



## UVOD: DON DELILO I IZLAZAK IZ SNA

*Ta crvena opasnost, višegodišnji novinarski luksuz, lažna maska za Dan veštica dosadom smorenim šovinistima, sve više podseća na noćnu moru iz koje ne možemo da se probudimo, noćnu moru istorije.*

Lesli A. Fidler, „Makarti i intelektualci“ (1954)

*Roman je izlazak iz sna, poništavanje stvarnosti potrebno istoriji kako bi pobegla iz vlastitog brutalnog zatočeništva.*

Don DeLilo, „Moć istorije“ (1997)

Teško da je slučajnost to što se Lesli A. Fidler, u jeku Hladnog rata, pozvao na Džojsov *Uliks* (1922) opisujući istoriju kao noćnu moru iz koje mi, Amerikanci, ne možemo da se probudimo. Intelektualna klima tog vremena beše ispunjena kricima modernističke frakture, dokazom da se, kao što je iz inostranstva tvrdio Č. P. Snou, „društva na Zapadu ponašaju kao da su stigla do kraja istorije“ (16). Uveren da je 6. avgust 1945. „obeležio nasilnu smrt jednog stadijuma u istoriji čovečanstva“, Norman Kazins je svom uvodniku povodom pobeđe nad Japancima dao naslov „Moderan čovek je prevaziđen“ (5). Norman Podhorec je objavio da se „moderna svet, čiji su najpronijljiviji tumači bili Fokner, Hemingvej i Dos Pasos, zaledio i umro 1948“ (23). Erik F. Goldman navodi „šokove koje je donela 1949“ – komunističko osvajanje vlasti u Kini, objava da Sovjetski Savez ima atomsku bombu, suđenje Aldžeru Hisu – kao „poslednju slamku“ koja je „razbila“ prethodne političke alijanse (117, 127). I kao odraz ove klime apokaliptičkog očajja, suočeni sa onim što je Norman Mejler nazvao „čvorom istorije“ (*Obala varvara* [*Barbary Shore*, 203]), američki romansijeri iz perioda Hladnog rata nude dela ukorenjena u metaforama impotencije i paralize (Mejlerova *Obala Varvara* [1951] i *Park jelena* [*The Deer Park*, 1955]; romani Džona Barta *Opera na vodi* [*The Floating Opera*, 1956] i *Kraj puta* [*The End of the Road*, 1958]), koja se kao na svoj operativni princip oslanjaju na povlačenje junaka (*Nevidljivi čovek* [*Invisible Man*, 1952] Ralfa Eli-sona i *Autsajder* [*The Outsider*, 1953] Ričarda Rajta).

Pišući 1997. iz posthladnoratovske perspektive, u godini u kojoj izlazi iz štampe njegova re-kreacija Hladnog rata u *Podzemlju* (*Underworld*, 1997), Don DeLilo potvrđuje prozu koja se opire da bude pratilja istoriji koja, u stvari, nije ni došla do kraja – barem ne do takvog kraja kakav je prethodnih godina prorokovan: kao što primećuje jedan od njegovih ranih junaka, „očigledno je da se može živeti sa komunizmom, mi to već dovoljno dugo radimo“ (*Završna zona* [*End Zone*, 84] 1972). Umesto toga, DeLilo predlaže prozu koja bi mogla služiti kao „forma kontraistorije“ i jezik koji „razbija veru konvencionalne re-kreacije“ (*Moć istorije* [“Power of History”, 62]). Zauzimajući vremenski raspon od poslednje tri dece-

nije dvadesetog veka i prve decenije dvadeset i prvog, DeLilov opus od petnaest romana zaista pruža istorijsku putnu kartu borbe individualnog sopstva da održi osećaj autonomije unutar sveta koji određuju masa i konzumerizam, opasnosti i masovni mediji, totalitarizam i terorizam.

Nije DeLilo, naravno, jedini američki plodni romansijer-hroničar ovog istorijskog perioda – odmah padaju na pamet imena Filipa Rota, Džona Apdajka i Gora Vidala. Ali za razliku od ove trojice, čija dela često poprimaju formu novelističkih serija sa naglašavanjem kontinuiteta (na primer, ciklus knjiga o Cukermanu, tetralogija o Zeki, „Američka hronika“), DeLilo se više bavi promenama paradigme. *Vaga (Libra 1988)* opisuje ubistvo Džona. F. Kenedija kao trenutak koji je „skršio kičmu američkog stoleća“ (181), 5,6 sekundi tokom kojih se raspao „osećaj koherentne stvarnosti koji je većina nas delila“, sa krajnjim rezultatom naprasnog ulaska u „svet nasumičnosti i dvosmislenosti“, piše DeLilo 1983. u eseju „Američka krv“ („American Blood“, 22). *Kosmopolis (Cosmopolis, 2003)* daje portret milenijuma kao kulminaciju decenije u kojoj je „novac uzvratio udarac“ i „sve bogatstvo se pretvorilo u bogatstvo po sebi“ (77). U prvoj rečenici romana *Padač (Falling Man, 2007)* spominje se „svet sada“ (3) koji određuju „figure u prozorima hiljadu stopa iznad, kako ispadaju u slobodni prostor“, različit od „drugog života“ pre 11. septembra (4, 131) – romansirana verzija sentimentata prethodno izraženih u eseju iz decembra 2001, „U ruševinama budućnosti“ („In the Ruins of the Future“), u kojem DeLilo objavljuje da se hladnoratovski narativ „okončava u ruševinama“ i iskazuje potrebu da stvorimo „kontranarativ“ (34), koji više neće određivati dve nacije-države i supersile, nego Sjedinjene Države sa svojom demokratijom, koliko god manjkava ona bila, i jedna „globalna teokratska država koja lebdi oko nas, bez jasno omeđenih granica, toliko zaostala da joj je neophodan samoubilački žar za ostvarenje svojih ciljeva“ (40).

