

Народна библиотека Бор, Бор

DOI 10.5937/kultura1962040S
УДК 821.111(73).09-31 Делило Д.
82.0

прегледни рад

ПРЕДСТАВЕ СВАКОДНЕВИЦЕ У РОМАНИМА ДОНА ДЕЛИЛА

Сажетак: *Рад се бави неким од начина посредовања свакодневице и представа о свакодневици у романима савременог америчког писца Дона Делила, те средствима приказивања доживљаја мистичних и латентних импликација свакодневних пракси и искустава. Анализирају се прикази момената појачане пријемчивости за сопствену и заједничку свакодневицу, фигуре доконог шетача и дангубе као наративна и стилска средства, различити начини, увек посредованог опажања и вредновања свакодневних окружења у неколико Делилових романа односно, како се сам аутор изразио, „зрачење у свакодневици”, које се манифестује кроз преобиле значења, асоцијација и конотација свакодневних феномена, те њихове мистичне, параноичне или мелодраматичне доживљаје.*

Кључне речи: *свакодневица у књижевности, Дон Делило (Don DeLillo), докони шетач (flâneur), информациона презасићеност, просторне и временске представе у књижевности*

Приказујући одређене активности и телесне, просторне, когнитивне, бихејвиоралне и друге праксе као уобичајене односно саморазумљиве и свакодневне за одређене групе и типове људи, а одређена места и објекте као просторе резервисане за упражњавање навика и извођење обичних, па и крајње тривијалних радњи, књижевност активно доприноси како кодификовању тако и разумевању и прихватању одређених појава, искустава, осећања, образаца мишљења, реактовања, понашања и поступања са собом, другим људима, стварима и окружењима као свакодневних за мање или више прецизно одређену друштвену или друштвено-психолошку групу, класу или заједницу. Било да такве активности, појаве и стања, заједно са њиховим окружењима, подр(а)жава односно реконструише да би их идеализовала, популаризовала, репродуковала и одржала као пожељне моделе свако-

дневног битисања, или да би на њих, као на свакодневицу обесправљених и маргинализованих, скренула пажњу, или да их критикује, карикира, раскринкава, подвргава иронији или сатири, књижевност доприноси и начину на који се то свакодневно вреднује и доживљава. „Њен однос према свакодневици често је парадоксалан”, примећује, доста паушално Рита Фелски (Rita Felski)¹ у свом покушају да дефинише сам појам свакодневице, при чему, по њој, тај парадокс проистиче из истовремености тежње да се свакодневица очува и порекне. Када је „страствено заинтересована за обично”, књижевност га онеобичава, увеличава попут микроскопа, раскрива и на тај начин трансцендира. Таквим ставом се, међутим, превиђају како културно-историјске, стилске, жанровске и индивидуалне разлике у приступу и књижевно-уметничкој обради свакодневице, тако и потенцијал књижевности да кроз представе неких/нечијих свакодневица и о свакодневици делује и у и на свакодневицу. Узимајући у обзир дело аутора који изнова и изнова тематизује свакодневне и на свакодневицу усмерене ефекте медијски произведених односно телевизијских, филмских, рекламних, књижевно-популарних, али и других, критичких и теоријских представа о свакодневици, колико и обавезу уметника да актуелне свакодневице сагледава и представља у ширим друштвено-политичким и идеолошким контекстима, можемо да уочимо до које мере се сама свакодневица утопила што у несвесно и постепено усвојене, што у наметнуте, али увек вредносно обојене представе о њој.

Амерички писац Дон Делило (Don DeLillo) свакако спада у ауторе који су „страствено заинтересовани за свакодневицу”, у смислу да је у фокусу његових приповести, без обзира на жанровске, композиционе, тематске и друге разлике између његових дела, управо мноштеност, многообличност, многозначност и разнородност активности и доживљаја односно афеката који чине или образују свакодневицу као поље непрестаних идентификација и субјективација. Његов захват у свакодневицу – тачније свакодневице – врло је широк, и у смислу опсега свакодневних пракси, гестова, навика, обичаја и феномена који се кроз приповести евоцирају или реконструишу, и у смислу опсега друштвених слојева, професија, узраста, животних стилова чију свакодневицу ликови (и безбројни „статисти”) репрезентују, и у смислу временског опсега које Делилови романи заједнички описују, дајући особени увид у историју америчких свакодневица

1 Felski, R. The Invention of Everyday Life, in: *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, (2000), New York and London: New York University Press, pp. 77–98.

од средине двадесетог века до данас. Стога се кроз његов опус могу следити линије приказа и тумачења начина на које се у свакодневном животу одражавају и размножавају узастопне и конкурентне идеологије и политике идентитета. Могу се уочити низови представа конвергентних социјално-психолошких, епистемолошких и онтолошких ефеката све-присуства разноразних „инстант” технологија и медија, те потпуног продора уз помоћ њих произведених „слика” у свест и непосредну физичку реалност; убрзаног развоја наоружања, нарочито нуклеарног, а са њим и претњи од тоталног уништења; затим, опште усмерености капиталистичке производње ка убрзавању производних процеса и иновација, а самим тим и ка производњи отпада; перманентне кризе (било чега) која, како то образлаже Френк Кермод (Frank Kermode), подразумева да се оно иминентно – блиско, наступајуће, надолazeће – доживљава као иманентно, инхерентно садашњем тренутку, не као могућност или клица, него као већ реализовано;² и многих других. У наставку ће, међутим, бити речи о начинима „увођења” односно посредовања тим феноменима (пре)обликоване свакодневице у романе као о моделима успостављања односа према њој.

