

Violeta V. Stojmenović**

Student doktorskih studija
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet
Srbija

PODZEMLJA DELILOVOG PODZEMLJA

UDC 821.111(73)-31.09 DeLillo D.
Originalan naučni rad

Posle uvoda koji ukratko sumira perzistentnost predstava o podzemlju, relevantne konotacije i referentne okvire tih predstava i neke njihove reinterpretacije i rekontekstualizacije, od Platona do Hilmana, rad analizira slike i figure podzemlja u istoimenom Delilovom¹ romanu, kao i sa podzemljem povezane motive poznate kao katabaza (silazak u podzemlje) i nekija (prizivanje (duša) umrlih). Podzemlje u ovom Delilovom romanu nije samo eponim narativa, odnosno apokrifnog filma pripisanog ruskom reditelju Ajzenštajnu², već i topos, „skriveni hronotop“ (Bahtin) i simbol sveprisutnosti drugog, skrivenog, potisnutog, tajnog. Javlja se u bezbroj verzija i varijanti, na individualnom, socijalnom, političkom, kulturnom ili nacionalnom planu sveta dela i prenosi na strukturu romana, postajući deo formalnih obrazaca organizacije narativa i figura nekih pripovednih strategija, kao što su silazno-uzlazna hronologija, umetnuta „crna“ priča, itd.

Ključne reči: Podzemlje, *podzemni svet*, *Had*, *katabaza*, *smrt*, *sećanje*.

O podzemlju kao mitemi, toposu, motivu i simbolu

Predstava o podzemlju, odnosno, podzemnom svetu tokom više hiljada godina svoje istorije postala je skup niza implikacija i referenci koje ulaze u sfere religije, društvenog i državnog poretka, popularne kulture, umetnosti, politike i urbanizma stekavši asocijativan potencijal koji imaginaciji nudi mnoštvo raznolikih i emocionalno-vrednosno divergentnih slika, metafora, alegorija i simbola.

Gotovo sve svetske mitologije i religije, drevne ili još uvek zastupljene, raspoložu nekom, manje ili više razrađenom predstavom o podzemnom svetu, njegovoj topografiji, karakteru bivanja u njemu, strukturi njegovih stanovnika, kao jednom od, ili jedinom onostranom svetu, svetu koji nije vidljiv deo ili aspekt života na zemlji. Podzemlje je, prevashodno, ili isključivo, nastanjeno onim što ostaje posle završetka čovekovog života na zemlji (i/ili, u predstavama nekih kultura, onim što prethodi čovekovom životu na zemlji). Iako namenjeno posmrtnom, podzemlje nikada nije apsolutno i bez izuzetka odvojeno od ovog sveta, ne samo zato što većina kultura poznaje neki oblik odavanja počasti mrtvima, rituale koji periodično, na simboličan način, obnavljaju vezu sa

* sloterdajk@gmail.com

+ Tekst je skraćena i izmenjena verzija ispitnog rada za predmet Savremeni američki roman prof. dr Radojke Vukčević.

¹ Prezime ovog autora u originalu se piše *DeLillo*, dok je u postojećim prevodima na srpski prisutno kao *DeLilo*. S obzirom na to da aktuelni pravopis ne poznaje veliko slovo u sredini reči, njegovo prezime će biti transkribovano kao *Delilo*, u skladu sa njegovim pravilima, osim u *Bibliografiji*, gde je zadržano u skladu sa konvencijama. - Primedba redakcije.

² U tekstovima na srpskom jeziku prezime ovog ruskog reditelja - Сергей Михайлович Эйзенштейн - transkribuje se, uglavnom, kao *Ejzenštejn* ili *Ajzenštajn* (ređe *Ejzenštajn*). Ovde će se koristiti varijanta *Ajzenštajn*, s obzirom na to da se ona koristi i u srpskom prevodu romana koji je predmet ovog rada.

umrlima, naročito precima, predstave o duhovima ili nekim drugim oblicima prisustva/povratka mrtvih, nego i zato što veliki broj obreda prelaza, odnosno inicijacije u viši stupanj postojanja ili u drugu uzrasnu, statusnu ili profesionalnu... kategoriju podrazumeva i simboličnu smrt, psiho-fizičko stanje koje simbolizuje privremenu smrt i privremen boravak u svetu mrtvih³. Važnost simbolične smrti kako u procesu inicijacije, tako i filozofsko-psihološkim koncepcijama niza vrlo uticajnih autora, poput Junga, Hilmana, itd, naglašava dvosmislenost i vrednosnu ambivalenciju smrti/nagona ka smrti i boravka u podzemnom svetu – ovaj je svet istovremeno i zastrašujući, odbojan, ali i plodonosan, svet kroz koji se održava veza sa tvoračkim i životodajnim silama koje simbolizuju zemlja i unutrašnjost zemlje. Bez zalaženja u detalje brojnih svetskih mitologija i religija, njihove predstave o podzemlju, koje, najčešće, imaju više verzija, konstatovaćemo da je za sve njih, ukoliko svet mrtvih izjednačavaju ili delimice smeštaju u podzemlje, zajedničko da poznaju kako ritualna, ponovljiva putovanja kroz podzemni svet, uključujući u to i predstave po kojima smrt za samog pokojnika nije trenutna, već je, kao u orfizmu ili budizmu, svojevrsna avantura i putovanje, tako i pojedinačne slučajeve silaska u podzemlje, po zadatku – Odisejevog, Enejinog, Enkiduovog, Ozirisovog, Hristovog, što se obično kao posebna mitema ili književni motiv, označava starogrčkom rečju za silazak – katabaza. U ovom drugom slučaju u podzemlje se silazi zato da bi se nešto – znanje ili predmeti koji simbolizuju spoznaju, upućenost u tajnu, otkrovenje i sl. doneli ili da bi se neko vratio na zemlju. Iako mnoga književna dela, pre svega antička i srednjevekovna, podzemlje i katabazu prikazuju neposredno, doslovno, direktno preuzimajući likove, situacije, epizode iz mitologija i religija, veliki je broj i onih koja to samo evociraju, služeći se slikama čije konotacije i aluzivni potencijal kod čitaoca mogu da proizvedu utisak podzemnog sveta, slikama silaska, manje ili više poznatim simbolima htonskih svetova i njihovih božanstava, susretima i drugim događajima ili dešavanjima koji sugerišu ili prizivaju srodne elemente mitema ili konkretnih mitova. Među delima koja katabazu doslovno prikazuju važnu ulogu u istoriji obrade ove teme odigrali su ne samo *Odiseja* i *Eneida*, kao najpoznatiji i najuticajniji modeli, već i čitav niz tzv. menipskih satira, za koje je neko fantastično putovanje konstitutivno, pri čemu je podzemlje vrlo čest mizanscen, odnosno čest izbor alternativnog sveta kroz koji će se realan svet podvrći satiri. Ova tradicija⁴ nudi parodične, burleskne i farsične verzije katabaze i korišćenje ove teme kao sredstva preispitivanja, relativizacije i ironizacije, demistifikacije moći, znanja, ustaljenih vrednosti i stavova, društvenog i državnog poretka.

³ Po Eleadeu, sam ritual, obred inicijacije, objašnjava mitove o silasku u podzemlje – inicirajuća smrt koja označava nov modus postojanja, tako da se boravkom u podzemlju označava granični period između dva različita stadijuma života. (V. (Edmonds, 2004, p. 18))

⁴ „mešavina raznorodnih, čak suprotnih elemenata u graničnom području nekoliko književnih vrsta”; varijacije stila i tona; eruditna parodija i citatnost, obilje aluzija; seriokomika, poigravanje sa morfologijom i semantikom, dvosmisleni naslovi, paradoksi; nepouzdana naracija, mnoštvo digresija, itd. (Milinković, 2002, str. 8, 35-36).

Moramo, ipak, imati u vidu i to da moderni pisci, zajedno sa mitskim slikama i simbolima u svoja dela unose i elemente određenih načina razumevanja i tumačenja mita i mitologije uopšte, ne samo konkretnih mitova ili mitema koje rekontekstualizuju i reinterpretiraju – miteme kojima se služe dovode u vezu sa kosmičkim silama, apstraktnim duhovnim principima, psiho-fizičkim procesima i fenomenima, socijalnim i političkim dešavanjima, itd. – bilo zato da bi se na određena tumačenja oslonili i nadovezali, bilo da bih ih preispitali ili parodirali.

Izvorno, dakle, mitološki i religiozan pojam zasnovan na praksi sahranjivanja mrtvih u zemlju/pod zemljom, podzemni svet u smislu koji je širi od doslovnog – *underworld*, *underground*, *subterrane(an)*⁵ – vremenom počinje da metaforički označava ili simbolizuje neke druge skrivene, manje-više nevidljive svetove – svet nemorala, zločina, kriminala, s obzirom na to da su i staništa kriminalaca vrlo često bila ili su još uvek u „podzemnim“ građevinama ili arhitektonskim elementima, kao što su podrumi, tuneli, katakombe, i sl. Kao *underground* podzemlje, zatim, označava i žanrove i forme popularne kulture koji nastaju nezavisno od velikih i moćnih institucija, produkcijsko-distributerskih lanaca i korporacija, pri čemu se kroz opoziciju *mejnstrim-anderground* metaforična slika kulturne proizvodnje zasniva na geološko-hidrološkim predstavama, sugerišući ne samo život ispod površine zemlje, već i podzemne vode i podzemne tokove, koji u većini mitologija – ka izvor sa koga (ne) treba piti, kao jezero, kao reka, prepreka ili granica koju treba preći – imaju značajno mesto u topografiji podzemlja. Ne treba zanemariti ni to da su različiti podzemni prirodni ili veštački oblici – pećine, tuneli, katakombe, podzemni hodnici, kriptе, odnosno atomska skloništa i druga podzemna skrovišta posleratnih strahova od nuklearnih i sličnih katastrofa – nerazdvojni elementi istorija tajni, političkih, verskih, ljubavnih, bilo da je reč o tajnim operacijama moći ili o subverzivnim, sektaškim, ilegalnim, jeretičkim, preljubničkim organizacijama i postupcima. I u romanu kojim ćemo se ovde baviti, reč se, stoga, eksplicitno upotrebljava u smislu ukazivanja na socijalne, kulturne, klasne, rasne, ideološke, rodne stratifikacije i pozicije grupa i klasa jednih u odnosu na druge.