Osim promena paradigmi, DeLila ništa manje nisu zanimala ni promene iz modernizma u postmodernizam. S jedne strane, prisustvo DeLila u programu skoro svakog kursa američke književnosti dvadesetog i dvadeset prvog veka, i u osnovnim i u postdiplomskim studijama, jednim delom ima da zahvali načinu na koji njegovo portretisanje savremene kulture toliko dobro korespondira sa delom savremenih teoretičara kritike. Oličeni u imenima kao što su Frederik Džejmson, Gi Debor, Žan Bodrijar i Linda Hačion, ovi teoretičari postavljaju pitanje da li je jedinstveni umetnički stil moguć u svetu u kojem je čak i estetska proizvodnja postala oblik proizvodnje robe i tehnologije pomoću masovnih medija, zamenivši istoriju tog sveta nizom slika za konzumiranje, reprezentacija koje su razdvojene od svojih referenata, podložnih političkom hiru svojih proizvođača. Sa druge strane, skoro celokupno DeLilovo delo bavi se dedalovskim umetničkim surogatima – režiserom dokumentarnih filmova Dejvidom Belom u *Amerikani (Americana, 1971)*, muzičarem Bakijem Vunderlikom u *Ulici Grejt Džouns (Great Jones Street, 1973)*, analitičarem Cije Nikolasom Brančom u *Vagi*, romansijerom Bilom Grejom u romanu *Mao II (1991)*, performativnom umetnicom Lorin Hartke u knjizi *Bodi artist (The Body Artist, 2001)* – čija je borba da se uhvate u koštac sa kulturom prošetom medijima, a da pri tom ne dopuste da ih ona apsorbuje, da tragaju za „izlaskom iz sna“, iz „brutalnog zatočeništva“ istorije – da se prisetime DeLilove fraze – navela kritičare da DeLila opišu kao modernistu u postmodernističkoj odori.

## Iz mora u blistavo more

Mera u kojoj promene paradigme u poslednjih pola veka signaliziraju promenu u DeLilovom opusu može se videti upoređivanjem njegovih novijih opisa Amerike iz doba globalizacije sa portretom američke nacije koji se pojavljuje u njegovim ranim delima. Skeptičan prema svakom poreklu u doba bodrijarovskog simulakruma i kopija bez originala, svestan koliko malo *unum* reprezentuje *pluribus*, DeLilo jedva i da se na rečima slaže sa poznatim američkim tropom koji njegovi junaci iz sedamdesetih i osamdesetih godina nostalgичno prizivaju. Kada se u *Amerikani* Dejvid Bel odluči da „istraži Ameriku u vrištavoj noći“ pomoću „velikog zlatnog Zapada i Indijanaca i široke duše američkih prostranstava“ (11, 125), on brzo otkriva da je pejzaž zaklonjen dimom i bilbordima, a sama zemlja je pretežno povezana telefonskim banderama. U *Belom šumu* (*White Noise*, 1985), dok Džek Gledni u lirskom nastupu govori o vrećama za spavanje, kaubojskim sedlima, lukovima i strelama koje studenti u povratku donose u Koledž-na-brdu – DeLilovu savremenu verziju teokratskog „Grada na brdu“ – uskoro će ga podsetiti da se njegova jesenja oda Obznanjenoj sudbini koja se obraća „ljudima, naciji“ tiče jedino onih koji imaju dovoljno novca da plate skupu školarinu (4).

Ali kada DeLilo ponire u Belovu porodičnu istoriju, koja bi trebalo da simbolizuje naciju, slično postupku Tomasa Pinčona u *Gravitaciji duge* (1973) i praćenju istorije porodice Slotrop sve do 1630. i prispeća na brodu *Arbela*, on se vraća sa nalazima koji su, koliko god drugačiji od Pinčonovih, transistorijski obavezujući. Isticanjem Slotropovog posla s hartijom kao izvorom toalet-papira, banknota i štampe – „sranje, novac i Reč, tri američke istine, koje daju goriva američkoj pokretljivosti“ (28) – kasniji američki preobražaj u kapitalističkog giganta Pinčon ne predstavlja kao odstupanje od fundamentalnih puritanskih principa, nego kao njihovu apoteozu, pošto je, kao što tvrdi Sakvan Berkovič (46–47), upotreba spoljašnje vokacije kao znaka unutrašnjeg izbora omogućila procvat slobodnog preduzetništva u sedamnaestovekovnoj Novoj Engleskoj. DeLilovo istraživanje istorije porodice Bel, nasuprot tome, otkriva pretke sa dva antitetička poriva: asketsku majku, prožetu verovanjem u magiju i duše zmajeva, čije svešteničko poreklo seže „praktično sve do Džejmstauna“ (*Americana*, 147) i oca, stručnjaka za marketing, poznatog po „pomeranju trgovine“ (92), čije poreklo ide sve do oca koji je „Makhenrija – pidžamu u bojama američke zastave“ (207) uvaljivao „velikim spavačima iz fotelje“ i čiji su preci-konzumenti, po DeLilovom gledištu, „sišli sa broda *Mejflauer*“ (282).

