

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Neda M. Mandić

**EGZISTENCIJALNO TRAGANJE,
APSURD I HERMENEUTIKA NADE U
PROZONOM DELU TOMASA PINČONA**

doktorska disertacija

Beograd, 2017.

THE UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Neda M. Mandić

**EXISTENTIAL QUEST, ABSURD AND
HERMENEUTICS OF HOPE IN THOMAS
PYNCHON'S FICTION**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Неда М. Мандич

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОИСК,
АБСУРД И ГЕРМЕНЕВТИКА НАДЕЖДЫ
В ПРОЗЕ ТОМАСА ПИНЧОНА**

кандидатская диссертация

Белград, 2017

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

Datum odbrane:

Izjave zahvalnosti

Želim posebno da se zahvalim mentorki, dr Radojki Vukčević, na svim dragocenim savetima, konstruktivnim razgovorima i entuzijazmu, koji su me uvek inspirisali i podsticali na korišćenje kreativnih potencijala tokom pisanja ove disertacije.

Svojoj porodici želim da se zahvalim na snažnoj veri, rečima podrške i motivacije.

Zahvalnost dugujem i mom Vladimiru na razumevanju, hrabrenju i strpljenju.

Zahvaljujem se svim svojim prijateljima i kolegama za stalno interesovanje za moj rad i konstantnu podršku.

U Beogradu, 2017.

Neda Mandić

Egzistencijalno traganje, apsurd i hermeneutika nade u proznom delu Tomasa Pinčona

Rezime

U ovom istraživanju se analizira pet romana Tomasa Pinčona (*V.*, *Objava broja 49*, *Duga gravitacije*, *Vajnlend* i *Skrivena mana*) sa ciljem da se ustanovi prisutnost i uloga egzistencijalističkih tema i elemenata apsurdna, kao i da se ukaže na simbolička značenja određenih aspekata Pinčonove proze, koji afirmišu nadu. Ovi romani su odabrani iz kompletnog Pinčonovog stvaralaštva, jer ih povezuje istorijski kontekst, duga geneza represivnih mera američkog i evropskog društva i egzistencijalna traganja kroz postmodernističke pejzaže i simulakrume. Romani se analiziraju hronološki. Prva tri romana (*V.*, *Objava broja 49* i *Duga gravitacije*) se analiziraju iz ugla egzistencijalizma kako bi se izvršila identifikacija, konceptualizovanje i dešifrovanje ontološke strukture egzistencije Pinčonovih anti-junaka. Elementi apsurdna i stilska sredstva izražavanja pojma apsurdna ispituju se kroz analizu druga dva romana (*Vajnlend* i *Skrivena mana*). Hermeneutička rekonstrukcija pojedinih aspekata Pinčonove proze kao što su karnevalizacija, simboli porodice i zajednice, prisustvo Bele boginje i Pinčonov moto '*budi staložen a brižan*' otkriva humanističku i humorističnu dimenziju njegove proze, koja otvara poseban horizont metafizičke nade.

Prvo poglavlje sadrži uvod u problematiku ovog istraživanja i razloge za izbor njegovog tematskog okvira i teorijskih resursa korišćenih prilikom analize Pinčonove proze. Ovo poglavlje daje i kratak osvrt na neke fundamentalne relacije između egzistencijalizma i postmodernizma. Drugo poglavlje predstavlja teorijsko-metodološki okvir istraživanja i sastoji se iz tri celine: egzistencijalizma, apsurdna i hermeneutičkog modela Pola Rikera. U ovom delu se koristi metod analize značajnih teorijskih postavki kako bi se definisali osnovni fenomeni egzistencijalizma, apsurdna i hermeneutike Pola Rikera. Tumače se osnovne kategorije egzistencijalizma, sa naglaskom na Sartrovom filozofskom spisu „Egzistencijalizam je humanizam“ i pojmovima subjektivnosti, slobode, odgovornosti, individualizma i intersubjektivnosti, koji su u okviru spisa definisani. Ukazuje se i na filozofsko značenje termina *teskoba*, *napuštenost* i *očaj* izvan njihovog vulgarizovanog, dominantno negativnog konteksta. U ovom poglavlju se takođe

navode najvažniji egzistencijalistički stavovi u delima Ničea, Kjerkegora, Hajdegera, Jaspersa i Berđajeva, koji će biti uzeti u obzir prilikom analize egzistencijalističkih aspekata Pinčonove proze. Kategorija apsurdna uvodi se prvenstveno kroz eksplikaciju Kamijevih ideja, ali i drugih koncepata književnosti apsurdna i teatra apsurdna.

Treće poglavlje se bavim analizom pojedinih egzistencijalističkih kategorija kao što su intencionalnost, subjektivnost i egzistencijalni strah u tri odabrana Pinčonova romana. Pinčonov roman *V.* se definiše kao 'roman intencionalnosti' i analiziraju se odnosi svesti i sveta. Analizom romana *Objava broja 49* razmatra se egzistencijalistička kategorija subjektivnosti i traganja za mogućnostima njene realizacije kroz postmodernističku hiperrealnost kalifornijskog urbanog lavirinta. Pinčonov magnum opus – *Duga gravitacije* tumači se kroz obrasce egzistencijalnog straha, koji dominira devijantnim formama ponašanja Pinčonovih likova, kao što su mazohizam, sadizam i sl. Uzimajući u obzir slabljenje afekta u postmodernističkoj kulturi, analizira se i paranoja kao egzistencijalna dominanta u ovom romanu.

Četvrto poglavlje analizira Pinčonove romane *Vajnlend* i *Skrivena mana* koji su povezani na više načina. Oba spadaju u kategoriju Pinčonovih 'kalifornijskih romana' i oba su izraz Pinčonove opsesije šezdesetim godinama i njihovim revolucionarnim potencijalima, kao i autorovim razočaranjem zbog nedovoljne društvene i političke svesti kontrakulture šezdesetih kao mogućeg pokretača značajnih društvenih promena. Kroz analizu stilskih izražajnih sredstava poput alogizma, inkongruencije, *slapstick* humora, igre rečima, Brehtovog „V-efekta“ i ironije pristupa se definisanju Pinčove poetike i estetike apsurdna na proznom modelu ova dva romana. Imajući na umu Kamijevu kategoriju pobunjenog čoveka i pobunu kao način prevazilaženja apsurdna, roman *Vajnlend* se analizira i kroz dve različite platforme pobune - *metafizičku* i *istorijsku*.

U petom poglavlju se analiziraju oni aspekti Pinčonove proze, koji predstavljaju kontrast u odnosu na kaos entropijskog kolapsa, koji dominira pejzažom savremenog sveta. U ovom poglavlju se stavlja akcenat na kategorije kao što su ljubav, humanost, sopstveni identitet ili jedinstvo. Primenom Rikerovog modela hermeneutike ukazuje se na značenje i vrednost određenih simbola, koji se kriju iza Pinčonovog mota „Budi staložen a brižan“, kao i iza vizije Bele boginje u romanu *V.* koji otvaraju horizont nade. Na isti način se razmatraju elementi karnevalizacije prisutni u najvećoj meri u romanima *V.* i *Duga gravitacije*, koji obiluju humorom i farsom. Ova vrsta karnevalskog diskursa posebno afirmiše nadu, jer slavi život i moć njegove regeneracije. Pored toga ima i svoj

subverzivni potencijal koji predstavlja vid društvenog i političkog protesta, koji snažno podrića dominantne diskurse i omogućava da se čuju različiti marginalizovani glasovi. I naposljetku, estetika lepog i simboli porodice i zajednice, naglašeni u romanu *Vajnlend*, stvaraju još jedan akord, koji u sebi nosi optimistične prizvuke i na taj način afirmiše nadu.

U poslednjem poglavlju se u vidu zaključka apstrahuju i rekapituliraju rezultati istraživanja. Komentarišu se uočene relacije između Pinčonove proze i egzistencijalizma, te sumiraju rezultati istraživanja na tom planu. Navode se strategije istraživanja elemenata apsurdna u analiziranim delima i pristupa mapiranju Pinčonove poetike i estetike kao poetike i estetike apsurdna. U završnom delu zaključnih razmatranja ukazuje se na rezultate do kojih se došlo istražujući hermeneutički potencijal Pinčonovih romana koji na sugestivan način otvara horizont nade.

Ključne reči: Pinčon, egzistencijalizam, subjektivnost, intencionalnost, egzistencijalni strah, apsurd, hermeneutika, nada.

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: američka književnost

UDK broj:

Existential Quest, Absurd and Hermeneutics of Hope in Thomas Pynchon's Fiction

Abstract

This research examines five novels of Thomas Pynchon (*V.*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*, *Vineland* and *Inherent Vice*) in order to reveal the presence and the role of existentialist themes and the elements of absurd, as well as to specify the aspects of Pynchon's fiction with symbolic meaning, which affirm hope. These novels have been chosen from the whole Pynchon's oeuvre on account of their common historical context, the long genesis of the repressive measures of the American and European society analyzed in all of them, and the existential quests through the postmodern landscapes and simulacra, which is also a common feature. The novels have been analyzed chronologically. The first three novels (*V.*, *The Crying of Lot 49* and *Gravity's Rainbow*) have been analyzed from an existentialist point of view in order to identify, conceptualize and decode the ontological structure of Pynchon's anti-heroes existence. The elements of absurd and the rhetorical devices, used to express the notion of the absurd, have been examined within the analysis of the other two novels (*Vineland* and *Inherent Vice*). The hermeneutic reconstruction of certain aspects of Pynchon's fiction, such as carnivalization, the symbols of the family and community, the presence of the White Goddess and Pynchon's motto 'Keep cool but care', reveals the humanistic and humoristic dimensions of his fiction, which opens the special horizon of the metaphysical hope.

The first chapter introduces the topics of this research and the reasons for choosing its thematic frame, as well as its theoretical resources used in the analysis of Pynchon's fiction. This chapter also outlines some fundamental relations between existentialism and postmodernism. The second chapter summarizes the theoretical and the methodological background of this research. It consists of the three parts: Existentialism, Absurd and Paul Ricoeur' Hermeneutics. The research applies the method of analyzing the significant theoretic postulates for the purpose of defining basic phenomena of existentialism, absurd and Paul Ricoeur's hermeneutics. The main categories of existentialism have been explained, by highlighting Sartre's philosophical writing "Existentialism and Humanism" and the notions of subjectivity, freedom, responsibility, individualism and intersubjectivity defined therein. We also specify the philosophical meaning of the terms: *anguish*, *abandonment* and *despair* out of their vulgarized, dominantly negative context.

This chapter also illustrates the most important existentialist beliefs in the works of Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers and Berdyaev, which have been taken into account in the analysis of the existentialist aspects of Pynchon's fiction. The category of absurd has been introduced primarily by the explication of Albert Camus's ideas, as well as by means of other concepts found in absurdist fiction and the Theatre of the Absurd.

The third chapter focuses on the analysis of specific existentialist categories such as intentionality, subjectivity and existential anxiety in the three selected Pynchon's novels. Pynchon's novel *V.* has been defined as 'a novel of intentionality' and the analysis focused on the relations between consciousness and world. The existentialist category of subjectivity has been analyzed in the novel *The Crying of Lot 49* as well as the quest through the postmodern, hyperreal Californian urban labyrinth for the purpose of accomplishing subjectivity. Pynchon's magnum opus – *Gravity's Rainbow* has been interpreted in the categories of existential anxiety, which dominates in the various types of Pynchon's characters deviant behavior, i.e. masochism, sadism, etc. Taking into account the waning of affect in postmodern culture, we analyze paranoia as an existential dominant in the novel within this chapter as well.

The fourth chapter analyzes Pynchon's novels *Vineland* and *Inherent Vice* which are closely connected. Both belongs to the category of Pynchon's 'California novels' and both are the result of Pynchon's obsessive interest in the sixties and their revolutionary potentials, as well as the author's disappointment in the insufficient social and political consciousness of the sixties counterculture as a potential initiator of the significant social changes. By analyzing rhetorical devices such as alogism, incongruity, slapstick, puns, Brecht's V-effekt (Verfremdungseffekt/the alienation effect) and irony in these two novels, we proceed with defining Pynchon's poetics and aesthetics as a poetics and an aesthetics of the absurd. Taking into account Camus's category of the rebel and the rebellion as a manner of overcoming the absurdity, we analyze *Vineland* through the two different platforms of rebellion: *metaphysical* and *historical*.

The fifth chapter deals with the aspects of Pynchon's fiction, which are in sharp contrast to the chaos of the entropic collapse dominating the landscape of the contemporary world. The priority is given to the categories such as love, humanity, personal integrity or unity in this chapter. By applying Ricoeur's hermeneutics, we emphasize the significance and values of certain symbols, hidden behind Pynchon's motto 'Keep cool but care', as well as behind the vision of the White Goddess in the novel *V.*

which open the horizon of hope. We apply the same method in discussing the elements of carnivalization appearing mostly in *V.* and *Gravity's Rainbow*, which are imbued with humor and farce. This kind of the carnivalesque discourse particularly affirms hope since it celebrates life and the power of its regeneration. Furthermore, being essentially subversive, it represents a social and political revolt, which strongly subverts the dominant discourses and enables the different marginalized voices to be heard. Finally, the aesthetics of beautiful and the symbols of family and community, present in *Vineland*, create one more optimistic chord and consequently affirm hope.

The conclusion in the last chapter abstracts and recapitulates the results of the research. The observed relations between Pynchon's fiction and existentialism are commented, and the results of the research at this level are summed. The strategies of the research dealing with the elements of the absurd in the analyzed fiction are stated, and the mapping of Pynchon's poetics and aesthetics as a poetics and an aesthetics of the absurd is performed. In the last part of the closing arguments, we specify the results obtained in the sphere of the hermeneutic potentials of the Pynchon's novels, which open the horizon of hope in a highly suggestive manner.

Key words: Pynchon, existentialism, subjectivity, intentionality, existential anxiety, absurd, hermeneutics, hope.

