



MOGUĆNOST PROZE

Nešto ide svojim tokom.
Samjuel Beket, *Kraj Partije*²

Nešto se događa.
Don DeLilo, *Bodi artist*³

U razgovoru s Teodorom Adornom, koji se vodio 1964, Ernst Bloh komentariše da su „mogućnost loše predstavili u medijima“.⁴ I za levicu i za desnicu, i za Istok i za Zapad, nastavlja on, ima nečeg sramnog u vezi s konceptom mogućnosti. Za pripadnike desnice koji moraju da štite svoje interese, kojima iracionalni status kvo donosi profit i utehu, veoma je važno da se opru mogućem ili da ga poreknu, da „spreče svet da se promeni u moguć“.⁵ Mogućnost, za vladajuću klasu, znači isto što i revolucija. Pripadnicima leve, koji se bore protiv statusa kvo, uplitanje u moguće prečesto može da deluje kao distrakcija, kao drag i politički onesposobljavajući san o svetu koji bi mogao da postoji. Za revolucionarnu svest, možda je nužno da se ne usredsredi na moguć svet – na ono što Bloh naziva „okeanom mogućnosti“⁶ – nego na stvaran svet, u kom se javlja nepravda, a bogatstvo je nejednako raspodeljeno. Moguće predstavlja *ignis fatuus*.

Kontekst Blohových zapažanja – uslovljen Hladnim ratom i Gvozdenom zavesom, staljinizmom i socijalističkim realizmom i makartizmom – deluje pomalo udaljeno od konteksta u kom ja pišem. Frontovi kojima se Bloh obraća 1964 – Zapad i Istok, leвица i desnica – danas možda ne postoje u obliku u kom ih je on zamišljao. Kraj Hladnog rata i pad Berlinskog zida doveli su do nesigurnog konsenzusa između Istoka i Zapada. Leвица je oslabila kao politička sila u mnogim demokratskim nacionalnim državama, kako se politički spektar suzio kao reakcija na raspad SSSR-a i globalizaciju kapitala. Rad nacionalnih vlada, razvoj inostrane i domaće politike, sada je velikim delom usredsređen na pokušaje da utiče na kretanje neomeđenog globalnog tržišta koje nijedna nacionalna država ne može u potpunosti da kontroliše. Sam koncept alternative slobodnoj tržišnoj ekonomiji, antikapitalistički „sistem“ vlade koji država nameće i održava, postao je, zapanjujuće brzo, staromodan.⁷ No,

² Samjuel Beket, *Kraj partije u Izabrane drame*, prev. Aleksandar Saša Petrović, Beograd: Nolit, 1997, str. 130.

³ Don DeLilo, *Bodi artist*, prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2005, str. 99.

⁴ Ernst Bloch i Theodor Adorno, „Something’s Missing“, u: Bloch, *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988, str. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, str. 6.

⁷ Za dva veoma različita prikaza načina na koje je globalizacija uticala na mogućnost radikalne politike, i promenila načine na koje zamišljamo levicu i desnicu, vidi Anthony Giddens, *Beyond Left and Right*:

uprkos tim promenama konteksta, Blohova tvrdnja da se mogućnost loše predstavlja u medijima još je validna, ili je zapravo dobila na validnosti od kraja Hladnog rata. Npoverljivost prema utopijskoj mogućnosti koju Bloh prepoznaje i na Istoku i na Zapadu 1964. sazrela je, posle raspada Sovjetskog Saveza, u sveobuhvatnije prepuštanje mogućnosti bilo kakvog oblika otpora ekonomskoj i političkoj hegemoniji koja se kreće ka globalnom i univerzalnom.

U savremenoj kulturi je naširoko rasprostranjeno viđenje da je, s globalizacijom kapitala, istorija dosegla nekakvu krajnju tačku, da više nema mogućnosti, da u kulturi nema više ničeg skrivenog što bi se moglo istražiti ili razviti. Borba između suprotstavljenih blokova koja je dvadeseti vek vodila kroz vruće i hladne ratove po mnogima je ustupila mesto nekakvoj istorijskoj svršenosti, „kraju istorije“ u kojoj „liberalna demokratija“ nametnuta planeti od jedine svetske supersile zamenjuje Hegelovo apsolutno znanje. Francis Fukujama tvrdi da moramo „ozbiljno da shvatimo“ tvrdnju Aleksandra Koževa da „se istorija završila“.⁸ Za Koževa, nastavlja Fukujama, širenje liberalne demokratije „konačno je rešilo pitanje priznanja time što je vezu gospodstva i sužanjstva zamenilo univerzalnim i jednakim priznanjem“. Fukujama sugerise, parafrazirajući i dalje Koževa, da je „čovek kroz čitavu istoriju tragao za priznanjem koje je pokretalo prethodne 'faze istorije'. U modernom svetu, konačno ju je pronašao, i 'potpuno je zadovoljan'“.⁹ Za teoretičare poput Fukujame, Koževa i Antonija Gidensa, motor koji istoriju pokreće napred za Hegela, a kasnije i Bloha i Adorna, ugasio se s pojavom globalnog tržišta.¹⁰ A sa gašenjem dijalektike, mogućnost koju 1964. nije loš glas sasvim nestaje. Bloh mogućnost zamišlja kao nekakav negativan potencijal svojstven dijalektici, kao latentan sadržaj hegelovske borbe za priznanje.¹¹ Moguće je ono što još nije postalo svesno. Reč je o neostvarenom istorijskom potencijalu koji, putem „odlučnog negiranja onoga što prosto jeste“, ukazuje na ono što bi „trebalo da bude“.¹² U globalizovanom svetu u kom su nas prosperitet i demokratija sve „potpuno zadovoljili“, u kom više ne postoji istorijska tenzija između onoga što jeste i onoga što bi trebalo da bude, mogućnost kao „određena negacija“, kao upečatljivo odsustvo u sadašnjosti, zbrisana je i kolonizovana od sila benignog liberalizma. Nedavne naznake nasilnog otpora zapadnoj hegemoniji, očigledne u terorističkim napadima u Njujorku i Vašingtonu 11. septembra, i u otporu zapadnoj okupaciji Iraka od 2003, možda ukazuju na to da ideja o „potpunoj zadovoljenosti“ liberalnom demokratijom nije sasvim tačna. Ali Fukujama je 2001. tvrdio da islamsko i arapsko odbacivanje zapadne demokratije nije organizovano pod zastavom neke „ozbiljne alternative zapadnoj liberalnoj demokratiji“, nego predstavlja jednostavno

The Future of Radical Politics, Cambridge: Polity, 1994, i Noam Chomsky, *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*, Harmondsworth: Penguin, 2004.

⁸ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Harmondsworth: Penguin, 1992, str. xxi.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Za čitav niz odgovora na globalizaciju i kraj istorije, vidi, na primer, Fukuyama, *The End of History*, Giddens, *Beyond Left and Right*, i Barry Cooper, *The End of History: An Essay on Modern Hegelianism*, Toronto: University of Toronto Press, 1984. O uticaju Koževa na postmodernu teoriju i politiku, vidi u Shadia B. Drury, *Alexandre Kojève: The Roots of Postmodern Politics*, London: Macmillan, 1994.

¹¹ O Hegelovim teorijskim postavkama o borbi za priznanje, vidi u G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford: Oxford University Press, 1977, prev. A. V. Miller. Vidi posebno str. 111–119.

¹² „Something's Missing“, str. 12.

odbacivanje iz korena, od fundamentalističke manjine, same modernosti.¹³ Za Fukujamu, Al Kaida ne poseduje ništa veću moć da stvori novu budućnost, ili da osmisli novi set istorijskih mogućnosti, od Marksa, ili Kastru, ili Če Gevare. Posle 11. septembra, insistira on, „i dalje smo na kraju istorije jer postoji samo jedan sistem koji će nastaviti da dominira svetском politikom, a to je liberalno-demokratski zapad“.¹⁴ Kapital, poput „slobode“ na koju se pozivala druga izborna kampanja Džordža V. Buša 2004, sada „maršira“,¹⁵ i nema istorijske sile, niti još neostvarene mogućnosti, koja ga može zaustaviti.