Iako je najpoznatija Frojdova slika ljudske svesti, u njenoj ukupnosti, slika ledenog brega, ni podzemlje nije retka psihoanalitička metafora za podsvest, odnosno za

⁵ S obzirom na to da je engleski jezik jezik dela kojim se bavimo, relevantni su nam leksikološki, etimološki i semantički aspekti ovog pojma u engleskom jeziku. Po etimološkom rečniku, imenica „*underworld*“ datira iz 1600, da bi krajem 19. veka počela da se koristi u značenju „niži društveni slojevi“, odnosno „svet kriminalaca i organizovanog kriminala“. Pridev „*underground*“ je neznatno stariji, i već u prvoj polovini 17. veka počinje da znači „tajno, skriveno“. Posle Drugog svetskog rata ovim pridevom se označavaju i supkulturne, odnosno kontrakulturne prakse, pri čemu je osnov ovog imenovanja u zajedničkom nazivu za razne pokrete otpora nacizmu i nacističkoj okupaciji širom Evrope i Rusije. Krajem 19. veka, ovaj pridev postao je i skraćunica za sintagmu „podzemna železnica“. U američkom kontekstu, pridev ima još jednu, značajnu konotaciju – „Podzemna pruga“ („*Underground Railroad*“) naziv je za mrežu abolicionista, odnosno tajnih puteva i mesta koje su oni organizovali i koristili da robovima s Juga pomognu da prebegnu u severne države ili u Kanadu. (Harper, 2001-2012)

subliminalne, potisnute sadržaje svesti, naročito kod Junga i njegovih nastavljača⁶. Tako će, npr, za Hilmana silazak u podzemlje biti put na koji se mora krenuti – „podzemlje je psiha“ i da bi se ona upoznala, nužna je smrt dominantnog aspekta sopstva, ega. (Hillman, 1979, p. 46) S obzirom na to da je Hilmanovo viđenje ljudske psihe takvo da ne podrazumeva usmerenost ka ostvarivanju, jačanju ili regeneraciji celovitosti ega, već njegovu desupstancijalizaciju i disperziju – što ga približava viđenju subjekta i identiteta u postmodernoj prozi - Had za njega reprezentuje „zaokret u svesti“ (Hillman, 1979, p. 66) i radikalno poniranje u smisao same smrti, ne kao pukog fizičkog umiranja, nego kao imanentnog prisustva inherentnih opozicionih psihičkih sila, koje se ne mogu podvrći koptaciji svesti i koje se ne smeju neutralizovati putem racionalizacije i interpretacije. San je, pri tom, jedan od načina silaska u podzemlje, dublje od potisnutih individualnih slojeva.

Ni podzemlje kao egzistencijalno stanje, kao mučno, anksiozno, nepodnošljivo i nerešivo stanje u nedoumice i kontradikcije zapetljanog ljudskog duha i uma, kakvim ga nam je na dramatičan način prikazao Dostojevski, u romanesknom tekstu rečitog naslova, *Zabeleške iz podzemlja*, nije ostalo bez odjeka – setićemo se, samo, dobro poznatog slučaja Kamija, koji je sudbinu jednog od mitoloških stanovnika starogrčkog Hada redefinisao kao univerzalnu sliku ljudske sudbine. Na taj način je u dvadesetom veku reaktuelizovana i prevrednovana Platonova slika ovozemaljskog sveta kao podzemne pećine, poznata alegorija iz *Države*, kojom se, u odnosu na tradiciju, postulira inverzan odnos između dvaju planova postojanja, pa se podzemlje prikazuje kao normalan modus ljudskog postojanja, kao zatvorenost u svet bestelesnih, nesuštastvenih, a varljivih i primamljivih senki (Platon, 1976, str. 206; Platon, 2002, p. 236), kao ontološka i epistemološka inferiornost.

Podzemlje, dakle, više ne označava samo svet mrtvih nego i određene pojave i aspekte ovozemaljskog života, odnosno specifične oblike čovekovog života na zemlji koji u odnosu na dominirajuće sile i zvaničan, poželjan ili nametnut poredak, kako socijalno-politički, tako i psihički i duhovni, i u odnosu na zdravorazumske, uvrežene, većinske predstave predstavljaju ono drugo, nepriznato, tajno, zabranjeno, potisnuto, skriveno. Delilov roman, između ostalih, pokazuje ne samo relevantnost mišljenja o podzemlju u savremenom svetu, nego i proliferaciju tih „drugih“ svetova u ovom u kojem mislimo da živimo, bilo da ih obrazuju sile moći i kontrole, otpadništvo, otpor ili strah i beg u nevidljivost. Zbog toga možemo reći da je ovaj silazak u podzemlje, kao kod Platona, etičko-politička obaveza (Platon, 1976, str. 211, 212), s tim što je smisao te obaveze izmenjen – nije više reč o tome da se podzemlje prosvetli svetlošću razuma i istinskog znanja, nego o tome da se ostvari susret sa sopstvenim kulturno-istorijskim i

⁶ Up. npr. „Donji svet je, u jungovskoj perspektivi, izuzetno snažan i veoma pogodan simbol one mračne, „nepoznate zemlje“ u [...] psihi.“ (Trebješanin, 2008, str. 103)

kolektivnim podzemljem: kroz gust, gotovo etnografski, a ipak fragmentaran opis različitih aspekata svakodnevnog života Amerike u drugoj polovini dvadesetog veka, Delilo se bavi etičkim, ideološkim, psihološkim i antropološkim značenjima i konsekvencama sveprisutnosti podzemlja.

Podzemlja u *Podzemlju*

U romanu, koji je, između ostalog, suma Delilovog dotadašnjeg stvaralaštva, pa i njegove fascinacije podzemljem u najrazličitijim oblicima, aluzije na podzemni svet javljaju se već u prologu, kroz Brojgelovu sliku „Trijumf Smrti“. Na samoj slici, čiji komadići doleću do direktora FBI-ja, Edgara Huvera, nije prikazan silazak u podzemlje, već naprotiv, „izlivanje“ ili izvrtanje zemlje/pakla, povratak mrtvih. Huverovu asocijaciju između ulaza u pakao i ulaza u metro (str. 42) ⁷, kojom on počinje da - u sliku šesnaestovekovnog slikara koji se, sa svoje strane, koristi srednjevekovnom ikonografijom i srednjevekovnom opsesijom smrću - učitava svoje doba i svoje lične fobije i predosećanja i da sliku doživljava u svetlosti takve rekontekstualizacije, potvrdiće i nastaviti, kasnije u romanu, njegova dvojnica, sestra Edgar: „mrtvi koji će izroniti iz zemlje da bičuju i batinaju žive, da kazne grehe živih – smrt, tako je, smrt odnosi pobedu.“ (str. 253-254) Brojgelova slika postaje pod-tekst teksta jer, ne samo da je Delilov način ustrojstva sižejnog prostora analogan Brojgelovom ustrojstvu slikarskog (mnoštvo međusobno nepovezanih sitnih figura ili grupa figura u ogromnom prostoru), već je i mnoštvo detalja iz romana ekfrazo ili citat nekog od detalja sa slike (mrtvačkog plesa, lude, itd); Brojgelova slika izlazi u svet romana kao njegovi mrtvac iz pakla.⁸ Time ne samo da se ukazuje na paranoju, apokaliptične strahove, eshatologizam i konstantno prisustvo pretnje od globalnog nuklearnog uništenja kao na, po romanu, distinktivne karakteristike perioda čiju kulturnu istoriju Delilo predstavlja, nego i na suštinski ambigvitet u odnosu prema smrti, koji se preslikava i na odnos fenomena koji su metonimijski ili asocijativno povezani sa smrću – na odnos prema materijalnim ostacima prošlosti i na odnos prema sećanju i pamćenju kao duhovnom i mentalnom tragu individualne i kolektivne prošlosti. Činjenica da delovi reprodukcije kroz čiju vizuru Huver, u svetlosti informacije o nuklearnim probama Sovjeta, počinje da posmatra sebe i svet, čime kao da zaziva mrtve, potiče iz čuvenog američkog časopisa *Lajf* uvodi temu smrti u životu, koju će Delilo postepeno, putem montaže ove i druge Brojgelove slike, „Dečije igre“, razvijati do predstave o imanentnosti smrti. Međutim, ovom prvom pojavom smrti u svetu romana, smrti kao osvete i nasilja u trenutku ekstatičnog slavlja i karnevalske relativizacije fizičkih i konceptualnih granica, ironično se izvrće jedna od

⁷ Svi navodi iz romana dati su prema: (DeLilo, 2007).

⁸ O scenama koje bi se mogle smatrati uveličanim detaljima sa Brojgelovih slika, o tome kako „Brojgel izbija na površinu svugde u romanu, otkrivajući apokaliptičnu dimenziju latentno prisutnu u svakodnevi.“ v. (Boxall, 2006, p. 181)

zdravorazumskih pretpostavki koje će Delilo preispitivati, ona po kojoj smrt trijumfuje na kraju, a ne na početku, pa se upravo zbog takvog početka čitav roman doživljava i kao pokušaj da se taj trijumf ospori. Tako se, u sprezi s naslovom, aktiviraju neke, za nastavak pripovesti bitne, kulturne reminiscencije – u drevnim se kulturama (mitovima, epovima) silazak u podzemlje često motiviše željom da se smrt, sopstvena ili tuđa, savlada, da se smrt ukine ili da se neko/nešto otrgne od smrti kao konačnog kraja.

Motiv katabaze evocira se, pre svega, u vezi sa, uslovno rečeno, glavnim likom i jedinim pripovedačem u prvom licu, menadžerom i „filozofom“ otpada, Nikom Šajom. Od krova na kojem se prvi put u romanu pojavljuje (što čitaocu postaje jasno tek iz kasnijih evokacija utakmice iz prologa) do podruma u kojem je, na izgled slučajno, ali ne sasvim, ubio čoveka koji je u njegovom životu odigrao očinsku ulogu, i time, simbolički, oslobodio podsvesni Edipov kompleks, Nik se na vertikalnom sižejskom planu kreće suprotno od načina na koji se kreće na planu fabule, koja prikazuje njegov uspeh kao uspon od Bronksa do „bronzane kule“. Inverzija na hronološkom planu omogućava Delilu da život prikaže kao dvosmerno kretanje, pa se tako sa svakim novim poglavljem vreme pomera unazad, u dalju prošlost, i unapred, na nivou samog tog poglavlja.

Središnji deo romana počinje posle elipse koja obuhvata period od kraja 1951. do početka 1992, dakle nešto više od četrdeset godina, što, s obzirom na to da se prva scena odvija u pustinji, asocira na biblijskih četrdeset⁹ godina u pustinji, npr. „I razgnjevi se Gospod na Izrailja, i učini te se potucaše po pustinji četrdeset godina, dokle ne pomre sav onaj naraštaj koji činjaše zlo pred Gospodom.“ (Četvrta knj. Mojsijeva tj. Brojevi, 32,13). Ovo asocira na period ispaštanja i iskupljenja, nadovezujući se na završni apokaliptični ton prologa. Ipak, imajući u vidu da je biblijska simbolika motivisala i Dostojevskog tj. „četrdeset godina podzemlja“ njegovog bezimenog junaka iz *Zabeleški iz podzemlja* (Dostojevski, 1994, str. 23, 47), ova će nam elipsa ukazati i na to da se roman neće baviti samo nacionalnom pozicijom na globalnom planu, podrivajući, već prvom rečenicom postulirane, imperijalističke i kolonizatorske pretenzije nacije u ekspanziji, već i duhovnim i egzistencijalnim stanjem junaka koji će sudbinu te nacije reprezentovati. Gusta mreža evokacija, reminiscencija i citata koja konstruiše prvu scenu prvog dela – Nik razmišlja o automobilskoj industriji dok se vozi kroz pustinju – već ukazuje na jednu vrstu podzemlja: „Šuplja tela naviru u beskrajnom nizu.“ (65) istovremeno asocira na i neme, prazne, snolike senke mrtvih koje naviru pred Odisejem

⁹ Zbir svih odeljaka romana daje 40, koliko je poglavlja imala i *Bela buka*. Delilo, očigledno, računa na izuzetan, ali i dvosmislen, značaj ovog broja u biblijskoj numerologiji, jer se četrdeset ne vezuje samo za godine ispaštanja, nego toliko godina traju i vladavine Davida i Solomona. Pored toga, mnogi ključni događaji u Bibliji traju četrdeset dana, npr. potop (Postanje, 7, 4; 8, 6) Ilijin put do gore Horiv, gde mu se javlja Bog da ga spasi (Prva knjiga o carevima, 19, 8), Hristov post u pustinji uoči ili tokom suočavanja sa đavoljim iskušenjima (Mateja, 4, 2; Marko, 1, 13; Luka, 4, 2) itd. Pored toga, četrdeset dana ima važnu ulogu u hrišćanskim popularnim verovanjima i obredima vezanim i za rođenje i za smrt. Broj se, stoga, vezuje i za ispaštanje grehova i krivice, za žalost i oplakivanje, ali i za ritualno čišćenje, pripremanje duha i tela za neki oblik suočavanja sa iskušenjem ili objavom. Na taj način ovde imamo sugestiju da je u pitanju neki među-period, neko nestabilno i vrednosno ambivalentno stanje, jedan dovršen ciklus, i da početak Nikove pripovesti markira neki prelaz, što će, ubrzo, potvrditi i Klarin doživljaj tog perioda.

