



DELILO I MOĆ JEZIKA

U prvom romanu Dona DeLila pod nazivom *Amerikana* (*Americana*, 1971), narator se priseća mladalačke zanesenosti kao pada u „reku koja je jezik bez misli“ (A189). Ta figura se ponovo pojavljuje u romanu *Imena* (*The Names*, 1982) u kojem, komentarišući izmeštanje aramejskog – „jezika Isusa“ – arapskim – jezikom Muhameda – lik proklamuje: „Reka jezika je Bog“ (I 150, 152). Značenje nijedne od ovih objava nije baš sasvim jasno – osim, što je DeLilova namera, ako se ne zaustavimo i razmotrimo poznate ili usvojene ideje o jeziku, njegovom značenju i načinu na koji funkcioniše. Ko god to učini ulazi u misao dugu kao lavirint koja prima u okrilje poststrukturalističkog minotaura. Zapravo, ona može da udomi jedino lukavog stvaraoca.

Iako DeLilo nije poput Dedalusa napravio lavirint, on je u velikoj meri njegov gospodar. U njegovim radovima se zasigurno javlja jezik kao tema – kao datost ili kao konstanta. U više intervjuva, autor potvrđuje da su i za njegovo razmišljanje, kao i za njegovo pisanje, od centralnog značaja ideje o velikom okeanu reči u kojem on pliva uz pomoć delfina. Još dok je pisao *Zonu pogotka* (*End Zone*, 1972), svoj drugi roman, on primećuje: „Počeo sam da pretpostavljam da je jezik kako instrument, tako i tema u mojim delima“ [1]. „Jezik ima primat“, izjavljuje on 1993. u intervjuu za *Peris rivju* „u odnosu na sve ostalo. Ima primat i u odnosu na istoriju i u odnosu na politiku“ [2]. U intervjuu iz 1997. godine, on potvrđuje ovu doktrinu: „Smatram da je jezik okosnica čitave stvari“ [3]. Ali, DeLilova razmišljanja o jeziku se uglavnom dešavaju u paralelnom univerzumu – sa pozicije iz koje je moguće rekontekstualizovati, preoblikovati ili podrivati neke od diskutabilnih ili redukcionističkih elemenata u lingvistici, psihologiji i književnoj teoriji. Poetske i zapanjujuće, ali ne i kačiperne, DeLilove jezičke igre podsećaju čitaoca da i na nebu i na zemlji ima više stvari nego što možemo i zamisliti u okvirima poststrukturalističke episteme.

U svakom slučaju, nemoguće je pre naglasiti centralnost teme jezika u svim DeLilovim romanima, pričama, dramama i esejima. Kao glavne primere DeLilovog bavljenja ovim predmetom, ja ću uzeti jedan roman u kojem se on javlja u vrlo izraženom obliku, *Imena*, i drugi u kojem je prisutan u naizgled perifernoj funkciji, *Bodi artist* (*The Body Artist*, 2001). Kao prozno delo od izuzetnog značaja iz središnjeg perioda DeLilove karijere, prvi od ova dva je njegovo kapitalno delo – bar što se tiče ovog kritičara. Drugi – kao *Bili Bad* (*Billy Budd*, 1924) Hermana Melvila, *Okretaj zavrtnja* (*The Turn of the Screw*, 1898) Henrija Džejmisa, *Tonio Kreger* (*Tonio Kröger*, 1903) Tomasa Mana ili *Starac i more* (*The Old Man and the Sea*, 1952) Ernesta Hemingveja – pokazuje umetnikovu sposobnost da naslika na malom platnu ono što inače radi u većim dimenzijama. Štaviše, u romanu *Bodi artist* vidi se kako ideje vezane za jezik, iako ne tematski centralne, otvaraju vrata DeLilovog teksta.

Nelagodnost u jeziku

Dodirna tačka među književnim umetnicima je poštovanje prema svom medijumu. S vremena na vreme, oni osećaju obavezu da ga brane od upotreba koje narušavaju njegovu preciznost. Vilijam Vordsvort, najpoznatiji primer, krajem osamnaestog veka preduzeo je reformu pesničkog jezika koji je postajao sve više veštački. On je tvrdio da poezija ne gubi ništa – čak dobija – ako je pisana „običnim jezikom kojim govore ljudi“ [4]. Bolje je reći „riba“ nego „pripadnik perajoidnog plemena“. Iako je Vordsvort imao delilovske dileme u vezi sa gomilom („sve veća koncentracija ljudstva u gradovima“) i medijima („ubrzana intelektualna razmena“) [5], on je ipak živeo u vreme kada je književna umetnost još uvek bila moćna, sam jezik još uvek nije mogao da bude lako iskvaren „plimom obmane“ (kako je Džordž Stajner nazvao pojavu), politikom i novinarstvom [6]. Stoga, on nije pitanje poetske rafiniranosti dovodio u vezu sa političkim uticajima i posledicama. Grozio se sve veće sirovosti u kulturi, ali se ograđivao od krivljenja onih koji su, po njegovom mišljenju, dozvolili da se poetski izraz degeneriše. Kada se zalagao za manje uglačan poetski diskurs, Vordsvort je samo očekivao indirektno preuzimanje sadržaja iz društvene i političke sfere – utoliko što bi pesnik koji se jednostavno izražava, „prenoseći osećaj u srce predmeta... nauke“ [7], mogao efektnije da prisvoji ili otuđi teme koje su naizgled nesrodne toj drugačijoj osećajnosti.

Nema sumnje da u svakoj generaciji pesnici moraju da vode ovakve borbe, ali se čini da su neki sukobi zaoštreniji nego neki drugi. U dvadesetom veku, pesnici su ponovo morali da oslobađaju svoj medijum – jezik – od legla degradirajućih uticaja. Slaveći Stefana Malarmea, koji je pokušavao da „rečima plemena da čistiji smisao“, T. S. Eliot se u *Četiri kvarteta* (*Four Quartets*, 1944) bori sa rečima koje „propadaju zbog nepreciznosti“ [8].¹ Ezra Paund priziva konfučijevski Čing Ming princip („precizne verbalne definicije“) [9]. Robert Frost je preduzeo grabljanje lišća sa mesta na kom voda izvire – mesta koje je vekovima važilo za izvor inspiracije, mesta gde muze obitavaju. Stoga, njegove reči „Očistiću izvor na pašnjaku“ [10] mogu da se shvate kao namera da oslobodi sam diskurs od zbrke koja ga guši.

