

Универзитет Метрополитан, Београд

DOI 10.5937/kultura1443069V
УДК 821.111(73).09-31 ДеЛило Д.
оригиналан научни рад

ДОН ДЕЛИЛО: НА ТАЛАСУ РАЗУМЕВАЊА

Сажетак: *Рад разматра проблем спознаје истине у романима Дона ДеЛило и покушава да покаже да се у делима овог аутора до истине никада не долази посредством чињеница, историјских докумената и прича, већ да се истина указује на необјашњив, мистичан начин док су ликови у стању екстазе. Истина се најчешће спознаје колективно, када се чини да широке масе људи повезује невидљива сила која им изненада омогућава приступ пољу знања, а продужена рука ове невидљиве силе су медији који имају моћ да ДеЛилове јунаке доведу у стање слично религијском трансу. Рад ће покушати да дефинише и улогу уметника и уметничке продукције, који имају кључну улогу у померању граница спознаје истине у ДеЛиловом стваралаштву.*

Кључне речи: *ДеЛило, истина, историја, чудо, медији, уметност*

Увод

Да је Дон ДеЛило један од највећих савремених америчких и светских писаца најбоље показује чињеница да су цитати из његових дела постали неодвојиви део не само америчког колективног знања, већ и светске културне баштине. У свом стваралаштву, ДеЛило се бави суштинским питањима која притискају савременог човека, и покушава да одреди али и помери наше границе спознаје истине инсистирајући на важности колективног наслеђа. Кроз све сажетији израз, ДеЛило као да поручује да се до истине долази кроз неизговорено, невербално, кроз уметност и бол. Иза ДеЛирових новијих „ликова-холограма”, како их је прва погрдно назвала Мичико Какутани у приказу романа *Тачка Омега (Point Omega)*,¹ крију се људи који имају неизмерну жељу,

1 Kakutani, M. Make War. Make Talk. Make it All Unreal, in: The New York Times, 01 February 2010, 16 April 2014, <http://www.nytimes.co>

али и ретку способност да трансцендирају стварност и да у таквим тренуцима готово пређу у стање чисте свести. Међутим, у ДеЛиловим новијим романима њихова моћ артикулације као да јењава. Заправо, у романима Дона ДеЛила могућност спознаје истине као да је у обрнутој сразмери са способношћу артикулације, јер је истина неизрецива и њено место је у ирационалном.

У свету ДеЛилових романа до истине се првенствено долази спознајом историје, која је за овог писца већа и од живота и од фикције. И за самог ДеЛила, као аутора, смисао свега постојећег може се прочитати једино у историји, тој „непрегледној тродимензионалној конструкцији”,² како је описао у једном интервјуу, и због тога је историја толико моћан интертекст у романима овог аутора. Међутим, иако је на овом месту историју популарно назвао „конструкцијом”, она је „тродимензионална”, односно у складу са теоријом Фредерика Џејмсона, суштински „ненаративна и неприказива”,³ па се до ње не може доћи путем прича и писаних докумената, јер у бити није текстуалне природе. Због тога ће ова студија покушати да покаже да се у ДеЛиловим романима до истине никада не долази путем докумената и прича, већ да се истина указује на необјашњив, мистичан начин док су ликови у некој врсти трансa или екстазе.

Ка ирационалном тумачењу истине и историје

Из богатог опуса Дона ДеЛила јасно се види да је он одличан познавалац савременог друштва, али и културних и књижевних теорија које вешто користи и пародира у својим делима. У покушају да што јасније сагледамо однос истине, историје и фикције у ДеЛиловом стваралаштву, у овом делу ћемо навести кратак преглед најутицајнијих теорија које се, уз мању или већу дозу ироније, могу препознати у романима овог аутора, а како је питање историје од кључне важности у ДеЛиловој епистемологији, то ће бити полазна тачка за даља разматрања проблема спознаје истине у његовим делима.

Када је историја у деветнаестом веку добила статус научне дисциплине чинило се да истина о прошлим догађајима никад није била доступнија, јер до историјске истине се сада могло доћи научним методама. Према Ранкеу, основни

m/2010/02/02/books/02book.html

2 Silverblatt, M. An interview with Don DeLillo on Underworld, in: Bookworm on KCRW, 15 January 1998, 16 April 2014, http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw980115don_delillo. Сви преводи цитата са енглеског језика А. В.

3 Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 82.