(Homer, 1998, str. 190, 195, 200)¹⁰ i još više, u sprezi sa zvukom šušketavog vetra, na „Šuplje ljude“ T. S. Eliota.¹¹ Događaji iz tog, prvog dela romana trebalo bi, dalje, da funkcionišu i kao motivacija za kretanje u prošlost i njeno romaneskno iskopavanje, odnosno za prelaz iz prostornog u vremensko podzemlje. Prvi takav događaj jeste Nikov iznenadni poriv da poseti mesto na kojem umetnica Klara, njegova negdašnja ljubavnica, stvara i susret sa njom, koji uključuje i intervju koji ona u tom trenutku daje za televiziju. Njeno razmišljanje ide u pravcu koji korenspondira sa savremenim teorijama o gubitku Realnog, pri čemu je njen osećaj nestvarnosti povezan sa doživljajem završetka – način na koji govori o završetku tzv. Hladnog rata i o promenama koje uočava na ideološkom i egzistencijalno-epistemološkom planu ističe temu kraja, temu karakterističnu za kraj milenijuma. I njeno delo jeste vizija jedne prošlosti iz perspektive njenog kraja, a ne prošlosti kao takve. Ovaj osećaj kraja kao da budućnost čini neprozirnom, previše neodređenom i nepredvidivom, previše stranom da bi se čovek sa njom suočio – nema se kuda napred, pa je povratak u prošlost jedini način opstajanja: kada Nik u sledećem odeljku prvog dela pripoveda o svojoj svakodnevici, tok njegovih razmišljanja koji obrazuje ritmičko, asocijativno smenjivanje nekoliko međusobno labavo povezanih tema, kao i nesvršeni i iterativni vid evociraju svest koja se vrti u uskom krugu opsesivnih slika i ideja, kojoj je nekakvo razrešenje, pokretanje u nekom pravcu, neophodno i to će se kretanje odvijati ka prošlosti. Nikov otpor Klarinom viđenju fiktivnosti individualne sudbine (85) i njenom nametanju reagovanja na prošlost i asimiliranja prošlosti (89) čim se tematizuje, upravo zato što ga je Nik svestan, što ima potrebu da ga pred samim sobom brani. Činjenica da je i sama odluka da obiđe mesto Klarine instalacije jedan „dug sećanju“ (65) postaje reper za sećanje i preispitivanje. U konstruisanju njegovog silaska u prošlost Delilo je Klari dodelio ulogu koju u *Odiseji* i *Eneidi* imaju Kirka i Sibila. Kao i u slučaju Odiseja i Eneje i ovde silasku u podzemlje prethodi atmosfera duhovne učmalosti, rezignacije, uprkos spoljašnjim znacima uspeha i smisla. Razgovor sa kolegama i prijateljima i podsećanje na utakmicu iz prologa u kojoj je Nik „učestvovao“ sa krova svoje zgrade putem radio prenosa, i na Nikovu kupovinu loptice koja je timu za koji je navijao donela sramni poraz, zatim san kroz koji se nagoveštava da je Nik nekada nekog ubio i njegovo posezanje za tom istom lopticom kao spasom i utehom, sve ovo zajedno pokreće sećanja. Međutim, za razliku od prvog dela u kojem je Nik jedini pripovedač, svaki sledeći deo uvodi sve više i više likova-fokalizatora, od članova njegove uže porodice, preko ljudi sa kojima je, ili je bio, u direktnom kontaktu, do onih koje nije nikada sreo i sa kojima je njegov život u posrednoj ili asocijativnoj ili simboličnoj vezi. Na taj način njegova lična prošlost postaje

¹⁰ „Carstvo senki“, kako je kod nas preveden naziv 11. pevanja Homerove *Odiseje*, uključuje i nekiju – zazivanje senki umrlih i katabazu – silazak „Aidu, gde borave mrtvi / štono nemaju svesti, tek senke pokojnih ljudi“ (Homer 1998, str. 202).

¹¹ „Mi smo šuplji ljudi [...] Presahli nam glasovi što se / Šapatom zajedničkim glase / Tih su i beznačajni / Ko vetar u suvoj travi [...]“ (Eliot, 1998, str. 79)

deo tuđih života i počinje da asimilira situacije i događaje iz tuđih života, pri čemu upravo to što se vreme odvija unazad, što se u tu revalorizaciju i rekonstrukciju prošlosti uključuje i čitaočevo znanje o tome šta je Nik postao, na poseban način osmišljava odnos sadašnjosti i prošlosti i dovodi u pitanje Nikovu predstavu o identitetu proizvedenom kumulativnim nadovezivanjem odabranih iskustava i o životu kao koherentnom linearnom narativu. Sa opsegom likova širi se i prostor koji roman zahvata, pa se u pripovest uključuju novi, vrlo specifični, klasom, etničkim identitetom, statusom, rasom, profesijom jasno obeleženi tipovi mesta – specifične njujorške četvrti, metro, barovi, deponije, auto-put itd. Ukrštajući Nikovu individualnu prošlost sa prošlošću Amerike, Delilo stvara lik u kojem se stapaju likovi dvaju ključnih epskih junaka (mada, naravno, ne samo njih): Odiseja i Eneje. Prvi se sa svetom mrtvih susreće da bi od Tiresije saznao kako da se vrati kući – simboličan povratak kući se u prvom poglavlju implicira bar dva puta: kada Klara lakonski konstantuje da su daleko od kuće, Nik smatra da ona misli na Bronks (75-76) – mesto iz kojega oboje potiču, iako u njemu već decenijama ne žive; posle obilaska Klarine instalacije, Nik je seo u auto i „potražio [...] znak koji bi mi pokazao put kući.“ (87) Odisej u podzemlju saznaje šta se u njegovom odsustvu događalo u njegovom zavičaju, kao što će se i u ovom romanu događaji iz Nikove prošlosti smeštati u kontekst dešavanja u kraju iz koga potiče. S druge strane, budućnost zbog koje Eneja silazi u podzemlje nije lična nego državotvorna i nacionalna, pa je njegova katabaza data u sklopu priče o sudbini i misiji nacije. Pored toga, i Odisej i Eneja do ključnih saznanja dolaze kroz razgovor sa svojim mrtvim precima: Odisej sa majkom, mada je Tiresija bio pravi cilj njegovog dolaska, a Eneja – sa ocem. S obzirom na Nikovu opsesiju očevim iznenadnim nestankom, njegov povratak u prošlost jeste svojevrsna potraga za ocem – koga je ubio na dva načina: izmišljajući njegovu smrt u odsustvu bilo kakvog dokaza da je on zaista mrtav i pucajući u njegovog zamenika, Džordža Mancu - potraga tokom koje će on, u stvari, pronaći majku. Izuzetno sugestivna, lirska scena Nika i majke koji, kao Odisej i Antiklija, postaju bliskiji zahvaljujući posredovanju jednog „duha“ - ovde medijski i tehnološki proizvedenog duha, duha iz TV aparata, tada već mrtvog komičara Glisona (109) - svoje odisejevsko dovršenje ima u Epilogu, kada posle smrti majke Nik oseća da je prožet njome, da je ona „prodrila do najdubljeg mesta“ (812), posle čega se Nik prvi put zaista otvara svojoj supruzi i otkriva joj svoju prošlost. Isto tako, i Antiklijin nalog Odiseju bio je da ono što će videti u Hadu zapamti kako bi preneo svojoj ženi. (Homer, 1998, str. 195) Zbog toga se u Epilogu, u deistorizovanom, derealizovanom, bezvremenom, sumračnom i melanholičnom svetu u kojem poslednji put zatičemo Nika, njegov život pokazuje kao proces koji su obrazovali kako vidljivo i manifestno razlaganje života na periode određene kriznim momentima i njihovim prevladavanjem, tako i nešto neprimetno i nepredstavljivo, nedostupno priči i nedostupno sećanju, što je celokupnu prošlost činilo

živom i aktivnom i promenljivom u svakom pojedinačnom trenutku, a svaki trenutak novom asimilacijom prošlosti.

Sa svakim novim likom u roman ulaze i predmeti karakteristični za njegov način života, televizijske, odnosno, u daljoj prošlosti, radio emisije koje prati, reklamni slogani, filmski žanrovi koje voli i druge vidljive oznake epohe. U tom smislu, poniranje u ličnu i nacionalnu prošlost dato je u formi kulturne i istorija medija i tehnologija, pri čemu Delila, prevashodno, interesuje uzajamni odnos svakodnevice i zvanične istorije. Ono na šta će nas roman neizbežno navoditi da se pitamo jeste: da li je svakodnevica, ono efemerno, banalno, nemoćno, podzemlje istorije koju proizvode moćne globalne sile, politike i ekonomija, ili je istorija podzemlje svakodnevice, ono što na nevidljiv a odlučujući način, u tajnosti, upravlja životom? „Šta je sadržano u čemu, i ko to može pouzdano da odredi?“ (835) Antinomija spoljašnjeg i unutrašnjeg ne manifestuje se samo kroz odnos fizičkog, stvarnog, i virtualnog sveta interneta, kojim se roman završava, već i na ostalim ravnima. Posmatrajući taj odnos svakodnevice i istorije u ovom romanu, možemo se podsetiti i Bahtinove ideje o skrivenom ili međuhronotopu (Bahtin, 1989, str. 284) koji se javlja onda kada je svet romana konstruisan po analogiji sa nekim drugim distinktivnim „svetom“ – podzemlje na koje referiše naslov romana, i koje jeste njegov skriveni hronotop, bilo u mitološko-religioznom smislu, bilo u smislu sveta kriminala, u smislu podsvesti, ne samo individualne, nego i u smislu uvođenja istorije u poredak želje, a samim tim i u poredak podsvesti (što Delilo čini konstatacijom da istoriju „ispisuju velike čežnje“ (11)) ili u geološkom smislu, nikada nije potpuno odvojeno od nadzemnog ili ovostranog, nikad nije sasvim izvan njega, ali ni u njemu; granice između njih su porozne, pa se među njima odvija sporadična i ambivalentna komunikacija i cirkulacija elemenata, koja podrazumeva i transformacije, „šumove“, otpor „odozdo“, erupcije, nužne posrednike-tumače. Ulogu tih posrednika u romanu imaju Edgar Huver i stend-ap komičar Leni Brus, zvanično lice i protejsko naličje američke paranoje. Činjenica da je baš Edgar Huver, sa svim svojim patološkim strahovima (mizofobijom, bacilofobijom, afefobijom), sa potisnutim homoerotizmom, sa svojom neutaživom željom za kontrolom i nadzorom, čiji su proizvod tajni dosijei, koji istovremeno i odražavaju i dalje proizvode i šire paranoičnu opsesiju zaverama sila van moći poimanja i kontrole, taj koji reprezentuje moć, samoj istoriji kojom ta moć upravlja daje karakter hipertrofiranih želja i strahova. Uvođenje ovog lika govori i o Delilovoj zainteresovanosti za gotovo nerazmrsive spletove odnosa između javnog i tajnog, i odnosa javnosti prema samoj ideji tajne, tj. tajnih službi, tajnih dosijea, tajnih izveštaja, tajnih eksperimenata, tajnog naoružavanja, i sl. Da li je Huverova služba zaista tajna, i kao takva, zaista moćna i od uticaja na širem planu ili se predstavlja kao tajna da bi kontrolisala javnost uz pomoć mistifikovane i hiperbolizovane predstave o nečemu skrivenom i moćnom, ili se u samoj javnosti proizvode strahovi i opsesije koje birokratija

