

ТИРАНИЈА ВЕЛИЧИНЕ – КУЛЕ БЛИЗНАКИЊЕ КОД ДЕЛИЛА

САЖЕТАК: Рад се бави мотивом Светског трговинског центра односно Кула близнакиња срушених 2001. године, у романима савременог америчког писца Дона Делила. У његовим делима насталим пре терористичког напада куле се у више наврата појављују као амблем Њујорка и савременог капитализма, али и као симбол егзистенцијалних и емоционалних стања јунака и као место дешавања; њихов изглед и намена, њихов положај и функција у друштвено-економској и симболичкој равни живота града предмет су разговора и вредносних ставова неколиких Делилових јунакиња. Начин на који су приказане и контекст у који се те, готово искључиво женске представе о кулама смештају, показују Делилове критичко ангажовање на демистификацији иконичних места и идеологија које таква места и чине иконама савременог света. Логика и стратегија удвајања, копирања, серијске производње, које куле оваплоћују, јесу предмет Делилове романескне анализе имагинарних и симболичких ефеката капитала и њему подређене технологије у савременом друштву. Слика Кула близнакиња у романима *Ипрати* (1977), *Мао II* (1991) и *Подземље* (1997) осветљена је из угла Бодријарове теорије о дуонолу, Кастелсове кошенице дуалног града и Ожеове антропологије неместа (non-lieu).

Кључне речи: Светски трговински центар (Куле близнакиње), дуопол, дуалан град, неместо.

Када је Делило 2007. објавио роман *Пагач*, назвавши га по узнемирујућој и амбивалентној фотографији човека који пада низ једну од кула Светског трговинског центра (СТЦ) током терористичког напада, фотографији која је одмах по објављивању постала „истовремено иконична и недопустива” (Junod 2009),¹ то је деловало готово логично; непосредно после

¹ У Делиловом роману реч је о уметничком реизвођењу овог пада, и то по читавом Њујорку, чиме се сугерише метонимијски и симболички однос између срушених

11. септембра 2001. Делило је многим својим читаоцима деловао као пророк. Да ли само зато што се мотив тероризма јавља у већини његових романа, а нарочито у роману *Мао II*, који кроз причу о уметницима и њиховим познаницима из света политике и капитала нуди провокативну и шокантну представу о терористи као наследнику приповедача? Свакако. Међутим, саме, сада више непостојеће куле су посебан мотив и амблем у Делиловом опусу; приказане су на такав начин да представа о писцу као пророку или као сеизмографу друштва – а избор или, боље, неодлучивост између религиозно-мистичне и научне метафорике Делило свом читаоцу непрестано намеће и онемогућава – делује заиста убедљиво. Нарочито зато што се на корицама америчког издања *Погземља* (1997) појавила репродукција фотографије Андреа Кертеса (André Kertész) из 1972. (

Сл. 1), тј. из времена пред завршетак близаначких кула, на којој су врхови кула у блуру, као у диму и испарењима, док минијатурна силуета неке птице данашњег гледаоца лако може да наведе на то да је замени силуетом авиона; забат цркве са крстом у првом плану контрастира религиозно и свето профаном, прагматичном и овосветском, тројство двојству, као да најављује сукоб религије и капитала.

Делила СТЦ не интересује само зато што је у питању грађевина и институција настала са претензијом да буде светска, да симболизује глобализовану економију и Њујорк као средиште свих финансијских трансакција и купопродајних токова, као ни само зато што његов град јесте препознатљив, широм света, и по овим два кулама. Експлицитно, Куле близнакиње за њега су маркер неограниченог поверења доминантне америчке културе у моћ технологије и њену контролу над будућношћу, у моћ која нове научно-технолошке производе изједначава са чудом, придаје им мистично десјтво: „куле нису биле само амблем напредне технологије, већ и својеврсно оправдање за неодрживу вољу технологије да у чврстом облику реализује све што постане теоретски допустиво. Једном дефинисана, свака се граница мора досегнути” (DeLillo 2001: 37–38).

Ова близаначка грађевина у његовим се делима везује превасходно за женске ликове, у смислу да у романима у којима се појављује постоје епизоде током којих нека од јунакиња посматра или са негодовањем коментарише

грађевина и града. И овде су, као и увек код Делла, уметник и његов рад на понављању и реконтекстуализацији неке личне и/или националне трауме кључни за разумевање света.

