



DELILO, POSTMODERNIZAM, POSTMODERNOST

Razlog početnom talasu interesovanja za Dona DeLila sredinom osamdesetih godina dvadesetog veka i razlog zbog kojeg je *White Noise* (1985) brzo postao jedan od najčešće proučavanih posleratnih romana u nastavi leži u činjenici da se DeLilo posmatra kao predstavnik zaokreta ka postmodernizmu u američkoj književnosti. Ali ključno pitanje jeste u kom je smislu DeLilo postmoderan pisac? Da li njegovu detaljnu antropološku posvećenost onim vidovima savremenog zapadnog – i možda specifično američkog – života u doba medijske zasićenosti i globalizovanog kapitalizma slobodnog tržišta karakteriše pojam postmodernosti? Ili je reč o upotrebi stilskih tehnika koje ga čine predstavnikom novog umetničkog registra poznatog pod nazivom „postmodernizam“? Ili se radi o poziciji suprotstavljanja savremenim ekonomskim i političkim trendovima koji ga čine manje vatrenim postmodernistom, a više odlučnim, premda donekle pritajenim, antipostmodernistom? Suština debate koja zaokupljuje DeLilove čitaoce jeste pitanje – da li njegovo pisanje može da zadrži kritičku distancu u odnosu na kulturu koju opisuje? Jednostavno rečeno, da li je njegovo pisanje simptom, dijagnoza ili prihvatanje postmodernog stanja?

Nakon modernizma

Kritičari koji proučavaju DeLilovo neprestano obnavljanje zanimanja za modernističke pisce poput Džejmisa Džojisa i Vilijama Foknera, kao i za umetničke tehnike poput filmske montaže i literarnog nadrealizma, nesumnjivo su u pravu kad ukazuju na to da je on u formalnom i duhovnom smislu snažnije naklonjen osobito avangardi ranog dvadesetog veka i uopšte modernizmu nego drugim savremenim postmodernim piscima.¹ Ali ironija je u tome što DeLila upravo eksplicitnost s kojom potvrđuje svoj neizmerni dug prema modernizmu naposljetku čini postmodernistom. Jedan od načina da se razume kulturni pokret postmodernizma jeste da se prepozna kako on potiče od umetnika i pisaca koji su razumeli (u nekom trenutku šezdesetih godina dvadesetog veka) da se izjalovilo radikalno obećanje avangardnog modernizma da će promeniti svet tako što će promeniti način na koji ga ljudi doživljavaju.² Kad su nekadašnje šokantne slike impresionista ili Pabla Pikasa završile na kuhinjskim krpama; kad su tekstovi Džejmisa Džojisa, Gertrude Stajn, T. S. Eliota i Virdžinije Vulf završili kao standardni delovi kanona za studente prve godine engleskog jezika; kad su utopijski arhitektonski planovi Le Korbizjea završili kao nebeski košmari planskih

¹ Videti, na primer, Philip Nel, „DeLillo and Modernism“, u: *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (Cambridge University Press, 2008).

² Najčuveniji predlog te zamisli izneo je Džon Bart u tekstu „Književnost iscrpljenja“.

stambenih četvrti posle rata; i kad je muzika Igora Stravinskog postala zvučna podloga u reklamama za automobile, onda estetski eksperiment zaista nema gde dalje da se razvija budući da umetnici gube svoje posebno pravo na autentičnost, jedinstvenost i nepristajanje na status kvo. Postmodernizam, prema ovakvom shvatanju, nije otkriće novog umetničkog stila u tolikoj meri koliko je sužavanje horizonta postojećih intelektualnih i estetskih mogućnosti pošto prethodna pregnuća gube kritičko uporište.

Umetnici i pisci mogu da se izvuku iz tog ćorsokaka tako što će se autorefleksivno pozabaviti samim problemom nalaženja formi originalnog izraza nakon propasti modernizma ili, preciznije, nakon ironičnog uspeha modernizma koji je na kraju postao institucionalizovan i sveprisutan – kulturni tapet savremenog života. Ako autentično istraživanje najskrivnijih osećanja i ideja više nije moguće *per se*, pisac može skrenuti pažnju na tu činjenicu umesto da je prenebregne tako što će istaći kako je svaki iskaz delom navod prethodno izrečenog, u beskrajnom lancu gluvih telefona koji dovodi do ubrzanog recikliranja stilova iz prošlosti u procesu hiperbolične intertekstualnosti. U romanu *White Noise*, primera radi, pripovedač Džek Gledni penje se na brdo u kampusu i vidi „još jedan postmoderni suton, bremenit romantičnim slikama“ (WN 227). Taj suton je delimično „postmoderan“ zato što njegove spektakularne, zaslepljujuće boje nisu posledica prirodnog, organskog sjaja već „toksičnog incidenta u vazduhu“ koji utiče na vremenske prilike i verovatno narušava Glednijevo zdravlje. Ali on je takođe i samosvesno „postmoderan“ budući da je puka stenografska kopija beskrajnih opisa drugih sutona koji su postali literarni kliše, ostavljajući Džeka da uvidi uzaludnost pokušaja da pronađe originalan izraz za njega: „Čemu uopšte pokušaj da se opiše?“ (WN 227). Zaključni deo romana, kad Džek kreće da ubije čoveka kojeg poznaje pod imenom Vili Mink, takođe je ironična obrada kraja *Lolite* (1955), gde Lambert Lambert svesno prepoznaje da se upleo u sve klišee petparačke literature koji prožimaju njegove poteze dok pokušava da ubije svog smrtnog neprijatelja Klera Kviltija – u DeLilovoj dvostruko ironičnoj verziji, Džek je svestan prethodnog književnog prikaza samosvesti potaknute težinom prethodnih prikaza.

