

UDK:821.111.73.09DeLillo D.

СПЕКТАКЛ И КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ПРОЛОГУ  
ДЕЛИЛОВОГ *ПОДЗЕМЉА*

Виолета Стојменовић  
Бор, Србија

**Key words:** Don DeLillo, *Underworld*, “Pafko at the Wall”, spectacle, carnival, carnivalisation, chronotope

**Summary:** Starting from Debord’s definition of spectacle, Bakhtin’s views on carnival and carnivalisation in literature, and relevant later interpretations of these ideas, the paper examines and analyses the Prologue of Don DeLillo’s *Underworld*—an elaborate, though fragmented account of a famous baseball game in 1951, represented as a symbolic milestone in the recent American history and culture. Drawing on Bakhtin’s theory, a chronotope of carnival is conceived and applied as a framework for a reflection on possible meanings and wider implications of various details, stylistic and narrative devices used in the novel’s Prologue (and in the story “Pafko at the Wall”, the earlier version of the Prologue). In the light of Bakhtin’s idea about transposition of the “language” of carnival on the language of literature, equivalents of carnivalesque elements and categories are shown and analysed. However, while the Prologue might be read as an example of the carnivalisation of a spectacle, the importance of the theme of an always open and undecidable competition between spectacle and carnival will be explored and stressed, too.

**Кључне речи:** Дон Делило, Подземље, „Пафко крај зида“, спектакл, карневал, карневализација, хронотоп

**Апстракт:** Полазећи од Деборове дефиниције (друштва) спектакла, Бахтинових претпоставки и представа о карневалу и карневализацији у књижевности и њихових даљих разрада, у раду се конципира хронотоп карневала као полазиште за анализу и тумачење Пролога Делиловог романа *Подземље*, у којем је, као симболична прекретница у америчкој историји и култури, минуциозно, мада фрагментарно приказана чувена бејзбол утакмица из 1951. Проналажење метафоричних и симболичних еквивалената елемената и категорија карневала и карневалског погледа на свет у појединим детаљима, стилским и наративним поступцима примењеним у Прологу, и њихово тумачење у светлости Бахтинове идеје о транспоновању „језика“ карневала на језик књижевностиводе ка разумевању Пролога (и приповетке из које је настао) не само као књижевноуметничке карневализације спектакла већ и као

приказа неодлучивог и увек отвореног надметања између спектакла и карневала у култури.

Случајно наишавши, како сам тврди (DeLillo, 1997), на новински чланак о (за фанове) култној бејзбол утакмици из 1951. године<sup>1</sup>, штампан на насловној страници *Њујорк Тајмса* уз потенцијално застрашујућу вест о другој руској нуклеарној проби, Делило је, подстакнут импликацијама тако уобличене насловнице<sup>2</sup> – имплицитним повезивањем и узајамним прожимањем националног спортског и глобално важног политичког догађаја путем медија – објавио подужу, мозаичку приповетку „Пафко крај зида“, која је затим, уз пар измена и под називом „Тријумф смрти“, постала пролог романа *Подземље*, у којем функционише као симболичка прекретница у животу двају ликова, Ника и Марвина, али и америчке културе уопште.

Полазћи од навода да је Ц. Е. Хувер, дугогодишњи, контроверзни директор FBI, присуствовао поменутој утакмици, Делило замишља шире културолошке и идеолошке импликације могућности да је вест о руској нуклеарној проби Хуверу дотурена баш у току те одлучујуће и напете утакмице.

### Спектакл и карневал

Приказ култне утакмице која је послужила Делилу као предложак јесте, с једне стране, документаристички, јер читав низ детаља из Делиловог романа има упориште у реалној фактографији. Рас Хоџис, тада познати спортски коментатор, заиста је преносио утакмицу. Естрадна звезда Френк Синатра, споменути Хувер, тада популарни шоумени Глисон и Шор јесу били у публици. У тада тек изашлом броју *Лајфа*, који се у Делиловом приказу утакмице појављује као важан симболични актер дешавања, јесте репродукована Бројгелова слика „Тријумф смрти“, епоним пролога, и јесу објављени чланци о

---

<sup>1</sup> Реч је о утакмици између тада њујоршких тимова Џајантс и Доџерс, дугогодишњих ривала, која је одлучила победника неизвесног националног првенства. То је прва утакмица коју је преносила национална телевизија и чији пренос су могли да, путем радија, слушају и амерички војници у базама ван Америке. Детаљније о утакмици и њеном одјеку у јавности на: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shot\\_Heard\\_%27Round\\_the\\_World\\_\(baseball\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shot_Heard_%27Round_the_World_(baseball)) (приступљено 25. 7. 2016).

<sup>2</sup> Скенирана насловница *Тајмса* од 4. октобра 1951. може се видети на: <https://rhysranter.com/2016/06/13/don-delillo-on-writing-underworld/#jp-carousel-12796> (приступљено 15. 6. 2016).

