

МАЊИ ОД СЕБЕ: ПРОБЛЕМ ЧОВЕКОВЕ БУДУЋНОСТИ У РОМАНУ *ТИШИНА* ДОНА ДЕЛИЛА

Апстракт: У раду се указује на културолошки лук који је у модерној епохи изведен од фигуре хомункулуса до фигуре андроида, односно на пут који је, зачет у жељи за превазилажењем човечних датости, довео до порицања човечности. Роман Дона ДеЛила *Тишина* (2020), тематизујући технолошку апокалипсу у виду гашења електричне енергије и, последично, свих екрана чија је светлост обасјавала тмину људске самоотуђености, говори о томе да је човекова авантура исцрпљена и да он, као такав, у антрополошком и онтичком смислу, више не може опстати. Човек, другим речима, не може дугорочно опстати у илузији погрешне величине; ваља се сетити да је увек мањи од себе. Посреди је тема *недовољности* човека као бића које, баштинећи у себи недефинисани (онтички) мањак, није у могућности да оствари све своје (стварне или измаштане) могућности. Само ако се та истина на ваљан начин појми, спас је могућ; ако се појми на другачији начин, будуће проглашење магистралних путева човековог успињања ка жељеној аутентичности неће прикрити да је реч о обичним странпутицама, са којих можда неће бити повратка.

Кључне речи: екран, информација, технологија, (само)отуђење, хомункулус, андроид, апокалипса, трансхуманизам, постхуманизам, Дон ДеЛило.

Пре више од једног века, у варљивој идили бел епока, на једном мосту под необичним црвеним облацима развученим преко неба, у црно одевен хомункулус, шака прислоњених о лице, опхрван страхом, тескобом, можда и указанем надолazeћег доба, испустио је истовремено продоран и нечујан крик. Тако је норвешки сликар дао боју гласа не само свом времену већ и – налик Кафкиним литерарним визијама – времену које се тада тек помањало на хоризонту. Осим епохалне резонантности, крик Мунковог хомункулуса обједињује у себи моменат интимне, општељудске идентификације, као и последичне дехуманизације. Попут последњег пропламсаја светла пред надолazeћим мраком, и човек може да се потврди и да се у исти мах *смањи* и, духовно и физички обезличен – према Мунковом визионарском делу – ишчезне у сопственом крику.

Било би неправедно тврдити да је крик Мунковог хомункулуса антиципација читаве потоње (модерне) епохе. Исправније би било рећи да

1 * kristijanolah84@hotmail.com

тај крик представља једну од њених средишњих метафора. Међутим, будући да се епохе смењују, да се њихови метафорички потенцијали троше, поставља се питање свевремености тог крика, његове метафоричке саображености са другим историјским и културним контекстима. Јер, није питање може ли се крик поновити, већ шта га може заменити. Кад се истроши, шта човеку преостаје? Како се суочити са егзистенцијалним понором пред којим би крик био мање страхан од надируће тишине?

Пословичном иронијом историје, захваљујући њеним непредвидљивим меандрима, слутња будућих историјских уобличиња као да, из данашње перспективе, суспендује (трансисторијску) амблематичност Мунковог сликарског приказа. Због тектонских поремећаја насталих рецентном и још увек недовршеном сменом епоха, човек све мање разуме, ако је икад и разумео, и себе и свој положај у свету. Јер, кад се епохе мењају, збуњеност превладава. Ко би га, да крикне, чуо? И зашто да крикне? Ту нову антрополошку парадигму на најбољи начин изражавају речи једне јунакиње из романа *Тишина* (2020) Дона ДеЛила, насловљеног контрапунктски у односу на назив Мункове слике. Те речи гласе: „Јесмо ли уплашени?” (DeLilo 2020: 22)

Без обзира на то што су изречене у конкретном наративном контексту који им даје психолошку тежину – у питању је сцена на почетку романа кад су се у путничком авиону на лету од Париза до Њуарка у Америци, услед неочекиваних турбуленција, све јаче буке и пратеће „духовн[е] и физичк[е] пометњ[е]” (DeLilo 2020: 21), сви екрани одједном угасили – те речи – „Јесмо ли уплашени?” – сажимају трагику савременог човека: претње којима је изложен толико превазилазе његову моћ поимања да није сигуран да би страх – или крик као афективна артикулација страха – уопште био исправна реакција.

