

ORIGINALNI NAUČNI RAD

DOI: 10.5937/reci1912082M

UDC: 821.111(73).09-31 Delilo D.

Marija S. Mišić*

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

DEILOV *BODI ARTIST*, SMRT EGA – ROĐENJE UMETNOSTI**

Sažetak: *Bodi artist* [*The Body Artist*] predstavlja delimičan istup autora Dona DeLila iz tema masovne kulture i medija ka reprezentaciji individue. Iako tako ne deluje na prvi pogled, DeLilo se i u ovom delu ipak bavi postmodernim motivima, kao što su otuđenje, fluidni identitet i subjektivno vreme. I pored toga, tematski i formalni izraz u *Bodi artistu* je modernistički jer ima „čoveka u središtu priče“ – njegove rituale, patnju i unutrašnji život. Cilj ovog rada je da prikaže elemente promena u formi i sadržini DeLilovog opusa, kao i da analizira osnovne motive njegovog modernističkog prvenca *Bodi artist*. Glavne motive analizirali smo u četiri segmenta ovog rada: Postmoderna i čovek u središtu priče, Postmoderna protok vremena, Smrt ega i rađanje umetnosti i Umetnost i (re)produkcija.

Ključne reči: Don DeLilo, *Bodi artist*, postmoderna, performans, smrt ega, ego regresija u službi umetnosti, produkcija, masovna reprodukcija.

* misic.marija07@gmail.com

** Ovaj rad se delimično zasniva na završnom radu za potrebe predmeta *Savremeni američki roman* (Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2016).

UVOD

Ime Dona DeLila [Don DeLillo] gotovo nužno asocira na književnost koja se bavi aktuelnim i angažovanim temama, čiji je narativ ispletan oko nuklearnog oružja, terorističnih napada ili malverzacija velikih kompanija. Sve do *Bodi artista*. Kritičari poput Filipa Nela [Philip Nel] i Marka Ostina [Mark Osteen] bili su hitri da DeLila označe kao „modernistu povratnika“, koji je priču stavio ispred forme (Nel, 2002, str. 736).¹ U DeLilovom *Bodi artistu*, naime, više se ne mogu pronaći teme poput onih o oružju masovnog uništenja. Daleko manje su zastupljene i teme poput popularne globalizacije, potrošačkog društva i tehnološkog napretka. Od postmodernih idejnih koncepata u *Bodi artistu* preostali su samo još motivi preklapanja istine i fikcije, postmodernog tretmana identiteta i osamljivanja u modernom društvu. Sam DeLilo je to objasnio slobodom koju pripovedači fikcije imaju, da koristeći istorijske činjenice kao polazište, stvore svet istorijske metafikcije (Matić, 2014, str. 10). Ono što, dakle, DeLilova prethodna dela u najvećoj meri razlikuje od *Bodi artista* jeste očigledni zaokret *od spolja ka unutra* – od oružja masovne destrukcije ka unutrašnjem doživljaju smrti.

Roman *Bodi artist* je priča o Loren Hartke, umetnici peformansa. Ona se udaljava od sistema podrške kako bi sama, bez pomoći zajednice, pronašla način da preživi smrt supruga Reja Roblesa. Ona pred našim očima ponire u sebe, a u sopstvenom jezgru nalazi izvor kreativnosti. Taj postupak individualizacije je neophodan kako bi se stvorilo nešto novo. Nasuprot njemu stoje motivi produkcije i masovne reprodukcije. Umetnica Hartke odlučuje da ne ovekoveči svoj performans, ukazujući na to da je važno biti u trenutku, kao i na to da nije sve na prodaju. Metamorfoza i poniranje u sebe jesu svojevrsna smrt njenog ranijeg sopstva – preduslovi za rađanje nove umetnosti.

U *Bodi artistu* mogu se sagledati četiri postmoderna motiva, kojima u ovom radu posvećujemo posebnu pažnju. Prvi motiv je *čovjek u središtu priče*, koji implicira da je fokus na *unutrašnjem životu* likova, odnosno na njihovom subjektivnom osećaju za vreme, okruženje, smrt i stvaranje. Drugi je *subjektivno vreme* koje podrazumeva da je perspektiva različitih likova u njihovim međuljudskim odnosima, kao i u njihovom sagledavanju unutrašnjeg bića – različita. Treći je uslovno shvaćeni motiv *smrti ega* kao

¹ “In saying that DeLillo is reverting to ‘modernism’, I do not mean to suggest that modernism is without a political dimension. I mean, instead, to suggest that the kind of modernism to which DeLillo has moved appears to be the modernism canonized by academics in the 1950s – a modernism of form” (Nel, 2002, str. 736).

preduslov za rađanje umetnosti. Taj motiv je snažno obeležio ovo delo, jer je njemu posvećen glavni tok radnje i pripovedački obrt. Loren Hartke, naime, nadilazi sopstvenu egzistenciju koristeći metod hipnotičkog ulaska u ulogu svog supruga, a svojim performansom uopštava lično iskustvo čineći ga univerzalnim. Četvrti motiv je pitanje odnosa *umetnosti i (re)produkcije*. Taj motiv nas vraća u svet sadašnjice, koju kreiraju mediji i profit. Bekstvo od tog sveta, autor nam predočava, jedini je način povratka sebi i – *rađanja umetnosti*.

POSTMODERNA I ČOVEK U SREDIŠTU PRIČE

Don DeLillo je često koristio aktuelne i nasilne istorijske događaje kao scenografiju svojih romana. Radnju je stavljao u kontekst stvarnih istorijskih događaja, ne bežeći ni od njihovih posledica. Uzročno-posledične epilogе pronašao je u kompleksnim temama poput pada „Bliznakinja”, hemijskih akcidenata i nuklearnih katastrofa ili uspona velikih multinacionalnih korporacija, koje su, po njegovim rečima u *Gardijanu* – „postale važnije od nekih vlada“ (DeLillo, 2001, str. 1).² Može se zaključiti da je „isticanje važnosti istorijskog konteksta u cilju što boljeg razumevanja života pojedinca, ono što DeLila svrstava u postmoderniste” (Matić, 2014, str. 15). DeLillo ostaje postmodernista po motivima, iako postaje modernista po formi izlaganja (Nel, 2002, str. 737).³