градњу односно неке аспекте, друштвено-економске и урбанистичке ефекте овог монументалног и разметљивог финансијског средишта. Јунакиња *Погземља*, уметница Клара, посматра куле у изградњи, користећи се могућношћу коју јој пружа тада помодан обичај дружења на крововима зграда, где се селе многобројне индивидуалне и друштвене активности, од цогинга до позоришних представа. Са те висине њен поглед на слојеве урбаног простора и историјских времена које су архитектонски и декоративни облици у себи сачували има откривалачку функцију. Контекст њеног расположења док посматара и промишља раст кула у четвртом делу романа, који се одвија 1974, обележава и расплет тзв. афере Вотергејт (овде приказане кроз своје одсуство, јер ТВ лик Никсона, исцрпљен, огорчен и отуђен, тек промине на маргинама Кларине перцепције). Сама афера, иако тек поменута, јесте важна компонента сањивости која њеној перцепцији даје флуидан и треперав квалитет, као да њен поглед и слух плутају по ваздуху над градом, одражавајући време темељног подривања уверења и поверења, свеопште несигурности због немогућности да се распознају стварност и илузије, да се уоче медијске конструкције и симулације које стварност покривају и изобличују. Општа пометеност се у њеном лику кристалише у виду стваралачке кризе, потребе за новом поетиком. У том контексту куле које свакодневно расту за њен естетски сензибилитет имају магнетску снагу, фасцинирају својом мегаломанском природом и својом тежњом да одразе кретање на горе, сан о освајању космичких простора који су седамдесете, после наводног првог слетања на Месец, гајиле и подстицале. Ипак, та привлачност монументалног, геометријске строгости и наметљиве моћи „демонска” је јер су куле одраз масовне и серијске производње, грађевина „са траке” (DeLillo 2007: 385). Због тога је двојност привидна, у питању је једна зграда (380) која се може дуплирати у бесконачност. Атрибут, при том, у сферу високе технологије и строге рационалности уводи елемент средњовековног и инферналног, чинећи од кула предмет „технолошки узвишеног” (Jameson 2003: 37), технологије која је, у тежњи ка савладавању моћи и узвишености природе, увела нове облике застрашујуће привлачности онога што је несамериво са људским когнитивним способностима, а што, по Џејмсону, управо архитектура означава на најрепрезентативнији начин.

С друге стране, фотографкиња Брита у роману *Мао II* куле, које стално види са својих прозора, „силно нагомилане и близу” (DeLillo 1992: 287), као да су већ унутар њеног станчића, доживљава као симбол свега онога због чега је бес једино егзистенцијално и психолошко стање које омогућава преживљавање у Њујорку. Не само куле СТЦ, већ све већи број кула ничу око њеног стана, захтевајући рушење, тј. да се „спљоште или одвуку” (39) сви архитектонски, вајарски и други визуелни елементи који су Бритин поглед кроз прозор до тада чинили мноштвеним, разгаљујућим, динамичним – звоници, оцаци, голубарници, низови жица са простртим вешом (који су код Делила предмет посебних усхићења, део поетике удубљивања у свакодневицу

и њене најефемерније и најпролазније, неухватљиве детаље који изазивају тренутне визије скулптура(лиог), нечег што испуњава и обликује простор). Коментаришући тзв. центрификацију, као сурово, немилосрдно „чишћење” простора од сиромаштва, некорисне живописности и локалне боје, Брита уочава тенденцију ка потпуној комодификацији свих градских простора: „Сав је простор унутра” (40). Све мора да буде под надзором и под контролом капитала, изијајљиво, рентабилно, власништво и роба. Кратак, недовршен, незакључен разговор између Кларе и Била, писца који се скрива од јавности, медија, градова... призива Бодријарово разматрање смисла постојања двеју идентичних кула (а не једне).² Покушавајући да Брити скрене пажњу на моћ навике која неутралише отпор који новина у почетку провоцира, на дејство времена које непријатељске појаве постепено хуманизује, чини познатим и блиским, Бил наводи Бриту на то да помисли колико би горе било када би била само једна кула.