podržava i pothranjuje poturajući toj istoj javnosti figure poput Huvera? Delilov Huver nije odgovor na pitanje o prirodi moći nego sredstvo da se ona problematizuje.

S druge strane, Delilov Leni Brus, narkoman i komičar, predstavlja mesto ukrštanja svih kako „podzemnih“, tako i oficijelnih glasova Amerike: crnačkih, jevrejskih, hispanoameričkih..., ali i glasova predsednika, nasnimljenih glasova koji putnicima aviona daju uputstva, glasova glumaca, i glasova iz televizijskih reklama, glasova manipulatora i brutalne sile, neurotičnih, ciničnih, paranoičnih, prestravljenih glasova, glasova dece, ludaka, džeza, itd. i, istovremeno je njihova parodija i izobličenje. U njemu se susreću likovi niza crnih uličnih propovednika, koji se sporadično pojavljuju u različitim delovima romana, na različitim mestima i u različitim vremenima, kao da je u pitanju uvek jedan isti – Delilov „Tiresija“. Ako su „iščašeni argumenti“ tih propovednika već „ustostručeni milioni svakodnevnih nedoumica“ (361) onda je Lenijev glas ono što te nedoumice, apokaliptične vizije, teorije o zaverama i masonima rasteže do krajnjih granica gradacije i hiperbole. U mračnim i zadimljenim, prenatrpanim lokalima, čija heterogena publika – a katalog posetilaca je deo svake epizode u kojoj se Leni pojavljuje – odražava tu Lenijevu sposobnost neprestane transformacije identiteta, biva sačuvana, upravo zahvaljujući njegovoj umetnosti, tajna istorija, ona „koja se nikada ne pojavljuje u pisanim tragovima o jednom vremenu, niti u javnim obraćanjima moćnih ljudi.“ (604) Da li je iza istorije zavera/skup zavera ili samo teorija zavera, tj. paranoja? Paranoja je ovde proizvod kontradiktorne, ali kod svih likova prisutne, snažnije ili slabije, želje da se nad životom i svetom uspostavi kontrola i da se, istovremeno, od kontrole nad životom i svetom izmakne. (O'Donell, 2008, p. 117)

Mnogi se manji hronotopi ovog romana mogu, takođe, podvesti pod sumaran pojam „podzemlje“. Tu je, pre svega, deponija. Nik i njegove kolege, po prirodi posla, posećuju nekolike monumentalne deponije, i iz tih poseta i razgovora vezanih za otpad i izgradnju deponija proizilazi svojevrsna filozofija otpada, koju u najradikalnijem vidu zastupa izvesni Detvajler – najprovokativnija tačka njegovih shvatanja uključuje istorijsku inverziju, po kojoj otpad nije posledica razvoja civilizacije, već je civilizacija način na koji se čovek brani od otpada, potiskuje ga. Na taj način otpad je metonimijska i metaforična supstitucija podsvesti, i to kolektivne – vezu između otpada i podzemlja Delilo je na samom početku nagovestio opisujući svaki komad đubreta i otpadaka koji navijači bacaju po stadionu kao da „sa sobom nosi senku identiteta“ (45). Na taj način deponija postaje mesto ukrštanja sakralnog, auratičnog i svetovnog, sveprisutna, a ignorisana i, stoga, nevidljiva, potisnuta i nepriznata strana istorije, istorijsko nasleđe koje je „naučna fantastika i preistorija u isti mah“ (188), zastrašujući, čudovišni, groteskni... ali i iskupljujući talozi ljudskih čežnji i želja, a ne postignuća. Deponije se i eksplicitno dovode u vezu sa piramidama, dakle grobnicama i kultom mrtvih (str. 109, 188). Fascinacija koju otpad, u svojim različitim oblicima i različitog porekla, proizvodi

kod različitih likova i koja kod njih provocira nekoliko različitih idiosinkratičnih načina stvaralačkog reagovanja, svedoči o tome da je čovek izgubio suštinsku i autoritativnu kontrolu nad stvarima i stvarnošću (O'Donell, 2008, pp. 109, 116) (što, pak, jeste jedan od uzroka što je osnovno načelo organizacije u ovom romanu dinamična konfiguracija veza među predmetima, mestima, dešavanjima). S obzirom na to da se tokom romana uspostavlja analogija između određenih elemenata prošlosti koji nisu ušli u zvaničnu istoriju i otpada, odnos pojedinih likova prema otpadu postaje model njihovog odnosa prema prošlosti, pamćenju i sećanju. Tako nemar, guranje što dalje u stranu, skladištenje, reciklaža, zakopavanje, izlaganje, uništavanje i nešto što bismo nazvali profanacijom¹², a što vezujemo, prevashodno, za rad umetnice Klare Saks, predstavljaju ne samo načine na koje se pojedinci, institucije, zajednice ili društvo u datom trenutku odnose prema sopstvenom ili tuđem otpadu, već i različite tipove odnosa sadašnjosti prema prošlosti i načine opstajanja i manifestacije individualnog i kolektivnog pamćenja.

Tu su, zatim, Martinov podrum-muzej, bunker u pustinji u kojoj se odvija operacija Džep, za koju radi Metju, Nikov brat, zatim niz neobičnih prodavnica za kolekcionare, fanatike, fanove i fetišiste u ulici Flout u San Francisku i jedan groteskan skup stanovnika tunela njujorškog metroa¹³, siromaha, homoseksualaca, onog pinčonovskog otpada. Tu je i polurazrušen, zaražen, istovremeno i tragičan i jeziv svet iza tzv. Zida o kojem se stara Ismail Munjos - alijas Munmen 157 – vođa grupe crtača grafita i sakupljača otpada. Svaki od ovih objekata ili mesta kao da predstavlja jedan u sebe zatvoren svet¹⁴, sa sopstvenim jezikom, sa svojim mitovima i legendama, kao što je legenda o Ptici (Čarliju Parkeru) u tunelima ili ona o monstroznim transformacijama koje su pretrpeli stanovnici sela na udaru radijacije, koju šire tzv. bomboglavci iz Džepa. Ti mikro-svetovi teže sopstvenom vremenu, vremenu koje protiče drugačijim tempom i u drugačijem pravcu i koje, u istorijskom smislu, ispada iz sadašnjosti. Zbog toga je u svakom od njih prisutan i izvestan parodičan i perverzni element putem kojeg oni uspostavljaju odnos sa ostatkom sveta – stanovnici tunela imaju kolica za kupovinu i pred spavanje oblače papuče; deca iz Munjosovog geta proizvode struju za televizor

¹²U smislu koji ovom terminu daje Đ. Agamben; U najkraćim crtama, profanacija bi bila vraćanje u nesvrhovitu upotrebu nečeg što je ranije izdvojeno i tim izdvajanjem sakralizovano. Sveto postaje upotrebljivo, ali ne i potrošno. V. (Agamben, 2010, str. 83-91)

¹³Beskućnici koji žive u tunelima i katakombama ispod Njujorka, kao drastičan primer narastajuće socijalno-ekonomske nejednakosti u navodno izobilnoj Americi, bili su devedesetih česta tema istraživanja i prikazivanja. Prateći Delilov prikaz tzv. slamova, devastacije Bronksa, topografije različitih četvrti u nekoliko američkih metropola u kontekstu istorije urbanizacije u posleratnoj Americi, Tomas Hejz navodi knjigu Dženifer Tot, *Ljudi krvice: život u tunelima ispod Njujorka* [Jennifer Toth, *The Mole People: Life in the Tunnels beneath New York*, 1993] kao Delilov izvor za prikaz ove vrste urbanog podzemlja i degradirajućeg života dobrovoljnih ili prisilnih otpadnika od društva i prostora stavljenog u službu komunikacija, brzine i cirkulacije. (Heise, 2011, pp. 216, 229-230)

¹⁴Up. auktorijalni komentar operacije Džep: „Operacija Džep predstavljala je jednu od onih malih kompaktnih zajednica koje zamenjuju čitav svet. [...] bio je zatvoren i upućen na sebe, i sve se u njemu odvijalo na jeziku nedostupnom drugima.“ (419) Međutim, kako će se ubrzo pokazati, totalitet i celovitost tog sveta nije bez „belina“ (430). O podzemljima kao “alternative mirror universe of shadow identities, sites, and latent, loosely coupled systems that operate in parallel to the official world” iz kojih povremeno, nepredvidivo i manje-više slučajno izbije neki predmet ili neka osoba, govori i Patrik O'Donell u tekstu koji se bavi odnosom otpada – kolektivne podsvesti – i identiteta. (O'Donell, 2008, pp. 114-115)

vrteći pedale na biciklu, dok ih mediji i turističke agencije nude kao atrakciju, pod nazivom „Nadrealistički Bronks“¹⁵; Marvin u svojoj potrazi za lopticom simulira postupke koje su u vreme čuvenog američkog „lova“ na komuniste sprovodili istražni timovi (str.185). Svaki od ovih svetova jeste, dakle, istovremeno i u, i izvan sveta u kojem vlada zvaničan i institucionalizovan poredak života. Svaki od njih je i jedna subverzivna farsa zvaničnog sveta, njegovog lica i imidža. Svaki od njih je, takođe, mesto prikupljanja, preoblikovanja i nove upotrebe otpadaka i starudija.