I pored toga što je svaki čitalac očekivao još jedno DeLillovo istraživanje „politike i nasilja“, on to u *Bodi artistu* nije pronašao. Ipak, to delo na mnogo načina „nosi DeLilov pečat“ (Osteen, 2005, p. 64).⁴ DeLilova preokupacija i dalje je motiv velikih sistema koji poseduju pojedinca koji uzaludno pokušava da se od njih udalji i odbrani svoju privatnost. Ta borba je u ovom delu prikazana simbolično, kroz konfliktni

² “In the past decade the surge of capital markets has dominated discourse and shaped global consciousness. Multinational corporations have come to seem more vital and influential than governments.” (DeLillo, 2001, str. 1)

³ “The plays and novels after *White Noise* continue to address the concerns of postmodernity, but their forms move towards modernism.” (Nel, 2002, str. 737)

⁴ “In many respects, however, the novel clearly bears DeLillo's stamp: though shorter and more elliptical than his recent work, it revisits two of his most significant themes. The first concerns the range and perils of privacy.” (Osteen, 2005, str. 64)

motiv „ponašanja i performansa“ (Osteen, 2005, p. 64).⁵ I pored toga, ne treba olako prihvatiti da je DeLilo odustao od pričanja priče i iscrpeo temu američkog sna. Pre bi se moglo reći da je on, kao i svaki virtuoz, samo promenio ruho u koje je odenuo svoju tvorevinu. Sačuvao je elemente postmoderne u vidu subjektivnog vremena i teme fluidnog identiteta.

Kada govorimo o zaokretu od spoljašnjeg ka unutrašnjem životu pojedinca, svojevrsnom „okretaju zavrtnja“,⁶ bitno je naglasiti da DeLilo nikada nije pisao, poput nekih postmodernista, *izvan čoveka*. Sve teme koje je obrađivao jesu bile društveno angažovane, ali je on nastojao da u njima zadrži čoveka u sedištu priče. Više nego ijednom drugom američkom piscu, njemu je uspevalo da kroz individualno iskustvo dočara opšti koncept. U nekim DeLilovim delima, poput *Bele buke* [*White Noise*] i *Kosmopolisa* [*Cosmopolis*], na primer, pisac je zabrinut zbog neodrživosti američkog sna iz perspektive pojedinca. Opsesija gomilanjem stvari i materijalnim dovela je do toga da likovi knjige *Bela buka* nisu prepoznali trenutak kada se struktura njihove porodice promenila i kada je njihovo poimanje spoljašnjeg sveta postalo simulacija života – ne život pun događaja, već čekaonica za smrt (pa porodično čekaju na nuklearnu katastrofu umesto da žive svoje živote). Sličnu ulogu imaju i postupci glavnog junaka DeLilovog dela *Kosmopolis*, Erika Parkera. Iako živi američki san i poseduje sve što se može kupiti, on neprestalno „hrli u prošlost“ (Paunović, 2007, str. 158).⁷ Ritualni iz prošlosti vraćaju ga korenima, odnosno sebi, dok je neopipljivi novac sa berze, od koga živi, deo simulakruma⁸ njegove sadašnjosti.

Fokus ranijih romana bio je i na strahu od kataklizme koji je destruktivno uticao na unutrašnje živote DeLilovih junaka, dok u *Bodi artistu* taj strah ne prevazilazi egzistenciju individue. Štaviše, njegov krajnji ishod je preinačenje smrti individue u pozitivni rezultat za čovečanstvo – kroz umetnost i lepo. Kako bi pronašla način da

⁵ “The second and more significant theme concerns the nature of identity, and the permeable membrane between behavior and performance.” (Osteen, 2005, str. 64)

⁶ Igra rečima odnosi se na delo Henrija Džejmsa *Okretaj zavrtnja* [*The Turn of the Screw*], danas već simbol za inovativnu upotrebu unutrašnjeg monologa.

⁷ „Naime, želeći da se podšiša baš tamo gde je odrastao, da se podšiša „u prošlosti“, DeLilo ukazuje na to da se od korena ne može pobeći, i da imaginarni novac na kineskoj berzi kojim se on „igra“ ne proizvodi nikakvu reakciju u stvarnosti“ (Paunović, 2007, str. 158).

⁸ Simulakrum [eng. *simulacrum*] je izraz koji označava simulaciju ili sličnost reprezentacije, ali ne i samu stvar. Dakle, u postmoderni kod DeLila označava jednu hiperrealnost i izveštačenost kodova koji simuliraju realan život do mere neprepoznatljivosti originala i to putem medija i tehnologije.

prevaziđe smrt supruga oko koga joj se vrteo ceo svet i kako bi na adekvatan način odgovorila na izazove spoljašnjeg sveta, Loren Hartke se povukla u sebe, da bi internalizujući bol stvorila jedan perceptivno novi svet. Ona testira granice sopstvenog ega i tela, dok Don DeLilo testira elemente postmodernog romana u vidu subjektivne percepcije vremena i umetnosti.

POSTMODERNI PROTOK VREMENA – (NE)SKLAD SA SOBOM

Početak romana ne ukazuje na konflikt sa kojim će nas dalji tok radnje suočavati. Na prvim stranicama je prikazana samo idila bračnog mira, ali i upadljive tišine – „trenutak potpunog saglasja sa sobom koje će kasnije biti porušeno“ (Paunović, 2007, str. 163). Uranjamo u svet junakinje kroz kratke, mestimične dijaloge sa suprugom za vreme doručka. Dan koji otpočinje izgleda sasvim uobičajeno. Supružnici dele predvidive pokrete i misli, i čini se ne žele da gube vreme pričajući. Razgovor u vidu kratkih i usputnih monologa, međutim, otkriva pukotine u bračnoj idili.⁹ Razgovor u vidu dijaloga, makar kako bi podelili svakodnevne informacije, međutim, izostaje. Osnovni krivac za to čini se da je *vreme*, koje kao da niko ne želi da troši na banalni razgovor. Posledično, u njihovom odnosu kao da je nestala bliskost ljudi koji dele svakodnevnicu.¹⁰ Kao što će se kasnije ispostaviti, to svakodnevno vreme je imalo paralelni tok sa malo dodirnih tačaka u životima supružnika:

Naizgled, vreme prolazi. Svet se događa, odmotava se u trenutke, i tek pokatkad zastaneš da baciš pogled na pauka pripijenog uz mrežu. Svetlost je hitra, a stvari naokolo imaju jasne obrise, dok po zalivu šaraju pruge nemirnog sjaja. U tako moćnom, jarkom danu posle oluje, kada je i najmanji list u padu obodren samopouzdanjem, sa mnogo većom izvesnošću znaš ko si. (DeLilo, 2005, str. 9)