Пради и Пакару (*Life*, 1951: 50–51, 58–72, 81). Чак су и рекламе које се у роману спомињу аутентичне. С друге стране, Делилова интервенција у виду ликова као што су Котер и Бил или, тек узгредни, луда и пијанац, и наративни, структурни, композициони и стилско-реторички поступци приказивања утакмице, у функцији онеобичавања и фикционализације историјске грађе, имагинарног попуњавања празнина које су вест и други извори о догађају оставили и увођења широког дијапазона значења и могућих импликација у утакмицу и њен културноисторијски контекст, између осталог, наводе и на размишљања о односима моћи у домену културе, идеологије и свакодневице и могућностима отпора. Наиме, уводни детаљи приказа асоцирају Деборову дефиницију друштва спектакла као друштва у којем су сви односи – однос према себи, према другим људима и према свету у целини – посредовани сликама (Debord, 1992: 10), односно медијски конструисаним, неаутентизованим представама које ће Бодријар касније назвати симулакрумима (Bodrijar, 1991a: 61–69; Bodrijar, 1991b: 9–10), представама које само привидно јесу слике нечега што постоји пре њих и на другачијем онтолошком плану док су, заправо, конструкције без упоришта у реалности, аутоцентричне и аутореференцијалне. То се, нарочито, види на примеру доживљаја црног дечака Котера, који се осећа као бизнисмен авионом пристигао с пута, док, по његовом суду, сусед у публици, Бил, зрачи духом спокојног провинцијског живота (DeLilo, 2007: 13, 20). Оба ова искуства дечак његовог порекла, средином двадесетог века, могао би да „познаје“ само из филмова, серија или реклама. Замена непосредног искуства представом о искуству и неповратно прожимање стварности масмедијски произведеним конструкцијама јесу карактеристике савременог света и живота којима се Делило опсесивно бави (Marić, 2011; Radin-Sabadoš, 2009; Rettberg, 1999). Међутим, инсистирати само на теми претварања игре, као догађаја, у пуки спектакл за масе (уп. Isaacson, 2012: 35), значи занемарити динамику приказа која покреће и оно што се приказује: монтажа кратких исечака дешавања на терену и трибинама представљених из различитих ракурса и тачака гледишта, фреквентни прелази са гро-плана ускомешаног мноштва на крупне планове који на тренутак „зумирају“ изразито експресивне, чак гротескне детаље неке физиономије или неког геста, ритмичко смењивање раздраганости учесника и њихове утучености, растројености и клонулости, приказују истовременост антагонистичких искустава и реакција. Та истовременост сâмо дешавање удвостручава, ствара разлику унутар њега а не насупрот њему, што нас подстиче да говоримо о Делиловој карневализацији

спектакла. Другим речима, приказ утакмице је могуће и пожељно читати као нерешену „утакмицу“ између спектакла и (бахтиновског) карневала који тежи обнови непосредности учешћа у реалном.

Међутим, пре но што текст Пролога погледамо из перспективе Бахтинове и бахтиновске теорије карневала, потребно је да карневал као форму светковине разграничимо од карневализације као скупа стилских, композиционих и других поступака „транспонована карневала на језик литературе“ (Bahtin, 2000: 116) и од могућег хронотопа карневала, у смислу простора приказаног као поља укрштања посебних временских токова или посебних времена (историјског, друштвеног, биографског, субјективног), тако да се у том простору карактеристике тих времена учине видљивим.<sup>3</sup>

Да ли је то што Бахтин назива карневалом у таквом облику икада постојало у историји народне и популарне културе и да ли је његова реконструкција античког и средњовековног карневала тачна за разумевање савремене књижевности, па и Делилове, мање је важно, јер овде и није реч о мотиву карневала, тј. о представљању „правог“ карневала, већ о могућности да се у одређеним делима препозна приказ и ефекат онога што Бахтин назива карневалским погледом на свет и карневализацијом у смислу једне праксе означавања. Овде ћемо се, дакле, концепцијом карневала користити као теоријском метафором, као конструкцијом чија је улога у историји (тумачења) култура двоструко моделативна: колико је била модел једног типа средњовековних светковина које, од ренесансе, званична култура кооптира и банализује, чак и дегенерише, задржавајући елементе које је Бахтин идентификовао као део карневалског доживљаја света, али ван изворног контекста, толико је, ако не и више, послужила као модел за реално или имагинарно (уметничко и/или теоријско) конструисање и представљање дешавања или начина живота заснованог на карневалском погледу на свет.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Имајући у виду Бахтиново инспиративно иако не и сасвим прецизно указивање на сливеност просторно-временских индикатора у нарави и њихову интеракцију, тј. концентрацију знакова времена, „времена људског живота, историјског времена – на одређеним деловима простора“ (Bahtin, 1989: 380), под хронотопом подразумевамо „кондензоване очигледно-видљиве ознаке како историјског тако и биографског и свакидашњег времена“, „обележја епохе“ (Bahtin, 1989: 376) са њиховим посебним ритмовима, усмерењима, вредностима, на једном месту.

<sup>4</sup> Уп. „Свугде у књижевним и културним студијама видимо како се карневал појављује као модел, као идеал и као аналитичка категорија“ (Stallybrass & White, 1986: 6). Џенкс даје кратак преглед тумачења карневала као историјског феномена и „трајног симбола трансгресије“, пратећи његово теоријско-интерпретативно трансформисање у концепцију која означава отпор, неред и методолошку неодговорност у савременим студијама културе (Jenks, 2003: 161–174). Та трансформација укључује и полемике око

Резидуалне трагове некадашњег карневала у савременој култури Роб Шилдс (Rob Shields) је назвао карневалеском (Jenks, 2003: 170–171). Карневалеске нису више толико везане за време, односно временске циклусе, као карневал, него за места – места забаве и несташлука, где се субверзија социјалних и моралних норми и конвенција рутински упражњава у виду „флерта” са недозвољеним и незаконитим, са кршењем социјално-психолошких табуа. Појам карневала којим се овде служимо не укључује, дакле, ове повремене и у великој мери комодификоване испаде, као ни концепцију бојемије као стила живота који прихвата све оно што је супротно и непожељно у границама грађанског друштва. Ипак, представе о модерним карневалескама и бојемији не само да су често директно изведене из Бахтинове концепције карневала (што је мање важно) него јесу позадина на којој се карневал појављује и оно у односу на шта се диференцира.