„Мислиш да оне ступају у нитеракцију. Ту је игра светлости.”

„Зар не би једна једина кула била много гора?”

„Не, јер моје велико негодовање је само делимице због величине. Величина је смртоносна. Али, то што их имамо две је као неки коментар, то је као дијалог, само што ја не знам шта то оне кажу.”

„Кажу: ‘Пријатан дан.’”(DeLillo 1992: 39–40).

У позадини овог дијалога између разбешњене фотографкиње и ироничног писца – при чему су опозиције визуелно – вербално, слика – реч, женско – мушко, огорчење – ионшаланција и друге које њихови ликови имплицирају неизречени део разговора о нечему што је производ репродуковања истог, а не разлике – назире се представа о затворености, аутореференцијалности, ауторепродукцији због које су њујоршке близаначке куле тако прецизан визуелни репрезентант капитала као апстрактне и аутономне вредности, као нечег што је успело да постане независно од средстава за производњу и модела произвођења, односно једини прави и битан производ свег материјалног и нематеријалног рада; капитала који ствара привидну, површну разлику да би себе репродуковао. Ипак, у ономе што је из Кларине перспективе тријумф комодификације простора, Бил као да, ипак, наслућује и могућност својеврсне комодификације односно узајамног модификујућег дејства обезличеног, бездуховљеног простора и живог осећаја за место и за однос идентитета и места који простору враћа „душу”.

² „Због чега постоје *две* куле Светског трговинског центра у Њујорку? [...] У овом душирању има неке посебне дражи. [...] Оне не обраћају пажњу на друге зграде, оне не припадају истој раси, оне их више не називају и не пореде се са њима, оне се огледају једна у другој и господаре тим престижом сличности. Оно што једна другој упућују, то је идеја модела коју једна за другу представљају” (подвукао Ж. Б.) (Bodrijar 1991: 83–84).

Једини тренутак када се куле приказују из тачке гледишта мушког лика – Скота, секретара писца Била, који се у том моменту налази у Бритином стану и иде за њом док она гаси светла, заузима њену позицију – истиче осећај угрожености који оне провоцирају: „Ово је реч ‘надвијено’ у свој њеној пролонгираној и претећој снази” (87). Другим речима, куле делују као да само што нису згњечиле окружење над којим се уздижу – не чуди, стога, то што је за наслов есеја о терористичком нападу на СТЦ 2001. Делило употребио Бодријарову синтагму „рушевине будућности”.³ Попут Бенјаминовог меланхолика алегористе Делилови ликови садашњост виде као већ руинирану, као рушевину која ће бити. Често се дешава да ефекат перцепције неког чувеног облакодера (Скотове у *Мао II* [DeLillo 1992: 21], Лајлове у *Ирочима* [DeLillo 1989: 191], Никове у *Погземљу* [DeLillo 2007: 310]) буде визија скривених напрснућа и склизнућа, будућег урушавања, визија нестрпљиве и наметљиве будућности. Тако и куле Скоту делују као нестабилне, што потврђује и каснија кратка опаска из Карениног доживљеног говора, док на Бритином тавану разгледа фотографије: сјај боје живе однекуд ствара ефекат померања и подизања трупа кула (DeLillo 1992: 187). Њена перцепција је пророчанска: Карен је, као припадница Цркве уједињења, религиозног покрета корејског порекла, од које је на силу одвојена, и даље, док повучено живи са Билом и Скотом, посебно осетљива на све предзнаке будућег пустошења, на све пукотине и кривине које одају надлазеће катастрофе, урушавање простора, али и времена. Њена тачка гледишта, формирана концепцијом пожурјујућег времена (*hurry up time* [9])⁴, времена убрзања и ужурбаног припремања за нешто, у слику Њујорка уноси предапокалиптичну атмосферу, откривајући све оно што је његовом званичном сликом прикривено, потиснуто, непризнато, што доприноси неминовности катаклизминог разрешења.

Међутим, куле СТЦ не јављају се само на дијегетичком нивоу романа, као елемент топографије Њујорка и његов амблем, него и на нивоу екфразе: Клара, наиме, у авиону којим лети за Токио у часопису открива слику *Облакогер III*⁵ која, у ствари, представља ове куле и то „баш из оног угла из

³ „И овде је историја учинила фантастичан корак уназад – градећи рушевине будућности” (Bodrijar 1995: 78).