Takva shizofrena utemeljenost godinama je igrala stožernu ulogu u Mejlerovim tiradama protiv Amerike. Pošto je ocenio da se „rascep u nacionalnoj svesti raširio do opasne tačke“ još šezdesetih godina (“*Superman*”, 40) kao rezultat nacionalnog razdora između „centra hrišćanstva, misterije, sina Božjeg“ i „centra korporacije, preziranja misterije, obožavanja tehnologije“, rat u Vijetnamu on dijagnostikuje 1968. u *Armijama noći* (*Armies of the Night*, 211–212) kao dobrodošao događaj, jer potisnutim emocijama građana nudi „jedini mogući privremeni lek“. Na veoma sličan način, svestan „opasnosti od istorije mirnih života“ iz kojih „samo što se ne prolomi urlik“ (*Americana*, 188), DeLilo se sedamdesetih i osamdesetih godina više fokusira na domaće činove „smešnog nasilja“ kojima se odlikuju pojedinačni odgovori američkih građana – kao što se dešava kada roditelji naredе ćerci da

upuca psa da bi je kaznili za njenu seksualnu aktivnost, pa bivaju uhapšeni zbog okrutnosti prema životinjama pošto devojka puca sebi u glavu (*Americana*, 374) – ili, češće, na činove nasilja koji služe, kako on to formuliše, kao „neka vrsta ciničnog odgovora na obećanje potrošačke ispunjenosti u Americi“ (DeCurtis, 57). Portorikanski i afroamerički tinejdžeri kamenuju prigradski voz dok prolazi kroz Harlem i južni Bronx, a putnici iz predgrađa nisu nimalo uznemireni jer su „znali da će do toga doći pre ili kasnije“ (*Americana*, 162). Margerit Oswald dobija otkaz u Njujorku na poslu prodavačice jer njen dezodorans nije delovao kao što je stajalo u reklami (*Libra*, 38), a njen osiromašeni sin Li, pišući godinama kasnije iz jedne od sobica u kojoj je bio prinuđen da provede čitav život, poštom naručuje dva pištolja.

Ovim se ne sugerise da raniji DeLilovi portreti Amerike ignorišu svet izvan njenih granica, niti da se odriču binarizma – posebno u slučaju Sjedinjenih Država, manihejstva, izuzetnosti ili onoga za šta je Majkl Rougin skovao termin „američka politička demonologija“ (272–300) – istorijski od ključne važnosti u nastajanju moderne nacije-države. Rat u Vijetnamu i dalje besni po televizorima u romanu *Amerikana*. Nuklearni holokaust i supersile sa tehnologijom koja može da ga izazove neprestana su tema rasprave u *Završnoj zoni*. Ipak, u ovom drugom romanu naziv Sovjetski Savez pojavljuje se jedino kroz COMRUS, ime koje je namerno smišljeno da bi se „neutralisale“ emocije tokom ratne igre, „u potpunosti simulirane svetske situacije“ koju pripovedač u knjizi Gari Harknes igra sa majorom avijacije u Školi za rezervne oficire (220, 223). Profesor egzobiologije Alan Zapalak zapravo otvoreno priznaje da njegovi strahovi nisu vezani za „neprijatelje naše nacije, tradicionalno hladnoratovske ili kakve god druge“, nego za neprijatelja „koji je moja vlastita zemlja“ (159). Stoga „vatreno nasilje srca“ po kojem trener Krid – „kapetan Ahab na suvom“ (54) – oblikuje pojedinačne igrače u fudbalskom timu Skriming Igls malo ima veze sa ideologijom, a daleko više sa „zblizavanjem ljudi“ kroz sistem pravila i regulativa kojima se prenosi „iluzija da je red moguć“, i to „ne samo red, nego i civilizacija“ (34, 112). „Egzemplarni gledaoc(i)“, upućeni u tu iluziju, preobražavaju se putem spektakla koji zajedno gledaju u „istinska, stvarna i iskrena lica Amerikanaca subotom uveče“ (111, 107).

