

Zofia Kolbuszewska

Wstęga Möbiusa jako trajektoria amerykańskiego mitu (*Americana i Ratner's Star*)

Wspominając swoje dzieciństwo i wczesną młodość oraz własną obsesję na punkcie liczb, David Bell, protagonista i narrator pierwszej powieści Dona DeLillo, *Americana* (1971), sarkastycznie zauważa, iż „Ameryka, stanowiła wtedy – tak jak i później – sanatorium dla wszelkiego rodzaju statystyk. Opiekowaliśmy się nimi. Próbowaliśmy je zrozumieć. Robiliśmy wszystko, co w naszej mocy, aby dobrze się czuły”¹. Nadając poszukującemu swej tożsamości bohaterowi powieści nazwisko Bell, DeLillo dokonuje interesującego zabiegu, ironicznie czyniącego z Davida statystycznego przedstawiciela Ameryki, bowiem krzywa Gaussa wyrażająca statystyczny rozkład normalny nazywana jest po angielsku krzywą w kształcie dzwonu, *bell curve*. Co ciekawe, zabieg ten sytuuje debiutancką powieść DeLillo – która już samym tytułem oznajmia mitotwórcze, ale również mito-klastyczne ambicje – na skrzyżowaniu tradycji amerykańskiej podróży-poszukiwania i podróży-drogi, które definiują terytorium Ameryki w kategoriach topograficznych, a zarazem traktują jako krajobraz wewnętrzny protagonisty, oraz gatunku auto-amerykańskiej-biografii, w którym historia życia jednostki stanowi opowieść artykułującą tożsamość narodową. W monografii *The Puritan Origins of the American Self* Sacvan Bercovitch omawia gatunek auto-amerykańskiej-biografii, w której następuje utożsamienie „ja” reprezentatywnej jednostki z Ameryką, a z kolei „ja” amerykańskie potraktowane zostaje jako wcielenie profetycznego projektu uniwer-

¹ Don DeLillo, *Americana* (London: Penguin Books, 1990), s. 159. Jeżeli nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

salnego². Evan Carton sugeruje, że w swoim dwudziestowiecznym kształcie auto-amerykańska-biografia opowiada historię życia jednostki będącej zarówno ofiarą, jak i wcieleniem porządku społecznego i ekonomicznego, którego jest częścią³.

Americana – zdaniem Toma LeClaira, najbardziej niedoceniana powieść DeLillo⁴ – posiada cechy auto-amerykańskiej-biografii ze względu na pierwszoosobową narrację Davida Bella oraz z racji spożytkowania wątków autobiograficznych przez autora, który do sieci tematów wplata wątek pisania wielkiej amerykańskiej powieści (Bell mimochodem wyjawia, że jego przyjaciel nigdy nawet nie był w stanie zacząć powieści, której pisanie stanowi sens jego życia po powrocie z Wietnamu) i przez kilka lat sam pracował w agencji reklamowej. Lehmann-Haupt zaznacza w recenzji *Americana*, iż fakt ten obniża wartość powieści, po której, jego zdaniem, wyraźnie widać, że jest ona pierwszą powieścią pisarza wywodzącego się z kręgu twórców reklamy, ale dodaje, że choć kompozycja powieści wymyka się autorowi spod kontroli, książka ma pewne istotne walory. Najważniejszym z nich jest, zdaniem krytyka, język⁵.

Z perspektywy wielu lat, które upłynęły od ukazania się powieści oraz recenzji Lehmann-Haupta, i dzięki głębszemu zrozumieniu złożoności zjawiska postmodernizmu, Tom LeClair i David Cowart odczytują strategię DeLillo ze znacznie większą przenikliwością. LeClair pokazuje, że to, co wcześniej wydawało się krytykom brakiem kontroli autora nad narracją, jest w istocie świadomym zabiegiem narracyjnym⁶. Narracja *Americana* łączy – na zasadzie filtru – wiele różnych gatunków, organizując ich wzajemną dynamikę w ramach wyznaczonych przez auto-amerykańską-biografię. Jednym z takich podgatunków jest werbalna reprezentacja kręconego przez

² Sacvan Bercovitch. *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven: Yale University Press, 1975), s. 136.

³ Evan Carton, „The Politics of Selfhood: Bob Slocum, T.S. Garp and Auto-American-Biography”, *NOVEL* 20.1 (1986), s. 45.

⁴ Tom LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (Urbana: University of Illinois Press, 1987), s. 33.