Pisac manipuliše vremenom i koristi ga kako bi čitaoca „uvukao“ u unutrašnji svet junaka. On „usporava“ vreme do nepomičnosti, čineći to opisom trenutka u kome junakinja prebira po sopstvenim mislima. Pitanje hronološkog sleda u izlaganju postavlja se već na početku romana. Čitaocu ubrzo postaje jasno da će raspored

⁹ Rej u jednom trenutku, naizgled usputno, dodaje: „Ja sam taj, kako da kažem, ko bi trebalo da bude ratoboran. A ne mlada žena koja jede i spava i živi večno.“ (DeLilo, 2005, str. 9)

¹⁰ Kada Loren moli supruga da joj saopšti šta je želeo da kaže ranije, to čini uz vapaj: „Hajde, reci mi, to je samo sekund“ (DeLilo, 2005, str. 9).

vremena biti rešen na nekonvencionalan način. Iz atmosfere intimnog doručka i prividnog toka misli junaka, bivamo katapultirani u perspektivu novinara koji nas informiše, vrlo činjenično, o tome da je Rej Robles pronađen u stanu svoje prve supruge i da je sebi oduzeo život. Sa te, hronološki, nulte tačke, već u sledećem momentu „ulazimo“ u „dan beo i obavijen izmaglicom“ (DeLilo, 2005, str. 33), koji, međutim, može biti bilo koji dan pre ili posle tog događaja.

Don DeLilo, prema tome, na početku romana pribegava tehnici „filmske kamere“. On stvara kod čitalaca osećaj da je sve dopušteno, da su pozvani da uđu u misli junaka, ali i nagoveštava da treba da budu oprezni, jer likovi nisu na čvrstim nogama i ni sami ne znaju šta im se dešava. U potrazi za trenutkom kada je sve pošlo naopako, i istovremenim preispitivanjem ispravnosti svojih odluka, junakinja „premotava film“ u svojoj glavi. Ona pokušava da se priseti poslednjeg trenutka kada je bila srećna. To je, međutim, samo trenutak, pre nego što će joj postati jasno da je veoma malo znala o svom suprugu, i da žali što nije više cenila vreme provedeno sa njim.

DeLilo uspeva da ukaže na to da, iako istovremeno, *vreme* sasvim različito protiče iz perspektive dvoje ljudi – zbog čega je ono *paralelno*. Dok je Loren u sadašnjem trenutku u savršenoj simbiozi sa sobom i svetom (kakva je sebi u sećanjima na taj period), ne primećuje da Rej ima drugačiji doživljaj njihovog odnosa, kao i uopšte sopstvenog života. Čak i kada on kaže da se brije „da bi m[u] Bog video bradu“, ili da treba da preživi „užas još jednog običnog dana“ (DeLilo, 2005, str. 14), Loren ne postavlja pitanje šta je to toliko naporno u svakodnevicu, niti primećuje da se oglasio suicidalni alarm. Nakon samoubistva Reja Roblesa, ne možemo biti sigurni da li je on zaista mislio ono što je govorio svojoj supruzi. Da li joj on prebacuje kada joj kaže da se njoj sve dopada i da sve voli, da je ona njegov srećni dom (DeLilo, 2005, str. 17)?¹¹ Konačno, zašto Rej podiže ruku na sebe u domu svoje prve supruge, a ne u njihovom domu? Kao da je za njega nesklad sa suprugom postao neizdrživ, kao da se *njegovo vreme* naporne svakodnevne nezadrživo ubrzalo.

Subjektivna percepcija vremena je jedan od najvažnijih DeLilovih metoda za usporavanje ili ubrzavanje radnje, a njegova svrha je dočaravanje „iscepkanosti memorije“ pod uticajem bola, šoka i traume.¹² Motivi tuge, nedostajanja i usamljenosti su ukomponovani u glavni tok radnje, kao vremenski kanali u formi prisećanja – „trenutaka sa Rejem“ (DeLilo, 2005, str. 50). Ti trenuci su „odsećci vremena koji su se

¹¹ „Tebi se sve dopada – ti sve voliš. Ti si moj srećni dom.“ (DeLilo, 2005, str. 17)

¹² „Nije znala koliko je vremena provela tu. Možda prilično dugo. Kiša je snažno udarala o krov i haubu. Koliko vremena je dugo? To se može shvatiti i ovako i onako.“ (DeLilo, 2005, str. 52)

ulivali u sveopšte vreme“ (DeLilo, 2005, str. 50).¹³ DeLilo poistovećuje subjektivnost vremena i unutrašnji osećaj protoka vremena. Dok bol parališe i prividno zaustavlja ceo život osobi koja pati, ostalima vreme protiče drugačije:

Sve je usporeno i magličasto i sasušeno, a reč izgledati je u središtu svega što se događa. Svi automobili, uključujući i tvoj izgledaju kao da plove u nepovezanim kretnjama, odaju utisak ili deluju na određeni način, a put juri dalje uz belo zujanje. A onda to raspoloženje nestane. Vraćaju se buka i zamagljenost i ti kliziš natrag u svoj život, s bolnim bremenom na grudima. (DeLilo, 2005, str. 33)

Postmodernistički tretman vremena podrazumeva subjektivan protok vremena u odnosu na onaj linearnog toka. Različite dimenzije temporalnosti su neophodne za dočaravanje radnje jer i sama svest „zahteva kretanje koje nije rigidno“, već poseduje slobodu kretanja napred-nazad, „mešanja prošlosti, sadašnjosti i zamišljene budućnosti“ (Humphrey, 1954, str. 50).¹⁴ Kao što retko postoji pravolinijsko dešavanje u postmodernoj književnosti, isto tako je simultan i doživljaj vremena za više likova jedna od važnih književnih tehnika koja to prikazuje. Na istoj stranici romana prepliću se sećanja na prošlost i sadašnji trenuci sa budućim čežnjama, tako da čitalac ni u jednom momentu ne može sa sigurnošću da tvrdi – da li se nešto zaista dogodilo. Jezikom postmoderne, Don DeLilo možda nije idejni tvorac simulakre, ali sigurno jeste jedan od najboljih tkača „sna kao stvarnosti“ u romanima.¹⁵ DeLilo (2005, str. 100) sam kaže: „Prošlost, sadašnjost i budućnost nisu odlike jezika. Vreme se razmotava u šavove postojanja. Ono prožima čoveka, stvara ga i oblikuje“.