Pored specifičnih literarnih tehnika i narativnih momenata koji se neposredno odnose na problem pojavljivanja nakon modernizma, DeLilovo delo takođe odražava opštu svest o problematičnoj ulozi umetnika u vremenu bezgraničnog konzumerizma. Temelj modernizma bio je zasnovan na pojmu „umetnost radi umetnosti“, na određenom slavljenju domena čistog esteticizma pred iscrpljujućim uticajem tržišta i masovne kulture. Taj oprečni stav polako se urušavao kako je modernistička umetnost postajala samo još jedna vrsta robe na tržištu. Borbene linije između visoke umetnosti i masovne zabave ponovo su povučene pedesetih godina dvadesetog veka u Sjedinjenim Državama kad su kulturni i politički komentatori počeli da upozoravaju da je masovna kultura prvi korak ka totalitarizmu i da samo zahtevna umetnost usredsređena na pojedinca koju nagoveštava visoki modernizam može spasti Amerikance da ne postanu nemisleća masa zombija kakva je izrodila fašizam i komunizam.³ DeLilov roman *Mao II* (1991), na primer, predstavlja opširno promišljanje tradicionalne uloge samotnog, herojskog modernističkog umetnika – uloge obele-

³ Klasično izlaganje tog stanovišta nalazi se u „Dwight Macdonald’s Masscult and Midcult“ (1960), u *Against the American Grain* (New York: Vintage, 1962).

žene „ćutanjem, izgnanstvom i lukavstvom“;⁴ kako glasi čuvena Džojsova fraza – u postmodernom dobu u kojem deluje da je terorizam uzurpirao kapacitet romana da izvede dramatične „napade na ljudsku svest. Ono što smo svi radili pre nego što smo inkorporirani“ (M 87). Opsesivna usamljenost pisca Bila Greja u tom romanu nanovo se koristi kao marketinški trik kad medijski izmaštana verzija Greja postane važnija od svega – saznajemo da je „Bil na vrhuncu slave“ (M 52) trenutno.⁵ Slično tome, u romanu *Libra* (1988) pripovedač aludira na osećaj uzaludnosti kod savremenih romanopisaca kad dokumentarni tekst poput zvaničnog Izveštaja Vorenove komisije o ubistvu Kenedija prevaziđe svaki književni ogleđ – u tolikoj meri da DeLilo iznova stvara delove neponovljivog svedočenja Margerit Osvald, kao u pripovesti Horhea Luisa Borhesa o piscu čije životno delo na kraju bude prepisivanje Servantesovog *Don Kihota* (1605), reč za reč.⁶ Iako Filip Nel tačno tvrdi da ona doskočica u *Libri* – da je Vorenov izveštaj „megatonski roman koji bi Džejs Džojso napisao da se preselio u Ajova Siti i doživeo stotu“ (L 181) – ukazuje na ostatke DeLilove fascinacije enciklopedijskim istraživanjem svakodnevnog života koju su započeli modernistički pisci,⁷ ona takođe otkriva i DeLilov samosvestan osvrt na ulogu romanopisca u vreme kad je vladina komisija veći Džojso od Džojso. Na sličan način, *Podzemlje* (1997) nudi Klaru Saks kao model umetnika čija se originalnost sastoji od recikliranja (prvo đubreta, a potom vojnih aviona), isto onako kao što i sam taj roman predstavlja reciklažu književnih prethodnika i DeLilovog ličnog opusa.⁸

Simulacija, meditacija i prvobitna slika postmodernizma

Pored DeLilove usredsređenosti na problematičnu ulogu pisca u vremenu kad deluje da je sve već napisano, njegovi tekstovi bave se i korenitijom promenom u odnosu umetnosti i života koju su teoretičari okarakterisali kao izrazito postmodernu. Ako je priča o visokoumetničkom slikarstvu i pisanju od sredine devetnaestog do sredine dvadesetog veka priča o pokušaju da se iznađu forme prikaza koje bi mogle adekvatno da dočaraju sve veću složenost modernog života i sve veću raznolikost percepcije sveta među ljudima, onda je priča o proteklih pola veka delom potpun zaokret od onog projekta sociološkog i psihološkog realizma koji prepoznaje da umetnost više ne može prikazivati sam život već samo druge prikaze. Filmovi poput *Plavog somota* (izašao godinu posle DeLilovog romana *White Noise*) ne pokazuju kakve su pedesete godine dvadesetog veka zaista bile u realističnom ekspozeu zlokobnog naličja naizgled spokojnog predgrađa; umesto toga, reč je o filmu u kojem se pedesete prikazuju u skladu s klišeom iz humorističkih serija i tinejdžerskih filmova, o prikazu drugih pređašnjih prikaza. Ukratko, više ne postoji mogućnost direktnog,

⁴ Navod preuzet iz Džojso, Dž., *Portret umetnika u mladosti*, prev. Petar Ćurčija, Mono & Manana Press, Beograd, 1999. (Prim. prev.)

⁵ Za širu raspravu o kompromitovanoj ulozi autora pogledati Mark Osteen, "Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's *Mao II*", *Modern Fiction Studies* 45 (1999).

⁶ Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Author of The Quixote", *Ficciones* (New York: Grove Press, 1962).

⁷ Videti Philip Nel, "DeLillo and Modernism".