Field of study: Literature

Specific field of study: American Literature

UDC number:

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Predmet i cilj istraživanja	1
1.2. Egzistencijalizam vs. postmodernizam.....	5
2. EGZISTENCIJALIZAM, APSURD I HERMENEUTIKA	13
2.1. Egzistencijalizam.....	13
2.1.1. Amalgam jedne filozofske teorije i jednog životnog stila.....	13
2.1.2. „Egzistencijalizam je humanizam“.....	18
2.1.3. Egzistencijalistička filozofija	27
2.1.4. Književnost egzistencijalizma	40
2.2. Absurd	44
2.2.1. Tumačenje apsurdna kao književne i filozofske kategorije	44
2.2.2. Eksplikacija apsurdna u Kamijevom <i>Mitu o Sizifu</i>	45
2.2.3. Teatar apsurdna	49
2.3. Hermeneutika	51
3. EGZISTENCIJALISTIČKI ASPEKTI PINČONOVE PROZE.....	53
3.1. Obrazac intencionalnosti i njegove alternative u romanu <i>V.</i>	53
3.1.1. Pojam intencionalnosti	53
3.1.2. <i>V.</i> kao metafora dvadesetog veka	56
3.1.3. Pinčonov roman intencionalnosti	58
3.2. Egzistencijalna subjektivnost u <i>Objavi broja 49</i>	79
3.2.1. Pojam subjektivnosti u egzistencijalističkoj filozofiji.....	79
3.2.2. Traganje za autentičnom subjektivnošću kroz postmodernistički simulakrum <i>Objave broja 49</i>	82
3.3. <i>Duga gravitacije</i> kao paradigma egzistencijalnog straha i paranoje.....	106
3.3.1. Pojam egzistencijalnog straha i strepnje u filozofiji egzistencije.....	106
3.3.2. Paranoja kao društvena istina i trauma stvarnog	112
3.3.3. <i>Duga gravitacije</i> kao meta-apokaliptični narativ	115
3.3.4. Ekspozicija egzistencijalnog straha u <i>Dugi gravitacije</i>	121
3.3.5. Paranoja kao egzistencijalna dominantna u romanu <i>Duga gravitacije</i>	138
4. POETIKA I ESTETIKA APSURDA U PROZI TOMASA PINČONA.....	151
4.1. Postmodernistički absurd i američki roman apsurdna.....	151
4.2. Apsurdni svetovi romana <i>Vajnlend</i>	156

4.2.1. Pinčonova „1984“	156
4.2.2. Elementi apsurdna i stilska izražajna sredstva u romanu <i>Vajnlend</i>	159
4.3. Pobuna kao mogućnost prevazilaženja apsurdna u romanu <i>Vajnlend</i>	180
4.4. Postmodernistički Sizif i hipi-metafizika u romanu <i>Skrivena mana</i>	191
4.4.1. Apsurdni horizont Pinčonove Kalifornije	191
4.4.2. Apsurdni junaci i prostori u romanu <i>Skrivena mana</i>	197
5. HERMENEUTIKA NADE U PROZI TOMASA PINČONA	209
5.1. „Budi staložen a brižan“ (“Keep cool but care“).....	212
5.2. Bela boginja kao regenerativna sila u romanu <i>V</i>	214
5.3. Karnevalizacija i subverzija.....	219
5.4. Porodica i zajednica kao metafore nade	234
5.5. Na izlazu iz Pinčonovog lavirinta.....	239
6. ZAKLJUČAK	244
7. LITERATURA.....	259
BIOGRAFIJA.....	283

1. UVOD

1.1. Predmet i cilj istraživanja

Gotovo da ne postoji značajna tema postmodernističke epohe kojoj Tomas Pinčon ne pristupa u svojim romanima, od položaja usamljenog pojedinca u totalitarnom društvu, preko njegove interakcije sa dominantnim tehničkim i tehnološkim sistemima u informatičkoj eri, raznih vidova psiholoških i patoloških stanja, od kojih je najuočljivija paranoja, do psihodeličnih modela ponašanja *hippie* generacije Amerike, koja se osamdesetih godina prošloga veka zatekla u novom *yappie* sistemu korporativnog američkog kapitalizma. Većina Pinčonovih romana napisana je u postmodernističkom žanru detektivske metafizičke proze, koja kroz urbane lavirinte i kodove moćnih zatvorenih sistema govori o traganju (anti)junaka za (izgubljenim) smislom, ali ne i izlazu iz lavirinta i rešenju egzistencijalnih dilema. Motiv traganja (*the quest*) je u osnovnih svih Pinčonovih romana i nešto o čemu se dosta pisalo u studijama o Pinčonu.¹ Sam termin traganja će se u ovom istraživanju (re)definisati kao traganje za „autentičnom egzistencijom“², te će biti razmatran kao vrsta fenomenološkog ogleda.

Predmet istraživanja obuhvatiće sve pomenute teme kroz egzistencijalističku analizu statusa pojedinca i njegove autentične egzistencije, otuđenosti heroja apsurdna, čije traganje u krajnjoj konsekvenci predstavlja podvig, ali ne i rešenje egzistencijalne zagonetke, pa samim tim i njegovog položaja, slobode i odgovornosti u univerzumu koji je indiferentan za njegova stremljenja i strepnje. Većinu ovih tema razmatrali su egzistencijalistički pisci i egzistencijalistički filozofi pre početka postmodernizma u književnosti i umetnosti, koristeći drugačije tehnike, izražajna sredstva i pristupe. Motivsko-tematski kompleksi Pinčonovih romana impliciraju traganje za metafizičkim smislom egzistencije u bezličnom proseku svakidašnjice i dehumanizovanom društvu, koje karakteriše ekonomsko otuđenje, parabole potrošačkog kapitalizma, egzistencijalni strah, paranoja i osećanje istorijske napuštenosti. Pinčon takođe stavlja u fokus odnos subjektivnosti i masovnog društva, odnosno ljudskog subjekta kao središta svesti i društva

¹ Freer, Joanna. *Thomas Pynchon and American Counterculture*. New York. Cambridge University Press. 2014. p. 18.

² Autentična/neaautentična egzistencija su pojmovi koje su koristili egzistencijalistički filozofi da označe dva fundamentalna načina na koja čovek egzistira. Ljudska egzistencija je autentična kada čovek poseduje vlastite mogućnosti bitka ili bira sebe kao svoju vlastitu mogućnost. Za egzistenciju se kaže da je neautentična ukoliko je čovek slep za svoje mogućnosti, bilo da ih ignoriše ili ih propušta. (vidi: Hajdeger, Martin. *Bitak i vreme*. S nemačkog preveo Miloš Todorović. Beograd. Službeni glasnik. 2007. Sartr, Žan-Pol. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevod sa francuskog Vanja Sutlić. Beograd. Nolit. 1984.)

koje je zbog industrijalizacije, urbanizacije, masovne proizvodnje i uticaja mas medija oslabilo čvrste veze među pojedincima i grupama, te dovelo do fragmentacije i atomizacije, a istovremeno i sve veće izloženosti uticaju propagande, bilo komercijalne ili političke.

Ovo istraživanje će prilikom ispitivanja kategorija svesti, prisustva sopstva, subjektivnosti i identiteta koristiti teorijske resurse egzistencijalističke filozofije, koji subjekt prepoznaju kao antropocentričan, za razliku od postmodernističkih teorijskih koncepata Deride, Fukoa, Deleza i Gatarija, koji su proglasili 'smrt subjekta'. Iako je subjektivnost u postmodernizmu prilično nestabilna kategorija, proglašavanje njene smrti je preterano. Fredrik Džejmson je diskusije o 'smrti subjekta' objasnio kao jednu od pomodnijih tema savremene teorije, objašnjavajući da poststrukturalističko viđenje, po kojem subjekat nikad nije egzistirao na prvom mestu, već je bio nešto poput ideološkog priviđenja, predstavlja previše radikalno tumačenje i da je on pristalica tumačenja, po kojem je subjekat, koji je postojao u periodu klasičnog kapitalizma i nuklearne porodice sada rastvoren u svetu organizacijske birokratije.³

Pinčon se ne zalaže za kraj govora o subjektu kao mestu autonomije i tački reference za mišljenje i delovanje, iako ima na umu sve prepreke i frustracije koje individua doživljava u postmodernističkom svetu kada teži realizaciji egzistencijalne subjektivnosti. Izbor egzistencijalističke filozofije kao teorijskog resursa čini se kao naročito podesan prvenstveno iz razloga što većina Pinčonovih najuverljivijih likova, bilo da pripada povlašćenoj eliti ili kategorijama marginalizovanih grupacija (u Pinčonovom registru – preterita), anarhista i kontrakulture još uvek poseduje svest o autonomnom i intencionalnom delovanju, kao i o esencijalizovanom sopstvu i autentičnoj egzistenciji. O tome svedoče njihova epistemološka i ontološka traganja, potreba za smislom i koherencijom, ali i subverzijom postojećeg društvenog poretka i dominantnog diskursa. Možda je najbolja ilustracija ovog tvrđenja Pinčonovo opsesivno vraćanje idejama i delatnostima kontrakulture šezdesetih, njihovim izgubljenim revolucionarnim potencijalima usled kooptacije i izdaje, kao i mogućnosti preispitivanja ovakvih ideala u eri osamdesetih. Ideali kontrakulture nisu imali pravu političku orijentaciju i utemeljenost, ali su u svojoj suštini i aspiracijama bili bliski pozivu na autentičnu egzistenciju. Bilo da je reč o avanturama šlemila poput Benija Profejna, o potrebi Edipe Mas da kreira i projektuje smisao, mračnom romantizmu kapetana Blicera ili hipi

³ Jameson, Fredric. *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC. Duke University Press. 1991. pp. 14-15.

metafizici junaka romana *Skrivena mana*, sve Pinčonove priče su i parabole o individualizmu, pa se razmatranje kategorija intencionalnosti, subjektivnosti, egzistencijalnog straha i apsurdna u kontekstu Pinčonovih romana nameće kao prirodan odabir za tematski sklop ovog istraživanja.

Prilikom analize romana *V.* istražuju se relacije svesti Pinčonovih junaka i mehanizovanog sveta koji ih okružuje i iz kojeg preuzimaju egzistencijalnu suštinu. Istraživanje polazi od osnovnih premisa Huserlove ideje o psihičkim fenomenima, koji su intencionalni i koji se u njegovoj terminologiji nazivaju činovima svesti. Analiza romana se bazira na Sartrovim kraćim fenomenološkim studijama, koje definišu odnose svesti i sveta. Prilikom istraživanja će se koristiti i studija Džulijusa R. Rejpera (Julius R. Raper) u kojoj se ovaj Pinčonov roman definiše kao roman intencionalnosti. Cilj ove analize jeste uočavanje intencionalnih relacija, koje pokazuju karakteristike koje su metafizički atipične i najviše se uočavaju u korelacijama između činova svesti i predmeta svesti žene enigmatičnog naziva *V.* ili unutar opsesije Herberta Stensila, koji traga za *V.* Drugi segment analize odnosi se intencionalne fenomene potpuno drugačijeg obrasca, koji se uočava kod likova poput Benija Profejna i Fausta Majistrala, kod kojih postoji sačuvan vid ljudskosti, koji od sebe odbija mehanizovani i otuđeni svet. Analiza romana *V.* iz ovog ugla treba da pokaže da intencionalnost predstavlja imanentnu relaciju između čina svesti i njegovog korelativa i da je fundamentalna suština intencionalnosti njen noematski smisao dat na određen način.

Ispitivanje fenomena egzistencijalne subjektivnosti vrši se kroz analizu transcendentnog putovanja junakinje romana *Objava broja 49 – Edipe Mas*, koje će je dovesti u vezu sa svetlim i tamnim stranama Amerike, ali i njenim sopstvenim bitkom-u-svetu, u smislu u kojem je Hajdeger definisao ovaj pojam u okviru svog dela *Bitak i vreme*. Ova analiza treba da pruži uvid u kojoj meri egzistencijalno autentična subjektivnost može da se ostvari u okviru kulture koja je po svojoj suštini materijalistička, konzumeristička i konformistička. Za razliku od mnoštva minornih likova u romanu, koje takva kultura dovodi do neke vrste psihološke smrti, Edipa prihvata Sartrov moral akcije i angažovanja sa neverovatnom željom da ispuni život nekim smislom i svrhom. U tome Pinčonova junakinja postaje vrsta stvaraoca, ali i simbol Kjerkegorovog „viteza vere“, jer tragajući za vlastitom subjektivnošću ona posebnom vrstom vere daje transcendentna značenja određenim sadržajima života i stvarnosti i istovremeno postiže veći nivo samosvesti.

Vidovi egzistencijalnog straha koji dovode do raznih oblika psihoza, deluzija, (auto)destruktivnog ponašanja i sadomazohističkih obrazaca ponašanja u romanu *Duga gravitacije* tumačiće se korišćenjem pojmovnog registra egzistencijalističke filozofije. Pored klasičnih teorijskih određenja pojma *Angst*-a, koristiće se i doprinosi takozvane egzistencijalističke psihoterapije, odnosno uvidi Irvina Jaloma, kao i psihologa i humanističkog filozofa Erika Froma, prvenstveno u tumačenju onog vida strepnje ili egzistencijalnog straha, koji se manifestuje kao strah od smrti.

U svom četvrtom delu kroz analizu elemenata apsurdna u Pinčonova dva romana (*Vajnland* i *Skrivena mana*), sliku apsurdnog horizonta postmodernističke Kalifornije i položaja postmodernističkog apsurdnog junaka istraživanje treba da odgovori na pitanje da li je Pinčonov (anti) junak vid 'postmodernističkog Sizifa', koji je zahvaljujući komforu urbane civilizacije zbacio sa sebe viševekovni teret Kamijevog mitskog Sizifa, te je iz tog razloga u boljoj poziciji u odnosu na svoj arhetip. Kami nas upućuje da Sizifa „treba da zamislimo kao srećnog“.⁴ Nije uvek jednostavno zamisliti ga kao srećnog, ali percipirajući ga kao alegoriju života, pristajemo na Kamijevu sugestiju. Redefinišući koncept apsurdnog položaja individue u sferi postmodernističkog društva u okviru teme četvrtog dela istraživanja, nameće se i potreba za pronalaženjem odgovora u kojoj meri je *moгуće* zamisliti Sizifa dvadesetog i dvadeset prvog veka kao srećnog, na koji način on pronalazi puteve prevazilaženja apsurdna i vode li oni u slobodu ili nove vidove ropstva i zavisnosti.