Dok Fukujama može da formuliše svoju tezu o kraju istorije ubedljivije od većine, taj doživljaj istorijske svršenosti, i neuspešnog otpora globalnoj kapitalističkoj hegemoniji, sveprisutan je u savremenoj kulturi. On nije ograničen na desnicu, na Fukujamino neokonzervativno zauzimanje za pobjedu zapadnog liberalizma, nego njegov uticaj može da se oseti širom političkog spektra. Ideja da je Blohova mogućnost izbledela, da je došlo do onoga što je Moris Blanšo, između ostalih, okarakterisao kao „sabljenje negativnog“, utiče na gotovo svaku sferu kulturne produkcije. Globalizacija kapitala dovodi do nekakve vrto-glave brzine, do naleta tehnoloških izuma i kreativnosti, ali i do kulturne iscrpljenosti, do onoga što Žil Delez naziva „iscrpljivanjem mogućeg“. U eseju posvećenom Samjuelu Beketu pod naslovom „Ischrpljeno“, Delez komentariše da „moguće više ne postoji“. Beketovo delo, koje dolazi posle modernizma, u nekakvom produženom periodu posle avangarde i na pragu globalizacije, jeste delo „iscrpljene osobe“. „On iscrpljuje ono što, u mogućem, nije ostvareno“, kaže Delez. „Završio je s mogućim, preko granica sve iznemoglosti, 'još jednom da se završi'“.¹⁶ Napomenuto je da Beketovo delo predstavlja nekakav epitaf mogućnosti svake kritike kulture koja je postala globalizovana i samoodrživa; ono obeležava iscrpljenost mogućnosti proze. Sam kraj poslednje rečenice njegovog romana *Nemušto* – „ne mogu da nastavim, nastaviću“ – prozu suočava s praznom i neprohodnom aporijom.¹⁷ Da bi se odatle „produžilo dalje“, pripovedač uočava na samom početku romana, mora se započeti „čistom i prostom aporijom“ („kažem aporija“, dodaje on skromno, „i ne znajući šta to znači“).¹⁸ *Nemušto* nas dovodi do nekakvog svršetka, ili ćorsokaka, do istorijskog kraja u kom čovek ipak mora da nastavi, u kom mora da skonča, stalno iznova. Don DeLilo je sugerisao, u pismu Gariju Adelmanu 2004, da je Beket „poslednji pisac čije se delo poja-

¹³ Francis Fukuyama, „The West has Won“, *Guardian*, 11. oktobar 2001, str. 21.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Vidi George W. Bush, „Speech to the Republican Convention“, 3. septembar 2004, <http://www.guardian.co.uk/uselections2004/story/0,,1296654,00.html>: „The terrorists are fighting freedom with all their cunning and cruelty because freedom is their greatest fear and they should be afraid, because freedom is on the march.“

¹⁶ Gilles Deleuze, „The Exhausted“, u: *Essays Critical and Clinical*, London: Verso, 1998, prev. Daniel W. Smith i Michael A. Greco, str. 152, kurziv u originalu. *Još jednom da se završi* je naslov jedne priče Samjuela Beketa iz 1975. (poznate i pod naslovom *Ishlapotina* 8). Vidi Samjuel Beket, *Sabrane kratke proze 1929–1989*, ur. S. E. Gontarski, prev. Ivana Đurić-Paunović, Beograd: Geopoetika, 2013.

¹⁷ Samjuel Beket, *Nemušto*, prev. Milojko Knežević, Čačak: Gradac, 1986, str. 126. Za dužu raspravu o figuri aporije u savremenoj misli, vidi Jacques Derrida, *Aporias: Dying: Awaiting (One Another) at the Limits of Truth*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1993, prev. Thomas Dutoit.

¹⁸ *Nemušto*, str. 7.

vljuje u svetu“.¹⁹ Iscrpljivanjem mogućeg, artikulisanjem kulturnog usuda koji čoveku više ne dozvoljava „da stvori mogućnost“,²⁰ Beketovo delo je poslednji izdisaj književnosti, njen poslednji pokušaj da „se pojavi u svetu“. Po rečima jedne od DeLilovih fikcionalnih tvorevina, romansijera po imenu Bil Grej, Beket je poslednji pisac koji se upustio u kritički osvrt na kulturne uslove koji „oblikuju način na koji razmišljamo i percipiramo“. Posle njega, nastavlja Grej, „glavni deo posla podrazumeva eksplozije u vazduhu i srušene zgrade“ (*Mao II* 157). Ako je napredak dvadesetog veka svedočio postepenom slabljenju negativnog, opadanju načina na koje se mogućnost može očuvati u umetničkom delu kao ono što tek treba da se ostvari, onda Beketovo delo svedoči poslednjim treptajima mogućnosti kritičke proze. Posle njega, kulturna kritika prepuštena je teroristima, paramilitarcima i bombašima-samoubicima; nekakvom nekritičnom nasilju koje, kako Fukujama kaže, može da ostavi tek bled trag na sjajnoj površini.

DeLilova proza, romani od dela *Americana* iz 1971. do *Kosmopolisa* iz 2003, nastaje u periodu posle dela „poslednjeg pisca“, u skućenom prostoru kontradikcije koju pojašnjava poslednja rečenica *Nemuštog*. DeLilova proza nastaje, možda, na onome što Beketov junak/pripovedač Moloa naziva „ostacima mog znanja“. „Ostaci mog znanja“, kaže Moloa, predstavljaju „kutak bez plana i granice“, u „jednom gotovom svetu uprkos prividnosti“.²¹ Kao što je slučaj s komadom *Kraj partije*, Beketovi fikcionalni prostori nude nekakvo bedno utočište na kraju sveta, gde se malo života nastavlja, a da se ne nastavlja, gde je kretanje istovremeno iscrpljeno mirovanje, i gde uporno komešanje, poput onog u jednoj od Beketovih poslednjih proza, ipak ostaje nepomično.²² I upravo to utočište, taj prostor bez temelja, to vreme bez smerova, nudi neodređen azil piscima koji dolaze posle Beketa. DeLilov opus je možda dokaz antibeketovske produktivnosti, sposobnosti da se ponudi enciklopedijski katalog kulture koji možda više podseća na Džojasa nego na Beketa. No, od samog početka, DeLilova književnost nastaje, poput Beketove, u senci kraja. Ako Moloa na sopstvene književne napore upućuje rečima „u završavanju on počinje“, onda DeLilovo poreklo nalazimo u onome što jedan od njegovih prvih likova naziva „krajnjom nultošću“ (*End Zone* 88).²³ Možda ga fascinacija životom pri kraju dovodi do preokupacije trenutkom prelaska u novi milenijum. Od romana *Americana*, milenijum je DeLilov udaljeni horizont, i njegov organizacioni princip. Milenijum postaje oznaka, u DeLilovom delu i drugde u kulturi poznog dvadesetog veka, apokaliptične krajnje tačke.²⁴ On obezbeđuje sredstvo zamišljanja i fiksiranja u vremenu i prostoru, u nekakvoj longitudinalnoj mreži, svršenosti koja se nastanila u kulturi posle Beketa, okončanosti koja obeležava samu zamisao o globalizovanom svetu. Ali ako je milenijum udaljeni horizont u DeLilovoj književnosti, on je takođe uvek već u njoj prisutan. DeLilovi romani odvijaju se u onome što Edvard Said naziva

¹⁹ Vidi Gary Adelman, "Beckett's Readers: A Commentary and Symposium", u: *Michigan Quarterly Review*, sv. 54, br. 1, zima 2004, str. 54.

²⁰ "The Exhausted", str. 152.

²¹ Samjuel Beket, *Moloa*, prev. Kaća Samardžić, Čačak: Gradac K, 2015, str. 37–38.

²² Vidi Samuel Beckett, *Stirrings Still*, u: Beckett, *Complete Short Prose*, str. 259–265.

²³ *Moloa*, str. 38.