Pored tretmana vremena, DeLilo uvodi u roman i „objektivnu perspektivu trećeg“, čija uloga nije samo u tome da osvetli perspektivu nepristrasnog posmatrača. Uloga trećeg je i u tome da ukaže na neumitni protok vremena i njegovo *dugo trajanje*, uprkos tome što protagonisti pokušavaju da se u njemu „izgube“ ili transportuju unazad.

¹³ Junakinja se prisećala „trenutaka sa Rejom, zapravo ne trenutaka već odsećaka vremena, ili trenutaka koji su se ulivali u sveopšte vreme, u erotiku pogleda i vremena, pa je jednu zgrčenu šaku prigrllila drugom, u telu je osećala kako joj on nedostaje i osetila je kako je seksualno i beskonačno usamljena“ (DeLilo, 2005, str. 50).

¹⁴ “The quality of consciousness itself demands a movement that is not rigid clock progression. It demands instead the freedom shifting back and forth, of intermingling past, present and imagined future.” (Humphrey, 1954, str. 50)

¹⁵ „San kao stvarnost“ je naslov monografije Milice Matić koji ukazuje na specifičnu atmosferu u DeLilovim romanima (2014).

Gospodin Tatl je fantazmični lik koji, u stilu „priče u priči“, može biti shvaćen i kao prava ličnost i kao imaginacija, ali svakako je neizostavni deo simulakruma u kome se Loren Hartke nalazi. On je polunemi i polurazumni čovek, svedok njenog života sa suprugom u *dugom prošlom* vremenu. Početak njihove komunikacije, stoga, započinje njenim jednostavnim pitanjem – „Recite mi. Koliko ste dugo ovdje?“ (DeLilo, 2005, str. 45).

Naime, u okviru spoljašnje priče, on navodno naseljava zidove i tavanski prostor kuće Roblesovih i kao svojevrsni diktafon prati razgovore između supružnika *kroz vreme*. Ali, u okviru unutrašnje priče, možemo ga interpretirati i kao trik uma pomućenog bolom i proizvod podsvesti jedne umetnice. DeLilo ostavlja čitaocu da zaključi da li je gospodin Tatl psihološki mehanizam za pridobijanje informacija kod hipersenzibilne, uvežbane umetničke imaginacije. Prividno ili stvarno, Hartke od gospodina Tatla pokušava da dobije odgovore objektivnog posmatrača, iako ih taj čovek, očigledno oslabljenih ili makar promenljivih intelektualnih kapaciteta, ne može dati. Uvođenje fantazmičnog lika gospodina Tatla dozvoljava DeLilu da poveže prošlost, sadašnjost i budućnost – i stvori „vremenski vakuum“, jer je on navodno sve vreme bio prisutan i može baciti svetlo na nešto što je ona propustila.

Opet, gospodin Tatl svedoči o nemogućnosti jednog istinitog pogleda, jedne istine u bilo kom smislu, jer i da zamislimo da je on svedočio svim događajima, on ih ne može smisljeno reprodukovati niti im dati značenje jer je napisan kao neko ko ne koristi jezik sa internalizovanim značenjem, već samo kao simulaciju razgovora. Dakle ponavlja, ne razume.

Takođe, jedna od glavnih odlika *romana toka svesti* jeste specifično poimanje vremena u kome se reflektuju odjeci svesti junaka. Suštinski, ovi romani uključuju protok vremena gde se na spoljašnjem planu kroz analizu radnje ukazuje na razlikost protoka vremena na unutrašnjem, važnijem planu. Razmatrajući ovaj problem u psihološki subjektivnim romanima, Leon Edel [Leon Edel] primećuje da svest ne može da se povinuje hronološkom (spoljašnjem) ili mehaničkom planu, već da se čitavi naši životi žive svezvremeno, subjektivno i iznutra, kao jedna pesnička slika (1962, str. 131–132).

Polazeći od toga, DeLilo koristi lik gospodina Tatla kao medijum koji „proživljava“ razgovore supružnika iznova – u sadašnjosti, ne bi li razotkrio stanje Rejeve svesti i njegov ugao posmatranja pre smrti. „Nije to bilo opštenje sa pokojnikom. Bio je to živi Rej u razgovoru koji je vodio sa njom, u ovoj prostoriji, nedugo nakon njihovog doseljenja“ (DeLilo, 2005, str. 52). Jasno je od početka da ovaj nezvani gost nema više kognitivne funkcije da shvati vremenske koncepte. U razgovoru sa Loren, on kaže:

„Ali nisi otišla.“

„Otići ću. Kroz nekoliko nedelja. Kad dođe vreme.“

[...]

„Ali ne ideš“, reče on. (DeLilo, 2005, str. 50)

Književni lik limitiranih kapaciteta sa posebnim trbuhozborničkim talentom je dosta konvencionalno rešenje za prikaz vremena, ali majstorski izvedeno. Dakle, podseća na foknerovska rešenja kao i rešenja Henrija Džejmisa [Henry James] koji je izjavio da nema pripovesti bez „budala“ (Edel, 1962, str. 45).

Gospodina Tatla je DeLilov postmoderni eho, element koji ukazuje na to da nema spoznaje iz spoljašnje perspektive, i samim time književno je rešenje za jačanje subjektivnosti. Njegova uloga je da subverzivno ukaže na to da ne postoji jedan protok vremena i jedna istina, već svako živi svoju, neotuđivu i neobjašnjivu istinu, jedino integrisanu introspekcijom. I konačno, gospodin Tatla nas uvodi i u temu nestabilnosti identiteta, budući da se percepcija sopstvenog identiteta menja u zavisnosti od uloga koje igramo u tuđim životima, ali i naše percepcije.

SMRT EGA – RODENJE UMETNOSTI

Performans je umetnički izraz kojim je razrešen psihološki konflikt Loren Hartke. Pored umetničkog performansa, međutim, postoji i kulturalni performans, čiji su elementi takođe ugrađeni u postmodernu strukturu ovog romana. Kulturalni performans podrazumeva spektar najraznolikijih ponašanja usmerenih na „druge“, poput onih koje predstavljaju porodične, društvene i religiozne uloge i rituale (Jovičević i Vujanović, 2006, str. 58). Kulturalni performans predstavlja i uvežbano ponašanje, artifičijalno i ritualno, kao što je način da se „procesuirati bol“ u skladu sa pojmovima o žalosti u određenim kulturama. U tom kontekstu, umetnica Hartke je neko ko odbija saradnju i uz pomoć uvežbanih tehnika umetničkog performansa uranja u sebe, u potrazi za rešenjima koja su lična, a ne usmerena ka „drugome“.