⁸ O DeLilovom recikliranju vlastitog dela videti David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language* (Athens: University of Georgia Press, 2003), str. 181–209.

neposredovanog pristupa autentičnim emocijama, događajima ili stvarnosti – sve što doživimo, tvrdi se, dobijamo posredstvom svoje beskrajne potrošnje elektronske zabave.

Istoričar Danijel Borstin je već 1962. primetio značajnu promenu u odnosu između informativnih medija i realnih događaja koje su oni navodno nameravali da prikažu.⁹ Borstin je tvrdio da su mediji – u dosluhu s političarima – počeli da kreiraju „pseudodogađaje“, kao što su nameštena snimanja u kojima javne ličnosti „spontano“ daju unapred pripremljene kratke izjave. Za njega su ti pseudodogađaji prevara, kršenje poverenja između stvarnosti i prikaza. Kasniji teoretičari kao što je Žan Bodrijar dodatno su razradili tu tvrdnju, insistirajući da je situacija sad nadaleko prevazišla Borstinovu dijagnozu. Prema Bodrijaru, mediji opsednuti slikom više ne odražavaju suštinsku realnost, niti maskiraju ili izvitoperuju suštinsku realnost (kao što Borstinova tvrdnja implicira). Mediji više čak i ne zabašuruju *nepostojanje* suštinske realnosti. Umesto toga, slika je postala u potpunosti nesputana i nema nikakve veze sa stvarnošću – čist simulakrum, kopija kopije koja nema original.¹⁰ Kritičari su pronašli brojne primere izokrenutog sveta u kojem život imitira umetnost u DeLilovom pisanju, najočiglednije u romanu *White Noise*, čije se objavljivanje sredinom osamdesetih podudarilo s ogromnim interesovanjem za Bodrijara i druge teoretičare postmodernizma u akademskim krugovima. U srcu romana *White Noise* je evakuacija porodice Džeka Glednija usled izlivanja toksične materije u vazduhu; jedan radnik organizacije SIMUVAC (koja sprovodi simulirane evakuacije) obaveštava Džeka: „Mislili smo da možemo iskoristiti ovo kao model [...] priliku da iskoristimo pravi događaj kako bismo vežbali simulaciju“ (WN 139). U preokretanju uzroka i posledice, ta simulacija postaje originalni događaj, kome je stvarnost puka imitacija. Postoji, takođe, i usputno pominjanje mavarskog bioskopa koji je postao džamija – holivudska verzija koja će početi da se posmatra kao prava stvar. Isto tako, tu su i časne sestre koje glume da veruju kako bi se uklopile u sentimentalnu fantaziju ljudi o tome kakva bi jedna časna sestra trebalo da bude. Džekova deca čak imaju *déjà vu* da su prethodno imala *déjà vu* – iskustva više nisu neposredna, već uvek posredovana preko drugih, pređašnjih iskustava. A u *Kosmopolisu* (2003), na primer, trgovac valutama Erik Paker neprestano doživljava jedan vid obrnutog *déjà vu*-a, u kojem vidi prikaz događaja na ekranu nekoliko trenutaka pre nego što se on odigra, zbog čega oseća da je sve uvek jedan korak ispred – čak i njegova smrt.

Ali pre svega, postoji ona rana scena u romanu *White Noise* u kojoj kolega s univerzite-ta M. Dž. Siskind (koji predaje na katedri za popularnu kulturu) odvodi Džeka do „NAJČEŠĆE FOTOGRAFISANOG AMBARA U AMERICI“, turističkom ekvivalentu poznate ličnosti koja je čuvena po tome što je čuvena. Siskind podučava Džeka ideji da više nije moguće sagledati realnost samog ambara zato što se u njemu vidi samo turistički kliše, i da ceo smisao tog iskustva nije sam ambar već način na koji se on posreduje preko reakcija drugih ljudi. On ističe da ljudi „fotografišu fotografisanje“ i da, „čim vidiš znakove oko ambara [na putu do njega], više nije moguće videti ambar“. On zaključuje: „Kakav je ambar bio pre nego što su ga fotografisali? [...] Kako je izgledao, po čemu se razlikovao od drugih ambara, po čemu je bio sličan drugim ambarima? Na ta pitanja ne možemo odgovoriti jer smo pročitali znake, videli smo ljude kako ga slikaju. Ne možemo izaći iz te aure. Mi smo deo aure.“ (WN 12–13) Delu-

⁹ Daniel Boorstin, *The Image, or What Happened to the American Dream* (New York: Atheneum, 1962).

¹⁰ Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext[e], 1983).

je da je Siskind očaran mogućnošću predaje potpunoj drami nepovratne zamene lažnog za stvarno, ali Džekova naracija je bezlična, pa čitaocima ostaje da se pitaju da li je ta scena britka satira ili neki vid „neutralne proze“ (iako su neki kritičari ustvrdili da sveukupna logika romana uslovljava da se ta scena zasigurno mora posmatrati kao satirična).¹¹