Simbolika silaska u podzemlje najeksplicitnija je u prikazu Brajanove posete Marvину – kolekcionar u bejzbol rekvizita. Kao i npr. Edipino lutanje po San Francisku, i ova poseta donjem svetu počinje na mostu¹⁶. Brajanov strah od prelaska preko mosta prikazan je kao privremeni upad u neku drugačiju ravan postojanja: „osećaj da se nalazi na nekakvoj mebijusovoj traci [...] da nekako kao još nerođen lebdi u generičkom prostoru.“ (171) Taj strah od ponora, od dubine, doprinosi Brajanovoj viziji radija kao medija u okultnom smislu – radio postaje nalik onoj rupi koja se u Homerovom svetu kopa radi pristupa mrtvima i pred kojom kolone mrtvih duša čekaju da se, inače neme, oglase¹⁷. Njihov je glas okrepljujući i zaštitnički, što, zajedno sa obraćanjem mrtvim predsednicima (jer je u pitanju istorijski značajno mesto) kao zaštitnicima asocira na tzv. nekiju – prizivanje sena mrtvih, čime počinje i Odisejev silazak u Had. Pored toga, tradicionalni motiv reke kao prepreke koju treba savladati na putu u donji svet, reke kao granice i ograde, upravo zato što ovde reka asocira na događaje koji su u osnovi konstituisanja američke nacije, sugeriše istoriju i poreklo kao prepreku – da bi se dospelo do Marvinovog sveta potrebno je savladati, ne zaobići ili odbaciti, zvaničnu istoriju. Veza Marvina sa Tiresijom ostvarena je poređenjem njegovog lika sa komičarem, a već smo spomenuli da komičar Leni Brus u romanu ima funkciju proroka iz podzemlja. Pored toga, ton i sadržina Marvinovih iskaza imaju karakter govora proroka i mistagoga koji sledbenike upućuju u tajna znanja i otkrivaju im tajno značenje običnih stvari. Marvinov podrum je poslednja stranica istorije: „Od kraja prema početku.“ (178)

¹⁵ Primer tzv. slam turizma, odnosno, siromaštva, bede, bolesti, devastacije, nesreće, psiho-fizičke degeneracije, kao turističkog sadržaja, koji se onda i „aranžira“ tako da bude spektakularan i komodifikuje. (V. Heise, 2011, pp. 241-244)

¹⁶ Simbolika mosta u procesu šamanističke ekstaze u donji svet poznata je iz Elijadeove komparativne studije ovog religiozno-ritualnog fenomena. (Elijade 1990, 232, 342-344) Asocijativna veza između mosta i smrti je, istovremeno, i reminiscencija na Nikov i Getsbijev prelaz preko mosta na prilazu Njujorku, kada sreću mrtvačka kola: „Sada kada smo prešli ovaj most može svašta da se desi“ (Ficdžerald, 2004, str. 95-96)

¹⁷ Pored ovog radija, i ranije u tekstu spomenutog televizijskog aparata, i drugi mediji će se pojaviti u funkciji sredstva komunikacije sa mrtvima, odnosno kao deo onostranog, čime Delilo dalje nastavlja Pinčonovu temu hijerofanijskih aspekata IK tehnologija i posledičnog izmeštanja religioznosti u savremenom medijsko-tehnološki posredovanom svetu. Mali Metju Šaj će tako u bioskopu „Raj“ tražiti duh svog oca, dok će, u najsatiričnijem odeljku romana, fragmentu o porodici Deming, sin, Erik, zamišljati onostranost kao javnu filmsku projekciju. Ova narativna linija kulminira, naravno, u sceni masovnog okupljanja oko bilborda sa reklamom za đus na kojoj se pojavljuje – da li umetničkom veštinom Ismaila Munjosa ili projekcijom kolektivne histerije ili intervencijom onostranog – lik Esmeralde. Plutanje svesti i nekog bestelesnog tela sestre Edgar i drugih, imenovanih i neimenovanih svesti koje ona na svom virtualnom putovanju sreće po Internetu, uključujući i njenog dvojnika Edgara Huvera, sugeriše, pak, budističko bardo stanje – stanje između smrti i života, stanje neodlučnosti „između dva“, konfuzno i katarzično istovremeno, stanje projekcije i aktualizacije sopstvenih „mislenih oblića“ (Evans Venc, 1991, pp. 50, 55) tj. sopstvenih želja, strahova, težnji...

Na taj način, sem što funkcioniše kao jedan od mnogobrojnih generičkih modela samoga romana, podrum je i mesto otkrovenja prirode istorije: spoznavši u Marvinovom životu hipertrofiranu i karikaturalno rekontekstualizovanu logiku jedne političke ideologije, Brajan i po izlasku iz njegovog podruma biva nastrojen da u svakodnevnom svetu prepozna to isto redupliciranje, autoreprodukcovanje, zatvoren sistem znakova koji proizvodi tenziju i strah. (187) Međutim, koliko je groteskno podražavanje zvaničnog, Marvinovo podzemlje je i njegova subverzija: dva potpuno proizvoljna, razgrađujuća, a ne sintetička kataloga, kataloga ljudi, stvari, mesta i atmosfera, komična u svojim lirskim digresijama i dezorjentisanosti u vremenu i prostoru, uz pomoć kojih Marvin sumira svoju epsku potragu za bejbol lopticom širom američkog kontinenta jesu parodija zvanične istorije i historiografije i parodija sistema i svepovezanosti. Istorija kao nered i kaos – „mogućnost da se izgubite u vremenu“. (326) Marvin je, stoga, adekvatan vodič – svoje supruge i čitaoca, istovremeno – kroz jedno drugo podzemlje, pinčonovsko. Prikaz ulice Flout u San Francisku je direktna referenca na Edipina noćna lutanja i otkrića. To je svet fetišista, mesto zadovoljavanja perverzних žudnji i potreba, nastranih interesovanja, mesto okupljanja fanatika svih vrsta i svih onih čije mere – fizičke i bilo koje druge – nisu po standardu. Ali ta ulica, sa svojim lokalima i radnjama, odražava i umnogostručava savremene tendencije ka atomizaciji i segmentaciji, kako društva, zajednice, tako i pojedinca, ka izolovanju svakog pojedinačnog delića želje i potrebe kao posebnog elementa na tržištu i posebnog cilja proizvodnje i marketinga. Na dnu tog podzemlja, i doslovno pod zemljom, lokal Marvinovog poznanika, „podzemlje sećanja i sakupljanja“ (328), lokal-đubrište, otkriva politički aspekt naizgled psiholoških i individualnih devijacija – kolekcionarstvo onih najefemernijih i najistrošenijih ostataka postaje oblik otpora, vid borbe za nezavisnost od sistema – „pokušavaš da ogromnim silama ovoga sveta pariraš nečim moćnim u sopstvenom životu“ (330). Upravo svojom haotičnošću otpad daje uvid u ono što je Delilo u svom autopoetičkom tekstu nazvao kontra-istorijom (DeLillo, 1997) - u mnoštvo divergentnih podzemnih struja koje se ne ulivaju u koherentan i uniforman tok.

Međutim, otpad koji Delilo takođe ima na umu, i sa kojim Nikova firma radi jeste radioaktivni otpad koji se zakopava u zemlju, izoluje se u očekivanju da se stepen njegove radioaktivnosti smanji, dok ne nestane, te je dakle nevidljiv i podzeman, i utoliko opasniji, otpad koji se u Epilogu romana uništava podzemnom detonacijom, na istom mestu na kojem je vršena nuklearna proba iz Prologa, na mestu koje je „kao zaleđeno“ (801) kao Danteovo dno pakla, Kokit. Na taj način sudbina nuklearnog otpada, kao nus-proizvoda američko-sovjetske trke u razvoju naoružanja i militarističke moći, odslikava kretanje političke ekonomije, koja je tu trku pokrenula – sa površine u dubinu, od vidljivih „pećurki“ do nevidljivih mreža, od javnog do tajnog, od razumljive, iako krute i zastrašujuće, binarne logike hladnoratovske ideologije, do neuhvatljivih i protejskih,

podzemnih, tokova i nepojamnih veza. Nuklearni otpad je proizvod razgradnje plutonijuma, hemijskog elementa čiji naziv potiče od jednog od imena grčko-rimskog boga podzemlja i naziva za samo podzemlje. Međutim, sudbina ovog imena donekle podseća na sudbinu lekseme waste, čijom se etimologijom bavi Nik, jer je on takođe, povremeno, i profesor latinskog – jezika koji je zvanično mrtav, a ipak živ u ogromnom broju drugih jezika i, na taj način, jezičko podzemlje, rudnik zaboravljenih značenja. Kao što waste znači i pust, opustošen, potrošen, trošiti i sl, ali i otpad (smeće, đubre, otpaci... u zavisnosti od vrednosnog i emocionalnog konteksta), pa, s obzirom na to da je svet romana doslovno preplavljen tim otpadom, sugerise svet koji je istovremeno prazan i pun, tako i ime ovog božanstva (odnosno sveta mrtvih) konotira srodan paradoks, koji Delilu svakako nije bio nepoznat. Pluton je, naime, nastao stapanjem Hada (nevidljivog, onog koji čini nevidljivim) i grčkog Pluta – jednog od starijih, zaboravljenih božanstava plodnosti i izobilja (Hesiod, 1975, str. 36). To je dovelo do toga da rimski Pluton bude istovremeno i simbol smrti, sveta mrtvih, i simbol obilja (Taylor, 1792, pp. 142-143), čak novca, odnosno, kako bismo danas rekli – kapitala. Marksov *Das Kapital* jeste eponim Epiloga, što u sprezi sa eponimom Prologa, Brojgelovim „Trijumfom smrti“, sugerise tu spregu smrti i novca kao okvir dešavanja i svet romana predstavlja kao Plutonov svet. Kapital koji je, zahvaljujući razvoju IK tehnologije, ideji umrežavanja, sistemskej administrativnoj strukturi i globalističkim tendencijama, postao nevidljiv i stekao zastrašujuću auru nekadašnjeg vladara podzemnog sveta.