⁵ Christopher Lehmann-Haupt, „Old Story Fresh Language”, [w:] *Critical Essays on Don DeLillo*, red. Hugh Ruppersburg i Tim Engles (New York: G.K. Hall, 2000), s. 31-33.

⁶ LeClair, *In the Loop*, s. 33-34.

Davida godardowskiego filmu, który funkcjonuje w powieści jako jej wewnętrzny model⁷. Cowart zauważa, iż zacierając granice przedstawienia pomiędzy reprezentacją werbalną a filmową, *Americana* wyprzedza powieść Thomasa Pynchona *Tęcza grawitacji* (1973), w której rzeczywistość świata przedstawionego oraz reprezentacji filmowej wzajemnie się odzwierciedlają i przenikają, skomplikowana struktura przywodzi na myśl montaż filmowy, a na stronach książki pojawiają się obrazy dziurek w rodzaju tych, jakie znajdują się na brzegach kliszy filmowej⁸.

DeLillo posługuje się systemem symulaków, gdzie manuskrypt, film i książka odzwierciedlają życie i siebie nawzajem, podczas gdy reprezentacja werbalna i obrazy służą jako maska osobie nazwanej David Bell⁹. Sam Bell przyznaje się do patologicznej kłamliwości, co czyni zeń niespolegliwego narratora i dodatkowo komplikuje interpretację powieści DeLillo¹⁰. LeClair dodaje, iż narrator Bell nie zdaje sobie sprawy, że w jego historii życie jest lustrzanym odbiciem życia¹¹; tę niesamowitość (freudowskie *unheimlich*) może wszak dostrzec czytelnik, porównując perypetie Davida jako pracownika sieci telewizyjnej z jego przygodami w Teksasie. W obydwu sekwencjach protagonista-narrator uczestniczy w patriarchalnym systemie dominacji, spychającym kobiety do roli przedmiotu, i w obydwu od niego ucieka.

Fabula *Americana* rozgrywa się w późnych latach 60., ale narrator buduje narrację z punktu bardzo oddalonego w czasie, umieszczonego w przyszłości odległej od daty wydania powieści; zdaniem LeClaira, może to być nawet około roku 1999. Krytyk zwraca uwagę na fakt, że miejsce, w którym przebywa David, gdy pisze swoją auto-amerykańską-biografię, jest również określone bardzo enigmatycznie. Z okna protagonisty-narratora widać wybrzeże Afryki – być może mieszka on na samotnej afrykańskiej wyspie, aby odseparować się od swojej amerykańskiej młodości¹².

⁷ LeClair, *In the Loop*, s. 36.

⁸ David Cowart, „For Whom Bell Tolls: Don DeLillo’s *Americana*”, [w:] *Critical Essays on Don DeLillo*, s. 84.

⁹ Cowart, „For Whom Bell Tolls”, s. 84.

¹⁰ LeClair, *In the Loop*, s. 36.

¹¹ *Ibidem*, s. 48.

¹² *Ibidem*, s. 36.

Samotność narratora u brzegów Afryki, w odosobnieniu piszącego o osobistym doświadczeniu degeneracji amerykańskiego mitu, narzuca skojarzenia z samotnością proroka lub anachorety na pustyni i pozwala spojrzeć na *Americana* w perspektywie tradycyjnie amerykańskiego gatunku jeremiady, diagnozującego upadek moralny, erozję kultury i rozpad cywilizacji. Opłakując mit, który upadł, autor przyczynia się paradoksalnie do jego wskrzeszenia poprzez przewartościowanie. Taka sugestia zawarta jest w tytule artykułu Davida Cowarta „For Whom Bell Tolls”, poświęconego powieści *Americana*¹³. Czyniąc aluzję z jednej strony do powieści Hemingwaya, a z drugiej do moralnych i duchowych rozterek siedemnastowiecznego metafizycznego poety angielskiego, Johna Donne’a, Cowart łączy wspólnotowe znaczenie auto-amerykańskiej-biografii z apokaliptycznym wydzźwiękiem jeremiady. Notabene jeremiada występuje w powieści jako jeden z jej podgatunków. Dramatyczne, śmieszne i poruszające jeremiady, w ścisłym tego słowa znaczeniu, wygłasza przyjaciel Bella, Warren Beasley, który prowadzi nocne audycje w lokalnym radio. Stanowią one kolejny wewnętrzny model książki DeLillo. Sam protagonista zaś rozpoznaje w sobie „wydrążonego człowieka”, gdy mówi, że będzie przechadzał się po swojej plaży „w białych flanelowych spodniach”, co – jak zauważa Cowart – upodabnia go raczej do eliotowskiego Prufrocka niż do proroka¹⁴.

