

Милица С. СТАНКОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Центар за научноистраживачки рад

ПОСТМОДЕРНИ ГРАД У РОМАНИМА БЕЛИ ШУМ И ТАЧКА ОМЕГА ДОНА ДЕЛИЛА

Рад се бави концептом постмодерног града и начином на који је приказан у романима *Бели шум* (*White Noise*, 1985) и *Тачка Омега* (*Point Omega*, 2010) Дона ДеЛила. На првом месту, у теоријском делу рада разматрају се различите одлике постмодерног града, његова структура и најважније карактеристике које представљају отеловљење теорија заснованих на дестабилизацији система који почивају на филозофији логоцентризма. Када се узму у обзир основне идеје постструктуралистичких теорија, као и Бодријаров концепт надстварности, постмодерни град, у светлости тих теоријских перспектива, може се посматрати као лавиринтска творевина у којој се појединац налази у бескрајној потрази за значењем. Управо се у таквој позицији налазе јунаци ДеЛилиових романа, те је циљ анализе да се пружи увид у то на који начин одлике постмодерног града утичу на свест појединаца. Како су романи *Бели шум* и *Тачка Омега* објављени у размаку од двадесет и пет година, у раду ће бити приказано и на који се начин и у којој мери ДеЛилов приступ постмодерном граду у међувремену променио.

Кључне речи: ДеЛило, постмодерни град, постмодернизам, постструктурализам, надстварност

ДеЛило и постмодернизам

Премда стваралаштво једног од водећих америчких писаца данашњице, Дона ДеЛила, остварује чврсту везу са постмодернистичким теоријама које су обележиле другу половину двадесетог века, изузетна сложеност његових романа, као и ироничан приступ теоријској мисли постмодерне, у великој мери превазилазе оквире постмодерног романа. Стога је важно да се, приликом успостављања таквих веза, увек има на уму како ДеЛилова карактеристична иронија, тако и његова повезаност са другим књижевним правцима. Сâм ДеЛило врло често истиче утицај који су на њега извршили модернисти, што се нарочито да уочити у његовим ранијим делима. У есеју „ДеЛило и модернизам” Филип Нел (2008: 13) истиче да се снажна веза између овог аутора и модернистичке поетике огледа у његовој способности да „трага за епским у свакодневном”. С друге стране, ДеЛилово велико интересовање за масовну културу, најновија технолошка открића, као и утицај касног капитализма, његова дела чине неодвојивим од поетике постмодернизма. Стога се овај аутор неретко описује као „модерниста који пише о постмодерном стању”, или „хроничар постмодернизма под утицајем модерниста” (Нел 2008: 16–17). Говорећи о повезаности између ДеЛилиових романа и постмодернизма, Питер Најт (2008: 27) истиче да се кључно питање крије у томе да ли је његово писање симптом, дијагноза, или чак потврда постмодерног стања. Ова је веза, свакако, превише комплексна да би се на ово питање пружио коначан одговор, те можемо рећи да се јединственост ДеЛиловог приступа

¹ milica.stankovic@filum.kg.ac.rs

огледа управо у његовој способности да у своја дела инкорпорира читаву филозофску мисао епохе у којој ствара, али и да истовремено, са великом дозом ироније, преиспита у којој мери она заиста има упориште у стварности.

Један од аспеката ДеЛилове прозе која је чини неодвојивом од теоријске мисли постмодерне јесте пишчева свест о исцрпљености језика, као и свест од томе да је сваки нови текст, сваки исказ, део ширег контекста, те представља, како су истицали постструктуралисти, цитат ранијих исказа из језичког система. Један од најупечатљивијих примера који поткрепљује ову тврдњу јесте сцена из романа *Бели шум*, у којој главни јунак Џек Гледни описује „постмодерни залазак сунца” (ДеЛило 1999: 225). Како истиче Најт (2008: 28), залазак сунца није описан као „постмодеран” само због спектакуларних боја које нису природне но резултат ширења отровних супстанци из ваздуха, као и зато што представља само један у бескрајном низу описа залазака сунца који су се већ претворили у књижевни клише. На тај начин, ДеЛило проблематизује како исцрпљене могућности језика да опише концепте, тако и чињеницу да је уметност постала само представа других представа.