С друге пак стране, дебата о политици карневала, коју је Бахтин испровоцирао и даље провоцира, а која води проблематизовању реалности ослобађајуће и антиауторитативне снаге карневалског, свакако да се тиче карневала као могућег хронотопа. Сам Бахтин као да није могао да реши питање односа карневалских форми и моћи, не само у смислу политике карневала, него и у смислу конципирања карневалских субверзивних потенцијала, пре свега зато што у разумевању карневала у тексту о хронотопу, односно у књизи о Достојевском, и оног у дисертацији о Раблеу постоје значајне, суштинске разлике.<sup>5</sup> У једном случају, карневал је полифона и катарзична мешавина ситуација и дискурса, а у другом – искључива опозиција једном поретку. Међутим, могло би се рећи да амбивалентност, схваћена као карактеристика самог карневала (а не његових накнадних тумачења), карневал диференцира од других

---

тога да ли је карневал заиста народна или, једноставно, популистичка светковина уз помоћ које се поредак не подрива него, напротив, јача, дозвољавајући моменте одушка и симболичког пражњења револта и ресантимана. Уп. и: „Постмодерна фикција надокнађује губитак карневалског контекста инкорпорирањем карневала, или неког сурогата карневала, у свој пројектовани свет. [...] посмодернистичкепредставе карневала често имају облик неке редуковане или резидуалне верзије карневала”, при чему под резидуалним облицима Мекхејл подразумева циркус, варијете и сл. (McHale, 1987: 174–175).

<sup>5</sup> Бахтиновим недоследностима у конципирању карневала детаљније се баве Морсон и Емерсон (Morson & Emerson, 1997: 438–445) уочавајући разлику између карневала у смислу „рашчишћавања догме тако да ново стварање може да се деси [због чега карневал] дозвољава оном потенцијалном да се реализује“ и карневала као тежње ка потпуној фузији свега, због чега је он „антихронотоп“ (Morson & Emerson, 1997: 95, 227–228).

облика светковина. Другим речима, карневал није нужно ни, како Иглтон то формулише, одобрен, односно, дозвољен прекид хегемоније, контролисан популаран вентил (Eagleton, 1981: 148) или начин на који систем дозвољава отпор да би се кроз негацију и попуштање стега још боље и успешније учврстио (Dentith, 1995: 71–76), а није нужно ни трансгресиван у суштинском смислу, мада може, у зависности од околности, бити и једно и друго. Карневал, дакле, само може, али не мора постати проприште стварне или симболичке борбе (Stallybrass & White, 1986: 14).

Бахтинов карневал, екстраполиран из историјског контекста у којем је реално постојао, не подразумева, дакле, ни представу ни спектакл за публику, ни догађај у јаким смислу речи, већ временски, али не и просторно ограничено масовно дешавање у којем сви учествују, и нико није пасиван реципијент, које укида и изврће на наличје законе, забране и ограничења свакодневног живота. Један од кључних парадокса карневала стога је то што се он, иако по себи целовит и самодовољан, може перципирати само на позадини свакодневице као уређене структуре друштвених односа. Карневал дестабилизује те званичне, свакодневне хијерахије и релативизује званичне и доминантне вредности, изједначава их и стапа са њиховим супротностима, при чему се у тој непостојаности, многозначности и расутости ужива. Таква ексцентричност карневала, као привременог начина живота, тј. начина живота усклађеног са посебним, препорађајућим и преображавајућим стањем читавог света који се истовремено рађа и умире (Bahtin, 1978: 15), омогућава да се „у конкретно-чулном облику открију и изразе скривене стране људске природе“ (Bahtin, 2000: 117). Основне категорије карневала, поред ексцентричности, јесу фамилијаризација, профанација и „мезалијансе“ – спајање и прожимање природних или конвенционалних, логичких, физичких, метафизичких, социјалних и других супротности, речју, наизменично и стално преокретање врха и дна сваке стабилизоване и затворене структуре, „снижавање“ и контаминирање свега високог и узвишеног. Карневал је, може се рећи, лакрдијашка игра са кључним наративима датог друштва и периода, фарса која пародира ауторитативне верзије догађаја и историје и подрива идеју о неспорности тих представа. Он служи слављењу несталности, промене, цикличног времена; он устоличава тренутак смене, а не неку конкретну особу, појаву, институцију (Bahtin, 2000: 116–125). Другим речима, карневал је „деконструктивистички“ у смислу да, као и савремена деконструкција, оспорава стабилност опозиција и у свему види и клицу алтеритета јер све посматра у процесу кретања –

приближавања и удаљавања, мешања и разилажења. Ипак, „[к]арневал је више од деконструкције: чинећи све постојеће структуре моћи страним и арбитрарним, он ослобађа могућност златног доба, пријатељског света 'карневалске истине'" (Eagleton, 1981: 145–146), што не значи да ће се могућност до краја или трајно реализовати.