²⁴ Za ubedljivu zbirku koja se bavi značajem apokaliptičnog kao sredstvom zamišljanja kraja, vidi Malcolm Bull (ur.) *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, Oxford: Blackwell, 1995.

„oličenjem poznosti“.²⁵ Kultura na koju DeLilo odgovara, i čiji je njegovo delo simptom, jeste ona koja ulazi, 1971, u fazu nekakve statične svršenosti, gde se okončanost ne može odložiti do nekog kasnijeg datuma, i ne može da čeka sudnji dan ili dolazak Mojsija da objavi njeno nastupanje. U DeLilovim romanima neprestano se iznova srećemo s usudom budućnosti koja je već tu, postapokaliptične budućnosti koja se preteći akumulira iza nepostojane granice drugog milenijuma i nadire da bi stigla „pre vremena“ (*Players* 84). Budućnost, u kojoj se krije neostvarena mogućnost, koja čuva ono što tek treba da se vidi ili zamisli ili kolonizuje, „postala je nametljiva“ u DeLilovom delu. Provaljuje u sadašnji trenutak, dok se kultura proteže izvan svojih prostornih i vremenskih margina, kolonizuje sopstvenu spoljašnjost, i čak i neproživljeno vreme dovodi pod jurisdikciju globalnog tržišta.

U tom smislu, DeLilovi romani mogu se posmatrati kao produžen prikaz iscrpljenosti mogućnosti u posleratnoj kulturi. U njegovoj prozi često se ponavlja ideja da i najprolazniju potrebu za izumom, fabrikacijom ili otpadničtvom, poništava interpelirajuća moć kulture koja je postala, da se poslužimo još jednim ključnim DeLilovim izrazom, „autoreferentna“ (na primer, *The Names* 297, *Libra* 23, *White Noise* 51). Kada svet postane autoreferentan, kaže Oven u *The Names*, kada njime zavlada jedan jedini blok kom „ne može da se umakne“, više nije važno „da li lažemo ili govorimo istinu“ (*The Names* 81).²⁶ Autoreferentnost, istorijska svršenost, iscrpljenost mogućnosti proze, znače da je postalo nemoguće ili nevažno lagati, odstupati od ortodoksije koja je postala toliko sveobuhvatna da nema prostora za ono fikcionalno, neortodoksno ili protivhegemonijsko. Kako to pripovedač u romanu *White Noise* formuliše, milenijumska, istorijska okončanost proizvodi nekakav neobičan, dislociran medijum, u kom „zapažanja postoje u stanju trajnog plutanja. Ništa [nije] više ili manje verovatno od nečeg drugog“ (*White Noise* 129). Ili kako to Fredi kaže u *The Day Room*, autoreferentnost proizvodi usud u kom „je sve istinito“, i u kom „je svako mesto jednako dobro kao i bilo koje drugo“ (*The Day Room* 41). („Koliko se dva mesta mogu razlikovati“, nastavlja Fredi, „ako u oba slučaja koristimo reč ‘mesto?’“) Sve je istinito, ili kako Karen otkriva u delu *Mao II*, „sve je stvarno“ (*Mao II* 85). DeLilovi romani stvaraju svet u kom je ono nepostojeće, neopisivo i nezamislivo neiskorenjeno; u kom se kulturna istina prenosi silama globalizovanog kapitala kom se ne može umaći. Kad popuste poslednje brane pred svetskom trgovinom i američkom hegemonijom, kad se sruše poput Berlinskog zida, kad „snaga objedinjenog tržišta proizvodi trenutni kapital koji prelazi horizonte brzinom svetlosti“, otvoriće se prostor za posledičnu kulturnu uniformnost, „neku prikrivenu istovetnost, za planiranje pojedinosti koje utiču na sve“ (*Podzemlje* 793).²⁷ „Kapital“, objavljuje epilog romana *Podzemlje*, „uništava sve nijanse u jednoj kulturi“ (*Podzemlje* 793). Taman kad pomislite da lažete, kad zadovoljno verujete da izmišljate, da ste neposlušni, ili da ste otpadnici, otkrivete da se ponašate u skladu s očekivanjima, jer je temelj na kom bi kontrarnativ mogao da počiva urušen, ili prisvojen od hegemonije. Kako Beketov Moloa to formuliše, čovek „tek veruje da

²⁵ Vidi Edward Said, „Adorno as Lateness Itself“, u: Bull (ur.) *Apocalypse Theory*, str. 264–281.

²⁶ Za diskusiju o politici laganja, i pravu na laganje, vidi Jacques Derrida, „History of the Lie“, u: Richard Rand (ur.) *Futures: Of Jacques Derrida*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2001, str. 65–98, prev. Peggy Kamuf.

²⁷ Don DeLilo, *Podzemlje*, prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2007.

izmišlja, da beži, a samo muca svoju lekciju, mrvice po kazni naučene i zaboravljene lekcije“.²⁸ U globalizovanoj kulturi koja je progutala sopstvene margine, i prešla svoje udaljene horizonte, nema mogućnosti za nepoštenje, tajnovitost, ili zaveru protiv države. Kako Ozvald otkriva u romanu *Libra*, otpor postaje još jedan oblik povinovanja, a zavera protiv države je oblik državne službe.

Svuda u DeLilovoj prozi, junaci i naratori bore se protiv tog usuda. Razvoj njegove proze prati istorijsku putanju ka milenijumu, i ka globalizaciji američke vojne i ekonomske moći, a prateći tu putanju, njegovi romani takođe mapiraju istoriju otpora kulturnoj uniformnosti. Tokom sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog veka, DeLilova proza se organizovala oko mogućnosti istorijske kontrafunkcije, kontrarnarativa koji bi mogao da očuva radikalni revolucionarni duh, koji bi mogao da održi mogućnost živom u proređenom vazduhu „kraja istorije“. Od dela *Americana* do *Podzemlja*, DeLilovi romani tragaju za prostornom i vremenskom osnovom koja opstaje izvan dometa interperirajuće moći američkog glasa, osnove na kojoj mogu da počivaju razlika, osobitost i otpor američkom kulturnom imperijalizmu. Dejvid Bel putuje u srce Sjedinjenih Država u potrazi za Navaho indijancima; Džejms Akston putuje u Grčku u potrazi za evropskom istorijom uklesanom u paroski mermer i mediteransku svetlost; Ozvald putuje u Moskvu u potrazi za Marksovim duhom; Nik Šej putuje iz Sjedinjenih Država u Kazahstan i nazad, iz devedesetih godina dvadesetog veka u pedesete i nazad, u potrazi za sopstvenim duhom. Sva ta nespokojna kretanja podstiče potraga za prostorima koji još nisu kolonizovani, za kulturno specifičnim i raznolikim istorijama koje još nije izbrisala kožoderačka moć kapitala. Prelazom od romana *Americana* do *Kosmopolisa*, i od 1945, preko Hladnog rata do sadašnjeg vremena, DeLilovi romani prate promene u odnosima moći, te ekonomski, politički i kulturni razvoj događaja koji su oblikovali drugu polovinu dvadesetog veka. Borbu za otpor, za pronalaženje prostora izvan dometa američke centralne obavestajne službe, regulišu razvoj tih događaja. DeLilovi romani, na primer, nude veoma kratak osvrt na istoriju tehnološkog razvoja u posleratnom periodu. Poput Pinčonove proze, DeLilov opus može da se čita kao istorija vojne tehnologije.²⁹ Mogućnost proze se prati u odnosu na razvoj špijnskog aviona U2, satelitskog nadzora i procvata nuklearnog naoružanja. Ako se krećemo ka milenijumu, na prelazu od romana *Americana* do *Podzemlja*, onda se krećemo i ka nuklearnoj apokalipsi, a DeLilovi romani tumače posleratni istorijski razvoj kao odigravanje vojnog narativa, narativa čiji je kraj u oblaku u obliku pečurke. Kako Met Šej u sebi pomisli u *Podzemlju*, „Sva tehnologija ovog sveta povezana je s tom bombom“ (*Podzemlje* 475). Prateći taj tehnološki razvoj ka kraju istorije, ka zoni kraja ili kraju partije, ovi romani bi mogli da nas projektuju ka katastrofi, ali oni nagoveštavaju i da kraj još nije došao, da je moguće nekako izmestiti sebe iz struje koja vodi ka apokalipsi. Tobože civilni oblici tehnologije koji se razvijaju svuda u DeLilovom opusu uporedo s onim vojnim – informaciona tehnologija, video i kompjuterska tehnologija – na sličan način nagoveštavaju postojanje još sofisticiranijih sredstava nadzora i posredovanja. Civilna i vojna tehnologija razvijaju se u mračnom

²⁸ *Moloa*, str. 30.