У књижевности су, а пре свега у роману, чији је „успон”, по Вату (Ian Watt), омогућило смештање фикције у окриље свакодневних искустава реалности тадашњих „обичних” читалаца,³ мање или више опсежни, прецизни или сугестивни описи свакодневних окружења и активности одавно присутни, али са различитим функцијама и циљевима: код Делила је врло често реч о приказивању самог опажајног чина, који из тока дешавања извлачи и привремено издваја одређене, ни по чему узбудљиве или изузетне, напротив, у датом контексту крајње обичне сцене, разлажући их и растежући време њиховог трајања. Некада је реч о изненадним, на случајним и привременим односима или импулсивним реакцијама заснованим увидима – представљеним као догађаји у свести и дискурсу ликова – у имплицитна, тајна, час мистична, час манипулативна и застрашујућа, могућа, тек наслућена значења свакодневних призора и/или звукова, ствари, гестова итд., а некада о наративним, композиционим и стилским поступцима који вишак значења, тачније узнемирујуће иако неизвесно присуство тих других значења на рубовима перцепције и артикулације читаоцу суптилно наговештавају. Своди све ове ретардације на једнообразне,

2 Kermode, F. (2000) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford et al.: Oxford University Press, p. 25.

3 Watt, I. (2001) *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 22, 26, 60.

романтичарске „визионарске моменте“⁴ било би погрешно, јер се овакав начин увођења другачијег, истовремено и згуснутог и растегнутог времена опажања/посматрања у дотадашњи ритам приповести изнова тематизује и драматизује управо зато да би се истакла несводивост таквих момената и таквих доживљаја латентних, некада и опаких импликација, који свакодневицу пунктирају да би постали њен саставни део.

Затеченост појавом, њеним визуелним, аудитивним, ольфакторним и/или тактилним квалитетом, честа је у Делиловим романима, као и то да опажај не провоцира никакву физичку (ре)акцију, изузев самосвести, ауторефлексије и саморазлагања, што је један од начина на који се успоставља веза са одређеним филмским техникама приказивања односно конструкције сцене, а нарочито са наслеђем филмског неореализма: ликови у Делиловим романима више и чешће опажају него што делају или реагују. Стога и за њих важи Делезова (Gilles Deleuze) констатација о филмовима Висконтија (Luchino Visconti) или, Делилу иначе врло блиског и инспиративног Антонионија (Michelangelo Antonioni), да „[ч]исто оптичка и звучна ситуација не прераста у акцију, као што није ни уведена акцијом. Она нам омогућава да ухватимо, или сама треба да ухвати, нешто неподношљиво, недопустиво.“⁵ Па ипак, акумулација оваквих интервала појачане пријемчивости за неку свакодневну ситуацију, атмосферу, окружење или ствар, током којих се задржавају ефемерне сензације и призори који измичу, чији се детаљи на том „успореном снимку“, у случајном, насумичном „кадру“, јасно уочавају и истичу са оштрином која им придаје готово надреалан тон, чини да њихово јављање постепено стиче карактер прогресије: нису ти свакодневни детаљи приказани, тачније, „зумирани“, само зарад „ефекта реалности“⁶ нити само у склопу друштвене, психолошке или етичке карактеризације и мотивације, нису у функцији ни ликова ни фабуле. Напротив, ликови су у функцији медија свакодневице, што се у роману *Боди артист*,⁷ нарочито у његовом првом делу, реализује са запањујућом минуциозношћу, у виду готово неподношљиво напетог описа једног крајње обичног доручка брачног пара

4 Maltby, P. The Romantic Metaphysics of Don DeLillo, in: *Don DeLillo*, ed. Bloom, H. (2003), Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 51–70.

5 Delez, Ž. (2010) *Slika-vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 21, 39.

6 Barthes, R. (1968) L'effet de reel, *Communications* 11, Paris: Centre national de la recherche scientifique, pp. 84-89. Доступно и на порталу Persée: 12. janvier 2019., https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

7 DeLillo, D. (2005) *Bodi artist*, Beograd: Geopoetika, str. 7–35.

и њихове интензивне комуникације са укусима хране коју једу, штампом коју читају, амбалажом коју додирују више и чешће него што је то за обедовање неопходно, тако да се међуљудски односи и интима супружника читаоцу пренесе кроз узајамне односе тих укуса, мириса, шумава и других, осамостаљених сензација и самодовољних, готово пантомимичарских гестова.

Иако оваква врста истицања латентних могућности или димензија свакодневице у истанчаној и пажљивој свести има своју дугу и разгранату генеалогiju у књижевно-уметничком и религиозно-филозофском наслеђу (разни правци хришћанског мистицизма и зен, Китсова (John Keats) „негативна способност”, Бодлерова (Charles Baudelaire) „шума симбола”, Џојсова (James Joyce) дефиниција појма јасноће у уметности, тј. *claritas*, познатија као „епифанија”, надреалистички „нађени предмети”, Сартрова (Jean-Paul Sartre) „мучнина”, на пример, и мада појединачни примери приказивања ових катарзичних момената у свакодневици у Делиловим романима најчешће укључују и алузије и асоцијације на те традиције, а онда и имплицитни дијалог са њима постављен у савремене контексте, критичари су склони да њихову учесталу појаву подведу под психопатолошки термин шизофренија,⁸ позивајући се притом на Бодријара (Jean Baudrillard) и, чешће, на Фредрика Џејмсона (Fredric Jameson), који је шизофрену темпоралност – интензитет без трајања и распад временског тока на серију неповезаних садашњости без трагова прошлости или наговештаја будућности, а самим тим и дисконтинуитет односно немогућност идентитета – уврстио у карактеристике постмодернизма и постмодернистичких естетских пракси.⁹ Код Делила несумњиво постоје бројне сцене које и експлицитно упућују на једну такву, имплозивну садашњост. На пример:

„Знаш шта стварно не мислим?”, рекла је. „Не мислим да могу да поднесем идеју сутра.” [...] „Ствар је у томе да не могу да прихватим више времена од оног које је управо овде. Изабери праву реч, јер то је важно. Не место, то је реч

8 Muirhead, M. (2001) Deft Acceleration: The Occult Geometry of Time in “White Noise”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42(4), Washington: Heldref publications, pp. 402–415; Smethurst, P. (2000) *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Novel*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, pp. 85–86; Wilcox, L. Baudrillard, DeLillo’s “White Noise”, and the End of Heroic Narrative, in: *Critical Essays on Don DeLillo*, eds. Ruppertsberg, H. and Engles, T. (2000), New York: G. K. Hall & C., pp. 196–212.

9 Jameson, F. (2001) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (10 ed.), Durham: Duke University Press, pp. 26–29.