Bilo da naseljavaju hiperprostore *Duge gravitacije* ili žive apsurd Kalifornije sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, Pinčonovi likovi se nužno suočavaju sa određenom vrstom kontingencije i socijalne entropije. Stoga su mnogi od njih lišeni etičkog temelja i psihičkog unutrašnjeg prostora bez mogućnosti da život organizuju i dožive kao koherentnu celinu, sa nedostatkom vere u društvo, institucije i druge ljude. Međutim, koliko god da pisac nema eshatoloških iluzija, on posmatra savremeno društvo i položaj i identitet pojedinca u njemu sa pozicija 'aktivnog nihilizma' birajući humor, revolt i subverziju kao efikasna sredstva za izražavanje metafizičke nade. Peta tematska celina koja će ukazati na značaj Pinčonovog humora kroz brojne elemente karnevalizacije i slavlja, regenerativnih sila u njegovoj prozi i njihovog kreativnog potencijala, otkriće način na koji autor oslikava taj horizont. U ovoj vrsti analize koristiće se teorijske postavke i metode hermeneutičkog modela Pola Rikera.

⁴ Kami, Alber. *Mit o Sizifu*. Beograd. Paideia. 2008. str. 141. (kurziv autora)

1.2. Egzistencijalizam vs. postmodernizam

U vreme nastanka priče „Pisar Bartlbi: priča sa Volstrita“ (1853), indolentnost (*acedia*) je izgubila svoje religiozne konotacije i postala uvreda za ekonomiju. U samom središtu preduzetničkog kapitalizma, naslovni lik razvija ono što se pokazuje kao terminalni stadijum indolentnosti. „Bartlbi“ je prvi veliki ep modernog Lenjivca, koji će se javljati u delima poput Kafkinog, Hemingvejevog, Prustovog, Sartrovog, Musilovog i drugih, koje možete dodati sa vaše liste omiljenih pisaca nakon Melvila, tako da ćete pre ili kasnije sigurno naleteti na lik koji u sebi nosi tugu svojstvenu našem vremenu. (Tomas Pinčon)⁵

Navedeni citat je preuzet iz prikaza Tomasa Pinčona koji je otvorio serijal tekstova pod nazivom *Smrtni grehovi/Lenjost* u časopisu *The New York Times* u junu 1993. godine. Sam prikaz referiše na poznato delo Tome Akvinskog *Summa Theologica* i ovde se pominje kao ilustracija refleksije jedne teme kroz različita književna dela. Autori koje nabroja Pinčon i koje nije slučajno doveo u vezu, pisali su u vremenskom rasponu od sto godina. Nekoliko ovih autora su ključna tema u literaturi o egzistencijalizmu: Kafka, Sartre, i sam Melvil.⁶ Pinčonov tekst je dobar uvod u problematiku ovog istraživanja, koje jednog američkog postmodernističkog pisca tumači iz ugla egzistencijalističke filozofije i književnosti koje su u prvom redu evropski fenomen.

Postmodernizam i egzistencijalizam su na različite načine obeležili dvadeseti vek. Postoji jedna upadljiva, naizgled površna, sličnost između ova dva različita pravca – oba je teško precizno definisati. Brajan Mekhejl (Brian McHale) u delu *Postmodernistička proza (Postmodernist Fiction)* govori o samoj ambivalentnosti termina *postmodernistički* na vrlo eksplicitan način: „Postmodernistički“? Ništa problematično u pogledu ovog termina, ali ništa ni u potpunosti zadovoljavajuće. Nije čak ni jasno ko je u prvom redu skovao sam termin - kome dugujemo zaslugu ili krivicu: Arnoldu Tojnbiju? Čarlsu Olsonu? Rendalu Džarelu? Ima mnogo kandidata. Ali ko god da je odgovoran, on ili ona

⁵ “BY the time of "Bartleby the Scrivener: A Story of Wall-Street" (1853), acedia had lost the last of its religious reverberations and was now an offense against the economy. Right in the heart of robberbaron capitalism, the title character develops what proves to be terminal acedia. "Bartleby" is the first great epic of modern Sloth, presently to be followed by work from the likes of Kafka, Hemingway, Proust, Sartre, Musil and others take your own favorite list of writers after Melville and you're bound sooner or later to run into a character bearing a sorrow recognizable as peculiarly of our own time.“ In Pynchon, Thomas. “The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, to Thee”. *The New York Times Book Review*. 6 June 1993. pp. 3, 57.

⁶ Vidi: Kaufman, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York. Meridian Books Inc. 1960. pp. 121-130 and pp. 222-312. Vidi: Cotkin, George. *Existential America*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 2003. pp. 17-19.

mora da odgovori na mnoga pitanja“.⁷ Pokušavajući da odredi značenje egzistencijalizma nakon njegove duge istorije autor uvoda u knjigu *Pozicioniranje egzistencijalizma: Kontekst ključnih tekstova (Situating Existentialism: Key Texts in Context)* Džonatan Džudejken (Jonathan Judaken) objašnjava da se „egzistencijalizam u principu opire jasnoj leksikonskoj definiciji ili formulaciji“.⁸

Linda Hačen (Linda Hutcheon) u svojoj knjizi *Poetika postmodernizma: Istorija, teorija, proza (A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction)* nalazi da je „teoretisanje [oko tumačenja postmodernizma] dovelo do toga da se jednoj kulturnoj inicijativi prišije provokativna etiketa“.⁹ Gotovo slična situacija je postojala i pri tumačenjima egzistencijalizma, gde je upravo takva jedna 'etiketa' smetala egzistencijalističkim misliocima poput Hajdegera, Jaspersa i Kamijsa.¹⁰ Egzistencijalizam nije u pravom smislu jedan pravac, doktrina ili škola mišljenja. Obeležio je epohu dvadesetog veka u vrlo kritičnim momentima civilizacije, tokom dva najveća rata u istoriji i u prvoj deceniji nakon Drugog svetskog rata. Postmodernizam nastaje upravo u trenutku kada se egzistencijalistička misao polako stišava i prerasta u drugačiju vrstu kulturnog i društvenog angažmana.¹¹ Međutim, postmodernizam nije logičan nastavak egzistencijalističke misli, niti se on na bilo koji način trudio da to bude. Postmodernizam je umetnički model epohe u drugoj polovini dvadesetog veka, u doba Hladnog rata i nuklearnih pretnji, moćne ekspanzije novih tehnologija, vizuelnih i digitalnih medija, korporativnog kapitalizma i konzumerizma, te otuda i različitih društveno-filozofskih diskursa o ovim temama.

Postmodernizam je svoju filozofsku i teorijsku osnovu našao u poststrukturalističkim delima Fukoa, Deleza, Bodrijara, Liotara i Deride, kao i mnogih drugih teoretičara koji su utirali puteve novim vidovima književnih teorija od poststrukturalizma do postkolonijalnog diskursa, nove feminističke kritike i *queer*

⁷ “Postmodernist”? Nothing about this term is unproblematic, nothing about it is entirely satisfactory. It is not even clear who deserves the credit—or the blame—for coining it in the first place: Arnold Toynbee? Charles Olson? Randall Jarrell? There are plenty of candidates. But whoever is responsible, he or she has a lot to answer for”. In McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London. Methuen. 1987. p. 3.

⁸ „But Existentialism, in principle, rejects a neat dictionary definition or formulation“. In Judaken, Jonathan and Bernasconi, Robert (Eds.). *Situating Existentialism: Key Texts in Context*. New York. Columbia University Press. 2012. p.1.

⁹ “theorizing” the cultural enterprise to which we seem to have given such a provocative label” in Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York. Routledge.1988. p. 3.

¹⁰ Detaljnije u 2. delu rada: EGZISTENCIJALIZAM, APSURD I HERMENEUTIKA.

¹¹ Angažovanje francuskih egzistencijalista 60-tih godina sažima egzistencijalizam i marksizam što se već vidi u Sartrovom filozofskom delu *Kritika dijalektičkog uma*.

teorija. Autor knjige *Novi Sartr: Istraživanja postmodernizma* (*The New Sartre: Explorations in Postmodernism*) govori u uvodu kako su poststrukturalistički teoretičari Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss) i Mišel Fuko obrušavajući se u svom revoltu na Sartra „zbacili monarhistički sartrovski režim i sahranili njegovu humanističku suštinu“.¹² Sartrov egzistencijalizam je bio meta poststrukturalističke revolucije šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka i iz nje je iznikao niz polemika na relaciji Sartr – Levi-Stros i Sartr – Fuko. Posebno je neobičan Fukoov napad na Sartra u vidu pamfleta u tekstu, koji je objavio *la Quinzaine Littéraire* 1966. godine, kada je identifikovao Sartrovu filozofiju sa jednom minulom erom, hitno zahtevajući da Sartr i Merlo-Ponti napuste scenu kao hrabri i velikodušni ljudi prožeti duhom, koji je nestao sa intelektualne scene.¹³ Kristina Hauels (Christina Howells) iznosi stav da su Sartrova dva glavna filozofska dela *Biće i ništavilo* i *Dijalektika kritičkog uma* prethodila glavnom talasu (post)strukturalističkih tekstova šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih, te su već postavila temelj za mnoge ključne poststrukturalističke teme (decentralizovani subjekt, kritika buržoaskog humanizma i individualizma, koncept čitaoca kao stvaraoca višestrukih značenja u tekstu, prepoznavanje jezičkih i misaonih struktura kao ključnih i slično).¹⁴ Hauelsova dodaje da „ove teme, koje uvode Lakan, Fuko, Levi-Stros i Derida, nisu novine“, već se mogu naći i u Sartrovim poznijim delima, a prisutne su od početka čak i u njegovom ranom delu *Transcendencija ega* (1936).¹⁵

Kada govorimo o egzistencijalističkoj i postmodernističkoj prozi i njihovim pripovedačkim odlikama, teško se možemo poslužiti okvirima savremene naratologije koja je tumačila realističku i modernističku prozu, čak i kada govorimo o onom što potpada pod pojam *differentia specifica* narativne proze (događaji, vreme, naracija). Kada naratologija određuje mesto pripovedača u odnosu na svet o kojem pripoveda koristi se terminima poput *tačke gledišta*, *perspektive*, *ugla posmatranja*, *fokalizacije* i slično. Iako je egzistencijalistički roman u određenoj meri preuzeo neke modernističke forme, kao što je tok svesti ili postojanje više naratora (Simon de Bovoar, *Tuđa krv* (*Le Sang des autres* (1945)), kao rezultat uticaja američkih i evropskih modernističkih pisaca (u prvom redu Dos Pasosa, Foknera i Džojlsa), nama čak ni termin 'fokalizacija' ne omogućava da

¹² “overthrew the monarchical Sartrean regime and buried its humanist entrails in the ground” in Fox, Nik Farrell. *The New Sartre: Explorations in Postmodernism*. New York, London. Continuum. 2003. p. 1.

¹³ Fox, *op.cit.*, p. 1.

¹⁴ ‘Introduction’ and ‘Sartre and the Deconstruction of the Subject’, in Howells, Christina. *The Cambridge Companion to Sartre* (Ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1992. p. 2.

¹⁵ “These themes are not the inventions of Lacan, Foucault, Levi-Strauss and Derrida, but can be found in Sartre’s later works and are present from the outset in even his early work which dates from *Transcendence of the Ego* in 1936“. In *Ibid.*

razmotrimo subjekt, kao ni koja su to narativna sredstva koja mu omogućavaju da posmatra svet o kojem pripoveda. Isto tako teško je odrediti i da li je to što posmatra moguće rečima predstaviti. Ovo je dobro objasnila Šlomit Rimmon-Kenan (Shlomith Rimmon-Kenan) u svojoj knjizi *Narativna proza: savremena poetika (Narrative Fiction: Contemporary Poetics)* ističući da sam „termin 'fokalizacija' nije oslobođen optičko-fotografskih konotacija i da poput 'tačke gledišta' njegov čisto vizuelni smisao treba da se proširi tako da uključuje kognitivnu, emotivnu i ideološku orijentaciju“.¹⁶ Ovde već govorimo o pojedinim aspektima narativne proze, koje bi bilo važno razmotriti kako u egzistencijalističkoj, tako i u postmodernističkoj prozi, te je metod koji autorka predlaže sinteza više teorijskih pristupa¹⁷, među njima i fenomenološkog, koji je ustanovio Roman Ingarden koristeći Huserlovu metodologiju. Gorenavedene relacije je još teže uočavati u postmodernističkom romanu, koji ima sve odlike postmodernističkog diskursa na način na koji ga je definisao Ihab Hasan (Ihab Hassan) pominjući nekoliko njegovih osnovnih tendencija od kojih su u ovom kontekstu važne „dekanonizacija, hibridizacija i fragmentacija“.¹⁸ Treba istaći i da osnovni naratološki termini podrazumevaju mimetičko shvatanje pripovedanja, a obe forme romana, kako egzistencijalistička, tako i postmodernistička odbacuju koncept mimezisa. Hasan definiše postmodernističku prozu kao „neikoničnu“, te stoga „njene čvrste, ravne površine odbijaju mimezis“.¹⁹

Na neka od ovih pitanja odgovorila je i Linda Hačén u svojoj knjizi *Poetika postmodernizma*. Prema njenom viđenju postavlja se izazov „estetskim teorijama ili praksi, koje ili samo pretpostavljaju sigurno, pouzdano znanje o subjektu ili sam subjekt potpuno izostavljaju“.²⁰ Prihvatajući taj izazov pomenute teorije raspravu o subjektivitetu „smeštaju istovremeno u istorijski i ideološki kontekst“.²¹ Hačén smatra da je smisao te

¹⁶ “the term ‘focalization’ is not free of optical-photographic connotations, and — like ‘point of view’— its purely visual sense has to be broadened to include cognitive, emotive and ideological orientation“. In Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics 2nd Edition*. London and New York; Routledge. 2005. p. 73.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸ Vidi: “Catena, Part 2” in Hassan, Ihab. “Pluralism in Postmodern Perspective“. *Critical Inquiry*. Vol. 12. No. 3. 1986. pp. 504-520.

¹⁹ “aniconic“ “its hard, flat surfaces repel mimesis“ in *Ibid.*, p. 506.

²⁰ “More specifically, this is a point of challenge to any aesthetic theory or practice that either assumes a secure, confident knowledge of the subject or elides the subject completely“. In Hutcheon, *op.cit.*, pp. 158-159.

