



TUMAČENJE DUHA U PROZI DEJVIDA FOSTERA VOLASA

U ovom članku iznosim tvrdnju da figura duha – iznenađujuće često prisutna u prozi Dejvida Fostera Volasa – predstavlja pokušaj da se obrade problemi prisustva autora, autonomije karaktera, generacijskog uticaja i monologizma. Najpre ću locirati Volasov položaj unutar kritičke rasprave o nestajanju autora, pre nego što razvijem teoriju o opsjednutosti i prisustvu duhova u kompletnoj Volasovoj prozi, od prvog romana *Metla sistema* do zbirke pripovedaka *Zaborav*. Potom ću, pozivajući se na Bahtinovu teoriju polifonije i rukopise Volasovog dela, koji se čuvaju u centru Hari Ransom, izneti tvrdnju da Volasove „prikaze“ postepeno proizvode novi modus prisustva „autora-duha“ u tekstu koji teži da se udalji od monološkog pristupa narativu. Esej se završava sugestijom da je model sablasnog „koautorstva“ moguće nazreti u rukopisima Volasovog poslednjeg romana *Bledi kralj*.

Prozu Dejvida Fostera Volasa opsedaju duhovi, istovremeno remeteći i svet priče i ravan naracije, provocirajući zapitanost nad organizujućim glasom teksta. Tu zapitanost oni obrađuju kroz proces svojih pojavljivanja ili svojim iskazima, budući da postoje u dvosmislrenom liminalnom pripovedačkom prostoru, usmeravajući pažnju na autoritet i položaj kako junaka, tako i podrazumevanog autora. Sugerisao bih da se Volas, koristeći ezoterični status figura duhova, obraća važnom pitanju pisaca svoje generacije: prisustvu autora u tekstu i njegovom dijaloškom odnosu sa čitaocem.

Američki pisci Volasove generacije, koji su svoja prva važnija dela objavljivali tokom osamdesetih godina, bili su suočeni sa grananjem teorijskog diskursa o formi samog romana. Posebno je pitanje „smrti“ opsedalo akademsku sredinu unutar koje su obitavali mnogi pisci, uključujući i Volasa, dok je integrisanje poststrukturalističke teorije u univerzitetske programe, naročito visoko uticajne *Smrti autora* (1968) Rolana Barta, dovelo u pitanje ontologiju prisustva autora u tekstu. U eseju „Budućnosti proze i upadljivo mladi“ (*Fictional Futures and Conspicuously Young*; 1988), Volas se čvrsto pozicionira unutar svoje generacije, tvrdeći da je „klimu za 'sledeću' generaciju američkih pisaca [...] uskomešala zakasnela spoznaja neobičnih postignuća stranaca [...] poput Barta“, te da je „ideja o književnom jeziku kao bilo kojoj vrsti neutralnog medijuma za transfer [...] sa umetnika na publiku [...] pretočena u bogato potkrepljeno i ozbiljno pitanje“ (*Both*, 63–4). Četiri godine kasnije, Volas izriče još kontroverzniji sud o postbartovskoj figuri autora u prikazu knjige H. L. Hiksa *Smrt autora* (*Morte D'Author*; 1990), tumačeći poststrukturalistički nestanak autora kao napad na „postplatonističku predrasudu u korist prisustva nad odsustvom, i govora nad pisanjem“ (*Supposedly*, 140), pre nego što ponudi iznenađujuće šturo poricanje u poslednjim rečenicama prikaza u ime „nas građana koji duboko u sebi znaju da je pisanje čin komunikacije između dva ljudska bića“ (144). U ovom implicitnom stavljanju na stranu

„građana“, Volas se pomalo neiskreno pozicionira izvan „sablasnog žargona“ (*ibid*) univerziteta. U tom smislu, on se može opisati kao pripadnik generacije koju Džudit Rajan identifikuje kao „uznemirenu implikacijama teorije po savremeni život“ (Ryan, 2008), ali uzevši njegovu prozu kao dokaz, Volas je previše zaokupljen odnosom tih implikacija prema položajima autora i čitaoca da bi se u potpunosti oslobodio pitanja nestajanja autora.

Takav oscilirajući položaj dodatno se dramatižuje u Volasovoj prozi fiksacijom dijaloškog odnosa autora sa čitaocem, koji se ustoličava kroz primere „opsednutosti“ i prisustva duhova, čime se implicitno upućuje na odsustvo ili prisustvo pokojnika, među kojima se može naći i spektralna figura autora. Postavivši ovakvu dramatižaciju, Volas praktikuje ono što Bendžamin Vidis opisuje kao „neprekinuto preslišavanje Bartovih tvrdnji, ali ne i njihovo potvrđivanje“ (5). Vidis sugerše da je kritička pretpostavka neprekidnog nestajanja autorskog prisustva, koja svoju apoteozu pronalazi u Bartovom eseju, neprecizna, te dalje sugerše da se „tek u najradikalnijim delima [...] slučajnošću razotkriva svaki deo autorskog plana“ (6). Bartovu binarnost autora/zapisivača Vidis tumači kao lažnu dihotomiju, težeći umesto nje ka suptilnijem „čitanju tropa sveprožimajuće tekstualne prakse nagovaranja kada ona nije predstavljena kao eksplicitno nametljiva“ (17). Volasova proza, sugerisao bih, praktikuje ovo implicitno „nagovaranje“, ali se razilazi od Vidisovog odbacivanja poststrukturalističkog nestajanja autora u svom priznavanju Bartovog eseja kao nužnog trenutka važnosti u istoriji književnosti. U Volasovoj prozi, prisustvo autora se implicitno pojačava kao način da se komentariše njegovo uklanjanje.

Kod Volasa se to organizuje reifikacijom Bartovog pitanja „Ko tako govori?“ (142), te u skladu s tim prozu naseljavaju višestruki nerazaznatljivi glasovi koji potiču od moćnih ili odsutnih figura, a često i od figura duhova. Tokom svoje spisateljske karijere, ova prisustva Volas uklapa sa sve vidljivijim ponavljanjem sablasne figure autora, kao i sa pratećim fokusom na važnosti *dijaloga* i sa junakom i sa čitaocem. Ovo tumačim kao proces razvoja „materijalnosti“ pomoću koje Volas na kontroverzan način dramatižuje Bartove tvrdnje, pre nego što dođe u situaciju kao u poslednjim proznim delima, u kojima se „sablast“ autora, podvrgnutog teoretskoj „smrti“, vraća kao modifikovano prisustvo u tekstu. Sablasnog autora ne tumačim kao direktno oživljavanje prebartovske figure autora, nego kao povratak mrtvog autora u vidu duha, svesnog svoje egzistencijalne kontingentnosti sa čitaocima i njihovim tumačenjem, i rešenog da se dijaloški angažuje s njima.¹

Kao deo tog procesa, tumačim Volasa kroz ulazak u povezani dijalog sa druga dva modela autorske strepnje: sa Blumovim modelom *apophradesa* modulisanog prisustvom duha i Bahtinovim konceptom dijalozizma i polifonije. *Apophrades*, po kojem se „moćni mrtvac vraća, ali u našim bojama i govori našim glasom, barem delimično, barem u pojedinim trenucima, trenucima koji svedoče o našem prisustvu, a ne o njegovom“ (Bloom,

¹ Vidis je najbliži analizi te vrste „sablasnog“ prisustva autora koju ću opisati u kasnijem Volasovom delu u raspravi o *Potresnom delu zapanjujuće genijalnosti (A Heartbreaking Work of Staggering Genius)* Dejva Egersa, tokom koje konstrukt autora/pripovedača moli čitaoca da uzme fizičkog učešća u njegovoj smrti (Eggers, 437), stapajući kodeks sa telom autora „koga čitalac drži u ruci poput hostije na pričešći“ (Widiss, 128). Međutim, kao što ću kasnije ukazati, iako je telesnost u srcu Volasove strategije, materijalnost autora on ustoličava u eksplicitnijem dijaloškom maniru. Za dodatno poricanje nestajanja figure autora, v. Burke.

141), forma je ogrešenja u kojoj „najsnažniji“ pesnici postižu „stil koji oslikava i na neobičan način zadržava prednost nad svojim prethodnicima, tako da je tiranija vremena skoro zbačena i u jezovitim trenucima čovek bi poverovao da ga *imitiraju njegovi preci*“ (*ibid*, originalni kurziv). Međutim, kao što je Čarls Haris pronicljivo ukazao, „snažni prethodnici koje je Volas bio sklon da preuzme [takođe su] uključivali i njega samog“ (120) i verujem da to potvrđuje sve stalnije prisustvo podrazumevane figure autora u Volasovoj prozi.²

To prisustvo je takođe sprovedeno u skladu sa razumevanjem dijalogizma kako ga opisuje Mihail Bahtin, koga Volas spominje u „Budućnostima proze“, u istoj listi na koju je stavio i Barta. Volasov pristup smrti autora Maršal Bozvel direktno tumači preko prikaza knjige *Morte D'Author*, u kojoj Volas hvali način na koji Hiks „dopunjava Deridu pomoću Vitgenštajna“ (Boswell, 171). Iako se slažem da je ovo koristan pristup njegovoj *ranij* prozi, verujem da tumačenje Volasa u odnosu prema Bahtinu daje održiviji model primenjiv na celu njegovu spisateljsku karijeru, pomoću kojeg se mogu mapirati problemi autorskog monologizma ostvarenog kroz motive opsednutosti i prisustva duha u prozi. U čuvenoj raspravi o metodi polifonije kod Dostojevskog, Bahtin analizira način na koji se ruši „monološka ravan romana“ od strane junaka kao „potpuno autonomnog prenosioca njegovog individualnog sveta“ (Bahtin, 5). Bahtin hvali narativ Dostojevskog kao „u potpunosti formiran interakcijom nekoliko svesti, od kojih nijedna nije u potpunosti objekat one druge“ (18), što ima za rezultat „slobodne ljude, sposobne da stoje *uporedo* sa svojim tvorcem“ (6, originalni kurziv). U završetku eseja, izneću tvrdnju da Bahtinov koncept polifonije i dijalogizma nudi važan model pomoću koga se mogu tumačiti sablasni odgovori Volasa na nestajanje – i mogućí povratak – figure autora.