за лифт. Не ни канцеларија или заграда, то је превише уопштено и примењиво на све.”

„Окружење.”

„Хвала ти, Џек.”[...]

„Плаши ме та ствар, то што су људи роботи. И окружење, Џек, хвала ти.”¹⁰

У речима Пем, једне од (анти)јунакиња у роману *Играчи*, препознају се својеврсни поремећај у доживљају простора и места и елементи агорафобије, с обзиром на њено разликовања лифта као места (затвореног, покретног, малог) од хола као простора (заstraшујуће неизмерног, апстрактног, отвореног, непредвидивог и узнемирујућег).¹¹ Превласт концепције (динамичног, променљивог, порозног, еластичног и флуидног) окружења у проксемици, тј. у начину опажања, доживљавања и употребе простора, која се у роману манифестује и као рефлекс ергономије и организације радног и пословног простора, подразумева и јачање тог новог типа (само)свести – свести која се тешко разлучује од онога што је у датом тренутку окружује, због чега је будућност, свако темпорално трансцендирање живљеног момента, за њу незамисливо (док прошлости, због готово потпуног одсуства било каквог сећања на ранији живот, као да и нема). Та неспособност „искључивања”, о којој сведочи и мужевљев доживљај прикључености на апарате који кодирају и дисеминирају берзанске податке, а у којима он препознаје кодирание властите мисли, у вези је са јачањем осећаја индивидуалне немоћи у свету и граду „који функционише на принципима заstraшивања”, маниристички сумњичаве угрожености која у сваку, и најобичнију ситуацију или ствар, уноси и „референцу на прожимајући страх”,¹² чему је потребна игра – свакодневно играње брачних и пријатељских улога, прељуба, играње детектива, а онда и терористе – као противтежа. Ескапистичко-терапијске функције „игара” на које се упућује насловом овог романа произилазе управо из те уплетености у непосредно а све сложеније и непрозирније окружење, из потпуне ухваћености у невидљиве мреже таласа, сигнала, одраза, готово опишљивих представа, информација и у нематеријалне информације претворених ствари.

Међутим, у Делиловим романима у целини, заправо је реч о тежњи да се свакодневица евоцира у својој мноштвености и историчности, и као приватна и лична, и као заједничка тј.

10 DeLillo, D. (1989) *Players*, New York: Vintage, pp. 42–43.

11 Исто, стр. 24.

12 Исто, стр. 38.

породична, друштвена, радна, градска, али и у свој својој пластичности и сложености, па и хаотичности и расејаности; у својој неодвојивости од регулаторних, усмеравајућих, хегемоних медијских и идеолошких представа, које је умногостручавају и посредују, те диктирају однос према њој; у немогућности – упркос јакој потреби за тим – да се сведе на један једноличан, али и заштитнички, смирујући или утешан ритам и циклусе понављања монотоних и аутоматских радњи; да се тематизују контрадикције које се живе и савлађују из дана у дан, укључујући и кризе идентитета као свакодневна искуства и разне тактике и стратегије њиховог превладавања. Један од могућих примера јесте и начин на који се за приказивање свакодневице из различитих углова Делило служи фигуром шетача, проистеклом из ликова и теоријских концепција доколичара односно, како је изворан назив овог типа – *flâneur*-а.¹³ То не значи да у Делиловим романима заиста постоји лик који би се могао свести на овај тип, већ да Делило реконтекстуализује одређене елементе пракси које се за доконог шетача традиционално везују, те да се поједини ликови повремено налазе и у улози тако редефинисаног *flâneur*-а, који је, заправо, једна од наративних стратегија. Делило користи топосе који су се, или се још увек повезују са доколичарским начином опажања и коришћења заједничког или јавног простора, заснованим на подозривости према свакодневици и склоности ка „дешифровању” доба кроз физиономије, фасаде, излоге, кроз „улични спектакл знакова у различитим појавним облицима”.¹⁴ Фигура *flâneur*-а незамислива је без фигура масе – *flâneur* се појављује као, истовремено, анониман део аморфне уличне масе и као њена супротност. Маса га и привлаче и одбијају; он је „човек у гомили, а не човек гомиле”¹⁵ – неприметан,

13 Прегледа и расправа на тему модернистичког *flâneur*-а (и разлика/сличности између њега и дендија, туристе, уличног фотографа, фелтонисте, потрошача, савременог „интернаута” итд.) има много, те се овде неће у детаље понављати историја ове концепције и њених све бројнијих варијанти. Видети: Gleber, A. (1999) *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, New Jersey: Princeton University Press; Featherstone, M. (1998) *The Flâneur, the City and Virtual Public Life*, *Urban Studies* 35(5-6), Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 909–925; Jenks, C. *Watching Your Step: The History and Practice of the Flâneur*, in: *Visual Culture*, ed. Jenks, C. (1995), New York, London: Routledge, pp. 142–160; Solnit, R. (2010) *Lutalaštvo: istorija hodanja*, Beograd: Geopoetika, str. 199–201.

14 Gleber, A. nav. delo, str. 10–13.

15 Shaya, G. (2004) *The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910*, *American Historical Review* 109(1), Washington, DC: American Historical Association, pp. 41–77. Упоредити приповетку „Човек гомиле” у: По, Е. А. (2006) *Sabrane priče i pesme*, Beograd: Rad, str. 343–347.

