilo istraživao ranije u svojoj fikciji: odnos ljudi i tehnologije, potrošački kapitalizam, tema otpada. Brojna su tematska preklapanja među DeLilovim romanima na koje je ova studija ukazala, a koja govore i o tematskom kontinuitetu ovog pisca. Teme, priče su takve da nude mnoštvo izazova čitaocu. Složeni su i psihološki likovi koje DeLilo formira tako da svi pokušavaju da shvate događaje iz prošlosti ili nesigurnim stopama hrle u budućnost. Sve se to odvija u dramatičnim istorijskim događanjima, periodima promena koji oblikuju živote pojedinaca, bilo da su oni toga svesni ili ne. I priča i likovi imaju za cilj da rekonstruišu istorijski period, i celu kulturu, omogućavajući čitaocu da bolje razume savremeni trenutak.

Forme analiziranih DeLilovih romana su udaljene od istorijskog romana u klasičnom smislu reči. Međutim, strukture romana se temelje na zvaničnim istorijskim događajima, ili periodima u istoriji koji su uticali na naciju, ali i živote pojedinca. DeLila zanimaju ključni istorijski periodi, koji su, uglavnom, okidači za pisanje romana. Okidač za roman *Podzemlje* je bila istorijska bejzbol utakmica sa šampionata iz 1951. i Drugi sovjetski atomski test. Ovi istorijski događaji su inspirisali DeLila da njima započne ovaj roman. Tokom celog romana DeLilo prožima istorijski tačno i fiktivno, tako da se granica među njima ne primeti. Roman je i portret savremene američke kulture, pokazujući način na koji je Hladni rat definisao jedno doba. Mada je u romanu Hladni rat u senci individualne percepcije nacije i sopstvenog identiteta, roman *Vaga* govori o konfiguraciji same

istorije, prikazujući ubistvo Kenedija. DeLilov cilj zasigurno nije bio da napiše verovatnu verziju atentata na Kenedija. On ovim romanom pokazuje da je zvanična istorija nedostižna i da je podatke iz prošlosti nemoguće zaokružiti u istinitu verziju događaja, u zvaničnu istoriju. Radnja romana *Kosmopolis* smeštena je između dva značajna istorijska perioda, Hladnog rata i 11. septembra. Interesantno je zapaziti da DeLilo u samo jednom danu prikazuje jednu kulturu i njen sunovrat, ne spominjući događaje koji su oblikovali takvu stvarnost. Nasuprot tome, u središtu romana *Padač* su događaji od 11. septembra. I ovaj roman je smešten u period velikih promena, koji zanima DeLila jer utiče na vrednosni sistem američkog društva, ali i pojedinca. U sledećem romanu, *Tačka Omega*, DeLilo vešto izbegava da spomene društveno-istorijske teme. Ipak, spominje rat u Iraku. Usredsređen je na psihologiju pojedinca i posledice istorijskih zbivanja iz prethodnih romana. Na osnovu navedenih primera u radu je utvrđeno da je širi istorijski kontekst značajan za razumevanje i tumačenje DeLilovih romana.

DeLilo koristi istorijske događaje za svoje priče, ali i duboko ukorenjene mitove. Međutim, on koristi te mitove ne da bi ograničio naš pogled na svet horizontom društva i klasa, već sasvim suprotno, koristi mit da bi naš pogled otvorio prema tvom svetu. Naime, on taj mit predstavlja kao iluziju, 'grešku'. On ga u svojim romanima raskrinkava, kao što je studija pokazala na primerima analiziranih romana. Kao prvo, DeLilo demitologizuje samu Ameriku, rušeći mit o društvu finansijske moći i izobilja. On u svojim romanima govori o negativnim posledicama jedne beznadežno komercijalne, potrošačke kulture. U romanu *Bela buka* on sumnja u taj mit prikazujući otpad i prezasićenje koje se oseća u srednjoj klasi kao naličje potrošačkog kapitalizma. I u romanu *Podzemlje* vidimo da je otpad postao najvažnija odlika savremenog društva. Glavni junak romana vidi proizvode kao otpad dok još stoje neupotrebljeni na policama radnji. Slike smeća u *Podzemlju* doprinose inverziji mita američkog zapada. DeLilo pokazuje kako su posledice interesa ekonomije i profita nemerljive. Analizirajući Osvaldov lik pisac ukazuje da su nusproizvodi života u kasnom kapitalizmu izolacija i otuđenje, i na kraju smrt. Sumnja u mit o društvu potrošačkog ispunjenja se pretvara u inverziju tog mita u romanu *Kosmopolis*. Kao što je Osvaldov život antiteza života koji Amerika obećava svojim građanima, i život Erika Pakera oblikuje društvo kasnog kapitalizma. Iako misli da kontroliše ogromni kapital, ispostavlja se da taj kapital ima