задатак историје састојао се у томе да се оживи прошлост онако како се заиста догодила и да се на тај начин приближи истини. Тиме је накратко раскинута веза између историје и фикције, које су вековима посматране као сродне дисциплине, а чију је границу углавном одређивао њихов однос према истини. Опште је познато да је Аристотел поезију стављао испред историје када је реч о истини – јер се истина боље указује у општем него у појединачном. Упркос заједничком циљу фикције и историографије да дођу до истине, Аристотел их је посматрао као два одвојена процеса јер у фикцији влада закон вероватноће и нужности, а у историји оно што се заиста догодило. Међутим, како Симор Четмен примећује, Аристотелова *Поетика* „отвара више питања него што даје одговора”,⁴ и управо је у ове две дефиниције посејана клица свих даљих дискусија о односу историје и фикције према истини. Са једне стране се појавила сумња у могућност спознаје истине о догађајима о прошлости, јер су они вишеструко удаљени од садашњег тренутка и до њих се долази искључиво посредно, преко историјских докумената и чињеница које су проблематичне по себи јер увек долазе од човека кога одређује његова култура, језик и само схватање времена. У романтизму је у том смислу препозната још једна спона између историје и фикције, а то је креативна моћ имагинације која нас по Колрицу и Шелију једина може довести до истине. Управо је креативна моћ имагинације у бити савремених теорија, за које историја не представља ништа мању конструкцију од фикције, као на пример код Ролана Барта, Хејдена Вајта и Линде Хачон. Тако се током двадесетог века јавља низ теоретичара који у историографији примећују истоветне наративне технике као у приповедању. Наративистичке теорије ће заговарати да је историчар приповедач који испреда причу о историјској истини бирајући „чињенице” које сматра релевантним и правећи заплет (за Четмена сваки наратив мора имати заплет, а за Хејдена Вајта фабулирање је „поступак својствен сваком наративном тексту”),⁵ што увек имплицира накнадну интерпретацију догађаја, те се управо у том одабиру, редоследу и наглашавању различитих чињеница огледа немоћ историчара да дође до јединствене истине, јер је она увек вишеструка. Теорија историографске метафикције Линде Хачон је покушај јаснијег одређења односа савременог романа према истини, и она каже „фикција је заправо само један од понуђених дискурса помоћу кога конструишемо сопствену верзију

4 Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press, p.1.

5 Исто, стр. 47; White H., (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 82.

стварности“, односно „и историја и фикција су дискурси (...) на основу којих покушавамо да разумемо прошлост“.⁶ Роман историографске метафикције тако покушава да покаже да не постоји „једна истина, већ истине у множини, истине које су условљене друштвом, идеологијом и историјом“.⁷

Чини се да су, између осталог, све поменуте теорије заступљене у романима Дона ДеЛила, али и да су умотане у бескрајне слојеве ироније и пародије, тако да се ДеЛилова поезика непрестано опире могућностима класификације.⁸ И за самог аутора важи исто – иако је на први поглед типичан представник постмодернизма, многи критичари га радије представљају као модернисту или бар као аутсајдера у постмодерној.⁹ На пример, док у роману *Вага (Libra)* посматрамо Николаса Бранча, пензионисаног агента тајне службе ЦИА који пише тајну историју атентата на Џона Кенедија, како проучава све у вези са животом наводног атентатора Лија Харвија Освалда – од његовог дневника до „микроскопског приказа три пубичне длаке“ (*Libra*, 181), безнадежно трагајући за истином, овај неуморни прикупљач нам се може учинити као пародија на сваког историчара који је уверен да се искључиво преко документарне грађе, научним методом, може доћи до истине. Бранча, међутим, бескрајан низ насумичних чињеница из Извештаја Воренове комисије неће довести ни до каквог открића и он је све даље од циља што дубље улази у анализу те „Џојсовске књиге о Америци“ (*Libra*, 182). У лику Николаса Бранча, али и Волтера Вина Еверета, креатора Освалдове судбине који кује заверу о атентату и упоређује свој заплет са заплетом романа унапред испредајући причу којом се роман завршава, виде се и елементи метафикције, те се ова два лика могу посматрати као двојници аутора романа,¹⁰ али и као својеврсни историчари који користе своју моћ „креативне имагинације“ да попуне празна места у обиљу контрадикторних чињеница. У том смислу

6 Hutcheon, L. (2005) *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York/London: Routledge, p. 40, 89.

7 Исто, стр. 18.

8 Видети: Вукотић, А. Истина, историја и прича у роману *Вага* Дона ДеЛила. У: *Зборник Језик, књижевност, вредности: књижевна истраживања*, ур. Лопичић, В. и Мишић Илић, Б. (2013), Филозофски факултет Ниш, стр. 247-256.

9 Видети: DeCurtis, A. An Outsider in this society, in: *Conversations with Don DeLillo*, ed. de Pietro, T. (2005) The University Press of Mississippi, p. 52-74; Duvall, J. The power of history and the persistence of mystery, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. ed. Duvall, J. (2008) Cambridge: CUP, pp.1-10.

10 Видети: Green, J. (2008) *Libra*, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J., Cambridge: CUP, p. 98.

Вага се чини као типични пример романа историографске метафикције како га дефинише Линда Хачон.

Међутим, донекле у супротности са идејом историографске метафикције, али и теоријама по којима је спознаја истине могућа само у наративном облику, ДеЛило укључује и Џејмсонову идеју о немогућности наративног приказивања истине и историје на местима где ликови говоре о томе колико је тешко говорити истину. За Освалдову мајку, на пример, то је немогућ подухват, јер како каже у свом сведочењу на суду „постоје приче у причама” (*Libra*, 450) и истина се зато никада не може испричати у потпуности.