Uvidevši da iskvarenost jezika – ili bar nebriga o njemu – uzima i politički i umetnički danak, modernisti su tragali za većom jasnoćom, preciznošću i konkretnošću u sopstvenom ophođenju prema rečima. Nisu baš uvek shvatali stvari na pravi način. Paund je strastveno verovao da zdravlje civilizacije zavisi od zdravlja jezika i uvažavanja umetnosti, a desilo se da je postao zagovornik najjezivije politike veka. Njegov savremenik, Italijan Đuzepe Ungareti (kojeg DeLilo citira u drami *Ljubav-laži-krvarenje* /*Love-Lies-Bleeding*/ iz 2005. godine) nije bio toliko obmanut. On je bio veteran Prvog svetskog rata i insistirao je na konkretnoj dikciji, naročito kada je u pitanju beleženje vojnog iskustva, te je predočio hemingvejevsko odbacivanje apstraktnih i nekoć visoko vrednovanih termina kao što su „sveti“, „slave dostojan“, „žrtva“ i „uzalud“.

Sredinom istog veka, Džordž Orvel je prezirao sveprisutnost latinoidne mreže u političkom iskazu. Pred kraj milenijuma, njegovi naslednici nastavljaju borbu. Kao i modernisti,

¹ U prevodu citati preuzeti iz Eliot, Tomas Sternz. *Četiri kvarteta*. Preveo Svetozar Brkić. Beograd: Prosveta, 1966. str. 23. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

i postmodernisti shvataju iskvarenost jezika i kao politički i kao umetnički problem, te posvećuju veliki deo energije odupirući se uzurpaciji diskursa pod uticajem Hladnog rata. U jeziku sprečavanja nuklearne katastrofe, što je predmet propitivanja u DeLilovom romanu *Zona pogotka*, razlika između „reči i fraza kao što su termalni uragan, masovno uništenje, mogućnost greške, životno okruženje nakon napada, neopozivo odvratanje, grafikoni vrednosti radijacije, odnos broja žrtava, ratogazam” i stvarnosti koju maskiraju birokratskom uverljivošću – „zastrašujuća bolest, požari divljaju po rubovima grada, usev koji nije rodio, genetski haos, temperature koje eskaliraju i padaju, panika, pljačka, samoubistva, spržena tela, otkinute ruke, milioni poginulih” – postaje naročito mučna (*Zp* 21, 240). Retorika Hladnog rata je bezmalo uzrokovala nostalgiju za jednostavnom obmanom terminima kao što su „sveti”, „slave dostojan”, „žrtva” i „uzalud”.

Kao neka vrsta crne rupe političke diskriminacije, Hladni rat se ovaplotio u blažim verzijama u Koreji, Maleziji i Vijetnamu. Kako je broj žrtava rastao u jugoistočnoj Aziji, američki učenjaci su počeli da se bore sa novim pitanjima u vezi sa referencijalnim ograničenjima jezika. Tet ofanziva s početka 1968. godine bila je u zasenku javne prezentacije (1966) i prevoda na engleski (1970) eseja Žaka Deride pod nazivom „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka” koji je postao jedan od ključnih poststrukturalističkih tekstova. Prema Deridinom mišljenju i viđenju njegovih sledbenika, jezik ostaje radikalno samoreferencijalan, značenje je uvek sabotirano, a označitelj i označeno nikada ne mogu biti u potpunom saglasju. Obično ili transcendentno, označeno uvek umakne, uvek se pokazuje kao samo još jedan označitelj, pokazatelj neuhvatljive ideje o semiotičkoj utemeljenosti. Diskurs, narativ, govor i pisanje su se, takoreći, našli u stegama refleksivnosti.

Na vetrometini između javnog aspekta iskvarenosti jezika i akademskih tvrdnji o radikalnoj površnosti, književni umetnici poznog dvadesetog veka pokazali su gotovo poslovičnu prirodu svoje posvećenosti medijumu. Iako su i sami pisci povremeno tematizovali reprezentativističku neadekvatnost jezika, oni su zapanjivali čitaoce demonstracijom njegove beskrajne performativnosti. Kakve god bile njegove rizomske karakteristike, jezik u delima velikih postmodernista postojano potvrđuje vrednost svoje neograničeno raznovrsne kompleksnosti. Poput Vordsvorta, koji je bio svedok Francuske buržoaske revolucije, ili modernista, koji su bili suočeni sa problemom smrti deset miliona ljudi u periodu između 1914. i 1918. godine, DeLilo je kao pisac stasao u senci rata, konkretno konflikta u Vijetnamu. U vreme objavljivanja svog prvog romana u završnoj fazi tog rata, DeLilo shvata da je deo grupe književnih saboraca koji su bili rođeni tridesetih godina dvadesetog veka (među njima su bili E. L. Doktorov, Džon Bart, Filip Rot, Tomas Pinčon i Toni Morison, koji su se ujedinili sa malo starijom generacijom pisaca (Ralf Elison, Kurt Vonegat, Džozef Heler, Norman Mejler, Grejs Pejli) u otporu prema zvaničnim diskursima koji su pretili običnom engleskom jeziku orvelovskom metastazom. Zaista, vokabular kojim su zvaničnici pokušavali da zamagle tragediju koja je uzimala maha u Vijetnamu – „pacifikacija”, „strateška naseobina”, „zaštitnički napadi” – na čudan način sažimao je Orvelov esej „Politika i engleski jezik”: „korigovanje granica”, „transfer populacije”, „eliminisanje nepouzdanih elemenata” [11]. Zagovornici tog rata, kako DeLilo primećuje u romanu *Pas koji trči* (*The Running Dog*) iz 1978. godine, morali su u velikoj meri da se oslanjaju na te „hibridne besmislice” (*Pkt* 208).