Određivanje građanstva na ovako arbitrarni način direktno prkosi onim čuvarima kulture koji su tokom perioda Hladnog rata pisali i koji su pravili razliku između termina *ljudi* ili *narod*, vezanih zajedničkim interesima, tradicijama i vrednostima, i *mase*, sastavljene od pojedinaca „koji međusobno uopšte nisu povezani“, kao što tvrdi Dvajt Makdonald, „već nečim dalekim, apstraktnim, neljudskim“, kao što je „fudbalska igra“ kojoj oni predaju svoj „ljudski identitet i kvalitet“ (69). No, raspeti između strepnje pred modernističkim otuđenjem i vrtoglavice od „života u zakrivljenom“ – što će reći, nemapiranom postmodernom – „prostoru“ (*Libra*, 164), DeLilovi junaci su više nego voljni da stope svoje identitete sa grupnim, uprkos totalitarizmu u koji može da se pretvori svaka takva unija. Gari Harknes traga za „samom sredinom uskomešane mase“ tokom otimanja za loptu u fudbalu, uprkos pretnji da će mu se u lice zalepiti nečija noga ili pesnica, jer je on svestan da se „prava opasnost“ krije u „periferiji“, „u kojoj se mogu organizovati pojedinačni napadi“ (*End Zone*, 140). Džek Gledni prikazuje nacističku ceremoniju tokom predavanja, uprkos vlastitom strahu od smrti, jer zna da „odvojiti se od mase znači rizikovati smrt kao pojedinac“, te stoga mase koje su „skupljene u ime smrti“ – oko Hitlera u Nemačkoj, oko njega u amfiteatru – „formiraju štit protiv njegovog umiranja“ (*White Noise*, 73).

Sastajalište na kojem se Amerikanci najčešće priključuju ovim delima iz sedamdesetih i osamdesetih jeste američka popularna kultura. Instruktori američkog ministarstva za sredinu u *Belom šumu* kao svoj istorijski etalon koriste smrt filmske zvezde Džejmisa Dina, a ne predsednika Džona Kenedija jer unutar „prirodnog jezika kulture“ koji oni govore (9) upravo je onaj prvi oličenje događaja koji najviše ujedinjuje njihovu generaciju. Oni tako samo dupliraju ono što su već radili junaci *Studenih zimskih prizora* (*Chilly Scenes of Winter*, 1976) En Biti, koja završetak svoje formativne decenije – šezdesete godine – povezuju sa smrću Dženis Džoplin, Brajana Džounsa, Džima Morisona, pa čak i sa smrću udovice Džima Morisona. Ali kada DeLilovi instruktori takođe navode Vudstok, Altamaunt i Monterej kao „začetke“ u svojoj kolektivnoj istoriji (67), oni spominju događaje na kojima nisu morali biti fizički prisutni jer je o svakom od njih snimljen film, proglašavajući tako valjanim Deborov koncept spektakla koji nije samo „sredstvo ujedinjenja“, nego i „društveni odnos između ljudi posredovan slikama“ (12), posebno slikama koje stvaraju elektronski mediji. Nasuprot tome, u romanu poput *Javnog spaljivanja* (*The Public Burning*, 1977) Roberta Kuvera, u kojem je boravak na Tajms skveru u petak, 19. juna 1953, da bi se gledalo holivudski spektakularno pogubljenje Julijusa i Etel Rozenberg, preduslov da bi se podelila „neprenosiva sudbina američkog naroda“ (615), Glednijevima iz *Belog šuma* potrebno je jedino da rehabilituju svoje građanstvo tako što će da sednu ispred televizora sa pakovanjem hrane iz kineskog restorana i kroz nedeljnu emisiju „Skupština petkom“ povežu se sa Amerikancima širom zemlje koji u tom trenutku gledaju isti kanal (64).

No, cena takve rehabilitacije je visoka, daleko viša od kanibaliziranja uma kasnije predstavljenog u Pinčonovoj knjizi *Vajnlend* (*Vineland*, 1990) od strane zavisnika od televizije („veliki debeli kompjuter koji te je upravo smazao za ručak“ [337]) ili tanatoida koji egzistiraju u stanju „poput smrti, samo drugačijoj“ i nimalo slučajno „makar delić svakog budnog časa potroše očiju uperenih u ekran“ (170–171). Za razliku od Pinčona, koji portretiše televizijske, filmske i kompjuterske ekrane kao ravnopravne saučesnike u objektivizaciji ljudskih bića kao karaktera i podjednako potčinjene istorijski represivnoj državi (Ronald Regan koji je istovremeno član sindikata filmskih i televizijskih glumaca i predsednik države; kompanije za distribuciju kablovske televizije dele severnu Kaliforniju na zone koje „s vremenom postaju političke jedinice“ [319]), DeLilo pravi razliku između filma, umetničke forme, i televizije kao komercijalne forme (Moss, 156). Iako konsolidacija koju obojica pružaju zavisni od zajedničkog skupa referenci koje kolonizuju um gledaoca – strahote jedva izbegnute avionske nesreće (*Aerodrom i avioni!* [*Airport and Airplane!*]), katastrofa koje su stvarne jedino u meri u kojoj se pojavljuju na televiziji (*White Noise*, 90, 66) – konsolidacija koju pruža televizija takođe zavisi od gledalaca koji se pretplaćuju na umanjeni skup aspiracija koje se mogu smestiti unutar kontura male kutije. DeLilov Amerikanac nije ni Getsbi koji traži zeleno sveto na kraju Dejzinog doka (a još manje Ficdžeraldovu „svežu, zelenu dojku novog sveta“ [182]), ni „Bert Lankaster dok na kiši čeka Deboru Ker da otvori vrata“ (*Americana*, 152), nego osoba koja pristaje na „dobre dve nedelje seksa i avanture sa daktilografkinjom iz Ajova Sitija na godišnjem odmoru“, tragično nesvestan da je njihova žudnja u funkciji „ograničavanja snova“ na koje ih je navikao marketing (282) i da za tu „sabijenu žudnju, koje je odavno nestalo“ nema mesta ni u „asketskoj shemi“ savremenog „trećerazrednog hotela“ niti među slikama koje prenosi „električni zec udno kreveta“ (220). Medijum u romanu