Након принудног слетања, поменута јунакиња Теса Беренс одлази са повређеним супругом Џимом Крипсом на клинику.² Тамо, у једном тренутку, „[с]ветла изнад њихових глава затрепташе, па се угасише. На читавој клиници завлада потпуна тишина. Сви су чекали” (DeLilo 2020: 52). Као у авиону, кад су се из необјашњивих разлога угасили екрани, тако и у клиници, кад је нестала струја, на делу је збуњеност протагониста као одраз раскорака између догађаја и његовог значења (један од протагониста касније ће сугерисати да би ово могао бити трећи светски рат). Чекање у мраку и тишини, у лимбу између затечености и смисла

2 Осим њих двоје, Тесе Беренс и Џима Крипса, у роману се појављује још троје протагониста: Макс Стенер и његова супруга Дајана Лукас, у друштву Дајаниног бившег студента физике Мартина, ишчекују у стану у Њуарку своје пријатеље Џима и Тесу да им се након повратка из Париза придруже, не би ли сви заједно одгледали утакмицу Супербола.

који би ту затеченост осветлио и тиме изазвао и одговарајућу емоционалну реакцију, представља егзистенцијално полазиште, али и исходиште ДеЛиловог дистопијског романа. Као у Бекетовој драми о чекању, и овде се живот зауставио, у времену испражњеном од трагичких потенцијала. Чека се смисао, или бар његово тамно налицје:

Осећало се и некакво ишчекивање страха, пошто још није било јасно шта би то могло да значи, колико темељно, колико трајно погоршање оно што је и до тог тренутка представљало драстичан поремећај. (DeLilo 2020: 52)

Страх би у извесној мери надоместио недостатак смисла. Ускраћени и за страх и за смисао, протагонисти немају упориште ни у емоционално-душевном ни у (раз)умно-духовном регистру. Не води ли онда такво стање, ако се појми не у својој инцидентности, већ у епохалности, ка обезличењу, и то радикалнијем него у случају Мункове приказе? Није случајно Џим Крипс, кад се светло у клиници вратило, а он „стајао усправно, безизразног лица”, упоређен са „[в]исоки[м] бели[м] андроид[ом]” (DeLilo 2020: 54). Да ли су посредни само (метафоричке) варијације обезличења, или је пут од хомункулуса до андроида (био) неизбежан? Ваља одмах рећи да технолошка криза у роману, осим што се испољава као егзистенцијална, разоткрива и онтичке промене. Права трагедија се, заправо, догодила пре него што је роман почео. Тек са гашењем екрана и нестанком електричне енергије, што ће довести до редукције удобности везане за модеран начин живота, технолошка и егзистенцијална криза указују се кроз онтолошко-онтичку призму. Свет који окружује протагонисте као да одједном постаје непрепознатљив, непознат, стран човеку, и као да је у таквом свету и сам човек постао другачији, *други*, у односу на старог себе.

ДеЛилов роман, који је објављен 2020, али чија се радња одиграва 2022. године, на позадини приче о мистериозној и помало наивној технолошкој апокалипси, и човековом суочавању с њом, а заправо са самим собом, са својом немоћи да одвоји поглед од угаслих екрана и повеже се са својим некадашњим бићем, незараженим технологијом, уводи тему краја човека, човека коначно пораженог животом у нескладу са собом.

Посреди је нова антрополошка парадигма, имплицитно представљена речима „Јесмо ли уплашени?”, а која подразумева човека коме преостаје или да тавори у том нескладу, тој другости, тој неосвешћеној „постхуманости”, или да се, у онтичкој прекретници, препусти потенцијалима не само оног заборављеног, (можда) једино исцелитељског, већ и – нажалост или не – непознатог, новог, „трансхуманог” у себи.

Да је хуманистичка прича исцрпљена, види се и на основу говора протагониста.³ Тако оно што су Џим Крипс и његова жена Теса Беренс говорили једно другом у авиону, „великим је делом звучало као део некаквог аутоматизованог процеса” (DeLilo 2020: 15). Џим Крипс је, не могавши да скрене поглед и мисли са малог екрана „испод горњег спремишта за пртљаг”, који је показивао податке у вези са „висином, температуром ваздуха, брзином, временом доласка”, почео „наглас да изговара речи и бројеве, пошто то није имало никаквог смисла, нити икаквог учинка” (DeLilo 2020: 13). Упркос потреби да одспава током лета, није могао да се ослободи речи и бројева који су „и даље навирали” (DeLilo 2020: 14). Као да је његов ум постао проводник информација, медијум њиховог бесмисла и неучинковитости, продужетак екрана.