⁴ Лајтмотивски корејски израз „пали-пали” уводи се у пролошком поглављу романа *На сјадиону Јенкија*, које приказује колективно венчање огромног броја парова „мунијеваца”, како се обично, по свом вољи, називају припадници Цркве уједињења, препознатљиве по томе што њен вођа визионарски (насумице) бира будуће парове, и значи „Пожури!”, „Брже!”. Означава, дакле, хитност повезану са очекивањем Судњег дана.

⁵ У овом роману који, почевши од наслова – реплике назива Ворхолове серије портрета Мао Це Тунга – врви од приказа уметничких дела и разговора/размишљања о њима, Делило се служи специфичном стратегијом (не)представљања: када помиње сликарска дела, наводи наслове слика (које, као и Ворхолова, садрже римски број, алудирајући на серијалност и серијску производњу), али не и имена сликара (што је алузија на

којега их она види са свог прозора и у истом мрачном духу. То су биле њене куле, без прозора, две црне табле од латекса које гутају сав расположив простор” (165). Другим речима, куле су на слици представљене као нешто што се не може заиста представити, него тек навестити кроз форму сенке. Ради се о диптиху из 1984. (305x145cm) њујоршког уметника Роберта Московича, који се формирао под утицајем Делилу тако драгог апстрактног експресионизма (или тзв. Њујоршке школе⁶) и минимализма, а који је 1990, када је роман настајао, имао ретроспективу у МОМА (Hughes 1990). Брита је 1989, када се радња романа одвија (по историјским догађајима који се у роману помињу), заиста „могла” да чита чланак о овом уметнику, у којем се говори и о наведеној слици.⁷ Њеним размишљањима се алудира на његову склоност да од најпрепознатљивијих, иконичних објеката ствара апстракције, одузимајући им детаље и сводећи их на силуете сопствених облика, на аскетски оскудне површине које претвара у мистериозне и узнемирујуће трагове. Слика преноси ону немост кула о којој говори Бодријар – „више немају фасаду. Свака референца на хабитус, на фасаду као лице [коју су старије њујоршке пословне зграде поседовале] бива избрисана” (Bodrijar 1991: 84). Међутим, оно што Бриту у овом случају запрепашћује, уз илузију уметничког поистовећивања са њеном тачком гледишта, као да је боравио у њеној соби, јесте циркулација представа која укида индивидуалност и сингуларност мисли и интимних садржаја свести, као и приватност: чини јој се као да се њене мисли изливају и отуђују, препознаје их на фотографијама, али и у фризурама и слоганима. „Видела је најмутавије детаље својих

концепцију о смрти аутора, како у смислу који су јој дали Ролан Барт (Barthes 1977) и Мишел Фуко (Fuko 2012) – дело није и не може бити стриктно интенционална творевина па се и не може поимати као да је производ свог аутора, већ је, напротив, аутор функција и ефекат дела које је, у суштини, анонимна, наиндивидуална, интертекстуална и интердискурзивна творевина – тако и у смислу који имплицира поп-арт пракса заснована на квазисеријској репродукцији индустријских и медијских серијских производа; када пак говори о фотографијама, Делно наводи њихове ауторе, али не и наслове – читалац мора да их открије на основу штуре екфразе. Два су изузетка од овде скицираног режима: Ворхол који је, као медијска звезда, постао својеврсан бренд и Марина Абрамовић, која се не помиње зато што се њен и Улајев перформанс *Ход по Великом (кинеском) зиду* у роману представља као гласина, као парабола о љубавницима који се састају и разилазе, коју за време вечере приповеда Брита (70). Речју, Делно испитује разне ауторске познице актуелне у времену у којем уметничку сцену и њене актере конструишу, кроз тензије и консензусе, медији, тржиште, корпорације и институционални (филозофски, теоријски, критички) дискурси о уметности.

⁶ Апстрактни експресионизам, цез и европски филм су утицаји које Делило сам наводи (в. Passaro 1991).