Zato jedan od ključnih motiva *Bodi artista* jeste motiv *samootuđenja*. Posle otuđenja koje je pojedincu nametnulo društvo bombardovano reklamama, porukama i društvenim mrežama, DeLilo nas uvodi u sledeći stadijum – *samonametnutog otuđenja*. Nakon samoubistva supruga, naime, Loren Hartke se izoluje u vikendici u kojoj su njih dvoje proveli njegove poslednje dane. Ona se upušta u razgovore sa sobom i sa fantazmičnim likom preminulog supruga, koga poput trbuhozbornice vraća u život lik gospodina Tatla. Loren Hartke, dalje, preuzima glas i perspektivu svog supruga Reja, da

bi se konačno vratila u *svoje telo* i povratila *svoj glas*. Na ovaj način, DeLilo je u fokus pored teme smrti stavio temu preživljavanja smrti drage osobe. Kulturalni performans hipersenzibilnoj osobi ne donosi olakšanje, a postmodernistički kontekst podrazumeva da ona pribegava subjektivnom rešenju u vidu umetničkog performansa.

DeLilo smešta Loren Hartke u hibernaciju *samonametnute izolacije*. Kako primećuje Erving Gofman [Erving Goffman] „biti ono što jesmo [...] podrazumeva ponašati se na nereprezentativan način“ (navedeno u: Jovičević i Vujanović, 2006, str. 58), nikako ne preuzimati nametnutu društvenu ulogu, već stvoriti novu po svojoj meri. Kada prijatelji zovu Loren telefonom, ona ih odbija, jer ne nalazi utehu u običajnim društvenim ritualima. Ona bira da samuje kako bi se posvetila tugovanju. Distancira se od prijatelja iz spoljašnjeg sveta i posvećuje se, najpre, promišljanju. Zbog toga što je za savremenog čoveka „Bog mrtav“, smatra DeLilo, post-ničevske generacije ne pronalaze mir u konvencionalnim vrednostima. I pored toga, imaju potrebu da nešto obožavaju, da u nešto veruju ili makar da nešto hipnotički posmatraju. Tu na scenu stupa tehnologija, kojoj se DeLilova junakinja okreće kao prema „novom božanstvu“.

Tehnologiji je pisac u ovom delu dodelio pozitivnu ulogu, začudo, budući da je češće bio sklon tome da pronalazi primere destruktivnih posledica u kontaktu čoveka i tehnologije. Gledajući snimke sa kamera na kojima su prikazani saobraćaj i prolaznici u nekim udaljenim gradovima, Loren Hartke uspeva da pronađe utehu. Njeno „prizemljenje“ joj otkriva da se život nastavlja, i da u nekom smislu postoji život posle smrti, da subjektivni događaj nije zaustavio objektivnu stvarnost i da to što se njoj dešava nije najvažnije na svetu. Takođe, služi se koncentracijom da blokira spoljašnje uticaje, da pokuša da se vrati i bude u trenutku, a ne u prošlosti:

Provodila je sate pred ekranom računara gledajući video-snimak, uživo sa nekog dvosmernog puta, u jednom gradu u Finskoj. [...] To joj je bilo zanimljivo zato što se dešavalo u tom trenutku, dok je ona tu sedela, i zato što se dešavalo dvadeset četiri časa na dan, bez lica, automobili su ulazili u Kotku i izlazili iz nje, a u periodima mrtvila video se samo prazan put. (DeLilo, 2005, str. 39)

DeLilova Loren Hartke, međutim, ide i korak dalje. Ona se distancira ne samo od uloge društva, već i od sopstvene uloge ožalošćene supruge. Preuzimajući perspektivu svog supruga, ona želi da pronikne u razlog zbog čega je odlučio da sebi oduzme život. Kao „konceptualna umetnica koja pokušava da se oslobodi tela – makar svog sopstvenog“ (DeLilo, 2005, str. 106), ona lebdi između svetova – svog i njegovog. Zato kažemo, uslovno, za potrebe ovog teksta, da kod nje dolazi do *smrti ega*. I sam DeLilo objašnjava to stanje netipične aktivnosti – „plan joj se svodio na to da nekako organizuje vreme, dok ne počne ponovo da živi“ (DeLilo, 2005, str. 38).

Imajući u vidu da se čitava teorija pozitivne psihologije danas zasniva na ideji da umetnici u stanju *flow-a* [eng. *flow*]¹⁶ mogu provesti neodređeno vreme pokušavajući da završe svoj „proizvod“, a da isto tako mogu zanemarivati telesne potrebe poput gladi i žeđi sve dok ne završe projekat, možemo reći da se takvo stanje uočava kod Loren Hartke. Naša je polazna pretpostavka da u umetnosti performansa, performer koristi svoje telo i kao *subjekat* i kao *objekat* radnje koju predočava. Dakle, um učestvuje u idejnom razvoju nekog projekta, kao i u analizi uspešnosti, a sve to proizilazi iz *super-ega i ega*. Tada je telo subjekat. Zatim, kako je *id* performer, na neki način „dete koje se igra“, umetnik performansa mora „ukloniti“ realistični ego, kao i kritički super-ego makar za vreme trajanja *flow* stanja. Tada telo predstavlja objekat koji izvodi, otelotvoruje ideju. Nakon završetka projekta, super-ego se može vratiti na scenu da dodeli sud o uspešnosti, a ego da primi pohvale i pokude.

Odnos ega i ida u procesu stvaranja, međutim, različito je viđen u različitim psihološkim teorijama. Jedna od interpretacija je, na primer, definicija ega kao sluge „čak tri surova gospodara“ – stvarnosti, ida i super-ega u psihoanalizi (Trebješanin, 2018, str. 151). Suprotno tome, u ego psihologiji kao izdanku psihoanalize koja se zasniva na Frojdomovom poznijem radu o funkcijama ega, isto kod Trebješanina, nailazimo na teoriju da su ego i id ravnopravni, dakle ego nije izdanak ida i ne duguje mu (nagonsku) poslušnost (Trebješanin, 2018, str. 152). Ta druga definicija bliža je našoj osnovnoj pretpostavci, da ego može ((polu)voljno) prepustiti idu prevlast u procesu umetničkog stvaranja, kako bi uopšte došlo do oslobađanja kreativnosti.