U DeLilovom delu, takođe, pregršt je načina na koje pojedinci više nemaju neposredovan pristup autentičnom jastvu, a verovatno ni autentično jastvo. U slučaju romana *White Noise*, kritika je posvetila pomnu pažnju nevelikom broju mantri sačinjenih od naziva poznatih robnih marki koje se stalno ponavljaju u romanu: „Aerodrom Meriot, Travelodž, Hotel i konferencijski centar Šeraton“ (WN 15); „PET, akril, likra, elastin“ (WN 52); „običan, bezolovni, super bezolovni“ (WN 199); „masterkard, viza, amerikan ekspres“ (WN 100). Neki kritičari su ih posmatrali kao bestelesni glas – beli šum – savremene televizijske i marketinške kulture dok su drugi zagovarali beskompromisnije tumačenje prema kojem se to prikriveno oglašavanje u trijadama infiltriralo u Džekov tok svesti (da iskoristimo modernistički izraz) na manje-više isti način kao kad Džek posmatra svoju ćerku Stefi kako spava i čuje je da u snu mrmrlja frazu „*tojota selika*“.¹² Kao da je jezik oglašavanja zauzeo i najskriveniji kutak individualnosti – toliko su duboko ljudi uronili u tok medijske ikonografije. Najekstremniji primer te tendencije u romanu *White Noise* jeste lik Vilija Minka, čoveka kog Džek pokušava da ubije – njegovu svest su mediji toliko osvojili da on deklamuje odlomke televizijskog programa poput: „Neki od ovih razigranih delfina su opremljeni radio-odašiljačima“ (WN 310). Mink je tako daleko odmakao u poimanju simulacije kao stvarnosti da se poginje i sakriva kad Džek samo izgovori kliše iz petparačkih trilera, poput fraze „kiša metaka“ (WN 311); s druge strane, čini se da Džek ne može da ispričeva ili čak iskusi scenu bez eha promena književnog pa-stiša i opsesivno se usredsređuje ne na sam čin već na čin opisa koji je prethodno prepričan u hiljadu romana i filmova: „Opalio sam iz pištolja, oružja, revolvera, automatika“ (WN 312).

Ako su Džek Gledni i Vili Mink primeri medijske zasićenosti dovedene do komičnih razmera, onda je DeLilov portret Lija Harvija Osvalda u *Libri* smrtno ozbiljan. U tom romanu DeLilo je u suštini manje zainteresovan za pitanje ko je zaista ubio Kenedija ili da otkrije ko je Osvald uistinu bio, a više da razume kako su Osvaldov doživljaj jastva konstruisali mediji. DeLilo zamišlja kako se Osvald prilagođava svom životnom delu u zatvoru nakon hapšenja – ne u vidu tradicionalnog modernističkog projekta razumevanja sebe već kao pokušaj da pojmi značenje osobe sad poznate kao Li Harvi Osvald, troimene medijske verzije predsednikovog atentatora. U *Libri* se Osvaldov doživljaj jastva mora kanalisati preko prikaza u medijima, naročito putem njegove smrti, snimljene uživo na televiziji. DeLilo zamišlja da Osvald vidi kako ga Džek Rubi pogađa preko televizijskih kamera koje pokrivaju događaj, kao da jedini način da pristupi svom pravom jastvu nije put ka unutrašnjem otkriću, već preko bestelesnih projekcija na televiziji. Štaviše, taj roman insistira da je Kenedi u jednakoj

¹¹ Videti, na primer, analizu veza između potrošačkog društva prožetog televizijom i fašizma u John Duvall, „The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo's *White Noise*“, *Arizona Quarterly* 50.3 (1994), str. 127–53.

¹² U primere prvog stanovišta ubrajaju se John Frow, „The Last Things Before the Last: Notes on *White Noise*“, u: Frank Lentricchia, ur., *Introducing Don DeLillo* (Durham: Duke University Press, 1991), str. 175–91. Potonja tvrdnja se razvija u Lentricchia, „Tales of the Electronic Tribe“, u: Lentricchia, ur., *New Essays on White Noise* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), str. 87–113.

meri konstrukt medija kao i Osvlad, te da i drugi likovi, poput Lijeve žene Marine, takođe podležu čarima medijskih fantazija. Osvaldova smrt je, stoga, delom značajna zato što obelodanjuje proces koji se događa svim Amerikancima.

Važno pitanje koje *Libra* postavlja jeste da li posredovanje iskustva putem filma i televizije predstavlja dodatni uzrok ili posledicu atentata. Pored toga što razotkriva prožetost ljudskih života medijima, DeLilo istražuje i beskrajno desenzibilizacijsko ponavljanje nasilne smrti koja okružuje Kenedijevo ubistvo: „Tu je šokantna nasumičnost događaja, nedostatak motiva, nasilje koje ljudi ne samo čine, već kao da istovremeno gledaju s ravnodušne distance.“¹³ Aura autentičnog, herojskog, egzistencijalističkog doživljaja jastva koji Osvald pokušava da kultiviše svojim činom nasilja razara beskonačno i sve češće komodifikovano ponavljanje pucnjave. U *Libri* vidimo Beril Parmenter, ženu jednog od zaverenika iz CIA-e, koja na televiziji gleda neprestane reprize Rubijevog ubistva Osvalda kao „užas koji je postao mehanički. Neprestano su pretresali snimak, puštali senke kroz mašinu. Taj proces je sisao život iz ljudi na ekranu, zatvarao ih u ram. Počeli su da joj deluju vanvremeno, isto- vetno mrtvi.“ (L 447).