kontrolu nad njim. Jureći za kapitalom, Erik Paker na kraju stiže vlastitu smrt. Usko u vezi sa ovom temom je i ideja o Americi, kao društvu sloboda i jednakih mogućnosti za sve. Ova studija je pokazala kako na početku romana *Bela buka* DeLilo ruši ovaj nacionalni mit. On dalje u ovom romanu pokazuje kako granice – rasne, klasne, nacionalne – i dalje opstaju bez obzira na zvanično 'brisanje razlika' među pripadnicima američke zajednice. Te razlike su neizbrisive i u romanu *Vaga*. Izraz svodivosti na isto, kontrole i dominacije američke moći je prva rečenica *Podzemlja*: „Dečak govori tvojim glasom, američkim“ (P, 11). Posledice te moći se vide u romanu *Padač*, nakon napada 11. septembra.

Kao drugo, studija je pokazala kako DeLilo u svojim romanima, od *Vage* pa do *Tačke Omega*, ističe kako je američki mit divljine samo kulturološki skrojen koncept. Zapad nije idealno mesto, mesto preporoda i vaskrsnuća. Nik Šej putuje iz Amerike u Kazahstan i nazad u potrazi za samim sobom. Isto to čini i Osvald putujući u Moskvu. Bezuspešni su i naponi Ričarda Elstera da se osami u pustinji i shvati vreme i prostor. Mit putovanja na Zapad izrazit je u romanu *Kosmopolis*, gde biva u potpunosti obesmišljen. Naime, umesto da označi rađanje novog života, Zapad u ovom romanu donosi smrt glavnom junaku. Zapad u ovom slučaju ne nudi rešenje na putu potrage za smislom. I to je još jedan mit kojim se DeLilo bavi, mit potrage za Svetim Gralom u savremenom svetu. Naime, ova metafora potrage za smislom ima različite oblike u ovim romanima. U *Beloj buci* je to potraga za sintetičkom drogom koja lišava straha od smrti. U *Podzemlju* je to bejzbol loptica kojom je ostvaren pobjednički pogodak u finalnoj utakmici. Sveti Gral Erika Pakera se krije u staroj Entonijevoj berbernici u koju je odlazio i njegov otac.

Mesta, kao što su deponije i pustinja, hoteli, supermarketi, imaju značajnu ulogu u prikazu DeLilovih tema. Radnje romana su smeštene u Ameriku čime DeLilo postiže uklapanje u geografsku, istorijsku i kulturološku realnost. Smeštajući priče svojih junaka u Bleksmit, na Menhetn, u Feniks, pustinju Arizone, DeLilo nam govori: „Da, to je Amerika“. Porodični otpad Glednijevih i Osvaldove porodice se pretvara u slike smeća u *Podzemlju*. Otpad, vojni i industrijski, kompanije koje se bave reciklažom otpada predstavljaju okruženje za ovaj roman. Studija je pokazala kako umetnost koristi potrošačke proizvode, vojni i komercijalni otpad za svoj materijal. I pustinja je okruženje ključno za razumevanje samih romana. U *Podzemlju* pustinja je izložbeni prostor za

Klarinu umetnost, deponija, test prostor vojnog naoružanja. Pustinja znači i beg iz modernosti za glavne junake, Nika i Meta. I Elsterova pustinja je trebalo da bude beg, odnosno rešenje u potrazi za smislom. Međutim, ispostavlja se da takvo mesto ne postoji. Umesto smisla, dominantna su osećanja besmisla, dezorijentisanosti i patnje. DeLilovi junaci su putovali ka mitu, odnosno iluziji o mestima koja zapravo ne postoje. Analiza prirodnog okruženja, odnosno karakterističnih toposa u DeLilovoj prozi doprinosi boljem razumevanju kulture iz koje potiču njegovi junaci.