⁷ „Упадљиво амблематичне позе блнставо црних кула Трговинског центра наспрам бледо наранџастог црног неба на слици *Облакодер III* јесу културни маркери, али такође и једноставни облици који, као и све архитектонске конструкције, пробијају простор и наглашавају празнину која их окружује” (Larson 1989: 46).

приватних мисли на разгледницама и билбордима” (165). Анонимна слика служи томе да подрије илузију аутономије личне перцепције, да доведе у питање конвенционално поимање интимности когнитивних чинова јер се они, помоћу ње, показују као нешто надлично и безлично. Свет и свест су, дакле, као близаначке куле у неразумљивом дијалогу.

Тиме што се као фокализатори кула јављају женски ликови имплицира се њихова припадност мушком односно родна обележеност грађевина и система – у овом контексту патријархалног и „фалочентричног” – који је Бодријар назвао дуополом, истичући доминацију бинарне логике и бинарног ритма у постиндустријском капитализму, успеха оствареног раздеоом власти на еквивалентне варијанте: куле су архитектонски репрезентант друштва које структурирају стратегије модела и замењивости, уместо стратегија конкуренције индустријског друштва (Bodrijar 1991: 83–84). У том смислу Бодријарева концепција монопола као дуопола кореспондира са сликом дуалног или двојног града коју је као типично постиндустријску и постфордистичку конструисао Мануел Кастелс, доказујући не да се град гради кроз опозицију и сукобе двају социјалних светова, већ да је резултат многобројних дихотомија, структурних дуализама који се репродукују на разним нивоима урбаног (Castells 1992: 226), а који су у градски простор преведене консеквенце економског реструктурирања заснованог на интеграцији нових информационих и телекомуникационих технологија (Castells 1992: 12–13). Разумевање архитектонског, естетског и урбанистичког кроз економске моделе, као парадигме других, некономских процеса и структура, које овакве анализе имплицирају, код Делила се најјасније може уочити у роману *Ирачи* који, као и поменуто поглавље из *Подземља*, припада седамдесетим. Кроз лик Пери приказани су доживљај и искуство борављења и рада у СТЦ, при чему је евидентно да се близаначке куле изнутра приказују у контексту значајне трансформације капитализма, која се од средине седамдесетих кристалисала у оно што се обично назива постфордистичким економским моделом. Другим речима, какви су психолошки, друштвени и идеолошки ефекти наглог развоја ИК технологија и њихове свеопште примене, експанзије и диверзификације услужних делатности и све уже специјализације у многим економским гранама јесу питања на која својим судбинама одговарају супружници – играчи – из овога романа, од којих један, Пери, ради у Светском трговинском центру, и то у бизарној фирми под називом Саветништво за превладавање (менаџмент) жалости, а други, Лајл, на берзи.

Перина искуства у вези с кулама дају се кроз градацију nelaгодности – телесне и менталне. Гужва и мноштво лифтова различите намене имају клаустрофобичне ефекте; њен доживљени говор преноси њене телесне сензације. Реченице, дуге и таласаве, „копрцају се” у скученом текстуалном простору, као и њене мисли, као и она сама: „Преко пута Бродвеја, неколико блокова северније [у односу на Лајла], Пери је стајала у небеском холу (the

sky lobby⁸) јужне куле Светског трговинског центра, борећи се са гомилом која ју је одвлачила од експресног лифта за силажење” (DeLillo 1989: 14). Ритам и фонишка структура реченице треба да пренесу читаоца у њену ситуацију, што се додатно потцртава понављањем фразе и синтагми и варирањем истог исказа:

„Морала је да се овде, у небеском холу, бори са пауза-за-ручак руљом, да сиђе до првог спрата, да пређе у северну кулу, да се експресним лифтом попне до *оној грујој* небеског хола на седамдесет осмом спрату, да се избори са још гомила, па да онда локалним лифтом оде до осамдесет трећег, док табле вибрирају” (подвукао Д. Д.) (DeLillo 1989: 14).⁹

Хиперболисан и фрагментаризован опис њених радњи треба да ојача представу о Пемии као жртви свакодневних, готово ритуалних или ритуализованих фрустрација и стресова, у које спада и њена стална стрепња од могућности заглављивања лифта у којем се налази (23). Ментална дезоријентација доводи до тога да она повремено промашује куле – уместо у ону у којој ради, она улази у другу.