Jedan od teoretičara ego psihologije važan za razumevanje procesa umetničkog stvaranja je i Ernst Kris [Ernst Kris]. Kroz istraživanje psihologije umetnika, došao je do zaključka da je suština umetnosti vezana za sublimaciju, katarzu i regresiju u službi Ja (ili ega) (Kris, 1970, str. 323). I kod Danijel Knafo [Danielle Knafo] pronalazimo interesovanje za stvaralaštvo i „regresiju u službi ega u umetnosti“ (2002, str. 24). Poput Krisa, ona smatra da je regresija na neko infantilnije stanje, koje podrazumeva oslobađanje ida – neophodna, i šta više, adaptivna i korisna kako bi se kreativnost oslobodila za stvaranje nečeg novog, a ne samo za repliciranje nečeg postojećeg (Knafo, 2002, str. 24–29).

¹⁶ “Studying the creative process in 1960s (Getzels & Csikszentmihalyi, 1976), Csikszentmihalyi was struck by the fact that when work on a painting was going well, the artist persisted single-mindedly, disregarding hunger fatigue and discomfort – yet rapidly lost interest in the artistic creation when the work was done.” (Nakamura & Csikszentmihalyi, str. 89)

Instiktivni odgovor Loren Hartke na gubitak, tugu i nedostajanje jeste samovoljna izolacija kao udaljavanje od svog ega i svoje realnosti. Samoizolacija, međutim, nije za nju konačni cilj, već samo sredstvo. U samoizolaciji će Loren Hartke moći sebi da priušti da reaguje na način koji je njoj svojstven – kao bodi artist. Svojim telom ona preuzima manirizme svog supruga, pa čak i glas i stavove. Ona „koristi svoje telo kao estetski alat, poput slikara koji koristi boje, platno i četke“ (Bonca, 2002, str. 63).¹⁷ U krajnjoj liniji, na taj način postiže da se u trenutku „ponovo poveže sa svojim telom“ (Bonca, 2002, str. 63). „Njene pripreme“ podrazumevaju „radikalno i doslovno raslojavanje sebe“ (Bonca, 2002, str. 65).¹⁸ Ono što ona radi je „uništenje psihičkih i fizičkih barijera koje sopstvo podiže pred svetom, kako bi se zaštitilo od smrtnosti koju ne može niti da prihvati niti da joj utekne“ (Bonca, 2002, str. 65).

Bez prisustva živog i diskurzivnog tela nema umetnosti performansa. Umetnici performansa teže „transformaciji svog tela i emotivnog sopstva *ovde-i-sada*“ (Jovičević i Vujanović, 2006, str. 197). Prema nekim kritičarima centralna tema *Bodi artista* predstavljena je u *fluidnosti identiteta*. Hartke je „isterala“ tugu iz svog tela, kroz umetnost kao neku vrstu „egzorcizma“ (Osteen, 2005, str. 77–78).¹⁹ Ona je na taj način osvestila protok vremena u svom telu i metamorfozu koju je proživela. Radikalni performansi samopovređivanja se i bave, recimo, pročišćujućim učinkom ritualizovane boli na „anestetizovano društvo“ (Jovičević i Vujanović, 2006, str. 199).

Identitet Loren Hartke se promenio od vremena kada je bila supruga do vremena kada je postala udovica. Ona nije ista osoba posle tačke preokreta – trenutka Rejeve smrti. U metamorfozi njene ličnosti ili fluidnom identitetu sadržan je postmoderni pristup ovoj temi. Naglašava se princip stalne interakcije, kojom se individua menja. Igrajući uloge u svakodnevnom životu – majke, supruge, ovakve ili onakve umetnice, dolazimo do teorije da je identitet fluidan jer zavisi od promene životnih okolnosti, ne

¹⁷ “Since she is a ‘body artist’ – a performance artist who uses all the aspects of her body as aesthetic tools, the way a painter would use paint, canvas, brushes – Karen’s first inclination in the days following Ray’s death is to reconnect with her body” (Bonca, 2002, str. 63). Napomena: Karen je Loren Hartke, Bonka njeno ime pogrešno navodi u celom radu.

¹⁸ “Her preparations take a form which will be familiar to DeLillo readers: they involve a radical and literal stripping down of the self, a systematic divestment of those psychic and physical barriers which the self raises against the world in order to protect itself from a mortality it can neither accept nor escape” (Bonca, 2002, str. 65).

¹⁹ “We are never quite lost. It follows that consciousness is not a narrative, or even a dialogue, but an echo chamber, a room we share with the chorus of all the living and the dead. For DeLillo the highest expression of this music of time is an art that is at once a mode of possession-sophisticated brand of magic or ventriloquism-and an act of exorcism.” (Osteen, 2005, str. 78)

samo od volje ili izbora, što je tvrdila i Džudit Batler [Judith Butler] (navedeno u: Jovičević i Vujanović, 2006, str. 205). „Subjektat izvodi svoj identitet, ali ne potpuno slobodno“ (Jovičević i Vujanović, 2006, str. 204), tako što bira između individualnih scenarija na zadatu temu.

Promenljivost identiteta dodatno je olakšana uz pomoć tehnologije, samim time plastične operacije, izmišljeni identiteti na internetu i česte promene poslova uz pomoć društvenih mreža omogućuju samotransformaciju i igranje identitetom. Umetnik performansa ukazuje na promene u društvu kroz sebe kao „umetničko delo“ (Jovičević i Vujanović, 2006, str. 197). DeLilo razotkriva tu stvaralačku moć tragedije ili bilo koje druge negativne pojave i ukazuje na isceljenje koje dolazi kroz sećanje, rad i umetnost (Nel, 2002, str. 753).²⁰ Uranjanjem u sebe i metamorfozom koja se rađa iz smrti, Loren Hartke stvara umetnost, a DeLilo otvara temu – ponovnog rođenja kroz stvaralaštvo. Kao umetnik, Loren Hartke je medijum koji patnju može da uobliči u nešto izuzetno i svrsishodno, kao što je umetničko delo. Subjektivnost se na taj način zadržava, ali i transformiše.