Osiągnąwszy sukces w pracy dla sieci telewizyjnej, David Bell uczestniczy w grach, wojnach, podstępach i romansach, od których kipi korporacyjna rzeczywistość. Znudzony moralną i intelektualną miałkością świata, w którym się obraca, oraz jałowymi romansami, w które wdaje się po rozwodzie z żoną, porzuca agencję i wyjeżdża w podróż na Zachód (DeLillo nawiązuje w ten sposób do klasycznych amerykańskich powieści drogi), zamiast wykonywać kolejne zlecenie zawodowe, jakim jest realizacja filmu dokumentalnego o Indianach Navajo w rezerwacie w Arizonie. Podróżując w towarzystwie rzeźbiarki i weterana wojny w Wietnamie, który usiłuje napisać „wielką amerykańską powieść”, David postanawia, wzorując się na francuskim reżyserze Godardzie¹⁵, zrobić inny film, z założenia nie-

¹³ Cowart, „For Whom Bell Tolls”, s. 83-96.

¹⁴ Ibidem, s. 89.

¹⁵ Ibidem, s. 84.

hollywoodzki, w surowej estetyce oddający monotonię codziennego życia w rzeczywistości niezawłaszczonej przez świat kapitalistycznych korporacji.

Część druga powieści, retrospektywna, poświęcona jest wspomnieniom Davida z dzieciństwa i jego refleksji na temat szczególnej, edypalnej relacji z matką. Część trzecia opowiada o kręceniu przez bohatera filmu w miasteczku Fort Curtis, gdzieś na Środkowym Zachodzie. Ostatnia część powieści uwypukla jego ostateczne rozczarowanie amerykańskim mitem, gdy po rozstaniu z przyjaciółmi udaje się on do Teksasu wraz z poznanym podczas wędrówki właścicielem toru testowego dla samochodów na teksańskiej pustyni. Dziewięć mil – bo tyle wynosi długość toru – odpowiada dziewięciu kręgom dantejskiego piekła¹⁶. Podróż Davida na Zachód można więc zinterpretować w archetypowych kategoriach jako zejście do świata podziemnego. Prerażony brutalną orgią i przemocą właściciela toru oraz jego pracowników wobec meksykańskich prostytutek, David porzuca pracę i jedzie autostopem, a następnie wynajętym samochodem do Dallas. Odwiedza miasto, gdzie zginął John F. Kennedy, miejsce naznaczone narodową traumą, znamionującą upadek amerykańskiego mitu; stamtąd wraca do Nowego Jorku samolotem. Trasa jego podróży-poszukiwania układa się zatem w kształt pętli. Protagonista wraca do punktu wyjścia, ale będzie kontynuował pracę nad swoim alternatywnym, niehollywoodzkim filmem.

Pętla zakreślona przez Bella przypomina wstęgę Möbiusa ponieważ podróż-poszukiwanie prowadzi do wymiany pomiędzy wnętrzem i zewnątrz. Protagonista, który uprzednio nie uzmysławiał sobie własnej duchowej pustki w relacjach intymnych, pod wpływem wywołanej przez film refleksji nad swoim życiem zaczyna z dystansu widzieć ową pustkę właśnie, zwłaszcza na tle obsesyjnej relacji z matką. Zarazem jego historia to przykład auto-amerykańskiej-biografii, ponieważ przeżycia jednostki jawią się tu jako reprezentatywne dla amerykańskiej zbiorowości: biały mężczyzna, przedstawiciel klasy średniej zawodowo związany z mediami, w sensie alegorycznym wyrasta na uosobienie amerykańskości. Innymi słowy, Bell staje się projekcją tego, co sam sarkastycznie krytykuje, gdy twierdzi, że

¹⁶ Ibidem, s. 88.

reklamy filmowe zamieniają odbiorców w zbiorowość pozbawioną jakichkolwiek swoistych cech indywidualizujących.