Дакле, ни *Вага* ни, како ћемо видети, други романи Дона ДеЛила не могу се описати ни као романи историографске метафикције, ни као романи чињеничне приповести, ни као историографски романи, али ни као романи фиктокритике, мада садрже елементе свега наведеног. Оно што би се овим тумачењима морало додати како бисмо што боље разумели ДеЛилову поетику јесте елемент ирационалног, мистичног, непојмљивог. „Прави живот немогуће је свести на изговорену или писану реч, то не може нико, никада (...) Биографија од осам стотина страница само је беживотно нагађање” – каже Ричард Елстер у роману *Тачка Омега* (23), који можда најјасније сажима суштину ДеЛилове поетике. Међутим, иако у свету ДеЛилових романа истина и историја припадају суштински ненаративним и неприказивим категоријама, ликовима могућност спознаје није сасвим ускраћена – до истине се ипак може доћи, али уз помоћ чуда и мистерије. Тако понекад и сами називи романа, као што су *Тачка Омега* и *Вага* (енг. *Libra*), упућују на неку врсту космичке надсвести односно на звезде, астрологију, и неку необјашњиву силу која нас доводи до истине.¹¹ Ово неодољиво подсећа на Шлегелову дефиницију историчара као пророка загледаног у прошлост – сасвим налик на астролога, који прошлост, садашњост и будућност тумачи уз помоћ звезда и оноземалског, али и своје имагинације.

Истина као илуминација

Слично као код Св. Августина, где људску душу „треба освјетљавати другим свјетлом како би имала удела у истини

¹¹ Код ДеЛилових јунака таква вера у чудесно често прелази у сујеверје, опсесију или параноју, па они почињу да траже значења и тамо где се она не могу пронаћи и повезују неповезиво, неретко и на најбаналнијем нивоу. Тако је на пример мантра романа „Све је повезано” уједно и пародија друштва које у свему покушава да пронађе значење и неки виши смисао.

јер она сама није истина”,¹² тј. где људска мисао може доћи до истине једино уз помоћ Божије милости, и у свету ДеЛиливих романа процес уласка у поље знања мора да буде потпомогнут неком спољашњом, невидљивом силом, или чудом.¹³ Целокупно ДеЛилово стваралаштво снажно је обележено његовим католичким наслеђем, и романи овог аутора обилују религијским сликама и метафорама које углавном доприносе комичном ефекту и самопародији. Ипак, важно је истаћи да код ДеЛила чудо никада није божанске природе, већ се рађа из колективног наслеђа и осећања заједништва са другима, па се епифанија углавном доживљава колективно, често на масовним окупљањима. Тако, на пример, Џон Маклур примећује у есеју „ДеЛило и мистерија” да се мистични доживљај углавном јавља приликом неког јавног „колективног обреда” дајући јунаку „снажно осећање заједништва са другим људима и (...) неким неименованим духовним присуством”.¹⁴ Маклур додаје да се обред углавном одвија у отвореном јавном простору, а не у цркви или у затвореном, без присуства свештеника, „људи се слободно крећу, нико није искључен, и окупљени не припадају истим институцијама”.¹⁵ Ликови у таквим тренуцима доживљавају неку врсту колективне екстазе, а окидач за такво стање свеости може бити било шта – од цингла и видео клипа, графита, билборда и интернета до великих уметничких дела – речју, то су симболи из популарне и високе културе који нас подсећају на то да сви делимо заједничку прошлост, колективно наслеђе.

Тако је ДеЛилова најпознатија сцена колективне екстазе која прати изненадну спознају истине засигурно крај приче „Анђео Есмералда”, која се осим у истоименој збирци прича налази и у роману *Подземље (Underworld)*. На самом крају овог романа хиљаду људи се окупља испред билборда који рекламира сок од поморанце како би у тренутку када прође

12 Augustin, A. (1973) *Ispovjesti*, Prev. Hosu, S. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, IV.xv.25.

13 Учења Св. Августина важна су за разумевање ДеЛилове поезике, и он још у свом првом роману, *Американа*, спомиње Августина кога лик познат као „Људи Писац Меморандума” цитира у једној анонимној поруци: „И никада човек не може бити кобније у смрти него кад је и сама смрт бесмртна” (*Americana* 26, 101), а који ће послужити као полазна тачка за разматрања о Августиновом схватању живота као бескрајног процеса умирања. У роману *Космополис* Бено Левин, у својој „исповести” некадашњем послодавцу Ерику Пакеру каже цитирајући Августина: „Постао сам загонетка и за самог себе (...) И у томе је моја болест.” (*Космополис*, 167)

14 McClure J. (2008) DeLillo and Mystery, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J. Cambridge: CUP, p. 168.

15 Исто.

воз и обасја билборд на њему угледали лице убијене девојке Есмалде и тако доживели неку врсту просветљења. У тренутку обасјавања билборда, сестра Едгар, калуђерица која стоји у гомили коју чине људи најразличитијих профила,

види како се Есмалдино лице помаља испод оне раскошне дуге од сока, и изнад малог периферијског језера и чини јој се као да неко живи у том лику, некакав живи дух (...) Осећа да јој се нешто указало. Анђео најчистије радости (...) Чини јој се као да јој је све надхват руке, као да јој се све указује, туга и губитак и отупели матерински јад и некаква снага на неком дубоком нивоу жаљења који јој не да да се одвоји од људи који се рукују и оплакују (...) на тренутак постаје безимена, лишена свих појединости из своје личне историје, као бестелесна чињеница у течном облику, која се излива у гомилу. (*Подземље*, 831)