*Vaga* nasamario je Lija Osvalda da pomisli kako i on, takođe, može postati zvezda kada ugleda sebe u televizoru u izlogu jedne teksaske robne kuće, ali njega zatvaraju u najmanju od svih prostorija kada ga uhapse zbog pucanja u Kenedija, a televizijski spikeri ga preobraćaju u Lija Harvija Osvalda – u ime koje on sâm ne prepoznaje kao vlastito (227, 416).

Nije onda ni čudo što DeLilova dela iz sedamdesetih i osamdesetih predstavljaju artistske surrogate, sa malo primera značajnije polisemije i još manje mogućnosti za distanciranu kulturalnu kritiku. Uz poslednje reči koje bira da izgovori pre nego što mu ubrizgaju injekciju sa lekom od kojeg će izgubiti moć govora („pi-pi-mau-mau“), mesijanski povratak iz tog „neprenosivog nivoa, kada svaki zvuk postaje svilast“ koji planira Baki Vunderlik na kraju *Ulice Grejt Džouns* ne nudi ništa sem nade u nestanak iz kojeg on nastoji da se vrati „s novim jezikom“ na početku knjige (265, 3). Uz orgiju sa uriniranjem i povraćanjem u poslednjem činu tokom njegove zapadne odiseje koja čini strukturu *Amerikane*, „montaža brzine i oružja, torture i silovanja, orgije i potrošačke ambalaže“, iz koje Dejvid Bel pokušava da se „izbavi“ na sličan način čini pun krug (35) – i to doslovno u formi kružnog poligona od petnaest kilometara na kojem se odvija scena klimaksa. Zauzvrat, potpuno je prikladno da u toj montaži, u kojoj su sabijene slike Amerike koje nudi DeLilo iz prve polovine svoje karijere, poslednji roman iz ovog perioda, *Vaga*, sa temom snimka atentata na Džona F. Kenedija, načini pun krug i vrati se na mesto na kojem se završava prvi roman – u Dili Plazu.

### Mi smo svet

*Mao II*, *Podzemlje* i *Padač* uzimaju kao datost završetak Hladnog rata i nastanak globalizovane ekonomije u kojoj, piše DeLilo, „kapital spaljuje nijanse u kulturi“ (*Underworld*, 785). U ovim delima se takođe premešta naglasak sa teme modernizma/postmodernizma, koja je obeležila njegovu raniju prozu. Nadovezujući se na radove Antonija Gidensa, Imanuela Volerstina, Dejvida Helda, Majkla Harta i Antonija Negrija, da spomenemo samo nekolicinu, koji su izučavali nestanak nacije-države u doba velikih konglomeracija, ova tri romana preispituju koncept nacionalnog identiteta. „Dom je propala ideja“, piše DeLilo u romanu *Mao II* (92), što je zaključak koji potvrđuju raspali brakovi i druge dve knjige i, još važnije, razorene veze između očeva i sinova, do tačke raspadanja patrijarhalnih temelja na kojima počivaju Sjedinjene Države. Ako se u *Podzemlju* ispituje različitost Amerike od ostalih zemalja ukazivanjem na konstruisanu prirodu svih onih binarnosti tipa mi/oni koje promovišu Izuzetnost (Tomson/Branka, Njujork Džajantsi/L. A. Dodžersi, SAD/SSSR), u *Padaču* se postavlja pitanje relevantnosti Amerike u svetu koji više ne određuje odnos jezgra i periferije, sveta u kojem jedini centar koji se može zauzimati jeste „središte vlastitog sranja“ (191).

Ruku na srce, nagoveštaji takvih tema (iz romana posle devedesetih godina) javljaju se u ranijim DeLilovim delima – u *Belom šumu*, na primer, postoji supermarket snabdeven egzotičnim proizvodima iz dvadeset zemalja (169), eksperimentalni lek koji finansira multinacionalni gigant (299) i mešavina likova koji se po svojstvima opiru bilo kakvoj etničkoj, rasnoj ili nacionalnoj identifikaciji (208, 307). Delo u kojima su te figure najistaknutije jeste, nimalo iznenađujuće, roman *Imena* (*The Names*, 1982), jedini DeLilov roman čija se radnja dešava izvan granica SAD. Smešten u Grčkoj, tokom međuvladavine višestrukih „pre“ – „u leto pre nego što je rulja napala američke ambasade u Islamabadu i Tripoliju [21. novembra,