Međutim, DeLilo nikada nije postao politički romanopisac, nikada nije napisao *Vojske noći* (*Armies of the Night*, 1968) ili *Središte putovanja* (*The Middle of the Journey*, 1947) ili *Zavera protiv Amerike* (*Plot against America*, 2004). Čak i kada piše o atentatu na Džona F. Kennedija, kao što je to slučaj u romanu *Vaga* (*Libra*, 1988) ili o Hladnom ratu u romanu *Podzemlje* (*Underworld*, 1997), čini se da ga politika kao takva vrlo malo zanima. Umesto toga, on se fokusira na delikatnost američke svesti izložene raznim vidovima stresa tokom nekoliko dramatičnih decenija. On takođe drži pod okom, ili bolje reći osluškuje svojim istančanim uhom, jezik i njegovu isceliteljsku životnost, bez obzira na brutalnosti kojima ga podvrgavaju političari, novinari i oni koji se bave političkim naukama. U neiscrpnj fasciaciji jezikom, DeLilo postaje neobična vrsta istoričara. U nadahnutom tekstu iz 1997. godine, on potvrđuje postojanje dubokog afiniteta između sveta i istorije. Iako ga je ohrabivala „tendencija jezika da se suprotstavlja enormnoj ratnoj tehnologiji koja je dominirala periodom [Hladnog rata]“, DeLilo shvata da se nikada ne može objaviti uspeh takve borbe. Kako se vek i milenijum okončavaju, on skreće pažnju na potrebu za književnim umetnicima koji mogu da odrede odgovornost svog medijuma prema društvenim, političkim i istorijskim kontingencijama, da se odupru „ujednačenom uniformnom glasu, jednoobraznom zvuku države, korporaciji, proizvodu, pokretnoj traci“. DeLilo podržava dinamičnu ideju o jeziku kao glavnom izvoru za pisce koji pokušavaju da se suprotstave „ogromnoj i uniformnoj Smrti koju istorija nastoji da nametne kao svoje najtrajnije delo“. Podrivanjem takvog monolita, jezik postaje „oblik kontraistorije“. Kada se održava u dobroj radnoj formi, on onda „živi u svemu sa čim stupa u kontakt i može da bude katalizator isceljenja, ono što nas, paradoksalno, oslobađa zamornih, neuverljivih, rigidnih i bezočnih paradigmi, uređenja praznih strana“ [12].

Bodi artist: jezik, trauma, vreme

U svojim trinaest najvećih prozih dela objavljenih do 2003. godine, DeLilo predstavlja naizgled neiscrpnu sposobnost da iznedri nova pitanja o jeziku. Stoga, u *Zoni pogotka* nalazimo likove koji „međusobno ratuju oko vokabulara“ [13], a DeLilo se s vremena na vreme u narednom delu na briljantan način (i sa nepogrešivim sluhom) vraća raščlanjivanju i parodiranju stručnih rečnika, specijalizovane terminologije i drugih besmislenih klišeja kasnog dvadesetog veka. Ali, poput lika romanopisca Sebastijana Najta iz romana Vladimira Nabokova, koji od parodije pravi „neku vrstu odskočne daske za skok u najviši predeo ozbiljnog osećanja“ [14],² DeLilo teži ne samo da pokaže puku prozaičnost jezika, *poshlost* koja se manifestuje u stručnom žargonu i okoštanim frazama. Zato on stalno doseže dalje od parodije da bi upotrebio jezik kao valutu, medijum razmene na ogromnom i kompleksnom tržištu ljudske egzistencije. U romanu *Mao II* (*Mao II*, 1991), on podvrgava hirurškom zahvatu širok spektar izraza: mučno ograničen rečnik pripadnika kulta; stilsku gramatiku – u kontekstu lažne Vorholove slike – derivata u umetnosti; „pištanje i graktanje“ kojim pomeneni beskućnici pokušavaju da komuniciraju („potpuno drugačiji jezik, nepisljiv i unutrašnji,

² U prevodu citati preuzeti iz Nabokov, Vladimir. *Stvarni život Sebastijana Najta*. Preveo Ljubomir M. Radović. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad“, 2003. str. 82. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

jezički dronjci kolica u samoposlugama i plastičnih kesa, jezik čađi" /M 180/). U romanu *Kosmopolis* (*Cosmopolis*, 2003), on opisuje jezik koji prati tehnologiju i daje joj istorijski okvir. U romanu *Ulica Grejt Džons* (*Great Jones Street*, 1973), on zamišlja neku vrstu supstance koja čoveka može u potpunosti da liši jezika (samo DeLilo se usuđuje da zamisli i oslika takvo stanje). U romanu *Beli šum* (*White Noise*, 1985), on se bavi idejom o još jednoj moćnoj vrsti supstance koja čoveka lišava sposobnosti da razlikuje izraz „paljba“ od prave pucnjave. U romanu *Ratnerova zvezda* (*Ratner's Star*, 1976), on zamišlja trust mozгова koji nastoji da smisli metajezik kojim će dohakati propozicijskoj neodređenosti o kojoj teoretišu Ludvig Vitgenštajn i Kurt Gedel (koji u okvirima formalne logike rekontekstualizuje neizvesnost koju predočava Verner Hajzenberg). Taj končeto se javlja i u DeLilovoj drami iz 1979. pod nazivom *Inženjer mesečine* (*The Engineer of Moonlight*) koja razmatra frustraciju empiriste (inženjer na kojeg referira naslov) u potrazi za jezikom – naučnim, matematičkim ili nekim drugim koji bi bio u stanju da vidi kroz veo pojavnog u svetu i da ga dovede u vezu sa realnošću. Ime njegove žene Maje je ironijski komentar na jalovost njegovog poduhvata, a takođe i igra reči u prezimenu njene pretkinje Dajane Vejl.³

U romanu *Bodi artist*, DeLilo prikazuje još jedan slučaj mesečinom zasenjenog jezičkog gejmera, bezimenog autističnog mudraca koji proklamuje „Mesečina se kaže mesečina“ (*Ba* 82).⁴ Čuvši ovu objavu, junakinja romana je ne odbacuje kao puku tautologiju jer ona razume pesničke nijanse: *reč* za mesečinu je snolika, eterična i onostrana. To, naravno, nije intrinzično, ali manje-više utvarni doživljaj mesečine boji na neki način njegov verbalni korelat. Zato ona misli da je izjava „logički složena i na čudnovat način dirljiva i zaokruženo lepa i istinita“.⁵ Polisindenton (ponavljanje veznika i) signalizira zapanjujuće otkriće: u nepatvorenom izrazu retardiranog čoveka roje se semiotičke gromade. Zapažanje, u velikoj meri karakteristično za ovog autora, tiče se svojstva jezika koja zanemaruje redukcioniistička analiza. Zaustavljamo se pred ovom opaskom (i rapsodičnim odgovorom na nju) jer ona ukazuje na DeLilovo studiozno i suptilno razmišljanje o jeziku. Neki drugi autor – ili teoretičar – zaskočio bi na tautološki aspekt izraza kao da je to čitava poenta, lup mesečina-mesečini kao još jedna karika u lancu značenja koja nije pričvršćena za ono što jezik navodno predstavlja.