Она у трансу скида рукавице које увек навлачи у страху од инфекције када иде у посету сиромашним становницима Бронкса и почиње да се рукује са екстатичним женама које „измаштаним речима” у трансу „певају о стварима које су изван њима знаних заноса” (829). Ово је сцена њеног ослобађања и дубоке спознаје заједништва са другима, са целим светом – опатица која се до тада гнушала директног контакта било какве врсте, што је симболично назначено гуменим рукавицама, одједном допушта да је окупљени грле, осећајући по први пут да ту припада, да су сви део историје. Међутим, након две вечери Есмалдин лик се више неће указивати на билборду, што ће сестру Едгар оставити запитану над људском способношћу спознаје истине и превртљивости памћења. Видимо да она ипак одлучује да верује у „нешто свето што пулсира на врелом хоризонту”, у „визију за којом човек жуди зато што му је потребан некакав знамен који би супротставио својој сумњи” (832), односно у неку силу која нам даје моћ трансценденције и спознаје да смо сви једно.¹⁶

И ова сцена је, међутим, пресвучена у неколико слојева ироније тако да пародира саму себе, односно религијске, посебно католичке ритуале. Сестра Едгар тако препознаје „изобилје труда и технике” у „префињено” исцртаним капљицама сока од поморанце на билборду, што пореди са средњевековном црквеном архитектуром, док мирис авионског горива пореди са тамјаном (828, 833). Заправо, како је сестра

¹⁶ Занимљиво је да је лик сестре Едгар потпуно супротан опатицама из романа *Бели шум*, које показују одсуство било какве вере у чудесно када кажу „Покажите ми анђела. Хајде. Хоћу да га видим.” (*White Noise*, 317).

Едгар фокализатор кроз највећи део ове сцене, читав догађај је сагледан у религијском светлу, па сцена врви од речи као што су „анђео”, „дух”, „божји дах”, али и неодређених речи попут „некаква снага”, „нешто”, које упућују на неку неименовану мистичну силу.

Заправо, ДеЛилови романи обилују сличним сценама готово религиозне екстазе на најбаналнијим местима, попут супермаркета или штале, као што је случај у роману *Бели шум* (*White Noise*). Тако ће спознаја о томе да сви делимо исту судбину „обасјати” и протагонисту овог романа, Цека Гледнија, док стоји у реду у супермаркету и слуша куцкање каса, препознајући да на исти начин, док стојимо у неком замишљеном реду, сви ишчекујемо да откуца наш последњи час и да је у томе сва истина.¹⁷ Изненадну спознају о заједништву са другима доживљава и публика приликом пројекције Ајзенштајновог измишљеног филма *Подземље* у ДеЛиловом истоименом роману, када људи из публике инстинктивно реагују на познати звук, „Марш” Сергеја Прокофјева, који су чули много пута пре самог филма, звук који је већ постао део колективног знања као шпица за радио емисију: „мисли им беху заокупљене сећањем на радио емисију” (*Подземље*, 451). Док гледа овај филм, уметници Клари Сакс се чини „да се кроз гледалиште шири талас разумевања, како се преноси из једног реда у други посредством оне недокучиве телеметрије масе. Која можда и није тако недокучива.” (452). У овом случају дух, односно божји дах доносе медији које ДеЛилови јунаци доживљавају као неку мистичну, божанску силу која их може довести до истине.

Медији, истина, мистерија

Медији, који су уткани у саму текстуру ДеЛилиових романа, имају важну улогу у приближавању, али и креирању истине и историје. ДеЛилови јунаци су свесни да је у доба медија тешко одредити да ли стварност претходи медијском приказу или је обрнуто, што умногоме доприноси њиховој збуњености. ДеЛилов свет толико је дубоко уроњен у медијску културу да ликови често и сами себе доживљавају као производ медија. Тако се у роману *Вага* Освалд осећа као да је „усред сопственог филма” (*Libra*, 370), а када га погоди хитац он унапред види како ће његова смрт изгледати на телевизији и осећа бол замишљајући ту сцену: „Видео је како га погађа хитац као кроз објектив камере. Гледао је

17 И овде се може препознати одјек Августина који живот види као вечно умирање.

телевизију осећајући бол.” (439).¹⁸ Понекад се чини и да медији обликују свет ДеЛилових романа, а да су ликови само пасивни посматрачи вишеструко удаљени од истине, која је посредована управо медијима.¹⁹ Разматрајући како се наше виђење истине и историје мења са технолошким развојем друштва, ДеЛило се често поиграва са Бодријаровом теоријом хиперреалности, па се у другом делу *Подземља* један случајни снимак убиства описује као трака која је не само надреална, већ „подреална” и „ опако стварна” (160). Ову сцену, која почиње са „Види се човек који вози аутомобил.” (159) као да посматрамо кроз неко мислеће око камере, која има своју „свест”. Проблематична је сама природа снимка, чини се да је оно што је снимљено „стварније, веродостојније но ишта друго око вас”, снимак „прокопава канал кроз време, да стварима даје облик и судбину” (160-161). Снимак садржи „нешто што вам се обраћа сасвим непосредно, што вам саопштава стравичне ствари о силама које су изван ваше контроле, о укрштеним линијама које пресецају историју и логику и сваки разумни ниво људских очекивања.” (161). Због одломака попут овог, који као да сами себе коментаришу, ДеЛилова проза се често представља као типичан пример фиктокритике, а сам ДеЛило као Бодријаров гласноговорник, што би могло да доведе до поједностављених тумачења дела овог аутора.²⁰ Међутим, овде је важно истаћи да Дон ДеЛило јесте одличан познавалац савременог доба, али у романима се никада не чује глас аутора који са висине даје коментар о медијском друштву. ДеЛило заправо користи безграничне могућности које медији и медијска култура пружају на плану нарације, у грађењу заплета, али и у поигравању идејом истине и историје. Стога би било погрешно извући закључак да је у свету ДеЛилових дела истина на нивоу симулакрума или да је у домену хиперреалног. Истина или истине постоје, а медији су препознати само као још нека средства која, често на необјашњив, чудесан начин, доприносе њеној спознаји. Због тога ће ликови медијима често приписивати чудотворна својства, па ће чак и само гледање телевизије, као у роману *Бели шум*, описати као мистично искуство.