Као хронотоп, карневал подразумева празнично и јавно или колективно време као време промене, јавни простор који тежи безграничности, космичком; затим привремено и тренутно стапање реалног и утопијског, у смислу једнакости и општења свакога са свима и свиме, и стварање колективног јунака. Он је сигнал и симптом кризе, тј. манифестација празника схваћеног као преломни тренутак на животном путу или у животном циклусу појединца, друштва, природе: „празничност празника“ производи доживљај датог тренутка као критичног (Bahtin, 2000: 118; Bahtin, 1978: 16). И Делилово „карневализовање“ утакмице, о којем ћемо говорити у наставку текста, у вези је са застрашујућим ефектима хладноратовских експеримената са нуклеарним оружјем на атмосферу свакодневног живота и доживљај света. Тиме што издваја 1951, везујући кулминацију кризног доживљаја света за случајно поклапање једног спортског и једног политичко-технолошког догађаја, Делило доводи у питање како конвенционалне периодизације – маркирање ратова и других „великих“ историјских догађаја као преломних у историографским реконструкцијама минулих епоха – тако и постулирање јединствених, кохерентних, конгруентних и логичних узрока и повода.<sup>6</sup>

### Карневалска гротеска

Карневал увек има суштински однос према времену јер је у његовој основи увек нека конкретизована концепција међуодноса природног, биолошког и историјског времена. Какав је, по Делилу, тај међуоднос најбоље показују два детаља из приказа утакмице. Један је немогућност спортског репортера Раса Хоциса да одлучи да ли је његов осећај бујања и раста – а слике изобиља и раста су кључни елементи карневалског типа сликовитости заснованог на хиперболизацији биолошког и физиолошког (Bahtin, 1978: 26–27) – последица узбуђења због утакмице и атмосфере на стадиону или последица тога што га тресе грозница (DeLilo, 2007: 15). Други, сличан пример је Хуверово неразликовање горушице од амбиваленције коју код њега изазива помисао на могућност нуклеарног рата (28). Овде,

---

<sup>6</sup> О другим начинима представљања и преиспитивања концепције периодизације у *Подземљу* детаљније у: Isaacson, 2012.

дакле, превласт „материјално-телесног“ сигнализира оптерећеност живота, као биолошке датости, историјом; својеврсну денатурализацију тела, а не глорификацију телесног. Гротеска, као слика прелазног, хибридног стадијума у процесу метаморфозе једног облика у други – овде природе у културу – код Делила није само у функцији материјализације, већ, парадоксално, и приказа дематеријализације.

Наиме, с једне стране је карневалски тријумф тела. То потцртава једна симболична и оксиморонска слика с почетка приказа утакмице: Делило је прво из више перспектива констатовао мали број посетилаца на стадиону, осликао празно средиште и начичкане ободне трибина (15).<sup>7</sup> После тога јавља се приказ који оставља потпуно супротан утисак, као да је читав стадион преплављен људима, затрпан:

[Н]епрекидна бука, уздаси и брујање, дубока тутњава [...] сустизање аплауза који брзо замиру али никада не престају. Чекају да их понесе звук скандирања и ритмичког пљескања, устаљених повика и понављања. [...] То је оно што ће изазвати преокрет, променити ток утакмице и све их подићи на ноге, да заједно полете увис у разудареној грмљавини од које ће читав стадион помахнитати. (DeLilo, 2007: 15)

Телесност је изразита и због сталног описивања покрета, поза, гестова и мимике и због експликације телесних дејстава и реакција, телесног сећања; телу Делило приступа семиолошки и када говори о „правилима исписаним на лицу сваког недотупавног играча“ (27) или о укусу беспомоћности (34).

С друге стране, тело као да губи чврстину, ограниченост и материјалност, укључујући се у све „проточнију“ или протејску културу. Наглашавање процеса размене између тела и окружења асоцира представу о непотпуној издиференцираности индивидуалног тела коју је Бахтин повезао са Раблеом и која му је омогућила да установљава изоморфизме између слика људског и слика друштвено-политичког и/или космичког „тела“ (Bahtin, 1978:370), мада је код Делила реч о другачијем контексту дедиференцирања.<sup>8</sup> Простор у

---

<sup>7</sup> Симболика ове слике није у томе што се њоме указује на то да су на трибинама махом људи који себи не могу да приуште најскупља места, већ у томе што ће се читав роман градити око празног средишта моћи – једина фигура моћи у роману јесте Хувер, који је детронизован и налик фрустрираном самозванцу. Читав се роман креће по периферијама – градова, историје, појединачних догађаја (ако и прикаже неки догађај који је и са становишта званичне историографије важан, као што су студентски протести, Делило заобилази оно што би у датом случају био центар збивања).

<sup>8</sup> Дедиференцирање је посебан случај биолошке регресије – губитак једном већ стечене специјалне функције.