неупадљив, чак и невидљив (што су, иначе, чести атрибути ликова код Делила). Међутим, савремени уметници и теоретичари шетње су из деветнаестовековних доживљаја метрополе наследили не само фигуру *flâneur*-а већ, заправо, опозицију *flâneur* – *badaud* (дангуба). „*Flâneur*-а не треба мешати са *badaud*-ом [...] *Flâneur* је увек свој, док, напротив, индивидуалност *badaud*-а нестaje у маси, утапа се у спољашњи свет, који га очарава и доводи до опијености и екстазе. Тако *badaud*, под утицајем спектакла, постаје безлично биће; он више није појединац: он је публика, он је руља.”¹⁶ Једном речју, наивном *badaud*-у недостају „презрив скептицизам” и „болесна гордост” самосвесног *flâneur*-а. У овој опозицији лако се препознају како позиције између којих осцилира већина Делилових приповедача и/или фокализатора, а најочитије Карен у роману *Mao II*, тако и основе на којима се гради контраст између ње (као *badaud*-а) и писца Била (као *flâneur*-а), док у исто време лутају улицама градова, Њујорка и Атине. „Понета сањаријама, страшћу, кротким ентузијазмом”, Карен, као „прави” *badaud*, „поседује дозу простдушности која не искључује такт и утанчаност, чак поезију [...]”¹⁷ а која води њеном поистовећивању са гомилама које среће, било на улици, било у соби, путем екрана, при чему се њен доживљај тих хибридних, истовремено физичких и виртуелних простора и њихових садржаја преноси језиком чија их сликовитост и ритмичка организација преображава у својеврсне песме у прози.¹⁸ Код Била, напротив, препуштање тренутним утисцима не води самозабраву и растварању свести у представу, па он и у највећој гужви проналази простор за изолацију, „беспштедну, несаломиву”.¹⁹ Другим речима, Делило користи предиспозиције односно деривате обају типова, како би описао опсег могућих односа према свакодневном спектаклу.

Делилови ликови, дакле, утеловљују поједине аспекте ових фигура, с њиховом импресионистичком позорношћу према нијансама и неприметним менама истовремених утисака и надреалистичким смислом за халуцинантно-фантазмагоричне димензије издвојених сензација,²⁰ уз параноичну

16 Fournel, V. (1858) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: Adolphe Delhays, p. 263. Доступно путем Гугловог пројекта Књиге (Google books), 20. January 2014.; <http://books.google.com/books?id=Kh0JAAAAQA-AJ&oe=UTF-8>.

17 Исто, стр. 264.

18 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Pinguin, pp. 32–34, 176–178, 188–192.

19 Исто, стр. 197.

20 О споју „импресионисте” и „надреалисте” у лику шетача говори Gleber, A. nav. delo, str. 31.

опсесију скривеним смислом обичног, која је нова. Калеидоскопски токови мање или више извитоперених слика неповезаних уличних призора који се смењују великом брзином, какав, на пример, у роману *Играчи* ствара Лајлова перцепција низа који образују пословне зграде, пијанци који се рву око флаше и жена која виче у телефонским кабинама,²¹ типичан је начин на који се ова фигура користи као херменеутичко односно средство „читања” градске свакодневице. Притом Делило имплицитно указују на хомологију између градског простора и свести која се и сама доживљава као својеврсни простор. Тако се у споменутих *Играчима* „поновљивост” показује као кључна и заједничка карактеристика понашања једног од „играча”, берзанског службеника Лајла, и градског простора какав му се открива током ноћних шетњи по доковима Бруклина.²² Речју, фигура шетача је у функцији приказа града, а веза међу њима се остварује путем насумичног, бесциљног ходања и интензивног посматрања, при чему се ове две неусмерене, несврховите активности у урбаном простору представљају, истовремено, и као посебан стил мишљења. Не удаљавајући се никада превише од места (разметљиве и самодоволне) потрошње ствари и слика, од места приказивања и конструисања животних стилова,²³ Делилови приповедачи и фокализатори се крећу по рубу, посматрајући та места са дистанце коју гради иронична и самосвесна, али и отуђена перцепција.²⁴ Начин приповедања који следи такав начин кретања омогућава да се „у то окружење унос[е] својства која не потичу из њега нити из њега могу потицати”.²⁵ Она су резултат прекомерне осетљивости, којој бескрајно мали детаљи и нијансе не измичу, али и детективска проницљивост,²⁶ која се у Делиловим романима, услед сталног осећаја свеprisутства несазнатљивих

21 DeLillo, D. (1989) *Players*, p. 109–110. Иначе, калеидоскоп обдарен свећу је Бодлерова метафора за *flâneur*-а: Baudelaire, C. *Le Peintre de la vie moderne*, 17. août 2009., 30. janvier 2014., http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne.

22 DeLillo, D. *nav. delo*, str. 49.

23 Појава *flâneur*-а повезана је са наглим ширењем потрошачког друштва. Више у: Featherstone, M. *nav. delo*, str. 914; Shaya, G. *nav. delo*, str. 10; Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, pp. 10, 21, 427.

24 Упоредити: „као да је [свугде] странац”. Featherstone, M. *nav. delo*, str. 914.

25 Zimel, G. *Stranac*, u: *Georg Zimel: 1858–2008*, priredio Marinković D. (2008), Novi Sad: Mediterran publishing, str. 154.

26 Детективском проницљивошћу шетача су обдарили По (Edgar Allan Poe) и Валтер Бенјамин (Walter Benjamin). Видети: По, Е. А. *nav. delo*, str. 347; Benjamin, W. *nav. delo*, str. 441–442.

облика контроле и моћи, развија до параноје.²⁷ Међутим, за разлику од Поовог приповедача, који из понашања „човека гомиле” на крају ишчитава дубоко скривен, неизрецив злочин, Делилови шетачи детектују не злочине појединаца, већ једну притајену али свепрожимајућу склоност ка насиљу и деструкцији, што се у споменутих *Играчима* испољава у свом карикатуралном виду, док јунак компулзивно прави своје „менталне забелешке” тј. меморише најбаналније детаље, играјући се сведока који идентификује осумњиченог у лику сваког анонимног пролазника или сапутника у јавном превозу, и пратећи сопствене гестове и мимику, као да су туђи.²⁸ Међутим, та иста својства омогућавају и да се уз помоћ ове фигуре креира естетска односно естетизована дистанца од безобличности, неухватљиве динамике и ефемерности свакодневног живота, те да се парадоксална страност обичног покаже у другачијем виду.