Otkrivanje opsednutosti, duhova i materijalnosti u prozi

Narativ Volasovog debija *Metla sistema* (*The Broom of the System*; 1987) ne predstavlja eksplicitno pribegavanje natprirodnom, ali taj roman ipak sadrži preokupaciju misterioznim pojavama i propisanim autoritetom nevidljivih sila. Zaplet romana se vrti oko nestanka stožera jedne porodice: prabake Lenor Bidsman, koja se takođe zove Lenor, čije prebivalište nije nepobitno utvrđeno, ali koja iz svog nepoznatog skloništa kontroliše događaje. Jezički uticaj koji baka, nekadašnji Vitgenštajnov student, vrši na Lenor manifestuje se kao krajnja ontološka nesigurnost, o čemu svedoči razgovor koji Lenor vodi sa svojim psihijatom, doktorom Džejom:

Pretpostavimo da me baka zaista ubedi da je sve što stvarno postoji u mom životu samo ono o čemu se može govoriti? [...] da se u mom životu ništa ne dešava što nije već ispričano ili o čemu se može govoriti, i ako je tako, u čemu je razlika, zašto bi uopšte trebalo živeti? (*Broom*, 119)

Njeno pitanje potkopava činjenica da je i sâm doktor Džej pod kontrolom bake, te da su i njegovi tobože bezinteresni odgovori prožeti istim autoritetom zbog kojeg je i nastala Lenorina egzistencijalna kriza. Roman je krcat sporednim primerima narativne ili jezičke opsednutosti povezane sa uticajem bakinog duha. Lenorin posesivni ljubavnik Rik Vigoros

² Za širu analizu blumovskog poetskog ogrešenja u Volasovoj prozi, v. Harris.

otvoreno govori o svojoj želji da je poseduje, izjednačavajući posedovanje sa kontrolom i eksplicitno tvrdi: „Ja sam posesivan. Želim da je posedujem, ponekad“ (72). Na Rikovu posesivnost, međutim, utiče bakin nestanak: on zna da njegova priroda, koja bi sve da kontroliše, „nije prihvatljiva devojci do srži zaplašenoj mogućnošću da nije u stanju sebe da poseduje“ (*ibid*). Potom, Rikova žudnja da kontroliše Lenor manifestuje se prikriveno i metafizijski kroz njegove pripovetke objavljene pod pseudonimom (191). Dalje, iznenadno „papagajsko ponavljanje“, glasovna artikulisanost Lenorinog kanarinca, nimfe po imenu Vlada Nabijača, koju prečasní Sajks tumači kao „glas Gospoda“ (275), nastaje kada ptica proguta suplement pinealne žlezde, čemu jednim delom kumuje i baka (148–9).

Baka – primer najranijeg ponavljanja figure koju ću nazvati „odsutni posednik“ – takođe je mesto i generacijske i metafizijske strepnje, jer je iza bake moguće locirati prisustvo još jednog odsutnog vlasnika: samog Vitgenštajna, koji je imao duboki uticaj na Volasovo stvaralaštvo.³ Bakino mešanje je, međutim, ograničeno jer iako ima značajnog udela u kontroli naracije, njen glas se direktno ne pojavljuje u *Metli sistema*.

U jednom broju pripovedaka iz Volasove prve zbirke *Devojčica neobične kose* (*Girl with Curious Hair*; 1989)⁴ razvija se motiv opsednutosti iz prvog romana. Taj proces uključuje namernu transpoziciju od „papagajskog ponavljanja“, koje se nalazi u zapletu *Metle sistema*, ka narativnim registrima samih pripovedaka. *Devojčica neobične kose* se može praktično, iako pomalo reduktivno, tumačiti kao Volasovo „papagajsko ponavljanje“ registara nekoliko starijih i savremenih pisaca. Volas imitira i parodira narative Breta Istona Elisa („Devojčica neobične kose“), Roberta Kuvera („Lindon“), Vilijama Gasa („Džon Bili“), Filipa Rota („Reci nikad“) i, konačno, Džona Barta („Ka zapadu kurs imperija zauzima“).⁵ Iako se ova tehnika može učiniti pomalo zazornom (sâm Volas je spominje kao „formalnu vratolomiju“ [„Interview with Larry McCaffery“]), niz pripovedaka sačinjava polaganu konvergenciju tokom koje se izgrađuje implicitna mimikrija postojećih autorskih stilova, da bi na kraju „iskočio“ podrazumevani autor u sagi o smrti metafizike „Ka zapadu kurs imperija zauzima“. Završna pripovetka u zbirci, koja operiše kao „eksplozija Armagedona“ za formu, rađa novi pristup metafizici u Volasovom stvaralaštvu (*ibid*, 41). Na taj način, moguće je *Devojčicu neobične kose* posmatrati kao ponavljanje Blumovog modela *apophradesa*, po kojem Volas namerno pokušava da natera svoje prethodnike (kao i neke od savremenika) da progovore njegovim vlastitim glasom – metodologijom agresivnijom od Blumovog „rezervisanja“ dela na prethodnike i ogoljenijom, namerno arteficialnijom u svojoj mimikriji.

Dramatizacija predavanja vlastite ličnosti i glasa drugome u bitnoj meri se razvija u priči „Ka zapadu kurs imperija zauzima“, što se ilustruje sledećim odlomkom u kojem protagonist Mark Nektr iskazuje zebnju zbog svojih emocija:

³ Raspravu o Volasovom odgovoru na Vitgenštajna v. u: Boswell, Hayes-Brady, Ramal, Baskin i Horn.

⁴ Odlomci iz Volasove zbirke pripovedaka *Devojčica neobične kose* dati su u prevodu Igora Cvijanovića („Agora“. Zrenjanin, 2014). (*Prim. prev.*)

⁵ Analizu Volasovog duga prema ovim književnicima v. u: Boswell, poglavlje o ovoj zbirci (65–116). U intervjuu iz 2005, Volas otkriva da u vreme kad je imao dvadesetak godina „nije bilo velike razlike između divljenja sposobnosti pojedinih pisaca i želje da se ta sposobnost prisvoji za sebe“. („Interview with Didier Jacob“, 156).

[...] kao da im nema pristup. Nema čak ni osećaj da poseduje svoje emocije [...] Izuzev kad gađa, veoma retko ikad išta oseća. (Girl, 303)

Markova zebnja uključuje i gubitak posedovanja modusa izražavanja koji bi se razrešili kroz izvođenje akcije. Grubim dvosmislenostima „ispisivanja“ ili „pucanja“ (drugo se eksplicitno izjednačava sa pisanjem u priči „Ka zapadu kurs imperija zauzima“) locira se ponovno osvajanje vlastitog izraza u eksplicitno metafikcionalnom gestu – pisanju vlastitog sopstva. Markov narativ je, međutim, „ispisan“ na stranicama drugog, heterodijegetskog autora, neimenovanog člana njegove kreativne književne radionice. Ako se čini da je Markov modus izražavanja zapravo usmeren od strane „odsutnog posednika“, u klimaksu sa Markovim prepričavanjem vlastite priče dodatno se osporava mesto naracije i vlasništvo nad narativom, što nejasnim čini položaj i junaka i pripovedača (264). To se postiže namerano dvosmislenim metaleptičnim prelazima u naraciji: kada pri kraju ove pripovetke misteriozni pripovedač počinje da opisuje Markovu metafikcionalnu priču – priču za koju Mark „veruje da nije njegova“ (355) – registar postaje krajnje neujednačen, kreće se između pripovedanja u trećem licu o sadržaju (356) i kontekstu Markove priče i neposredovanog pripovedanja same priče (363) u kojoj se opisuje borba za prevlast između utamničenog „streličara takmičara, po imenu Dejv“ (356) i njegovog cimera iz zatvorske ćelije, nasilničkog i sveznajućeg falsifikatora „čije ime je Mark“ (361).