18 Детаљније о улози медија у овом роману у: Вукотић, А., нав. дело, стр. 252.

19 Marić, A. (2011) Media medi(t)ations in Don DeLillo's *Underworld*, in: *Philologia*, No. 9, ed. Čubrović, B. Belgrade: Svetlo, pp. 111-121.

20 Чарлс Бакстер је сугерисао да би ДеЛилов опус требало изучавати у оквиру студија културе пре него књижевности: Baxter, C. „A Different Kind of Delirium” in: *New York Books*, 09 February 2012, 10 February 2012, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/feb/09/different-kind-delirium/>

ДеЛило још осамдесетих година препознаје ефекат који телевизија и медији уопште имају на људску подсвест, па су цинглови и слогани који се у *Белом шуму* понављају као мантра део колективног знања које активира сличне асоцијације код свих људи. Иронија је, међутим, у томе што је у медијима такво знање потпуно шизофрено, насумично повезано, што је најављено у роману *Бели шум*, где се између осталог Елвис Присли и Хитлер стављају у исту раван, а можда најбоље приказано на крају романа *Подземље*, где сестра Едгар после смрти уместо у рај одлази у сајбер простор, где је „само једним кликом на миша” удаљена од Џеја Едгара Хувера са којим је, наизглед, ништа, осим имена, не повезује.

Занимљиво је и да, како се чини, медији у ДеЛиловим романима имају неко више знање од људи (још у роману *Американа* камера се описује као „лукава играчка” [11]), као и то да деца имају посебно развијен однос са медијима, и неретко се чини да је истина доступнија деци него одраслима, можда зато што су ближа неким знањима из пренаталног периода.²¹ Када у *Белом шуму* Стефи, кћи протагонисте Џека Гледнија, изговара у сну име аутомобила „Тојота Селика”, Гледни се аутоматски присећа целог цингла и почиње да разматра значење ових „готово бесмислених речи”. Он разуме да су ово термини који се преко медија свима утискују у памћење, али одједном осећа као да нешто мистично лебди у ваздуху и описује овај доживљај као „величанствену трансценденцију”. Гледни међутим схвата да је дечија свест „предубока да би се испитала” (155), те да су му та сазнања заувек недоступна. Слично је и у роману *Имена* (*The Names*), где отац погрешно написане и употребљене речи свог сина види као неко знање које њему, као одраслом, измиче. У роману *Ратнерова звезда* (*Ratner's Star*) од једног четрнаестогодишњака се очекује да дешифрује код послат са друге планете, јер деца „још нису стигла да се удаље од својих духовних корена” (265) и у томе је њихова надмоћ над одраслима, који размишљају у рационалним оквирима. Исто, док Џеф, син Ника Шеја из романа *Подземље*, непрестано пушта снимак убиства на аутопуту у нади да ће угледати убицу, Ник се пита да ли његовом сину снимак казује нешто више. Занимљиво је и да је сам видео запис направила девојчица, као да је унапред знала шта ће се догодити, или као да има неку необјашњиву комуникацију са камером:

21 Спознаја истине се код ДеЛила често приказује и као сећање, као код Платона где се душа сећа сазнања из пренаталног периода, односно код неоплатонисте Августина, за кога је спознаја истине процес вечног сећања на Бога.

„Свет вреба у оку камере, унапред уоквирен, ишчекује дечак или девојчицу који ће доћи и узети ту справу” (*Подземље* 160). Слично томе, у роману *Падач* (*The Falling Man*) након напада на Светски трговински центар, деца уместо камере држе двоглед, ишчекујући да се напад тек догоди. У њиховој верзији приче, која опет подсећа на Бодријарову филозофију,²² напад на куле тек треба да се деси, када дође извесни Бил Лотон (*Падач*, 68-9). Иронија је у томе што убрзо сазнајемо да деца заправо нису видела рушење кула на телевизији и да због тога верују да се напад није догодио, и да је име Бил Лотон вероватно дечија верзија имена Бин Ладен, али сумња у догађај и потајна вера у директну повезаност деце са истином остају. Овде се између осталог поново разматра питање истине – шта је истина за нас и да ли је то само оно што завређује пажњу медија, као и да ли у технолошко доба икада престајемо да видимо себе и свет око нас кроз око камере. Међутим, као и у осталим ДеЛиловим романима код којих се изнова могу откривати скривени слојеви иронije и самопародије, и овај део прожима осећај да родитељи често верују да се иза дечијих елиптичних израза крије наговештај нечег много озбиљнијег него што је заиста случај.