W kręconym przez siebie filmie David wkłada w usta aktora-naturczyka Glenna Yosta kwestię o sile perswazyjnej reklam, które powodują transformację świadomości konsumentów z wyrażanej w pierwszej osobie na wyrażaną w trzeciej osobie. Jest to ironiczny komentarz na temat kształtu, jaki w społeczeństwie kapitalizmu konsumpcyjnego przybrał mit amerykański, *American Dream*. Jak mówi alter ego reżysera, „W tym kraju zaistniała uniwersalna trzecia osoba, człowiek, którym wszyscy pragniemy zostać. Reklama odkryła tego człowieka, aby użyć go do wyrażania możliwości otwierających się przed konsumentem”. I dodaje: „Spożywać w Ameryce to nie znaczy kupować – to znaczy marzyć. Reklama sugeruje, że marzenie, aby wejść w sytuację trzeciej osoby liczby pojedynczej, mogłoby być spełnione”¹⁷. Ale, jak stwierdza Yost, odczytując zdania podsunięte przez Davida, niebezpieczeństwo wyrzeczenia się indywidualnej podmiotowości było immanentnie wpisane w amerykański mit od czasów purytan: „Przemysł reklamowy odkrył wartość trzeciej osoby, ale to konsument ją wynalazł. To kraj ją wymyślił. Przybyła na statku *Mayflower*”¹⁸.

Próbując odkryć traumatyczną prawdę o swojej rodzinie i manipulując filmowymi i werbalnymi symulakrami, Bell nie uzmysławia sobie, że również na niego pada wina Ameryki powielającej swój mit, wina za „narodowe kazirodztwo”¹⁹. Kryzys tożsamości i rozterki Davida mają – jak wspomniano – edypalny charakter, który przejawia się w boleśnie ambiwalentnych wspomnieniach o matce oraz w jego nieudanych relacjach z innymi kobietami.

Kulminacyjnym momentem wspomnień Davida o czasach chłopców i roli matki jest odtworzona w jego filmie scena, gdy po wydanym przez rodziców przyjęciu syn przez przypadek widzi matkę plującą na kostki lodu, które wstawia potem do lodówki, a nieco później znajduje ją siedzącą samotnie w spiżarni. David przeżywa moment epifanii: oto nagła świadomość, jak bardzo nieszczęśliwa i samotna jest jego pogrążona w depresji matka, spleta się z pożąda-

¹⁷ DeLillo, *Americana*, s. 270.

¹⁸ *Ibidem*, s. 271.

¹⁹ Cowart, „*For Whom Bell Tolls*”, s. 89.

niem i edypalnym poczuciem winy²⁰. Epizod niespełnionej bliskości przerywa pojawienie się ojca, który boszo schodzi do spiżarni. Scenę tę można odczytać jako powtórzenie przejścia od lacanowskiego porządku wyobrazonego do porządku symbolicznego, gdy głos ojca znamionuje ingerencję w stosunki matki z synem.

Przejście do porządku symbolicznego do rzeczywistości amerykańskiego mitu zapoczątkowanego przez purytan i ojców założycieli, w której jego własny ojciec, pionier medialnej reklamy, doskonale się odnajduje, nie jest dla Davida satysfakcjonujące. Opuściwszy korporacyjny porządek sieci telewizyjnej, usiłuje on odtworzyć lacanowski porządek wyobrażony poprzez nakręcenie alternatywnego filmu i tym samym urzeczywistnić nieziszczone spełnienie jedności z matką. Według teoretyka filmu Christiana Metza, autora *The Imaginary Signifier*, fascynacja obrazem filmowym wynika stąd, iż umożliwia on powrót do wyodrębnionego przez Lacana w porządku wyobrażonym „etapu lustra”, w którym niemowlę posiada narcystyczne poczucie władzy nad wszystkim, co widzi²¹. Powrót Davida nie wyraża się jednak w kształcie pełnego koła, lecz w kształcie pętli, czyli mamy tu powtórzenie z różnicą. Niemożność powrotu do pierwotnej jedności z matką i źródłowej autentyczności sugeruje ironicznie dosłowne przywołanie lacanowskiego etapu lustra: scena, w której filmowe alter ego Bella, Austin Wakely, staje przed zwierciadłem z kamerą rejestrującą jego własne odbicie. Symbolizuje ona absolutną kolistość procesu tworzenia znaczeń i niemożność dotarcia do autentycznego „ja” w wirtualnej sali luster, bo tym właśnie jest zapętlony proces mediatyzacji²².

Opisując i odgrywając scenę z matką, David przywołuje jej orfickie słowa: „Nie istnieje nic oprócz czasu. Jedynie czas dzieje się sam z siebie. Powinniśmy nauczyć się dać ponieść czasowi”²³. Powiedziawszy to, matka zbliża się do chłopca, kładzie mu ręce na ramionach, a on w erotycznie zabarwionym uniesieniu marzy o niewyobrażalnym uwolnieniu, o powrocie do początku czasu, momencie,

²⁰ Ibidem, s. 90.