Pored jasno određenih prostornih okvira, romani imaju i jasno određene vremenske okvire. Istorijski događaji koji su zaslužni za to su: bejzbol šampionat iz 1951, Drugi sovjetski atomski test, Hladni rat, atentat na Kenedija, napad na Svetski trgovinski centar 11. septembra. DeLilo se bavi velikim istorijskim događajima, bilo na direktan ili indirektan način, ali uvek imajući u vidu pojedinca na čiji su život ti događaji ostavili posledice. On prikazuje svet javnih događaja i ličnosti, ali i one skrivene, privatne živote pojedinaca. Istorijski događaji su sveprisutni, ali mi na posredan način saznajemo kako su oni uticali na privatne i javne živote likova u romanima. U tom smislu, njegova proza se razlikuje od tipične historiografske metafikcije Linde Hačion: „pri tom mislim na poznate i popularne romane koji su duboko samorefleksivni a uz to, paradoksalno, polažu pravo na istorijske događaje i ličnosti“.<sup>271</sup> U kritici se vodila debata oko DeLilovog odgovora na teorijske izazove postmodernizma. Jedni teže da ga čitaju uz pomoć Bodrijara, Deleza, razumejući njegovo delo kao slavljenje postmodernizma. Drugi smatraju da se njegovo delo ne pridržava pravila postmoderne misli, iako govori o postmodernoj situaciji. Frenk Lentricija za DeLila kaže da je on „poslednji od modernista koji za kritički objekat svoje estetike uzima postmodernu situaciju“.<sup>272</sup> U tom smislu, možemo reći da je isticanje važnosti istorije u cilju boljeg razumevanja života pojedinca ono što DeLila svrstava u postmoderniste. DeLilo je u svojim romanima ukazao na fragmentarnost istorije i nemogućnost da se istorijski događaj opiše kao onaj koji se stvarno odigrao, na objektivan način. Uzimajući u obzir način na koji se DeLilo bavi navedenim temama i istorijskim događajima može se zaključiti da su njegovi romani postmoderna kritika.

---

<sup>271</sup> Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 19.

<sup>272</sup> Frank Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, str. 2.

Pošto DeLilo preispituje posledice istorijskih događaja na živote pojedinaca i vešto prepliće ove dve dimenzije, omogućava nam da njegove romane čitamo kao hroniku, kao verziju savremene američke istorije i kulture. Čitajući romane shvatamo da je tačna tvrdnja teoretičara postmoderne da će putem narativizacije problemi prošlosti biti prihvaćeni kao istina. Takođe, shvatamo da su DeLilovi likovi predstavnici običnog čoveka, njegovih strahova, sumnji, dilema, bez obzira na nacionalne, klasne, rasne, starosne granice. Međutim snaga takvog čoveka, pokazuje DeLilo, krije se upravo u onoj dečijoj izdržljivosti, upornosti i volji da pronade onaj Mir sa kraja romana *Podzemlje*. U tom smislu je i analiza uz pomoć osnovnih pretpostavki razumevanja umetnosti i istine Kete Hamburger opravdana. Osnovno pitanje nije u tome da li je estetska istina estetička kategorija, već u ontološkim i moralnim implikacijama: da li možemo posredstvom istine umetničkog dela da promenimo ovaj 'neistiniti'svet? DeLilo zasigurno dolazi do istine književnog dela, a na čitaocu je da prepozna jedinstveni način razumevanja sveta i samorazumevanja koje mu nude DeLilovi pripovedači, a koje će mu omogućiti da takav svet menja.