Међутим, сам Џим Крипс је ипак помислио – уздигавши се на аутореклексивну позицију – да је

[...] изговарање речи и бројева, говорење, набрајање детаља, омогућавало [...] тим подацима да поживе још који трен, да буду званично примећени, или намерно примећени – као звучни извештај [...] о нашем где и када. (DeLilo 2020: 18)

То значи да његова урођеност у наоко бесмислене и непотребне информације није ништа друго до урођеност у ток времена, у живот који пролази. Информације са екрана испостављају се – и у томе је ДеЛилова суптилна иронија – као предуслов животне самосвести,⁴ или

3 ДеЛилове јунаке, још од његовог првог романа *Американа* (1971), иначе одликује претерана логореичност – ако је логореичност икад претерана – која неретко поприма хистерични темпо – што не треба поистоветити са „хистеричним реализмом” као специфичним жанром коме поједини његови романи, попут *Подземља* (1997), према критичару Џејмсу Вуду, припадају (в. Wood 2000). Јунаци *Тишине* логореични су на неуротични и, условно речено, антилогосни начин.

4 Сличан порив за бесмисленим информацијама исказује један други лик романа, Макс Стенер, коме приликом повратка из шетње по улицама Њуарка, док се пење у свој стан, пада на ум да преброји степенике у згради, истовремено се питајући, изненађен тим поривом, „шта ће му то” (DeLilo 2020: 81). Будући да су се екрани угасили, одговор би могао бити „кризирање”. Међутим, чини се да ДеЛило хоће да укаже на квалитативну разлику у приступу наоко бесмисленим информацијама, односно да Максово активно бројање степеника, ма колико се ефемерно чинило, представља умногоме аутентичнији вид односа према стварности. Јер, ма колико пролазне, такве информације не морају нужно бити бесмислене: попут укуса чувених мадлена, могу подсетити на време кад се до њих стизало кроз игру, властитим трудом, који им је самим тим давао извесну вредност и значај. Максов порив је, на несвесном нивоу, одраз жеље за повратком у детињство, за повратком изгубљеном и од „лажних” информација загушеном сопству: сопству које је одустало од бивствовања у саображености са властитим доживљајем „истине”.

присутности како у сопственом времену и бићу, тако и у „спољашњем“, историјском времену.

Такозвана телеологија екрана има још једну сврху: на опаску да га „тај екран весели“ и да он „вол[и] свој екран“, Џим Крипс одговара својој жени – нешто што је у вези са насловом романа – да му екран помаже „да се сакриј[е] од буке“ (DeLilo 2020: 20). Иако се овде мисли на буку авионских мотора, значењска згуснутост опаске упућује на то да екран пружа ескапистичку функцију од (буке) самог живота. Како разумети ту двосмерност сврха или функција екрана, да екран омогућује и повлачење из живота и, захваљујући информацијама које пружа, урањање у садашњи тренутак на начин да се оприсутни у свести? Реч је о томе да двосмерна повезаност са екраном продукује површан модус битисања, модус који је опосредован кратковеким информацијама а не истинским знањем, који подразумева успостављање заштитног технолошко-информационог вела између човека и живота. Човек заглаван у екран уроњен је у садашњост, у живот, али на крајње површном нивоу, који додуше привремено суспендује буку и пратеће сметње које живот собом носи.

Супротно мужевљевог некреативног урањању у свет информација, Теса Беренс, иначе песникиња, записује у свеску „понешто од оног што с[у] видели“ током боравка у Паризу, сећања која би јој омогућила да касније, кроз десет или двадесет година, под условом да и даље буде жива, „уоч[и] нешто што недостаје, нешто што у овом тренутку не вид[и]“ (DeLilo 2020: 17), што надилази површност информација. Усмерена је на „прецизност“ и „детаље“ (DeLilo 2020: 19) који проничу испод површног нивоа опажајне свести, дубоко у животним струјањима. Осим тога, муж јој сугерише да тим записивањем она „још и испуњава[а] време“, што, према њеном мишљењу, чини суштину живота: „Испуњава-ти време. Бити досадан. Живети живот“ (DeLilo 2020: 17). Њена једина жеља је да стигну кући и да се загледа – не у екран – већ „у голи зид“ (DeLilo 2020: 19). Јер, за разлику од екрана, кроз „голи зид“ поглед може допрети много даље.