Истина и уметност

ДеЛилова фасцинација уметношћу прожима готова сва његова дела, а како Џон Дувал примећује, необјашњиви моменти трасценденције у овим делима често су повезани са уметничком продукцијом.²³ У једном интервјуу ДеЛило каже да је задатак фикције да унесе наговештај реда у насумичност свакодневице, а уметност је за њега утешна награда, или компензација за то што живимо у тешком и хаотичном свету – он каже: „У уметности трагамо за смислом који нам измиче у свакодневном искуству.”²⁴ ДеЛило уметност препознаје у свему (у роману *Вага* чак и Извештај Воренове комисије о убиству Џона Кенедија пореди се са књигом коју је Џејмс Џојс могао написати после *Финегановог бдења* да се преселио у Ајову и живео сто година) и у свет својих романа укључује све облике уметности, од уличних графита, перформанса и мултимедијалних инсталација до фото-

22 Бодријар сматра да је катастрофа „нека врста обећања” у које се уздамо, али да се у свету симулакрума она заправо никада неће догодити. Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Chicago: University of Michigan Press, 1994, p. 55.

23 Duvall, J. The power of history and the persistence of mystery, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J. (2008), Cambridge: CUP, p. 4.

24 DeCurtis, A. An Outsider in this society, in: *Conversations with Don DeLillo*, ed. de Pietro, T. (2005), The University Press of Mississippi, p. 74.

графије, архитектуре, филма, музике и сликарства. И сами ликови су често уметници, као сликарка Клара Сакс и цртач графита Мунмен 157 из *Подземља*, боди артист Лорен Хартке, уметник перформанса Дејвид Џенијак или „Падач”, режисер Цим Финли из романа *Тачка Омега*, писац Бил Греј и фотограф Брита Нилсон из романа *Мао II*, итд. ДеЛило има посебан однос са авангардним филмом, па се Ајзенштајнове, Бергманове и Годарове технике монтаже често примећују и у самој наративној структури романа. Приметно је и ДеЛилово одушевљење модерним романом, и у његовим делима се често, између осталог, могу пронаћи и референце на Џојса, Фокнера, Хемингвеја и Елиота. Овде ћемо се, међутим, фокусирати на чудесно својство уметности у свету ДеЛилових романа и на њену необјашњиву моћ да ликове доведе до изненадне спознаје истине.

Када Џејмс Акстон, наратор у роману *Имена* који је смештен у Грчку и неколико локалитета на Блиском истоку, пред сам крај романа одлучи да посети Акропољ, место које га је на почетку одбијало због своје узвишености и са којим никако није могао да се повеже, он изненада осећа да то „није реликвија упокојене Грчке, већ део града који живи у подножју” (*The Names*, 330). „Партенон мора да се осети, а не да се изучава”, каже Џејмс који у том тренутку осећа да из камена излази људско осећање, „тај нескривени вапај, тај глас који препознајемо као сопствени” (330). Џејмс, попут многих других ДеЛилових јунака, пред уметничким делом осећа не само неизмерно дивљење, већ и неку врсту духовног присуства које га доводи до истине. Као и обично, он није сам – „Људи пролазе кроз капију, потоци и јата људи, масовни скупови. Чини се да нико није сам.” (331). Попут сестре Едгар, Џејмс осећа да је једно са свим тим људима, и да је у томе сва истина. Језик је оно што као људи приносимо храму, а не молитва, појање и заклани овнови, размишља Џејмс у некој врсти духовног просветљења, и у томе је садржана сва истина људског рода – језик нас дефинише и чини да будемо једно, да будемо на истом таласу разумевања.

Фасцинација језиком је очигледна и у каснијим романима, али са временом Дона ДеЛила као да више интересује моћ сажетог израза и могућност невербалне комуникације, што се може учинити као парадокс у уметности писања романа. Уместо речи, ДеЛило ће све више користити уметност у покушају да оствари неку врсту романа тишине. У том смислу, *Тачка Омега*, роман у коме се време и говор успоравају до готово немогућих граница, односно роман који парадоксално жели да буде невербалан, да комуницира празнинама, најближи је том циљу. И сам назив романа упућује на нешто

мистично – термин је сковао француски филозоф и свештеник Пјер Тејар де Шарден, који је под Тачком Омега подразумевао крајњи циљ еволуције и највиши степен универзалне свесности којој тежи читав универзум.²⁵ У ДеЛиловом свету управо уметност даје могућност прескакања еволуције, трансцендирања стварности, и можда директне комуникације са неком врстом надсвести. Уметност нас приближава *Тачки Омега* сажимајући простор и време и померајући границе свести. У већ поменутом приказу овог романа, Мичико Какутани је написала да он „гуши”, да у њему „нема ваздуха”, што је заправо врло брижљиво испланирано – ликови као да су у вакуму, нечујни и непокретни, и чини се да њихова свест једино у таквом стању успева да трансцендира простор и време. И у буквалном смислу, роман *Тачка Омега* успорен је попут инсталације Дагласа Гордона *Двадесетчетворочасовни Психо* којом роман почиње, а која приказује Хичкоков култни филм успорен тако да траје цео дан.²⁶ Инсталација је нечујна, без музике и дијалога, што на почетку одређује комплетну атмосферу романа, у коме ће бити размењена тек понека реч и у коме ће радња бити успорена до крајњих граница. Синеаста Цим Финли, који жели да камером ухвати истину, „само један човек и један зид”, „освит човека” (*Тачка Омега*, 27, 78), неће успети да сними филм о ратном ветерану Ричарду Елстеру и његову причу о рату у Ираку, и како одмиче време обојица ће све мање говорити, док се на крају не растану у потпуној тишини. ДеЛило овде прави упадљиве паралеле са својим дебитантским романом *Американа*, где Дејв Бел, млади директор телевизијске мреже, попут Цима Финлија одлази из Њујорка да сними документарца у коме би људи које сусреће на пропутовању играли праве и измишљене сцене из његове прошлости. Као и Цим Финли, и Дејв ствара у пустињи, која га непрестано инспирише као студента, и обојица верују да ће путем филма, на мистичан начин какав дозвољава само уметност, добити изненадни увид у истину. Међутим, ни Дејв ни Цим не успевају у својој намери и њихови филмови остају на нивоу идеје. Они не успевају јер се прошлост не да испричати, истина се опире наративним стратегијама, и као у *Именима* „мора да се осети, а не да се изучава”. И осетиће се када наш дух постане једно са целим светом, у пустињи у којој су „садржане све тајне”, где се линије „пресијецају у пијеску.” (*Americana*, 355).