„Навала ствари, врлудавих призора, помешаног кочоперења авеније, бучних излога, накита простртог по тротоару, дубоког тока одраза, глава које плутају у прозорима, кула које се разливају по вратима таксија, треперавих и издужених тела, све је то Билу било интересантно због начина на који је заустављало сваки коментар, на који је просто навирало, масивно, као твог првог дана у Џалалабаду, навирало и постојало. Ништа ти не казује шта би о свему томе требало да мислиш.”²⁹

Овај опис преламања и преливања облика, сем што наликује и кубистичкој слици простора конструисаној уз помоћ симултаног приказа сукцесивних утисака из различитих перспектива,³⁰ колико и футуристичкој мешавини облика у покрету, која овде укључује и збрку и симултаност другог и трећег лица, тј. доживљеног говора и унутрашњег монолога, у којем се сопство апострофира као други, самим тим и као читалац, у слику града уноси узнемирујући, управо радикално страни и надасве аутодеструктивни елемент, јер

27 Паранојом као културним, а не психопатолошким феноменом, и њеним манифестацијама у Делиловим романима бави се: O'Donnell, P. (2000) *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, London, Durham: Duke University Press. Видети и: Knight, P. Everything is Connected: Underworld's Secret History of Paranoia, in: *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Ruppensburg, H. M. and Engels, T. (2000), New York: G. K. Hall, pp. 283–301.

28 DeLillo, D. (1989) *Players*, New York: Vintage, pp. 38, 45.

29 DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin, p. 94.

30 „Када мислим на градове у којима сам живео, видим огромне кубистичке слике”, каже раније у тексту писац Бил, фокализатор овог призора (Исто, стр. 39) – и његов однос тј. његова самосвесна и самоиронична дистанца од непосредне заједничке свакодневице јесу посредовани.

се у и путем свести лика писца пореди са градом у Авганистану у којем у време приче (1989), после тек завршеног совјетско-авганистанског, почиње грађански и верски рат.

Простор кроз који се шета истовремено је и физички и имагинаран и, из романа у роман, све више виртуелан и дигиталан, због све изразитијег продора ИК технологија и њихових производа у материјалну стварност, па су топографија и архитектура тог простора флуидне, производ сензација, сећања, слободних асоцијација, прожимања официјелних и неофицијелних значења и жеља. Када шетња визуелну потрошњу простора и нагон за гледањем и посматрањем надлази изоштреношћу свих чула, оку се одузима примат у грађењу слике простора.³¹ Тако, на пример, Бронзинијев Бронкс у *Подземљу* више мирише и звучи, него што изгледа; обухвата га и додирује са свих страна, као вода, његов омиљени елемент, иако би се за њега могло рећи да је *flâneur* против воље – његове шетње имају своје номиналне циљеве (састанак са свештеником, одлазак у библиотеку, шишање пријатеља и сл.) али делују као да је тумарање по улицама прави циљ и истинска сврха његовог кретања. „То вам је једина уметност којом сам ја овладао, оче – шетање овим улицама и упијање чулима свега што се свакодневно налази на њима.”³² Почетком педесетих година двадесетог века, корача улицама своје четврти из дана у дан, допуштајући да га „шетња обаспе замешатељством звукова и покрета [...] да се гласови обрушавају и мириси шире на различите начине” јер је, по њему, „ходање уметност”.³³ Његово кретање читаоцу посредује атмосферу имигрантског Бронкса, пијачну вреву, кухињске мирисе који се у то време још увек несметано и без срама шире улицом, влагу подрума, смрад испљувака, разговоре пролазника, велики број уличних дечијих и друштвених игара, случајне сусрете и мноштво жаргона који су се могли чути у том периоду, у географској и културној средини из које и сам аутор потиче. Мотив сусрета је, притом, у читавом *Подземљу* изузетно значајан због контраста између делова романа који се одвијају у Бронксу, где су случајни

31 Делилово инсистирање на мирисима, звуцима и тактилним сензацијама негира искључивост чула вида и погледа, што се често истиче као диференцијална карактеристика ове фигуре (нпр. Gleber, A. нав. дело, стр. 13–14, 29–31, 137; Jenks, C. нав. дело, стр. 146), на основу Бодлера („Све за очи, ништа за уши!”), како се узвикује у „Париском сну”) и његових метафора *flâneur*-а као медиј(ум)а слика, тј. као „огледала”, „каледоскопа” и „сликара” (Baudlaire, C. нав. дело, стр. 57–66).

32 DeLilo, D. (2007) *Podzemlje*, Beograd: Geopoetika, str. 683. Упоредити и: „Престанеш ли да ходаш, мртав си”; исто, стр. 238, или „Када престанеш да ходаш, мислио је, готов си”; Исто, стр. 672.

33 Исто, стр. 671.

и необавезни сусрети на улици могући и чести, и остатка романа у којем су сви сусрети или уговорени или медијски (путем новинских чланака о Клари и Марвину, на пример) провоцирани и посредовани, што их чини мање стварним, а више обликом туризма.

Поред тога, Бронзинијеве шетње посредују и специфичну конфигурацију темпоралности, односно, специфичан међу-односно неколико типова односа према времену као услову и оквиру квалитета доживљаја свакодневице и свакодневних искустава: „очајничко ишчекивање” у којем се одвија Цорцов живот, брзо живљење месара „у коме се нешто отимало да изађе напоље”, детињаста неодговорност и немар оца Паулуса према времену наспрам „[н]екакве силе” која самог Бронзинија приморава на супротано, „изврдавање” временског тока реверзибилним временом дечијих игара, време похрањено у стварима, сажимање или скупљање времена које само време са собом носи све док не постане „као време у књигама”; омогућавајући да се осети телесно или физиолошко време, време које производи сам човек као „станци-ца за дистрибуцију времена”.³⁴ Шетње с почетка педесетих година двадесетог века, док детектују симптоме нечег притајеног у свакодневним ритуалима појединаца, групица и читаве заједнице, истовремено граде и један интерсубјективан доживљај времена; оне с краја осамдесетих и почетка деведесетих година двадесетог века откривају затвореност сабијених и од заједничког одсечених приватних времена. Уз помоћ фигуре шетача указује се, дакле, и на историју друштвеног времена. С дуге стране, користећи Бронзинијеве стазе и путање као једно од наративних средстава за приказивање некадашње свакодневице Бронкса, Делило ствара слику града који живи на улици и за улицу, да би се, чини се несвесно, одупро притајеном бесу и насиљу. Оно, ипак, избија у сценама туча и понижења између Ника – условно речено, главног лика и јединог представљеног приповедача овог протејског романа – и његових вршњака, и у параноји, коју репрезентује педагогија застрашивања и одржавања хладноратног страха какву практикује двојница Едгара Хувера, сестра Едгар, чије компулзивно-опсесивно прање и чишћење симболизују интернализован и на језик свакодневице преведен ужас од инфилтрације страног и другачијег.