## 9. Bibliografija

### 9.1. Primarna bibliografija

#### 9.1.1. Romani Dona DeLila

1. *White Noise*, Penguin, New York, 1985.
2. *Libra*, Penguin Books, New York, 1988.
3. *Underworld*, Picador, London, 1998.
4. *Cosmopolis*, Scribner, New York, 2004.
5. *Falling Man*, Scribner, New York, 2008.
6. *Point Omega*, Scribner, New York, 2010.

#### 9.1.2. Kraća dela Dona DeLila

1. DeLillo, Don, „In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September“, *Harper's*, December 2001, str. 33-38.
2. DeLillo, Don, „The Power of History“, *New York Times Magazine*, September 7, 1997, str. 60-63.
3. DeLillo, Don, „American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK“, *Rolling Stone*, December 8, 1983, str. 22-26.
4. DeLillo, Don, „The Artist Naked in a Cage“, *New Yorker*, May 26, 1997, str. 6-11.
5. DeLillo, Don, „Baader-Meinhof“, *New Yorker*, April 1, 2002, str. 78-82.
6. DeLillo, Don, „A History of the Writer Alone in a Room“, *Valparaiso*, 1999.

#### 9.1.3. Prevodi romana Dona DeLila

1. DeLilo, Don, *Podzemlje*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2007.
2. DeLilo, Don, *Kosmopolis*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2004.
3. DeLilo, Don, *Padač*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2008.
4. DeLilo, Don, *Tačka Omega*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2010.

### 9.2. Sekundarna bibliografija

#### 9.2.1. Studije o Donu DeLilu

1. Bloom, Harold (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2003.
2. Boxall, Peter, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, New York, 2006.
3. Cowart, David, *The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens, 2002.
4. Dewey, Joseph, *Beyond Grief and Nothing: A Reading of Don DeLillo*, University of South Carolina Press, South Carolina, 2006.
5. Duvall, John, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, 2002.
6. Ebbesen, Jeffrey, *Postmodernism and its Others: The Fiction of Ishmael Reed, Kathy*



- Acker and Don DeLillo*, Routledge, New York, 2006.
7. Keeseey, Douglas, *Don DeLillo*, Twayne's United States Authors Series, New York, Twayne, 1993.
  8. LeClair, Tom, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
  9. Lentricchia, Frank, *Introducing Don DeLillo*, Durham: Duke University Press, 1991.
  10. Lentricchia, Frank, *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
  11. Martucci, Elise, *The Environmental Unconscious in The Fiction of Don DeLillo*, Routledge, London, 2007.
  12. Osteen, Mark, *American Magic and Dread, Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, 2000.
  13. Ruppensburg, Hugh(ed.), *Critical Essays on Don DeLillo*, G. K. Hall, 2000.

## 9.2.2. Kritički prikazi pojedinačnih romana Dona DeLila

### 9.2.2.1. *Bela buka*

1. Barrett, Laura, „How the Dead Speak to the Living: Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*“, *Journal of Modern Literature*, XXV, 2 (Winter 2001-2002). Str. 97-113.
2. Cantor, Paul, „Adolf We Hardly Knew You“, in *New Essays on White Noise*, edited by Frank Lentricchia, Cambridge UP, 1991, str. 53.
3. Engles, Tim, „Who Are You Literally? Fantasies of the White Self in *White Noise*“, *Modern Fiction Studies* 45, br. 3, Fall 1999, str. 761-763.
4. Frow, John, „The Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*“, *The South Atlantic Quarterly* 89, no. 2, Spring 1990, str. 415-417.
5. Lentricchia, Frank, „Tales of Electronic Tribe“ u *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, str. 78.
6. Mailer, Norman, „Superman Comes to the Supermart“, *Esquire*, November 1960, Str. 122.
7. Muirhead, Marion, „Deft Acceleration: The Occult Geometry of Time in *White Noise*“, *Contemporary Fiction* 42, no. 4, Summer 2001, str. 404-405.
8. Peyser, Thomas, „Globalization in America: The Case of Don DeLillo's *White Noise*“, *Clio*, Spring 1996, 25:3, str. 255-271.
9. Phillips, Jayne Anne, „Crowding Out Death“, *The New York Times*, January 13, 1985.
10. Reeve, N.H. i Kerridge, Richard, „Postmodernism and DeLillo's *White Noise*“, *The Cambridge Quarterly* 23, no. 4, 1994, 318-320.
11. Wilcox, Leonard, „Baudrillard, DeLillo's *White Noise* and the End of Heroic Narrative“, *Contemporary Literature* 32.3, 1991, str. 346-365.