Надаље, у ДеЛиловим романима непрестано се наглашава немогућност непосредоване спознаје стварности која се јавља као последица свепрожимајућег утицаја масовних медија у свакодневни живот. Премда сва дела обилују примерима у којима се може уочити овај феномен савременог друштва, посебно упечатљив јесте константни осећај „изокренутог *déjà vu*-а” који непрестано доживљава главни јунак романа *Космополис*. Према Најту (2008: 31), то што Пакер види сваки догађај на екрану пре него што ће се он заправо догодити приказује да искуство више не може бити тренутно, већ је увек посредовано претходним искуствима. Овај феномен у роману *Космополис* доводи се до крајњих граница, те Ерик Пакер на екрану може да види и сопствену смрт мало пре него што се она догоди. Феномен унапред проживљеног искуства присутан је, свакако, и у ДеЛиловим ранијим романима, те је, како Александра Вукотић (2018: 139) наводи у студији *Дон ДеЛило и поетика историје*, и свет *Белог шума* „свет *déjà vu*-а”, где је „све синоћ било на телевизији”, те тако ликови непрестано прате телевизију и радио, покушавајући да се припреме за могуће ширење токсичних материја. Тако почињу да доживљавају симптоме за које не знају да ли су заиста проузроковани тровањем или пуком сугестијом, а иронија се огледа и у томе што се поред уобичајених симптома тровања додаје и упозорење о томе да жртве могу доживети осећај *déjà vu*-а као једну од последица. На овај начин, читава прича о изливању токсичних материја и „симулираној евакуацији” представља, с једне стране, приказ Бодријарових теорија о симулакруму и концепту надстварности у пракси, али не без очигледног слоја ироније којим се преиспитује применљивост теорија у тој мери удаљених од конкретног људског искуства.

Још један пример својеврсног пародирања, односно испитивања крајњих граница постмодернистичких теорија, јесте чувена сцена „нико не види амбар”, која је, како Најт (2008: 39) истиче, учинила да ДеЛило, парадоксално, постане део постмодерног стања које отворено критикује. Сцена у којој се приказује како су ликови романа почели да посматрају свет кроз призму постмодернистичких теорија и сама је постала најчешће цитирана и анализирана сцена америчке постмодерне књижевности, те нас тако подсећа да је немогуће сетити се како је изгледало читати ДеЛилова дела пре него што су она постала „преплављена ауром постмодернизма” (Најт 2008: 39). Међутим, како примећује Вукотић (2018: 35), ова сцена се, нажалост, исувише чисто користи као „илустрација

постмодерне теорије” и „нека врста доказа о аутору као постмодернисти”, без освртања на ироничан тон који је све време присутан. Говорећи о амбару као туристичкој атракцији која привлачи велики број људи само зато што је најчешће фотографисана, ДеЛилов јунак Мари Сискинд „рецитује” читав низ постмодернистичких теорија, од Бенјаминовог концепта ауре, преко запажања Сузан Сонтаг о односу фотографије и туризма, до Бодријаровог концепта надстварности (Вукотић 2018: 136), закључујући да туристи праве „фотографије фотографија”, те да, након што су већ видели бројне знакове, више нису у стању да виде амбар. Оно што Вукотић (2018: 136–137) истиче као посебно занимљиво, а што је у досадашњој критици у великој мери занемарено, јесте чињеница да Мари Сискинд, закупљен теоријском анализом амбара, занемарује суштину проблема, а то је питање „шта уопште чини туристичку атракцију у потрошачком друштву”. Према томе, иако ДеЛило јесте својеврстан хроничар постмодерног стања, оно што посебно карактерише његову прозу јесте управо критички приступ теоријској мисли епохе у којој ствара. То се, такође, у роману *Бели шум* огледа и у преиспитивању постмодернистичких тумачења историје која су се „сасвим одвојила од стварности и људског искуства” (Вукотић 2018: 60). Тако се рецимо главни јунак овог романа Џек Гледни бави „студијама о Хитлеру”, чиме се пародира тенденција да се историјске личности изучавају без свести о конкретном друштвеном контексту, али и да се, како то чине Гледни и његов колега Мари Сискинд када дискутују о томе како Хитлера и Елвиса Преслија повезује сличан однос са мајком, међусобно упоређују на основу потпуно ирелевантних категорија.

У светлу поменутих разматрања о ДеЛиловој повезаности са постмодернистичким теоријама, постмодерни град, о коме ће бити речи у овом раду, показао се, не само као истинско отеловљење ових теорија, већ и као концепт кроз који се може сагледати огроман утицај постмодерног стања на људску психу. Он нас, како истиче Најт (2008: 35), подсећа на то да постмодерно стање није само филозофски концепт који се може слободно избећи, већ читав систем савремених друштвених релација које су „неизбежне попут ваздуха који дишемо”. Стога је, као што ћемо приказати, град у ДеЛиловим романима много више од места дешавања радње, он игра различите улоге и ликови увек зависе од његовог развоја, и обрнуто (Гравано 2011: 181). Премда се у романима као што је *Космополис* ДеЛило доста експлицитније бави концептом постмодерног града, за ову анализу одабрани су романи у којима град није приказан директно, већ је, како у *Белом шуму*, тако и *Тачки Омега*, присутна тежња ликова да од градске средине побегну, што у оба случаја ствара само пуку илузију сигурности. Такође, с обзиром на то да су ова два романа објављена у размаку од двадесет и пет година, те припадају различитим периодима ДеЛиловог стваралаштва, наш циљ јесте да прикажемо како се својеврстан прелаз у ДеЛиловој поетици који се догодио након терористичких напада 11. септембра 2001. може уочити и у приказу постмодерног града и његовог утицаја на ликове ових романа.