Libra sugerise da Osvaldova posredovana distanciranost od sebe u trenutku smrti ko- renito menja prirodu događaja i upliće gledaoce u proces dok opsednuto posmatraju kako on iznova gine:

Bilo je nečeg na Osvaldovom licu, kratak pogled u kameru pre nego što ga metak pogodi, što ga je svrstavalo ovamo, u gledaoce, među nas ostale, besane u svojim domovima – pogled, način da nam kaže da zna ko smo i kako se osećamo, da je uneo naše doživljaje i tumačenja u svoje značenje zločina. Nešto u tom pogledu, lukava inteligencija, sasvim kratka ali dalekosežna, sp- na gotovo izbledela od sjaja, govori nam da je on van tog trenutka, da ga posmatra s nama ostalima [...] Osvald komentariše dokumentarni materijal čak i dok se on snima. Potom i njega snimaju, i meci ga pogađaju, i pogađaju, a onaj pogled postaje druga vrsta saznanja. Ali on nam je omogućio da budemo deo njegove smrti. (L 447)

Pravi značaj atentata za DeLila leži u posledici koju beskrajno gledanje nasilnih smrti Kenedija i Osvalda ima na celo društvo, što čini Amerikance žrtvama postmodernog stanja. Osvaldovo ubistvo Kenedija postaje prototip beskrajno ponavljanog scenarija: „prvi od onih tihih, mladih belaca punih snova koji planiraju da ubiju neku poznatu ličnost – pred- sednika, predsedničkog kandidata, rok zvezdu – kako bi uredili svoju samoću i jad, napra- vili mrežu od nje, splet veza“. Na kraju svega, „Osvald je promenio istoriju ne samo učešćem u smrti predsednika, već i najavom takvih trenutaka američkog apsurdna“, tog spiska aten- tata na poznate ličnosti, serijskih ubistava i masovnih ubistava u srednjim školama u pro- tekle četiri decenije.¹⁴

U eseju „Američka krv“, DeLilo tvrdi da su svi pokušaji ubistva predsednika, od Džona F. Kenedija naovamo, bili temeljno posredovani. DeLilo se detaljno osvrće na slučaj kad je Džon Hinkli pucao na predsednika Ronalda Regana i naziva ga „samonastali medijski do-

¹³ DeLilov citat iz Adam Begley, “The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo”, u: Thomas Depietro, ur., *Conversations with Don DeLillo* (Jackson: University Press of Mississippi 2005), str. 102.

¹⁴ DeLilov citat u “Oswald: Myth, Mystery, and Meaning”, PBS Frontline forum (sa DeLillo, Edward J. Epstein i Gerald Posner), www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/oswald/forum.

gađaj“.¹⁵ DeLilo ističe kako Hinkli tvrdi da ga je na taj čin motivisalo opsesivno gledanje filma *Taksista* (1976), zasnovanog na slučaju Artura Bremerera, koji uhodi prvo Ričarda Niksona, a potom Džordža Volasa pošto je gledao film *Paklena pomorandža* (1971). Zatočen u kući smeha od prikaza, Hinkli puca na predsednika Regana, u događaju koji je bio, kako ga DeLilo opisuje, „čista televizija, improvizacija pred kamerama“. Ta kopirana ubistva delom su značajna zato što nam omogućavaju da sagledamo atentat na Kenedija iz drugačijeg ugla, kao rane proplamsaje trenda medijske opsesije koji je otad deformisao pejzaž američkog uma. Po DeLilu, samo u svetlu naknadnih događaja i „stanja otuđenosti i bespomoćnosti, nepouzdanosti stvarnosti“, možemo videti istinski značaj Kenedijevog ubistva.¹⁶ U suštini, Kenedijevo ubistvo u DeLilovom delu funkcioniše kao prvobitna slika postmodernizma, simbolično nužan ali izmaštani koren „društva spektakla“ u koje se Amerika premetnula.¹⁷ U jednoj sceni *Podzemlja*, nije veliko iznenađenje kad saznamo da je Zapruderov privatni snimak ubistva Kenedija izgubio smisao kao forenzički dokaz u slučaju atentata na predsednika budući da se neprestano iznova prikazuje na jednoj alternativnoj umetničkoj zabavi sedamdesetih godina. Slično tome, omamljujuće nasledstvo Kenedijevog atentata u *Podzemlju* suviše je belodano u činjenici da se amaterski snimak nasumične pucnjave takozvanog teksaskog ubice s auto-puta beskonačno ponavlja na televiziji.

Budući da DeLilovo delo iznova ukazuje kako samu prirodu pojedinačne svesti preoblikuje američka opsesivna konzumacija dehumanizirajućih prizora, nameću se dva pitanja: kad se tačno odigrala ta promena odnosa između stvarnosti i prikaza, te da li je DeLilo opisuje kao nužno pesimistično otuđivanje od relativnog zlatnog doba? Kao što smo videli, odgovor na prvo pitanje za kojim se traga u *Libri* jeste da Kenedijevo ubistvo označava neku vrstu vododelnice, ali je takođe očigledno da je ta kulturna promena prepoznatljiva samo u retrospektivi, kao da su je uzrokovali naknadni događaji. Drugi romani, međutim, sugerišu drugačiju vremensku liniju. *Podzemlje*, na primer, ispituje kako je nostalgijna, istorijska aura čuvene bejzbol utakmice proizvod posredovanja radijskog komentara koji je postao tako transparentan da deluje kao da su njegovi slušaoci nesvesni posredničkog efekta – čak i kad se komentar u potpunosti simulira.¹⁸ A zaplet romana *Running Dog*, na primer, odvija se oko potrage za mitskim, tajnim privatnim snimkom poslednjih dana Adolfa Hitlera u njegovom bunkeru potkraj Drugog svetskog rata, filmom koji na kraju ne otkriva nikakvu konačnu, apokaliptičnu istinu o nacističkom zlu i izvitoperenoj seksualnosti, već postmodernu ironiju u prizoru nemačkog diktatora koji se iz zabave prurušava u Čarlija Čaplina, čija je čuvena parodija Hitlera postala jedan od najvažnijih filtera kroz koji se Hitler posmatra. Prvobitna scena simulakruma potiskuje se tako iz sadašnjosti u 1963, potom u pedesete ili čak četrdesete, kao da se ta mogućnost postmodernog posredovanja postepeno pojavljivala – i polako postajala vidljiva u retrospektivi – tokom dvadesetog stoleća.