којем лик тренутно борави, због тога што је „обележен“ идеологијама, историјом, употребама, константно задира у лик, одређујући његову физиономију и његове поступке. У простору се не борави непосредно, он се осећа као саучесник или противник, и лик га је увек свестан. Стога, „отварање“ тела није, као код Раблеа у Бахтиновом тумачењу, придавање космичког и универзалног, него идеолошког значаја и значења телесном животу. Елементарни, „најприроднији“ облици телесног живота постају културолошки симптоми. Навешћемо још један пример за хипертрофичну интеракцију тела и окружења: приказ Глисоновог повраћања, које се одвија симултано са завршним, историјским моментом игре. Кратки описи поцепаних листова из часописа простор у којем се сцена одвија испуњавају рекламним и модним сликама. Комбиновањем детаља слика и натписа из часописа са детаљима сцене, уз употребу синестезије (воденасти лавез, нпр. DeLilo, 2007: 45) и метафорички трансфер атрибута производа који се у часопису рекламирају на физиологију, ствара се граница између биолошких и хемијских процеса у људском телу и дешавања у окружењу тог тела чини пропустљивом и привременом. Користећи се реториком рекламе, Делило стапа два међусобно условљена вида неумерености, хиперпродукцију и хиперконзумацију. Притом је читава сцена смештена између: „Људи се досећају да би ваљало регистровати колико је тачно сати“ и: „На сату изнад клупске зграде пише 3.58“. Логичан след информација је, дакле, прекинут. Ефекат уметања сцене са повраћањем је ироничан јер се таквим излагањем релативизује вредност логичног повезивања и праћења узрочно-последичног и хронолошког тока дешавања. Све што се у прологу приказује, укључујући и људско тело, као да тежи томе да пробије сопствене границе, и да, истовремено, у себе увуче елементе окружења. Карневалска природа овог догађаја очигледна је, дакле, у начину на који приказ утакмице привремено дестабилизује неке утврђене опозиције – разлику између споља и унутра у овим случајевима. Приказ, поред свега осталог, у дешавања на стадиону укључује и низ анонимних фигура које нису на стадиону, већ на разним местима у граду а опет као и да јесу, сједињене гласом или, чак, у гласу Раса Хоциса. Тај глас као да постаје проводник или прикључак: „Жена која кува купус. Човек који би желео да престане да пије. Њих двоје су као нека далека душа те утакмице [...] прикачени уз живу реч [...] и уз навијаче [...] и уз гомилу на стадиону [...] и уз саму утакмицу као гласину и претпоставку“ (DeLilo, 2007: 32).

Још један од Делилових примера радијалног ширења догађаја и пробијања задатих просторних граница јесте неименовани човек који, вођен неким тренутним, необјашњивим поривом, снима Хоџисов пренос на магнетофон и том аматерском интервенцијом у сферу званичног тј. институционалног и испланираног права на документовање, дистрибуцију и емитовање докумената, он се уписује у историју, стварајући једини постојећи снимак те утакмице. То значи да је његова појава у дијегетичком простору романа мотивисана будућношћу, будућим и јавним значајем његовог сасвим приватног чина и његовом накнадно конструисаном улогом у процесу митологизације приказаног меча.

„Преливање“ утакмице ван оградe стадиона достиже максималан интензитет у завршним моментима. Приказује се како људи, подстакнути Расовом екстазом, излазе из својих кућа на улице широм града и срећу се да заједнички прослављају победу, али, парадоксално, и пораз. Побеђени и поражени, они који су били на стадиону и они који су утакмици присуствовали само на емоционалном и имагинарном плану, навијачи и случајно привучени људи постају део исте масе и исте светковине. Њена моћ ширења заиста је импресивна. Притом није реч само о ширењу кроз простор, већ и кроз време. У наставку *Подземља*, чији сиже обухвата скоро пола века и географски јако удаљене делове света, предмети са утакмице, фотографије и сувенири, приче о њој и сећања на њу лајтмотивски повезују делове приповести. Поред тога, поједини ликови тој утакмици придају све више и више значења, тако да се стиче утисак да се она није ни завршила. На тај начин се негира представа о темпоралној ограничениости догађаја. „Све то [што] неизбрисиво одлази некуда у прошлост“ (DeLilo, 2007: 61) нема карактер дефинитивног нестајања: да једнократан догађај учини трајним и незавршивим, отвореним, јесте једна, иако не и једина функција доследне употребе презента у Прологу.

### „Весела смрт“

Варијације на тему прекорачења граница једна су група примера који указују на карневалску природу утакмице. Њу, даље, истиче и драматичан приказ привременог укидања, односно суспензије расне, узрасне и друштвене хијерархије (краткотрајно, атмосфером игре произведено пријатељство црног дечака Котера и добростојећег, белог, средовечног Била), а затим и начин на који се пројектовањем, на Бројгеловој слици засноване визије свеопштег уништења на масу