Ovo zapleteno amalgamisanje karaktera, impliciranog autora i pripovedača bitno je složenije od odnosa posednik-zaposednuti u knjizi *Metla sistema*, remeteći više simplistički, linearni tok prethodnih opisa posednutosti ili gubitka autonomije. Po prvi put, takođe to čini proces sugestivnim na prisustvo samog Volasa („Dejv“) u tekstu. Priča „Ka zapadu kurs imperija zauzima“ je, naravno, Volasovo eksplicitno novo pisanje još jedne metafikcionalne priče: „Izgubljen u kući smeha“ (*Lost in the Funhouse*; 1968) Džona Barta. Ovo subverzivno novo pisanje priče Volasovog „patrijarha mog patricida“ („Interview with Larry McCaffery“, 48) eksplicitno povezuje dramaturgiju gubitka glasa ili zaposednutost od strane nevidljive sile sa strepnjom od uticaja. Ovde se proces strepnje preobražava preko dvorane sa ogledalima iz naslovne kuće smeha u višeznačni proces u kojem figure posednika i kontraposednika u kojem svaki član preinačava narativni položaj drugog člana ili utiče na njega. Iako se Volasovo ime priziva, čime se implicira prisustvo njega kao autora, u sistemu se njegovo spominjanje odlaže pošto ne postoji jedan opipljivi agens koji bi sveobuhvatno kontrolisao narativ priče. Iako Bozvel tumači „Ka zapadu kurs imperija zauzima“ kao Volasovo ustoličavanje *clinamena* Bartove knjige (103), verujem da goreopisani amalgamatski niz uticaja, kontrauticaja i metafikcionalne mimikrije na kraju vrhunac pripovetke približava multidirekionalnoj parodičnoj formi *apophradesa*.⁶

Beskonačna lakrdija (*Infinite Jest*; 1996) uzima motive posedovanja, metafikcije i prisustva autora i stapa ih u dijegetsko okruženje koje je eksplicitno natprirodno, započinjući time neprestanu interakciju sa movivom ne-mrtvog naratora u Volasovom delu. Zagrljaj natprirodnog

⁶ Čarls Haris tvrdi da je uključivanje karaktera iz „Romansijera aspiranta“ u Bartov roman *Izlazi uskoro!!!* (*Coming Soon!!!*; 2001) sugerise da je „i sâm Bart patio od neke vrste povratne strepnje od uticaja, postajući tako zajedno sa Volasom blumovski *apophrades* koji u stvarnosti utiče na svog prethodnika“ (121).

je sistematski razvoj ranijih modela posedovanja, autonomnosti strepnje i metaleptičke pripovedačke fluidnosti i neprestano je – sve eksplicitnije – povezan sa figurom autora.

Povratak pokojnika u *Beskonačnoj lakrdiji* – konkretno, povratak figure mrtvog oca koji je takođe kinematografski *auteur* – predstavlja još eksplicitniji stadijum u odnosu na pripovetku „Ka zapadu kurs imperija zauzima“ u dramatisaciji strepnje od uticaja.⁷ Na taj način, takođe se stvara i mesto strepnje nad narativnom vlašću, pošto jednu od ključnih rečenica Volas gradi oko sablasne figure ravne onoj koju Brajan Ričardson naziva poroznim pripovedačem: „misterioznim i nerazmrsivim umetanjem drugoga glasa unutar svesti pripovedača“ (95). Ričardson tvrdi da prisustvo poroznog pripovedača provocira niz pitanja o zvučnosti i pripovedanju:

U svojoj najogoljenijoj formi, osnovno pitanje ostaje: da li je glas unutrašnji ili spoljašnji? Ako je spoljašnji, koji je njegov mogući izvor [?] Ako je unutrašnji, da li je projekcija ili halucinacija, ili je glas drugog protagoniste koji govori kroz njega usled pounutrašnjenja njegovog govora? Onda, da li je nekako u isto vreme i unutrašnji i spoljašnji, recimo, natprirodni glas koji se oglašava iz njega, poput demona, ili je to glas autora koji stvara i usmerava misli pripovedača? Ili sve te glasove prosto izgovara jedan govornik? Sve ove hipoteze su verovatne, ali svaka od njih protivreči na mnogim mestima izvesnim aspektima drugih mogućih odgovora. (98)

U *Beskonačnoj lakrdiji*, konfuziju oko „mesta porekla“ glasa Volas dramatisuje pojavom „prikaze“ doktora Džejmsa Inkandence pred Donom Gejtlijem, koja se odigrava pri kraju romana. Prisustvo prikaze autor predskazuje u brojnim prethodnim scenama. Otac Džejmsa Inkandence iznosi materijalističku sugestiju da njegov sin mora da postane „mašina u duhu“ (*Jest*, 160) kako bi postao uspešan u tenisu, što je nesvesna inverzija kritike kartezijanskog dualizma Džilberta Rajla.⁸ U analizi *Beskonačne lakrdije* i neuronauke, Stiven Bern tvrdi da je „materijalizam monistička teza koja ukida pozivanje na *dušu* ili *duh* tako što insistira da je um prosto nastajući fenomen biološke materije mozga“ (Burn, *Guide*, 50, originalni kurziv).⁹ Ova filozofska pozicija se ironizuje kada se Džejms kasnije u pripovedanju pojavi kao duh, što je inverzija Rajlovog čuvenog citata, koji biva opredmećen nasađivanjem Džejmsove lobanje na „žiroskopski senzor ravnoteže i *mise-en-scene* kartu prisvajanja i prijapistički zabavni arsenal“ (31); mašina u Inkandencinom duhu, pretpostavljamo, može da postoji. Doktrina materijalizma koja se, sledeći pedagoški pristup oca Džejmsa Inkandence, predaje na Teniskoj akademiji Enfield i koja na kraju dovodi do delimičnog raspadanja Hola Inkandence („Ja nisam mašina“, protestuje on tokom svog mentalnog i fizičkog raspada [12]) ima za rezultat izvesnu formu samopoduke o društvenoj izolaciji. Ako pripovedač u priči „Sve je zeleno“ iz zbirke *Devojčica neobične kose* doživljava očajanje kada pogleda u svoju emotivno hladnu ljubavnicu i oseća da joj „daje sve od sebe i da ti više ne daješ ništa od sebe zauzvrat“ (230), u romanu *Beskonačna lakrdija* nastupa uznemirujuća eskalacija ovog monadskog „hermetičkog zatvaranja“ sopstva, procesa koji se eksplicitno vezuje uz pitanja o natprirodnoj, generacijskoj i autorskoj strepnji.

⁷ Takođe je to i intertekstualno upućivanje na dramu *Hamlet*, odakle je roman i uzeo svoje ime.

⁸ *The Machine in the Ghost* je takođe naslov jednog od Inkandencinih filmova (1988).

⁹ Takođe v. Burn, „Webs of Nerves Pulsing and Firing: *Infinite Jest* and the Science of Mind“.

U razgovoru između Hala i Orin Inkandence, rasprava o natprirodnom vodi do zaključka da ispod površine materijalističkog ustroja uma vrebaju „primitivne“ vere. Hal se nadozvezuje pozivanjem na antropološka saznanja o urođeničkim kanadskim plemenima:

U plemenu Ahta iz okoline Vankuvera klale su se device i njihova krv se veoma pažljivo sipala u otvore balzamovanih tela njihovih predaka [...] da bi ih u potpunosti ispunili krvlju devica i time sačuvali privatnost njihovog duševnog stanja. Ovde se navodi odgovarajuća maksima njihovog plemena: „Zasićeni duh ne vidi tajne stvari.“ Oksfordski rečnik engleskog jezika diskurzivno postulira da je to jedno od prvih zabeleženih profilaktičkih sredstava protiv shizofrenije. (243–44).

Ovaj odlomak je značajan zbog razvoja „sablasnog“ uticaja kojim upravlja baka u romanu *Metla sistema* i straha od gubitka psihološke vlasti, koji se istražuje u zbirci *Devojčica neobične kose*.¹⁰ Prvo, odsutni posednik se doslovno konfigurira kao sablast – počivši koji se vraća kao duh. Drugo, duh pokojnika se ovde povezuje sa mešanjem u *duševni* život, čega se prema Ahtima valja plašiti – otuda i savremena asocijacija sa duševnim bolestima. Konačno, duh se povezuje sa figurom *pretka*. Ova složena figura, duh pretka koji prožima ili zaseda vaš um, važna je u razvoju ideje o gubitku autoriteta koja se istražuje u ranijoj Volasovoj prozi, iako ostaje vezana za strepnju od uticaja, strepnju od pretka koji kontroliše vaš mozak. Ovo je doslovno tumačenje i izvrtnje Blumovog povratka pokojnika – u *anaphradesu*, glas pokojnika se, skoro neobjašnjivo, generiše kroz rad živih, koji su nasledili njihovo mesto u kanonu. U *Beskonačnoj lakrdiji* pokojnik se bukvalno vraća sa momentalnom namerom da zaposedne mozak svojih potomaka.

Pojava prikaze Džejmsa Inkandence pred očima Don Gejtlija dok leži u bolnici konkretizacija je tropa zaposednutosti, nasleđa i autorstva koji diskretno prožima Volasovu prozu još od prvog romana. Tom Lekler prvobitno povezuje prikazu sa samim autorom („Volas ulazi u svoj narativ kao visoka, leksički nadarena i etimološki svesna ‘prikaza’“ [LeClair, „Prodigious“, 32]) pre nego što prizna da „‘prikaza’ zvuči kao kombinacija Hala i njegovog oca“. Međutim, na kraju zaključuje da prikaza tako zvuči zato što je i sâm Volas „čudesna saradnja“ ove dvojice junaka (33). U stvari, prikaza se implicitno identifikuje sa Gejtlijem kao manifestacija Džejmsa Inkandence, ali Leklerov članak ima vrednosti zbog stavljanja u prvi plan enigme autorskog prisustva predstavljene kroz manifestaciju prikaze.¹¹ Na drugom mestu, Lekler povezuje živog Džejmsa Inkandencu sa Tomasom Pinčonom (33), još jednom vezom natprirodne figure sa književnim prethodnikom.¹²

Prikaza je mesto autorske konfuzije, a način na koji komunicira sa ležećim i efektivno nemim Gejtlijem novi je napredak figure „odsutnog posednika“ u odnosu na Volasovu raniju prozu. Klimaks pripovetke „Ka zapadu kurs imperija zauzima“ sugeruje završetak u sveobuhvatnije usmerenom toku posedovanja putem uvođenja niza stopljenih narativnih

¹⁰ Primititi homofoničnu povezanost između reči *Ahta* i *art*.

¹¹ Bozvel tumači prikazu kao „Volasa“ (170); u nastavku tvrdim da bi prikaza pre bila „treperavi“ amalgam figura autora.