²⁹ O Pinčonovoj istoriji vojne tehnologije vidi, na primer, *Gravity's Rainbow*, London: Vintage, 2000. Pinčonov roman *Objava broja 49*, London: Picador, 1979, može da se čita kao analiza načina na koje se vojna tehnologija upliće u živote civila.

tandemu u DeLilovoj prozi. Napredovanje od dela *Americana* do *Kosmopolisa* vodi nas od relativno primitivnih komunikacionih tehnologija – od kancelarijskog mimeografa i filmske kamere u romanu *Americana* – do informacionih tehnologija, u *Kosmopolisu*, koje su toliko napredne, toliko intimne i invazivne da su nam postale dostupnije od samih naših tela. Elektronsko prenošenje informacija i kapitala postalo je toliko trenutno, u *Kosmopolisu*, da protok novca deluje lakše i više bestežinski od protoka misli. Taj zamah ka virtualizaciji ukazuje na napredovanje ka vidu kontrole koji je jednako učinkovit, i destruktivan prema mogućnosti, kao bilo koja vojna sila, ukazuje na elektronsku apokalipsu umesto atomske. Ali putanja koja je očuvana u DeLilovom opusu, spor prelaz od mimeografa, preko teleprinteru, do imejla i interneta, pokazuje, ponovo, da posredovanje u kulturi još nije sveprisutno, da postoje druge istorije koje se mogu ispisati i zamisliti, neostvarene mogućnosti koje dremaju u kulturi, neslućene i nepovezane.

No, taj osećaj da istorija nastavlja da napreduje u DeLilovoj književnosti – da se nastavlja borba da se otkrije kontranarativ i da se čovek zaštiti od istorijske struje ka globalizaciji kapitala – mora se nadmetati sa suprotnim osećajem da je budućnost već tu, da je istorijsko napredovanje fantazija i da je i sam koncept nastavljanja postao aporijski. DeLilova proza ukazuje na duboko pohranjenu vezu između tehnologije, nasilja i kapitala, na vezu koja podriva mogućnost istorijskog napredovanja. Ako je, za Meta Šeja, „sva tehnologija ovog sveta povezana s tom bombom“, onda za rizičnog kapitalistu Erika Parkera iz *Kosmopolisa*, „interakcija tehnologije i kapitala“ jeste najvažnije merilo u savremenoj kulturi, „jedina stvar u životu kojom se vredi baviti profesionalno i intelektualno“ (*Kosmopolis* 30).³⁰ Vrste razaranja uzrokovane oružjem, tehnologijom i kapitalom postižu ovde izvesnu ekvivalentnost, izvesnu „neodvojivost“ (*Kosmopolis* 30). Kako sugerše Vorholovo izuzetno delo *Atomska bomba* (1965), izrađeno pomoću sitoštampe, nasilnost masovne proizvodnje i fotografske slike odražava nasilnost atomske eksplozije.³¹ Takva ekvivalencija između kapitala, nasilja i tehnologije potkopava svako nastojanje da se zamisli postepena istorijska progresija ka milenijumu, ili ka kraju. Lociranje razorne moći bombe u tehnologijama masovne proizvodnje pokazuje da apokalipsa neće čekati, da se ona događa sada. Vorholov print umnožava sliku oblaka u obliku pečurke i ponavlja ga dvadeset osam puta u pet redova.³² Jedina varijacija između slika leži u kontrastu koji se postepeno smanjuje, pa kako oko posmatrača putuje sleva nadesno i odozgo nadole, eksplozija se iscrpljuje i bleđi kroz proces udvostručavanja. To delu podaruje izvesnu dvostrukost i stvara utisak kao da se pruža preko dve ravni. Oblak ukazuje na jednu vrstu okončanja, jednu eksplozivnu krajnju tačku istorije, figurativno rečeno, uhvaćenu foto-aparatom, dok bleđenje udvostručene slike odozgo nadole ukazuje na jedan drugi kraj čiji se proces odvija u samom printu, nekakvo jenjavanje, delezovsko iscrpljivanje kroz ponavljanje. Eksplozivna moć bombe ovde nije svedena na njenu potencijalnu energiju, na odloženo, uzajamno garantovano razaranja koje je

³⁰ Don DeLilo, *Kosmopolis*, prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika, 2005.

³¹ Vidi Kynaston McShine (ur.) *Andy Warhol: A Retrospective*, New York: Museum of Modern Art, 1989, str. 280.

³² Nasuprot Boksolovoj tvrdnji da je reč o dvadeset i pet slika raspoređenih u pet redova sa pet slika u svakom, Vorholovo delo sliku eksplozije neravnomerno raspoređuje i ponavlja dvadeset i osam puta. (*Prim. prev.*)

davalo snagu Hladnom ratu. Ona se, naprotiv, nalazi u reproduktivnim tehnologijama koje su stasale zajedno s bombom, koje „su povezane s tom bombom“ i transformišu kulturu kroz moć ponavljanja i kroz rad fotografske slike. Taj niz veza koje Vorhol uspostavlja između fotografije, oružja i nekakve apokalipse kroz iscrpljivanje koja je u toku u DeLilovom radu nalazi bogat odjek. Kazaški kapitalista Viktor Malcev sugerše, u epilogu *Podzemlja*, da upravo bomba vodi u iscrpljivanje mogućnosti proze. „Kad jednom zamisle bombu“, kaže on,

kad shvate da je moguće napraviti je, onda je i naprave, pa je testiraju u američkoj pustinji, pa je bace na Japance, ali to što zamisle na početku, sve se to kasnije ostvari [...] Ostvarljivo je sve u šta čovek može da poveruje. (Podzemlje 809–810)

Bomba potvrđuje istinitost svega. Jednačine na stranici koje vode do bombe, kada se jednom zapišu, kada se jednom zamisle, brišu mogućnost razlike, otpadništva i proze. Same jednačine to čine; ne moramo da čekamo na eksploziju, ili na radioaktivne padavine. Moć bombe, i tehnologije koja je proizvodi, tolika je da čisti sve pred sobom, sve poravnava i izravnava osobenosti. Granice decenija koje organizuju DeLilov opus, koje budućnost drže podalje, koje apokalipsu drže na distanci, raznosi i sama pomisao na bombu. Istorijski napredak, postojano marširanje kroz decenije ka kraju koji još nije viđen, postaje fantazija čim one mračne jednačine razvežu spona koje vreme i prostor drže na okupu, ostavljajući nas na milost i nemilost zaustavljenoj temporalnosti i nekakvoj beskonačnoj nultoj tački. Cepenjanje atoma oslobađa eksplozivnu energiju, ali takođe čisti kulturno tlo. Uklanja prepreke, otvara kulturu slobodnom kretanju kapitala i beskonačnom ponavljanju slike. Jedan od nusproizvoda vojnih istraživanja iz sedamdesetih godina dvadesetog veka jeste imejl, pa kao da vojna tehnologija vodi direktno u bestežinsku komunikaciju.³³ DeLilov opus bi mogao da nam ponudi istoriju te tehnološke progresije, na primer od epigrafije, preko kaligrafije, pisaće mašine i tekst-procesora, do bestežinske brzine hiperteksta, ali ta istorija u sebi sadrži poništavanje same mogućnosti istorije. Reč je o istoriji koja prati progresiju ka bestežinskom stanju, ka beskonačnom ponavljanju, ka gubitku tla na kom bi materijalna istorija mogla da počiva. Reč je o istoriji koja potiče iz čorsokaka i vraća se u njega, čorsokaka koji je, pedesetih godina dvadesetog veka, Samjuel Beket odredio na kraju dela *Nemušto*, a na početku Hladnog rata. To je jedna istorija na izmaku, uprkos tome kako izgleda; istorija koja se i dalje nastavlja iako ne može da se nastavi, koja priziva duh napretka iz stanja dubokog mirovanja.