### 9.2.2.2. *Vaga*

1. Civello, Paul, „Undoing the Naturalistic Novel: Don DeLillo's *Libra*, *Arizona Quarterly* 48, no. 2, Summer 1992, str. 35-38.

2. Hutchinson, Stuart, „DeLillo’s *Libra* and the Real“, *The Cambridge Quarterly* 30, no. 2, 2001, str. 122-124.
3. Johnston, John, „Superlinear Fiction or Historical Diagram: Don DeLillo’s *Libra*“, *Modern Fiction Studies* 40, no. 2, Summer 1994, str. 330-332.
4. Lentricchia, Frank, „*Libra* as Postmodern Critique“, *The South Atlantic Quarterly* 89, no. 2, Spring 1990, str. 438-441.
5. Mott, Christopher, „*Libra* and the Subject of History“, *Critique*, Spring 1994, Vol. Xxxv, no. 3, str. 131-145.
6. Passaro, Vince, „Dangerous Don DeLillo“, *New York Times Magazine*, May 19, 1991, str. 36.
7. Radin-Sabadoš, Mirna, „Istorija u mreži fikcije – romani *Vaga* i *Podzemlje* Dona DeLila, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu*, 2008, str. 85-95.
8. Rafferty, Terrence, „Self-Watcher“, *New Yorker*, 26 September 1998, 108-110.
9. Thomas, Glen, „History, Biography and Narrative in Don DeLillo’s *Libra*“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 43, no. 1, Spring 1997, str. 107-124.
10. Tyler, Anne, „Dallas, Echoing down the Decades“, *New York Times Book Review*, 24 July, 1988, 1.
11. Wilcox, Leonard, „Don DeLillo’s *Libra*: History as Text, History as Trauma“, *Rethinking History*, Vol. 9, no. 2/3, June/September 2005, str. 337-353.
12. Will, George, „Shallow Look at the Mind of an Assassin, *Washington Post*, 22 September 1988, A 25, str. 56.
13. Willman, Skip, „Traversing the Fantasies of the JFK Assassination. Conspiracy and Contingency in Don DeLillo’s *Libra*“, *Contemporary Literature* 39, no. 3, Fall 1998, Str. 421-422.

### 9.2.2.3. *Podzemlje*

1. Apter, Emily, „On Oneworldedness; or Paranoia as a World System“, *American Literary History* 18, 2006, str. 18.
2. Amis, Martin, Survivors of the Cold War, *The New York Times*, October 5, 1997.
3. Bing, Johnatan, The Ascendance of Don DeLillo, *Publishers Weekly*, 11/Aug/1997, str.4.
4. Evans, David H., „Taking Out the Trash: Don DeLillo’s Underworld, Liquid Modernity, and the End of Garbage“, *Cambridge Quarterly* 35.2, 2006, str. 103-32.
5. Gioia, Ted, Underworld by Don DeLillo, <http://thenewcanon.com/underworld.html>
6. Green, Jeremy, „Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo’s Fiction“, *Modern Fiction Studies* 45, no. 3, Fall 1999, str. 593-596.
7. Kakutani, Michiko, ‘Underworld’: of America as a Splendid Junk Heap, *The New York Times*, September 16, 1997.
8. Kavadlo, Jesse, „Recycling Authority: Don DeLillo’s Waste Management“, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42, no. 4, Summer 2001, str. 387-88.
9. Knight, Peter, „Everything is Connected: Underworld’s Secret History of Paranoia“, *Modern Fiction Studies*, 45, no. 3, Fall 1999, str. 811-812.
10. LeClair, Tom, An Underhistory of Mid-Century America, *The Atlantic Monthly*, October 1997, <http://www.theatlantic.com/issues/97oct/dellilo.htm>
11. Marshall, Gary, Don DeLillo: Underworld, *Spike Magazine*, December 1998.