Ипак, пажњу пре свега привлачи њен осећај несуштаствености и пролазности Кула близнакиња, који се потенцира упркос њиховој физичкој неизмерности и масивности. „Пемии куле нису изгледале трајне. Остајале се замисли, ништа мање непостојане [...] него рутинско светлосно изобличење” (19) – парадокс ефемерности монументалног у основи је већине слика којима се у *Играчима* преноси доживљај простора који постоји још само као пролазан и ненастајив, као лоби, лифт, улице, барови и ресторани, кровови, мотел. СТЦ оличава кључни аспект тог новог типа простора, колико и нови вид пословне културе – простор који се непрестано прекројава, изнова парцелише и преграђује.¹⁰ Ову грађевину је немогуће доживети као чврст објекат у

⁸ У питању је архитектонски елемент карактеристичан за америчке стоспратнице – међуспрат који служи преласку из експресних лифтова у оне који стају на сваком спрату.

⁹ Пемии школска другарица, коју одмах потом среће, ужива, напротив, у карактеристикама тог места и у захтевима које оно намеће. Исту радњу она описује кратким, елиптичним реченицама, које, наспрам „Пеминих”, дугих и конфузнних, таласастих, преносе постмодернистичко, радосно уживљавање у екстазу ризоматичног, исцепканог, дисконтинуираног живота какав савлађивање простора Светског трговачког центра имплицира: „Зар не волиш ово место? Требало би да видиш како морам да идем до кафетерије. Један локални и један експресни наниже. Онда експресни навише. Онда покретно степениште ако уопште можеш да стигнеш до њега а да те не растргну на комаде” (DeLillo 1989: 14).

¹⁰ Реч је о тзв. „активном канцеларијском систему” Хермана Милера и коришћењу паноа за стварање привремених канцеларија „коцкица”, што је, установљено као пракса крајем 60-их, омогућило и процват „прекривних” пословних центара у Америци 70-их. Детаљније о дизајну физичких пословних простора у: Moran 2011: 70–76, а о његовој

простору; она постаје нешто неодредиво, нешто попут холограма. Онтолошку неизвесност која прати куле потцртава серија реторичких питања која се умеће у њен разговор са колегом, пријатељем и будућом жртвом њеног осећаја учмалости и замора:

„Ако су лифтови у Светском трговинском центру места, као што је она веровала да јесу, и ако су холови простори, у што је, такође, веровала, шта је онда сам Светски трговински центар? Да ли је стање, збивање, физички догађај, постојећа околност, присуство, прилика, скуп непроменљивих?” (48).

Необично разликовање лифта и хола као места (затвореног, покретног и малог) и простора (огромног, отвореног, прождирућег, нечега што је „четири пута дневно чини патуљком, све сићушнијом и сићушнијом” [24]) указује како на страх од отвореног, од „тиранске величине” – иначе тако битне за америчко саморазумевање кроз наративе о освајању огромних, застрашујућих пространстава – али и од сусрета и додира, колико и на концепцију идентитета који се формира кроз опозицију транзитних простора. Та доминација транзитног призива и концепцију неместа (*non-lieux*) Марка Ожеа. Овим термином он означава превласт комуникационих и транзитних простора у савременом свету, у доба „надмодерности”. То не значи само хипертрофију просторних и архитектонских форми кроз које се пролази на путу до нечега и оних који су намењени комуникацији у најширем смислу (од продавнице до тзв. шопинг мола и од кафића, стадиона, летовалишта до огромних забавних и туристичких мултимедијалних и хибридних атракција, од станица и чекаоница до савремених хај-тек ауто-путева) већ и тенденцију људи у савременом свету да се према свим местима односе као да су она неместа, тачније, да претварају места у неместа, у просторе који нису конститутивни аспекти њиховог идентитета, са којима они нису у битном и дуготрајном односу, који немају историју или је њихова историја спектакуларизирана, избрисана из активног памћења и уписана у аранжиран и специјално дизајниран приказ, као атракција (Оже 2005а: 75–105; Оже 2005b: 124). Једина историја коју овај роман представља – и то управо као приказ, умртвљен понављањем без икаквог ефекта – јесте историја радништва, исписана и сажета на транспаренту који носи човек кога Лајл виђа на истом углу како немо и непомично протестује из дана у дан осамнаест година, како сазнајемо (152–153). Породица о којој се ради у *Ирачима* такође је без историје – о Лајловој прошлости не сазнајемо ништа, о Пеминој – само то да јој је отац пред смрт био дементан, на шта је њена компулзивна реакција била,