Kako, onda, kao što lik Petar Dunja (Peter Quince) u Šekspirovoj drami pita, uneti mesečinu u sobu? U jednom ili drugom obliku, pitanje se tiče svih koji trguju bezazlenom iluzijom umetničke reprezentacije. Jedan odgovor daje lik u romanu Ričarda Pauersa koji nosi naslov *Varijacije na temu zlatne bube* (*The Gold Bug Variations*, 1991). On govori o „stavljanju šekspirovske mesečine u sobu od dvadeset i šest slova“ [15]. Pokazalo se da alfabetski kodiran jezik može da sadrži svaku vrstu sublimirane magije, šekspirijanske ili bilo koje druge. Drugim rečima, jezik je delikatna materija, bleđa vatra, *mesečina* u toj alfabetskoj komori.

Čudo tematske ekonomije, *Bodi artist* elegantno kombinuje prilično veliku količinu konceptualnog i tematskog materijala. Bavi se izvođačkom umetnicom koja se zove Loren

³ Engleska reč za veo je veil. U prezimenu osobe koja je u srodstvu sa suprugom inženjera o kojem je reč ukrštaju se engleske reči veil i vain. Vain na srpskom znači tašt, ali se javlja i u izrazu „in vain“, što znači uzalud. (*Prim. prev.*)

⁴ U prevodu citati preuzeti iz DeLilo, Don. *Bodi artist*. Preveo Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2005. str. 83. U tekstu su zadržane originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

⁵ *Ibid.* (83)

Hartke, a čiji je suprug izvršio samoubistvo, nakon čega ona tuguje – sama, kako misli – u kući pored mora koju su iznajmili. Ali, usred svog usamljeničkog rastrojstva, ona otkriva još jednu osobu u kući. Naizgled se radi o nekome ko pati od nedefinisanog mentalnog poremećaja, te nije u mogućnosti da dâ informaciju o svom imenu. Njegov govor su zagonetni odjeci koji naginju ka utvarnom. Loren ga u mislima naziva „Gospodin Tatl” jer joj liči na osobu koja nosi to ime, oronulog profesora koji joj je predavao prirodne nauke u srednjoj školi. Kako Lora di Pret ukazuje, u analizi priča služi kao briljantno originalna meditacija o mentalnoj traumi i njenim posledicama. „Slično romanu Toni Morison *Voljena (Beloved, 1987)*”, Di Pret primećuje, „DeLilova priča shvata traumu kao nešto što je neumitno uslovljeno pojavom ‘stranog tela’, fantomske figure od krvi i mesa, a što omogućava pristup sećanju na traumu” [16]. Di Pret, stoga, gleda na gospodina Tatla kao na okidač ovaploćenja mentalnog rastrojstva junakinje. Baveći se njim, Loren prolazi kroz traumu uzrokovanu smrću njenog muža. Ekfrastično pojavljivanje Loreninog novog komada pod nazivom *Telesno vreme* u romanu ukazuje na ponovno uspostavljanje njene mentalne harmonije. Nakon njegovog izvođenja, Loren oseća oslobađanje od gospodina Tatla.

DeLilo pokazuje da ovaj tajni učesnik, koji nestaje podjednako misteriozno kao i što se i pojavio, nikada ne može u potpunosti da se integriše u svet u koji Loren, nakon što je ponovo uspostavila psihičku ravnotežu, mora da se naseli. Međutim, on bridi kao trag nečega što prevazilazi puko fantazmatско ovaploćenje traume. On otelotvoruje primitivne ideje o jeziku, medijumu u kojem Loren mora da se suoči sa tegobnim iskustvom i da ga artikuliše. Iako bi trebalo da je, kao druga ljudska bića, „pohranio svoje postojanje” među „glagolima” i „vrstama reči” (*Ba 100*),⁶ ovaj omanji čovek neodređenih godina uglavnom priča odjecima, kao neko ko je zaustavljen u najranijoj fazi usvajanja jezika.

Lingvistička ujdurma koja hoda, gospodin Tatl je kanal kroz koji se razotkrivaju brojne enigme u vezi sa jezikom kao vrstom okruženja. „[A]ko ne znate *gde ste*”, primećuje Nevidljivi čovek Ralfa Elisona, „verovatno ne znate ni *ko ste*” [17].⁷ Kao rezultat spontanog prosvetljenja, Loren Hartke dolazi do detaljnijeg saznanja u poslednje tri reči priče o tome „ko je ona” (*Ba 124*)⁸ kroz interakciju sa čudnim gospodinom Tatlom, putem jezika (mesto, ili „gde”, svekolike samospoznaje). DeLilo obavezuje svoj lik da se locira i u vremenskom smislu: ona mora da se suoči i sa „kada” koje isto obitava u jeziku. Loren odbija da shvati „prošlost, sadašnjost i budućnost” kao „odlike jezika” (*Ba 99*),⁹ ali ona nalazi temporalnost u svemu što je lingvističke prirode. Prestrašena je otkrićem da gospodin Tatl može da reprodukuje razgovore koje je vodila sa svojim suprugom. Ono što je još jezovitije – i zaista misteriozno – jeste njegova sposobnost da proizvodi „odjek” reči koje nisu izgovorene. „On reče, ‘Ne diraj to’, glasom koji nije bio sasvim njegov. ‘Počistiću kasnije’” (*Ba 81*).¹⁰ On tu ventrilokvizira glas Loren koja će nekoliko dana kasnije (*Ba 93*) da ponudi verbalnu paternu.

⁶ *Ibid.* (101)

⁷ U prevodu citati preuzeti iz Elison, Ralf. *Nevidljivi čovek*. Preveo Predrag Šaponja. Zrenjanin: Agora, 2015. str. 510. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

⁸ *Bodi artist* (125)

⁹ *Ibid.* (100)

¹⁰ *Ibid.* (82)

„On je”, razmišlja ona, „čovjek koji se seća budućnosti” (Ba 100),¹¹ onaj ko „nasrće na granice ljudskog” (Ba 100).¹² Deluje kao da gospodin Tatla egzistira u nekom čudnom stanju u kojem je pošteđen temporalnosti: „Mora da postoji neka zamišljena tačka, nekakvo ne-mesto u kome jezik ukršta puteve sa našim opažajima vremena i prostora, a on je tuđin na tom raskršću, bez reči i bez orijentacije” (Ba 99).¹³ Van stega vremena, reči gospodina Tatla nikada nisu iz nekog stvarnog jezika sa leksikom i gramatikom koje bi omogućile stvaranje beskrajnog niza novih rečenica. Diskurs gospodina Tatla je parodija na slavnu objavu Martina Hajdegera: Mi ne govorimo jezik, jezik govori nas. Ukazujući da je to ponajviše slučaj u jeziku koji je vreme samo, DeLilo razmišlja o stepenu u kojem jezik u isto vreme opstaje u poremećenom ljudskom biću i postaje, čak i u oslabljenom obliku, pokazatelj ili mera njegove ljudskosti.