Kao jedan od elemenata rimsko-italijanske tradicije, Pluton se u romanu, kroz svest Nika Šaja, potomka italijanskog emigranta, stapa sa još jednom ikonom podzemlja i subverzije jedne kulture drugom – gangsterom. Kada, naime, Nik razmišlja o genezi naziva za plutonijum, deo njegove zamisli o ovom božanstvu jeste i: „Njega su odveli u močvaru i uradili ga...” (109) tako da, u stvari, on ratove kriminalnih podzemlja predstavlja kao modernu teogoniju, s jedne strane, dok, s druge, tu teogoniju konstruiše po uzoru na medijski proizvedene kulturološke stereotipe. Močvara koju evocira jeste Stigijska močvara ili jedan od oblika pojavljivanja vode Stiks, koja u različitim verzijama grčke i rimske mitologije i u njihovim književnim obradama neizbežno figurira u topografiji podzemlja, ili kao deo granice između ovog i onog sveta. Kao močvara se pojavljuje kod Vergilija (Vergilije, 1970, str. 150) odakle je preuzima Dante (Aligijeri, 1998, str. 44) i to kao prelaz između svakovrsnih neumerenosti (prva četiri kruga) i nasilja, što su, svakako, relevantni okviri Delilove Amerike. Stigijska močvara, dakle, obrazuje peti krug pakla po kojem plutaju gnevni i srditi, a u njeno su blato uronjeni duhovno lenji. Gnev, Ahilejev hibris, jeste u osnovi traume/greha, gnev zbog gubitka (koji, dalje, proizvodi Edipov kompleks, a nije njegov proizvod) do koje će nas Nikova inverzna priča i njegovo suočavanje sa sobom dovesti: „Bio sam mišićav i ograničen i gnevan i stvaran [...] osećao se gnevno i spremno u isti mah [...]” (818) Slika močvare

podstiče i na to da se Nikova „bronzana kula“ čita kao verzija Danteove „kule stare“ tj. kao kapija užarenog Disa. Nikova vizija Plutona u močvari, dalje, jako liči na njegovu zamisao o tome kako je njegov otac stradao u navodnom mafijaškom obračunu, kako su ga odveli do rukavaca i „spustili [su] ga u donji svet“ (121), pri čemu je ta Nikova fiks-ideja, ideja kojom popunjava očevo odsustvo, kao i njegovo kasnije koketiranje sa likom italijanskog mafijaša, modelovano prema filmskim obrascima. Nik se, naime, ponekad pretvara da glumi gangstera, imitira filmske likove, dok intimno oseća da je njegov stvarni život u stvari gluma, i da je to što glumi bliže njegovom biću od njegovog zvaničnog, javnog lika. Nikov je lik, dakle, obeležen osećajem rascepa, jazom između imidža i nekog nedokučivog jastva, pa možemo reći da je podzemlje u koje nas njegova priča vodi upravo taj jaz u sopstvu, ta pukotina u identitetu. S druge strane, Nikovo posezanje za filmskim tipovima ima i dodatno značenje – u medijski totalno posredovanom svetu, film nije jedan od kulturnih artefakta, zabava ili umetnost, već je postao integralni deo ljudske psihe i svesti, infiltrirao se, tako reći, u mehanizme percepcije, kognicije i doživljaja, pa je stoga prepoznavanje filmičnosti pojedinih doživljaja ili percipiranje sveta kao kroz objektiv, kao kadriranje, što je u ovom romanu česta pojava, koliko i simuliranje filmskih tehnika prikazivanja, deo narativne strategije ukazivanja na subliminalno dejstvo medija i medijskih tehnologija. Kroz teorijski diskurs o funkciji pogleda kroz kameru Delilo dalje razvija i ilustruje Benjaminovu tezu o „optičkom nesvesnom“ (Benjamin, 2007, str. 122). Drugim rečima, umesto da osvetli, eksponira spoljašnji svet, foto-aparat se „izvrće“, i posmatrača pretvara u predmet posmatranja, izvlačeni njegovu podsvest na površinu kao njemu nešto istovremeno i poznato i nepoznato, svakako uznemirujuće. Često će nam delovati da su likovi kao zatečeni u procepu između mesta sa kojeg se gleda i mesta u koje se gleda. I film, dakle, doprinosi građenju privremenih međuprostora i međuvremena koja se inače, i drugim sredstvima, u romanu neprestano proizvode. To objašnjava i činjenicu da Nikova prošlost, iako ispričana u prošlom vremenu, nema zaista formu sećanja – karakter evociranja prošlosti sugerira poslednja rečenica prvog dela romana, posle koje vreme kreće unazad, a u kojoj se spominje izbleđeli film sećanja. (137)¹⁸

Vreme priče, uz brojne elipse, obuhvata prizore i događaje koji se odvijaju tokom skoro pola veka, što, uz asocijaciju na silazak, koju provocira sam naslov romana - tako da bi svaki pojedinačni deo romana mogao biti jedan sprat (Kao u Karlosovom „Silasku“ (Vilijams, 1983, str. 144-145)) ili krug podzemlja niže – provocira i asocijaciju na arheološko otkrivanje i nikad sasvim sigurno rekonstruisanje sve dubljih, ali često međusobno naizgled nepovezanih, slojeva tragova materijalne kulture na jednom

¹⁸ Brlek je s pravom u naslov svog eseja o *Podzemlju* uneo sintagmu „premotavanje istorije“. V. Brlek, 2008.

prostoru. Svaki od devet delova¹⁹ romana dalje je rastavljen na odeljke, pri čemu se tačke gledišta i tipovi pripovedanja stalno menjaju, prilagođavajući se, na leksičkom, sintaksičkom i stilskom nivou, karakteru lika i sveta kojem on, bar u datom trenutku, pripada, što sve zajedno proizvodi naizgled sasvim proizvoljan kolaž fragmenata, a što je, u stvari, poduprto jednom fascinantnom, višedimenzionalnom, ali i otvorenom narativnom mrežom. Radi se, pre svega, o nizovima detalja koji se mogu smatrati varijacijama na istu „temu“ – neka stvar, slika ili ideja koja se tokom pripovedanja više puta transformiše, kao da se unutar romana obrazuju linije zapleta van moći poimanja bilo kojeg pojedinačnog aktera, na desetine nekih drugih priča koje su pripovedanjem o Niku, Metju, Klari, itd. zagušene, sakrivene, odnosno, da ostanemo u domenu tema samoga romana, kao da se isti materijal više puta reciklira i na taj način izmenjen i rekontekstualizovan traje.²⁰ Te su priče kao voz njujorškog metroa koji u romanu igra izuzetno značajnu ulogu – kretanja kroz „podzemlje“ kako bi se povezale određene tačke na površini i povremeno izlazak na samu površinu. A ako uzmemo u obzir sliku metroa kakvu implicira iskaz slikarke Ejsi – „voz [...] sa svojim tovarom ljudskih duša“ (str. 440) - onda veza priče i smrti postaje eksplicitna.

Središnji deo romana je sav u znaku podzemlja, mada sama njegova struktura može da evocira i tzv. *axis mundi*, s obzirom na to da je 1974. godina u središtu perioda koji počinje godinom iz Prologa romana, 1951, i završava se 1997, godinom kada je roman objavljen i koja je pretpostavljena sadašnjost romana, odnosno vremena pripovedanja. Pored toga, ovo poglavlje obuhvata, simbolički, čitav kosmos, koji se prostire od podzemlja (metro) do vrha krovova, vertikalno, i od Njujorka, a u okviru njega – od polurazrušenog Bronksa do boemskog Ist Vilidža - do pustinja na jugu Amerike, horizontalno. Taj raspon sa svojim prostornim opozicijama istovremeno je i socijalan i ideološki. Tako se kroz opoziciju krov-metro odražava opozicija galerijski, priznati umetnik (Klara) – umetnik-anarhista (Munjos, alias Munmen 157). Munmen u romanu jeste jedan od predstavnika njujorških crtača grafita po vozovima podzemne železnice, supkulture koja se javila šezdesetih godina i postala uzor sličnim oblicima verbalno-likovnog izražavanja u javnom prostoru širom sveta. (Sulima, 2005, str. 69) Sam naziv ove prakse čuva sećanje na otpad i smrt, jer su se u početku grafitima

¹⁹ U stvari: prolog, epilog, šest delova i triptih „Manks Martin“ – pored numerološkog značenja ovog broja, to je i očigledna rekonstrukcija Danteovih devet krugova pakla ili Vergilijevih devet prstenova, „kolutova“ one Stigijske močvarne reke koju treba prebroditi da bi se u podzemlje stiglo, a koja, takođe, preči povratak nazad (Vergilije, 1970, str. 154).

²⁰ Neki čitaoci su pokušali da ocrtaju po neku od tih „podzemnih“ narativnih linija, npr. onu koju formira cipela (Boxall, 2006) ili onu koju formira svojevrstan kontrapunkt koji može da se prepozna na relaciji Nik Šej-sestra Edgar (Dewey, 2006, pp. 116-123), itd. Ovaj drugi ipak priznaje da svaki prepoznati obrazac jeste provizoran i da funkcioniše samo privremeno. Neke od mogućih linija povezivanja skicira i Knight, 2000, str. 294-300. Pojedini detalji ili čitavi fragmenti su međusobno povezani na toliko različitih načina da se stiče utisak da je *Podzemlje* roman o vezama, o vrstama i nivoima povezivanja, sa-odnošenja, analogija, homologija, i sl. Pri tom se vrednosno-emocionalni stav likova prema vezi koju otkrivaju/konstruišu služeći se i logikom teorija zavere, numerologijom, misticizmom i okultizmom, i sl, stalno menja. Veze koje su van svesti i znanja bilo kojeg od likova još su brojnije i složenije, pa se može reći da roman istovremeno i simulira zatvorene, autoreferencijalne sisteme i mapira moguće tačke otpora.

nazivali zapisi i crteži pronađeni na zidovima antičkih grobnica, rimskih katakombi i na ruševinama. Reč je o fenomenu koji se smatrao za vid prestupa, za vandalski čin. S obzirom na to da su autori grafita u periodu o kojem je reč bili, kao i sam Munmen, uglavnom predstavnici imigranata i drugih manjinskih i diskriminiranih, marginalizovanih grupa, ova vrsta vandalizma predstavljala je ne samo izraz otpora i provokacije sistema od strane mladih, kao u slučaju drugih omladinskih supkultura, već i vrstu političkog protesta. „Bombardovanje“ voza, kako se u žargonu ova delatnost naziva, označava zaposedanje javnog prostora i otpor administrativno-informativnom sistemu grada, jer se natpisi nadmeću sa zvaničnim obaveštenjima, upozorenjima i drugim znacima za informisanje građanja, potiskuju ih ili prekrivaju.²¹ Grafiti nisu samo jedan od proizvoda tzv. ulične umetnosti nego su otelovljenje karakteristika života ulice i na ulici. Crtač se izražava kao predstavnik svoje ulice²², a s obzirom na to da su ulice, četvrti i naselja i sl. u američkim gradovima često rasno, nacionalno, klasno određeni, korišćenje broja ulice u kojoj živi kao dela nadimka, pseudonima, još više potcrtava političku prirodu ovog gesta – za grad u kojem živi, taj crtač je bezličan broj. Kao da crtači osećaju da nemaju mogućnosti, a možda ni prava, na kretanje, i u doslovnom, i u smislu klasne migracije, kao i to da su prilično uskraćeni kada su informativna i komunikaciona sredstva u pitanju. U liku Delilovog Ismaila svest o odnosu identiteta, prava i mesta je prilično jasna. Stoga izbor vozova kao prevoznih sredstava koja povezuju čitav grad označava simbolično kretanje autora i dela, njihovu virtualnu sveprisutnost, kao opomena i pretnja: „... ulaziš ljudima u svest i vršiš nasilje nad njihovim očnim jabučicama.“ U devedesetim, Munmen više ne postoji – Ismail ne iscrtava više vozove, nego Zid. Novi vid kritičke delatnosti, novi kontekst i novi stil sastoje se iz crtanja ogromnih murala – likova dece koja su u Ismailovom getu preminula zbog nasilja i bolesti i ispisivanja njihovih imena i datuma rođenja i smrti, kao na nadgrobnom spomeniku (koji ta deca sigurno nisu dobila). Ritam pojavljivanja ovih grafita reprodukuje ritam umiranja. Ovi novi grafiti takođe su znaci postojanja²³, napadno, veličinom i jarkim bojama, objavljuju svetu kako to da su određene, „nezvanične“ ličnosti postojale i nestale bez i jednog drugog traga, tako i to da su tu prisutni načini umiranja koje većina ignoriše. Oni su memorijalnog karaktera, ali i parodično-groteskno izobličavanje reklamnih strategija – velike razmere, jarke boje, oštri kontrasti – vizuelni stimulansi koje pogled teško da može da zaobiđe. Povezivanje umiranja dece sa prepoznatljivim znakovima potrošačke