DeLilov prikaz procesa nastajanja performansa može se dovesti u vezu sa idejom *postdramskog tela*. Taj koncept se odnosi na razotkrivanje procesa nastajanja neke izvedbe, čime se delimično ukida lepo i estetsko, tj. iluzorno u umetnosti. Citirajući Lehmana [Hans-Thies Lehmann], Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović objašnjavaju da postdramsko pozorište pokazuje telo kao lepo, ali istovremeno razotkriva da je *lepo* proisteklo iz nasilja drila (2006, str. 208). Taj proces opisuje DeLilo:

Imala je neku stvarčicu koju je stavljala u usta, oštru alatku, malenu, plastičnu, koju je pritiskala uz donji deo jezika i strugala talog koji se tu mogao zadržati, mešavinu hrane, sluzi i bakterija. / Nije to bilo odbrana od prirodnog delovanja tela. Bilo je to nešto što je ona jednostavno činila. / Sračunala je sve svoje neophodne potrebe. A onda ih je premašila. Dovala je u pitanje njihovu praktičnost. To se moralo učiniti. Bilo je nužno promeniti pojavni lik, sve do samog jezika. Potiskivala je nešto, zatvarala sve prilaze vlastitom biću, sve do taloga u dnu jezika, skrivenog od ljudskih očiju. Duh je to nalagao telu. / To je bilo neophodno zato što je ona osećala da mora to da učini. Zato je bilo neophodno. (2005, str. 98)

²⁰ “*The Body Artist* expresses the hope through poetry because poetry slows down time, and slowness is intimately connected with the act of remembering.” (Nel, 2002, str. 753)

UMETNOST I (RE)PRODUKCIJA

Za ovaj DeLilov roman karakterističan je i motiv koji se tiče šireg problemskog koncepta – odnosa umetnosti i njoj suprotstavljenih motiva – masovnih medija, reklame, proizvoda i profita. U fokus je postavio pitanje kakav je odnos pojedinca i umetnosti prema tim pojavama, sastavnim delovima svakodnevnog života. Odbijanje Loren Hartke da široj javnosti predstavi svoj proizvod, tj. da u medijima reklamira predstavu do koje je došla putem preživljavanja smrti supruga, možemo shvatiti kao deo problemskog pitanja o odnosu privatnog i javnog, odnosno originala i industrijske proizvodnje. Smatra se da je DeLilo uvideo da se „spas mora tražiti u umetnosti“ (Nel, 2002, str. 757), a ona je nešto originalno i neponovljivo – iskustvo, a ne proizvod.²¹ U srži performansa stoji da „svako ponovljeno ponašanje/izvedba/predstava/izložba/ će uvek pružiti nova iskustva gledanja, jer će biti viđena posredstvom novog programa i uslovljena savremenim sistemima“ (Jovićević i Vujanović, 2006, str. 16).

Loren Hartke je oličenje umetnika, koji sopstveno telo kao resurs koristi za stvaranje umetnosti. „Umetnost preuzima svet na koji reaguje, prelama ga, a zatim ga vraća kao iznova presloženo telo“ (Osteen, 2005, str. 78).²² Hartke nastupa uživo, što onemogućuje reprodukciju. Ona koristi telo kao izraz želje za povratkom prirodi i izvornom, i u krajnjoj liniji – sebi, jer „masovni mediji vode ka poremećaju subjektivnih vrednosti“ (Longmuir, 2007, str. 529).²³ U procesu isceljenja, *put* je ono što *leči* umetnika od poriva, a ne cilj koji pokušava da dostigne. Stoga, Hartke ne teži tome da ovekoveči svoj performans, već samo tome da ga izvede.

Performans *Telesno vreme [Body Time]* je želja Loren Hartke da objasni bol, isceljenje i nedostajanje nekog koga je odnela smrt. Ona, međutim, izvodi performans na poseban način – bez mogućnosti da njena izvedba bude zabeležena na nekom mediju. U toj nameri, ona ne pristaje na kompromis. Odbija da to bude ništa drugo do predstava intimnog čina – performans o bolu. Dominantna masovna kultura ne treba da bude oblak koji apsorbuje njenu umetnost i čini je manje ličnom. Umetnica Hartke odbija da

²¹ “DeLillo’s examination of truly eternal subjects-death, life, loss-rendered in his most candid prose, suggests that salvation must be sought in art.” (Nel, 2002, str. 757)

²² “Such an art undertakes the world to which it responds, refracts it, and then gives back a newly configured body. Such an art thus manages to be both the most authentic expression of subjectivity and its greatest transformer. (Osteen, 2005, str. 78)

²³ “Immersion in the mass media leads to a disruption of subjectivity, as Lauren finds reading the newspaper: ‘you become someone else, one of the people in the story, doing dialogue of you own devising.’” (Longmuir, 2007, str. 529)

učestvuje u tom procesu – neće se snimati i reprodukovati do izbledelosti, neće se reklamirati i uključiti medije u performans.

Motiv umetnosti koja se izvodi i doživljava u trenutku, a koja je oličena u performansu Loren Hartke, DeLilo je suprotstavio drugom motivu, simbolično oličenom u profesiji njenog supruga – filmskog blokbuster umetnika Reja Roblesa. Rad Reja Roblesa „pripada u potpunosti kulturi reprodukcije u kasnom kapitalizmu“ (Longmuir, 2007, str. 532).²⁴ Dakle, uspešnost Reja Roblesa zasniva se na holivudskom sjaju i glamuru, dok je svako puštanje njegovih filmova moguće obaviti bez njega. Na kapitalističkom tržištu, trud koji je uložio inicijalno omogućava mu da zarađuje novac svakim ponovnim puštanjem filma (reprizom i reprodukcijom jedne iste ideje). Njegova pozicija je potpuna suprotnost njoj. DeLilo efikasno koristi jin-jang motiv, kako bi ukazao na koliziju odnosa koja postoji između supružnika. Pisac je odnos umetnosti i produkcije simbolično predstavio u bračnom jedinstvu dvoje ljudi, naizgled sličnih, a suštinski različitih zanimanja.

Sukobljeni principi između performerske umetnice Hartke i pripadnika filmske industrije Roblesa mogu se predstaviti i kao nesklad između duha i tela, principa fluidnog i statičnog. Ako se umetnost koristi kao komunikacijsko sredstvo, onda „slikajte principe, ne tela, slikajte pokret, ne statičnost; slikajte elektrone i njihovo kretanje, ne masu i njihov oblik [...] U tome je čar apstraktne umetnosti“ (Leboutillier, 1943, str. 79).²⁵ Odbijanje da se povinuje zahtevima masovne publike ekvivalent je odbacivanju dominantnih društvenih vrednosti, ali i svih benefita koji sa njima dolaze.