¹² Bern povezuje Volasovu upotrebu duhova sa generacijskim dijalogom („mrtvi nam govore“ [Burn, *Guide*, 1]) i takođe tumači prisustvo „visokog, ponekad alkoholisanog duha po imenu Džejms“ kao prizivanje Džejmsa Džojsova, još jedne figure pretka (*Ibid.*, 25).

glasova posedujućih i kontraposedujućih, ali se čini da spoj prikaza-Gejtlji pojednostavljuje prvobitni tok posedovanja time što su i posednik i zaposednuti prisutni u istoj sobi. Međutim, kompleksan je način posedovanja. Prikaza razgovara sa Gejtlijem kroz vlastiti „glas mozga“ (831) i umeće svoje misli u Gejtlijevu svest, uključujući i reči koje nisu u njegovom rečniku, ali koje se ipak pojavljuju kao deo njegovog misaonog procesa. Rezultat je narativni registar koji je praktično nemoguće razmrsiti, pošto je nejasno u kojem obimu prikaza modifikuje Gejtlijev „glas mozga“. Po prvi put u Volasovoj prozi vidimo neku vrstu „poroznog pripovedača“ koga je opisao Ričardson, po kojem mrtvi utiču na jezički izbor živih, ali ovde je posedništvo uokvireno – koliko god to problematično bilo – *dijalogom*.¹³

Zbunjujući status glasa prikaze problematizuje mogućnost neprekinute narativne ravni. Sama prikaza zauzima pragmatični pristup i govori Gejtliju da prestane da se brine da li on to sanja ili ne, te da „prосто kapitalizuje njegovo prisustvo“ (*Jest*, 830). Ovaj sentiment, zajedno sa zajedljivom upotrebom reči „kapitalizovati“, izriče duh koji je kao čovek za života bio loš sagovornik, što istodobno evocira Volasovo artikulirano nezadovoljstvo u eseju „*E Unibus Plurum* – televizija i američka proza“ („*E Unibus Plurum: Television and US Fiction*“) sa kapitalistički modifikovanom ironijom postmoderne umetnosti, koju navodno reprezentuje delo Džejmsa Inkandence. Stoga ovo kompleksno ponavljanje *apophradesa* konačno obuhvata i Volasa, dovodeći u razgovor i mrtve koji „papagajski ponavljaju“ (lažne) sentimente u vlastitom narativnom registru, dok se u radikalnom ironizovanju procesa sentimentu duhova takođe mogu pripisati nekim od Volasovih savremenika (povratak života koji otelotvoruje sentiment mrtvacu) kritikovanih u eseju „*E Unibus Plurum*“ zbog „dostojanstvene ironije“ (*Supposedly*, 76, originalni kurziv).¹⁴

Mada bi se možda trebalo čuvati Leklerove direktne asocijacije sablasti sa Volasom, važno je zapaziti da iako on povezuje živog Džejmsa Inkandencu sa Pinčonom, on tu asocijaciju ne proširuje na prisustvo njegovog duha. Kao i u stopljenom narativnom glasu pri kraju priče „Ka zapadu kurs imperija zauzima“, čini se da prikaza reprezentuje amorfnu, „treperavu“ nakupinu sentimentata, od kojih su se neki modifikovali tokom procesa umiranja. Osim što zauzimaju mozak živog čoveka, prikaze se kreću „brzinom kvantne čestice“ (*Jest*, 831), što prikazi Inkandence daje nove empatijske sposobnosti. Volas sugerše Makejfriju da je za živog čoveka „istinska empatija nemoguća“ (22), ali prikaza prožima barijere svesti i na jednom mestu bukvalno doživljava Gejtlijev bol (839). „Dijalog“ između Gejtlija i prikaze, sa povezanim stapanjem narativnih protivrečnosti i neodlučnosti, predstavlja značajnu empatijsku promenu u modusu posedovanja unutar Volasove proze i korak je – koliko god problematičan – prema dijaloškom modelu.

¹³ Ton Stas sugerše da je interakcija između prikaze i Gejtlija deo šireg sistema porozne pripovedačke neizvesnosti koja karakteriše čitav narativ (Staes, 420). Endru Voren, koji ovaj modus naziva modelom „slobodne indirektno prikaze“ ističe nagoveštaj prikaze da je pre svoje smrti pokušavao da „osposobi medijuma“ (838) pomoću koga bi komunicirao sa svojim sinom, primećujući da ovde „medijum“ jezički stapa pronalazak odgovarajuće forme i komunikaciju sa mrtvima (Warren, 405).

¹⁴ Volas je ranu verziju romana prvobitno naslovio „Pravo je čudo da su bili u ocu, a da ga nisu poznavali“ (*It was a great marvel that they were in the father without knowing him* [*Jest Box*, 15.6]) prema prologu *Strepnje od uticaja* (Bloom, 3).

Druželjubivi duh

U *Beskonačnoj lakrdiji*, „odsutni posednik“ koji je do tada zauzimao ambivalentnu, i po vremenu zloćudnu ulogu, postaje prisutan u nematerijalnoj formi duha i stupa u direktni razgovor sa umom koji je zaposeo. „Prikaza“ ove figure i nova dijaloška priroda odnosa rezultira ustanovljavanjem onoga što ću označiti kao prisustvom figure „druželjubivog duha“ u Volasovoj prozi. Druželjubivi duh nosi izvesne osobine odsutnog posednika (otuda je Gejtli na početku zbunjen da li prikaza predstavlja Boga ili njegovu bolest [833]), ali njegovim pojavljivanjem pred zaposednutim i sklonošću da svoju svest direktno ispreplete s njegovom, nastaje nešto blisko empatijskom razgovoru. Ova figura i dalje nosi tragove svoga pretka i autora, ali jasno predočava svoju žudnju za *interakcijom*, umesto za udaljenom orkestracijom. U *Beskonačnoj lakrdiji*, ova interakcija je obeležena stepenom nesigurnosti nad autoritetom i delovanjem prikaze, koja se nepozvana upliće u svest Gejtlija u činu „leksičkog silovanja“ (832). Ipak, modus interakcije je ovde daleko blagonakloniji nego u figuri posednika koja kontroliše svest u ranijoj prozi. Dugački govor prikazuje o važnosti glasova „figuranata“ u njenoj metodologiji „radikalnog realizma“ preobličava posednika iz monološke figure u figuru koja je, u najmanju ruku, fokusirana na polifoni pristup narativu u kojem se mogu čuti glasovi svih protagonista.

Figuru druželjubivog duha Volas radikalno razvija u *Zaboravu* (*Oblivion*; 2004), ali i u zbirci *Kratki razgovori sa ogavnim muškarcima* (*Brief Interviews with Hideous Men*; 1999) koju objavljuje u međuvremenu. Volas izvodi formu međučina koja se usredsređuje na pridruženi usitnjeni razvitak tropa metafikcije iz pripovetke „Ka zapadu kurs imperija zauzima“, premda suštinski za sazrevanje figure posednika. Zbirka se razvija od konverzacijskog odnosa posednik–posednuti iz *Beskonačne lakrdije*, preko jukstapozicije kratkih intervju sa eksplicitno metafiktivnom pričom „Oktet“ koju bi, podrazumeva se, trebalo čitati kao verziju formata kratkih intervju (*Brief*, 123). U ozloglašenoj strukturi kratkih intervju izbrisan je glas žene koja postavlja pitanja; mišljenja koja zastupaju ogavni muškarci su toliko inherentno monološka da je nemoguće dobiti recipročni dijalog. Obrnuto, u „Oktetu“ koji strukturno podseća na intervju po svom formatu pitanja i odgovora, pripovedač – „pisac proze“ – na kraju se baca pred čitaoca na milost i nemilost. Za razliku od zaustavljenog stapanja fiktivnih glasova i glasa podrazumevanog autora u priči „Ka zapadu kurs imperija zauzima“, „Oktet“ u svojoj molbi čitaocu nudi nešto što je blisko recipročnoj formi metafikcije.¹⁵ Dok se razgovor između Gejtlija i prikaze u *Beskonačnoj lakrdiji* odvija između interdijegetskih karaktera, prisustvo duha je ovde izokrenuto i postaje ekstradijegetsko, mapirano na čitaocu, kome se dodeljuje uspeh naracije. Očigledna važnost ove molbe

¹⁵ U članku „No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief“, Li Konstantinu (Konstantinou) direktno povezuje figuru autora iz „Okteta“ i kasniju iz priče „Stari dobri neon“ sa sâmim Volasom (94, 98), dok Ijan Vilijams (Williams) u naratorovom dijaloškom motivu čita sumnju, tumačeći „Oktet“ kao „monomanijakalni monolog“ koji se kombinuje sa Volasovom vlastitom kontrolom narativa (311). Figuru autora ovde tumačim drugačije, više kao srastanje autorskih svojstava nego kao Volasovo direktno prisustvo, koje se dramatiizuje u delu, ali nikada nije neposredovano. U ovom smislu bliži sam poziciji koju zauzima Majk Majli (Miley), koji sva ponavljanja „Volasa“ u delu tumači kao problematizovanje Volasove javne persone. Veći deo kritike Majli orijentiše prema razlici između „Dejvida Volasa“ i „Dejvida Fostera Volasa“ (195).

odražava se u Volasovoj promeni završetka „Okteta“ tokom procesa pisanja, u čijoj prvobitnoj verziji je poslednja rečenica glavnog dela teksta („P: Samo po sebi očigledno“) izmenjena na kraju u: „Pa odluči“ (Brief Box 1.7).¹⁶