ДеЛилова поетика пре и после 11. септембра

У студији *Дон ДеЛило и поетика историје* Вукотић (2018: 117) истиче да су два пресудна догађаја која су одредила ток савремене америчке историје одредила и развој ДеЛилове поетике. Док је атентат на Кенедија означио почетак доба параноје у Америци, након 11. септембра отворено је ново поглавље историје, те нови миленијум означава прелазак из доба параноје у доба оправдане стрепње и страха:

Ако роман *Бели шум* најављује суноврат текстуалног доживљаја света и неадекватност језика у упризоравању стварности, романи објављени после терористичког напада и структурно прате промену глобалне свести, у којој су време и простор, како је описано у роману *Падач*, „саздани од развејаног пепела и сутонске тмине” (Вукотић 2018: 118).

Док романи двадесетог века, као што су *Бели шум*, *Ваџа* и *Подземље* одају утисак живота у смрти, јер су ликови „оптерећени мислима о сопственој смртности и могућем крају цивилизације”, новији романи – *Боди артиссти*, *Космополис*, *Падач* и *Тачка Омега* – представљају „трауму проживљене смрти” (Вукотић 2018: 117). Траума проживљене смрти коју преживљавају ликови ДеЛилиових каснијих романа може се посматрати као последица свести да се могућа „апокалипса”, која је раније будила параноју и коју су ликови *Белоџ шума* унапред преживљавали посредством телевизијског екрана, сада већ обистинила. У чланку *У рушевинама будућности* (*In the Ruins of the Future*, 2001), написаном недуго након 11. септембра, ДеЛило истиче да је овај догађај драстично променио визију живота у будућности, која је настала као резултат све већег продора технологије и све веће моћи капитала: „Драстични скок Дау Џоунс индекса и брзина интернета све су нас позивали да непрестано живимо у будућности, у утопијском сјају сајбер-капитала, јер ту нема сећања и ту се тржишта не могу контролисати, а инвестициони потенцијал нема граница”. Према томе, ДеЛило указује на то да је свету који је тако вртоглаво напредовао ка будућности да се чинило да је она већ ту био, парадоксално, потребан један догађај да се у потпуности распрше све визије те исте будућности и да од ње остану само рушевине. Исто се дешава и са причом која, према ДеЛилу, и сама завршава у рушевинама, те тако, како закључује Вукотић (2018: 118), ДеЛилова раскошна проза осамдесетих и деведесетих година прошлог века уступа место сведеном изразу романа 21. века, а „стилску имплозију ДеЛило крунише романом *Тачка Омега*, где ликови једва размењују понеку реч”².

О значајним променама у ДеЛиловој поетици, нарочито на пољу језика, говори и Зоран Пауновић (2017: 182), анализирајући „минималистички језик” романа *Космополис*. У есеју „Демитологизација Америке: Објава броја 9/11”, Пауновић (2017: 182–183) објашњава да је језик у овом роману, који садржи „много мање слика, аналогича и метафора којима иначе обилује ДеЛилова моћна проза”, и који се због тога нашао на мети критика, заправо „намерно другачији”, те да се овде „ДеЛило намерно лишава неких од својих најмоћнијих оружја како би тему на прави начин приближио читаоцу”. ДеЛило је, свакако, у својим ранијим романима показао да уме да пише раскошну прозу, али у овом роману, према Пауновићу (2017: 189), „свесно жртвује свој језик” да би „показао шта се збива са означитељем онда кад нестаје означено”:

Означитељ, наравно, одлази на депонију, депонију као једну од великих ДеЛилиових метафора. Речи више не могу да сачувају ништа, па чак ни саме себе, и читав језик постаје једна велика депонија. Због тога је на тренутке тако неизрециво ружан у роману *Космополис*. (2017: 189)

Језик ДеЛилиових каснијих романа прилагођен је, дакле, целокупном стању колективне свести након 11. септембра, те се овде, како Пауновић (2017: 199) наводи у есеју „ДеЛило и Остер: бекство од историје”, ради о „својеврсној разградњи смисла језика”. Трудећи се да покаже како језик не успева да држи корак са технолошким развојем цивилизације, ДеЛило у својој прози приказује

2 Када се узме у обзир ДеЛилов последњи роман, *Тишина* (*Silence*), објављен 2020. године, може се уочити да се ова тенденција у његовој прози наставља.