DeLilova proza, onda, može da se posmatra kao produženo izvođenje nekakvog kritičkog iscrpljivanja. Ona obeležava kraj avangarde, kraj književnosti koja može da oblikuje načine na koje razmišljamo i percipiramo. Ona nudi nekritiku mogućnosti proze, time što preživljava suspenziju kritičkog kapaciteta, dočarava načine na koje se borba za osobenost,

³³ Za istoriju imejla i interneta, i njegov odnos s vojskom, vidi John Naughton, *A Brief History of the Future: The Origins of the Internet*, London: Phoenix, 2000, i Janet Abbate, *Inventing the Internet*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000. Dž. Abati komentariše da je internet „evoluirao kroz neobičan (i ponekad težak) savez između vojnih i civilnih interesa“. Korišćenje interneta za „časkanje s prijateljima“, sugerše ona, pruža osećaj „kao da ste ukrali tenk da se provozate“ (str. 2).

izum i građansku neposlušnost, neprestano urušava u neizmernu i statičnu uniformnost, onu vrstu prostorne i vremenske istovetnosti koju zahteva i garantuje globalizacija kapitala. Uprkos tom osećaju mirovanja, međutim, tom zauzdanom istorijskom kvalitetu koji se proteže kroz DeLilov opus, njegova proza nije prost prikaz iscrpljenosti mogućnosti. Time se ne poriče snaga Delezove ideje o iscrpljenosti; DeLilova književnost nesumnjivo ilustruje, svojim predstavljanjem jednog vremena koje „nije podložno naraciji“ (*Bodi artist* 65), kraj određene vrste mogućnosti. No, čak i u novoj posleratnoj temporalnosti, DeLilova književnost sugerise da mogućnost opstaje, da ono neostvareno i još nesvesno i dalje nastanjuje savremenost, ali u izmenjenom obliku. DeLilo se ne upušta u puki prikaz kraha mogućnosti proze. Naprotiv, izvodeći istorijsku svršenost, artikulišući nekakav modus kulturnog mirovanja, njegova književnost takođe proizvodi novu vrstu mogućnosti; prikazom jednog vida kulturne iscrpljenosti, ona nudi dokaz da mogućnost proze i dalje opstaje. Beketov komad *Kraj partije* počinje Klovovom izjavom da je „Gotovo“.³⁴ Taj komad je, u izvesnom smislu, jednostavno zjapljenje ponora, greška u praznini koja vremenu dozvoljava da se nastavi čak i kad je završeno, sablasno trajanje u srcu kraja. Ali čak i tu, gde su stvari već gotove, gde „nema više prirode“,³⁵ „nema više plime“,³⁶ i „nema više pilula protiv bolova“,³⁷ nešto ide svojim tokom. „Šta se događa“, Ham neprestano zapitkuje Klova, u nekakvoj apoplektičnoj začuđenosti pred njegovim neuspehom da miruje, da bude u miru, a Klov odgovara, „Nešto ide svojim tokom“.³⁸ Nešto ide svojim tokom, čak i u uskim tesnacima *Kraja partije*, čak i na izmučenom kraju *Nemuštog*. Može biti da, poput Hama, ne posedujemo sredstva da tu stvar jasno vidimo, ili da izmerimo vreme i ritam njenog protoka, ali upravo to bledo nastavljanje, to nešto što nadolazi i nastavlja svojim tokom, predstavlja Beketovu zaostavštinu DeLilu. Delez sugerise da Beketova poetika iscrpljenosti vodi ne samo u neuspeh mogućnosti, nego i u ono što on naziva *Jezikom III*, jezikom koji otvara ono iscrpljeno prema novom nizu mogućnosti.³⁹ Beketovo iscrpljivanje jezika otkriva „imanentan limit“ mogućeg, limit koji se „beskonačno izmešta“,⁴⁰ koji prelazi i kida kretanje Beketove poetike. Iscrpljivanje mogućnosti kod Beketa ne vodi prosto do mirovanja ili zaokruženosti, nego stvara poderotinu u samom jeziku. Mladi Beket piše, 1937, da mu se „jezik čini kao neki veo koji se mora strgnuti da bi se došlo do stvari (ili do Ništavila) iza njega“,⁴¹ a Delez otkriva upravo to razaranje jezika u Beketovim kasnijim delima. Iscrpljivanje jezika, sugerise Delez, otvara „pukotine, rupe, ili poderotine koje nikad ne bismo primetili, ili pripisali pukom umoru, da se iznenada ne prošire toliko da u sebe prime nešto spolja ili odnekud drugde“.⁴² Upravo to nešto odnekud drugde, to otvaranje prema spoljašnjosti koja još nije zamišljena ili snevana, to razdvajanje na neprekinutoj površini stvari, predstavlja Beketov

³⁴ *Kraj partije*, str. 124.

³⁵ *Ibid.*, str. 128.

³⁶ *Ibid.*, str. 154.

³⁷ *Ibid.*, str. 159.

³⁸ *Ibid.*, str. 130.

³⁹ „The Exhausted“, str. 158.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Samuel Beckett, *Disjecta*, London: Calder, 1983, str. 171.

⁴² „The Exhausted“, str. 158.

dar onima koji dolaze posle njega. Nešto nastavlja svojim tokom kod Beketa, i nastavlja čak i sad, čak i ovde. Čak i u gotovo nepomičnom vremenu tugovanja DeLilovog romana *Bodi artist* iz 2001, nešto se nastavlja. „Nešto se događa“, pomisli Loren Hartke. „Nešto se događa. Dogodilo se. Tek će se dogoditi. Tako je ona mislila. Postoji tu nekakva priča, nekakav tok svesnosti i mogućnosti. Budućnost u nastajanju.“ (*Bodi artist* 99).

Pokazatelj tog nečeg, kod DeLila, tog nečeg što se nastavlja, jeste smrt. Ako kraj istorije, koji je ishod bombe, informacione tehnologije i globalnog kapitala, dovodi do transcendentne smrti, do totalnog istrebljenja i neumoljivog suda kakve zamišlja Otkrivenje Jovanovo, onda je mogućnost proze kod DeLila tesno povezana s neotkrivenom, imanentnom smrću, smrću koja se odvija i sadržana je u teksturi sadašnjosti kao onog neostvarenog i još nesvesnog. „Smrt“, kaže Blanso, „jeste čovekova najveća nada“; „smrt je čovekova mogućnost, njegova šansa, upravo kroz smrt nam je budućnost jednog završenog sveta i dalje dostupna“.⁴³ Po Blansou, „književnost je zapravo čin delovanja smrti u svetu“.⁴⁴ Ta smrtnost u sadašnjosti, ta smrt koja deluje u književnosti, i dalje ne može da se opiše i locira. Teško ju je uočiti. Ne postavlja se nasuprot istorijskoj struji, ne suprotstavlja se elektronskom kapitalu, ponavljanju fotografske slike, bestežinskoj istoriji filma, ili videa, ili interneta. Zapravo, DeLilo nalazi da smrt, i smrtna mogućnost, nastanjaju upravo one tehnologije koje obećavaju da će iskoreniti smrt, da će nepoznatu budućnost dovesti pod kontrolu sadašnjosti. Film bi, na primer, mogao da pripremi svet za globalno tržište, i da svet ponudi kao virtuelni proizvod za konzumaciju. Film, poput slike koja može beskonačno da se ponavlja, poput virtualizacije internet kulture, može da dovede do određenog bestežinskog i vanvremenskog stanja, do određene simultanosti, do ukidanja istorije, čak i do poništavanja istorije filma. Ali u DeLilovoj književnosti neprestano se ponavlja da upravo film, i uopštenije informaciona tehnologija, skrivaju baš onu vrstu smrtnosti kojoj pretila tehnološka globalizacija kapitala. Upravo film, kod DeLila kao i kod Deleza, nudi da obeleži prazninu u iscrpljenoj kulturi. Zapruderov film, recimo, sadrži nekakvo razorno istorijsko razdvajanje, time što je uhvatio atentat na Kenedija; time što je uhvatio istorijski trenutak, on otvara istoriju prema Delezeovom „nečemu spolja ili odnekud drugde“. Čak i u svojoj moći da nam vreme prenese u njegovoj zaokruženosti, da beskonačno i iscrpno ponovo pušta trenutak u kom Kenedi prima metak, taj film u sebi nosi nekakav višak, nekakvu smrt koja i dalje deluje u snegu celuloida. Zapruderov snimak, pomisli Klara Saks u *Podzemlju*,