Тесин песничко-стваралачки порив у свему се исказује као „контра-екрански“: сетивши се једног податка из опште културе, осетила је задовољство што јој је то „[д]ошло ниоткуда“: „Кад нам без дигиталне помоћи искрсне неки затурен податак, то саопштавамо другима зурећи у даљину, у свет насељен оним што смо знали, па изгубили“ (DeLilo 2020: 20). Моменат носталгије за „изгубљеним рајем“ истинског знања, на чије су се место успеле информације које пребивају изван самог бића, подразумева да је садашњи свет испражњен од истинског човека, који би био кадар да са светом успостави такозвани аутентичан однос.

У садашњем свету људи као да не живе, већ битишу загледани у екране, отуђени једни од других, па и од самих себе. Као да наде нема. Као да је јалова садашњост вечна.

У таквој садашњости, поремећеној нестанком електричне енергије, суседи који живе у истој згради, са којима би ваљало поразговарати или посаветовати се, указују се као „такозвани суседи” (DeLilo 2020: 30). Да ли су их „такозваним” учинила препуштања технолошким добротама?

У неким другим приликама, мање-више обичним, увек има људи који зуре у своје телефоне, ујутро, у подне, ноћу, на сред тротоара, несвесни оних који хитају крај њих, закупљени, зачарани, прогутани том справом, неки од њих крену право у њега [Макса Стенера] па онда скрену, али сада су онемогућени, сви ти дигитални зависници, телефони су искључени, све је искључено искључено искључено. (DeLilo 2020: 81)

ДеЛилов роман поставља питање шта је све, на метафоричкој равни, искључено. Кад се један од протагониста загледао у свој одраз у огледалу, проблем сопственог идентитета указао му се као проблем одсуства Д/другог који би био и вољан и способан да тај идентитет потврди, да покуша да назре језгро бића које се крије испод спољашњости лица (или маске која се претвара да је лице):

Наша лица. А шта заправо људи виде док корачају улицом и гледају једни у друге? Да ли је то исто оно што и ја видим? Сви ти наши животи, све то гледање. Људи који гледају. Али шта виде? (DeLilo 2020: 45)

Проблем идентитета нерешив је зато што је на делу самоотуђење сопства, али и зато што је такво (самоотуђено) сопство неприступачно како свом „власнику” тако и погледу „ближњих”. Кад су се сви протагонисти окупили, приповедач је приметио:

Да ли је свако од њих био тајна за све остале, колико год да су били међусобно блиски, свака особа била је тако природно учаурена да је измицала коначном одређењу, било каквом утврђеном суду осталих у тој соби. (DeLilo 2020: 62)

Врхунац (само)отуђења представљен је у сцени љубавног чина који су кришом и на брзину у кухињи (у стану у Њуарку) обавили Дајана Лукас, супруга Макса Стенера, и њен бивши студент Мартин: након завршеног чина, Дајана „[с]хвата да секс са бившим студентом можда

и постоји као нечисти лаки дрхтај у њеном уму, али да је потпуно одсутан из њеног тела” (DeLilo 2020: 78). Ако је одсутан из тела, значи да није доживљен, као да није ни постојао, као да је, налик симулакруму, бесмислени (до границе непостојања) физички догађај прерастао у пуку информацију, која не сведочи ни о чему реалном. Међутим, чињеница да је „лаки дрхтај” те информације „нечист”, указује на то да, ма колико редуковани, трагови савести или свести о греху ипак поручују да, захваљујући њима, човечност још увек није у потпуности изгубљена.

Није у ДеЛиловом роману фокус на људској зависности од технологије. Посреди је умногоме озбиљнија критика, која проблем односа човека и технологије не посматра на психолошком, већ на антрополошком и онтичком плану. Реч је о томе да је технологија изменила не само човекове навике већ и саме потенције његовог бића (отворено је питање у којој мери неповратно). Отуд овај роман указује на постхумане симптоме од технологије оболелог човека.

Тако, на пример, Макс Стенер, седећи испред телевизора с великим екраном и чекајући почетак Супербола – осим што је, како се каже, „навикао на непомићност, на прикованост за једну површину, на фотељу, на седење, гледање” (DeLilo 2020: 23) – има обичај, док посматра утакмицу, погледом утонувши у екран, да се једном руком по мишици друге „антропоидно почеш[е], у маниру примата, прстима који се заривају у месо” (DeLilo 2020: 24). Сугерише ли се тиме да екрани имају инволутивни утицај на човека, деградирајући га на ниво антропоида, или је можда пре реч о томе да је „заједница” човека и екрана чисто душевна, те да подразумева заборав тела, као, уосталом, и заборав духа?