odnosno 2. decembra 1979]" (67), „pre nego što su iračke kopnene trupe ušle u Iran na četiri mesta duž granice [dakle, pre nego što je počeo rat 22. septembra 1980], pre nego što su zapaljena naftna polja i začule se sirene u čitavom Bagdadu" (233) – roman se završava ukazivanjem na to da će „bombardovanje postati svakodneвно“, čin terora za koji „niko ne preuzima odgovornost“ (330). U knjizi se Amerika takođe portretiše kao raspeta između starijeg modela imperijalizma, određenog čvrstim granicama (metropola nasuprot koloniji) i geografskim osvajanjem (proširenje evropskog suvereniteta), i novijeg modela „Imperije“ koji predlažu Hart i Negri, određenog ravnim prostorom u kojem je moć deteritorijalizovana, pošto se radi o sveobuhvatnom svetskom tržištu koje bez posustajanja upija čitav globus kao svoju sferu uticaja (XI–XVI). Ako je Britanska imperija opisana kao anahrona, sa nostalgичnim prizvukom „šanse i avanture, zalaska sunca i prašnjave smrti“ (*Names*, 7), neobično proročanski izgleda priznavanje „ljudskog lica“ kolonijalizma Henrija Rolinsona dešifrovanjem klinastog pisma (80). Jer, beleži DeLilo, u porivu da se „potčini i kodifikuje“ govorni jezik Stare Persije, drevnog Elama i Vavilona ima istog onog impulsa da se potčini i sama zemlja radi profita (80) – operativnog principa Istočnoindijske kompanije za koju je Rolinson radio skoro trideset godina.

Ako se DeLilo usteže da tu kompaniju prikaže kao lice Bušovog Novog svetskog poretka – za razliku od Pinčona u romanu *Mejson-Dikson* (*Mason & Dixon* [1997]), koji je locira „svuda i u svemu“ (69), sa ispostavama u kojima se „poslovi Globalne trgovine odvijaju u minijaturi“ (159), čineći je „nešto bogatijom od neke druge Nacije, ali bez granica“, te „iako nije deo neke Koalicije, održava svoju veliku Armiju i Mornaricu“ (140) – to je stoga što je DeLilo već pripremio teren da u tu ulogu uvede zaplet sa Cijom. Najpre je to viđeno u *Trkačkom psu* (*Running Dog*, 1978) u formi Radijalnog matriksa, legalno stečene imovine američke obavestajne službe, čije su prljave špijunske operacije spojene sa raznovrsnim prekomorskim poslovnim poduhvatima (74–76); u romanu *Imena* se pojavljuje u formi Severnoistočne grupe, još jedne filijale multimilijarderske „monstruozne korporacije“, za koju se kasnije ispostavlja da je Cija, koja se brine jedino za „krivulje profita“ i koja profit iz potrošačkih proizvoda koristi da bi nadoknadila gubitke nastale kada osigurani radnici multinacionalne kompanije postanu meta terorističkog napada (242, 268). Anticipirajući sve te organizacije inkorporirane u jednom mestu, delujući u drugima i sakrivajući se iza piramide dokumenta – kojima se „čudovište“ iz *Oktopoda* (*Octopus*, 1991) sa svojim „čeličnim pipcima“ povezanim sa jasno uočljivom glavom (51) pretvara u dragu uspomenu – te podzemne grupe raskrinkavaju koliko su nebitni šefovi današnjih država. Koliko god da se u *Imenima* spominju aktuelni istorijski događaji u kojima su američki predsednici imali neku ulogu, ni jedan jedini nije naveden po imenu; koliko god da se u *Podzemlju* navode imena aktuelnih američkih predsednika, najveća moć se pripisuje imenu Dž. Edgara Huvera, čija se apoteoza pronalazi u potpuno deteritorijalizovanom internetu, koji se ne odlikuje „ni prostorom, ni vremenom“, u kojem je „sve povezano“ (825).

U kasnijim DeLilovim delima ni nasilje više nije primarni izraz potrošačke izdaje. Ubica sa teksaskog auto-puta iz *Podzemlja*, vođen potrebom da „postane deo istorije drugih“ kako bi se „iskobeljao iz bednih detalja onoga što je bio“ (266) i koji se „oseća stvarnim“ jedino dok uživo razgovara sa televizijskom voditeljkom koja pušta snimke jednog od njegovih prethodnih ubistava (269), poslednji je u nizu frustriranih izvođača kojima Li Harvi

Osvald služi kao prototip (među kojima su i Artur Bremer, Džejsms Erl Rej i Džon Hinkli) koji se pojavljuju u DeLilovim knjigama – do kraja romana, njegovo ime postaje stvar prošlosti (807). A Beno Levin, koji planira da „svoj život učini javnim činom“ tako što piše detaljnu hroniku kako je upucao milijardera Erika Pakera u *Kosmopolisu*, utoliko više je osuđen na opskurnost jer „zaustaviti svet“ sa deset hiljada stranica rukopisa znači „živeti savremeni život oflajn“ (149, 152). Ali imanentno nasilje, kojeg se plaše Amerikanci u kasnijim DeLilovim romanima, dolazi iz potpuno drugačijeg izvora, kao što to dalekovido nagoveštava Džejsms Ekston, pripovedač u *Imenima*:

*Pomislio sam da među ljudima koji su izgubili imovinu ili pobjegli, najčešće među Amerikanima, ponekad otkrivam neku blagu iznenađenost što se to ranije već nije desilo, što ljudi sa bradom od šest dana nisu ranije dolazili da ih spale, da im počupaju instalacije ili odu sa molitvenim ćilimima za koji su se cenjkali u nekom suku, donevši ga kao dobru investiciju – zbog zločina kao što su pijenje viskija, zarađivanje para, džogiranje u sjajnim trenerkama duž bulevara u smiraj dana. Nismo li mi, Amerikanci, sve vreme osećali da to dolazi? (41)*