12. Miller, Laura, One nation, undercover, Salon.com, 26 September 1997, <http://www.salon.com/sept97/dellilo970926.html>
13. Scott, A.O., In Search of the Best, *The New York Times*, May 21, 2006.
14. Spencer, Nicholas, „Beyond the Mutations of Media and Military Technologies in Don DeLillo’s Underworld“, *Arizona Quarterly* 58.2, 2002, str. 89-112.
15. Tanner, Tony, „Afterthoughts on Don DeLillo’s Underworld, A *Quarterly Review*, Vol. 17, no. 4, Spring 1998.
16. Wiegand, David, We Are What We Waste, *San Francisco Chronicle*, 21 September, 1997.
17. Williams, Richard, „Everything Under the Bomb“, *The Guardian*, Jan 10, 1998.
18. Wilcox, Leonard, „Don DeLillo’s Leonard and the Return of the Real“, *Contemporary Literature* 43, 2002, str. 120-137.
19. Wood, Michael. „Post-Paranoid“, Review of Underworld by Don DeLillo, *London Review of Books* 5, Feb. 1998: 3.
20. Wood, James, „Black Noise“, *The New Republic Volume* 217, Issue 19, Nov 19, 1997, str. 38-44.

#### 9.2.2.4. *Kosmopolis*

1. Apdajk, Džon, „Jednosmerna ulica“, o romanu Kosmopolis Dona DeLila, s engleskog preveo Zoran Paunović, *Polja*, mesečnik za umetnost i kulturu, 2005, br. 34, jul-avgust, str. 63-66.
2. Barron, John, „DeLillo Bashful? Not this Time“, *Chicago Sun Times*, March 23, 2003, str. 1.
3. Daw, Laurence, *Cosmopolis Review*, <http://www.themodernword.com/reviews/cosmopolis.html>
4. Kakutani, Michiko, „Headed Toward a Crash of Sorts, in a Stretch Limo“, *The New York Times*, March 24, 2003, <http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html>.
5. Kunkel, Benjamin, „Dangerous Characters“, *New York Times*, September 11, 2005.
6. LeClair, Tom, A Review of *Cosmopolis*, March/April 2003 Issue of *Book magazine*
7. Passaro, Vince, „Don DeLillo and the Towers“, Mr Bellers Neighborhood, October 10, 2001, <http://www.mrbellersneighborhood.com/story.php?storyid=403>.
8. Paunović, Zoran, „Demitologizacija Amerike: Objava broja 9/11“, *Filozofeme*, Zbornik srpskog filozofskog foruma, 2007, broj 5, str. 13-28.
9. Ulin, David L., „Finding Reason in an Age of Terror“, *Los Angeles Times*, April 15, 2003.
10. Wood, James, „Traffic“, *The New Republic*, April 10, 2003.

#### 9.2.2.5. *Padač*

1. Dugdale, John, „Art and Terror“, *Falling Man by Don DeLillo*, *Literary Review*, May 2007.
2. Junod, Tom, „The Man Who Invented 9/11“, *Esquire*, May 7, 2007.
3. Kakutani, Michiko, „A Man, a Woman, and a Day of Terror“, *The New York Times*, May 9, 2007, <http://www.nytimes.com/2004/05/09/books/09kaku.html>.

4. Li, Novak, „Pogled na svet u romanu Padač Dona DeLila, *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 90, decembar 2008, str. 128-131.
5. Litt, Toby, The Trembling Air, *The Guardian*, May 26, 2007.
6. Martin, Tim, Falling Man by Don DeLillo, *Independent on Sunday*, May 13, 2007.
7. Rich, Frank, The Clear Blue Sky, *The New York Times*, May 27, 2007.
8. Wood, James, Black Noise, *The New Republic*, July 5, 2007.
9. Yardley Jonathan, Survivors of 9/11 Struggle to Live in a Changed World, *The Washington Post*, May 13, 2007.