Volasova zbirka pripovedaka *Zaborav* predstavlja eksplicitni povratak temi duhova. Priča „Stari dobri neon“ na prvi pogled izgleda kao ispovedni monolog neidentifikovanom partneru, pre nego što uzgredno spominjanje samoubistva pripovedača Nila („postaje daleko interesantnije kada dođem do dela u kojem se ubijam“ [143]) otkrije da je pripovedač duh. Takođe se ispostavlja i da Nilov duh može da poprimi fizičku formu kada on otkrije da „sedi ovde u ovom automobilu“ (152). „Stari dobri neon“ predstavlja i napredak u odnosu na interfejs prikaze-Gejtlija iz *Beskonačne lakrdije* i figuru „druželjubivog duha“, koja je sama po sebi modifikovanje i razvoj iz prethodnog „odsutnog posednika“. Nekoliko je upadljivih sličnosti između Nila i prikaze: oboje se kreću izvan linearnog vremena, pri čemu Nil objašnjava da umiranje „traje čitavu večnost“ (180) u čemu se ogleda zapažanje duha da smrt podrazumeva „veliko usporavanje svega izvan tebe“ (883); takođe, oboje doživljavaju epifanije u pogledu vlastitog osećaja solipsizma dok gledaju šou program *Živeli* (*Cheers*) (*Jest*, 835; *Oblivion*, 168–9). Prihvatanje komunikacije u postkorporalnim ponavljanjima Nila i prikaze prikazano je u oštrm kontrastu u odnosu na karijere koje su imali pre smrti; Nil je radio u marketinškoj agenciji, što je delatnost koju Volas uvek iznova metatekstualno povezuje sa „obasipanjem prezira prema pretenzijama [...] na osnovu autoriteta i iskrenosti“ (*Supposedly*, 61), dok Inkandencina avangardna filmska karijera biva ukaljana „metakinematografskom parodijom“ (*Jest*, 703). U tom pogledu, novootkrivena vantelesna sposobnost da se komunicira ili ulazi u svest drugih istovremeno odražava i metafikcionalnu „armagedonsku eksploziju“ koja se dešava na vrhuncu priče „Ka zapadu kurs imperija zauzima“, u kojoj se metafikcionalno stapanje glasova usmerava spolja prema „tebi“ (*Girl*, 373) i prenosu moći na čitaoca od strane proznog pisca na kraju „Okteta“.

Iako su upadljive osnovne sličnosti između Nila i Prikaze, stupnjevi „zaposednutosti“ u priči „Stari dobri neon“ bitno su zamršeniji, a metafikcija složenija nego u prethodnim scenarijima. Nilova tvrdnja da duhovi „mogu biti u bilo čijoj sobi“ (178), kao i Volasov komentar uz radnu verziju te pripovetke da se „oni [duhovi] nama obraćaju sve vreme, ali mi mislimo da su njihovi glasovi zapravo naše vlastite misli“ (*Oblivion*, Box 24.2) ukazuje na umnožavanje potencijalnih mesta posednutosti, udaljavajući se tako od ranijeg scenarija u kojem se odnos posednutosti odvija između dva pojedinca i, konačno, sugerišući da se razgovor između pokojnika i živih može istovremeno odvijati između nekoliko različitih svesti. Taj model se u priči „Stari dobri neon“ sprovodi dvostruko: prvo, čitalac se manevrom dovodi u položaj slušaoca koji zauzima Don Gejtli, te umesto da bude svedok razgovora između pokojnika i žive osobe, on se usađuje unutar njega kroz proces čitanja, što ima za rezultat – kao i u „Oktetu“ – radikalno i nesputano ekstradijegetsko bujanje slušalaca (čiji će broj nastaviti da raste svaki put kada neko pročita „Stari dobri neon“). Drugo, ovo bujanje se intradijegetski odražava iznenadnim spoljašnjim pomeranjem narativnog fokusa na klimaks pripovetke, u kojem Nil momentalnost „čitavog tog beskrajnog pomeranja napred-nazad

¹⁶ Citat je iz rukopisnog materijala iz Volasove arhive u Centru Hari Rensom. Prilikom navođenja citata iz rukopisa, radi lakše reference citiraću dato delo i kutiju unutar koje je ono pohranjeno. Potpuna informacija se može naći priložena u bibliografskoj referenci na samo delo u poglavlju „Navedena dela“.

između nas“ formuliše preko najsitnijih detalja života petoro sporednih karaktera pre nego što uđu, poput sablasti, u empatijsku svest „Dejvida Volasa“, koji ima „potpuno neorganizovane unutarnje misli i osećanja, sećanja i utiske“ (180). Ovo iznenadno narativno pomeranje, zajedno sa svojim metaleptičkim i metafiktivnim mogućnostima, predstavlja do sada najznačajnije proširivanje modusa zaposednutosti karaktera karakterom, pri čemu se jedan od karaktera služi istim imenom kao i autor. Dok je Nilov narativ u formi monologa, za razliku od dijaloga između posednika i zaposednutog u *Beskonačnoj lakrdiji*, venčanje ranijeg interdimenzionalnog dijaloga sa formom molbe čitaocu iz „Okteta“ rezultira modusom koji – iako zadržava motive posedovanja iz Volasove proze – na kraju ukazuje na metafiktionalno modifikovan, ekstradijegetski usmeren odnos između pripovedača i čitaoca koji nije zasnovan na monološki motivisanom odnosu moći.

Nil je obdaren izvesnim svojstvima koja razdvajaju „druželjubivog duha“ od „odsutnog posednika“; direktno pojavljivanje pred slušaocem, narativni registar koji više vodi računa o interakciji nego o orkestraciji izdaleka i monološki manje invazivni i više empatijski položaj. Ovo eksplicitno Nilovo pozicioniranje kao savremenika „Dejvida Volasa“ takođe je još jedan razvoj u procesu *apophradesa* koji poput senke prati Volasove posesivne ili figure duhova. Iako Volas u *Beskonačnoj lakrdiji* izvodi stapanje povratka mrtvacu sa glasovima i svojih književnih predaka i ironičnih savremenika, u pripoveci „Stari dobri neon“ sablast se smešta u direktnu blizinu ponavljanja samog Volasa, što je poredak koji stvara „Dejvid Volas“ svojim doživljajem sebe kao „patetično samosvesne skice ili duha osobe“ (181). Ispostavlja se, dakle, da je u skladu sa Harisovim verovanjem da je Volas želeo da „prestigne [...] sebe“ (120), Volasa sustigla strepnja od uticaja u vlastitom delu, tako da je proza sada manje zaokupljena procesom savladavanja spoljašnjeg uticaja, a više unutrašnjim usavršavanjem. Ono što počinje da se dešava u metafiktivno modifikovanom „Oktetu“, pre nego što pronađe stabilniju formu u „Starom dobrom neonu“, može se opisati kao Volasovo posredovanje sa vlastitim ranijim stilom, preispitivanjem i bekstvom od svog glasa, koje je do tog trenutka posedovao.

Dijalogizam posedovanja (ili nešto drugo)

U eseju „Dostojevski Džozefa Franka“ iz zbirke *Uzmimo jastoga (Consider the Lobster, 2005)*, Volas tvrdi da bi pohvalu Mihaila Bahtina polifoniji u delima Dostojevskog, metodu koji mu je „navodno omogućio da se uzdrži od ubrizgavanja vlastitih vrednosti u svoje romane“, trebalo formulisati kao „prirodni rezultat pokušaja sovjetskog kritičara da raspravlja o autoru čija je ‘reakcionarna’ gledišta Država želela da zaboravi“ (*Lobster*, 269). Ova opservacija u fuziji, tobožnja kritika metodologije Džozefa Franka, biografa Dostojevskog, važna je u razumevanju Volasovog vlastitog pristupa monologizmu i polifoniji, njegovoj primeni „odsutnih posednika“ i „druželjubivih duhova“ i, konačno, prisustva njega kao autora u tekstu.

Situacija da jedna svest služi kao objekat drugoj, zajedno sa monologizmom u Bahtinovoj formulaciji, takođe može poslužiti kao opis procesa posedovanja, dramatizovanog u sklopu ranijih Volasovih dela. Odnos posednik–zaposednuti između Lenor i bake funkcioniše po tom principu, dok modus izražavanja Lenor, pa čak i njeno ime, prisvaja i njime upravlja njena odsutna prababa. Međutim, dok baka kontroliše svest u romanu *Metla sistema*,

pri čemu je *proces* monologizma predstavljen kao subjekat, Adam Keli sugerije da je narativ ovog romana u krajnjoj liniji monološki, pošto on samo izražava „gest prema otvorenom sistemu i čitalačkom dijalogu“ koji je u konačnici potčinjen „žudnji da se kontrolišu značenje i delovanje čitaoca“ (Kelly, 273, kurziv je moj). Kao poseban primer Keli koristi varljivu dvosmislenost prisutnu u poslednjoj rečenici romana („I'm a man of my“ [Broom, 467]), pri čemu rečenica, namerno ostavljena nedorečenom kako bi je čitalac dovršio, ima zapravo samo jedan verovatni ishod; čitalac, koji je suštinski pod kontrolom, može da unese samo jednu reč („word“) koja će tu sintaksički funkcionisati (*ibid*). Sa druge strane, *Beskonačnu lakrdiju* Keli tumači kao iskorak prema manje monološkom pristupu dijalogu, koristeći kao primer poduži interfejs Mejrata-Stiplija da bi ilustrovao napredak Volasa prema „dijaloškom kontekstu u kojem se obe strane argumenata nude čitaocu, a da autor pri tom ne iskazuje jasno svoj zaključak“ (275).