Kada američkog bankara stvarno napadnu dok džogira pri kraju romana, on ne doživljava šok, nepoznato je jedino bilo kako će se napad odigrati i u kojoj državi, uz olakšanje „da je moglo biti i gore“ (326). Kada Ekston uvidi da je meta lako mogao biti i on, napadačevu motivaciju locira u jedinoj reči koja mu prodire u svest dok stoji suočen sa čovekom koji drži pištolj: „Amerikanac“ (328).

Značajno je to što ovakvo ciljanje nacionalnosti nimalo ne protivreči DeLilovom portretisanju sveta kao „sistema povezanosti u kojem ne uočavate razliku između stvari [...] jer su ih načinili isti ljudi na isti način i, u krajnjoj liniji, upućuju na isto“ (*Underworld*, 446), sveta u kojem su Tajms skver, Trafalgar skver i Trg Tjenanmen međusobno zamenjivi, kao što se sugerše u romanu *Mao II*. Lako je moguće da su nacije-države „'puke' fikcije“ kao što tvrde pisci (Giddens, 26), a da Sjedinjene Države sa svojim deficitom od milijardu dolara u očima svojih građana „potonu na status jedne nerazvijene zemlje“ (*Mao II*, 5). Ipak, i dalje postoji „fikcija Amerike“, kao što tvrdi Bodrijar, te ona upravo na toj „fiktivnoj osnovi dominira svetom“ (*America*, 29). Ili kao što to DeLilo jezgrovito formuliše, „Amerika je svetski živi mit“ (*Names*, 114).

Time on, naravno, ne sugerše da je opiranje Americi, koja istovremeno simboliše i svetsku imperiju i samu je simbolizuju trake elektronskih podataka koji prate protok sajber-kapitala brzinom isuviše velikom da bi ljudski um mogao da je obradi – „mikrodecimnalno povećanje svaki sekstilion sekunde“ (*Cosmopolis*, 106) – pitanje puke reprezentacije. Čak i u svetu čije vođe pokreću mikročipovi umesto masa zemlje „još uvek imamo masovne grobnice“, podseća Nika Šeja njegov ruski pandan na kraju *Podzemlja* (788). I to ne samo ubijenih koji su prkosili vlasti, o čemu svedoče grobna mesta žrtava Lokerbija i Oklahoma Sitija. Ipak, način otpora poprima manje očigledan kurs. Hart i Negri priznaju da konceptualnu „volju da se bude protiv“, koju predlažu u knjizi iz 2000, nužno sputavaju praktičnosti zadatka da se „ostane prilično apstraktan“ (210, 399) i da je dolazak „postmoderne gomile“ koju željno iščekuju događaj za koji „nemaju bilo kakav model koji bi mogli ponuditi“ (411). Slično tome, terorizam ilustrovan u mnogim DeLilovim knjigama – bez obzira na poreklo ili iskazanu pripadnost – pati od iznenađujućeg nedostatka usmerenosti ili suprotstavljenosti.



Kada ga s kraja šezdesetih simboliše ljubavna veza između Mol Robins i Gerija Penera sa nadimkom „Kućna-ispоруka-bombe“ u knjizi *Trkački pas*, to je „erotska roba“ (40, 168), jedva različita od bilo kojeg drugog potrošačkog proizvoda koje je Mol gledala u slou moušn projekciji eksplozije kuće u romanu *Tačka Zabriski (Zabriske Point, 1970)*. Svedena na „proračunato ludilo“, „jedinu doktrinu vrednu truda“ na koju se zaklinju zaverenici koji podmeću bombu na Berzi u *Igračima (Players, 1977)* (108), ona je izraz ljudi koji „dolaze niotkuda“, „nemaju čak ni nacionalnost“ i „nemaju vidljivu organizaciju, niti vođstvo“, kao ni „očigledan plan“ (121) – ljudi koji se jedva razlikuju od službenika obaveštajne agencije koji takođe „nemaju plan“ i „ne objavljuju godišnje izveštaje“ (115) koji se pak često „preklapaju“ (116). A upravo zato što se navedeno preklapanje odnosi kako na strane, tako i na domaće teroriste, DeLilo se ne čine mnogo verodostojnim tvrdnje o povezanosti sa bejrutskom terorističkom grupom u romanu *Mao II* da je „u društvima svedenim na neprozirnost i izobilje teror jedini čin koji ima smisla“ jer „jedino teroristi stoje izvan kulture koja nije smislila način kako da ih asimilira“ (157); lokalne milicije koje pucaju u portrete protivničkih vođa i posmatraju snimke uličnih borbi na video-rekorderima (227, 109–110) dokazuju ne samo „koliko toga su u Bejrutu naučili od Zapada“, pošto ta veza ne može da se ne prizna (129), nego i koliko je Bejrut *sličan* Zapadu.