Sa druge strane, iako je Rej Robles oličenje savremenog društva i masovne medijske komunikacije, on je istovremeno i oličenje posledica koje one imaju na pojedinca. On se povukao „ne samo u prazne stranice tišine, već u samoubistvo“ (Longmuir, 2007, str. 532).²⁶ Njegov lik se uklapa u obrazac koji DeLilo vidi kao rešenje za očuvanje integriteta, a to je beg od stvarnosti koju *guši* dominantna kultura –

²⁴ “In contrast, filmmaker Rey Robles represents the classic self-eradicating artistic voice of DeLillo’s fiction, much like Brand in *Americana*, Gary Harkness in *End Zone*, or even Bill Gray of *Mao II*. His work belongs entirely to the culture of reproduction of late capitalism [...]” (Longmuir, 2007, str. 532)

²⁵ “If you would win the accolade of the ages, paint principles, not bodies; paint movement, not static; paint electrons and their motion, not mass and its forms. Here is the enticement to abstract art.” (Leboutillier, 1943, str. 79).

²⁶ “[...] while he retreats not only into blank pages or silence, but also actually to suicide.” (Leboutillier, 1943, str. 79)

u tišinu. Da bi očuvala integritet umetnika, Loren Hartke, na sličan način i sa samo naizgled drugačjim ishodom – povlači se u sebe i iz sebe (čitaj: iz smrti svog ega) – rađa umetnost.

ZAKLJUČAK

Motivi u fokusu DeLilovog postmodernističkog prvenca sa modernističkim obrtom, romana *Bodi artist*, okosnice su četiri segmenta u ovom radu, i mogu se svesti na četiri pojednostavljene formulacije – čovek, vreme, smrt i umetnost. Kroz neobičan tretman vremena i metamorfozu ličnosti nakon smrti, DeLilo je čitaocima odveo kroz ponore i tunele tuge, da bi glavnu junakinju, kao i nas sa njom, vratio u postmoderne realnost – ništa nije kao pre smrti, ali ima života posle smrti. Ko uopšte može svedočiti šta je bilo pre, posle ili za vreme, kad ni vreme ne zna kada se dogodilo.

Umetnost, opet, nudi iskupljenje, ali ukoliko nije funkcionalna – tu DeLilo povlači liniju. Ne može se sve kupovati, prodavati i reprodukovati, jer će pre ili kasnije nastupiti *tišina*. Ukoliko je konstruktivna, ta tišina može biti sopstveni progon u mir umetnika. Poruka koja odjekuje je – za nešto stvarno i jedinstveno mora se dati deo Sebe. Nešto mora umreti ili izumreti, poput ega u metafori ovog dela, kako bi ponovo došlo do rađanja. Simboličko rađanje ideje, originalnosti i nade za svet koji ostaje, kao i novog identiteta Loren Hartke, posledica su smrti njenog starog identiteta, oličenog u smrti njenog supruga i njihovog zajedničkog života.

Samo tako, kroz smrt ega – rađa se umetnost – kao i nada u svrsishodnost borbe pojedinca i „višeg“ sistema vrednosti protiv sistema vrednosti dominantne, masovne kulture kod DeLila.

LITERATURA

Bonca, C. (2002). Being, Time and Death in DeLillo's "The Body Artist". *Pacific Coast Philology*, 37, 58–68.

DeLillo, D. (2001). In the Ruins of the Future. *The Guardian*. December 21, pp. 1–12.

DeLilo, D. (2005). *Bodi artist*. Prev. Z. Paunović. Beograd: Geopoetika.

Edel, L. (1962). *Psihološki roman 1900–1950*. Beograd: Kultura.

Humphrey, R. (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkley: University of California Press.

Jovičević, A. i A. Vujanović. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Edicija REČ.

Knafo, D. (2002). Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art. *Psychoanalytic Psychology*, 19 (1), 24–49. DOI: 10.1037//0736-9735.19.1.24.

Kris, Ernst. (1970). *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*. Beograd: Kultura.

Leboutillier, C. (1943). Art as Communication. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2(8), 76–84. DOI: 10.2307/425948.

Longmuir, A. (2007). Performing the Body in Don DeLillo's "The Body Artist". *Modern Fiction Studies*, 53 (3), 538–543.

Matić, M. (2014). *San kao stvarnost u romanima Dona DeLila*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

Nakamura, J. & M. Csikszentmihalyi. (2009). The concept of flow. In: Snyder, C. R., and Lopez, S. J. (Eds.). *Oxford handbook of positive psychology* (89–105). USA: Oxford University Press.

Nel, P. (2002). Don De Lillo's Return to Form: The Modernist Poetics of "The Body Artist". *Contemporary Literature*, 43 (1), 736–759.

Osteen, M. (2005). Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist". *Studies in the Novel*, 37 (1), 64–81.

Paunović, Z. (2007). Objava broja 9/11. U: Svetlana Gavrilović (ur.), *Šta čini dobru knjigu?* (str. 155–174). Beograd: Narodna biblioteka Srbije.

Trebješanin, Ž. (2018). *Rečnik psihologije*. Beograd: Agape knjiga.

MARIJA S. MIŠIĆ

DELILO'S BODY ARTIST, EGO DEATH – ART REBORN

Summary: *The Body Artist* represents Don DeLillo's partial venturing out of the topics of mass culture and media towards the representation of the individual. Although that might not seem to be the case at first glance, DeLillo continues to explore postmodern motifs, such as alienation, fluid identity and subjective time. Aside from that, the formal and thematic expression in *The Body Artist* is modernist as it is focused on "the individual at its core" – his/her rituals, suffering and inner life. This paper focuses on demonstrating the elements of formal changes in DeLillo's oeuvre, as well as analysing the major motifs of his first modernist work – *The Body Artist*. The main motifs have been analysed in four segments – Postmodernism and the individual at its core, Postmodern treatment of time, Death of the ego and art reborn, and The art of (re)production.

Key words: Don DeLillo, *The Body Artist*, postmodernism, performance art, death of the ego, regression in service of ego in art, production, mass reproduction.

Datum prijema: 12.2.2019.

Datum ispravki: 22.10.2019.

Datum odobrenja: 23.10.2019.