Iako se slažem sa argumentom da je „žudnja da se kontrolišu značenje i delovanje čitaoca“ kvalitet koji se postepeno poboljšava u Volasovom delu, verujem da se razvoj od monologizma ka dijalogizmu postiže ne samo razvijanjem te vrste direktnog dijaloga koji identifikuje Keli, koji i Bahtin toliko hvali kod Dostojevskog, nego i postepenim procesom razotkrivanja utemeljenog na promenljivim modusima posedovanja (i fizičkog i metafizičkog) u Volasovoj prozi. U prelazu sa „odsutnog posednika“ na „druželjubivog duha“, Volas obrađuje pitanje vlastitih monoloških tendencija pre nego što pronađe rešenje koje mu omogućava da dramatiše i razvrsta te iste tendencije. Za ovaj proces je suštinsko Volasovo odavanje priznanja prirodi Bahtinove analize u eseju „Dostojevski Džozefa Franka“: da je zastupanje polifonije isto tako inherentno vezano za autorsko-kritičarsku poziciju u odnosu na njegovo delo. Ovaj proces se najdirektnije zapaža u prelazu između modusa posedovanja, primenjenog u *Beskonačnoj lakrdiji*, „Oktetu“ i „Starom dobrom neonu“, pošto se u svim ovim tekstovima pokazuje svojstvo materijalizacije „druželjubivog duha“: vizuelna sablast je mrtva.

Izneo sam tvrdnju da dijaloški proces između prikaze i Don Gejtlija nije zasnovan na jednakostranom odnosu moći. Iako prikaza navodno u potpunosti iskazuje saosećanje, razgovor sa njom se temelji oko njene odluke da nasilno uđe u Gejtlijev „glas mozga“, te je kao u Vorenovoj formulaciji „slobodne indirektno prikaze“ nejasno koliki stepen kontrole ima ona nad svešću Gejtlija. U ekstrapolaciji ove pozicije, Timoti Džejkobs tvrdi da se leksička kontrola koju vrši prikaza može proširiti tako da obuhvati čitav narativ. Džejkobs sugerije da je prikaza „posrednik teksta, centar i repna tačka oko koje se organizuje čitava narativna struktura“, te da se njeno prisustvo implicitno oseća od prve stranice romana, počevši od izjave „Ja sam ovde“, koja se može pripisati prikazinom zaposedanju čitavog narativa (56–59). Prikaza je, tvrdi Džejkobs, vrhovni posrednik:

Pomoću prikaze, sve je posredovano, svi polifoni glasovi srađeni [...] narativ je dijaloški, premda isto tako kompleksno monološki u smislu da prikaza prikuplja mnoštvo glasova kroz svoj vlastiti glas. (75)

Džejkobsova sugestija da „prikaza [...] služi kao prenosno sredstvo autorove umetnute svesti“ (62) pozicionira Volasa u simultanom „treperavom“ proglašenju i prkosu „mrtvog“

autora; prikaza ostaje kao trag prisustva autora.¹⁷ Slagali se ili ne s time da prikaza posreduje *čitavim* romanom, Džejkobsovo stapanje prikaze kao „centra i reperne tačke“ sa samim Volasom rađa važno pitanje, fundamentalno za Volasovu reprezentaciju posedništva: u kojem smeru će se tačno razvijati ovaj „dijaloški, premda isto tako kompleksno monološki“ model u pogledu samog romana? U intervjuima koje je dao dok je pisao i reklamirao *Beskonačnu lakrdiju*, Volas oscilira između opreznog sugerisanja Makefriju da nije „dužnost proze da moralno uzdiže ili podučava“ (26) i preskriptivnog iznošenja tvrdnje kako mu se čini da su „principi i vrednosti u ovoj zemlji [...] nešto što bi naša generacija *trebalo da oseći*“ (60, kurziv je moj). Postoji li rizik da, kroz ideološki „centar i repenu tačku“ *Beskonačne lakrdije*, Volasovo „posedovanje“ narativa stiže po cenu „mnoštva svesti koje nisu povezane jedinstvenim ideološkim imeniteljem“ (Bakhtin 17)? Sâm Džejkobs prepoznaje monološka grananja „centralne i svekontrolišuće“ prikaze, navodeći (u upoređivanju prikaze i Eliotovog Tiresije iz *Puste zemlje*) da se „postuliranjem upravljajuće svesti dolazi u rizik od utišavanja mnogobrojnih pojedinačnih glasova [u delu]“ (99).

Iako je teško pomiriti ove pozicije, prisustvo prikaze u *Beskonačnoj lakrdiji* i prateći razvoj „druželjubivog duha“ tumačim kao reprezentaciju *pomeranja prema* bavljenju dijalozmom u Volasovom delu kroz svest o njegovoj monološkoj tendenciji. Lekler tvrdi da postoji direktna korelacija između „radikalnog realizma“ u verziji prikaze i Volasove vlastite proze (32-3), ali prikazino ponavljanje radikalnog realizma *nije* identično sa Volasovim pristupom pošto je on formulisan unutar narativa *Beskonačne lakrdije* kao deo promašenog umetnika. Korisnija korelacija između Volasa i prikazinih metodologija može se naći u Leklerovom kasnijem objašnjenju da iako „Beskonačna lakrdija“ (film) „govori jednim glasom“, roman *Beskonačna lakrdija* je „višestran i višeglasan“ (34).¹⁸ Ovo je koristan pristup u razmišljanju o načinu na koji Volas počinje da obrađuje „jednoglasnu“ monološku tendenciju u svom delu. Umetanjem monološkog dela propalog umetnika (umetnika čija filmografija ima izvesne značajne sličnosti sa Volasovim ranijim delima) u vlastiti roman i formulišući da umetnik ukazuje prema polifoniji unutar *dijaloga* sa karakterom (Gejtlijem) koji oštro kritikuje umetnika zbog egocentričnog pristupa (835), monološka umetnička tendencija se kritikuje unutar dijaloškog okvira. Iako to ne može u potpunosti spasiti *Beskonačnu lakrdiju* od monoloških tendencija, cilj epizode je pomeranje ka njenom razrešenju, dramtizacija ili prenos monološke moći koja se proglašava u neravnopravnom odnosu posednik-posedovani između Gejtlija i prikaze. Ova tehnika ne samo što operiše kao simultana dramtizacija i kritika monologizma unutar polifonog okvira, nego takođe i implicitno privlači pažnju ka stapanju prikazine moći posedovanja i ekstradijegetske kontrole koju nad narativom vrši figura autora.

Ovaj pristup dopunjen je promenom u materijalnosti „druželjubivog duha“. „Odsutni posednici“ iz ranijih Volasovih dela imaju fundamentalno *skriven* kvalitet, bilo da on uključuje figurativno odsustvo ili figurativnu skrivenost pod maskom ironije. I obrnuto, „druželjubivi duh“ je uvek u izvesnom smislu *prisutan*. To prisustvo postepeno ima negativni efekat na stepen priuštene zaposednutosti, pre nego što dovede (u „Oktetu“ i „Starom

¹⁷ Džejkobs ne veruje da je prikaza bukvalno Volas i time izražava neslaganje sa postavkom Leklera.

¹⁸ Sličnu sugestiju iznosi i Bozvel (170).

dobrom neonu“) do jednakostranog, ko-kreativnog odnosa između govornika i slušaoca. Prikaza i Nil takođe imaju kvalitet „kvantuma“ koji im omogućava da se skoro neprimetno kreću od jednog do drugog mesta ili iz jedne u drugu svest, što je sposobnost koju Bahtin identifikuje kao polifoniju kada na sledeći način opisuje metod Dostojevskog:

Fundamentalna kategorija u modusu umetničke vizualizacije kod Dostojevskog bila je [...] koegzistencija i interakcija. Svoj svet on je video i zamišljao prvenstveno u pogledu prostora, ne vremena [...] u svakoj manifestaciji sadašnjosti trudio se da nazre trag prošlosti, vrhunac današnjeg dana ili tendenciju ka budućnosti; kao posledica toga, kod njega ništa nije organizovano duž pojedinačne, široke ravni (Bakhtin, originalni kurziv).

Ako ovaj odlomak podseća na sposobnost prikaze da se kreće brzinom „kvantuma“, on još više odiše na Nilova iskustva simultanosti vremena i prostora posle smrti.¹⁹ Dok prikazini modus zaposednutosti ostaje nerazdvojan od elemenata monologizma, simultana mogućnost „bilo čije sobe“ posle smrti u priči „Stari dobri neon“ dramatiizuje sistematsku celokupnost empatije po kojoj zaposednutost više ne operiše na hijerarhijski način i nestaje način „pričanja“ koji je toliko sputavao Volasove ranije protagoniste. Poništavanje zaposednutosti je takođe delimično bilo prožeto spomenutim „otvaranjem“ kontrole narativa pred čitaocem „Okteta“.

Sablasni autor

„Sablasni“ pristupi dijalogizmu i metafikciji neizbežno vode do pitanja prisustva Volasa kao autora u vlastitim tekstovima. Kao što sam ilustrova, Volasovo nominalno prisustvo u prozi, poput onih „odsutnih posednika“, prvobitno je bilo sakriveno pre nego što se postepeno obznanjivalo, srazmerno uvođenju „druželjubivog duha“ u kasnijim delima. Verujem da ovo postepeno srastanje prisustva, umesto proste i grube potvrde autorske kontrole, operiše u tandemu sa Volasovim pristupom *apophradesu* u stvaranju kontingentne figure *sablasnog* autora, koga Bart „ubija“ u svom eseju, koji svoje prisustvo potvrđuje na osnovu materijalne kontingentnosti i kroz proces dijalogizma. Volasov sablasni autor prihvata „rođenje čitaoca“, ali odbija da mu se potčini svojim brisanjem i umesto toga predlaže odnos između autora i čitaoca koji je eksplicitno dijaloški.