организацији и структури с обзиром на развој електронских комуникација и мрежа и с обзиром на постфордистичке моделе управљања производњом и пословањем кроз реорганизацију пословних простора и локација, што Деллио не пропушта да прикаже као један од битних фактора реконцептуализације и реконструкције простора и времена, у: Castells 1992.

као и у случају других неразрешивих психолошких стања, зевање, а о њиховој заједничкој прошлости – само то да су некада имали жељу за излажењем и дружењем која је готово потпуно нестала. То одсуство прошлости (али и будућности, као хоризонта могућег¹¹) и заједничке односно личне историје, уз друге приповедачке поступке, ликовима придаје карактеристичну плошност и лелујавост, које се могу разумети као производ нових аспеката и ефеката простора у којима углавном бораве. Другим речима, идентитет бива захваћен међусобно испресецаним, невидљивим путањама информација које умрежавају просторе, ствари, податке и људе чија се тела, органи, чула укључују у те вртоглаве струје, расипају, како то показује Лајлово подозрење да су исписи са берзе у ствари његове мисли, кодирани садржаји његове свести (22). Отуд малаксалост, млитавост, посусталост (ацедија, како се у теолошком контексту то духовно стање означава) нису само карактеристична стања ликова већ и сам ритам приповести, и на нивоу композиције и на нивоу синтаксе, преноси се осећај смалаксавајућег, апатичног таласања – „валова времена и простора” (48, 84) којима ликови не могу да се олупру. Да ли као реализована метафора Њујорка као котла за претапање, који од свега што се у њега слива ствара хомогену, ужарену смесу, или као наговештај урбаног пакла усред кога се куле издижу као куле Дантеовог Диса, тек последњи приказ првог поглавља романа, којим нас Делило уводи у психолошко и егзистенцијално стање брачног пара, карактеристике Пеминог емоционалног живота, њену конфузију и дезоријентисаност, а самим тим и њено касније ненамерно, немарно уништење пријатеља, повезује са свакодневним боравком у кулама и меланхоличним погледом на свет који вртоглав поглед са висине провоцира, уместо очекиваног тријумфалног осећаја моћи и величине: „Из канцеларије Жалости гледала би преко депоније, насипа, западних крајева анонимних улица. Чак и са ове висине могла је да детектује жестину запаре, спору замућујућу силу. Подизала се кроз ваздух, душе живих” (24).

Међусобно комплементарни доживљаји и реакције Делилових ликова на изглед Кула близнакиња показују да је његово читање архитектонских карактеристика ове грађевине, њене симетрије, двострукости и апстрактне величине ради величине, симптоматско, те да он у њеној појави препознаје

¹¹ Последња епизода са Пемии ову приказује у продуженом магновењу између одјека речи „пролазни” или „намерници” (transients – натпис над неким коначиштем) и поимања значења те речи, затечену мистериозним дејством форме из које је значење ишчилело (207). У питању је иста лексема коју, у њеном придевском значењу, Пемии повезује са кулама (132). Последња епизода са Лајлом, који је током романа подлегао „гламуру револуционарног насиља” и „тајној чежњи коју оии назива и у најпокорнијем духу” (8), поменутиим поводом филма о терористичком нападу који ликови у прологу гледају – затичемо у бегу, у мотелској соби у којој се одвија метанаративна трансформација – роман постаје филм, а сцена се расплињава у светлости која преплаваљује собу: „Простори и све оии што је у њима више ии за шта не одговарају, не значе, не служе као пример и не репрезентују” (212).