екстатичних навијача конструише слика Бахтинове „веселе смрти“ (нпр. Ваћин, 1989: 319). Поцепана репродукција Бројгелове слике „Тријумф смрти“ из часописа *Лажф* (тј. *Живот*), коју Хувер склапа као слагалицу и кроз коју перципира оно што се око њега тренутно дешава, као епоним пролога, сугерише двосмислену и конфликтну атмосферу приказаног тренутка. Притом, Бројгелова слика чини да је Хуверово неучествовање у утакмици само привидно: као маска смрти или њена персонификација, и Хувер учествује у карневалу, обезбеђујући функционисање карневалске дијалектике рушења и обнављања, смрти и живота, уништења и поновног рађања. Међутим, прожимање стварности и слике кроз Хувера, који у слику читава актуелну политичку ситуацију, елементе савремених пејзажа и своје личне опсесије, а у стварност претпостављена значења слике, сем што је део сталног преклапања или, чак, потискивања реалног, у приказано време уводи додатне временске слојеве. Наиме, на самом стадиону ће се, за време утакмице, десити смртоносни инфаркти, као знак свеprisутства (или „тријумфа“) смрти и њене неодвојивости од славља и „карневала“. Појава анонимне локалне луде, каква постоји и на Бројгеловој слици, у првом плану, знак је још једног прекорачења, пробијања границе слике. Уз све то, Бројгелова слика функционише и као знак средњовековног, прошлости која не престаје да се дешава.<sup>9</sup>

Међу прошлостима које као да опседају приказану садашњост читалац може пронаћи и трагове или сигнале притајеног присуства нацизма кроз алузију на нацистичке стратегије застрашивања и циничне претње смрћу. Хуверово разгледање комадића репродукције из *Лажфа* подразумева и истицање фигура костура, тако да он, у мислима, као да креира нове претеће слике које могу да асоцирају на нацистичку пропагандну акцију. Нацисти су, наиме, за време Другог светског рата, на непријатељске војнике бацали летке са препознатљивим графичким решењима тадашњег *Лажфа*, на којима су

---

<sup>9</sup> Бројгел, као сликар из шеснаестог века који се, у жеку ренесансе, враћа једној средњовековној теми и иконографији, тематизује не само умирање и неизбежност смрти већ и присуство средњовековног у свом добу, што и сам Делило чини, стварајући свет у који средњовековно пробија на многим местима. В. нпр. касније у роману: „Људи на улици, када је то Клара приметила да људи разговарају сами са собом [...] толико њих [...] или прете некоме, или ходају и машу рукама, тако да улице почињу да изгледају некако као у позном средњем веку“ (399); понављајући Хуверову визију сродности између улаза у пакао и улаза у метро (253–254), његова двојница, сестра Едгар призива сећања на средњовековне римске катакомбе и њихова апокалиптична предсказања.

биле слике костура са америчким и британским шлемовима, уз фразу „Судњи дан“ на месту импресума.<sup>10</sup>

## Игре у игри

Овиме се број линија које се на стадиону укрштају не исцрпљује. Утакмицу, наиме, прати једна такорећи игра у игри (навијачи бацају папире – писма, тоалет папир, признанице, рачуне, белешке – по терену или гађају играче, испољавајући „наопако коришћење ствари“; уп. Bahtin, 2000: 120), при чему су отпаци средство и начин на који публика учествује у утакмици. Фотографија која је Делила, заједно са чланком из *Њујорк Тајмса*, инспирисала (и за наслов приче „Пафко крај зида“<sup>11</sup>) показује играча наслоњеног на зид док по њему падају папирићи (на њу Делило алудира када описује како „навијачи бацају још папирића у подножје зида“ (DeLilo, 2007: 31): да ли је бацање ђубрета вид подстицаја или начин ругања играчима који не успевају да остваре поен, да ли је, дакле, физички и материјалан израз благослова или клетве, да ли су ти папирићи симболична замена за ловорике и руже или су оружје у „веселом карневалском рату“ (Bahtin, 1978: 271), да ли то маса навијача „испробава“ моћ коју иначе нема? Путем овог „раздраганог смећа“ (DeLilo, 2007: 45) публика прекорачује претпостављену границу између терена и трибина, изражава се и коментарише путем насумичног и случајног, тако да отпад постаје део личног идентитета који гледаоци улажу у колективни:

У исто време, овај насумичан асамблаж служи и као средство идентификовања са масом и са историјским догађајем којем она сведочи. „Раздрагано смеће“ [...] означава губитак личног идентитета и стицање заједничког идентитета, с тим што је овај други само „сенка идентитета“, закржљали и тренутан колективитет који ће испарити чим неорганизована гомила напусти стадион. (O'Donnell, 2008: 111)

Иако је тачно да Делила у околностима спонтаног успостављања привремених заједница интересује контингентност, импровизација, случајност, тешко да је његов приказ односа индивидуалних и

---

<sup>10</sup> Дигитализована копија једног таквог антисавезничког пропагандног летка, произведеног у Италији 1944. може се видети на: <https://germanpostalhistory.com/php/viewitem.php?itemid=54332&germany%20cover=search&#itempic1> (приступљено 25. 6. 2016).

<sup>11</sup> Дигитална верзија фотографије, коју је Делило пронашао у часопису *Харперс*, може се видети на: [http://perival.com/delillo/pafko\\_confetti.html](http://perival.com/delillo/pafko_confetti.html) (приступљено 16. 6. 2016).

колективних идентитета тако једноставан како О'Донел тврди и да Делило приказује само губитак или просто одбацивање индивидуалног у корист несусштаственог и испразног колективног идентитета. Реч „сенка“ – истовремено у функцији атрибута и атрибутива – у реченици на коју О'Донел алудира (DeLillo, 2011: 44; DeLillo, 2007: 45) није метафора него силепса. Она се односи и на идентитет људи који бацају отпатке (тј. њихов идентитет у том тренутку је и као сенка, тренутан и променљив обрис без физиономије и као из сенке – тајни, скривен, невидљив) али и на идентитет предмета/отпадака који се бацају (тј. идентитет ствари је сенка идентитета човека, нематеријални траг њиховог присуства и учешћа у заједничком простору). Поред тога, спомињање сенке тј. ствари која носи “a shadow identity” функционише и као најава аналогije између отпада и античког, пре свега Хомеровог и Вергилијевог Хада (Stojmenović, 2012: 293–299), која ће се касније успостављати и то управо кроз тему отпада.