²¹ “within the framework of both history and ideology” in *Ibid.*, p. 159.

kontekstualizacije u određivanju pravog mesta subjekta, tako da se uoče „rasne, rodne, klasne razlike, kao i razlike u seksualnim opredeljenjima i slično“.²²

Pišući o postmodernističkoj prozi Brajan Mekhejl je pokušao da uspostavi glavni i odlučujući element postmodernističke proze u smislu određivanja njene 'dominante' u značenju tog termina definisanog kod Romana Jakobsona 1935. godine.²³ U početku se Mekhejl sigurno kreće u pravcu da je odredi kao 'ontološku'.²⁴ Pitanja koja su razmatrali egzistencijalistički mislioci takođe su ontološka i u određenoj meri fenomenološka. Međutim, Mekhejl uočava da u postmodernističkoj prozi izvesnog broja autora postoji tendencija promene kada je u pitanju pomenuta dominanta: „Promena dominante se pojavljuje u svojoj najdramatičnijoj formi kod pisaca koji su tokom svoje karijere prešli celu putanju od modernističke do postmodernističke poetike, obeležavajući u svojim uspešnijim romanima različite faze prelaska“.²⁵ U te pisce on ubraja, pored Nabokova, Fuentesesa, Beketa, između ostalih i Tomasa Pinčona. Ono što uočava prateći hronološki Pinčonove romane jeste zapravo jedan dijalektički odnos modernističkog i postmodernističkog obrasca u njima, odnosno epistemološke i ontološke ravni. Na primeru romana *V.*, čiju dominantu Mekhejl određuje kao epistemološku, te otuda i njegovu poetiku kao modernističku, on pokazuje u kojim njegovim delovima treba tražiti prelomnu tačku kada, kako kaže, „Pinčonov tekst preti da postane postmodernistička verzija fantastike“.²⁶ Međutim, Mekhejl zaključuje da zapravo samo „preti, ali to ne postaje“.²⁷ Isto tumačenje važi i za Pinčonov roman *Objava broja 49*. Tek u *Dugi gravitacije*, smatra Mekhejl, dešava se istinska promena dominante iz epistemološke u ontološku. Tu uočavamo izvesna prožimanja i nejasne granice na relaciji između modernizma i postmodernizma. Uzimajući u obzir Mekhejlovo tumačenje modernističke poetike kao epistemološke, egzistencijalističku možemo *de facto* nazvati ontološkom, koju više ne dodiruju modernističke dileme u pogledu prirode saznanja. To u izvesnoj meri komplikuje situaciju sa postmodernizmom koji, dakle, prateći Mekhejlovu logiku, kristališe svoju poetiku u krajnjoj instanci kao ontološko-epistemološki pluralizam.

²² “to recognize differences — of race, gender, class, sexual orientation, and so on” in Hutcheon, *op.cit.*, p. 159.

²³ Vidi: Jakobson, Roman “The dominant,” in L. Matejka and K. Pomorska (Eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass and London. MIT Press. 1971. pp. 105–110.

²⁴ “From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant” in McHale, *op.cit.*, pp. 3-22.

²⁵ “The change of dominant appears in its most dramatic form in writers who in the course of their careers travel the entire trajectory from modernist to postmodernist poetics, marking in successive novels different stages of the crossing”. In *Ibid.*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*

Možda je upravo zbog toga položaj postmodernističkog mislioca manje zavidan u odnosu na egzistencijalističkog, jer je njegovo doba prevazišlo apsurd kao jednu od egzistencijalističkih kategorija i dostiglo tačku misaone inercije ili „implozije smisla“, kako se izrazio jedan od radikalnijih teoretičara postmodernizma - Žan Bodrijar.²⁸ Upravo tu nailazimo na paradoks. Za egzistencijalizam se govorilo da je sumorna, mračna i pesimistična književno-filozofska orijentacija. Međutim, ako pratimo hronološki pojavu ključnih egzistencijalističkih, a potom i postmodernističkih mislilaca, uočićemo da su i Fuko i Bodrijar (označeni kao poststrukturalisti koji su promišljali postmodernizam) daleko sumorniji od Sartra ili Kamijsa. Sartr insistira na poimanju pojedinačne ljudske egzistencije u svetlu njene slobode, odgovornosti za sebe i drugoga, mogućnosti izbora i alternativnog izbora, dok Kami apсурdnog junaka vidi kao heroja svoga doba. Bodrijar, međutim, govori o onim aspektima savremene civilizacije na koje nijedan pojedinačni, pa ni kolektivni napor više ne može da utiče. Nedvosmisleno iz njega progovara najpasivniji vid nihilizma: „Sve što nam ostaje jeste opčinjenost praznim i indiferentnim oblicima, samom operacijom sistema koji nas poništava“.²⁹ U tom raspoloženju završava svoju studiju o simulakrumu određivši do kraja pomenutu tačku inercije: „Za smisao više nema nade“.³⁰ Sartrov protagonista iz drame *Iza zatvorenih vrata* (*Huis clos*, 1944), izgovara nadaleko poznatu misao: "L'enfer, c'est les autres" („Pakao, to su drugi“).³¹ Po čemu se egzistencijalistički pakao razlikuje od postmodernističkog? Ako je suditi po ovoj Sartrovoj najviše citiranoj misli, prvi se zasniva na staroj sintagmi *homo homini lupus*, dok ovaj drugi pohode neživi entiteti. Podsetićemo se Pinčonovog Profejna iz romana *V. koga posebno uznemirava prisustvo takvih entiteta*. Jedan od upečatljivijih je 'poliuretanski organizam kontaminiran radijacijom određene vrednosti' (POKROV) koji mu sugeriše da će i on u jednom momentu postati najobičnija materija koja se raspada: „Ja i ŠOK (šikanirani objekt kinematike) smo ono što ćete ti i svi ostali postati jednog dana“.³²

Potrebno je takođe napomenuti da ni egzistencijalizam, ni postmodernizam nisu nastali kao posledica datog kritičnog istorijskog trenutka. I pre nuklearnog napada na Hirošimu i Nagasaki, bilo je u istoriji civilizacije razorenih gradova, istrebljenih

²⁸ Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad. IP Svetovi. 1991. str.83.

²⁹ *Ibid.*, str. 156.

³⁰ *Ibid.*, str. 160.

³¹ Sartr, Žan-Pol. „Iza zatvorenih vrata“. U Ž. P. Sartr. *Drame*. Prevod sa francuskog Dragana Cvetković. Beograd. Nolit. 1981. str. 87.

³² Pinčon, Tomas. *V.*. Prevod sa engleskog Nina Ivanović-Muždeka. Beograd. Čarobna knjiga. 2010. str. 293.

civilizacija i genocida, pa one nisu kao takve bile presudne za pojavu velikih mislilaca, ideja i umetničkih pokreta. Kao što strahote Prvog svetskog rata nisu presudno uticale na stvaranje umetničkog pokreta nadrealizma, tako ni strahote Drugog svetskog rata nisu odredile pravac misli egzistencijalističkih filozofa i pisaca, u prvom redu francuskih, koji su svoje delovanje ozvaničili u jesen 1945. godine. Njihova dela nisu toliko ukazivala na posledice datih istorijskih okolnosti, koliko na osobenost pojedinačne ljudske egzistencije i njen univerzalni položaj, a ne na njeno konkretno istorijski uslovljeno biće. Ako se egzistencijalistički roman i obraća tom konkretnom Evropljaninu, koji je doživeo i preživeo Drugi svetski rat, on više govori o njegovim fundamentalnim egzistencijalnim izborima, nego o njegovoj konkretnoj situaciji kada su i egzistencijalni, ali i civilizacijski temelji poljuljani.³³ U svom romanu *Tuđa krv* Simon de Bovoar ne govori o strahu od smrti, već o pitanjima savesti, altruizmu i odnosu prema Drugome (što je tema koju će detaljnije razmatrati postmodernistički teoretičari, proširujući termin *drugosti* u postkolonijalnom i imagološkom diskursu *predstave o drugome*).

S druge strane, mnogi postmodernistički pisci, nisu odmah prihvatili logiku postmodernističkog doba, te je neke od njihovih romana kritika prepoznavala kao modernističke.³⁴ Mnogi od njih, pa i sam Tomas Pinčon, rođeni uoči Drugog svetskog rata, ostavili su svedočanstva o njegovim užasima na mnogo dramatičniji način od egzistencijalista.³⁵ Roman Kurta Vonegata *Klanica pet* (*The Slaughterhouse Five*) na granici je između postmodernističke retorike i naučno-fantastičnog romana. Napisan u vidu fragmentarne forme i narativa, daje jedno od najautentičnijih svedočanstava o razaranju Drezdena tokom Drugog svetskog rata. Pinčonov roman *Duga gravitacije* spaja sećanja na Drugi svetski rat sa savremenim strahovima i pretnjama zapadne civilizacije.³⁶

Ratni siže je još jedan vid preklapanja egzistencijalističke i postmodernističke proze. Govoreći o egzistencijalističkom i postmodernističkom pristupu ovoj tematici, na primeru Sartrovog romana *Odlaganje* (*Le sursis*) i Pinčonove *Duge gravitacije*, razmotrićemo vrlo kratko psihološki momenat na koji upućuje Frojdova teza da „traume koje nastanu kod dece u periodu od pete do osme godine, ličnost sa sobom nosi u svim

³³ Vidi: Sartr, Žan-Pol. *Zrelo doba*. Prevod s francuskog Božidar Marinković. Beograd. Nolit. 1981. Vidi: De Bovoar, Simon. *Tuđa krv*. Prevod s francuskog Vesna Kreho, Nikola Kovač. Sarajevo. Svjetlost. 1989.

³⁴ Uporedi: McHale, *op.cit.*, pp. 3-27.

³⁵ Vidi: Crosthwaite, Paul. *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II*. Chippenham and Eastbourne. Palgrave Macmillan. 2009.

³⁶ *Ibid.*, pp.45-76.

kasnijim fazama razvoja“.³⁷ U tom svetlu se može posmatrati i refleksija Drugog svetskog rata u postmodernističkom romanu Tomasa Pinčona, koji je bio sudionik rata u godinama koje je Frojd odredio kao kritične³⁸ (iako ga kasnije promišlja iz mnogo šire perspektive), u odnosu na refleksiju u egzistencijalističkim romanima Žan-Pol Sartra, koji je u okupiranom Parizu delovao kao deo pokreta Otpora kada je imao više od trideset godina. No, bez obzira na Frojdovu tezu, rat je trauma za svakog čoveka, kako za petogodišnje dete, koje te prizore gleda ili o tome samo sluša, tako i za tridesetogodišnjeg čoveka, koji u tome učestvuje. Iskustvo je u oba slučaja proživljeno na svesnom ili na nesvesnom planu. Međutim, smisao ovog poređenja Pinčonovog i Sartrovog pristupa toj tematici dovodi do pitanja da li njihovim čitaocima, sudionicima tog istog rata o kojem oni pišu, njihova proza deluje lekovito, odnosno, da li oni u njoj mogu da pronađu vid utehe kojom će nekako kompenzovati svoju traumu. U romanu *Odlaganje* (1945) Sartr ne govori o egzistencijalnom strahu (*angst*), koji je vrlo prisutan u Pinčonovom romanu *Duga gravitacije* (1973), već fokus izmešta u strogo filozofsku ravan, pri tom ne postavljajući uopšte pitanje da li postoji strah od smrti, već ima li smisla umreti u borbi protiv fašizma ili još šire da li je uopšte vredno umreti kada čovek u takvoj borbi postoje puko sredstvo, a ne cilj borbe.

Ovde se nameće jedna specifična analogija između postmodernističke i egzistencijalističke prozne forme na primeru pomenutih romana. Birajući ovakvu tematiku oba pisca su se, koristeći potpuno različite književne postupke, opredelila za formu visoko intelektualnog romana, koji nije ni psihološki, ni realistički i u kojem ni Sartrov Evropljanin ni Pinčonov Amerikanac, koji taj rat pamte, ne mogu da prepoznaju pravu prirodu svoje traume. Sa druge strane, možda oba vida, ipak, imaju neko terapeutsko dejstvo. Dok se čitalac izbori sa svim filozofskim dilemama Sartrovih junaka ili sa gustom mrežom simbola i referenci i oko četiri stotine fokalizatora u *Dugi gravitacije*, njegova trauma, kakva god da je, prestaje da postoji u svom izvornom obliku. Trauma kao psihološki fenomen izlazi iz okvira same psihologije i psihoterapije i eventualno dalje može biti predmet nekog umetničkog pokreta poput postminimalizma.

³⁷ „und es sind Träume von fünf-bis achtjährigen Kindern verzeichnet worden, die bereits alle Charaktere der späteren an sich tragen.“ In Freud, Sigmund. *Gesammelte Schriften VII Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Berlin. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1924. S. 124.

³⁸ Tomas Pinčon je rođen 1937. godine.

2. EGZISTENCIJALIZAM, APSURD I HERMENEUTIKA

2.1. Egzistencijalizam

2.1.1. Amalgam jedne filozofske teorije i jednog životnog stila

Autori brojnih knjiga i studija o egzistencijalizmu se u mnogo čemu ne slažu kada je u pitanju ova književno-filozofska orijentacija. Ono u čemu se, međutim, gotovo svi slažu jeste njegov neprilagodljivi karakter bilo kakvoj doktrini, pokretu ili pravcu unutar tradicionalne filozofije i klasične književnosti. U sveobuhvatnoj knjizi Stivena Mišelmana (Stephen Michelman) *Istorijski rečnik egzistencijalizma (Historical Dictionary of Existentialism)*, koju možemo smatrati primarnom literaturom u izučavanju egzistencijalizma, daje se uvodno objašnjenje: „Svega nekoliko novijih filozofskih pokreta je pobudilo toliko interesovanje i izazvalo toliko mnogo kontroverzi kao što je to bio slučaj sa egzistencijalizmom. Njegov uticaj se oseća i izvan delokruga akademske sredine, u književnosti, politici i umetnosti, kao i u toliko različitim oblastima kao što su psihoterapija, teologija i azijska misao“.³⁹

Kada govorimo o egzistencijalizmu, govorimo, dakle, o nekoliko sasvim različitih pojava: savremenoj filozofiji, književnosti egzistencijalizma i još nekim oblastima u koje prodire egzistencijalistička misao od pozorišta do psihoanalize, ali i egzistencijalističke kritike, koja primenjuje metodologiju, koju su koristili Sartr i Hajdeger, a koja se zasniva na Huserlovoj fenomenologiji.⁴⁰ Ono što je, takođe, interesantno pomenuti, kada je egzistencijalizam u pitanju, jeste taj talas interesovanja kod umetničkih krugova, boema, muzičara i sasvim običnih ljudi, koje je neobično inspirisalo Sartrovo delovanje u posleratnom Parizu.⁴¹ Ovo je kao pojava isključivo interesantno u svetlu činjenice da su jedna ozbiljna filozofija i ništa manje jednostavna književnost izazvali plimu interesovanja u Francuskoj nakon Drugog svetskog rata i da se taj odjek širio i na Ameriku, koja je o egzistencijalizmu govorila ne samo kao o filozofsko-književnoj

³⁹ “Few recent philosophical movements have aroused as much interest and stirred up as much controversy as existentialism. Its impact has been felt beyond the academy, in literature, politics, and art, and in fields as diverse as psychotherapy, theology, and Asian thought”. In Michelman, Stephen. *The Historical Dictionary of Existentialism*. Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, UK. The Scarecrow Press, Inc. 2008. p. ix.