Ишчекивање почетка преноса Супербола неочекивано је прекинуто:

Тог тренутка, нешто се десило. Слика на екрану поче да подрхтава. Није то било обично деформисање слике, имало је некакву дубину, стварало је апстрактне облике који су се растапали у ритмичко пулсирање, у низ елементарних јединица које као да су кретале напред, а онда се повлачиле. Правоугаоници, троуглови, квадрати. [...] А онда је нестало слике на екрану. (DeLilo 2020: 27)

Сви телефони, и мобилни и фиксни, „[б]или су мртви”, као и екрани других рачунара које су имали у стану. Будући да Макс није одмах постао свестан значаја и размере догађаја који се одиграо, његова прва реакција била је да се пита шта ће сад бити с његовом уплаћеном опкладом, док је Мартин, бивши студент, претпоставио, у духу параноичних теорија завере, да су Кинези, то јест, како каже, „[п]екиншки варвари”,

желећи да Американце направе „будалама”, изазвали „селективну апокалипсу интернета” (DeLilo 2020: 28). Као да се тиме иронично поручује да ће, осим подразумеваних бубашваба, апокалипсу преживети и добра стара људска похлепа и подозривост према другом.

Све се, у ДеЛиловом роману, чини као да је измештено из средишта.⁵ Тако Мартин, уместо да се пита шта се то дешава у свету око њих, шта је довело до тога да се екрани угасе, сужава фокус на сам екран: „Погледај у празан екран. Шта он то скрива од нас?” (DeLilo 2020: 29) Између човека и истине испречио се екран, попут вела маје из гностичких и хиндуистичких учења. Угашен екран као да се претворио у непрозиран вео који би трајно могао да онемогући човеков приступ истини.

Роман приказује збуњеност савременог човека „издајством науке, технологије, здравог разума” (DeLilo 2020: 29). Уосталом, роман се и завршава тако што Макс, „ништа не схвата[јући]”, наставши се у раскораку са необјашњивим апокалиптичким догађајем и разноликим мишљењима његових пријатеља и жене у вези са смислом тог догађаја, „[с]еди пред телевизором с рукама склопљеним иза главе, раширених лактова. / И зури у празан екран” (DeLilo 2020: 95).⁶

Ако само екран пружа истину, или је пут до ње само екраном зајемчен, или ако је живот у истини могућ само захваљујући религиозном препуштању сопственог бића екрану, онда је све друго ефемерно: Максова упорна загледаност у мртви екран може се схватити и као епохални одраз верности сопственој истинитосној заједници, без обзира на то што јој је време истекло. Међутим, да ли је он, као узалудни или перпетуирани „боготражитељ”, „верник” чији се храм затамнио, само човек старог кова, веран својим идеалима, или је, због тога што му је пут до истине запречен, а немоћан да се отргне од носталгије за њом, парадигматични постчовек?

Кад је о духовности протагониста реч, уплив технологије у живот условио је површни однос према духовним, метафизичким питањима. Тако је Мартин, на пример, препустивши се наглас току своје свести, изговорио речи „Исус из Назарета”, при чему су оне, у његовом говору, испражњене од било какве религијске конотације, задржавши само естетску; њега је „закупил[а] [...] [л]епота тог имена [...] и места” (DeLilo 2020: 40).

5 Јунацима преостаје само нада да ће се, након што се светло и грејање буду вратили, и „колективна свест врати[ти] на своје место, мање-више, за дан или два” (DeLilo 2020: 59).

6 Кључно је питање да ли пропадање технологије неминовно повлачи за собом и пропадање човека. Да ли Максово *несхватање* и ћутање представљају нову верзију крика за нову епоху?

Надовезавши се на Мартина, у истом том духу, који указује на пост-хришћанско стање савремене западне културе и цивилизације и духовно-религијско начело своди на културно-естетско, Дајана подсећа свог супруга:

Рим, Максе, Рим. Сети се. Исус у црквама и на зидовима и на таваницама палата. Памтиш ти то боље него ја. Нарочито ону једну палату у којој су туристи лагано ишли из једне у другу просторију. Огромне слике. Зидови и таванице. Нарочито на том једном месту. (DeLilo 2020: 40)

С друге стране, подстакнут „негативним импулсом” (DeLilo 2020: 43) „праз[ног] екран[а]” (DeLilo 2020: 42), Макс поче да, попут спортског коментатора, преноси замишљену утакмицу:

„Био је то опасан напад, опасан напад, публика скандира, трибине подрхтавају.”