#### 9.2.2.6. Tačka Omega

1. Alter, Alexandra, „What Don DeLillo’s Books Tell Nim“, Internet izvor: <http://online.wsj.com/article/sb1000142405>
2. Anderson, Sam, Point Omega by Don DeLillo, *New York Times Book Review*, 24 Jan 2010.
3. Cartwright, Justin, Point Omega by Don DeLillo, *The Spectator*, March 3, 2010.
4. Dyer, Geoff, Point Omega by Don DeLillo, *The New York Times Book Review*, July 2, 2010.
5. Hoby, Hermione, Point Omega by Don DeLillo, *The Observer*, March 21, 2010.
6. Kakutani, Michiko, „Make War, Make Talk, Make it All Unreal“, *The New York Times*, February 1, 2010.
7. Lasdun, James, Point Omega by Don DeLillo, *The Guardian*, February 27, 2010.
8. McGrath, Charles, A Writer by Accident Whose Course is Deliberate“, *The New York Times*, February 4, 2010, <http://www.nytimes.com/2010/02/04/books/04delillo.html>.
9. Tačka Omega, *Astronomski magazin*, Internet izvor: <http://www.astronomija.co.rs/filozofije/5719-omega-point.html>.

#### 9.2.3. Književno teorijske studije

1. Aristotel, *O pjesničkom umjeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
2. Bart, Rolan, „Diskurs istorije“, prevela s francuskog Marija Panić, *Txt*, br. 9/10, 2005.
3. Bart, Rolan, „Efekat stvarnog“, *Treći program*, br 85, 1990.
4. Bart, Rolan, „Zadovoljstvo u tekstu“, Gradina, Niš, 1975.
5. Bart, Rolan, „Smrt autora“, *Polja*, god. 30, br. 309, novembar 1984.
6. Barthes, Roland, „The Death of the Author“, u knjizi *Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang, 1977.
7. Baudrillard, Jean, *The Consumer Society: Myths and Structures*, prevod: Chris Turner, London, Sage Publications, 1998.
8. Baudrillard, Jean, *Selected Writing*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.
9. Baudrillard, Jean, *Simulations*, New York, Semiotext, 1983.
10. Bodrijar, Žan, *Duh terorizma*, preveo sa francuskog Dejan Ilić, Arhipelag, Beograd, 2007.
11. Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
12. Bradbury, Malcolm (ed.), *Modernism*, Penguin Books, London, 1991.
13. Brink, C. O., *Horace on Poetry*, Cambridge University Press, 1971.
14. De Man, Pol, *Problemi moderne kritike*, Beograd, Nolit, 1975.

15. de Certeau, Michael, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California, 1984.
16. Featherstone, Mike, *Consumerism and Postmodernism*, Sage Publications, 1991.
17. Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage Publications, 2005.
18. Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London, Routledge, 1991.
19. Fiske, John, *Media Matters: Everyday Culture and Media Change*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1994.
20. Foster, Hal (ed.), *Postmodern Culture*, London, Pluto, 1985.
21. Gadamer, Hans Georg, *Istina i metoda*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1978.
22. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svjetovi, 1996.
23. Hamburger, Kete, *Istina i estetska istina*, Sarajevo, Svjetlost, 1982.
24. Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1988.
25. James, Henry, *Literary Criticism I*, New York, Literary Classics of The United States, 1984.
26. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Durham University Press, 1991.
27. Kant, Imanuel, *Kritika čistoga uma*, preveo Nikola M. Popović, Kultura, Beograd, 1970.
28. Kristeva, Julija, „Revolucija u poetskom jeziku“, *Treći program* br. 51, Beograd, jesen 1981.
29. Kvas, Kornelije, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2011.
30. La Capra, Dominick, *History and Criticism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985.
31. Lakoff, George-Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
32. Malpas, Simon i Wake, Paul (ed.), *The Routledge Companion to Critical Theory*, Routledge, London and New York, 2006.
33. Mesić, Milan, *Multikulturalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 2006.
34. Rifater, Majkl, Referencijalna iluzija, *Treći program*, br 85, 1990.
35. Semprini, Andrea, *Multikulturalizam*, Beograd, Clio, 1999.
36. Sim, Stuart (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York, 2001.
37. Velek, Rene i Voren, Ostin, *Teorija književnosti*, Beograd, Nolit, 1991.
38. Waugh, Patricia (ed.), *Literary Theory and Criticism*, Oxford University Press, 2006.
39. White, Hayden, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1975.