⁴⁰ Vidi: Calhoun, Richard J. “Existentialism, Phenomenology, and Literary Theory”. *South Atlantic Bulletin*. Vol. 28, No. 4 (Nov., 1963). pp. 4-8.

⁴¹ Vidi: Koen-Solal, Ani. *Sartr: 1905-1980*. Sremski Karlovci. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2007. str. 360-391.

orijentaciji, već i o životnom stilu i modi oličenima u ikonama francuskog egzistencijalizma Sartra, Simon de Bovoar i Alberu Kamiju. Autor knjige *Egzistencijalistička Amerika (Existential America)*, Džordž Kotkin (George Cotkin), u uvodnom poglavlju navodi da su „značenje, uzbuđenje i moda egzistencijalizma promenili živote mnogih ljudi“. ⁴² Modni stil francuske pevačice šansona Žilijet Greko (Juliette Gréco), koji je podrazumevao „crni džins, crnu rolku, puštenu kosu i tamno crveni ruž za usne“ naročito je inspirisao američku pesnikinju i romanopisca Mardž Persi (Marge Piercy), te ga je prisvojila i nazvala egzistencijalističkim stilom odevanja. ⁴³ U svom radu „Francuski egzistencijalizam i američka popularna kultura, 1945-1948“ (“French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948”) Kotkin daje osvrt ne samo na recepciju francuskog egzistencijalizma u akademskoj sredini Amerike, već i na njegove odjeke kroz tekstove u časopisima *Time*, *Life* i *The New York Times Magazine*, ali i u modnim magazinima kakvi su *Vogue* ili *Harper's Bazaar*, koji su kroz priče o posetama Sartra, Simon de Bovoar i Kamija Americi, govorili i o njihovom ličnom stilu života, nalazeći da tvorci jedne pesimistične filozofije u stvarnom životu ni izbliza nisu bili toliko pesimistični. ⁴⁴

U literaturu o egzistencijalizmu uglavnom prevlađuju dva pristupa. Jedan polazi od velikih egzistencijalističkih tema kao što su pojam slobode, odluke i izbora, odgovornosti, autentične egzistencije, teskobe, strepnje, otuđenja, očajanja i kontingencije i njihove elaboracije u delima egzistencijalističkih mislilaca. Takva je recimo knjiga *Egzistencijalizam (Existentialism)* Džona Mekvorija (John Macquarrie). Drugi, učestaliji pristup polazi od samih egzistencijalističkih mislilaca, najčešće od Kjerkegora i Ničea, kao preteča, pa se osvrće na nemačku filozofiju egzistencije, dakle na Jaspersa i Hajdegera i završava sa francuskim egzistencijalizmom, odnosno delima Sartra. ⁴⁵ Ređe se pominje i krug mislilaca oko Sartra, dakle, Simon de Bovoar, Kami i Merlo-Ponti.

⁴² “The meaning, excitement and fashion of existentialism transformed the lives of many people” in Cotkin, *Existential America*, p.1.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cotkin, George. "French Existentialism and American Popular Culture, 1945–1948". *The Historian*. 61.2. 1999. p. 337.

⁴⁵ Vidi: Harper, Ralph. *Existentialism: a theory of man*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 1949; Jedan od pristupa koji navodi egzistencijalističke filozofije Gabrijela Marsela, Sartra i Morisa Merlo-Pontija je pristup Frederika Koplstona, koji odvaja Marsela od Sartra i Merlo Pontija po poglavljima, te o njima govori kao o različitim filozofskim orijentacijama, od kojih Sartrovu izdvaja kao tipičnu egzistencijalističku. Vidi: Copleston, Frederick. *A History of Philosophy: Volume IX. Modern Philosophy:*

Knjiga Voltera Kaufmana (Walter Kaufmann) *Egzistencijalizam od Dostojevskog do Sartra* (*Existentialism from Dostoevsky to Sartre*) koja je postala gotovo citatno-referentni narativ u novijim studijama o egzistencijalizmu, ne predstavlja ni jedan od dva pomenuta pristupa. Kaufman se opredelio da kroz izvode iz konkretnih književnih i filozofska dela, sa kratkom zabeleškom o autoru i objašnjenjem zbog čega je baš to delo uvršteno kao primer egzistencijalističke literature, odnosno filozofije egzistencije, ilustruje fenomen egzistencijalizma. Dakle, Kaufman ne ulazi u razradu egzistencijalističkih tema, njihovu filozofsku ili književnu perspektivu, već navodi čitaoca da kroz izabrana dela Dostojevskog, Kjerkegora, Ničea, Rilkea, Kafke, Jaspersa, Hajdegera i Sartra, oseti egzistencijalistički senzibilitet prisutan u toliko raznorodnim književnim i filozofskim delima.

Vrlo sveobuhvatnu genealogiju egzistencijalističke filozofije ili filozofije egzistencije, kako je još nazivaju, sačinio je Emanuel Munije (*Emmanuel Mounier*) u svojoj knjizi *Egzistencijalističke filozofije: Uvod* (*Introduction aux Existentialismes*, 1946). To, naravno, ne znači i da je ona najpreciznija. Ilustrujući egzistencijalizam kao fenomen u filozofiji on se poslužio slikom drveta. Munije korene egzistencijalizma vidi u dalekoj prošlosti još kod Sokrata, stoičke škole, Sv. Avgustina i Sv. Bernara.⁴⁶ U donjem delu stabla postavlja Paskala i Men de Birana. Samo stablo je Kjerkegor. Iz njega se račva s leve strana jedna grana obeležena Ničevim imenom, u čijem produžetku vidno mesto čini Hajdeger, a njen ogranak Sartr. S desne strane možemo uočiti nekoliko grana na kojima piše: Jaspers, personalizam, Gabrijel Marsel, Solovljev, Šestov, Berđajev. To bi bila neka hrišćansko-egzistencijalistička desnica. Slede četiri sitnije grane: Martin Buber, Karl Bart (*Karl Barth*), Maks Šeler i Pol-Luj Landsberg (*Paul-Louis Landsberg*). Bergson i Pegi su ista grana, iako se ne bi moglo reći da su baš u istoj filozofskoj ravni.

Izmeštajući fokus u daleku prošlost, Munije je smatrao da gotovo i “ne postoji filozofija koja nije egzistencijalistička”, ali se odmah potom ogradio rekavši da se “naziv egzistencijalizam odnosi najčešće na jedan konkretan pravac moderne misli”.⁴⁷ Slično široko poimanje egzistencijalizma primećuje se i u studiji Brusa Votersa (*Bruce Waters*) „Egzistencijalizam u savremenoj književnosti“ (“Existentialism in Contemporary

from the French Revolution to Sartre, Camus and Levi Strauss. New York. An Image Book. 1994. pp. 318-419.

⁴⁶ Mounier, Emmanuel. *Existentialist Philosophies*. Translation from French: Eric Blow. London. Rockliff. Salisbury Square. 1948. p.3.

⁴⁷ “[...] there is no philosophy which is not Existentialist. [...] However, the name Existentialism has been more commonly applied to one specific stream of modern thought”. *In Ibid*, p. 2.

Literature“). Autor dolazi u iskušenje, kako sam kaže, da zaključi da je „čitava savremena književnost prožeta egzistencijalizmom“, međutim, dalje obrazlaže kako to ipak nije tačno i navodi primere istorijskih i utopijskih romana, koji ni u kojem smislu nisu egzistencijalistički.⁴⁸

Naziv 'egzistencijalizam' je počeo da se koristi u intelektualnim i umetničkim krugovima mnogo godina pre nego što je Žan Val, prvi istoričar ove nove struje preuzeo na sebe da iscrta konture novog pokreta u svom delu *Kratka istorija egzistencijalizma* (*Petite histoire de l'existentialisme*) objavljenom 1947. godine u Parizu.⁴⁹ Međutim, pre Sartra, izraz egzistencijalizam nisu koristili mislioci, koji se danas ubrajaju u egzistencijaliste. Seren Kjerkegor, koji je prvi dao filozofski značaj terminu 'egzistencija', verovatno ne bi svoju filozofiju nazvao egzistencijalističkom.⁵⁰ Volter Kaufman u svojoj knjizi *Egzistencijalizam od Dostojevskog do Sartra* obrazlaže da su i Jaspers i Hajdeger stekli odbojnost prema terminu od onog trenutka kada je Sartr proglasio svoju filozofiju za egzistencijalističku, iako su im razlozi za to bili različiti.⁵¹ Mada je Jaspers svoju filozofiju nazivao *Existenzphilosophie*, protivio se nazivu egzistencijalizam, jer je smatrao da „sugeriše školu mišljenja, doktrinu između ostalog i određeni stav“.⁵² Čak je i povodom termina *Existenzphilosophie* jednom rekao da isti može da navede na pogrešno mišljenje, jer u nekom smislu ograničava. Jaspers, naime, smatra da „filozofija ne bi smela da teži da bude bilo šta drugo osim primordijalna, večna filozofija“.⁵³ Terminom *Existenzphilosophie* Jaspers je označio svoj protest protiv izdaje ovih primordijalnih i večnih filozofskih vrednosti, koja je bila prisutna kod profesora koji predaju filozofiju na modernim univerzitetima.⁵⁴

Hajdegerovi razlozi zbog kojih je insistirao na činjenici da nije egzistencijalista obrazloženi su detaljno u njegovom 'Pismu „O humanizmu““ (‘Brief uber den “Humanismus”’, 1947) na koje ga je indirektno podstaklo Sartrovo čuveno predavanje „Egzistencijalizam je humanizam“. Kaufman ističe ključni momenat koji je Hajdegera

⁴⁸ “[...] all contemporary literature is sparked by existentialism“. In Waters, Bruce. “Existentialism in Contemporary Literature”. *Prairie Schooner*. University of Nebraska Press. Vol. 24. No. 1. Spring 1950. p. 89.

⁴⁹ Termin egzistencijalizam je skovan oko 1944. godine za Sartrovu filozofiju, verovatno od strane Gabijela Marsela, jednog od njegovih najvećih kritičara. Vidi: “Sartre, Jean-Paul (1905-1980)“, in Michelman, *op.cit.*, p. 290.

⁵⁰ Pojam 'egzistencije' kod Kjerkegora prepliće se s pojmom 'Individua'.

⁵¹ Kaufmann, *op.cit.*, pp. 36-37.

⁵² “it suggests a school of thought, a doctrine among others, a particular position” in *Ibid.*, p.22.

⁵³ “Philosophy can never wish to be less than primordial, eternal philosophy itself” in *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

opredelio da zauzme negativan stav prema egzistencijalizmu. Hajdeger smatra da je način na koji Sartr formuliše osnovni princip egzistencijalizma (*egzistencija prethodi esenciji*) zapravo obrtanje stare metafizike. Bez obzira na to preinačenje, za Hajdegera to i dalje ostaje metafizička postavka, koja, kako tvrdi, kao i svaka metafizika zaobilazi istinu Bića. Hajdegerova filozofija od početka do kraja uzima Biće kao polaznu tačku.⁵⁵

Kada je Sartr u pitanju, kao i književno-filozofski krug oko njega, u prvom redu Simon de Bovoar, Moris Merlo Ponti i u jednom periodu Alber Kami, nedvosmisleno možemo upotrebiti reč egzistencijalizam i čak govoriti o pokretu, koji je kroz književno, filozofsko i javno delovanje ove grupacije najviše afirmisao ključne egzistencijalističke ideje slobode, autentičnosti, odgovornosti i pojedinačnog ljudskog angažmana. Iako je Sartr svoju filozofiju nazivao fenomenološkom ontologijom, prihvatio je naziv egzistencijalizam i tako postao jedan od svega nekoliko filozofa, koji je počeo da se naziva egzistencijalistom. Ovo terminološko određivanje nametnulo je Sartru potrebu da pruži neka objašnjenja, što je u nekoliko navrata i učinio.⁵⁶ Treba napomenuti, međutim, da Sartrov kompletan filozofski i književni opus nije u potpunosti egzistencijalistički. Njegova ključna egzistencijalistička dela su nastala u periodu između 1939. i 1952. godine počevši sa *Bićem i ništavilom* (*L'Être et le Néant*, 1943), njegovim glavnim filozofskim delom, koje sadrži primarne egzistencijalističke iskaze. Neki aspekti ovog sistematičnog dela bili su anticipirani u kraćim fenomenološkim studijama koje je Sartr objavio između 1937. i 1940. godine, a koje uključuju studiju o svesti *Transcendencija ega* (*La transcendance de l'égo*, 1937), studiju o emocijama *Skica za teoriju emocija* (*L'esquisse d'une théorie des émotions*, 1939) i studiju o imaginaciji *Imaginarno* (*L'imaginaire*, 1940). Ideje koje je Sartr formulisao u *Biću i ništavilu* uticale su i na njegova kasnija razmišljanja, ali će se u njima sve više uočavati pokušaj sinteze egzistencijalizma i marksizma. Stoga, postoje različiti kritički stavovi u odnosu na Sartrovo filozofsko delo *Kritika dijalektičkog uma* (1960). Neki smatraju da je Sartr ostao

⁵⁵ Kaufmann, *op.cit.*, p. 37.

⁵⁶ Sartr je prvi put reagovao na tekstove iz komunističke štampe, koji su egzistencijalizam videli kao „buržoasku filozofiju“ i pokušao da objasni šta je suština egzistencijalizma u listu *Action*: „A Propos de l'existentialisme: mise au point“ (*Action*, 1944); 15. oktobra 1945. godine izlazi prvi broj časopisa *Moderna vremena* (*Les Temps modernes*), čiji su izdavači bili Sartr i Moris Merlo-Ponti i koji će postati glavni forum izraza francuskog egzistencijalizma. Kada je Sartr u potpunosti prihvatio egzistencijalizam kao svoju filozofiju održao je predavanje u Parizu 29. oktobra 1945. godine pod nazivom „Egzistencijalizam je humanizam“ (Vidi: „Chronology“ in Michelman, *op.cit.*, pp. xxiv-xxv. Vidi opširnije: Koen-Solal, Ani. „Pariz: Egzistencijalizam je stigao“. U Koen-Solal, *op.cit.*, str. 360-391).

dosledan svojim egzistencijalističkim idejama, dok drugi poput Leška Kolakovskog i Fredrika Džejmsona u ovom delu više ne prepoznaju egzistencijalističkog mislioca.