²¹ Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, przeł. Alfred Guzzetti i in. (Bloomington: Indiana University Press, 1981), cytowane w: LeClair, *In the Loop*, s. 42.

²² Cowart, „For Whom Bell Tolls”, s. 84.

²³ DeLillo, *Americana*, s. 196.

który – metaforycznie przedstawiony jako wzbicie się w przestworza oszalałego ptaka uwolnionego z klatki – przywróci wolność jego pogrążonej w melancholii matce. Warto zauważyć, że elementy tej sceny, kluczowej dla debiutanckiej książki DeLillo, zostały powtórzone – z różnicą – w jego ostatniej powieści *Punkt Omega*. Pisarza zainspirowała wideoinstalacja Douglasa Gordona *24 Hour Psycho*, w której tempo wyświetlania filmu Hitchcocka *Psychoza* zostaje zwolnione do dwóch klatek na sekundę i w rezultacie projekcja trwa dwadzieścia cztery godziny, podczas gdy oryginalną wersję obejrzeć można w niecałe półtorej godziny²⁴. DeLillo odwołuje się do tej instalacji w prologu i epilogu *Punktu Omega*. Werbalna reprezentacja wolnego tempa projekcji kultowego filmu Hitchcocka nawiązuje do wieczności trwania czasu sugerowanej przez matkę Davida, a postać młodego mordercy z *Psychozy*, Normana, identyfikującego się z trzymaną w piwnicy mumią matki, wiąże motyw edypalnego poczucia winy Davida z wizytą w podziemiach, wywołując skojarzenia zarówno ze sceną w spiżarni, jak i z wizytą Bella w Teksasie oraz jego ambiwalentnym kontaktem z własną podświadomością. Powrót pisarza do motywów ze sceny w spiżarni w powieści *Americana* porbrzmiewa także w motywie ptaka: wszak hitchcockowski Norman kolekcjonuje wypchane ptaki.

Interpretując twórczość DeLillo jako autora powieści systemowych, LeClair podkreśla doniosłość motywów powtórzenia oraz powtórzenia z różnicą na wszystkich poziomach struktury tekstu, a także w relacji tekstu do historyczno-kulturowego kontekstu. Motywami takimi są duplikacja, lustrzane odzwierciedlenie, kolistość, spirala i pętla, zabiegi metafikcyjne i konstruowanie wewnętrznych modeli tekstu – *mise-en-abîme*²⁵. Pętle, powroty, powtórzenia nie tylko oddają strategię tekstową kolejnych powieści DeLillo, lecz w złożony sposób scalają jego twórczość w domenie intratekstualnej, tym samym sytuując ją w tradycji literatury amerykańskiej, europejskiej i światowej. Edypalne poczucie winy, zejście do podziemia/piekła oraz symulakry wyznaczają pętlę, która łączy ostatnią oraz debiutancką

²⁴ Charles McGrath, „Don DeLillo, a Writer by Accident Whose Course Is Deliberate”, *The New York Times* 3 lutego 2011, publikacja internetowa, akces 17 lipca 2011.

²⁵ LeClair, *In the Loop*, s. 32-33.

powieść DeLillo. I jeżeli *Punkt Omega* stanowi – jak zapowiada tytuł – jakiś punkt końcowy, punkt dojścia, to powieść *Americana* jawi się jako alfa, punkt wyjścia: istna matryca motywów i pomysłów, obrazów i figur retorycznych tudzież strategii, które pisarz rozwija i przekształca w następnych powieściach²⁶.

O ile *Americana* to podana w pierwszej osobie auto-amerykańska-biografia, podnosząca przeżycia jednostki do rangi uniwersalnego doświadczenia zbiorowego, którego ironiczną projekcją jest wykreowana przez amerykański konsumpcjonizm i przemysł reklamowy „trzecia osoba”, o tyle *Ratner's Star* (1976) jest pierwszą powieścią, w której DeLillo porzuca narrację pierwszoosobową na rzecz ograniczonej trzecioosobowej, skorelowanej, zwłaszcza w pierwszej części, z perspektywą głównego bohatera Billy'ego Twilliga, genialnego młodego matematyka. W *Ratner's Star* pisarz rozwija wątki obecne w *Americana*, rozważa naturę i funkcje systemów, od matematyki, poprzez język, do systemów kapitalistycznych korporacji, diagnozuje napięcie między porządkiem symbolicznym i kristewowskim wstrętem, sterylnością i rozpadem, globalną technologią i materialnym doświadczeniem lokalnym. Czytelnik znajdzie tu motyw edypanego poczucia winy powiązany z wątkiem zstąpienia do świata podziemnego oraz refleksję o istocie reprezentacji i mediatyzacji.