25 De Chardin, P. T. (2008) Beyond the Collective: The Hyper-Personal, in: *The Phenomenon of Man*, New York: Harper Collins Publisher, pp. 254-273.

26 У питању је права инсталација коју је ДеЛило заиста посећивао у Њујорку, па се у безименом наратору који опсесивно долази у галерију на почетку и крају романа могу препознати и елементи метафикције.

Пустиња или пуста земља је ДеЛилова вечна инспирација, и одједи Елиотове *Пусте земље* чују се на сваком кораку, можда најјаче у *Подземљу*, Делиловом најцењенијем роману до сада који заправо и јесте нека врста омажа овом Елиотовом делу. Протагониста Ник Шеј ради као директор отпада и током деведесетих година, у садашњости романа, живи у пустињи. И многа друга места у роману, попут сиромашног, прљавог и оболелог Бронкса и Казахстанске клинике за оболеле од радијације, подсећају на пусту земљу. У пустој земљи, или у овом случају депонији, ДеЛило препознаје не само метафору историје и истине, већ и огроман уметнички потенцијал, јер је уметник тај који у пустој земљи покушава да пронађе неки виши смисао и скривену логику. И у роману *Бели шум* отпад се посматра као средство долажења до истине, па тако Џек Гледни док „чепрка” по кућном ђубрету изненада спознаје одлике друштва конзумеризма и покушава да пронађе своје место у таквом систему. Попут Гледнија, и Ник Шеј приступа отпаду са посебном пажњом, и као и Гледни, и Ник осећа да се у отпаду крије нека нова истина, алтернативна историја која чека да буде откривена коришћењем уметничке имагинације. То управо чини Клара Сакс – уметница из романа *Подземље* која, према Полу Глисон, осликавањем бомбардера из епохе Хладног рата даје ново виђење историје која више није само историја великих људи.²⁷ Када Ник угледа Кларине осликане бомбардере из балона, изненада ће схватити суштину историје, која припада свим људима и која мора да укључи све ако жели да буде истинита. Према Глисон, Ник долази до овог закључка управо преко Кларине уметничке визије као што читаоци долазе до сличног закључка преко ДеЛилове „визије” у *Подземљу*,²⁸ која је опет посредована Елиотовим пророчанским визијама. *Подземље* се и завршава речју „Мир”, сасвим налик на завршне стихове Елиотове *Пусте земље* на санскриту „Shantih, shantih, shantih”, најављујући нови, медитативни тон и тишину који ће обојити ДеЛилов све сажетији израз у наредним романима.

Напоследку, као и сам ДеЛило, који се често описује као својеврстан пророк савременог доба, и уметници из његових романа су визионари, а њихова дела често имају чудесне ефекте. Уметност најављује будућност, па тако Хичкокова

27 Gleason, P. Don DeLillo, T. S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land, in: *Underworlds, Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, eds. Dewey, J., Kellman, S.G. and Malin, I. (2002), Newark: Associated University Presses, pp. 130-43.

28 Gleason, P. History as Accretion and Excavation, in: *Electronic Book Review*, 24 August 2004, 16 April 2014, <http://www.electronicbookreview.com/thread/critical/ecologies/accretive>

чувена сцена под тушем и убиство Мерион Крејн у тумачењу Џенет Ли, чиме се завршава пролог у *Тачки Омега*, као да најављује каснији нестанак Ричардове ћерке у роману.²⁹ У *Подземљу* Бројгелова слика „Тријумф смрти”, која стоји у називу пролога и о којој један лик непрестано размишља најављује смрт и болест којима се завршава роман – убиство Есмалде и Никову посету Казахстанској клиници. Фотографија Лија Харвија Освалда на којој поносно позира са пушком у руци на сличан начин префигурира догађаје у роману. У ДеЛиловом свету сви смо повезани у Тјераровој носфери, сфери „здружених људских мисли” (*Тачка Омега*, 58), или некаквом пољу знања које се непрестано приближава крајњем степену еволуције, а уметност нам у ретким тренуцима преданости омогућава непосредан увид у прошлост и будућност. Наратор у *Тачки Омега* каже: „Потребна је изузетна пажња да бисте видели оно што се догађа пред вама. Потребан је труд, посвећенички предано настојање, да бисте видели оно у шта гледате.” (19), и такво помно проматрање стварности управо је карактеристика ДеЛилове прозе. Уметност је тај божански дух или дах који нам помаже да прескачемо степенице еволуције у кретању ка *Тачки Омега*, да доживимо тренутке екстатичног задовољства у спознаји да смо сви једнако важни и исти у различитости.