Kada je reč o književnosti u fokusu je svakako francuski egzistencijalizam, koji obuhvata književna dela pomenutih egzistencijalističkih filozofa, u prvom redu Sartra i Simon de Bovoar. Egzistencijalizam je, međutim, u književnosti širi pojam od francuskog egzistencijalizma, iako je on dao najreprezentativnija dela. Najčešće se u sklopu propedeutičke literature u egzistencijaliste ubrajaju i Dostojevski i Kafka, iako oni, baš kao ni Niče i Kjerkegor u filozofiji, nisu sebe smatrali egzistencijalistima, niti su njihova dela u vreme kada su nastala prepoznata kao egzistencijalistička.⁵⁷ Potrebno je naglasiti da se ni danas književni opus Dostojevskog ne smatra u celini egzistencijalističkim, već se smatra da se njegovo delo *Zapisi iz podzemlja* (*Записки из подполья*) može ubrojati u primere egzistencijalističke književnosti.

2.1.2. „Egzistencijalizam je humanizam“

U posleratnom Parizu egzistencijalizam je postao termin vrlo širokog spektra značenja. Vezivao se kako za hrišćansku filozofiju Gabrijela Marsela, Sartrovu filozofsku i književnu orijentaciju, kao i orijentaciju njemu bliskih savremenika Simon de Bovoar i Morisa Merlo-Pontija, pa čak i trend i modu boemskih četvrti pariskog Sen Žermen-de-Prea. Čini se da je mistična aura, koja je te pariske jeseni obavijala egzistencijalizam, kao magnet privlačila sve one koji su se u jednom tako nespokojnom posleratnom dobu duboko razočarali u razne *-izme*: fašizam, socijalizam, kapitalizam, nadrealizam. Sa druge strane, egzistencijalizam je istovremeno postao i sinonim za nihilizam, dekadenciju i mračno učenje svima onima, koji ga iz svojih razloga, nisu razumeli. Pojava vrlo različitih mišljenja i stavova oko dileme *L'existentialisme: pour et contre* nametnula je formiranje različitih tabora. U jednom su bili filozofi, pisci i senžermendepreovska avangarda, koji su u egzistencijalizmu videli životni stil i poziv na autentičnu

⁵⁷ Niče i Kjerkegor se u velikom broju filozofskih studija navode kao preteče filozofije egzistencije. Vidi: Blackham, H.J.. *Six Existential Thinkers*. London. Routledge and Kegan Paul LTD.1951. pp. 1-43; Vidi i: Roubiczek, Paul. *Existentialism For and Against*. Cambridge. Cambridge University Press. 1964. Dostojevski i Kafka se takođe često navode kada je reč o književnosti egzistencijalizma, ali ne kao preteče, već kao pisci u čijoj književnosti ima elemenata egzistencijalizma. Vidi: De Tore, Giljermo. *Istorija avangardnih književnosti*. Prevela sa španskog Nina Marinović. Sremski Karlovci-Noví Sad. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2001. str. 453-457.

egzistenciju, u drugom komunisti koji su u tome videli buržoasku filozofiju, dok je u trećem protestovala i moralisala katolička crkva, koja je na egzistencijalizam gledala kao na bogohulno učenje. Sve je, dakle, bilo pitanje perspektive, koje možda nije zauvek rešeno ni onog trenutka kada je Sartr 29. oktobra 1945. godine odlučio da održi čuveno predavanje u Parizu, koje je godinu dana kasnije i objavio pod istim nazivom – „Egzistencijalizam je humanizam“ („L’existentialisme est un humanisme“). S obzirom na okolnosti, moglo bi se učiniti da je odrednica *humanizam* ponudila Sartru rešenje po principu *deus ex machina*. Međutim, naslov „Egzistencijalizam je humanizam“ ne treba da navede da se egzistencijalizam protumači kao vrsta neke humanitarne filozofije.⁵⁸ Naglašavajući ljudsku kreativnost i slobodu, Sartr upućuje čitaoca da je njegova verzija egzistencijalizma zapravo deo glavnog toka liberalne humanističke tradicije, čije korene možemo naći još u Renesansi. U tom smislu Sartr navodi „da čovjek nije zatvoren u sebe samog nego da je svagda prisutan u nekom ljudskom svemiru“ i da je to ono što on naziva „egzistencijalistički humanizam“.⁵⁹

Iako danas većina rasprava i razmatranja o egzistencijalizmu u književnosti i u filozofiji uglavnom počinje navođenjem postulata, koje je Sartr izneo baš u tom predavanju, pogrešno bi bilo nazvati ga nekakvim manifestom egzistencijalizma, koji ga na sveobuhvatan način sažima, poput manifesta, koje su pisali Breton ili Marinetti, pa se od njih danas uglavnom polazi pri pokušajima istorijske rekonstrukcije pravaca kao što su nadrealizam ili futurizam.⁶⁰ Kada je reč o egzistencijalizmu, nezahvalan je i sam pristup istorijske rekonstrukcije, iako je svaki od takvih pokušaja vredan pomena, jer iz različitog ugla baca svetlo na egzistencijalističku misao, kako u filozofiji, tako i u književnosti, ali i u njihovom međusobnom prožimanju i onim njihovim elementima i segmentima, koji su u prisutni u raznim drugim oblastima. Važnost ovog Sartrovog predavanja (a potom i njegovog štampanog izdanja) je istorijska i relevantna je za izučavanje egzistencijalističke misli, jer se Sartr tom prilikom otvoreno izjasnio da

⁵⁸ U svom predavanju Sartr navodi da „humanizam može imati dva vrlo različita smisla“ – klasični (kao Koktoov (Cocteau) i egzistencijalistički. Vidi: Sartr, Žan-Pol. „Egzistencijalizam je humanizam“. U Ž.P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Preveo sa francuskog dr Vanja Sutlić. Beograd. Nolit. 1984. str. 284-285.

⁵⁹ *Ibid.*, str. 285.

⁶⁰ Breton je napisao dva manifesta nadrealizma koji sadrže jasne definicije nadrealizma kao umetničkog pokreta. Vidi: Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. (Translated by Richard Seaver and Helen R. Lane). Michigan. An Arbor Paperback. 1972. Marinetti je takođe objavio dva manifesta futurizma. Prvi manifest pod nazivom *Manifesto del Futurismo* objavljen je u francuskom listu „Le Figaro“ u Parizu 22.02.1909 (*Fondazione e manifesto del futurismo*), dok je tehnički manifest futurističke književnosti objavljen kao 11 tačaka Marinetijeve doktrine u Milanu 11.03.1912. Vidi: Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifesti Futuristi*, accessed Nov 11, 2014, from: <http://www.classicitaliani.it/novecent/marinetti.htm>.

prihvata egzistencijalizam kao svoju filozofiju, ali je smatrao da takav jedan čin od njega zahteva obrazloženje, te je egzistencijalizam objasnio u terminima svoje sopstvene filozofije. Imajući to na umu on preuzima naširoko (zlo)upotrebljavan termin, koji ima nameru da redefiniše tako da služi ozbiljnoj filozofskoj svrsi. Potreba ove konceptualne 'rehabilitacije' samog termina *egzistencijalizam* nametnula se usled njegove toliko raširene upotrebe, zbog koje je samo značenje postalo nejasno i maglovito, a ponekad čak i frivolno i vulgarno.⁶¹ Sartru je smetalo što je termin do te mere ušao u modu da se i za slikare i za muzičare neretko izjavljivalo da su egzistencijalisti. Nasuprot haotičnoj ekspanziji u lingvističkom smislu, koju je shvatio kao potrebu svih onih koji su „željni skandala i uzbuđenja“, Sartr se obavezuje da sam termin koristi u tehničkom smislu, što bi njegovo korišćenje ograničilo na određeno filozofsko značenje ili preciznije na značenje njegove sopstvene filozofije.⁶² Kako bi se distancirao od rasprostranjene vulgarizacije egzistencijalizma, Sartr egzistencijalizam određuje kao „najozbiljniju nauku“ koja je isključivo namenjena stručnjacima i filozofima.⁶³

Osim brojnih tekstova po tadašnjoj francuskoj štampi (*Combat, Terre des hommes, Les Lettres francaises, Le Populaire*), koji su na različite načine svedočili o pojavi i uticaju francuskih egzistencijalista, jedan sasvim osoben zapis o tome ostavila je francuska autorka i akademik, Ani Koen-Solal (*Annie Cohen-Solal*) u vrlo obimnoj Sartrovoj biografiji jednostavnog naziva *Sartr: 1905-1980 (Sartre 1905-1980)*. U toj knjizi nailazimo i poglavlje pod nazivom „Pariz: Egzistencijalizam je stigao“.⁶⁴ Sam naslov bi mogao sugerisati da je egzistencijalizam francuski fenomen, što zaista nije tačno, iako je francuski egzistencijalizam iz redova filozofa kakvi su bili Sartr, Simon de Bovoar i Kami regrutovao pisce najznačajnijih i najreprezentativnijih književnih dela duboko prožetih filozofijom egzistencije i njenim najznačajnijim temama. Po tome je francuski egzistencijalizam poseban i na njega mnogi istoričari književnosti gledaju kao na školu i pravac poput futurizma, ekspresionizma ili nadrealizma.⁶⁵

Neočekivani odjek na koji je naišla jedna ovakva tema u Parizu nakon Drugog svetskog rata govori nam mnogo toga o Sartru kao univerzalnom misliocu i njegovoj

⁶¹ Jedno od takvih značenja Sartr ilustruje navodeći primer izvesne dame koja je „izrekavši u nervozu neku prostu riječ, izjavila ispričavajući se: „Mislim da postajem egzistencijalistkinja“ u Sartru, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 260.

⁶² *Ibid.*, str. 261

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Koen-Solal, *op.cit.*, str. 360-391.

⁶⁵ Vidi: Peyre, Henry. *French Novelists of Today*. New York. Oxford University Press. 1967. str. 244-274. Uporedi: De Tore, *op.cit.*, str. 415-467.

„leonardovskoj ličnosti [...] koja je uokvirila i monumentalnost njegovog egzistencijalističkog pogleda na svet“.⁶⁶ Međutim, ono o čemu indirektno govori uzburkana atmosfera koja se stvorila oko ovog predavanja zapravo je ogledalo i odraz jedne minule epohe – epohe u kojoj je bilo posve prirodno da predavanje iz jedne oblasti kao što su humanističke nauke privuče toliku pažnju auditorijuma širokog društvenog spektra, od akademskih krugova do sasvim običnih ljudi, koji čak nisu ni čitaoci filozofskih dela ili književnosti, kakva je bila Sartrova. Iz današnje perspektive, kada su konzumerizam, konformizam i estradizacija u velikoj meri potisnuli i na margine stavili bilo koji vid duhovnih vrednosti, teško je osvrnuti se na godine francuskog egzistencijalizma bez izvesne doze nostalgije. U tom svetlu vrlo je vredno svedočanstvo o „sartrovskoj jeseni godine 1945“ i trenutku kada je egzistencijalizam izašao iz okvira užih književnih i filozofskih krugova šireći se i na pariske kafee, noćne klubove i bistroe, u „svakidašnjicu bez ukrasa, bez heroizma, bez privida“.⁶⁷ Jedna filozofska i književna struja postajala je životni stil i 'religija' u jednom širem smislu te reči. Ili je bar tako funkcionisala legenda o „sartrovcima“ i „sartrioncima“.⁶⁸ Ono što je za nas, međutim, relevantnije od samog medijskog događaja, koji je egzistencijalizam izazvao u Parizu nakon Drugog svetskog rata, svakako je tematski okvir Sartrovog predavanja „Egzistencijalizam je humanizam“. Uprkos heterogenosti publike, mondenstvu skupa, „plimi ljudi“ kroz koju se probijao više od četvrt sata do bine, Sartr je, kako svedoči Ani Koen-Solal „otpočeo istinski tečaj filozofije“.⁶⁹

Braneći egzistencijalizam od različitih prigovora, koji su upućivali marksisti, katolici i druge vrste protivnika, Sartr prvo odbacuje optužbu da je egzistencijalizam oblik kvijetizma, tvrdeći da bi se bar ona grana egzistencijalizma, kojoj on pripada mogla nazvati filozofijom ljudske akcije i angažovanja, a ne buržoaskom filozofijom koja se miri sa pozicijom – *status quo*. Druga optužba, koja podvlači pesimizam u osnovi egzistencijalizma, je po Sartrovom mišljenju vrlo površno shvatanje egzistencijalizma, koji ukazujući na mračnu stranu ljudske prirode degradira humanost. Razbijanje iluzija i odbijanje da se ulepšava ljudska stvarnost nije isto što i njeno defamiranje. Sartr tvrdi da je njegova filozofija zapravo optimistična jer podstiče ljude da deluju uprkos surovosti ljudske zbilje i kompleksnosti takvog delovanja. Stoga egzistencijalizam definiše kao

⁶⁶ Damjanović, Aleksandar i Ivković, Maja. „Žan-Pol Sartr: egzistencijalizam kao *modus vivendi*“. *Engrami*. 24 (2000) 3-4, str. 97.

⁶⁷ Koen-Solal, *op.cit.*, str. 369.

⁶⁸ *Ibid.*, str. 366.

⁶⁹ *Ibid.*, str. 364-365.

„nauku koja čini ljudski život mogućim, i osim toga, objavljuje da svaka istina i svaka akcija uključuju sredinu i ljudsku subjektivnost“. ⁷⁰ Činiti ljudski život mogućim za Sartra svakako znači mnogo više od širenja optimizma i davanja smisla životu. Za njega to predstavlja uklanjanje transcendentnog balasta ljudske egzistencije i snažno afirmisanje mogućnosti slobodnog izbora. U tom smislu on i postavlja pitanje: „Nije li, u samoj stvari, ono što zastrašuje u nauci, koju ću pokušati da izložim, činjenica da ona ostavlja čovjeku mogućnost izbora?“ ⁷¹

Na prigovore da egzistencijalisti naglašavaju „lošu stranu ljudskog života“, te da su, stoga, naturalisti i pesimisti, Sartr je britko odgovorio da ne razume čime je egzistencijalizam uspeo da sablazne one koji „pravi naturalizam danas niti plaši, niti razlučuje“, jer oni savršeno prihvataju Zolinu *Zemlju (La Terre)*, a sa odvratnošću gledaju na egzistencijalistički roman. ⁷² Mnogi dovode u vezu ili poistovećuju egzistencijalizam sa naturalizmom zbog nekih površnih sličnosti, kao što je odsustvo bilo kakvog idealizovanja. Istina je da nijedan od dva pomenuta pravca ne zatvara oči pred onim što je ružno i vulgarno u ljudskom životu. Naturalistički roman prikazuje svoje negativne likove kao proizvod njihovog nasleđa i društvenog okruženja, koji se ne mogu promeniti, dok egzistencijalistički slika slabog pojedinca kao tvorca sopstvene slabosti, te stoga odgovornog za svoje promašaje. Iznenađujuće, prvu sumornu sliku čitalac odmah prihvata, iako ona ne ostavlja nikakav prostor za drugačiji ishod bilo kakvih ljudskih napora, a na drugu gleda sa nelagodom, iako ona ostavlja mogućnost da stvari mogu biti drugačije.