С друге стране, шетња као негација „паноптичког” мапирања урбаног простора,³⁵ које се скрива иза савремених

34 Исто, стр. 673, 677, 678–679, 684, 238, 237, 240, 230, 239.

35 De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkely: University of California Press, p. 94.

архитектонских и урбанистичких решења каква су „куле” или шопинг молони као самодовољни, микро-градови за одређене економске слојеве друштва,³⁶ никада не долази до свеобухватне слике простора кроз који се креће па – зато што његов поглед није у функцији „тотализујућег ока” и фантазма о „моћи свепогледа”³⁷ – шетач тај задати, испланирани лавиринт може да прекраја, али и да га доместификује, крећући се кроз њега као кроз огромни ентеријер, као да су улице истовремено и приватне собе и јавна позорница.³⁸ Међутим, у таквој склоности ка присвајању и прилагођавању локалног не види се само отпор институционалним облицима организације и контроле простора, већ и уверењу у способност и моћ опсервације и контемплације да стварају ред у хаотичности и расејаности крајње разнородних и прекобројних чулних и нервних надражаја које свакодневно искуство подразумева.³⁹

Шетња је, такође, средство претварања простора у место односно средство произвођења места као дела, аспекта или облика простора у којем и са којим се живи, којем се припада и који се осећа као свој, а не као непријатељско или резистентно окружење, или као апстрактан тј. геометријски физички простор у којем је свако место само једна тачка без својстава. Бронзини обликује свој свакодневни Бронкс. Свака компонента тог места – екстеријери и ентеријери, људи, предмети и стална интеракција међу њима – за њега има емоционални, интелектуални, меморијални, афективан значај и удео у самоспознаји. Притом, његова шетња путање, пролазе, углове и друге просторне јединице тренутно претвара у приватне споменике, јер уз њих везује личне успомене.⁴⁰ Међутим, и Бронзинијев осећај за место других

36 Реч је, наравно, о тзв. централизацији, на коју, на пример, у роману Мао II, реагује фотографиња Брита, својом тирадом против „чишћења” простора од локалне боје и неугледних људи и објеката истовремено, од „хаоса понад кровова”; DeLillo, D. *Mao II*, pp. 88, 39.

37 De Certeau, M. *nav. delo*, str. 92.

38 Benjamin, W. *nav. delo*, str. 422.

39 Првобитне журналистичке и фелџонистичке варијанте посматрача-луталице подразумевају управо ту моћ аутора да својим опаскама и, нада све, генерализацијама, унесе ред у хаос и конфузију, да објасни и изведе закључке и поуке. Видети: Werner, J. V. (2004) *American Flaneur: The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe*, New York, London: Routledge, p. 6.

40 За разлику од окружења које нема историјску димензију, место је немогуће без памћења и сећања, како у њиховом чисто психолошком, тако и у материјалном односно телесном, физиолошком виду. Видети: Casey, E. S. (1997) *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkley, Los Angeles: University of California Press, pp. XIII, 231, 238, 240; Malpas, J. (2007) *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge: Cambridge

приказаних становника тог дела Њујорка укључује и дијалектику ужитака и nelaгоде, прожимања и одбијања на релацији сопство-место. Напетост која прати однос човека према простору у којем и са којим живи контраст је равнодушности која прати Ников однос према безличној и безукусној правилности, безбедности и срећености улица „из снова о западу“⁴¹ у којима Ник у времену приповедања, а то је већ сам крај миленијума, живи. Ипак, то што Бронзини није једини фокализатор шестог дела романа, посвећеног изгубљеној свакодневици једне имигрантске четврти у светској метрополи, као и то што се уз друге персоналне тачке гледишта у форми унутрашњег монолога или доживљеног говора, које све заједно образују вишегласну структуру поглавља, слика Бронкса с почетка педесетих година двадесетог века гради и уз помоћ једне свевидеће, мада не и свезнајуће, неутеловљене, помало шпијунске свести, показује да се место и осећај за место не могу конструисати као искључиво приватне, индивидуалне и субјективне категорије, већ само као интерперсоналне и интерсубјективне. Стога две „фазе“ Бронзинија у *Подземљу* (с почетка педесетих и с краја осамдесетих година двадесетог века) нису противуречне, нити су само у функцији контрастирања биолошки зрелог доба и старости: Бронзинијева сиротињска старост у помало запушеном дому, крај дементне сестре, окружена и угрожена насиљем, болестима и пустошењем, заправо је слика судбине места као идентитетске категорије и свакодневице базиране на непрекидном осећају за место.

С друге стране, повучена рок-звезда Баки, приповедач и јунак романа *Улица Великог Џонса* (*Great Jones Street*), преузима улогу која приказује критички потенцијал ове праксе с оне стране пуког сензационализма – залажење у „мрачне“, „опасне“ и „прљаве“, полускривене делове града којима шетач по свом социјалном положају не припада и где је његово тумарање, попут инверзије пикарске авантуре, средство приказивања оних слојева друштва с којима он, иначе, нема и не може да има непосредног додира. Америчком сну, који је, књижевноисторијском терминологијом речено, пикарски, тј. сан о умешном и лукавом успону на друштвеној летвици, шетач супротставља искуства својевољног спуста

University Press, pp. 7–9; Ože, M. (2005) *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 58. С обзиром на то, осећај места или осећај за место, па и одсуство тог осећаја, о чему говори Едвард Релф, један је од кључних елемената свакодневице. Видети: Relph, E. (1976) *Place and Placelessness*, London: Pion Ltd., pp. 63–78.