kao da je iznosio nekakav argument o prirodi filma uopšte. Napredovanje automobila niz Ulicu brestova, kretanje filma kroz telo kamere, i neka sveopšta tmina – ta smrt kao da se podizala odnekud iz najdubljih krhotina uma, iz neke noći uma, filmska emulzija je na neki varljiv način dočaravala pojavu utvare svesti. (Podzemlje 505)

Smrt koja se tu priziva, koja pripada tmimi uma, jeste odsustvo koje nam nudi film, neostvarena istorijska mogućnost što predstavlja nekakvu nuspojavu same tehnologije. Ako nešto nastavlja svojim tokom u DeLilovom opusu, ako će doći do još nesnevane budućnosti

⁴³ Maurice Blanchot, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, New York: Station Hill, 1981, prev. Lydia Davis, str. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, str. 56.

koja je na pomolu u Blansoovom „završenom svetu“, onda će se nova budućnost promovirati iz te smrti što deluje u filmu, iz odsustva i nedostataka koji uhode kulturu u DeLilovoj književnosti, koji deluju čak i u „naprednoj“ tehnologiji, u glasovnoj pošti, na internetu i u prenosu video-snimaka uživo.

Istorija borbe koju DeLilov opus opisuje, potraga za istorijskim kontranarativom, za prostornim i vremenskim tlom izvan interpelirajuće moći američkog glasa, organizuje se oko te skrivene mogućnosti, te smrti koja deluje. Decenije u kojima je DeLilova književnost nastajala svedočile su nekakvom ubrzanju ka kraju, ka globalnom. Moć vojne i civilne tehnologije radi, kako sam napomenuo, na brisanju decenijskih i nacionalnih granica, te na tome da nas dovede do nekakvog neograničenog vremena i prostora, nekog mesta koje je, po DeLilovom Frediju i Beketovom Hamu, kao i svako drugo mesto, te beskonačnog dana čiji je kraj „isti kao kraj svakog drugog dana“.⁴⁵ Ali smrt kao mogućnost, kao disjunktivan, razoran prostor koji opstaje u DeLilovoj prozi, koji uhodi svest, a ne može da se artikulise ili imenuje ili iznese na videlo, radi na održanju granica kojima prethodi nestanak u posleratnoj kulturi. Decenijsku granicu, kako u DeLilovom opusu tako i u vizuelnoj imaginaciji ove knjige, nastanjuje smrt. Smrt Džejmisa Akstona obustavljena je, u romanu *The Names*, na prelazu iz 1979. u 1980; smrt Bila Greja je smeštena, u delu *Mao II*, na prelaz između 1989. i 1990; a proza koja dolazi posle 1999. smeštena je u prostor tehnološke, postmilenijumske smrti koja se i dalje javlja, u prostor granice koja još nije otkrila svoju udaljenu stranu, u Volterov i Blohov okean smrti koji nema obalu.⁴⁶ U izvesnom smislu, ta smrt svedoči o neopisivom i nezamislivom prirodi granice, o odsustvu mogućnosti da se obeleži tačka u kojoj jedna decenija prelazi u drugu, ili u kom jedan trenutak prelazi u drugi. Sam prelaz jeste nekakva nemoguća proza, koja se može predstaviti samo kao smrt. No, u nekom drugom smislu, upravo ta smrt na granici – smrt koja operiše u sadašnjosti – dopušta mogućnost trajanja, prostorne i vremenske raznolikosti i neprestanog postajanja tokom vremena. Upravo ta smrt utkana u teksturu trenutka obeležava i izvodi upornost onog negativnog, održava kretanje istorije i drži transcendentnu smrt – smrtnu globalnu uniformnost – na distanci. Upravo ta smrt što operiše dozvoljava nečemu da se desi, da ide svojim tokom. Upravo tu smrt DeLilo nasleđuje od Beketa, tu smrt što dopušta da se nastavi mogućnost kritike, borbe i otpora. Upravo ta smrt što deluje u prostoru granice dopušta da se nastavi mogućnost proze.

* * *

Postoji jedna priča koja može da se ispreda o istoriji kritike u zapadnoj misli, od Kanta i Hegela, od *Fenomenologije duha*, *Kritike moći suđenja* i *Kritike čistog uma*. Po toj priči, istorijska recepcija Kanta i Hegela poprimila je oblik rašlji. Jedan njihov krak prošao je kroz Frojda i doveo nas do poststrukturalizma, lakanovske psihoanalize, i dekonstrukcije, do Deride, Kristeve i DeMana. Drugi krak nas je poveo preko Marksa i doveo do kritičke teorije,

⁴⁵ *Kraj partije*, str. 130.

⁴⁶ Vidi Bloch, „Something’s Missing“, str. 9, gde Bloh govori o Volterovom nasukanom plivaču, koji shvata da „taj okean u kom se obreo nema obale nego da je smrt potpuno u sadašnjosti u kojoj se nasukani čovek nalazi“.

do Frankfurtske škole, do Adorna, Benjamina i Lukača. Ako dopustimo da nas ta priča neko vreme ponese, mogli bismo da kažemo da nas prvi krak dovodi do napuštanja mogućnosti kritike, dok se drugi organizuje oko mogućnosti njenog opstanka. Rad ove druge struje, Frankfurtske škole kritičara poput Adorna i Horkhajmera, predstavlja potragu za prostorom iz kog može da se kritikuje industrija kulture, prostorom koji bi dopustio opstanak onoga što Adorno naziva negativnom dijalektikom.⁴⁷ Rad prve struje, savremenih francuskih mislilaca poput Deride i Deleza, organizuje se oko odsustva mogućnosti takvog kritičkog prostora. Dekonstruktivistička logika insistira da je „umesto suprotstavljanja kritike nekritici“ neophodno „nekritiku smestiti tako da više nije suprotstavljena kritici, niti možda da postoji izvan nje“.⁴⁸ Po Deridi, na primer, podrazumeva se da su „kritika i nekritika suštinski isto“.⁴⁹ Ako nastavimo s tom pričom, možemo da kažemo da je postmodernost, zajedno sa svim kulturnim elementima koje taj termin utvrđuje, izgrađeno na tom kraku u recepciji Kanta i Hegela. Postmodernizam je kraj puta dekonstrukcije, njegovo odredište i zaključak. Rad mislilaca poput Žana Bodrijara i Džudit Batler predstavlja krajnji rezultat Deridine recepcije Hegela. Odbijanje da se kritika suprotstavi nekritici dovodi do Bodrijarove tvrdnje da se prvi Zalivski rat nije dogodio, te do poricanja materijalnosti tela kod Džudit Batler.⁵⁰ Postmodernost, kao i svaka politika koja počiva na njegovom bestemeljnom temelju, sve doći o krahu kritike i jenjavanju marksističke misli. Koževljevo tumačenje Hegela dovodi, po Fredriku Džejmsonu, direktno do postmodernizma koji karakteriše jedna iscrpljena kulturna i politička površnost, „raspuštena igra maski i uloga bez sadržaja i suštine“.⁵¹ Teoretičar poput Džejmsona, koji teži da zamisli marksistički postmodernizam, na samom početku mora da se suoči s ovim problemom. „Marksizam i postmodernizam“, piše on u eseju pod naslovom „Marksizam i postmodernizam“:

Ljudi često ovu kombinaciju doživljavaju kao neobičnu ili paradoksalnu, i nekako veoma nestabilnu, pa su neki od njih navedeni na zaključak da, u mom slučaju, pošto sam „postao“ postmodernista, mora da sam prestao da budem marksista u svakom značajnom (drugim rečima, stereotipnom) smislu.⁵²

Recepciju DeLilove proze velikim delom prožima takva priča. Rasprava u kritici DeLilovog dela usredsređena je na DeLilov odgovor na postmodernost. Pojedini tvrde da njegovo delo predstavlja slavljenje ili simptom postmodernizma, da potiče iz nekakvog bestežinskog

⁴⁷ Vidi Theodor Adorno i Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, London: Verso, 1997, prev. John Cumming; Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, London: Routledge, 1973, prev. E. B. Ashton; Theodor Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge, 1991, ur. J. M. Bernstein.