Условне заједнице чија краткотрајност и везаност за догађај, као и интензитет учешћа који захвата целог човека, чува од фиксирања, окоштавања и стабилности, од конвенционализовања односа и хијерархија, јесу као Тарнерови спонтани „communitas-и“ (Turner, 1991: 127–128, 132) – дешавање, а не ентитет. Стога се у слици заједништва коју Делилов приказ сугерише могу препознати и све три кључне одлике communitas-а у фази настанка (Turner, 1991:129). Прва је структурална лиминалност: заједница коју у тренутку образује један спортски догађај налази се у процепу између неколиких механизма контроле и манипулације жељама и понашањем – урбанистичког, који функционално диференцира и ограђује места одржавања одређених врста догађаја; полицијског, који догађаје надзире и (тежи да) контролише; медијског, који својом интервенцијом мења и изглед и смисао догађаја; маркетиншког, који тежи да сваки амбијент преобрази у рекламни медиј. Друга одлика овог заједништва без заједнице је маргиналност, а трећа – инфериорност. Такав „communitas“ привремено трансформише индивидуалност и функционисање личног идентитета људи који је образују јер они у њу улажу крајње интимне и приватне ствари, укидајући њихове уобичајене, свакодневне улоге и позиције у заједницама и друштву. Иако Делилов приказ утакмице није фокусиран на оспоравање тезе по којој политика карневала није у рукама његових учесника, он ипак потенцира могућности које овакво заједништво може да отвори, макар привремено, с оне стране те политике.

За карневал је везана и симболична замена улога, као у овом случају између играча и навијача, односно маскирање, које Делило

представља као симболично, тачније, као невидљиво. Иако нико заиста не носи маску или костим, тема маскирања је присутна од Котерових настојања да остане непримећен као црнац, преко споменутог Глисона, који понавља своје гестове и реплике из серије, тако да у стварности наставља да глуми, преко доживљеног говора и тока свести Едгара Хувера из којих постаје јасно да су његово присуство у ложи славних и његово понашање у ствари маска, односно, маскирање вести о руској нуклеарној проби, како би се манипулисало њеном појавом у јавности, до увреда и претњи које Бил на крају јурњаве упућује Котеру чиме се његово претходно пријатељско и добродушно понашање показује као маска.

Ипак, од свих својстава карневала које Делилов приказ утакмице асоцира, најзначајније је својство амбивалентности која је и сама амбивалентна – час је позитивно својство, управо зато што се њоме поричу одређеност и стабилност одређења, што се супротстављене емоције и стања прожимају и узајамно релативизују, тако „да се осети повезаност свега постојећег и могућност сасвим друкчијег поретка у свету“ (Bahtin, 1978: 43), а час је шизофрена симултаност противуречности које паралишу способност оријентације и одговорности. Амбивалентни су и сами феномени карневала и однос између њих и према њима и Делило то непрестано потцртава, представљајући људе на стадиону час као једно заједничко, гротескно и екстатично тело, час као дезоријентисану гомилу у распаду.

Тим амбивалентним кретањем захваћен је и читалац. Конвергенција времена приче и времена приповедања, у смислу да би читање Пролога, ако се чита без прекида, требало да, отприлике, траје колико и сама утакмица, појачава презентност приказа, укључује се у већ споменути илузију присуства коју Делило ствара тако што користи презент, деиктике, обраћање, елиптичне екскламације, и што у описима истиче не само визуелне, него и тактилне карактеристике ситуација. То читаоца у приказана дешавања увлачи као посматрача – не као пасивног гледаоца, него као онога ко истовремено и учествује и не учествује – мада се, с друге стране, читаочева позиција повремено и уздрмава пролепсама, односно алузијама на оно што је будућност дешавања којем присуствује, захтевајући од њега да догађаје прати и из симултане и из постериорне перспективе истовремено.

### **Уместо закључка: карневалска револуција**

Кроз врло детаљан и екстензиван приказ једне утакмице у Делиловом роману показује се моћ одређених догађаја да подривају