Uprkos oštećenju, eho-govor gospodina Tatla daje oblik jeziku u njegovim razvijenijim manifestacijama. Ponavljajući fraze Loren Hartke i njenog muža, gospodin Tatla demonstrira beskrajno zamornu referencijalnost, gde je svaka karika u lancu označavanja i sama eho bez mogućnosti da se uđe u trag njenom izvoru, bez krajnjeg referenta ili označenog. Najčudnije od svega jeste da i Loren i DeLilo čine isto što i gospodin Tatla. Tokom čitavog romana se provlači detaljan kontrapunkt ponavljanih fraza i radnji i slika: dlaka u istima (Ba 11, 69), svetiljka koju okrzne kad se skida (Ba 35, 112, 122), boca sa „raspršivačem u obliku pištolja” (Ba 32, 114),¹⁴ voštani papir (Ba 34, 113), Japanka (Ba 35–36, 105, 115), itd. Nijedan od ovih elemenata koji se ponavljaju nema intrinzično značenje—svaki funkcioniše kao nasumična morfema ili leksička jedinica koja može, a ne mora da doprinese značenju. Doživljaj ove knjige, ove eho komore, sličan je načinu na koji Loren doživljava gospodina Tatla. On omogućava Loren i čitaocu da vide da jezik, uprkos svim svojim čudima, nije živ, nema moć samospoznaje. I pored toga, on oslobađa vremena i okolnosti one koji ga govore i dopušta im, između ostalog, da tugu transformišu u umetnost. Ali, i umetnost je jezik u kom pojavljivanje novih sema zavisi od malih varijacija. Lorenino delo *Telesno vreme*, u kojem se neki pokreti uvek iznova izvode uz, poput zvučne „pratnj[e], anonimni mehanički glas telefonske sekretarice koja izgovara uobičajeno obaveštenje” koje se „besomučno ponavlja” (Ba 106),¹⁵ razvija se kao jedna od minimalističkih kompozicija Filipa Glasa, Džona Adamsa ili Stiva Rajha, u kojima veće forme nastaju od osnovnih elemenata koji se ponavljaju, ponavljaju, ponavljaju. DeLilov roman *Bodi artist*, koji je i sam „logički složen[a] i na čudnovat način dirljiv[a] i zaokruženo lep[a] i istinit[a]”, u velikoj meri funkcioniše na isti takav način.

Koliko jezika govoriš? Imena

Bezimenost, kao ona koja karakteriše gospodina Tatla, obeležje je svega i ničega, kako saznajemo u romanu *Podzemlje*. Za vreme Hladnog rata, čovečanstvo je živelo u senci “posl[a] koji nije imao ime, bomb[e] koja će pomeriti granice ljudske percepcije i straha”

¹¹ *Ibid.* (100)

¹² *Ibid.* (101)

¹³ *Ibid.* (99)

¹⁴ *Ibid.* (34)

¹⁵ *Ibid.* (107)

[18].¹⁶ Čuvši da ju je jedan od razočaranih tvoraca nazvao *merde*, umetnica Klara Saks doživljava malu epifaniju: „Ono čemu se ne može nadenući ime automatski biva prebačeno, po njemu [Openhajmeru],¹⁷ u kategoriju sranja“ (U 77).¹⁸ Međutim, jedan drugi lik primećuje da malo toga uspeva da prođe bezimeno. U sceni koja je predmet brojnih diskusija, otac Paulus prosvetljuje problematičnog momka kada je reč o „fizici jezika“. Pokazujući cipelu, jezuit kuša Nika Šeja da „nabroj [i] delove“. Kada mladić počne da vrda, učitelj ukazuje da početak znanja mora da bude nomenklatura: „Nisi ga zapazio zato što nisi umeo da gledaš. A nisi umeo da gledaš zato što ne znaš nazive“ (U 540).¹⁹ To znači da se razvijamo kroz trud koji ulažemo da bismo naučili koliko se svet potčinjava onomastičkom imperativu.

Međutim, ime ima samo uslovni referent koji može da--što i čini—pluta oslobođen veze sa onim što identifikuje. Prema poznatoj biblijskoj priči, međutim, nije uvek bilo tako. U tekstu, koji je deo romana Pola Oстера naslovljenom *Grad od stakla* (*City of Glass*, 1985), čitamo:

Jedini Adamov zadatak u vrtu bio je da izmisli jezik, da svakom biću i svakoj stvari nadene ime. U tom stanju nevinosti, jezik je pogađao pravo u suštinu stvari. Te reči nisu samo jednostavno nakačene na predmete koje je video, one su otkrivale njihovu suštinu, doslovno ih oživljavale. Stvar i njeno ime bili su međusobno zamenjivi. [19]²⁰

Slično svetlo na figure iz Postanja nalazimo u prethodno citiranom romanu Ričarda Pauer-
sa: „U prvoj nomenklaturi, naziv koji je Adam dao stvorenju je bio isto što to stvorenje *jeste* – precizna lukap tabela žive biblioteke. Ali, ta savršena jednakost između naziva i stvari se raspršila u deset hiljada jezika, što je bila kazna za preambiciozan projekat inženjeringa“ [20]. (Od Šekspirovog do Čajlda Rolanda Roberta Brauninga, od Danteove vizije Ugolinovog zatvoreništva do *tour abolie* Žerara de Nerval a i kula koje Eliot katalogizira u *Pustoj zemlji* /*The Waste Land*, kako se često taj projekat – građevina nebu pod oblake – javlja u zapadnjačkoj imaginaciji).