²¹ Up. „Graffiti writing breaks the hegemonic hold of corporate/governmental style over the urban environment and the situations of daily life. It's a form of aesthetic sabotage, it interrupts the pleasant, efficient uniformity of "planned" urban space and predictable urban living. For the writers graffiti disrupts the lived experience of mass culture, the passivity of mediated consumption!“ Jeff Farrell, *Crimes of Style*, navedeno prema Werwath, 2006

²² „Smisao Munmenovog potpisa bio je u tome što su ta slova i brojevi pričali priču o životu ulice.“ (442) ili: „Vertikale u slovu N mogle su da predstavljaju dilere droge [...] a mogle su biti i devojčice na igralištu ili dvojica igrača bejzbola među kojima je pod uglom stajala palica.“ (448)

²³ Jedan od funkcionalnih tipova grafita (pored znakova delovanja i znakova identifikacije). V. Sulima, 2005, str. 71.

kulture – brendovima, stilovima odevanja, tipovima proizvoda koji su namenjeni mnogo imućnijim i zaštićenijim slojevima stanovništva i koji postoje jedino u reklamnom kontekstu – ima uznemirujuće efekte. Anđeo u najk patikama kao da se obraća svetu u kojem se predstava o Raju ili raju izjednačila sa finansijskim blagostanjem i posedovanjem. Aproprijacija i ko-optacija znakova, predstava i ideja koje su se već ukorenile u kolektivnu svest, postale spontano prepoznatljive, i njihovo ironično izvrtanje, rekontekstualizovanje koje proizvodi suprotne, interesantne i šokantne efekte, uz poigravanje polisemijom, čine strategiju čije se nekolike varijante prepoznaju na više mesta u romanu: iako se Klara i Munmen nikada neće sresti, ona će kroz recepciju njegovih grafita usvojiti nešto od njegovih strategija korišćenja njegovom svetu tuđih znakova, što podcrtava značaj pozicije stvaralaca i mesta stvaralaštva u određivanju prirode i smisla dela u savremenom svetu. Ismailov Zid je, kao i Klarina pustinja – nekadašnji poligon za nuklearne probe i druge tajne militarističke operacije - liminalno ili liminoidno područje, istovremeno i unutar i izvan društvenog reda i poretka; oba mesta samo društvo je proizvelo kao svoje sramno naličje, kao „šugu“ u istoimenoj dečijoj igri.

Pored podzemnog, u sredini romana²⁴ je još jedno podzemlje – *Unterwelt* - film koji Delilo pripisuje čuvenom ruskom reditelju Sergeju Ajzenštajnu, koji ne samo da se i dešava u podzemlju, u tajnoj laboratoriji ispod površine zemlje, već Klaru asocira i na istoimeni (stvarni) film iz 1927, prvi holivudski gangsterski hit-film, verovatno i zato što se atmosfera zbivanja, na uvodnim karticama ovog nemog filma, opisuje kao "A great city in the dead of night...streets lonely...moon clouded...buildings as empty as the cave²⁵ dwellings of a forgotten age." (Sternberg, 1927) Ajzenštajn je i sam lik iz podzemlja – seksualnog, psihološkog i političkog. Predstavljen, u Klarinoj viziji, kao razapet između svojih potisnutih nagona i zvanične idologije, odnosno, između utopije i stvarnosti, Ajzenštajn stvara film koji završava u podzemnom bunkeru. Sem što je još jedan od modela romana u celini, ovaj film, zajedno sa kontekstom prikazivanja u koji je smešten dodatno osvetljava Delilovo viđenje načina postojanja i funkcije podzemlja – sovjetski film o naučnom i tehničkom degradiranju i uništavanju čoveka, navodno iz tridesetih godina 20. veka, u kosmopolitskom i tehnicističkom *art deco* zdanju iz istog perioda; publika koja reprezentuje kemp, tada još uvek novu i, inače, krajnje provokativnu, paradoksalnu i ambivalentnu supkulturu; nerazrešive kontradikcije u

²⁴ Stroga formalna simetrija *Podzemlja*, naročito 4. poglavlja (epizoda iz podzemne železnice je u sredini projekcije „Podzemlja“, a ovo pak u sredini *Podzemlja*), čini očiglednom činjenicu da je u sredini – rupa, tj. podzemni svet, čime se na nivou celine ponavlja simbolična slika praznog središta i publikom načičkanih margina tribina stadiona iz Prologa.

²⁵ Pećine su u mnogim predstavama ulaz u podzemni svet, npr. u *Eneidi* (Vergilije, 1970, str. 147) ili u orfičkoj „Himni Plutonu“ (Taylor, 1792) koju je, sa njenom idejom o otvaranju "the kingdom's void of day", Delilo po svoj prilici poznavao.

samom filmu i u odnosu filma i okruženja, odnosno filma i pratećeg performansa; prikaz Munmenovog „bombardovanja“ voza kao nevidljivog, kroz zvuk voza i podrhtavanje koje kretanje voza pod zemljom izaziva, intermeca filma; širenje pojma podzemlje tako da obuhvati i druge sfere zataškavanja, prikrivanja i potiskivanja, kao političke disidente i genetičke eksperimente, žrtve tehnoscijentizma, koje će u Epilogu romana, kao da su izašle iz ovog „Podzemlja“, Nik sresti u ruskim bolnicama, itd. Kada Klara, koja se tokom gledanja filma u njega zaista i udubila, na kraju izađe iz tog podzemlja, i ono kao da izlazi sa njom, kao da je postalo neizbrisiv i neodbaciv deo njenog pogleda na svet, tj. kao da je i ona, poput Pinčonove Edipe, postala projektor, s tim što su u Delilovom svetu projekcije stekle punu materijalnost: „Osećala se kao da je odenula taj film umesto suknje i bluze. [...] Taj film se sada nalazio svuda oko nje [...]“ (454) Osećaj izmeštanja koji film proizvodi jedan je od primera onog dejstva „nad očnim jabučicama“ o kojem govore kako Munmen (443) tako i reklamni agent Čarli Vajnrajt (540), s tom razlikom što umetnost - avangardna, anarhistička, anderground - teži da bude nasilje nad percepcijom, da se nametne pogledu koji je izbegava, promašuje ili se odvraća od nje, a advertajzing - suptilna kontrola i vešta manipulacija. Time što povezuje način razmišljanja jednog mladog i gnevnog beskućnika i jednog uspešnog reklamnog agenta, Delilo skreće pažnju na način na koji supkulture preuzimaju strategije proizvođača potrošačke kulture i pretvaraju ih u sredstva sopstvene borbe za opstanak i vidljivost.

Pored toga, način na koji su tokom projekcije Ajzenštajnovog filma muzičari varirali muziku Prokofjeva - i to „Marš“ iz opere *Zaljubljen u tri narandže*, koja i sama sadrži scenu u podzemnom svetu - ugrađujući u doživljaj filma auditivne aluzije na pedesete godine i evocirajući ideološku i socijalnu atmosferu jednog nevinijeg i naivnijeg doba, da bi zatim, istom tom muzikom, razotkrili preteće i kontrolišuće aspekte zabave, fokusira Klarina razmišljanja na ideju sukoba ne između različitih jezika, nego unutar istog onog sistema znakova koji proizvodi moć. Otpor dominirajućim predstavama ne ostvaruje se kroz otvoren napad, nego kao subverzivno rekonfigurisanje elemenata kojima se te predstave proizvode. Reč je o svojevrsnom semiotičkom gerilstvu - način na koji sam Delilo upada u istoriju ubacujući u npr. prikaz Kapoteovog crno-belog bala performans anderground pozorišne trupe, koja izvodi mrtvački ples, drugi je primer takvog umetničkog i kulturnog gerilstva.

Posebnu pažnju zaslužuje triptih „Manks Martin“ koji i vizuelno, grafičkim sredstvima, evocira rupu, možda opet onu Odisejevu, s tim što bi u ovom slučaju Odisej bio sam Delilo dok „kopa“ po američkoj prošlosti i američkim predstavama/slikama. Posle svaka dva poglavlja Delilo, naime, koristeći i grafički istaknute, crne listove, uvodi delove priče koji predstavljaju direktan nastavak priče iz prologa i, između ostalog, donose razrešenje tajne o početnom kretanju loptice iz bejbol utakmice, koja ostaje nepoznata zainteresovanim likovima iz glavne priče. Obeležavanje ovih umetnutih delova

crnim listovima čini da oni deluju kao da su u tzv. crnoj rupi, u prostoru čija je gravitacija toliko jaka da se materija zgušnjava do potpune neprozirnosti i nepropustljivosti, što jeste u vezi sa opozicijom crno-belo, čije bezbrojne varijacije čine jednu od tematskih linija romana, na samo na rasnom planu (porodica Martin je, inače, crnačka) ali je, takođe, i hipoteza koja daje naučnu osnovu mitskoj predstavi o potpuno mračnom svetu iz kojeg nema izlaza i koji čini nevidljivim (Neviđen ili nevidljiv je doslovno značenje imena grčkog božanstva podzemnog sveta i samog tog sveta – Had, Ad (Srejšović & Cermanović-Kuzmanović, 2000, str. 443-444)). S obzirom na to da priča o Manksovoj prodaji sinovljeve loptice predstavlja ono što Martin nije uspeo da sazna, čak ni uz pomoć sve naprednije tehnologije, a što bi zaokružilo genealogiju i njemu i Niku dokazalo autentičnost loptice, značaj ovih epizoda jeste i u tome što tematizuju skrivenost porekla, nemogućnost da se ikada dospe do pravog početka nečega. Time što to nedostupno smešta u afro-američku porodicu, Delilo neuspeh potrage povezuje sa potiskivanjem stranog. Pored toga, time što prepliće jednu haotičnu, kontingentnu i inverznu pripovest i jednu koherentnu priču koja se odvija linearno, unapred, i koja je, pri tom, u prezentu, iako hronološki prethodi događajima u čiji se prikaz umeće, Delilo ne samo da formalizuje napetosti i polaritete, razmimoilaženja, kao i nepredvidljiva, a često i nevidljiva, ukrštanja suprotnosti i heterogenih elemenata, već, dajući nastavak priče o dečaku Koteru Martinu i njegovom ocu, koja je, u stvari, priča o očevom sebičnom izdajstvu sinovljevog poverenja i priča o komodifikaciji uspomena i kulturnih predmeta, sugeriše arhetipsku i paradigmatičku crtu dešavanja prikazanih u ovim „prezentnim“ delovima romana.

Uveličavajući tačkice panoramskog mozaika (post)moderne svakodnevice, koja već jeste svojevrsno duhovno podzemlje, stanište „slika“²⁶, koje uključuje i zavisnost napredovanje kroz prostor iskušenja od moći ispravnog imenovanja – kao u *Egipatskoj knjizi mrtvih*²⁷ - Delilo otkriva jedan drugi podzemni svet, tačnije, lavirint mnoštva različitih i već slojevitih, bezdanih podzemlja, koja organizovanu, glatku, čvrsto umreženu i koherentnu površinu neprestano, iznutra, probijaju i raščlanjavaju je. Zadržavajući dvosmislenost i dvostrukost Pinčonovih podzemlja, na koja se nadovezuje (što smo tek nagovestili) - to da su istovremeno i nus-proizvod sistemā i proizvod otpora

²⁶ Nastavljajući se na Homera, koji stanovnike podzemlja koje Odisej sreće označava kao „prazne senke“ (Homer 1998, 190) „podobne sanku“ (Homer 1998, 195), Vergilije posmrtnu, nesušastvene, doslovno neuhvatljive oblike mrtvih naziva beživotnim slikama (Vergilije 1970).