Odnosno, koliko je bio sličan do 11. septembra. Kao „novi komunistički element“ i, posebno, ne kao „novi fundamentalistički element“ (123), bejrutski teroristi u romanu *Mao II* još uvek se „ne utrkuju ko će pre do Boga“ i „rade na stari način“ kada iskrсне potreba: „Prodaš ovo, razmeniš ono“ (233, 235). Pripadnik Komune 1 s kraja šezdesetih godina i, verovatno, Crvenih brigada, Namac Martin Ridnur u *Padaču* je i dalje, kao što priznaje Lijen Nojdeker, „jedan od nas“, ne samo zato što je „bezbožnik, zapadnjak, belac“ (195); diler koji neumorno „trguje umetninama“ poput Klintona Bela iz *Amerikane* koji „valja robu“, bivši terorista je u tolikoj meri asimiliran da se nalazi „ovde, tamo i svuda“, piše DeLilo prisvajajući naslov pesme Bitlsa *Here, There and Everywhere* (113, 147). No, posle 11. septembra ni on nije više sposoban da doleti „odande ovamo, uz najcrnje nevolje što pritiskaju ivice okvira“, poput ljudi čije su fotografije iz pasoša deo njegove zbirke, jer granice – i geografske i fotografske – koje su nekada pružale utočište od opasnosti spolja podjednako su deo „distanciranosti sepija fotografija, izgubljenih u vremenu“ kao i lica sa dokumenata (142, 141). 11. septembar sam po sebi aktualizuje i proširuje hladnoratovska strahovanja, koja odzvanjaju u krik Lenija Brusa iz *Podzemlja* „Svi ćemo umreti!“ (506), uz značajnu razliku što se u 11. septembru odražavaju „dve vrste discipline, dve vrste fundamentalizma“, što je DeLilo nagovestio već u *Imenima*, „razmenjujući reči sa gluvima i slepima“ (193). Ono što Ridnur predstavlja kao „jednu stranu koja ima kapital, rad, tehnologiju, vojsku, agencije, gradove, zakone, policiju i zatvore“ i drugu koja ima samo „nekoliko ljudi spremnih da umru“ (*Falling Man*, 46–47) tačno je ono što džihadista Hamad beleži kao svoje jezgrovitije zapažanje: „ono što je njima toliko dragoceno mi vidimo kao prazan prostor“ (177).

Lociranjem „singularnosti“ 11. septembra u tome što se „ne poziva na milosrđe analogije ili poređenja“ (“In the Ruins”, 39), DeLilo u jednom smislu ponavlja zaključke koje su u odnosu na Holokaust izveli Teodor Adorno („Kulturalna kritika i društvo“ [“Cultural Criticism and Society”] 1949) i Džordž Stejner (*Jezik i tišina [Language and Science]* 1967). U drugom smislu pak preispituje veru u re-kreativni potencijal koji je tokom svoje karijere dodeljivao

jeziku: u glosolaliju u *Imenima* (306, 336) koja može „zapečatiti stari jezik i osloboditi novi“, ulični žargon i markiranu robu sa etiketom odštampanom malim slovima, koji bi trebalo da se „suprotstavljaju ogromnoj tehnologiji rata“ u *Podzemlju* („Moć istorije“ [“Power of History”] 63). Poput Babet Gledni iz *Belog šuma*, DeLilo naravno uviđa da „moramo upotrebljavati reči. Ne možemo samo mumlati“ (233). Ali u novijim romanima on takođe tvrdi da ne moramo da koristimo *samo* reči. Baš kao što i Karen Džejni otkriva u romanu *Mao II* da je neophodno da ispod fotografija gladi, nemira i rata stavi kraći opis kako bi „locirala slike“ koje vidi – narativnim odeljcima ovog romana ionako prethode umetnute fotografije – ona isto tako otkriva da su joj slike neophodne kako bi obezbedila kontekst za reči; bez takvog konteksta, *Sendero Luminoso* – „blistava staza“ na španskom – ostaje „prelepa reč“, a ne ime terorističke organizacije (175).

DeLilo u najnovijim delima ide još dalje, implicirajući da su najdelotvornija estetska sredstva u prenošenju savremene svesti – i jedina koja su možda sposobna da se odupru procesu estetske komodifikacije – dela izvođačkih umetnika: umetnik iz naslova romana *Padač*, čiji se strmoglavi padovi ne najavljuju napred, niti je bilo planirano da se snime za potomstvo; „pisci“ grafita iz *Podzemlja* koji osmišljavaju „umetnost koja ne može mirno sedeti“ (437, 441) – sasvim doslovno u slučaju Munmen 157, koji sprejom oslikava vozove metroa u pokretu i čija se antropomorfna slova „znoje“ i „žive i dišu, jedu i spavaju“ i „plešu i sviraju saksofon“ (433). To su DeLilovi umetnički surogati – ne Bil Grej, koji umire ponižavajućom smrću na trajektu do Džunije u romanu *Mao II*, iako u čvrstoj veri da se „reči drže čak i dok se život rasprskava na sve strane“ (170). U epohi u kojoj se, kao što jasno pokazuje 11. septembar, životi i doslovno i figurativno, rasprskavaju na sve strane, najnoviji DeLilovi umetnički surogati sugerišu da same reči možda nisu dovoljne.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)