да је језик „безнадежно застарео” (Пауновић 2017: 199). Међутим, како је писац у савременом свету суочен са причом у рушевинама, како је сâм ДеЛило истакао, такав језик за њега постаје „једини могући дискурс савременог света”, јер „на рушевинама историје не може се говорити другачије него крхотинама језика” (Пауновић 2017: 199).

Постмодерни град

Концепт постмодерног града, као што ћемо видети на примерима романа *Бели шум* и *Тачка Омега*, игра изузетно важну улогу у романима Дона ДеЛила, те се кроз њега може сагледати како ДеЛилов однос са постмодернистичким теоријама, тако и поменути прелаз у његовој поетици. Према критичарима који су се бавили приказом постмодерног града он представља не само савршен приказ савременог начина живота, већ је и својеврсно отеловљење теоријске мисли након Другог светског рата. Како у студији *The Consumer Society and the Postmodern City* истиче Кларк (2003: 78), град се већ од 19. века истражује као концепт кроз који се могу сагледати бројне друштвене и културне промене, као и њихов утицај на појединце. Тако се развио концепт „фланера” (фран. *flâneur*) као особе која бесциљно лута градом, истражујући га, и чије физичко лутање представља метафору за откривање нових идеја. Тако је, према Кларку (2003: 87), „постмодерни фланер” приказан као део лавиринтског, дезоријентишућег урбаног света, а његова психа обликована је посредством комплексне концепције града којим се креће. До сличног закључка долази и Ник Бентли (2014: 175) у есеју о постмодерним градовима, истичући да постмодерни метрополис представља „лабиринтску енигму” кроз коју се може сагледати комплексност савременог начина живота, односно „палимпсест историја и наратива које се буде у психи посматрача”. Наводећи пример Њујорка у Остеровој *Њујоршкој шрилоџији*, где је град приказан као комплексна у структура у којој се сваки покушај успостављања реда испостави као узалудан, Бентли закључује да фиктивни приказ града у постмодерној прози „драматизује постструктуралистичку мисао”, нарочито теорију Жака Дерида. Као место препуно означитеља без фиксног означеног, постмодерни град отеловљује константно одлагање о коме говори Дерида, као и изостанак фиксне тачке, односно центра који би организовао структуру. Стога је постмодерни град „дезоријентишућа, лабиринтска дистопија” која подсећа на Борхесову „Вавилонску библиотеку” (Бентли 2014: 176, 181). Премда не представља приказ града, библиотека је, према Бентлију, постструктуралистички приказ читавог света у коме се знање претворило у систем непрестаног одлагања, као и „заводљива метафора” и „имплицитна критика” потраге за знањем, те постмодерни аутори користе исту стратегију у приказу градова.

Надаље, у савременом свету концепт града значајно је измењен под утицајем конзумеризма и мултинационалног капитализма који су, према Фредрику Џејмсону (1998: 20), тесно повезани са развојем постмодернизма. Стога приказ града у постмодерној прози неретко подсећа на уводне сцене филма *Blade Runner* (1982) Ридлија Скота у којима је приказан футуристички пејзаж где се „свет рекламирања помешао са уметношћу”, стварајући „капиталистичку панораму” у „свој њеној утопијској лепоти” (Бентли 2014: 175). У тој вештачкој творевини обликованој логиком капитализма и конзумеризма до темеља је пољуљан осећај за стварност, те је концепт постмодерног града нераскидиво повезан са већ чувеним теоријама Жана Бодријара, са којима се ДеЛило у својој прози непрестано поиграва. Како

Кларк (2003: 77) истиче, кључни концепт те нове перцепције града јесте Бодријарова идеја о надстварности, заснована на претпоставци да постмодерно стање припада трећем реду чистог симулакрума. У свету симулакрума, према Бодријару (1991: 6), симулација више не имитира стварност већ представља „производњу, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног”. Посебно је занимљива Бодријарова идеја о забавним парковима попут Дизниленда, који постоје да би нас уверили да је све остало стварно:

Дизниленд својим постојањем, заправо, прикрива чињеницу да је ’стварна’ земља, ’стварна’ Америка, у ствари, Дизниленд (помало као што затвори својим постојањем прикривају да је, заправо, целокупно друштво у својој баналној свеприсутности створско). Дизниленд је постављен као имагинаран, како би подржао веровање да је све остало стварно, мада Лос Анђелес и Америка, који га окружују, више нису стварни, него спадају у врсту надстварног и симулације. (Бодријар 1991: 16)

Говорећи о концепту Дизниленда у студији *Travels in Hyperreality*, Умберто Еко (1986: 42) такође истиче да Дизниленд, поред тога што представља „алегорију потрошачког друштва”, такође илуструје како је вештачко постало „стварније од стварног”. Поред тога, чињеница да је посетиоцима јасно да је концепт у потпуности вештачки чини га, према Еку (1986: 39–40), „још надстварнијим”, јер он не само да производи илузију, већ стимулише и жељу за њом. Управо на тај начин постиже се ефекат о коме говори Бодријар – забавни су градови ту да замагле слику читавог друштва које је само постало до те мере вештачко да се може сместити у оквире надстварног.

Постмодерни град, дакле, посматра се као систем знакова који више немају упориште у стварности. Како истиче Дејвид Харви (1990: 287) савремено потрошачко друштво, према многим теоретичарима културе, није више заинтересовано за производњу добара, већ за производњу слика, знакова и знаковних система, чинећи да саме слике постану роба. На тај се начин савремени свет под утицајем технологије више не може посматрати директно, без посредовања знаковних система које она ствара, већ се на првом месту доживљава кроз визуелне представе које су одвојене од свог референта у стварности (Олстер 2008: 80). Постмодерна култура тако је трансформисала град у неку врсту „не-места”, у тој мери зависног од потрошачког друштва да је изгубило своју антрополошку категорију (Леон 2017: 60). Тако се у постмодерном роману кроз хронотоп постмодерног града може сагледати значајна промена у перцепцији времена и простора настала као резултат свепрожимајућег утицаја конзумеризма, технологије и медија. Заједно са простором, који се, како је истицао Фредрик Џејмсон, под утицајем постмодерне културе више не може посматрати одвојено, концепт времена такође подлеже значајним променама. У чланку *Fictinal Time in the 21st Century*, Питер Боксал (2012: 690) истиче да су многи теоретичари постмодерне, попут Џејмсона, Адорна и Делеза, уочили оно што је Френк Кермод окарактерисао као „свест о крају” у нашој колективној историјској свести. Та свест о крају се, према Боксалу (2012: 690) трансформише у некакву „крајност без краја” – време које је „завршено, али и даље наставља да тече”. Оваква концепција времена, које наставља да тече упркос томе што је достигло врхунац врло је присутна у ДеЛилиовим каснијим романима попут *Тачке Омега*, који илуструју, како је већ поменуто, значајну промену глобалне свести након 11. септембра.

Бели шум и Тачка Омеџа

Комплексна структура постмодерног града о којој је било речи врло је чест приказ у романима Дона ДеЛила, те представља концепт уз помоћу ког аутор изражава изузетно снажан утицај постмодерног стања на људску психу. Међутим, романи који су одабрани за ову анализу специфични су управо због тога што се њихова радња не одиграва у великом градовима, али је утицај града свакако врло присутан у оба случаја. Посебно је занимљиво то што, посматрајући сличан приступ постмодерном граду који представља отеловљење постмодерног стања можемо, с друге стране, уочити и поменути прелаз у поетици Дона ДеЛила, окарактерисан као прелазак из доба параноје у доба истинског и оправданог страха.

Радња романа *Бели шум и Тачка Омеџа* одиграва се, дакле, изван великих градова, те ликови живе у некој врсти илузорне сигурности коју им пружа удаљеност од града. Међутим, како се испоставља у оба случаја, што више убеђују себе да су тако изоловани од вреве града безбеднији од људи који живе у мегалополисима, то се у њима рађа већи страх, те тиме оба романа илуструју поменути тврдњу Питера Најта (2008: 35) да је град подсетник да постмодерно стање није само филозофски концепт, већ неизбежни спој различитих друштвених околности које делују на психу појединца.