временско-простorne karakteristike mesta na kojima se odvijaju (stadiona, u ovom slucaju) tako што stvaraju sopstvene khronotopie. Simptomatichno je da prikaz, pa, dakle, i читав роман, започиње минуциозним праћењем неовлашћеног упада црног дечака на стадион. Време приповедања „растеже“ опис дечаковог покушаја да уђе без карте, стварајући наративни еквивалент успореног снимка прескакања ограде. Поред тога, употребљене метафоре и атрибути и лик дечака и догађај хиперболизују. Због тога, Котеров долазак на утакмицу личи на малу револуцију. Читава утакмица биће затим приказана као подређена упадима индивидуалних, групних и масовних фантазија, афеката, жеља. Штавише, низ окупљања, односно масовних сцена које ће се приказати у осталим деловима романа, биће, између осталог, варијације на ову тему – тему (не)могућности појединца и колектива да наруше званичне и незваничне конвенције или законе датог простора и времена. То важи како за окупљања на отвореном (у пустињи где уметница Клара ствара своју „Дугоногу витку Сали“, на улици за време студентских демонстрација, на пешачком острву испод билборда на којем се појављује лик страдале девојчице) тако и за она „режирана“, контролисана, у затвореним просторима (у просторима у којима се одвијају пројекције филмова у лето 1974, у дворани где је Труман Капоте приредио свој „Црно-бели бал“ 1966). У том смислу, надметање двеју екипа на терену нуди слику простора/места као заједничког поља дејства супротстављених сила чији су међусобни односи у процесу сталне реконфигурације: од отворене конфронтације, преко преговора и полемика, узајамне иронизације, међусобног пародирања, до кооптирања противничких дискурзивних и других тактика и стратегија. Приликом сваког од касније приказаних окупљања понављаће се, али увек на другачији начин, у Прологу тематизован сусрет и сукоб поретка и отпора, популарне културе, разних супкултурних покрета, политике, рекламних и медијских конструкција и симулација, живота и разноликих фигура смрти, стварности и представа о њој, уметности и религиозности. У неким ће случајевима ови елементи бити дословно присутни, у неким – симболично и латентно, односно, као маскирани, прикривени или первертирани. Кроз различите фигуре које их заступају постаће видљиви различити аспекти и карактеристике ових феномена и пракси у Делиловој Америци током готово пола века, колико време приче обухвата. Свака од тих епизода даље ће преиспитивати начине на које се у деценијама после Другог светског рата испољавао отпор спектаклу, на нивоу субјективне реакције и имагинације или на нивоу колективног чина, и могућности појединих поступака карневализације,

било да се они тематизују, као поступци самих ликова уметника, било да се, као у случају утакмице, примењују као средство приказивања. У сваком од ових случајева се карневал и поступци карневализације које инсценирају уметници–ликови у роману показују као „катализатор и проприште актуелне и симболичке борбе“ (Stallybrass & White, 1986: 14) па се из сукоба спектакла и карневала око истих места и истих скупова знакова развија својеврсна антагонистичка poetika културе.

Карневалска природа почетка романа рађа, рекли бисмо, „велики карневал времена“ (Фуко, 2010: 83) – археолошки (тј. слој по слој, почевши од најновијег) и генеалогски (тј. разгранати) а не историографски приступ прошлости, и полицентричан наратив који се, као сиже централног дела романа *Подземље*, одвија уназад, од садашњости ка њеним „провенијенцијама“, а не унапред (као у конвенционалним историјским наративима), како би се индивидуалне судбине и карактери открили у својој некада манифестној а некада латентној зависности од те и такве културе.

### Литература:

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter.
- Bakhtin, Mikhail. 1986. *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)*. In: *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press. 10–57.
- Bodrijar, Žan. 1991a. *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Bodrijar, Žan. 1991b. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Debord, Guy. 1992. *La Société du Spectacle* (éd. 3). Paris: Gallimard.
- DeLillo, Don. 1992. *Paško at the Wall*. In: *Harper's*, October 1992. 35–70.
- DeLillo, Don. 1997. *The Power of History*. *New York Times Book Review*. <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>. (accessed January 29, 2016)
- DeLillo, Don. 2011. *Underworld*. London: Picador.
- DeLillo, Don. 2007. *Podzemlje*. Beograd: Geopoetika.
- Dentith, Simon. 1995. *Bakhtinian Thought: An introductory reader*. New York: Routledge.
- Eagleton, Terry. 1981. *Walter Benjamin, or, towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, NLB.
- Fuko, Mišel. 2010. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon.
- Isaacson, Johanna. 2012. *Postmodern Wastelands: Underworld and the Productive Failures of Periodization*. In: *Criticism* 54(1). 29–58.
- Jenks, Chris. 2003. *Transgression*. London, New York: Routledge.



- Life*. (1951, October 1).  
[http://books.google.rs/books?id=a1QEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.rs/books?id=a1QEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (accessed February 2, 2016)
- Marić, Aleksandra. 2011. *Media Medi(t)ations in Don DeLillo's Underworld*. In: *Philologia* No 9. 111–121.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernis Fiction*. Taylor & Francis Group.
- Morson, Gary Saul. Emerson, Caryl. 1997. *Michail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (5th ed.). Stanford: Stanford University Press.
- O'Donnell, Patrick. 2008. *Underworld*. In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. J. N. Duvall, ed. Cambridge: Cambridge University Press. 108–121.
- Radin-Sabadoš, Mirna. 2009. *O „drugim prostorima“ postmodernog sveta – „ekranska kultura“ kao matrica sazimanja vremena i prostora*. In: *Kultura* br. 124. 41–50.
- Rettberg. Scott. 1999. *American Simulacra: DeLillo in Light of Postmodernism*. In: *Undercurrent*. 7.  
<http://web.archive.org/web/20030306205015/http://darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-rett.html> (accessed March 15, 2016)
- Stallybrass, Peter. White, Allon. 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Stojmenović, Violeta. 2012. *Podzemlja Delilivog Podzemlja*. U: *Komunikacija i kultura online* III (3). 280–303.
- Turner, Victor W. 1991. *The ritual process: Structure and Anti-Structure* (7 ed.). New York: Cornell University Press.