¹⁵ Don DeLillo, "American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK", *Rolling Stone* (8. december 1983), str. 24.

¹⁶ DeLillo, "Oswald".

¹⁷ Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (1967) (New York: Zone Books, 1994).

¹⁸ Videti John Duvall, "Excavating the Underworld of Race and Waste in Cold War History: Baseball, Aesthetics, and Ideology", u: Hugh Ruppersburg i Tim Engles, ur., *Critical Essays on Don DeLillo* (New York: G. K. Hall, 2000), str. 258–81.

Kulturna logika poznog kapitalizma

Neki teoretičari – prvenstveno Frederik Džejmson, Dejvid Harvi i Entoni Gidens – tvrde da postmoderno stanje nije filozofska propozicija kojoj se može legitimno prigovoriti ili koja se može prihvatiti ili spram koje se može jednostavno zauzeti moralni stav, već se zapravo radi o celom polju sile savremenih socijalnih i ekonomskih odnosa, neizbežnih koliko i vazduh koji dišemo.¹⁹ Jedna od ključnih osobina ovog novog svetskog poretka jeste širenje neoliberalnog (tj., *laissez-faire*) kapitalizma u svakom kutku planete. Tvrdi se da je kapitalizam danas transformisao oblasti umetnosti, nesvesnog, pa čak i same primitivne prirode, ta dragocena poslednja uporišta otpora lakomjoj logici tržišta koja su modernisti istraživali s velikim žarom. Prema toj analizi, globalna tržišna kultura danas cinično revitalizuje sve, između ostalog i buntovne energije avangardne umetnosti i pisanja iz ranijeg perioda dvadesetog veka. Kao što smo već videli, DeLilovi romani su potanko usklađeni s tim procesom u kojem nekontrolisani apetiti konzumerizma komodifikuju estetsko i osvajaju umetnost, nesvesno i samu prirodu. U romanu *White Noise*, na primer, neko prevrta raf s knjigama u supermarketu i knjige padaju na pod, kao da je proza tek još jedan artikal s bar-kodom (*WN* 20). *Kosmopolis* pruža najusredsređeniju analizu „utopijskog sjaja kiberkapitala“.²⁰ Glavni protagonist Erik Paker, prvak divljeg kapitalizma, eksplicitno razmatra, na primer, kako protesti protiv globalizacije koji prekidaju njegovo putovanje svedoče o sposobnosti tržišta da upije sve oko sebe. Takođe se pita da li bi samoubistvo samospalivanjem jednog protestanta moglo biti jedina preostala mogućnost za čin koji tržište neće smesta usvojiti, nešto što je „van domašaja tržišta“, ukazujući možda da „tržište ipak nije totalno“ (*K* 93). Ali Vidža Kinski, Pakerova teoretičarka i asistentkinja, primećuje da je protest neoriginalan, da je puka kopija prethodnih spektakla poput samospalivanja vijetnamskog monaha.

Pravi značaj Džejmsonove analize postmodernizma kao kulturne logike poznog kapitalizma počiva u uvidu da postmodernost oblikuje umetnost ne samo na nivou sadržaja već i same forme. To bi značilo da su DeLilovi romani, ma koliko nudili delimičnu dijagnozu postmodernog stanja, takođe neizbežno ekspresivni simptomi nekih dubokih socijalnih i ekonomskih promena koje jedva uspevamo i da poimamo na nivou svesti. Džejmson tako nalazi dokaze kulturne logike poznog kapitalizma, na primer, u tendenciji neke novije kulture da funkcioniše više kroz pastiš nego kroz parodiju budući da parodija zauzima poziciju ironične distance van sistema dok pastiš podrazumeva puko recikliranje prethodnih stilova bez ikakve jasne svesti o tome šta bi ta satirična imitacija mogla da znači. U DeLilovom slučaju mogli bismo istaći njegovo rafalno recikliranje popularnih i literarnih žanrova, vidljivih u romanu *White Noise*, na primer, u spoju univerzitetskog romana, egzistencijalističke drame, apokaliptičnog romana i porodične melodrame, od kojih se nijedan ne izvrtne ruglu na očigledan način. Na još dubljem nivou, mogli bismo skrenuti pažnju na činjenicu da mnogi

¹⁹ Videti Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991); David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1989); i Anthony Giddens, *Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990).