Полуреченице, оголене речи, понављања. Дајана начас пожеле да доживи то као неко верско појање, монофоно, ритуално, но одмах рече себи како је то претенциозна бесмислица. (DeLilo 2020: 42)

Несумњиво је, међутим, да спортски спектакли, попут Супербола или светског првенства у фудбалу, на које се Мартин у једном тренутку осврнуо, представљају религијску супституцију; није бесмислица то што се Дајани причинило. Максово уживљавање у улогу спортског коментатора извитоперени је вид потребе за супститутивном религијом у форми спектакла, односно текућих, површних секвенци без обавезујуће речи.

Није отуд необично што се поремећај настао гашењем екрана мање испољава као технолошки, а више као антрополошки. Јер, какво год да је било, сад је нестало (духовног) упоришта. На ту упоришну празнину указали су, парадоксално, и Макс својим песимистичким увидом: „Постајемо зомбирани. [...] Постајемо птичији мозгови” (DeLilo 2020: 71), и Мартин својом оптимистичком препоруком: „Људи морају непрестано да понављају себи да су још живи” (DeLilo 2020: 84). Јер, према Мартину, „[ш]та год да се дешава тамо напољу, још увек смо људи, људски опиљци једне цивилизације” (DeLilo 2020: 75).

Спектакла више нема; остала је само тишина, њени злослутни „наступи” (DeLilo 2020: 75), њено упорно „испуњава[ње] пауза” (DeLilo 2020: 74) у говору протагониста: „Паузе су се полако претварале у тишине и почињале да делују као погрешан вид нормалности” (DeLilo 2020: 58). Тишина разоткрива оно што треба да остане скривено, претећи да оголи право стање бића. Дирљива је Мартинова запитаност, као могуће решење по претњу тишине:

Да ли можда одређен број људи има неку врсту телефона уграђеног у тело? Озбиљно питање, закључује млади човек. Да ли је то заштита од свеопште тишине којом су обележени наши сати, минути и секунде? (DeLilo 2020: 68)

Као мóre из колективног несвесног, из тишине се на површину свести пробијају опсесије и страхови модерног човека, што се види из многих Мартинових сентенци изречених током романа, које, заједно са-бране, оцртавају духовни пејзаж савремености:

Вештачка интелигенција која одаје шта смо заправо и како живимо и раз-мишљамо. [...] Вештачка будућност. Нервни интерфејс. (DeLilo 2020: 59)

Сајбернапади, дигитални упади, биолошке агресије. [...] Пропадање енергетских система. (DeLilo 2020: 65)

Тамна енергија, фантомски таласи, удар и противудар.
Софтвер за масовно надгледање који самостално доноси одлуке, и повре-мено надјача сам себе.
Сателитско праћење података. (DeLilo 2020: 68)

Бионаоружање и државе које га поседују. (DeLilo 2020: 69)

Интернетска трка у наоружању, бежични сигнали, контраобавештајна де-латност. [...] Крађе података [...]. Криптовалуте. (DeLilo 2020: 72)

Ратови дронова. [...] Дронови су изнад нас. Добацују упозорења једни другима. Њихово оружје је некакав облик изолованог језика. Језика по-знатог само дроновима. (DeLilo 2020: 77)

Криптовалуте, микропластика. Опасности на сваком нивоу. Једи, пиј, ин-вестирај. (DeLilo 2020: 77)

[Микропластике има у] нашем ваздуху, нашој води, нашој храни. (DeLilo 2020: 77)

Грануларни надзор. [...] Двострука верификација. Надгледање кретања попиљке. Ништа ја ту не могу да учиним. Опкољен сам тим изразима. (DeLilo 2020: 93–94)

У тим речима и реченицама, према којима је Мартин испољавао чулни, естетски однос, наслућује се постојање нечег што њихову зна-чењску па и естетску раван надилази: „Негде унутар свих тих самоглас-

ника крије се нешто тајновито, затомљено, интимно” (DeLilo 2020: 72). Крије ли се у њима и кључ загонетке, одговор на питање угаслих екрана?