Ciesząca się opinią najtrudniejszej i najdziwniejszej spośród powieści DeLillo, *Ratner's Star* jest interesującym przypadkiem powieści-hybrydy, przekraczającej liczne granice gatunkowe²⁷. Przywołując fragment tej powieści, w którym książka astronoma i matematyka Keplera pokazana jest jako dzieło pod pewnymi względami pokrewne *Ratner's Star*²⁸, DeLillo w rozmowie z Anthonym DeCurtisem charakteryzuje swój utwór jako powieść eksperymentalną, alegorię, „geografię lunarną”, przemysłną autobiografię pisarza, naukowy kryptotraktat, wreszcie tekst możliwy do zaklasyfikowania jako SF²⁹. I to właśnie przynależność do gatunku SF pozwala dostrzec jedność tej gatunkowej hybrydy, jaką jest powieść DeLillo. J.D. O'Hara uważa

²⁶ Ibidem, s. 33.

²⁷ Douglas Keeseey, *Don DeLillo* (New York: Twayne Publishers & Maxwell Macmillan Int., 1993), s. 65.

²⁸ LeClair, *In the Loop*, s. 126-127.

²⁹ Anthony DeCurtis, „An Outsider in This Society”, [w:] *Introducing Don DeLillo*, red. Frank Lentricchia (Durham: Duke University Press, 1991), s. 57.

z kolei, że autor stworzył amerykańską wersję europejskiej powieści idei, ale w konsekwencji wyboru formy SF stanął przed koniecznością przyjęcia ograniczeń związanych z wyznacznikami tego gatunku, co niestety zmusiło go, zdaniem krytyka, do „znalezienia odpowiedzi i narzucenia dramatycznego zakończenia”³⁰. Trudno jednak zgodzić się z takim stwierdzeniem, ponieważ zakończenie powieści nie stanowi dramatycznego zamknięcia fabuły. Wręcz przeciwnie, pokazując Twilliga, który jedzie na dziecięcym rowerku (mamy tu antycypację sceny z *Białego szumu*) w chmurze chaotycznie drgających cząsteczek, DeLillo zostawia otwarte zakończenie. Ten zabieg formalny metaforycznie wyraża otwarcie się bohatera na potencjał, jaki kryje się w chaosie rzeczywistości.

Twillig nie jest bohaterem modernistycznym ani postmodernistycznym, lecz autonomicznym, egzystencjalnym protagonistą, który akceptuje stan niepewności, pośredniczenia i mediatyzacji. Przyjmuje odpowiedzialność za nieustanną autokreację, poddaje się procesowi stawania³¹. W konstrukcji tej postaci odzwierciedlona została sterylność modernistycznego modelu naukowca, kapitalistyczna reifikacja i fetyszyzacja oraz obsesja na punkcie kristewowskiego wstępu³².

Nazwisko „Twillig” jest znaczące. Wskazuje na rolę bohatera polegającą na powiązaniu skrajnych i przeciwstawnych zjawisk, wyznaczaniu kontinuum: pierwsza część nazwiska, „Twi”, kojarzy się z liczbą dwa, a druga, „lig”, to echo łacińskiego słowa oznaczającego więź³³. Nieco inaczej odczytuje nazwisko protagonisty O’Hara, przypominając, iż pierwotnie brzmiało ono „Terwilliger”. Matka Billy’ego uważała, że takie nazwisko nie przystoi geniuszowi, i zmusiła go do zmiany. Ta zmiana poniekąd odzwierciedla przebieg fabuły, a zwłaszcza nieskuteczne zabiegi poznawcze zarówno bohaterów, jak i czytelników. Krytyk podkreśla, że ze zderzenia skrajnych, manichejskich, jego zdaniem, rzeczywistości wykreowanych w powieści wynika niemożność dotarcia do jasnego obrazu świata przedsta-

³⁰ J.D. O’Hara, „Your Number Is Up”, recenzja *Ratner’s Star* Dona DeLillo, [w:] *Critical Essays on Don DeLillo*, s. 38.

³¹ Curtis A. Yehert, „‘Like Some Endless Sky Walking Inside’: Subjectivity in Don DeLillo”, *Critique* 42.2 (2001), s. 357-366.

³² Keesey, *Don DeLillo*, s. 70.

³³ *Ibidem*, s. 84.