⁴⁸ Jacques Derrida, "Passions: 'An Oblique Offering'", u: David Wood (ur.) *Derrida: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell, 1992, str. 6.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Vidi Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Sydney: Power, 1995, prev. Paul Patton, i Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge, 1990.

⁵¹ Frederic Jameson, "The Antinomies of Postmodernism", u: Frederic Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994, str. 18.

⁵² Frederic Jameson, "Marxism and Postmodernism", u: Frederic Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, London: Verso, 1998, str. 33.

stanja kao posledice napuštanja dijalektičke politike. Ta struja u DeLilovoj kritici obično ga tumači kroz prizmu Bodrijara, te kroz nasleđene modele postmodernizma i postmoderne politike. Frenk Lentricija, primera radi, tvrdi u eseju *“Libra as Postmodern Critique”* da DeLilov roman *Libra* dramatizuje okretanje od radikalne politike utemeljene u dijalektičkom marksizmu, a prema Bodrijaru i postmodernoj politici slike. Ozvald isprva vidi svoju borbu ka samosvesti u kontekstu „klasične marksističke direktive“, koja svakom od nas nameće da „učestvuje u borbi“. Ali na kraju romana, sugeriše Lentricija, „marksista Ozvald“ postaje „postmoderna Ozvald“, postmarksistička vrsta pobunjenika koji ustaje protiv države „ne tako što zadaje udarac u klasnoj borbi na strani potlačenih radnika“ nego tako što „ulazi u auru“ i predaje se postmodernoj manipulaciji slike.⁵³ Drugi tvrde da DeLilov opus predstavlja odbacivanje postmodernizma, ili bar ambivalentnost prema njemu. Dejvid Kauart, recimo, tvrdi u izvanredno elegantnom delu *The Physics of Language* (2002) da, uprkos tome što je DeLilo „primer postmoderniste“, njegov „odnos prema postmodernom, bar u smislu u kom se ono obično definiše, jeste ili je postao neprijateljski“.⁵⁴ Ta druga grana kritike, koja je poslednjih godina postala uticajna, u DeLilu obično nalazi izvestan kvalitet ili vrednost koji opstaju u postmodernoj površnosti i sebe postavljaju nasuprot njoj. Mark Ostin, na primer, sugeriše da DeLilovo delo predstavlja borbu za očuvanje vrednosti umetnosti, u kulturi koja je zaboravila na suštinsku moć umetničkog dela. DeLilo se bavi postmodernom kulturom – i američkim strahom – samo da bi je transformisao, da bi postigao iskupljenje za njen gubitak kritičkog oslonca. DeLilo, po Ostinu, „predstavlja umetnost kao najrazboritiju magiju protiv straha, najistinskiji izvor sjaja i zajednice“.⁵⁵ Umetnost je tu gotovo sveta, mistična sila koja ima moć da prevaziđe postmodernost; ona je vrsta alhemije, ili nekakvo estetičko recikliranje, što transformiše same simptome savremenosti – napuštene „pustoši“ postmodernosti – u „pokazatelje iskupljenja“.⁵⁶ Ako Ostin magiju umetnosti suprotstavlja postmodernom strahu, Kauart sugeriše da DeLilo iskupljenje pronalazi u jeziku. Kauart priznaje da u DeLilovoj književnosti ima postmodernog prizvuka, prizvuka koji on pronalazi u kompatibilnosti između DeLila i poststrukturalizma. „Sasvim izvesno“, piše on, „DeLilo poziva čitaoce da prepoznaju, pomoću poststrukturalističke teorije, neadekvatnost starog modela stvari i njihovih naziva“.⁵⁷ Čovek mora, kaže on,

da testira DeLilove proze spram elemenata postmoderne estetike koju su definisali teoretičari poput Lakana, Deride i Bodrijara: suženog viđenja istorije, određivanja subjektivnosti, radikalnog diskontinuiteta, replikacije i parodije, svesti o konstruisanosti sveg znanja i mitova, otpora prema zaokruženosti, ravnodušnosti prema onome što Liotar naziva „utešnošću dobrih formi“ i onoj „novoj vrsti površnosti u najdoslovnijem smislu“ koju Džejmson karakteriše kao „vrhovnu formalnu odliku svih postmodernizama“.⁵⁸

⁵³ Frank Lentricchia, *“Libra as Postmodern Critique”*, u: Frank Lentricchia (ur.) *Introducing Don DeLillo*, Durham, NC: Duke University Press, 1991, str. 197.

⁵⁴ David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language*, Athens, GA: University of Georgia Press, 2002, str. 210.

⁵⁵ Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 2000, str. 7.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Don DeLillo*, str. 209.

⁵⁸ *Ibid.*, str. 11.

Ali, po Kauartu, reč je o površnoj kompatibilnosti. DeLilo je na koncu „netrpeljiv prema reduktivnom razmišljanju koje od jezika čini nekakvu paučinastu opnu, nekakvu sasvim površnu koprenu od reči između sveta i spoznaje“.⁵⁹ Poststrukturalistička teorija, tvrdi Kauart, „potcenjuje i pogrešno predstavlja“ jezik, koji je „sistem što obuhvata gotovo sve ljudsko iskustvo“.⁶⁰ DeLilova književnost otkriva dubine jezika, dubine u kojima je očuvana nekakva ljudskost, i nekakva duhovnost, a koju poststrukturalistička misao, i „postmoderna površnost“, poriču. DeLilo, kaže on, „iscrtava novu teritoriju za pisanu umetnost u prozama koje neprestano tragaju u jeziku za epistemološkom dubinom koju poststrukturalistička teorija velikim delom poriče“.⁶¹

Kritičke reakcije na DeLila mogu se onda odrediti spram njegovog odnosa prema postmodernizmu. On je entuzijastičan postmodernista; ili postmodernista koji oseća žudnju za kritičkom umetnošću koje se izgubila u vremenu masovnih medija; ili je umetnik čije je delo autentična, moralna reakcija na ono što se često karakteriše kao „eksces“ postmodernog. Ali priča koja prožima tu vrstu reakcije, koja karakteriše besadržajan postmodernizam kao nastavak „poststrukturalističke“ teorije, možda nije jedini način da se zamisli istorija kritike posle Hegela i Kanta. Poslednjih godina, konvencionalno viđenje koje Deridu suprotstavlja Adornu, a neuspeh postmoderne kritike tumači kroz Deridinu apolitičnu recepciju Hegela, suočilo se s brojnim značajnim izazovima. Osnivanje „Centra za filozofsko istraživanje političkog“ 1980, od Žan-Lika Nansija i Filipa Laku-Labarta, ukazalo je na neke ubedljive načine ponovnog tumačenja političkog, kroz Hajdegera i Deridu. Delo Nansija i Laku-Labarta pod naslovom *Retreating the Political* (1997) plod je tog zajedničkog istraživanja.⁶² Kako naslov sugerise, to delo teži da razume kako filozofsko povlačenje od političkog povezano sa savremenom francuskom misli može da se otvori prema povraćaju, ili ponovnom promišljanju samog političkog. A Deridina novija dela, posebno *Marksove sablasti* (1994), doprinela su osećaju da dekonstrukcija ne podrazumeva prosto odbacivanje političkog, ili potpuno napuštanje Marksa.⁶³ Otkad je Deridino delo napravilo „politički zaokret“, otkad je počeo da teži ka otvorenom teorijskom promišljanju veze između marksizma i dekonstrukcije, priča koja francusku i nemačku misao suprotstavlja jednu drugoj postala je manje verovatna. To ne znači da je Derida oduvek bio marksista, ili da je dekonstrukcija prosto vid marksističke kritike. Znači, međutim, da dekonstrukcija možda ima više zajedničkog s adornoškom negativnošću nego što je donedavno bilo opšteprihvaćeno. Znači i da Delezova „linija bekstva“, Deridina ekonomija poklona i tajne, Adornova ideja o određenoj negaciji, Blohovo teoretisanje o mogućnosti, Benjaminova ideja o dijalektičkom materijalizmu, Frojdove i Lakanove ideje o nesvesnom, teoretisanje Kristeve o zazornom, možda sve dele političke preokupacije, i nagoveštavaju političke dijaloge, koje je donedavno bilo teško uočiti ili čuti. „Trka za postom“, i osmišljavanje kovanice „postmodernizam“ da bi se definisao