41 DeLilo, D. *Podzemlje*, str. 92.

или пада.⁴² Сlike измучених и/или оштећених тела (крезу-би продавац јабука, жена у колицима и други) у последњем одељку овог романа довршавају и остварују халуциногене утиске о органима без тела и сунђерастом телу без органа, који су чинили важан део Бакијеве дотадашње приповести. Кроз њих се провлаче повици, псовке, blasphemична набрајања: онемели музичар и певач проналази и преузима глас улице, глас „људи и жена који за собом не остављају траг, оних чији мир зависи од тога да вичу све гласније и гласније”.⁴³ Социјални слојеви градског становништва се кроз Бакијеве слике и реторичке обрте показују као геолошки и археолошки слојеви Земље и цивилизације, чиме се открива упорно присуство и међусобна испреплетаност разних одбачених, привидно ишчезлих прошлости, оних чији су амблеми куга и венеричне болести, тако да читав одељак романа делује као да је у питању научно-фантастично путовање у прошлост, а не приказ шетње кроз оближњу четврт у садашњости приповести. Чини се да део града кроз који Баки лута, „заносећи се”⁴⁴, није са-времен самом себи тј. да је само време, по чувеним Хамлетовим речима, ишчашено или разглобљено (чин I, сцена V) – оваква „анатомија” времена одговара већ споменутиим сликама раскомаданог тела, односно, органа без обједињујућег тела. Стога време које Баки открива истражујући свакодневицу оближње „транзитне популације”,⁴⁵ а с оне стране своје дотадашње перманентне, атомизиране садашњости, подразумева упорно, несавладиво присуство дисконтинуираних фрагмената разних прошлости.

Речју, видљиви или невидљиви шетач постаје медијум оглашавања самог града. Захваљујући овом другом (недраматизованом, тј. невидљивом, безличном шетачу) приповедање постаје сродно репортажном или аматерском, им-

42 О „силазној мобилности” шетача више у: Jenks, C. *nav. delo*, str. 153.

43 DeLillo, D. (1973) *Great Jones Street*, New York: Penguin, p. 263. По томе што је и приповедач у првом лицу, Баки је најближи традиционалној концепцији *flâneur*-а, по којој је докона шетња текстуално продуктивна. Видети: Giber, A. *нав. дело*, стр. VIII, 5; Werner, J. V. *нав. дело*, стр. 16, као „текст уз слику”; Benjamin, W. *нав. дело*, стр. 419.

44 Деборова (Guy Debord) „револуција свакодневног живота”, чији одједи су и иначе присутни у Делиловим, нарочито раним романима, подразумевала је и праксу „заношења”, „застрањивања”, „скретања с пута” односно проласка (*dérive*) – „лудичко-конструктивно понашање” као средство мапирања „психогеографског рељефа градова”, тј. амбијенталних, а не урбанистичких или административних градских јединица, заснованих на функционалној, економској и идеолошкој сегрегацији простора, али и кретања. Видети: Дебор, Г. Е. (2011) *Теорија проласка*, Градац 164–166, Чачак: Дом културе и Уметничко друштво Градац, стр. 53–57.

45 DeLillo, D. *Great Jones Street*, p. 265.

провизованом начину коришћења покретне камере, нарочито оном чији је циљ да „ухвати” појаве које су у својој краткотрајности и сићушности иначе неухватљиве, али и да их повеже. Као што за доконог шетача све може постати предметом пуне пажње, јер му је сваки приказ због нечег интересантан и јер никакви циљеви, намере или дестинације не усмеравају и не ограничавају путању његових кретања и посматрања, тако и Делилова приповест често кривуда, мења правац и смер, застаје и захвата узгредно, уводећи у приповедни ток „раскрснице”, „ћорсокаке” и „скретања”, захтевајући стално преусмеравање пажње и стварајући утисак несавладивог преобиља значења односно могућих праваца тумачења, изазивајући интерпретативну неодлучност. Због тих амбијенталних детаља приповести у целини постају испрекидане, чиме се саопштава доживљај расцепканости свакодневног живота, „стакато” артикулација времена и њој одговарајућа испарцелисаност, али и информациона и знаковна презасићеност простора. Делимични, али и прокативни или сугестивни, скицирани описи неименованих пролазника кроз свет романа укидају категорију пуких статиста који треба само да „испуне” текстуални простор, да би пренели утисак о густини или препуњености градског простора, скрећући пажњу на оне чије „приче висе у времену, излишне, на свој начин савршене, незавршене”.⁴⁶ Лик анонимне жене коју, на пример, у роману *Вага (Libra)* ствара неауторизован (да ли аукторијалан или фокализован?) опис њеног проласка кроз ресторан у којем наводни Кенедијев атентатор Освалд има састанак као да је створила нека ничије-свачија свест, свест коју производи неразмрсив колоплет заједничких искустава, поп-културних феномена и представа, пројекција страхова, жеља и снова.⁴⁷ Овакви су примери у Делиловим романима чести, тако да се, у случају визуелизације наратива, може уочити пробијање позадине у први план, дисторзија „дубинске” перспективе или, пак, конфузија коју ствара препуњеност позадине. Узгредни детаљи и ситнице једнако су истакнути као и традиционално кључни делови и елементи наратива, они који доприносе разумевању и/или развоју догађаја и ликова. Због тога се помност с којом се успутне појаве посматрају и удубљеност у призоре и доживљавају као противтежа и вид отпора физиолошком и механичком регистровању знакова и стимулуса, брзини, површности и бесомучној потрошњи ствари,

46 „Једна привлачна жена журно је ишла ка столу, са изразом срећне огорчености који описује путовање кроз прометно гунђање и личне снове до неког острва благодатног мира.” DeLillo, D. (1991) *Libra*, New York et al.: Penguin, p. 182.

47 Исто, стр. 56.