материјализацију кључних политичких, економских и културних промена које су се одвијале паралелно са њеном изградњом и њиховог ефекта на доживљај сопства и простор сопства и на карактеристике индивидуалног идентитета. Логика затвореног бинарног система, структурне дихотомије и самоудвајања коју у свету његових дела ове куле, пре свега, репрезентују, али и перпетуирају, из његове се перспективе показује као логика саучесништва финансијског капитала и технолошког терора у обезвређивању и одбацивању људске мере простора и „приземног” живота, логика која у простор уноси претећу димензију, чинећи га ненастањивим, а у свакодневни живот злокобна предосећања и средњовековне страхове.

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, Roland. 1977. *The Death of the Author*. <http://www.deathoftheauthor.com/> (26.6.2013)
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*. (M. Marković, Prev.) Gornji Milanovac:
- Dečje novine.
- Bodrijar, Žan. 1995. *Iluzija kraja ili Štrajk događaja*. (D. Ilić, Prev.). Beograd: Rad.
- Castells, Manuel. 1992. *The Informational City: Economic Restructuring and Urban Development*. New York: Wiley-Blackwell.
- DeLillo, Don. 1989. *Players*. New York: Vintage.
- DeLillo, Don. 1992. *Mao II*. New York ... et al.: Penguin.
- DeLillo, Don. 2001, December. "In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September." *Harper's*, pp. 33-40.
- DeLilo, Don. 2007. *Podzemlje*. (Z. Paunović, Prev.) Beograd: Geopoetika.
- Fredrick, Jameson. 2003. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (10th ed.) Duke University Press.
- Fuko, Mišel. 2012. „Šta je autor?“. *Polja*, 57 (473): 100-112.
- Hughes, Robert. 1990, March 12. "Zen And Perceptual Hiccups". *Time Magazin*. <http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601900312,00.html> (10.6.2013)
- Junod, Tom. 2009, September 8. "The Falling Man". *Esquire*. http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (25.6.2013)
- Larson, Kay. 1989, August 7. "Second that Emotion". *New York Magazin*: 46-47. http://books.google.rs/books?id=fOgCAAAAMBAJ&pg=PA46&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (5.7.2013)
- Moran, Džo. 2011. *Čitanje svakodnevice: svakodnevice i njena značenja*. Beograd: Biblioteka XX vek, Krug.
- Ože, Mark. 2005a. *Nemesta : uvod u antropologiju nadmodernosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ože, Mark. 2005b. *Prilog antropologiji savremenih svetova*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Passaro, Vince. 1991, May 19. "Dangerous Don DeLillo". *The New York Times*.
<http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-dangerous.html>
(23.6.2013)

Violeta Stojmenović

“TYRANNIC GRANDEUR” – TWIN TOWERS IN DELILLO

Summary

The purpose of this paper is to analyze how, from whose point of view and in what contexts DeLillo used to represent Twin Towers in his novels preceding the terroristic destruction of these buildings and his subsequent response to that event, the novel *Falling Man*. As the worldwide known emblems of New York and post-industrial, post-Fordist capitalism, the image of Twin Towers is used in *Players*, *Mao II* and *Underworld*, both as a place of action and as a representation of critically approached themes of serial mass production, hegemony of closed systems based on binary logic and strategy of reduplication, triumph of megalomania and defacing of urban architectural diversity.

In *Players*, placed in the late seventies, the appearance of WTC (transient, despite of the massiveness of the buildings) and the sense of being therein are connected with the images of flow, currents and waves in the context of the loss of certainty, permanence and the sense of history in everyday life. In *Mao II*, seen from the loft of a character's apartment - in reality, but, also, in the picture *Skyscraper III* (R. Moskowitz) - WTC is an example of the processes of commodification/co-modification of space and place respectively. They provoke rage, nostalgia and necessity of reaction against the imperialistic arrogance in changing and subjugating both the cityscape and the citizens. In *Underworld*, the period of the WTC construction is evoked through the eyes of a sentient female artist on the roof, corresponding with André Kertész's view on the buildings transposed in the photography used as the cover image for American editions of this novel.

In highlighting DeLillo's representation of Twin Towers three theoretical frames are used: Baudrillard's notion of monopoly as duopoly, Castells' image of dual city and Auge's anthropological view on placelessness, defined as non-places.

Key words: World Trade Centre (Twin Towers), duopoly, dual city, non-place.

ПРИЛОГ:

Сл. 1 – Андре Кертес, *Њујорк*, 1972.