²⁷ I u egipatskoj tradiciji ovih knjiga, kao i u budističkoj, radi se o putovanju duše kroz među-prostor, o prelaznom stanju, odnosno među-stanju na putu željene duhovne transformacije. I ovde je reč o stadijumima prepoznavanja figura koje duša susreće na svom putu, s tim što su te figure vrlo često predmeti ili delovi predmeta koje treba prepoznati kao hipostaze elemenata ili aspekata kosmičkih principa i obratiti im se njihovim pravim (tajnim, posvećenim) imenom. Imenovanje je, dakle, uslov daljeg napredovanja, ali i sticanja izvesne moći nad imenovanim. Delilo će nas kroz ovu temu – pokušaj da se stvarnost savlada adekvatnim imenovanjem (razgovor Nika i oca Paulusa o cipeli (550-552²⁷) i katalog delova frižidera (529-530) mogli bi biti parodije scena u kojima egipatski pokojnik treba da imenuje delove vrata ili čamca) i zavisnost spoznaje i stava prema stvarnosti od opsega i načina na koji se ta stvarnost posreduje u i kroz jezike (množina je ovde ključna) – uvesti još dublje u dinamičan socijalni život reči, u identične procese vezane za život u jeziku kao poseban aspekt života i sveta.

i subverzije sistemā, da su sredstva kontrole i totalnog nadzora i sredstva plodonosnog, mada i (auto)destruktivnog haosa, da su prividna opozicija koju poredak sam za sebe stvara i da su zone otrgnute od uticaja onoga što ih je stvorilo - i Delilova podzemlja afirmišu uvek novu graničnu poziciju, „na neodlučnoj crti“, „između / sata i sata, reči i reči, moći i moći“ (Eliot, 1998, pp. 91-92) i permanentno podrivanje homolognih i monoloških praksi.

Literatura

- Agamben, Đ. (2010). *Profanacije*. Beograd: Rende.
- Aligijeri, D. (1998). *Božanstvena komedija*. (D. Mraović, Prev.) Podgorica: CID.
- Badž, E. A. (1989). *Egipatska knjiga mrtvih: Anijev papirus*. Beograd: B. Stanić.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Benjamin, V. (2007). *O fotografiji i umetnosti*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Boxall, P. (2006). *Don DeLillo : The Possibility of Fiction*. London, New York: Routledge.
- Brek, T. (2008). Na granici istorije: premotavanje prošlosti u *Podzemlju* Dona Delila. U S. Gavrilović (Ur.), *13 čitanja* (str. 95-117). Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- DeLillo, D. (1997, September 7). *The Power of History*. Retrieved December 25, 2011, from New York Times Book Review:
<http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>
- DeLillo, D. (2011). *Underworld*. London: Picador.
- DeLillo, D. (2007). *Podzemlje*. (Z. Paunović, Prev.) Beograd: Geopoetika.
- Dewey, J. (2006). *Beyond Grief and Nothing : a reading of Don DeLillo*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Dostojevski, F. (1994). *Zabeleške iz podzemlja i dve novele* (fototipsko izd. iz 1933). (B. Kovačević, Prev.) Valjevo: Glas crkve.
- Edmonds, R. G. (2004). *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elijade, M. (2011). *Rasprava o istoriji religija*. Beograd: Akademska knjiga.
- Elijade, M. (1990). *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Eliot, T. S. (1998). *Pesme*. (J. Hristić, Ed., I. B. Lalić, J. Hristić, D. Albahari i R. Livada, Prev.) Beograd: SKZ.
- Evans Venc, V. J. (Ed.). (1991). *Tibetanska knjiga mrtvih : posmrtna iskustva u Bardo Ravni*. (B. Mišković, Prev.) Beograd: Prosveta.

- Ficdžerald, F. S. (2004). *Veliki Getsbi*. (L. Macura, Prev.) Beograd: Politika, Narodna knjiga.
- Harper, D. (2001-2012). *Online Etymology Dictionary*. Retrieved May 10, 2012, from <http://www.etymonline.com/>
- Heise, T. (2011). White Spaces and Urban Ruins: Postmodern Geographies in Don DeLillo's *Underworld*, 1950s-1990s. In *Urban Underworlds: A Geography of Twentieth-Century American Literature and Culture* (pp. 213-253). New York: Rutgers University Press.
- Hesiod. (1975). *Postanak bogova. Homerove himne*. (B. Glavičić, Prev.) Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hillman, J. (1979). *The Dream and the Underworld*. New York: Harper & Row.
- Homer. (1998). *Odiseja*. (M. N. Đurić, Prev.) Beograd: VERZALpress.
- Knight, P. (2000). Everything is Connected: *Underworld's* Secret History of Paranoia. In H. M. Ruppensburg, & T. Engels (Eds.), *Critical Essays on Don DeLillo* (pp. 283-301). New York: G.K.Hall.
- Milinković, S. (2002). Umesto uvoda. U Varon, Seneka, & Lukijan, *Menipska satira* (str. 5-36). Novi Sad: Stylos.
- O'Donnell, P. (2008). *Underworld*. In J. N. Duvall (Ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo* (pp. 108-121). Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinčon, T. (1992). *Objava broja 49*. (D. Albahari, Prev.) Novi Sad, Beograd: Svetovi, Rad.
- Platon. (1976). *Država*. (A. Vilhar, & B. Pavlović, Prevodioci) Beograd: BIGZ.
- Platon. (2002). *Ijon. Gozba. Fedar. Odbrana Sokratova. Kriton. Fedon*. (M. Đurić, Prev.) Beograd: Dereta.
- Srejski, D., & Cermanović-Kuzmanović, A. (2000). *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Sternberg, J. V. (Director). (1927). *Underworld* [Motion Picture].
- Sulima, R. (2005). *Antropologija svakodnevice*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Taylor, T. (1792). *The Hymns of Orpheus*. Retrieved Jun 1, 2012, from Sacred Texts: <http://www.sacred-texts.com/cla/hoo/index.htm>
- Trebješanin, Ž. (2008). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu.
- Vergilije, P. M. (1970). *Eneida*. (B. Klaić, Prev.) Zagreb: Zora, Matica hrvatska.
- Vilijams, V. K. (1983). *Izabrane pesme*. (D. Popović-Srdanović, Prev.) Beograd: Nolit.
- Werwath, T. (2006, March 19). *The Culture and Politics of Graffiti Art*. Retrieved January 16, 2012, from Art Crimes: www.graffiti.org/faq/werwath/werwath.html

Abstract

UNDERWORLDS IN DELILLO'S UNDERWORLD

After an introduction that briefly summarizes the persistence of representations of subterranean and underworlds, relevant connotations and frames of reference of some of these notions and their reinterpretation and re-contextualization, from Plato to Hillman, the paper analyzes the images and figures of the underworld in the eponymous Don DeLillo's novel, and with the underworld-connected motifs, known as katabasis (descent to the underworld) and nekylia (invocation of dead souls). Underworld in this novel is not only the eponym of the narrative or of the apocryphal attributed to the Russian film director Eisenstein, but topos, "hidden chronotope" (Bakhtin) and the symbol of the omnipresence of the other, hidden, repressed, secretive. It appears in countless versions and variations, at the individual, social, political, cultural, and national level ... of the represented world and is, also, transmitted into the structure of the novel, becoming part of its formal organization and figure of several narrative strategies, such as the descending-ascending chronology, inserted "black" story, and so on.

Some of the details and elements analysed are as follows: Bruegel's *The Triumph of Death* with its Hell entrance and Hoover's projections from the picture into the world and vice versa, an act echoed in the Sister Edgar's vision of open Hell and the old dead entering the world; analogy between Bruegel's pictorial and DeLillo's diegetic space; allusions and references to T. S. Eliot's "Hollow Men" and "The Waste Land" and to Odysseus's summoning of the dead at the beginning of the first chapter, in the desert, after a temporal ellipse that suggests Biblical forty years of temptation, expiation and redemption, which are also "forty years of underground" lived by Dostoyevsky's underground hero, and so on. Intertextual aspects of DeLillo's evocations of the atmosphere of the underworld and unessential, dreamlike, hollow and image or idol-like existence, as the life of the dead is represented in Homer and Virgil, and is specifically stressed, so as the coincidence of Nick's and novel's motifs for re-memory, counter-narrative and re-enactment of the past with Odysseus personal and Aeneas' national and constitutional motifs for going under world and looking for his mother or father, respectively. Some of the parallels between Oedipus Maas' experiences "among the shadows" in Pynchon's *The Crying of Lot 49* and the experiences of DeLillo's characters are found to be heuristically important, too.

Allusions to the symbols, figures, typical scenes and topography of many different representations of the underworld, including not only ancient Greeks and Romans, but Egyptian and Tibetan books of the dead, too, and the nature of being there are found at the different levels of the novel, in its content, as in its structure and form. For example, the novel is segmented in nine parts – six chapters, prologue, epilogue and tripartite story Manx Martin, story marked by the black pages running through the rest of the novel like a black river – which is the number of Hell circles in Dante's *Divine Comedy* and the number of circles of the hellish river Styx surrounding Virgil's underworld. The narrative is organized according to the *myse en abyme* technique – inverted chronology of the main six chapters, in its meaning and its scopes similar to the graphically marked descent of lyrical subject of William Carlos Williams' "Descent", functions as a kind of a temporal underworld embedded in the frame made of the prologue and the epilogue; in the middle of it there is an apocryphal "Unterwelt" in the middle of which is an episode from the double underground – socio-cultural underground of minority gay anarchist graffiti artist and physical underground rail.

Relationships between the everyday life of a lot of very different characters and the official history of the period are also represented as the ambivalent and ambiguous contacts and communications between the ground and the underground, the world(s) and the underworld(s) but the question concerning their mutual insideness / outsideness remains unresolved and indecisive, suggesting coincidence of their complicity and their antagonism. Every underworld and underground is both the mimicry and the parody of the official institutions and their structures of organisation and administration, and every official institution is simultaneously secretive and underground. There are many minor underworlds in the novel and every one of them is a kind of the waste and a way of waste management, not only dumps as the manifest monuments of death and use, but the subways communities, slums, graffiti group

members, governmental scientific operations in the desert, financial currents, and so on. So many essentially dystopic underworlds in the psyche, society, culture, economy... produce the effect of the omnipresence and, simultaneously, of the fleeting and floating borders and frontiers pushing the narrative always toward the edges and voids.

As the inter-zones always struggling to get detached from the socio-political and economic circumstances that have produced and determined them, DeLillo's underworlds are not just the ubiquitous points of surfaces' fissures and fractures but, also, the affirmations of quest for always new liminal positions which subvert and disable monologist and uniform point of view.

Key words: Underworld, *underworld*, *underground*, *Hades* (Haidēs), *katabasis*, *death*, *memory*.