простора, времена и представа, колико и као мистична, параноична, или мелодраматична несразмера између знака и значења, појаве и реакције на њу. Стога, и у вези са Делиловим романима можемо, следећи Леклера (Tom LeClair), говорити о уметности ексцеса (и у смислу испада у понашању и у смислу квантитативне претераности, прекомерно-сти) – приказујући ексцесе моћи и силе, ексцесивни романи и сами су ексцесивни.⁴⁸ Ексцес је овде синоним за информационо преоптерећење или загушење, које, као одлучујуће свакодневно искуство, Делило са нивоа информација о свету дела преноси на ниво (интер)субјективних доживљаја ситница и могућих, латентних или жељених значења баналних ситуација унутар тог света, и назад, сугеришући како у тој (пре)оптерећености комплементарним и конкурентним значењима, због недогледне множине испреплетаних али и језички нефиксираних, тешко одредивих а наметљивих импликација, конотација, асоцијација, пројекција које се у њу непрестано уносе или из ње, такорећи, исијавају, свакодневица бива, истовремено, и мистична и претећа односно, како се сам Делило изразио, зрачећа. „Назвао бих то смислом за значај свакодневног живота и обичних тренутака. У *Белом шуму* сам, нарочито, покушавао да откријем својеврсно зрачење у свакодневици. Понекад је то зрачење готово застрашујуће. Други пут може бити готово свето. Да ли је заиста ту? Па, да.”⁴⁹

ЛИТЕРАТУРА:

Barthes, R. (1968) L'effet de reel, *Communications* 11, Paris: Centre national de la recherche scientifique, pp. 84-89; доступно и на порталу Persée: 12. janvier 2019., https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

Baudelaire, C. Le Peintre de la vie moderne, 17. août 2009., 30. janvier 2014., http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne.

Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.

Casey, E. S. (1997) *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkley, Los Angeles: University of California Press.

Дебор. Г. Е. (2011) Теорија проласка, *Градац* 164–166, Чачак: Дом културе и Уметничко друштво „Градац”, стр. 53–57.

48 LeClair, T. (1989) *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, p. 6.

49 DeCurtis, A. “An Outsider in This Society”: An Interview with Don DeLillo, in: *Introducing Don DeLillo*, ed. Lentricchia F. (1996) Durham: Duke University Press, pp. 43–66.

- De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkely: University of California Press.
- DeCurtis, A. "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo, in *Introducing Don DeLillo*, ed. Lentricchia F. (1996), Durham: Duke University Press, pp. 43–66.
- Delez, Ž. (2010) *Slika-vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije.
- DeLilo, D. (2007) *Podzemlje*, Beograd: Geopoetika.
- DeLilo, D. (2005) *Bodi artist*, Beograd: Geopoetika.
- DeLillo, D. (1991) *Mao II*, New York et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1991) *Libra*, New York et al.: Penguin.
- DeLillo, D. (1989) *Players*, New York: Vintage.
- DeLillo, D. (1973) *Great Jones Street*, New York: Penguin
- Gleber, A. (1999) *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, New Jersey: Princeton University Press.
- Featherstone, M. (1998) The Flâneur, the City and Virtual Public Life, *Urban Studies* 35(5-6), Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 909–925.
- Felski, R. The Invention of Everyday Life, in *Doing time: feminist theory and postmodern culture* (2000), New York and London: New York University Press.
- Fournel, V. (1858) *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris: Adolphe Delhays. Доступно путем Гугловог пројекта Књиге (Google books), 20. January 2014., <http://books.google.com/books?id=Kh0JA-AAAQAAJ&oe=UTF-8>.
- Jameson, F. (2001) *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (10 ed.), Durham: Duke University Press.
- Jenks, C. Watching Your Step: The History and Practice of the Flaneur, in *Visual Culture*, ed. Jenks, C. (1995), New York, London: Routledge, pp. 142–160.
- Kermode, F. (2000) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford et al.: Oxford University Press.
- Knight, P. Everything is Connected: *Underworld's Secret History of Paranoia*, in *Critical Essays on Don DeLillo*, ed. Ruppensburg, H. M. and Engels, T. (2000), New York: G. K. Hall, pp. 283–301.
- LeClair, T. (1989) *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Malpas, J. (2007) *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maltby, P. The Romantic Metaphysics of Don DeLillo, in *Don DeLillo*, ed. Bloom, H. (2003), Broomall: Chelsea House Publishers, pp. 51–70.

- Muirhead, M. (2001) Deft Acceleration: The Occult Geometry of Time in "White Noise", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 42 (4), Washington: Heldref publications, pp. 402–415.
- O'Donnell, P. (2000) *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, London, Durham: Duke University Press.
- Ože, M. (2005) *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Po, E. A. (2006) *Sabrane priče i pesme*, Beograd: Rad.
- Relph, E. (1976) *Place and Placelessness*, London: Pion Ltd.
- Shaya, G. (2004) The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860–1910, *American Historical Review* 109 (1), Washington, DC: American Historical Association, pp. 41–77.
- Smethurst, P. (2000) *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Novel*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Solnit, R. (2010) *Lutalaštvo: istorija hodanja*, Beograd: Geopoetika.
- Watt, I. (2001) *The Rise of the Novel*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Werner, J. V. (2004) *American Flaneur: The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe*, New York, London: Routledge.
- Wilcox, L. Baudrillard, DeLillo's "White Noise", and the End of Heroic Narrative, in: *Critical Essays on Don DeLillo*, eds. Ruppertsberg, H. and Engles, T. (2000), New York: G. K. Hall & C., pp. 196–212.
- Zimel, G. Stranac, u: *Georg Zimel: 1858–2008*, priredio Marinković, D. (2008), Novi Sad: Mediterran publishing, str. 154–161.

Violeta Stojmenović
Public Library Bor, Bor

REPRESENTATIONS OF DAILINESS IN DON DELILLO'S NOVELS

Abstract

The paper deals with Don DeLillo's novelistic mediations of dailiness and representations of everyday life, focusing on the ways of communicating the sense of numinosity and latent implications of everyday practices and experiences. The paper analyses representations of the moments of characters' or implied narrator's intensified, mystical or suspicious susceptibility in relation to private or common dailiness, as well as conventional figures of flânerie, treated as narrative and stylistic devices. Different models of perception, always more or less mediated, as well as the evaluation of everyday things, scenes and situations including mystical attitudes, paranoia and melodramatic overreactions, all of which induce proliferations of meanings and excessiveness on daily basis, are also explored.

Key words: *Don DeLillo, dailiness in literature, representations of space and time in literature, flânerie, informational overload*