Ali, kao što Oster i Pauer istražuju mit o edenskom jeziku i mit o njegovom padu nakon vavilonske epizode, tako i pisci poput Pinčona i DeLila prizivaju novozavetni kontramit o Pentakostu u kojem preporod duhovne svrhe poprima upravo lingvistički oblik: Dar Jezika. Pentakost znači „pedeseti“ (to jest, pedeseti dan nakon Uskrsa). Neki kritičari nalaze referencu na iščekivanja Pentakosta u naslovu Pinčonovog drugog romana *Objava broja 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966), čiji se glavni lik bori sa duhovnim ćorsokacima, sa „bezizlazno[šću], odsustvo[m] iznenađenja u životu, što rastura glavu svakog Amerikanca kojeg poznaješ“ [21].²¹

¹⁶ U prevodu citat preuzet iz DeLilo, Don. *Podzemlje*. Preveo Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2007, str. 429. U napomeni na kraju teksta i u samom tekstu su zadržane originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

¹⁷ *Prim. prev.*

¹⁸ *Podzemlje* (79)

¹⁹ *Ibid.* (550)

²⁰ U prevodu citati preuzeti iz Oster, Pol. *Grad od stakla*. Prevela Ivana Đurić-Paunović. Beograd: Geopoetika, 1998. str. 43. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

²¹ U prevodu citati preuzeti iz Pinčon, Tomas. *Objava broja 49*. Preveo David Albahari. Beograd: Čarobna knjiga, 2007. str. 165. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

Na početku svoje priče, Edipa Mas razmišlja o slici Remedios Varo na kojoj su predstavljene „nežne devojke“ zatočene u „sob[il] na vrhu okrugle kule“²² u kojoj prepoznajemo postmodernu verziju velikog uzdignuća koja je čovečanstvo dovela u nevolju prikazanu u Postanju. Za Pinčona, kao i za mnoge od njegovih postmodernističkih kompanjona, vavilonsko prokletstvo nije u mnogobrojnosti jezika, nego u univerzalnom ponavljanju koje je u srcu Simboličkog poretka uvek već odvojenog od Realnog. Kod DeLila, ovaj duhovni očaj nadahnjuje jasnije izraze Pentakosne želje. Fasciniran opstankom glosolalije, ili „govora u jezicima“, među Pentekostalnom kongregacijom, DeLilo se toj ideji vraća u intervjuima i daje joj centralni značaj u svom velikom delu *Imena*. DeLilo kritikuje dvojaki mit o adamovskom jeziku i Pentekostalnom preporodu u ovom romanu, koji on sam karakteriše kao prekretnicu u karijeri, „knjizi koja obeležava početak nove posvećenosti“ [22]. Sam naslov ukazuje na bavljenje pra-konceptualizacijom jezika, rvanje sa idejama koje sežu sve do Platona i Sv. Avgustina, ako ne i do samog Adama. Kao Sokrat u Platonovom *Kratilu*, DeLilo studira ideju o imenovanju i imenima kao početku svekolikog jezika. Ali, osim antičkog učenja o nominalnosti, autor nudi neobičnu turu sa vodičem i po bitnim i po neznatnim misterijama sistema znakova, referencijalnosti i, u svakom smislu te reči, „pisanja“.

Priča: tokom jednogodišnjeg boravka u Atini, Džejms Ekston posećuje svoju suprugu Ketrin, od koje je razdvojen, i njihovog sina na grčkom ostrvu gde je ona angažovana kao ispomoć na arheološkim iskopinama. Tamo upoznaje organizatora i glavnog istraživača, Ovena Bredejmsa i saznaje o čudnom nomadskom kultu čiji članovi strance pozdravljaju pitajući „Koliko jezika govoriš?“. Pitanje upućuje na rudimentarni ili pevertiran Pentekostalizam; čini se da oni koji pitaju misle da učeći jezike jedan za drugim mogu da podražavaju apostole koji su stekli moć govora u jezicima svih naroda, time prevazilazeći vavilonsko prokletstvo. Neobično prijemljiv za kult, Oven ima direktno, lično saznanje o potrebi za „govorom u jezicima“. Kao dete, išao je u Pentakostalnu crkvu, ali je shvatio da nije u stanju da se „skvasi“, da uroni u glosolaljski „tok blebetanja“ (I 306), tu pritoku božanskoj „reci jezika“ (I 152) koja se evocira i na drugim mestima u DeLilovoj priči. On priča Ekstonovima o tom iskustvu, koje postaje tema „nefikijskog romana“ koji je napisao nadareni Tep, sin Džejmsa i Ketrin.

Devijantni Pentekostalizam je samo deo onoga što čini kult. Kako se saznaje, njegovi poklonici upražnjavaju bizaran i krvoločan ritual. Oni identifikuju i uhode poremećenu osobu ili osobu sa invaliditetom i čekaju da inicijali buduće žrtve koincidiraju sa inicijalima mesta. Kada se to desi, članovi kulta se sastanu – i usmrte, na primer, Mikelisa Kaliambetsosa za kog se veruje da je „ograničenih umnih sposobnosti“, a koji je zalutao u selo Mikro Kamini (I 73). Posvećeni vizionarskim ili mističnim (ili, jednostavno, iščašenim) idejama o jeziku i alfabetu, kult kao da ima fiksaciju, bar na osnovu onoga što Oven i Džejms vide, na slavne ideje o tome da reči potiču od imena. Fokusirajući se na referencijalnost, kultaši tako mogu da tragaju za doživljajem nekog bukvalizovanog Logosa, tačkom mirovanja u svetu označitelja koji se okreće, nekim zagušenim ehom jedinstvene božanske Reči koja, prema Jevanđelju po Jovanu, sadrži samo stvaranje u momentu biblijskog Velikog praska. Ali, ako, kao što Džejms podozreva, kultaši sebe zovu „Imena“, oni pokazuju u aktu imeno-

²² *Ibid.* 22.

vanja upravo onaj problem koji pokušavaju da reše. „Mesečina se kaže mesečina“ možda je čista poezija, ali takav duh ne oslobađa tautologije za čiju formulaciju DeLilo poziva čitaoca da je ponudi: ime Imena je Imena.