⁵⁹ *Ibid.*, str. 209.

⁶⁰ *Ibid.*, str. 209–210.

⁶¹ *Ibid.*, str. 12.

⁶² Vidi Jean-Luc Nancy i Phillipe Lacou-Labarthe, *Retreating the Political*, London: Routledge, 1997, prev. Simon Sparks.

⁶³ Vidi Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, London: Routledge, 1994, prev. Peggy Kamuf.

i razgraničio čitav niz kulturnih aktivnosti, ustanovio je i hipostazirao lažne razlike između političkog i apolitičkog, površnog i autentičnog, posvećenog, autonomnog i dekadentnog, koje su decenijama usporavale političku misao.

Želim da kažem da se DeLilovo delo tumačilo u svetlu tih lažnih suprotnosti. Tendencija da se njegovo delo čita u okviru postmodernizma i poststrukturalizma ili nasuprot njima odvela je kritičku recepciju DeLila stranputicom, i zaklonila neke od najvažnijih i najsofisticiranijih načina na koje njegova proza nudi da ponovo promisli kulturu od Drugog svetskog rata do danas. Tumačeći DeLilov opus kao istovremenu kritiku i prikaz mogućnosti proze u posleratnom periodu, ova knjiga teži da se otisne od vladajućih pretpostavki u razvijanju teorije i terminologije postmodernizma. Teži da nekako kritički artikuliše izvesnu negativnost prisutnu u DeLilovom opusu, nekakvu kritičku negativnost koja se poziva na dekonstrukciju, kao što se poziva i na marksizam i psihoanalizu, ne predstavlja ni postmoderno napuštanje politike ni estetski ili politički otpor teoriji, i ne iskupljuje je niti je obezbeđuje Ostinova „umetnost“, ili Kauartov „jezik“. DeLilova proza je izvanredno aluzivna, sugestivna i multifonična. Kako su mnogi napomenuli, pažnja koju on posvećuje duhu vremena toliko je usredsređena da se čini kao da njegovo delo dotiče same opruge koje pokreću kulturu. Stoga što na tako intiman način poseže za tkanjem intelektualnog, političkog i privatnog života kulture, njegovim delom se razležu bogati odjeci Marksa i Frojda, Vitgenštajna, Hajdegera, Benjamina i Adorna, Deleza i Deride i Kristeve, Bodrijara i Virilioa. Dok prati nekoliko načina na koje ti odjeci prožimaju naše tumačenje DeLila, ova knjiga pokazuje da je DeLilova proza zasnovana na nekakvoj novoj vrsti kritičke mogućnosti, mogućnosti koja se teško razaznaje, koja se ne priklanja postojećim podelama intelektualnog rada i partizanstva, a istovremeno je nastanjuju duhovi Marksa i Deride, Frojda i Vitgenštajna, Deleza i Adorna. Reč je o vrsti kritičke mogućnosti koja potvrđuje Deridino viđenje da su kritika i nekritika suštinski jedno isto, a ipak nalazi, u tom izjednačavanju otpora i pokoravanja, nekakvu smrtnost, nekakvu adornoovsku negativnost, koja omogućava dalje trajanje mogućnosti kritike. Na početku *Podzemlja*, DeLilov pripovedač ukazuje na to da „Istoriju ispisuju velike čežnje“ (*Podzemlje* 11). Upravo ta neodrediva čežnja, ta žudnja za nečim što u istoriji nedostaje, jeste sam duh teorije i filozofije, kao i pokretačka snaga DeLilove književnosti. Ta čežnja izaziva uzbuđenje u DeLilovoj prozi, određuje njene etičke i poetske imperATIVE i dopušta joj da nastavi. Upravo ta čežnja upućuje na ono u istoriji što se još nije ostvarilo i dozvoljava misli i istoriji da opstanu.

Jedan lik iz jednog od DeLilovih ranih romana, *Great Jones Street*, komentariše kako umetnost, u Americi sedamdesetih godina dvadesetog veka, ustupa mesto nasilju, kao sredstvu oblikovanja načina na koji razmišljamo i percipiramo. „Svaki kovrdžavi dečkić može da piše samotničke balade“, tvrdi DeLilova rok zvezda Baki Vunderlik. „Moraš ljudima da porazbijaš glave. To je jedini način da nateráš te kretene da slušaju.“ (*Great Jones Street* 104). Taj gubitak vere u mogućnosti nekakvog etičkog, nenasilnog oblika kontrakulturalnog izraza predviđa, naravno, urušavanje razlika, u kasnijem romanu *Mao II*, između umetnika i teroriste. Širom DeLilovog opusa javljaju se spoznaja i dramatizacija neuspeha kritičke umetnosti u uslovima poznog kapitalizma, globalizacije i amerikanizacije. Ali taj prikaz urušavanja etičkog suprotstavljanja, nekakvog poniranja u kontrakulturalno nasilje koje prosto odslikava i pojačava nasilje globalnog kapitalizma, kod DeLila prati pisanje u pravcu onoga što je

još nevidljivo i latentno u kulturi, i ukazuje na mogućnost nekakvog etičkog postajanja, postajanja čije konture još ne možemo da zamislamo. Bil Grej sugerše, u romanu *Mao II*, „uvek sam sebe video u rečenicama“. „Počinjem da se prepoznajem“, nastavlja on, „reč po reč, dok se probijam kroz rečenicu. Jezik mojih knjiga oblikovao me je kao čoveka. U rečenicama postoji neka moralna snaga kad ispadne kako treba“ (*Mao II* 48). Upravo to pisanje u pravcu nepoznatog, pisanje u pravcu etike i poetike koje tek treba da nastanu, karakteriše DeLilovu prozu. Zbog te buduće demokratije, te još neosvešćene mogućnosti, DeLilova proza je u skladu s Marksom i Deridom, Vitgenštajnom i Frojdom i Delezom. DeLilova proza neprestano prevazilazi samu sebe. Ritam i oblikovanje rečenice proizvode nekakvu poetsku razuzdanost; njegove rečenice vode do nekakvog samrtnog nepoznatog koje se skriva u samom jeziku. DeLilova proza se kreće u pravcu jednog vida kritičke mogućnosti koja bi nas mogla odvesti iz teorijskog ćorsokaka koji je odredio postmodernizam, kao što bi nas mogla odvesti dalje od kraja istorije kako su ga zamislili Fukujama i Kožev. Dok to čini, njegova proza teži da proizvede nove načine razmišljanja i percipiranja, da otkrije nove načine pričanja priče o kritičkom suđenju od Hegela i Kanta. Ova knjiga ukazuje na pojedine načine na koje možemo da počnemo da tumačimo mogućnosti koje DeLilova književnost predviđa; pojedine načine na koje njegova proza može da nam pomogne da razmišljamo i percipiramo, u ovim vremenima poznatim po svojoj mračnoj prirodi.

(S engleskog prevela **Arijana Luburić Cvijanović**)