Делић загонетке је, свакако, питање шта ће се сад десити, након „пропаст[и] светске цивилизације” (DeLilo 2020: 33). Хоће ли људи подивљати, „почети да одбацују прошлост, потпуно ослобођени од свих навика и шаблона” (DeLilo 2020: 73)? Ако су, како Теса претпоставља, „наши умови дигитално ремастеризовани” (DeLilo 2020: 74), да ли је уопште могућ повратак на стари, предтехнолошки поредак? Ако се има у виду правац њених размишљања која задиру у саму онтолошку природу догађаја који је посреди, и колико је таква њена запитаност погрешна, негативан одговор је очит:

Да ли ће уопште бити сунца на небу? Ко зна шта значи ишта од свега овога? Да ли је наше свакидашње искуство једноставно заустављено? Јесмо ли сведоци некаквог поремећаја у самој природи? Неке врсте виртуелне стварности? (DeLilo 2020: 92)

Почиње ли, зато, нова епоха, или је на делу крај свих епоха? Дајана указује на неминовност пропасти која их је задесила, као последице самоотуђења:

Није ли ово заправо морало да се догоди? [...] То је правац којим смо ишли. Нема више чуђења, нема радозналости. Потпуно ометена оријентација. Превише свега из превише уског изворног кода. (DeLilo 2020: 85)

Ништа се није разрешило: као у почетној сцени романа, кад је Џим Крипс наглас понављао информације које су му стизале са екрана у авиону, тако и сви протагонисти окупљени у стану у Њуарку настоје да продуже то стање дезоријентисаности, говорећи, како Макс истиче, само оно што им „пада на ум, а што ћ[е] ионако сви заборавити” (DeLilo 2020: 90); другим речима, уживљавајући се у (некадашњу) улогу (сада) угаслог екрана.

На крају романа, свих петоро протагониста, као на позоришној сцени, излажу једни пред другима своје монологе, не умејући да успоставе истинску дијалогску комуникацију, већином се питајући да ли можда себи придају превише пажње (в. DeLilo 2020: 84, 92), те напоследку сами себи поручују да умукну (в. DeLilo 2020: 86, 92).

Кључну мисао романа, при самом његовом крају, изриче Мартин, идеологомом: „Свет је све, појединац ништа. Схватимо ли ми то?”

(DeLilo 2020: 94) Према овом антрополошком коперниканском обрту, појединац, као неко ко пребива изван заједнице са Д/другим, немоћан је да сам по себи испуни смисао свог постојања. Одустајањем од старог антропоцентричног модела, пледира се за опстанак света, односно за успостављање заједнице међусобно повезаних људи, братства ближњих које би само као такво могло да баштини истину постојања.

Јесмо ли уплашени пред тим сазнањем? Да ли су те речи, да је свет све, а појединац ништа, вербални пандан крику који је испустио Мунков хомункулус? Или оне замењују нови крик: иако обезличен, хомункулус је ипак био нешто; како је човек могао да постане ништа? Да ли је читава модерна епоха, отуд, историја постчовека, људског понирања у ништавило?

Да би престао да буде ништа, потребно је да узрасте: ма колико пажње придавао себи, човек је увек мањи него што мисли да јесте, мањи од себе, од своје умишљене величине. Изјава да је појединац ништа указује на моменат кенотичког освешћивања властитог ништавила, као полазишне тачке за узрастање: постхумано пледира ка трансхуманом стању. Човеку, који је заронио у ништавило, преостаје или да започне да у себи испуњава меру Богочовека, те, условно речено, трансхумане, или освештано хумане верзије сопственог бића, односно да испуњава меру новог човека, надограђене верзије или нове врсте себе, себе као човекобога.⁷ Крај романа је отворен, као што је упитан и крај човеко-