Interpretacija rituala koji definiše kult uglavnom su u okvirima poststrukturalističke struje kasnog dvadesetog veka, te, možda, izvesna epistemološka ograničenja treba uzeti u obzir. U romanu *Imena*, DeLilo se bavi određenom energijom, onim što bi teoretičari nazvali problematikom reprezentacije. Pitanje je, međutim, da li bi autor tu frazu smatrao zadovoljavajućom. Kada ga je osoba koja ga je intervjuisala 1991. pitala da li ga zanima „teorija kojom se bave savremena filozofija i književna kritika“, DeLilo je odgovorio: „Ne“, i dodao: „Ja ne razmišljam o jeziku na teorijski način“ [23]. Negiranje je uverljivo. Autor možda jednostavno želi da izbegne izjavu koja bi, kao što Džejsms kaže, “[njegov] tekst podvrgla analizi i razmišljanju” određenog tipa (*I* 20). Dovoljno je prisetiti se nekih pisaca koji zaista proklamuju svoju teorijsku sofisticiranost, pa da se uoči sterilnost koja je deo rizika koji time preuzimaju. DeLilo samo tvrdi da ne razmišlja u teorijskim okvirima, a ne da ništa ne zna o teoriji. I ako zna nešto o navodnoj krizi reprezentacije, on ne dozvoljava da mu to pokvari stvaralački užitak. Isto tako, on se ne klanja Ferdinandu de Sosiru, Mišelu Fukou, Rolanu Bartu, Deridi, Žaku Lakanu i drugima koji su odgovorni za plutajuće označitelje, slobodnu igru, *différance*, negativne doktrine referencijalnosti i Smrt Autora. Zaista, možda ne bi bilo neprimereno reći da poststrukturalistička misao ima nekoliko dodirnih tačaka sa Ta Onómata, kultašima. Kao i teroristi u *Mao II*, oni su zagovornici ideja štetnih po ideju o umetnikovoj stvaralačkoj autonomiji. „Pre mnogo godina“, primećuje Bil Grej iz tog romana, „ja sam mislio da romanopisac može da promeni unutrašnji život kulture. Sada su izumitelji bombi i ubice preuzeli tu teritoriju. Oni izvode napade na ljudsku svest.“ Grej, koji je i sam pisac, dodaje da “ono što teroristi osvoje, romanopisci gube. Stepen do kog oni imaju uticaj na svest masa jeste nivo našeg pada kao tvorca senzibiliteta i misli. Opasnost koju oni predstavljaju jednaka je našem neuspehu u pokušaju da budemo opasni” (*M* 156–157).

Kakva god njegova svest o književnoj teoriji bila, moglo bi se reći da DeLilo nikada nije zazirao od dvadesetovekovne teorije o jeziku koja, propitujući adamovske premise, naglašava problematičnu vezu između označitelja i označenog. Međutim, tumači romana *Imena* u izvesnom smislu legitimno vide kultističko podudaranje inicijala žrtvovanog i mesta njegovog nestanka kao pokušaj da se, kroz nasilan i neopoziv čin, zaustavi fluidnost u jeziku, „slobodna igra“ označitelja. Ritualna smrt donosi krvav spoj. „Kroz terminalni čin spajanja“, jedan kritičar primećuje, kultaši „pokušavaju da vežu simbol za objekat u odnosu jedan-prema-jedan“ [24].

Ono što se pri tom ne primećuje je mogućnost da je imaginarno, nasilno pojednostavljivanje parodija na reduktivnu logiku teorije. Kao bilo koji pokušaj da se preseče Gordijev čvor označavanja, ritual ostaje mračan, jedva nešto više od gesta ka adamovskom, utemeljivačkom snu. Ako ništa drugo, program kulta postoji da bi otkrio bilo koji sveti brak između označitelja i označenog kao saglasje arbitrarnosti, refleksiju svake i bilo koje reči radikalnog besmisla koji je u srcu svega. Zapravo, Džejsms i Oven poriču transcendentne implikacije u kontekstu kultističke prakse. „Nema ni smisla, ni sadržaja, ni istorijske veze, ni ritualnog značenja. Oven i ja... smo znali da na kraju neće biti ništa – ni označenost, ni značenje“ (*I*

216). Oven nastavlja: „Ta ubistva nas ismevaju. Ismevaju našu potrebu za strukturom i klasifikacijom. Ona nisu imala ni nameru ni naum. Ona su samo odgovarala slovima“ (I 308).

Međutim, Oven kao da prihvata njihovu logiku. Kada ga Džejs sreće, Oven već napušta arheologiju i predaje se strasti prema epigrafiji, učenju o drevnim inskripcijama. Ta fascinacija jedva da doseže do „sadržaja“ inskripcije – iako, da bi ih čitao, on uči drevne jezike i sisteme pisanja. Etimološki, pisanje (*graphein*) na spoljašnjoj strani ili površini (*epi*) čini epigrafiju još jednom figurom kojom se problematizuje jezik kao nešto radikalno površno, suptilno svetlo koje pada na svet fizičke stvarnosti. Značajno je da Oven ne može da održi profesionalnu lojalnost arheologiji, aktivnosti beleženja i zadiranja u slojeve, ulaska u dubine koje su nekada bile prostorne i vremenske. Kao što, dok je bio dete, nikada nije mogao da učestvuje u doživljaju glosolalije kao njegovi roditelji i ostatak kongregacije, on i kao odrastao čovek ostaje uglavnom neprijemčiv za mogućnost duhovnog. Takođe, on ne može da se oslobodi percepcije koju čitalac prepoznaje kao tvrdokorno poststrukturalističku.

Oven će se predati anomiji koja ga sprečava da se odrekne moralnog članstva u kultu, ali Džejs, trgnut svojom nesposobnošću da „nabroji delove“ sopstvenog političkog identiteta, kao da počinje da se kreće ka moralnom rasvetljavanju. On otkriva da je marioneta Cije u isto vreme kada saznaje svoje mesto, kao Amerikanca, u političkoj gramatici nezadovoljstva Trećeg sveta i međunarodnog terorizma koji već dugo promovise samo jedno pitanje među uznemirenim putnicima: „Da li ubijaju Amerikance?“ (I 45, 95). Pred kraj njegovog jednogodišnjeg boravka u Atini, pitanje postaje manje akademsko. Nekoliko ubica – teroristi? obični dripci? ubija jednog Amerikanca, za kog su možda greškom mislili da je Džejs.