²⁰ Don DeLillo, "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September", *Harper's* (decembar 2001), str. 33.

likovi u DeLilovim romanima nisu u potpunosti ostvarene, nezavisne osobe, već bestelesni glasovi koji se često stapaju jedan s drugim i čiji postupci često deluju kao da su veoma ograničeni narativnim okvirom koji autor uspostavlja. Možda se najekstremniji primer te tendencije očituje u romanu *Ratner's Star* (1976), koji manipuliše svojim likovima kao da su matematičke funkcije unutar šire jednačine strukture zapleta. Dok neki kritičari to tumače tek kao loše pisanje, mi bismo mogli da iščitamo korisnost likova za narativnu strukturu kao strukturnu paralelu načinu na koji stvarne ljude ograničavaju neizmerne savremene društvene i ekonomske sile koje oblikuju njihove živote i nad kojim oni imaju malu ili nikakvu kontrolu. Nije toliko važno što te postupke ne određuju društvene sile (najzad, naturalisti s kraja devetnaestog veka, poput Teodora Drajzera i Frenka Norisa, već su istražili tu mogućnost), već da su i ograničavajuće sile i narativni zapleti koji ih opisuju uređeni kao decentralizovane mreže umesto kao tradicionalne piramidalne strukture moći. Najbolji primer te postmodernizacije paranoičnih strahova od kontrole u DeLilovom opusu nalazi se u *Podzemlju*. Na nivou tematskog sadržaja, taj roman sprovodi istorijsku istragu o promeni iz paradoksalno sigurne paranoje Hladnog rata u manje stabilnu nesigurnu paranoju postmodernosti, u kojoj više nije jasno ko ili šta je neprijatelj. U toj situaciji strah od skrivenih opasnosti i skrivenih namera je sveprisutan stav likova koji žive u senci nuklearne katastrofe, zagađenja i drugih oblika nepredvidivog tehnološkog košmara koji sačinjavaju permanentno okruženje ispunjeno rizikom. Na nivou narativne strukture, međutim, taj roman tvori ogroman lanac intertekstualnih karika koji na kraju prevazilazi jednostavni, paranoični binarni par Mi/Oni karakterističan za Hladni rat, iscrtavajući nove i povremeno jedva primetne načine percepcije veza koje globalni kapitalizam provodi silom ili omogućava.

Neki tumači, ipak, nevoljno prihvataju ideju da su DeLilovi romani samo izraz – možda i nesvestan izraz na dubokom strukturnom nivou – sveobuhvatnih sistema kapitalističke kontrole. Čak i kritičar koji je dao najrazrađeniju analizu DeLilovog tematskog i strukturnog zanimanja za teoriju sistema iščitava DeLilove narativne sisteme kao sadržaj ključnih elemenata otvorene nasumičnosti koji dovode do kratkog spoja u suviše očiglednim mehanizmima kontrole.²¹ Problem analize postmodernosti kao zadiranja potrošačkog kapitalizma u poslednje domene ljudskog pregnuća leži u tome da što je ona ubedljivija, to je depresivnija, jer ako je tačna, onda se ništa ne može preduzeti u tom pogledu. Neki teoretičari su izuzeli tu postmodernu logiku „poraženog pobednika“, zaključivši da je zamisao o sveproširujućem sistemu socijalnih i ekonomskih sila koje je nemoguće izbeći neopravdano paranoična. No, čak i Džejmsom ima tračak nade da će se nekakav smisao naći u tim inače zbunjujućim promenama koje su doneli ubrzanje i globalizacija kapitalizma, barem nalaženjem bezbednog utočišta u kritičkoj distanci izvan beskrajno povezanih mreža proizvodnje i potrošnje koje obavijaju planetu. On sugerise da čak i ako tradicionalne forme jasno uočljive političke kritike više nisu dostupne (zato što smo svi uronjeni u sistem koji je suviše složen da bi ga naš trenutni perceptivni aparat pojmio), onda određeni oblici umetnosti mogu da iznedre – na dubokom nivou strukturne forme pre nego očiglednog sadržaja – svojevrsno „kognitivno mapiranje“ našeg trenutnog stanja.²²

²¹ Tom LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (Urbana: University of Illinois Press 1987).

²² Fredric Jameson, "Cognitive Mapping", u: Cary Nelson and Lawrence Grossberg, ur., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Basingstoke: Macmillan, 1988), str. 347–58.

Drugi kritičari su bili optimističniji u pogledu mogućnosti kritike. Linda Hačion, pre svih, sugerše da neki oblici postmodernog pisanja sudeluju u izvesnom vidu „saučesničke kritike“, koristeći narativne strategije poput historiografske metafikcije koje autorefleksivno ogoljavaju socijalno konstruisani karakter prihvaćenih ortodoksija – recimo, o rasi, seksualnosti i nacionalnoj sudbini – a koje bi se inače mogle prihvatiti kao sasvim prirodne i nepromenjive.²³ S tim načinom razmišljanja, iako nikad nije moguće izaći iz ideologije ili diskursa, svejedno je moguće pisati romane koji oneobičavaju određene ideologije i diskurse koji su krajnje opresivni zato što su potpuno nevidljivi, te tako izmaštati alternativnu budućnost koja nije neraskidivo povezana s nepromenjivom prošalošću. DeLilovo recikliranje i visoke književnosti i popularne fikcije i njegovo oneobičenje specijalizovanih jezika (na primer, jezika oglašavanja u romanu *Americana* [1971], popularne muzike u *Great Jones Street* [1973], sporta u *End Zone* [1972], matematike u *Ratner's Star*) moglo bi stoga da se čita ne kao puki pastiš, već kao svesno isticanje načina na koji se sve iskustvo konstruiše pomoću diskursa. Prateći DeLilovo izražavanje naklonosti prema savremenim romanima koji „apsorbuju i inkorporiraju kulturu tako da joj ne služe“,²⁴ mnogi kritičari su našli elemente kritike iznutra u njegovom delu, fokusirajući se, na primer, na DeLilovu kreativnu upotrebu „fizike jezika“ kao oblika homeopatske inokulacije,²⁵ ili njegovo istraživanje transformativne „magije“ književne umetnosti kao načina da se priguši sveprožimajući „američki strah“ od savremenog života,²⁶ ili kako on održava u životu mogućnost istorijskog kontrarnarativa pred licem opšteprihvaćenog doživljava da smo s globalnim trijumfom kapitalizma slobodnog tržišta dosegli kraj istorije.²⁷