Volasovo prisustvo kao autora u dijegetskom svetu vlastite proze materijalizuje se ne samo pod jednim imenom (Dejv, Dejvid Volas) i nijednu od tih persona, naravno, ne bi trebalo precizno izjednačavati sa samim autorom („Foster“ je po sebi dopuna Dejvida Volasa, imenu pod koji je bio poznat među prijateljima i kolegama).²⁰ Štaviše, u ranijoj prozi Volas se maskira ili utapa pod nekim eksplicitnijim autorskim referencama. U rukopisu romana *Metla sistema*, Lenor se rodila 1962, iste godina kao i Volas (*Broom, Box 3.7*), ali u objavljenom tekstu stoji 1966. godina. Boni Nejdal je kasnije ukazala na pomeranje radnje

¹⁹ Slično tome, duh Padija Dignama iz *Uliksa* govori o „bezmernim mogućnostima atmičkog razvoja“ koje se pružaju pokojniku (*Ulysses*, 289). Kao što je ilustrova Stiven Dž. Bern, Volas uspostavlja intertekstualni odnos između *Uliksa* i *Beskonačne lakrdije* („Guide“, 25).

²⁰ V. Miley (197–8).

na 1986, na šta je Volas uzvratilo da mu je „bila potrebna olimpijska godina“, što ne objašnjava kako to da je radnja romana smeštena u 1990 („Letter to Bonnie Nadell“). Ovo razjašnjavanje eksplicitno biografskog podatka iz romana koji je Volas Makejfriju kasnije opisao kao „kodiranu autobiografiju“ (4) još dramatičnije je inscenirano u nekoliko promena koje je načinio u objavljenoj verziji pripovetke „Ka zapadu kurs imperija zauzima“. Najpre, ime nasilnika i falsifikatora s kojim „Dejv“ deli zatvorsku ćeliju nije Mark, nego Bart (*Girl*, Box 14.6). Drugo, misteriozni „L_____“, zbog čije smrti je osuđen Dejv, zove se Gejl (*Girl*, Box 15.2), isto kao i Volasova bivša devojka (Max, 58). U pismu Džeraldgu Hauardu aprila 1988. povodom pravnog spora prouzrokovanog upotrebom imena stvarnih ljudi u rukopisu *Devojčice neobične kose*, Volas objašnjava da je „upotreba imena stvarne osobe u prvoj verziji svedočanstvo o mojoj gluposti u pogledu balansiranja između književnosti i ovozemaljskih obzira [...] Potrebna mi je cirkularnost junaka iz priče ‘Ka zapadu kurs imperija zauzima’ koji stvara prozu u kojoj sam junak ja kao stvarna osoba“. Malo dalje, u istom pismu, Volas ukazuje da L „znači Lenor, ako uopšte išta znači“ („Letter to Gerald Howard“). Iako je Volas ovde spreman da prvi put upotrebi svoje stvarno ime, taj postupak se ostvaruje unutar složene amalgamacije registara. Doduše, to predstavlja izvestan stepen razvoja u odnosu na kodirane i revidirane biografske podatke iz rukopisa *Metla sistema*. U rukopisu *Beskonačne lakrdije* pojavljuju se dvojica Dejvida, ali oba su kasnije izbrisana. U prvom ponavljanju scene „profesionalnog konverzacionaliste“, koja datira iz 1986. i nosi naslov „Šta si tačno ti – neiskićeni autobio – automabiografija“, Hal se zove Dejvid. Scena je smeštena u godinu 1974, u kojoj „Dejvid“ puni trinaest godina, dok je Volas tada imao dvanaest (*Jest*, Box 15.6). Štaviše, u kasnijoj verziji, junak koji će na kraju dobiti ime Marlon Bejn zove se Dejvid Foster Volas (*Jest*, Box 16.5).

Od *Metle sistema* do *Beskonačne lakrdije*, čini se da ovaj proces igranja „žmurke“ potvrđuje Volasov odgovor Makejfriju kada za sebe kaže da je „egzibicionista koji želi da se sakrije, ali je u tome neuspešan“ (43). Međutim, zadiranje Volasovog prisustva u vlastitu prozu takođe je simultano sa prelaskom sa „odsutnog posednika“ na „druželjubivog duha“ i njihovim pratećim povezanostima sa monologizmom i dijalogizmom. Promena modusa Volasovog prisustva u „Oktetu“ i „Starom dobrom neonu“, što je razvitak u odnosu na prve manifestacije u *Metli sistema*, *Devojčici neobične kose* i *Beskonačnoj lakrdiji*, oslikava razliku između orkestracije narativne akcije izdaleka od strane odsutnog posednika (baka u *Metli sistema*, „skrivjeni“ Volas) i prisustva druželjubivog duha u kontroli narativa i njegovom žrtvovanju pred dijaloškim partnerom (Gejtli, čitalac u „Oktetu“). Dok se prisustvo autora u tekstu prvobitno može uzeti kao *osnaženje* monologizma, podsećanje čitaoca na to ko tačno kontroliše narativ, Volasovo pojavljivanje u „Starom dobrom neonu“ ima obrnuti efekat, uporediv sa Bahtinovom tvrdnjom da dijaloški autor stvara „slobodne ljude, slobodne da stoje pored svog kreatora“. Na vrhuncu „Starog dobrog neona“, Nilov duh otkriva dijalošku simultanost „čitavog tog prividno beskonačnog kruženja između nas“ sa delovanjem „Dejvida Volasa“ i time ostvaruje novo pozicioniranje Volasovog impliciranog prisustva iz monološke orkestracije izdaleka u dijaloško društvo. „Dejvid Volas“ je razdvojen i od odsutnog posednika i od druželjubivog duha kako bi, doslovno ovaploćujući Bahtinovu formulaciju, stajao „pored“ svojih junaka u trenutku dijegetske temporalne simultanosti. Bahtin objašnjava da reč dijaloškog karaktera „ne služi kao prenosnik glasa autora [...]

ona po svemu sudeći, stoji *pored* glasa autora i na poseban način se kombinuje [...] s njom“ (Bakhtin, 7, kurziv je moj). Na vrhuncu „Starog dobrog neona“, Nilov glas upravo to i čini, simultano se kombinuje sa Volasovim iskustvom čitanja o Nilovom samoubistvu i dozvoljava „Dejvidu Volasu“ da dâ poslednju reč u priči. Kao i u *Metli sistema*, poslednja reč je „reč“, ali umesto da pruži varljivu iluziju „otvorenosti“, poslednja reč pruža sablasnom autoru prepoznavanja kontingentnog preživljavanja vlastitog glasa.

Duhopisanje – pravci u budućnosti

Bledi kralj je, ukupno posmatrano, sakupljeni, a ne dovršeni roman. Stoga je još teže, uprkos prisustvu materijala napisanog posle objavljivanja *Zaborava* 2004, kategorički proglasiti Volasovu razvojnu primenu duhova i zaposednutosti njima u *Bledom kralju*. Međutim, moguće je izneti izvesna potkrepljena zapažanja o primeni ovih motiva u rukopisu romana i Volasovog prisustva u delu, kako bi se spekulisalo o tekućim modulacijama tih formi i privrženosti polifoniji i razmotrilo o mogućim budućim pravcima razvoja sablasnog, dijaloskog autora.

U ranim stadijumima sastavljanja *Bledog kralja*, dok je roman još nosio naslov *Ser Džon Filgud* (*Sir John Feelgood*), Volas je planirao da duh u čitavom delu bude pripovedač (*Pale*, Box 37.3). Iako iznosim tvrdnju da je ovaj ambiciozni narativni model na kraju postao osnova u pripovesti „Stari dobri neon“, pošto duh pripovedač ne preživljava ni u jednoj verziji romana posle objavljivanja te priče, *Bledi kralj* sadrži nekoliko značajnih spominjanja duhova, od kojih je najeksplicitnije napisano tokom 2005. i kasnije, i sadrži pridruženu razvojnu zaokupljenost dijalogizmom koji je bio obeležje Volasove upotrebe natprirodnog. Dijalozi između Meredith i Ed Rand, koga autor opisuje da je „beo kao duh“ (490) i da je kao „leš“ (500) prvi put su se pojavili novembra 2005, dok je materijal o Geritiju i Blumkvistu, dvojici „stvarnih, ne-halucinatornih duhova koji opsedaju prostor ispostave broj 047“ (*Pale* 315) po svemu sudeći napisan aprila 2007 (*Pale*, Box 38.1). Dijalozi između Meredith i Eda, koji su naravno smešteni unutar *drugog* dijaloga između Meredith i Drinion (koja takođe poseduje natprirodne, ako ne i sablasne moći), operišu kao problematizovana verzija dijalogizma duhova u Volasovoj prozi, pošto su oba dijaloga varljiva i teže monologizmu: Ed i Meredith dominiraju u svojim razgovorima i partnera u dijalogu koriste kao sredstvo da govore o sebi. U ovim osujećenim pokušajima komunikacije središnje mesto zauzima činjenica da, iako Drinion i Ed imaju natprirodne atribute, oni zapravo nisu duhovi. Eda opisuje skoro kao bestelesnog, ali on nikada ne umire (*Pale* 509), te iako Drinion ima neljudsko svojstvo da se koncentriše, on ne može da vodi razgovor u kojem bi pokazao pravo saosećanje.