7 Више о томе видети у књигама *Хомо деус* (2015) Јувала Ное Харарија и *Живот 3.0* (2017) Макса Тегмарка. Према Харарију, како историјско искуство тако и савремене тенденције упућују на то (или пак само потврђују) да човек тежи да своје сопство замени другачијим видом човештва, оличеним у синтагми *човекобог*. Незадовољан материјалним ограничностима свог тела и неизвесним животним веком, човек ће у будућности све више настојати да, путем генетских модификација, побољшава своје здравље, физички усавршава тело и продужи време боравка на овом свету. Харари прогнозира да ће побољшања која су посредни, доступна вишој класи материјално привилегованих људи, довести до тога да се може говорити о новој врсти човека, односно о неповратном раслојавању човечанства по биолошком критеријуму. Друга могућност коју Харари предвиђа јесте да савремена трансхуманистичка идеологија, као једина нова идеологија која у садашње време буди одушевљење, прерасте у *датаизам*, као постчовечанску поступу у којој ће људска бесмртност бити досегнута захваљујући редукцији човековог бића на пуку информацију: уместо тела, само ће информације (пре)живети (в. Nagari 2018). Неуролошко повезивање људи које је тренутно у повоју представља први корак ове датаистичке метаприче, односно таквог био-информационог умрежавања човечанства у једно тело, у заједницу у којој је информација не само највиша већ и једина вредност. О будућности коју обликују информације, односно вештачка интелигенција, нешто више говори Макс Тегмарк (в. Tegmark 2020). Међутим, каква год да је визија транс/постхуманистичке будућности, несумњиво је да њено утемељење не лежи само у човековим жељама, већ и у друштвено-економском систему који те жеље продукује или је према њима благонаклон: „Постхуманизам је, на крају крајева, само још једна верзија наше неспособности

вог живота какав је знан у досадашњој историји. Све зависи од одговора на питање да ли је реч о духовном, исцелитељском, или трансхуманом моделу узрастања.

На концу, може се поставити питање у којој је мери ДеЛилова критика антропоцентричног модела радикална, а у којој подилази трансхуманистичкој идеологији. Односно, да ли ДеЛило, попут Достојевског некад у говору о Пушкину, опомиње савременог *гордог* човека да се *смири*, да схвати да је ништа (и то не само зато што га информације превазилазе), или пак једноставно превиђа путеве експанзије *ничега* ка *свему*, ка дигиталном повезивању свих у једно информационо тело, ка информационој реколонизацији света, након чега би све могло да постане ништа? Да ли би у томе било решење за опстанак, или би посредила странпутица таквих размера у којој би човек, упустивши се у непознато, заувек изгубио себе?

А можда је то, заправо, лакше решење. Можда је одувек било лакше променити се, него вратити се себи.

Извори

DeLilo, Don. *Tišina*. S engleskog preveo Zoran Paunović. Beograd: Geopoetika, 2020.

Литература

Žižek, Slavoj. *Pandemija! 2: hronika izgubljenog vremena*. Preveo Dušan Janjić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021.

Tegmark, Maks. *Život 3.0: kako biti čovek u doba veštačke inteligencije*. Preveo Goran Skrobonja. Beograd: Laguna, 2020.

Harari, Yuval Noa. *Homo deus: kratka istorija sutrašnjice*. Prevela Tatjana Bižić. Beograd: Laguna, 2018.

Wood, James. „Human, All Too Inhuman. On the formation of a new genre: hysterical realism.” July 24, 2000. <<https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman>>

да размишљамо о посткапитализму: да парафразирам Фредрика Џејмсона, лакше је замислити читаво човечанство дигитално повезано ужиченим мозговима, људе који деле своја искуства у глобалној самосвести него замислити корак изван глобалног капитализма” (Žižek 2021: 188–189).

Kristijan Olah

SMALLER THAN HIMSELF: THE PROBLEM OF HUMAN FUTURE IN
DON DELILLO'S NOVEL *THE SILENCE*

Summary

The paper points out the cultural arc of the modern epoch that led from the figure of the homunculus to the figure of the android, i.e. the path that, conceived in the desire to overcome human limits, led to the denial of humanity. Don DeLillo's novel *The Silence* (2020), thematizing the technological apocalypse in the form of electricity blackouts and, consequently, the darkening of all the screens whose light illuminated the darkness of human self-estrangement, speaks of the fact that man's adventure is exhausted and that humans, in the anthropological and ontological sense, can no longer survive. Man, in other words, cannot long survive under the illusion of his wrong size; he should remember that he is always smaller than himself. This concerns the *insufficiency* of man as a being who, inheriting an undefined (ontic) deficiency, is unable to realize all his (real or imagined) potentials. Only if this truth is properly understood, salvation is possible; if it is understood in a different way, the future declaration of the main paths of man's ascent towards the desired authenticity will not hide the fact that these are detours, from which there may be no return.

Keywords: screen, information technology, (self)alienation, homunculus, android, apocalypse, transhumanism, Don DeLillo.