Један од ДеЛиливих најпознатијих романа, *Бели шум*, представља, како то одлично дефинише Вукотић (2018: 130–131), неку врсту „огледа о постмодернизму” у коме се истовремено преиспитује позиција појединца у савременом америчком друштву, али и истинитост, као и сврха савремених друштвених теорија, од идеје нестајања осећаја за историју Фредрика Џејмсона до Бодријарових запажања о логици симулације. Роман прати породицу Гледни која живи у Блексмит, малом граду који наизглед представља један потпуно утопијски, изолован систем, удаљен од гужве и буке великих градова, што код ликова ствара илузију сигурности. То се може уочити у размишљањима главног јунака Џека Гледнија чија идеализована слика градића у коме живи на ироничан начин показује у којој мери је немогуће остати изолован од тековина савременог друштва:

Људима из малих градова у природи је, а и причињава им задовољство, да не верују великом граду. Сви водећи принципи који извиру из центра идеја и културних енергија посматрају се корумпирани, као нека врста порнографије. Тако је то са малим градовима. Али Блексмит није нимало близу било ког великог града. Ми не осећамо претњу и озлојеђеност које се могу осетити у другим мањим градовима. (...) Ако постоји централна тачка свих наших примедби, то би морао да буде телевизијски екран, одакле сва спољашња патња вреба и ствара страхове и притајене жеље.³ (1999: 119)

Дакле, не само да је, парадоксално, свест Џека Гледнија обликована посредством телевизијског екрана, већ и сам Блексмит, као једна у потпуности вештачка творевина, представља неку врсту алегорије потрошачког друштва, сличну Бодријаровом опису Дизниленда. Он представља слику тог надстварног, наизглед идеалног друштва чији чланови својевољно прихватају наметнуту манипулацију, односно илузију да се ту ништа лоше не може догодити (Леон 2017: 63). Утицај оваквих творевина на људску психу ДеЛило у овом роману доводи до крајњих граница, који се у појединим случајевима граниче са апсурдом. На тај начин, испод очигледних слојева ироније, аутор приказује у којој мери огроман утицај, првенствено медија, а затим и бројних технолошких достигнућа човека одвајају од сопствене суштине, те га у крајњој линији у потпуности лишавају

3 Сви одломци из романа *Бели шум* дати су у преводу ауторке рада.

емпатије и бриге за друге. Тако породица Гледни на телевизији често гледа природне катастрофе – поплаве, урагане и земљотресе који се дешавају на другим крајевима свет – што чини да се они сами осећају безбедније, јер се све то дешава далеко од њих. Након што почну да се појављују прве назнаке излива токсичних материја, што представља централни догађај у овом роману, Џек Гледни одмах себе почиње да убеђује да је тако нешто немогуће у градићу какав је Блексмит:

Те ствари дешавају се сиромашним људима који живе у изложеним подручјима. Друштво је постављено на тај начин да су сиромашни и необразовани ти који трпе највише последица природних катастрофа, као и оних за које је заслужан човек. Људе који живе у областима са ниском надморском висином погађају поплаве, док оне у уцерицама погађају урагани и торнадо. Ја сам универзитетски професор. Јесте ли некад видели универзитетског професора како весла низ улицу у некој од оних телевизијских поплава? Ми живимо у уређеном и пријатном градићу близу универзитета необичног имена. Те ствари се не дешавају у местима попут Блексмита. (ДеЛило 1999: 119)

Овај монолог главног јунака очито поприма трагикомичан тон, јер је свест Џека Гледнија до те мере первертирана да он готово није у стању да схвати да се несреће које гледа на екрану заправо дешавају стварним људима, те да за њих има макар мало саосећања. Напротив, читава породица Гледни ове програме гледа како би се сама осећала заштићено у том малом, затвореном свету у коме, парадоксално, огромни утицај медијске културе непрестано генерише осећај страха и параноје. Тако се њихови стални покушаји да се изолују од спољњег света како би се осећали безбедно заправо завршавају западањем у све већу параноју која кулминира ирационалним страхом од смрти.

Бели шум, дакле, јесте роман у коме се ДеЛило најексплицитније бави концептом постмодерног стања, али је, како је истакнуто у уводном делу рада, у њему непрестано присутна иронија због које роман често поприма пародичан тон. Гледнијев колега Мари Сискинд као у случају сцене „нико не види амбар”, анализирајући концепт великог града, такође настоји да пружи научно објашњење, али при том поново занемарује суштину проблема:

Врелина. То је оно што за мене представљају градови. (...) Врелина ваздуха, саобраћаја и људи. Врелина хране и секса. Врелина високих зграда. Врелина која избија из подземних пролаза и тунела. Увек је за петнаест степени топлије у градовима. Врелина се уздиже са тротоара и спушта се са затрованог неба. Аутобуси испуштају врелину. Врелину стварају гомиле купаца и канцеларијских радника. Читава инфраструктура заснована је на врелини, она очајнички црпи врелину, ствара још врелине. Коначна топлинска смрт свемира о којој научници воле да причају већ је у току и можеш да осетиш да се дешава око тебе у било ком великом или средње великом граду. Врелина и влажност. (ДеЛило 1999: 20)

Мари се овде, дакле, поново служи језиком науке како би описао феномен савременог града, користећи термине о којима не може знати много, с обзиром на то да се не бави озбиљно физиком. Највећа иронија, међутим, огледа се у томе да је Мари у стању да пружи детаљну анализу концепта великог града, али зато „не може а да се не осећа срећно у Блексмиту” (ДеЛило 1999: 20), иако је очито да се последице постмодерног стања свуда једнако осећају. У разговору који воде он и Гледни Мари јасно показује да је и сâм део илузије коју прихватају сви становници Блексмита:

„Срећан сам што сам овде”, рече Мари.
„У Блексмиту?”