Закључак

Тешко је извући било какав апсолутан закључак када је у питању поетика Дона ДеЛила, јер би се увек могла пронаћи макар суптилна доза ироније која би оповргла сваку постављену тезу. Па ипак, чини се да у ДеЛиловом стваралаштву постоји једна константа – фасцинација масама и дубока вера да истина кружи на таласима здружених људских мисли које конвергирају у некој замишљеној тачки која у себи сажима прошлост и будућност. Попут уметника из својих романа, ДеЛило размишља у категоријама геолошког времена и простора и истину приказује као свеукупно колективно знање или колективно наслеђе свих људи, које чини да мислимо у ројевима, да истину спознајемо једино у заједништву са другима. У таквом свету медијима се, можда сујеверно, приписују чудотворна својства, јер сажимају простор и време и чине нас ближим него икада. Међутим, тек уметност, моћ креативне имагинације и стварања у пустој земљи доноси ред и смисао, јер истина је у свима нама, само треба да је се

²⁹ У роману је наговештено да је она можда убијена ножем који је пронађен у пустињи, али следећи Џимова размишљања можемо доћи до закључка да је она заправо прешла у неко стање чисте свести, или да никада није ни била присутна.

сетимо када једном успоримо време тако да коначно видимо оно у шта гледамо.

ЛИТЕРАТУРА:

- Augustin, A. (1973) *Ispovjesti*, prev. Hosu, S., Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Chicago: University of Michigan Press.
- Baxter, C., A Different Kind of Delirium, in: *New York Books*, 09 February 2012, 10 February 2012, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2012/feb/09/different-kind-delirium/>
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press.
- De Chardin, P. T. (2008) Beyond the Collective: The Hyper-Personal, in: *The Phenomenon of Man*, New York: Harper Collins Publisher, pp. 254-273.
- DeCurtis, A. An Outsider in this society, in: *Conversations with Don DeLillo*, ed. de Pietro, T. (2005) The University Press of Mississippi, pp. 52-74.
- DeLillo, D. (1976) *Ratner's Star*, New York: Knopf.
- DeLillo, D. (1982) *The Names*, New York: Knopf.
- DeLillo, D. (1985) *White Noise*, New York: Viking.
- DeLillo, D. (1988) *Libra*, New York: Viking.
- DeLillo, D. (2003) *Americana*, prev. Javornik Čubrić, M. Zagreb: Hena com.
- ДеЛило, Д. (2005) *Космополис*, прев. Пауновић, З., Београд: Геопоетика.
- ДеЛило, Д. (2007) *Подземље*, прев. Пауновић, З., Београд: Геопоетика.
- ДеЛило, Д. (2008) *Падач*, прев. Пауновић, З., Београд: Геопоетика.
- ДеЛило, Д. (2010) *Тачка омега*, прев. Пауновић, З., Београд: Геопоетика.
- Duvall, J. (2008) The power of history and the persistence of mystery, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J. Cambridge: CUP, pp. 1-10.
- Gleason, P. (2002) Don DeLillo, T. S. Eliot and the Redemption of America's Atomic Waste Land, in: *Underwords, Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, eds. Dewey, J. S. G. Kellman and Malin, I. Newark: Associated University Presses, pp. 130-43.

Gleason, P. History as Accretion and Excavation, in: *Electronic Book Review*, 24 August 2004, 16 April 2014. <http://www.electronicbookreview.com/thread/criticalecologies/accretive>

Green, J. *Libra*, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J. (2008) Cambridge: CUP, pp. 94-107.

Hutcheon, L. (2005) *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York/London: Routledge.

Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Kakutani, M. Make War. Make Talk. Make it All Unreal, in: *The New York Times*, 01 February 2010, 16 April 2014, <http://www.nytimes.com/2010/02/02/books/02book.html>

Marić, A. Media medi(t)ations in Don DeLillo's *Underworld*. In: *Philologia*, No. 9, ed. Čubrović, B. (2011), Belgrade: Svetlo, pp.111-121.

McClure, J. DeLillo and Mystery, in: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, ed. Duvall, J. (2008), Cambridge: CUP, pp. 166-178.

Silverblatt, M. An interview with Don DeLillo on *Underworld*, in: *Bookworm on KCRW*, 15 January 1998, 16 April 2014, http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw980115don_delillo

Вукотић, А. Истина, историја и прича у роману Вага Дона ДеЛилла, у зборнику *Језик, књижевност, вредности: књижевна истраживања*, ур. Лопичић, В. и Мишић Илић, Б. (2013) Филозофски факултет Ниш, 2013, 247-256.

White, H. (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Aleksandra Vukotić
Metropolitan University, Belgrade

DON DELILLO: THE CLOUD OF KNOWING

Abstract

The paper considers an issue of recognising the truth in the novels of Don DeLillo in an attempt to show that works of this author never offer recognition of the truth through recognition of facts, historical documents and stories, but unveil the truth in inexplicable, mystical ways. The truth is mainly recognised collectively, while it seems that broad masses of people are connected by an invisible force that suddenly enables them to access a pool of knowledge; an extended hand of this invisible force are the media that hold the power to bring DeLillo's characters to a state similar to religious trance. The paper will also try to define the role of an artist and art production, which, as it seems, hold the key role in moving the boundaries to truth recognition in DeLillo's opus.

Key words: *DeLillo, truth, history, miracle, media, art*