Priča se završava posetama hramovima punih jezika—jedan je u preriji koja je okvir njegovog detinjstva, a drugi je visoko iznad grada Atine, u kojem je Džejs, između ostalog, pokušao da se suoči sa raspadom svog braka. Nekim perverznom čudom, Džejs konstatuje kako nije posetio Akropolj, iako živi u njegovoj senci. Konačno, ponizno se penje na Partenon zarad dugo odlaganog susreta sa antikom i u čudu je kada „čuje zaredom bogate, grube, mistične, snažne jezike“. Njegove poslednje reči kao naratora predstavljaju završnu epifaniju: „Eto šta donosimo u hram, ne molitvu ili bakanje ili žrtvene ovnove. Naš dar je jezik“ (I 331). Drugim rečima, on otkriva neku vrstu ostatka svetosti koja turiste preobražava u hodočasnike koji donose svoje raznorodne jezike na jedan od najstarijih hramova Zapadnog sveta. Kako se ruševine Partenona, kratog jezicima, uzdižu nad centrom drevne civilizacije (na *acro polis* ili gradu na visini), on postaje posvetovljena Vavilonska kula, spomenik pobožnosti, a ne spekulacija – mesto, kako DeLilo nagoveštava, postmodernističkog Pentakosta. U briljantnom i smelom manevru, DeLilo dodaje upečatljiv epilog i vidu odlomka iz „nefikcijskog romana“ u kojem Džejsov sin Tep priča o Ovenu Bredejsu, kojeg on krsti u „Orvil Brenton“ (kao neviniji kultaš, Tep spaja inicijale koji formiraju reč „Ob“, „ime“ za lokalni pseudojezik koji liči na šatrovački). U Tepovoj knjizi, mladi Orvil se bori sa svojom nesposobnošću da dosegne religijsku ekstazu, da govori u jezicima. Iako naivan, način na koji Tep transformiše tu borbu ima isceliteljsku energiju: premda prikazuje neuspeh glavnog junaka u pokušaju da ovlada jezikom duhovne promene, mladi autor kuje izuzetno životan jezik. Prizivajući DeLilove reči o romanu *Imena* kao o „knjizi koja obeležava početak nove posvećenosti“, primećujemo u liku Tepa autorovu samoprojeksiju kao nanovo rođenog pisca.

Francuski psihoanalitičar Lakan je rekao da dete koje uči *Nom du Père* ulazi u Simbolički poredak i tako se razdvaja od Realnog. Ali Volter Benjamin, kritičar koji pripada Frankfurtskoj školi, pomno čita Postanje i primećuje da „Bog nije stvorio čoveka iz reči, i nije ga imenovao. Nije hteo da ga podredi jeziku, već je u čoveku bog oslobodio svoj jezik, koji je *njemu* je služio kao medijum stvaranja. Bog se odmarao kada je u čoveku prepustio svoje stvaralaštvo samome sebi” [25].²³ Uz sve dužno poštovanje Lakanu, dakle, ljudska bića su nekada znala „ime Oca” i to nije remetilo neposredovanost kojom su spoznavali – i imenovali – svet. Te tvrdnje ne čine ni Benjamina ni DeLila vernicima starog kova. I zaista, sumnjivo je da bi autor romana *Imena* i *Bodi artist* protivrećio „utvrdi sumnje” o sopstvenom Džejmsu Ekstonu (*J 92*) – ili, isto tako, da bi se protivio viziji Lije Maklin (u *Ljubav-laeži-krvarjenje*) nečega što se naziva „nigde”, a što guta mrtve. Međutim, DeLilo se uvek ophodi prema religijskoj gladi s poštovanjem, a kada je jezik u pitanju, njegov diskurs je nedvojbeno produhovljen.

Napomene:

1. Tom LeClair, “An Interview with Don DeLillo”, u: *Conversations with Don DeLillo*. Ur. Thomas DePietro (Jackson: University Press of Mississippi, 2005), 5.
2. Adam Begley, “Don DeLillo: The Art of Fiction CXXXV”, u: *Conversations*. Ur. DePietro, 107.
3. David Remnick, “Exile on Main Street: Don DeLillo’s Undisclosed Underworld”, *New Yorker* (15. septembar 1997), 47.
4. Ovdje citiram prema izdanju iz 1850. Vordsvortovog čuvenog „Predgovora” *Lirskim baladama*. Vidi *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 toma, tom 1. Ur. W. J. B. Owen i Jane Worthington Smyser (Oxford, 1974), 123.
5. *Ibid.*, 128.
6. George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (New York: Atheneum, 1967), 14.
7. *Ibid.*, 141.
8. T. S. Eliot, “Burnt Norton”, *Four Quartets*, u: Eliot, *The Complete Poems and Plays* (New York: Harcourt, Brace & World, 1971), 121.
9. Ezra Pound se često vraća ovom principu u svom delu *Cantos*. Reč “gloss” je iz njegovog prevoda i komentara Konfučijevog *Ta Hsio*. Vidi Confucius, *The Great Digest, The Unwobbling Pivot, The Analects*. Preveo Ezra Pound (New York: New Directions, 1951), 31.
10. Robert Frost, “The Pasture”, u: *The Poetry of Robert Frost*. Ur. Edward Connery Lathem (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1969), 1.
11. George Orwell, “Politics and the English Language”, u: Orwell, *Shooting an Elephant, and Other Essays* (New York: Harcourt, 1950), 88.
12. Don DeLillo, “The Power of History”, *New York Times Magazine* (7. septembar 1997), 63.
13. LeClair, “An Interview with Don DeLillo”, 5.
14. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) (Norfolk, CT: New Directions, 1959), 91.
15. Richard Powers, *The Gold Bug Variations* (New York: William Morrow, 1991), 167.
16. Laura di Prete, *Foreign Bodies: Trauma, Corporeality and Textuality in Contemporary American Culture* (New York: Routledge, 2006), 87.
17. Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Random House, 1952), 500.

²³ U prevodu citati preuzeti iz Benjamin, Walter. *Eseji*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974. str. 37–38. U napomeni na kraju teksta su originalne reference, a u fusnotama se navodi prema prevodu. (*Prim. prev.*)

18. Don DeLillo, *Underworld* (New York: Scribner, 1997), 422.
19. Paul Auster, *City of Glass*, u *The New York Trilogy* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1994), 69.
20. Powers, *The Gold Bug Variations*, 317.
21. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (Philadelphia: Lippincott, 1966), 170.
22. Begley, "The Art of Fiction", 284.
23. Anthony DeCurtis, "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo", u: Frank Lentricchia, ur., *Introducing Don DeLillo* (Durham: Duke University Press, 1991), 61.
24. Paula Bryant, "Discussing the Untellable: Don DeLillo's *The Names*", *Critique* 29 (jesen 1987), 19.
25. Walter Benjamin, "On Language as Such and on the Language of Man", u: Benjamin, *Selected Writings*, 4 toma, tom 1, 1913–1926. Ur. Marcus Bullock i Michael W. Jennings. Preveo Edmund Jephcott (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 68.

(S engleskog prevela **Nikolina Nedeljkov**)