„У Блексмиту, у супермаркету, у изнајмљеној кући, на Брду. Осећам како учим важне ствари сваког дана. Смрт, болест, живот после смрти, свемир. Све је овде много јасније. Могу да размишљам и да видим.” (ДеЛило 1999: 20)

Према томе, овде уочавамо да ликови у *Белом шуму* имају тенденцију да побегну из великих градова, али су спремни да прихвате илузију коју им пружа вештачки потрошачки рај попут градића у коме живе. С друге стране, када говоримо о роману *Тачка Омега*, објављеном двадесет и пет година након *Белог шума*, можемо да приметимо како је овде, упркос сличностима у приказу постмодерног града који је у оба случаја само наизглед одсутан, тон значајно другачији. У овом роману пратимо причу Ричарда Елстера, бившег пентагонског саветника, који у покушају да изнова осети време и простор, који су се у постмодерном граду у потпуности одвојили од природе, одлази у пустињу како би се препустио мислима:

Сунце је пржило. Управо то је и желео, да осети ону дубоку врелину како му пулсира у телу, да осети само то тело, да га врати себи из онога што је називао мучнином Вести и Саобраћаја. (...) Налазио се у пустињи, далеко изван градова и раштрканих варошица. Дошао је ту да једе, спава и зноји се, да не ради ништа, да само седи и размишља. Била је ту кућа, а осим ње само даљине, не видици и широки хоризонти, већ само даљине. Дошао је ту, рекао је, да би престао да говори. (ДеЛило 2010: 23–24)

Дакле, као и у *Белом шуму*, овде је присутна тенденција да се побегне из хаотичне, урбане средине, али постоји значајна разлика у томе што Елстер схвата да једино природа потенцијално може да му пружи отклон од света у коме више не може да чује сопствене мисли:

Вести и Саобраћај. Спорт и Време. На то се сводио његов опори опис живота који је оставио иза себе, оне две године колико је провео уз круте умове који су створили рат. Све је то било тек бука из позадине, рекао је, махнувши руком. (ДеЛило 2010: 25)

У *Тачки Омега*, према томе, нема више оног пародичног тона којим је прожет *Бели шум*, те је потреба за изоловањем од буке градова још израженија. Поред тога, Елстеров бег од града обележен је и потребом да побегне од бесмисла рата у коме је, као саветник Пентагона, и сам индиректно учествовао, те он свој одлазак у стару, напуштену кућу у пустињи посматра као неку врсту бега од свих штетних тековина савременог друштва:

Ово је нешто друго, то је духовно повлачење. Ова кућа је некад припадала неком рођаку моје прве жене. Годинама сам ту повремено долазио. Долазио да пишем, да размишљам. Јер другде, другде мој дан почиње сукобима, сваки корак који начином на градској улици представља сукоб, други људи су сукоб. Овде је другачије. (ДеЛило 2010: 29)

Дакле, у ДеЛиловом каснијем роману можемо да уочимо како се неснађеност појединаца у савременом свету више не може приказати пародијом савременог начина живота какав је *Бели шум*, те овде посматрамо како се ликови налазе у истинском безнађу до те мере отуђени да једва уопште комуницирају. Тако *Тачка Омега* одлично илуструје теорије о осећају крајности, што се наговештава и у самом наслову, јер у теорији Пјера Тејара де Шардена тачка Омега представља циљ еволуције, односно максимални степен универзалне свести. Како примећује Вукотић (2018: 232), „исцрпљеност бесмисленим ратом у Ираку, кроз који се преламају и сви остали ратови у историји” у овом роману представљена је „кроз слику исцрпљене свести којој се ближи крај”. Такође, *Тачка Омега* јесте роман у коме се ДеЛило најексплицитније бави концептом времена у савременом свету,

правећи разлику између „пустињског” и „урбаног” времена. Тако Елстер има осећај да се у градској средини време у потпуности одвојило од природе, те да ће моћи истински да га осети тек након што се од града потпуно изолира:

Све је то уткано, ти сати и минути, речи и бројеви на све стране, рекао је, железничке станице, аутобуске линије, таксиметри, сигурносне камере. Све се то тиче времена, глупавог времена, ништавног времена, тиче се људи који проверавају часовнике и друге напаве, друге подсетнике. То се време одлива из наших живота. Градови су саграђени да би мерили време, да би време одвојили од природе. Постоји непрекидно одбројавање, рекао је. Кад скинеш све површинске слојеве, кад се загледаш унутра, оно што остаје јесте страх. (ДеЛило 2010: 51)

У *Тачки Омега* на тај начин илуструје се поменута промена стања свести која је, након догађаја који су неповратно изменили ток историје, практично достигла свој врхунац. Визија живота у будућности, како је истакао ДеЛило у чланку „У рушевинама будућности”, нагло је прекинута догађајима 11. септембра, а роман *Тачка Омега* илуструје управо позицију савременог човека суоченог са временом које је наставило да тече, али које више ништа не доноси.

На основу поређења ових ДеЛирових романа можемо да уочимо како је стање параноје које је преовладало у роману *Бели шум* и које је приказано на ироничан, а повремено чак и пародичан начин, у *Тачки Омега* прерасло у истински страх и незнање који ДеЛилове ликове у потпуности парализује. Међутим, оно што је свакако заједничко овим романима јесте да је бег у оба случаја илузоран. Док јунаци *Белој шума* сами себе убеђују да им живот у малом граду доноси спас од свих штетних утицаја савременог друштва, Ричард Елстер, покушавајући да се изолира од градске средине, успева да побегне само привидно, јер, како сам закључује, испод свих слојева којим појединац покушава да се заштити од спољњег света неминовно се налази страх.

ЛИТЕРАТУРА

- Бентли 2014: N. Bentley, Postmodern Cities, in: Kevin R. McNamara (ed.), *The Cambridge Companion to the City in Literature*, New York: Cambridge University Press, 175–187.
- Бодријар 1991: Ž. Baudrillard, *Simulakrimu i simulacija*, prev. Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
- Боксал 2012: P. Boxall, Late: Fictional Time in the Twenty-First Century, *Contemporary Literature*, 4, 681–712.
- Вукотић 2018: A. Vukotić, *Don DeLillo i poetika istorije*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Гравано 2011: A. Gravano, New York City in Don DeLillo's Novels, *Italian Americana*, 2, 181–189.
- ДеЛило 1999: D. DeLillo, *White Noise*, New York: Penguin.
- ДеЛило 2001: D. DeLillo, In the Ruins of the Future, *The Guardian*, December 2001, <<https://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>>, 15. 3. 2022.
- ДеЛило 2010: D. DeLillo, *Tačka Omega*, prev. Zoran Paunović, Beograd: Geopoetika.
- Еко 1986: U. Eco, *Travels in Hyperreality*, William Weaver (trans.), New York: Harcourt, Inc.
- Кларк 2003: D. Clarke, *The Consumer Society and the Postmodern City*, London and New York: Routledge.
- Леон 2017: B. Léon, Urban theory in postmodern cities: Amnesiac spaces and ephemeral Aesthetics, *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 57–65.

- Најт 2008: P. Knight, DeLillo, postmodernism, postmodernity, in: John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge: Cambridge University Press, 27–40.
- Нел 2008: P. Nel, DeLillo and modernism. in: John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge: Cambridge University Press, 13–26.
- Олстер 2008: S. Olster, *White Noise*, . in: John N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge: Cambridge University Press, 79–93.
- Пауновић 2017: Z. Paunović, *Prozor u dvorište*, Beograd: Geopoetika.
- Харви 1990: D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge: Blackwell Publishers.

THE POSTMODERN CITY IN DON DELILLO'S *WHITE NOISE* AND *POINT OMEGA*

Summary

This paper explores the issue of the postmodern city and its representation in two selected novels of Don DeLillo. First of all, the aim of the paper is to delve into the structure and the characteristics of postmodern cities, which play the key role in reshaping the pillars of Western society based on logocentrism. Particular attention is paid to the basic characteristics of contemporary poststructuralist theory and to the concept of hyperreality whose elements are epitomised in the complex, labyrinthine structure of the city. The outlined perspectives are then used as a theoretical background for analysing the city's impact on contemporary society and human consciousness in DeLillo's novels *White Noise* (1985) and *Point Omega* (2010). The main goal of the analysis is not only to provide insight into the similarities of DeLillo's approach to the postmodern city in his early and his later novels, but also to shed light on how the concept changed in the course of twenty-five years and how those changes reflected on his characters.

Key words: DeLillo, postmodern city, postmodernism, post-structuralism, hyperreality

Milica S. Stanković