Bez obzira na činjenicu da egzistencijalizam shvata kao ozbiljnu nauku, koja je namenjena stručnjacima i filozofima, Sartr smatra da je nije teško definisati. Komplikacije, međutim, iskrsavaju sa činjenicom da postoje dve vrste egzistencijalista: prvi koji su hrišćanske orijentacije, u koju je Sartr uvrstio Jaspersa i Gabrijela Marsela i druga ateistička struja, gde ubraja Hajdegera, francuske egzistencijaliste i sebe. Sartr polazi od formule koja im je, kako kaže, svima zajednička: *egzistencija prethodi esenciji*. ⁷³ Prioritet egzistencije isključuje sve tradicionalne i moderne koncepte esencijalizma (platonovski, aristotelovski, tomistički, scijentistički ili fenomenološki) koji postavljaju ograničenja slobodi pojedinca. Koju god od ovih verzija da uzmete,

⁷⁰ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 260.

⁷¹ *Ibid.*, str. 261.

⁷² *Ibid.*, str. 260.

⁷³ *Ibid.*, str. 261.

Ljudska priroda označava nešto što je prisutno u svakom čoveku, nešto zajedničko svim ljudima, sačinjeno od urođenih, naslednih i prirodnih osobina. Ukoliko se formuliše na ovakav način, koncept ljudske prirode sugerira nepromenljiv identitet (ukupnost zajedničkih obeležja i sposobnosti) koji unapred određuje ono što jesmo. Ovo implicira mogućnost da se stvori univerzalna definicija koja bi se primenjivala na sve ljude. Međutim, takva sveobuhvatna definicija je upravo ono što Sartr ne priznaje, jer ona negira našu individualnost i poriče našu slobodu i angažman u stvaranju sebe. Prihvatanjem prvenstva esencije nad pojedinačnom egzistencijom, esencijalizam zastupa opštu vrednost i obavezujući karakter nekih istina i načela. Egzistencijalizam je, nasuprot tome, usmeren na 'moju istinu', odnosno istinu u kojoj pojedinac, kao *egzistencija*, koja se ne može svesti ni na šta drugo, pronalazi svoj životni smisao.

Sa aspekta ateističkog egzistencijalizma, koji Sartr zastupa, formulacija da egzistencija prethodi esenciji znači da „čovjek najpre egzistira, da sebe susreće, iskrsava u svijetu i da zatim sebe definira. Ako se čovjek, kakvog ga poima egzistencijalist, ne može definirati, to je zato što on najpre nije ništa. On će tek poslije biti, i bit će takav kakvim će sebe učiniti“.⁷⁴ Ovde je ujedno i srž egzistencijalističkog shvatanja čoveka. Čovek je, prema Sartru, ne samo takav kakvim sebe pojmi, već i takav kakvog sebe hoće i kako se pojmi nakon tog „poleta spram egzistencije“.⁷⁵ Ako je čovek ono što od sebe čini, a ne ono što nasleđuje ili dobija, onda ima smisla reći da je ovaj princip ekvivalentan „onome što se naziva subjektivnošću“.⁷⁶

Nakon što je objasnio glavno polazište egzistencijalizma, Sartr pristupa etičkim i egzistencijalističkim temama kao što su sloboda i odgovornost, moralne odluke i vrednosti, individualizam i intersubjektivnost, teskoba i napuštenost, očajanje i univerzalnost. Odgovornost po Sartru proizilazi iz prvenstva egzistencije u mnogo većoj meri nego iz činjenice da ne postoji Bog. Stoga Sartrova formulacija glasi: „[...] ako egzistencija doista prethodi esenciji, čovjek je odgovoran za ono što jest. Tako je prvi korak egzistencijalizma da svakog čovjeka stavi u posjed onoga što jest i da na njega položi totalnu odgovornost za njegovu egzistenciju“.⁷⁷ Primat egzistencije isključuje bilo koju unapred datu esenciju koja bi predodredila tok ljudske delatnosti i uticala na dalji

⁷⁴ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 263.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

tok događaja. Ako čovek kao egzistencija čini ono što jeste, čovek je slobodan da oblikuje sopstveno biće i da shodno tome bude odgovoran za ishod svoga delovanja.

Pošto je obezbedio konceptualni okvir, Sartr je bio spreman da objasni značenje termina kao što su *teskoba*, *napuštenost* i *očaj* izvan njihovog vulgarizovanog, dominantno negativnog konteksta. Kada govori o teskobi, Sartr pod tim ne podrazumeva samo negativnu emociju koja označava nemogućnost adaptacije ili emotivni poremećaj kod nekih hipersenzibilnih osoba. Naprotiv, teskoba je stanje uma koje potvrđuje da čovek ozbiljno shvata svoju slobodu i odgovornost u pogledu mnogih mogućnosti delovanja koje su mu na raspolaganju. Teskoba je rezultat samosvesti da smo u stanju da slobodno biramo između mnogih mogućnosti, od kojih nijedna nije ni nužna, ni izvesna.

Izraz „napuštenost“ je izvedena iz nemačkog termina *Verlassenheit*, koji je koristio Hajdeger da označi situaciju nakon „smrti Boga“ (ili povlačenja Boga iz sveta). U tom smislu Hajdeger u *Bitku i vremenu* i postavlja pitanje: „Šta tubitku tako radikalno oduzima mogućnost da odnekud drugde sebe pogrešno razume i ne prepozna, ako ne *napuštenost* u prepuštenosti samom sebi?“. ⁷⁸ Samu vest o „smrti Boga“ izneo je Niče u svom delu *Vesela nauka (Die fröhliche Wissenschaft, 125)*. Pitanje suočavanja sa posledicama smrti Boga za Sartra je ozbiljno pitanje. Sartr kao egzistencijalista na činjenicu da bog više ne egzistira gleda kao na otežavajuću okolnost, jer s bogom „nestaje svake mogućnosti da se vrijednosti nađu na nekom inteligibilnom nebu“. ⁷⁹ Međutim, iz samog iskaza da bog ne egzistira, smatra Sartr „valja do kraja povući konsekvencije“, ⁸⁰ a to nisu na pravi način uradili neki oblici svetovnog morala (Sartru poznati iz francuske istorije 1880. godine) koji ukidaju Boga, zamenjujući ga moralnim normama sa opravdanjem da jedino na taj način možemo ustanoviti neku vrstu obavezujuće etike i spasiti društvo i civilizaciju. ⁸¹ Za Sartra je ovo polovična filozofija ili reformizam. Kredo ovakve filozofije je da sve mora ostati isto uprkos činjenici da nema Boga. Ona želi „boga ukinuti što je moguće jeftinije“, ⁸² što znači bez prihvatanja da smo sami, prepušteni sebi samima i da moramo prihvatiti svoju slobodu i preuzimati odgovornost za stvaranje vrednosti. Ukoliko ozbiljno uzimamo činjenicu o „smrti Boga“ treba da prepoznamo da je sa smrću Boga, nestala i Njegova pozicija. Stoga nema prostora za „*a priori*

⁷⁸ Hajdeger, Martin, *Bitak i vreme*, str. 325 (kurziv autora).

⁷⁹ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 267.

⁸⁰ *Ibid.*, str. 266.

⁸¹ *Ibid.*, str. 266-267.

⁸² *Ibid.*, str. 266.

[vrednosti]“ zapisane, kako Sartr kaže „na inteligibilnom nebu“.⁸³ Objektivno postojeće vrednosti su samo supstitut za umirućeg Boga. Sartrova etika se suprotstavlja etici rezignacije i moralu *a priori* postojećih vrednosti. Transcendencija ne može nametati obaveze ili obećavati nagrade, jer ne postoji.

Pokušaćemo da razmotrimo zbog čega je Ničeova objava da je „Bog mrtav“ na svojevrsan način uznemirujuća filozofima ateističke orijentacije kakvi su Hajdeger i Sartr, te će vrlo ozbiljno razmatrati položaj čoveka, njegovu odgovornost i njegovu slobodu u odnosu na situaciju u kojoj bog ne egzistira. Ono što je na prvi pogled jasno jeste da čovekovo suočavanje sa „smrću boga“ ostavlja čoveka bez centra i jasnog pravca, te mu sve može u tom svetlu izgledati beznačajno i proizvoljno. To upravo i Niče saopštava:

Kuda se mi krećemo? Da li dalje od svih sunca? Da li se stalno ne rušimo? I nazad, postrance, napred, na sve strane? Da li postoji još neko gore i neko dole? Da li ne lutamo kroz neko beskrajno ništa? Da li ne osećamo dah praznog prostora? Da li nije postalo hladnije? Da li ne dolazi stalno noć i sve više noć?⁸⁴

Kada je počeo da govori o *napuštenosti*, Sartr je naglasio da je to „izraz koji Hajdeger voli“.⁸⁵ Moglo bi se pretpostaviti da sam Sartr nije našao bolji izraz, pa ga je upotrebio prilikom predavanja uz objašnjenje da je to način da se kaže da bog ne egzistira i da iz toga treba do kraja povući konsekvence. Ako se ponovo vratimo na Ničea, videćemo da je i Niče na sličan način shvatio dubinu tog problema, te stoga i postavlja pitanje: „Kakve ćemo svečanosti okajanja, kakve ćemo svete igre morati da izmislimo? Zar nije veličina toga dela prevelika za nas?“⁸⁶ Dakle i za Ničea i za Sartra, situacija u kojoj bog (više) ne egzistira je otežavajuća okolnost. Niče je svestan da u toj situaciji treba izmisliti neku novu vrstu svetkovine, jer je u čovekovoj prirodi idolopoklonstvo i čovek još nije spreman da prizna da je on sam Boga po svojoj slici stvorio, a ne obrnuto. O tome još jasnije govori i u delu *Tako je govorio Zaratustra (Also sprechen Zaratustra)*:

Bog je nagađanje: ali ja želim da vaše nagađanje bude ograničeno na ono što se može zamisliti.

⁸³ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 267.

⁸⁴ Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Preveo s nemačkog Milan Tabaković. Beograd. Grafos. 1989. str.146-147.

⁸⁵ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 266.

⁸⁶ Niče, *Vesela nauka*, str. 147.

Da li biste mogli da zamislite nekog boga? – Ali volja za istinom neka vam znači: da se sve preobrazi u ono što je zamislivo za ljude, vidljivo za ljude, osetljivo za ljude! Svojim sopstvenim čulima treba da mislite do kraja!

A što ste nazivali svetom, to tek treba da stvorite: neka to postane sam vaš um, vaša slika, vaša volja, vaša ljubav! I, uistinu, vama na blaženstvo, vi saznavaoi!⁸⁷

Upravo tu Niče progovara da postoji nada da će se čovek osloboditi okova religije, da će možda shvatiti na koji je način prevaren, doveden u zabludu i iskorišćen i da će se kroz tu spoznaju uzdići do potpunog čoveka, nadčoveka. Slično misli i Sartr jer za njega upravo iz saznanja da bog (više) ne egzistira proističe saznanje o čovekovoju slobodi. Takvo saznanje bi trebalo da daje novu snagu i tu slobodu bi trebalo prihvatiti sa entuzijazmom, čak optimizmom. Izgleda da je baš tako i zvučala Sartrova sentenca: „nema determinizma, čovjek je slobodan, čovjek je sloboda.“⁸⁸ Optimizma je nesumnjivo bilo i među Sartrovim slušaocima te večeri u klubu *Maintenant*, o čemu svedoče lirski izlivi koji su se sledećeg dana pojavili po francuskoj štampi. Tu se, međutim, i završava taj vedriji deo priče o čovekovoju slobodi. Egzistencijalizam, nesumnjivo, zrači optimizmom, kako je Sartr obećao na početku predavanja, time što čoveku ostavlja mogućnost izbora, ali ne treba zaboraviti da je odmah potom dodao da celo je pitanje “potrebno nanovo promotriti na strogo filozofijskoj razini“.⁸⁹ Upravo na toj razini, čitav smisao tog optimizma, kako se precizno izrazio Sartr, „zastrašuje“.⁹⁰

Ako je do sada i bilo dileme da li je Hajdegerov pomalo emotivno obojen izraz napuštenost, baš to što je Sartr želeo da upotrebi u kontekstu egzistencijalizma, sledi deo predavanja koji prilično uverljivo otklanja takvu dilemu. Sartr napominje da je čovek „osuđen da bude slobodan“.⁹¹ Osuđen je iz razloga što nije sam sebe stvorio i nije imao mogućnost inicijalnog izbora da li će doći na ovaj svet ili neće (čovek je „bačen u svijet“⁹²). Međutim, posle toga je odgovoran za svoju egzistenciju i slobodan da je shvati i tumači. Koliko slobodan? Pošto je „bačen u svijet“ kao slobodan, a potom i „odgovoran za ono što jest“⁹³ nakon tog inicijalnog momenta, za sve nadalje snosi odgovornost. Čovek može uvek promeniti datu situaciju biranjem alternativnih pozicija. Jedino u čemu nije slobodan jeste da odluči da li je slobodan ili nije. Još preostaje da se kaže cela i

⁸⁷ Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd. Kompanija NOVOSTI A.D. 2005. str. 81.

⁸⁸ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str.267.

⁸⁹ *Ibid.*, str. 261.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Vidi: *Ibid.*, str. 268; Vidi i.: Martin Hajdeger. PETO POGLAVLJE: „Zapadanje i bačenost“ u *Bitak i vreme*. str. 212-219.