Duhovi Geriti i Blumkvist, prvenstveno identifikovani preko svojih glasova, upadljivo se podudaraju sa figurama odsutnog posednika i druželjubivog duha u ranijem delu, zauzimajući čak i istorijsku putanju u kojoj se odražava razvoj tropa u Volasovoj prozi. Geriti datira iz „ranijeg istorijskog perioda“, a njegova rečitost se često brka sa glasom radnika Poreske uprave i njegovog „majmuna koji mu u mozgu stalno prigovara“, što mu daje svojstva odsutnog posednika, dok Blumkvist „suštinski sedi s vama [...] za uzvrpoljene je on sasvim *druželjubiv*“ (316, moj kurziv). Logorejični Geritijev monolog je povezan s njegovim ranijim poslom kontrolora u proizvodnji ogledala, što je vizuelno prikazano kao beskrajni, mučni

sastanak sa samim sobom. Suprotno tome, Blumkvistova usredsređenost na poslu u javnom sektoru (on radi sa „partnerstvima“ [28], što ima za rezultat da ga zatiču mrtvog za radnim stolom [27]) podudara se sa nedostatkom oglašavanja („nije rekao ništa“ [28], a njemu se čak ni kao duhu „niko ne obraća“ [316]), u čemu je implicitna sličnost sa komunikativnim ograničenjima jezika, o čemu govori Nilov duh u „Starom dobrom neonu“ (*Oblivion*, 178). Blumkvistova čutnja predstavlja možda ponavljanje druželjubivog duha u Volasovoj prozi u najekstremnijem vidu, modus dijalizma koji je predstavljen, delimičnim preoblikovanjem Bahtinovih termina, koegzistencijom i interakcijom koja u stvarnosti nije vokalizovana.

Dok prisustvo autora-pripovedača „Dejvida Volasa“ pokazuje u pravcu daljeg „stajanja pored“ autora i junaka, kakvo je ustanovljeno u „Starom dobrom neonu“, ova figura tvrdi da je on „polifonizovao“ memoare svojih iskustava u Poreskoj upravi (72) kako bi mogao da se uklopi u specifikacije službenog poricanja sukoba interesa. Situacija „Dejvida Volasa“ kao pisca-u-svetu može se tumačiti kao specifični Volasov zaokret prema preispitivanju vlastite književne persone (posebno dobro poznatog narativnog registra ne-fikcionalnih dela „Dejvida Fostera Volasa“, kao i obimnih pravnih problema koje je imao prilikom objavljivanja *Devojčice neobične kose*), ali poglavlje u objavljenom romanu je tek jedan niz mogućih scenarija koji su istraživani u radnim verzijama romana koji se bavi legalnim statusom narativa i eksplicitno upućuje na figuru pisca duha.²¹ U drugoj verziji ovog poglavlja nalazi se ranije ponavljanje protagoniste, novinara po imenu Frenk Braun kome „prijateljski duh“ pomaže da fikcionalizuje određeni udeo svojih memoara (*Pale*, Box 39.2). No, u drugoj rukopisnoj verziji sugerise se da će u romanu postojati „Predgovor koautora“ (*Pale*, Box 39.7), pored autorskog predgovora objavljenom tekstu.

Radikalno različitoj prirodi ovih scenarija najbolje se pristupa kroz proces genetičke kritike, kojom se mapira široki topografski model tropa u verzijama romana, pošto je to verovatno najbliže do čega ćemo stići u razumevanju *Bledog kralja* kao totalizovanog pripovedačkog sistema. U ovom primeru, nailazimo na uvide koji razjašnjavaju kuda bi Volasova upotreba tropa duha i zaposednutosti mogla da odvede da je roman bio završen, sa narativnim scenariom u kojem prisutni autor i „prijateljski duh“ govore kao jedan – možda jedan za drugim – glas u kooperativnom, ko-kreativnom partnerstvu (scenario stvoren Volasovom primenom termina „stapanje duha“ kojim se označava sinteza dva pojedinca prilikom greške u radu kompjuterskog sistema iz Poreske uprave [414]). Ovim se sugerise, koliko god provizorno, da je Volas nastojao da nastavi narativni modus koji je trebalo da nadogradi i, moguće, zameni sablasna pitanja strepnje i monologizma koja prate smrt autora.

LITERATURA:

- Bakhtin, M 1984 *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Manchester: Minnesota UP.
Barth, J 1980 *Lost in the Funhouse*. New York: Bantam.
Barth, J 1984 "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book*. London: Putnam, 62–77.
Barthes, R 1977 "The Death of the Author", *Image Music Text*. London: Fontana, 142–149.
Baskin, J 2014 "Untrendy Problems: *The Pale King's* Philosophical Inspirations", *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. Ur. Bolger, R K i Korb, S. New York: Bloomsbury, 141–157.

²¹ Za dodatnu analizu problematične prirode figure pisca duha u *Bledom kralju*, v. Staes, "Work in Progress".

- Bloom, H 1997 *The Anxiety of Influence*. 2. izd. New York: Oxford UP.
- Boswell, M 2003 *Understanding David Foster Wallace*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Burke, S 2008 *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Burn, S J 2012 *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*. 2. izd. New York: Continuum.
- Burn, S J 2013 "Webs of Nerves Pulsing and Firing: *Infinite Jest* and the Science of Mind". *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Ur. Boswell, M i Burn, S J. New York: Palgrave Macmillan, 59–87. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137078346_4
- Eggers, D 2007 *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. London: Picador.
- Harris, C 2014 "The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 55.2: 103–126. Web. 1. jul 2015.
- Hayes-Brady, C 2010 "The Book, the Broom and the Ladder: Philosophical Groundings in the Work of David Foster Wallace", *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Ur. Hering, D. Austin/Los Angeles: SSMG, 24–37.
- Horn, P 2014 "Does Language Fail Us? Wallace's Struggle with Solipsism", *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. Ur. Bolger, R K i Korb, S. New York: Bloomsbury, 245–271.
- Jacobs, T 2003 "The Eschatological Imagination: Mediating David Foster Wallace's *Infinite Jest*", Diss. McMaster University, Web. 14. avgust 2014.
- Joyce, J 2009 *Ulysses*. New York: Dover.
- Kelly, A 2012 "Development through Dialogue: David Foster Wallace and the Novel of Ideas", *Studies in the Novel* 44.3: 267–283. Web. 5. jul 2014.
- Konstantinou, L 2012 "No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief", *The Legacy of David Foster Wallace*. Iowa: Iowa UP, 83–113.
- LeClair, T 1996 "The Prodigious Fiction of Richard Powers, William T. Vollmann i David Foster Wallace", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38.1: 12–37. Web. 1. jul 2015.
- Miley, M 2016 "And Starring David Foster Wallace as Himself: Performance and Persona in *The Pale King*", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 57.2: 191–207. Web. 21. jun 2016.
- Ramal, R 2014 "Beyond Philosophy: David Foster Wallace on Literature, Wittgenstein and the Dangers of Theorizing", *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. Ur. Bolger, R K i Korb, S. New York: Bloomsbury, 177–199. Print.
- Richardson, B 2006 *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio: Ohio State UP.
- Ryan, J 2012 *The Novel After Theory*. New York: Columbia UP.
- Staes, T 2012 "Rewriting the Author: A Narrative Approach to Empathy in *Infinite Jest* and *The Pale King*", *Studies in the Novel* 44.4: 409–427. Web. 5. jul 2014.
- Staes, T 2014 "Work in Process: A Genesis for *The Pale King*", *English Studies* 95.1: 70–84. Web. 1. jul 2015.
- Wallace, D F 1987 *The Broom of the System*. New York: Penguin.
- Wallace, D F 1997 *Girl with Curious Hair*. London: Abacus.
- Wallace, D F 1997 *Infinite Jest*. London: Abacus.
- Wallace, D F 1999 *Brief Interviews with Hideous Men*. London: Abacus.
- Wallace, D F 2004 *Oblivion: Stories*. London: Abacus.
- Wallace, D F 2005 *Consider the Lobster and Other Essays*. London: Abacus.
- Wallace, D F 2006 *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. London: Abacus.
- Wallace, D F 2011 *The Pale King*. New York: Little, Brown.
- Wallace, D F 2012 *Both Flesh and Not: Essays*. London: Hamish Hamilton.
- Wallace, D F 2012 *Conversations with David Foster Wallace*. Ur. Burn, S J. Mississippi: Mississippi UP.
- Wallace, D F 2012 "Interview with Didier Jacob", *Conversations with David Foster Wallace*. Ur. Burn, S J. Jackson: Mississippi UP, 152–158.
- Wallace, D F 2012 "Interview with Larry McCaffery", *Conversations with David Foster Wallace*. Ur. Burn, S J. Jackson: Mississippi UP, 21–53.

- Wallace, D F *Brief Interviews with Hideous Men*. Typescript drafts. The Steven Moore Collection of David Foster Wallace. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 1.5–1.7.
- Wallace, D F *The Broom of the System*. Draft material. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 3.4–4.4.
- Wallace, D F *Girl with Curious Hair*. Draft material. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 14.6–15.3.
- Wallace, D F *Infinite Jest*. Draft material. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 15.4–23.9.
- Wallace, D F "Letter to Bonnie Nadell", 31. oktobar 1985. Bonnie Nadell collection of David Foster Wallace. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Box 1.1.
- Wallace, D F "Letter to Gerald Howard", 26. april 1988. Bonnie Nadell collection of David Foster Wallace. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Box 1.8.
- Wallace, D F *Oblivion: Stories*. Draft material. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 24.1–25.7. Print.
- Wallace, D F *The Pale King*. Draft material. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Boxes 26.1–26.8 and 36.1–41.9.
- Warren, A 2012 "Narrative Modelling and Community Organizing in *The Pale King* and *Infinite Jest*", *Studies in the Novel* 44.4: 389–408. Web. 5. jul 2014.
- Widdis, B 2011 *Obscure Invitations: The Persistence of the Author in Twentieth-Century American Literature*. Stanford. Stanford UP.
- Williams, I 2015 "(New) Sincerity in David Foster Wallace's 'Octet'", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56.3: 299–314. Web. 21. jun 2016.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)