#### 9.2.4. Intervjui i ostali radovi o piscu

1. Alter, Alexandra, „What DeLillo’s Books Tell Him“, <http://online.wsj.com/article/SB1000142405>
2. Begley, Adam, An Interview with Don DeLillo <http://perival.com/delillo/delillo.html>.

3. Binelli, Mark, An Interview with Don DeLillo: Intensity of a Plot, *Guernica*, July 2007.
4. DeCurtis, Anthony, „An Outside in This Society, An Interview with Don DeLillo“, *South Atlantic Quarterly* 89, Spring 1990, 300-301.
5. „Don DeLillo Deconstructed“, An Interview with Don DeLillo, *The Wall Street Journal*, January 29, 2010.
6. Howard, Gerald, „The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo“, *Hungry Mind Review* 43, Fall 1997, 13-16.
7. Intervju sa Donom DeLilom, <http://www.nadlanu.com/pocetna/info/Govor-bola-i-tuge.a-2665.43.html>.
8. Interview with Ray Suarez, <http://perival.com/delillo/technoise.html>.

#### 9.2.5 Ostalo

1. Eliot, T.S., *The Waste Land and other Poems*, Faber and Faber, London, 1954.
2. Simić, Živojin, Ristić Svetomir i Janković Vladeta, *Enciklopedijski, englesko-srpskohrvatski rečnik*, Prosveta, Beograd, 1973.
3. Guelzo, Allen, *The History of The United States of America on CD (Lecture 6, An Economy of Slaves)*.
4. Hall, Stuart, „On Postmodernism and articulation: an interview with Stuart Hall, edited By Lawrence Grossberg in *Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies*, edited By David Marley and Kuan-Hsing Chen, London, Routledge.
5. Joyce, James, *Dubliners*, Penguin Books Ltd, London, 1996.
6. Vulf, Virdžinija, „Moderna proza“, u knjizi *Eseji*, Beograd, Nolit, 1956, str. 82-83.

#### 9.2.6. Internet izvori o piscu

1. Gardner, Curt (ed.), Don DeLillo's America, [www.perival.com](http://www.perival.com)
2. Nel, Philip (ed.), The Don DeLillo Society, [www.k-state.edu/english/nep/delillo/](http://www.k-state.edu/english/nep/delillo/).

## 10. Biografija autora

Milica Matić, rođena 1982. godine u Beogradu, studirala je engleski jezik i književnost u Beogradu, gde je prvo diplomirala 2006, a potom završila master studije 2008. Predaje engleski jezik u Osnovnoj školi „Jovan Dučić“ u Beogradu. Izučava savremene teorije interpretacije, odnos istine i fikcije, postmodernizam u engleskoj književnosti, kao i pitanje multikulturalizma, a sa tim u vezi i identiteta, rase, roda.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Милица Матић

број уписа 080984

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Инверзија миша о америчком Западу у прози Лона Јелма:  
историја, фикција и мит у романима Белабука, Вага, Подземље, Космополитс  
и Птачка Омета

- 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, 8.1.2013.

Милица Матић



Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милица Матић

Број уписа 080984

Студијски програм Књижевности

Наслов рада Инверзија мита о америчком Западу у прози Донна Делила

Ментор др Зоран Тауновић

Потписани Милица Матић

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, 8.1.2013.

Милица Матић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Идверзија мимија о америчком заваду у мрзозу Јонз Јелмиз: историја, финансија и мимија у фотоманиа Бела дукка, Ваја, Лодзелме, Космополис и Тпатка Омега

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, 8.1.2013.

Мимија Мимија