Ima, najzad, i drugih načina da se sagleda kako DeLilovi romani možda otvaraju prostor mogućnosti umesto da se tek predaju sumiranoj viziji multinacionalnog kapitalizma. Jedna od važnih ideja u teorijskoj diskusiji o postmodernizmu jeste postmoderno uzvišeno kao trenutak prepoznavanja tobožnje nemogućnosti realističkog prikaza zbog logike kratkog spoja simulakruma. Džejmson je dodao novi obrt tom poimanju, ukazavši da tradicionalno romantično uzvišeno – u kojem pisac doživljava osećaj užasnutosti pred licem neizrecive veličanstvenosti Prirode i Svemoćnog – sad menja tehnološko uzvišeno, u kojem je opsednutost, recimo, kiberprostorom ili mehanikom digitalne reprodukcije, zamena za piščevo strahopoštovanje i nesposobnost da prikaže nezamislivu složenost globalnog kapitalizma, a možda čak i odvijanje same istorije.²⁸ Dokazi postmodernog uzvišenog mogli bi se naći u ponavljanim trenucima u DeLilovim romanima koji odišu neizrecivim misterijama. Potkraj *Podzemlja*, na primer, okuplja se masa ljudi u Bronksu kako bi zurila u bilbord koji naizgled čudesno, kad ga obasjaju svetla vozova podzemne železnice u prolazu, pokazuje sliku devojčice po imenu Esmeralda koja je nedavno silovana i ubijena u tom kraju. Značaj ovog primera leži u tome što on locira izvor misterije, ne u neiskvarenoj zoni izvan gvozdene

²³ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge, 1989).

²⁴ DeLillo, „Art of Fiction“, str. 290.

²⁵ Cowart, *Don DeLillo*, str. 12.

²⁶ Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000).

²⁷ Peter Boxall, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction* (New York: Routledge, 2006).

²⁸ O ideji da je i sama istorija skriven predmet postmodernog uzvišenog, videti, na primer Peter Baker, *The Fiction of Postmodernity* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000).

kaveza kapitalizma, već unutar samog sistema – trenutak kolektivnog religijskog čuda ne potiče od tradicionalnog božanskog ili umetničkog otkrovenja, već dolazi preko medijuma oglašavanja, same duše potrošačkog kapitalizma.¹ Isto tako, „postmoderni suton“ u romanu *White Noise*, koji stanovnici grada posmatraju začudno opijeni, proizvod je, naravno, ne čiste prirode već stravične kauzalne mreže zagađenja, rizika i industrijske opasnosti koja prkosi našim racionalnim moćima predviđanja i razumevanja. Čak i scena koja se smatra najsimboličnijim trenutkom u DeLilovom delu, gde potrošački kapitalizam u potpunosti zauzima i poslednji prostor privatnosti jedne osobe (Stefi u snu mrmlija nazive robnih marki), završava se tako što Džek nađe neobičan osećaj utehe:

Fraza je bila divna i tajanstvena, protkana zlatom nadolazećeg čuda. Poput imena neke drevne sile na nebu, urezanog u table klinastim pismom. Od nje sam imao osećaj kao da nešto lebdi. Ali kako je to moguće? Jednostavna robna marka, običan auto... Deo šuma u umu svakog deteta, substatične regije suviše duboke da se u njih prodre. Odakle god da potiče, ta fraza me je pogodila snagom trenutka veličanstvene transcendencije. (WN 155)

Može se stoga tvrditi da se mogućnost transcendencije i izmaštanosti alternative naizgled neizbežnom trijumfu neoliberalizma u DeLilovim romanima ne nalazi u nekom nepriступaćnom i zastarelom onosvetovnom domenu, već upravo unutar tehnologija i diskursa savremenog života.

Zaključak

Deo problema određivanja da li je DeLila preciznije smatrati modernistom ili postmodernistom proizlazi iz činjenice da njegovi tekstovi odišu potanko usklađenom svešču o tome šta je na kocki u teoretičarskim diskusijama kulturne logike poznog kapitalizma, čak u tolikoj meri da on koristi iste termine kao i teoretičari koji tumače njegovo delo. Naposljetku, značaj epizode „Najčešće fotografisan ambar“ u romanu *White Noise* – scene koja je zasigurno postala „najčešće diskutovana scena u postmodernoj prozi“ – ne može se izvući samo iz pronicljivih uvida nekog kritičara dobro upućenog u teorije postmodernizma. Siskindov komentar obezbeđuje da sami likovi (a time i čitaoci) dožive tu scenu kroz prizmu postmoderne teorije. Ta prvobitna scena postmodernog posredovanja stoga je i sama posredovana putem vlastite ugrađene analize, svojevrsnim kratkim spojem koji dodatno pogoršava iznenadni talas kritičkih komentara voljnih da ustvrde kako je DeLilo sirovi američki teoretičar postmodernizma, Bodrijar u kariranoj košulji. Kao i sa samim ambarom, gotovo je nemoguće setiti se kako je izgledalo čitati DeLila pre nego što ga je progutala aura postmodernizma.

(S engleskog preveo Igor Cvijanović)

¹ Za dalje bavljenje idejom transcendencije iznutra, videti John McClure, "Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy," u Lentricchia, ur., *Introducing Don DeLillo*, str. 99–115.