⁹³ Sartr. „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 263.

konačna istina koja će dovesti do tih krajnjih konsekvenci i Sartr je neuvijeno saopštava: „Ako, s druge strane, bog ne egzistira, ne suočavamo se s vrijednostima ili zapovijedima koje bi opravdavale naše ponašanje. Tako u sjajnom predjelu vrijednosti nemamo ni iza sebe ni pred sobom opravdanja ili isprike“.⁹⁴

Dakle, iz ovih Sartrovih iskaza možemo povući konsekvence na sledeći način: Egzistencija prethodi (esenciji) → ne postoji determinizam → nema objašnjenja → nema izgovora. Drugim rečima: bog ne egzistira → nema unapred zadatih vrednosti → nema zakonitosti → nema opravdanja. Dakle, čovek je sam, nema nikakve izgovore za ono što čini. Determinizam bi bio oblik onog što Sartr naziva *mauvaise foi* „loša vera“⁹⁵, i ukoliko bi bilo te transcendencije koja vuče konce, čovek bi mogao imati opravdanje ispred sebe. Rezultat pokušaja da se izbegne sloboda izbora i odgovornosti za taj izbor, je upravo ta „loša vera“, odnosno, pokušaj bežanja iz apsolutne slobode u neku vrstu determinizma i određenosti. Ljudi pokušavaju da u potpunosti prepuste nekom drugom ili nečemu drugom odluku o vrednosti i sudbini života, ne prihvatajući sopstvenu slobodu. U ovu „lošu veru“ bi, po Sartrovoj definiciji, spadalo i hrišćanstvo. Način na koji je Sartr sagledava čovekovu situaciju, slobodu, izbore i odgovornost isključuje takvu vrstu opravdanja. Napuštenost podrazumeva da mi sami izabiramo svoje biće. Napuštenost i teskoba idu zajedno. Prva pretpostavlja apsolutnu slobodu, druga neograničenu odgovornost. Iz svega proizilazi da čovek je slobodan (napušten). On ne može da izbegne izbor (teskoba), međutim, svojim izborom stvara lik čoveka kakav želi da bude (invencija).

2.1.3. Egzistencijalistička filozofija

„Egzistencijalistička filozofija se rodila i razvila u strasnoj opoziciji prema tradicionalnoj filozofiji koja je oblikovala veliku pobjedu sveobuhvatnog jedinstva logosa i Uma. Zato se ona po svom najvišem određenju suprotstavlja cjelokupnoj filozofiji prošlosti koja je u zaboravu prave subjektivnosti na ovaj ili onaj način vjekovima živila u apoteozu grijeha.“⁹⁶

⁹⁴ Sartr. „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 267.

⁹⁵ Vidi: Sartr, Žan-Pol. *Biće i ništavilo (I), Izabrana dela, Knjiga IX*. Preveo Mirko Zurovac. Beograd. Nolit. 1983. str. 71-92.

⁹⁶ Zurovac, Mirko. *Umjetnost i egzistencija: Vrijednost i granice Sartrove estetike*. Beograd. Mladost. 1978. str. 146.

Prema navedenom citatu Mirka Zurovca filozofija egzistencije nastaje u otporu prema tradicionalnim filozofskim sistemima, u kojima je pojedinačna ljudska egzistencija sa svim svojim karakteristikama, potrebama i aspektima bila neopravdano zanemarena. Sasvim je prirodno da filozofija rođena iz takvog otpora prema sistemu vidi svoje preteče u delima i razmišljanjima Fridriha Ničea i Serena Kjerkegora, koji su i sami pisali na način, koji njihova dela svrstava u jednu graničnu oblast filozofije. Stoga njihova dela imaju i svoje književne i svoje etičke kvalitete. Najviše pominjano Ničeovo delo *Tako je govorio Zaratustra* nije samo jedna novovekovna nesvakidašnja filozofska misao, već i jedna nepregledna poetska refleksija. S druge strane, najobimnije Kjerkegorovo delo u vidu dnevnčkih zapisa i fragmenata pod nazivom *Ili-ili (Enten-Eller, 1843)* može se čitati i u ključu koji nije ni filozofski, ni teološki.

Pored načelne podele na francuski i nemački egzistencijalizam, u prethodnim poglavljima smo pomenuli i ruske egzistencijalističke mislioce Nikolaja Berđajeva i Lava Šestova, španskog mislioca i pisca Migela de Unamuna, kao i Martina Bubera. Ovako razgranata struktura filozofske misli uglavnom se odvaja i račva (ne uzimajući u obzir nacionalno poreklo) na dve, takođe, već pomenute struje: ateističku i teološku. Ovde nećemo dalje razmatrati koje su to sve razlike između ove dve oprečne struje, osim što ćemo se dotaći suštinskih razlika. U tom smislu tematski opseg obuhvata binarne opozicije: ateizam – vera, teskoba – nada, usamljenost – altruizam, ništavilo – biće, pesimizam – optimizam i tome slično.

Osnovne kategorije egzistencijalističke filozofije objasnio je Žan-Pol Sartr u predavanju „Egzistencijalizam je humanizam“. Ovde ćemo se osvrnuti na njihove aspekte i prisutnost u delima nemačkih i francuskih filozofa, kao i njihovim određenjima u još nekim filozofskim delima. Ono što zaokuplja sve ove filozofe i zbog čega njihova dela ubrajamo u egzistencijalistička jeste nekoliko ključnih pitanja: šta znači egzistirati kao ljudsko biće; šta je ono što je ispravno, a šta loše u moralnom haosu sveta koji okružuje pojedinca; u kom smislu imperativ 'biti individualan' orijentiše pojedinačnu ljudsku egzistenciju.

Krećući se u različitim smerovima i pravcima, što zavisi od polazišta koje razmatra položaj individue u svetu koji ga okružuje, filozofi nemačke orijentacije, ali i francuski egzistencijalistički filozofi sagledavaju kategorije čovekove slobode, važnosti izbora, strepnje, očajanja, egzistencijalnog straha, kontingencije, fakticiteta i dva osnovna vida egzistencije, koje prepoznaju kao autentičnu i neautentičnu. Na kraju ostaje i ta

jedina izvesnost u pojedinačnoj ljudskoj egzistenciji – smrt – o kojoj su takođe pisali egzistencijalistički filozofi i mislioci.

Svoje prvo poglavlje knjige *Egzistencijalizam* Džon Mekvori naziva „Egzistencijalistički stil filozofiranja“, određujući na taj način egzistencijalizam više kao stil ili način razmišljanja nego kao filozofiju.⁹⁷ Autor pojašnjava u daljem tekstu istog poglavlja zbog čega je upotrebio frazu 'stil filozofiranja' napominjući da nije reč o doktrini koja okuplja sve egzistencijaliste, a koja bi se mogla uporediti sa doktrinama idealizma u filozofiji ili tomističkoj filozofiji i njihovim sledbenicima i školama. Govoreći o Niče, Kjerkegoru i Hajdegeru, uz sve one razlike koje postoje među njima, Mekvori ističe da je upravo taj stil ono što nam dozvoljava da ih nazovemo egzistencijalistima.⁹⁸

Ovakav stil ili način filozofiranja u prvom redu polazi od čoveka, a ne od prirode. Stoga se pre naziva filozofijom subjekta, a ne objekta.⁹⁹ Iako i filozofija idealizma polazi od subjekta, ovde treba dodati da je za egzistencijalističkog filozofa subjekat egzistent, dakle, ne samo misleći subjekat nego i inicijator delovanja i centar osećanja.¹⁰⁰ Pojam 'egzistencijalno' možemo označiti determinatorima: aktuelno, opredeljujuće, angažovano, univerzalno, lično i odgovorno. Ta vrsta odgovornosti koja se nameće današnjem čoveku stvara u njemu osećaj straha, zebnje, teskobe i očajja. Uzimajući u obzir činjenicu da je život podređen raznim zakonima, između ostalog zakonu novca i kapitala, da samo jaki opstaju, odnosno – oni koji su spremni da žrtvuju svoja lična ubeđenja, nemogućnost prilagođavanja vodi u očaj, otuđenost i propast. Ralf Harper (Ralph Harper) navodi u svojoj knjizi *Egzistencijalizam – teorija čoveka (Existentialism – a theory of man)* Paskalov citat koji najbolje ilustruje gorenavedena stanovišta egzistencijalizma: „Čovek mora sebe poznavati. Ukoliko to ne služi da bi se otkrila istina, to barem može biti princip života“.¹⁰¹ Da li je Paskal ovde imao na umu samoposmatranje, odnosno ono što danas zovemo introspekcija? Ovo pitanje je, smatra Harper, tema mnogih kontroverzi.¹⁰²

⁹⁷ “The Existential Style of Philosophizing“. In Macquarrie, John. *Existentialism*. London. Penguin Books. 1972. p. 13.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰¹ “One must know oneself. If this does not serve to discover truth, it at least serves as a rule of life“. In Harper, *op.cit.*, p. 3.

¹⁰² *Ibid.*

U svom delu *Uvod u filozofije egzistencije* Žan Bofre dodeljuje Kjerkegoru počasno mesto među egzistencijalističkim filozofima, navodeći da mnogi „u njemu vide glavnu ličnost (*lehéros*) egzistencijalizma“.¹⁰³ Pre više od sto godina, u potpunoj suprotnosti sa Hegelovom filozofijom, Kjerkegorove preokupacije samospoznajom jednima su izgledale kao inovacija, a drugima kao gubljenje vremena, što je odraz indiferentnosti modernog vremena prema samospoznaji.¹⁰⁴ Kjerkegor čoveka posmatra kao samosvojno biće, kao duh, a postati samosvojan zapravo znači postati konkretan. Ovde već uviđamo razliku između Hegelovog shvatanja duha, koji je apstraktan, odnosno svetsko–istorijski, dok je prema Kjerkegorovom poimanju duh uvek egzistirajući i misleći, te je određenje duha u stvari određenje egzistencije.

I pored toga što je bio u sukobu sa crkvom, Seren Kjerkegor je teološki mislilac, koji polazi od pojma egzistencije, koja je ključni pojam ne samo kod njega, već uopšte u filozofiji egzistencije, kao i kod francuskih egzistencijalista. Prilično jasnu definiciju ovog pojma daje Milan Tabaković u „Rečniku nekih važnijih pojmova“ štampanom uz prevod Kjerkegovog dela *Bolest na smrt* (*Sygdommen til Døden, 1849*). Tabaković egzistenciju svrstava u „osnovnu kategoriju čoveka i to ne njegovog razmišljanja, tj. onoga što on može saznati, nego mogućnosti njegovih ostvarenja, njegove spremnosti da tu egzistenciju stalno potvrđuje, da se potvrđuje kao vlastito ja, da se stalno suprotstavlja „bačenosti u svetu““.¹⁰⁵ Definišući očajanje kao „određenje svesti“, Kjerkegor nam u ovom delu objašnjava koliko je svest, odnosno „samosvest, presudna stvar s obzirom na vlastito ja“.¹⁰⁶ Često je čovek vrlo spokojan u svom mikrokosmosu, koji se Kjerkegoru čini kao privid. Kada čoveka posmatramo okupiranog „prolaznim stvarima“, poput braka, dece, poštovanja i ugleda, objašnjava Kjerkegor, „možda se neće primetiti da ovom čoveku u dubljem smislu reči nedostaje vlastito ja“.¹⁰⁷ Danski filozof zapaža da se zbog vlastitog ja u svetu ne diže velika buka. Štaviše, opasan problem je, smatra on, „kada primećujemo da vlastito ja imamo“.¹⁰⁸ Prema njegovom mišljenju izgubiti sebe sama

¹⁰³ Bofre, Žan. *Uvod u filozofije egzistencije* (Preveo Zoran Zec). Beograd. Beogradski-grafički zavod. 1977. str. 42-43.

¹⁰⁴ Harper, *op.cit.*, p. 6.

¹⁰⁵ Tabaković, Milan. „Rečnik nekih važnijih pojmova“. U S. Kjerkegor. *Bolest na smrt*. Preveo Milan Tabaković. Beograd. Plato. 2000. str. 153.

¹⁰⁶ Kjerkegor, Seren. *Bolest na smrt*. Preveo Milan Tabaković. Beograd. Plato. 2000. str. 55-56.

¹⁰⁷ Kjerkegor, *Bolest na smrt*, str. 58.

¹⁰⁸ *Ibid.*

jeste opasnost, ali, nažalost, ljudi to tako ne doživljavaju. Lakše uočavaju neki drugi gubitak (gubitak ruke, noge, pet talira, domačice, itd.).¹⁰⁹

U svom spisu *Strah i drhtanje* (*Frygt og Bæven*, 1843) Kjerkegor je ispričao priču o Avramu, koja za njega predstavlja inspiraciju, ali i gotovo jedini poznati primer pravog „viteza vere” u čitavoj ljudskoj istoriji. „Vitez vere“ je Kjerkegorov pojam za osobu koja napušta opšte radi pojedinačnog. Tu gde se sukobljavaju etička¹¹⁰ i božanska dužnost, opšte, a ne pojedinačno, se pojavljuje kao ono što iskušava, jer se dužnost prema Bogu smatra apsolutnom. Kjerkegor nam objašnjava da je Avram svojim činom „prekoračio čitavu oblast etičkog imajući izvan nje jedan viši telos u odnosu na koji je ono etičko suspendovano”.¹¹¹ Kjerkegor pojašnjava da Avram to nije uradio da bi spasio čitav jedan narod, niti da bi podržao ideju države, kao ni da bi umirio razgnevljene bogove. U skladu s iznesenim viđenjem, Kjerkegor zaključuje da je za razliku od tragičnog heroja kojeg krasi moralna vrlina, Avram zapravo „velik na osnovu čisto lične vrline”.¹¹²

Ovaj danski mislilac, kojeg još nazivaju i danski Sokrat¹¹³ napisao je pod pseudonimima više značajnih filozofskih dela, od kojih *Pojam strepnje* (*Begrebet Angest*, 1844), kao i pomenuti spis *Strah i drhtanje*, na poseban način govore o tome kako naći utehu, smisao i sopstvenu autentičnu egzistenciju. Bofre nam u pomenutom delu *Uvod u filozofije egzistencije* predočava da je Kjerkegor smatrao da se ni uteha kao ni inspiracija ne nalaze u religiji, niti u filozofiji, jer su obe „uzaludne“ pošto nisu „ništa drugo nego jedan sistem”.¹¹⁴ U tom smislu je Kjerkegor upućivao čoveka na sebe samog i na jedinstvenost i neponovljivost njegove situacije. To praktično znači da čovek oseća dubine svog bića, ali isto tako oseća i da je „tragična žrtva jedne mučne „mogućnosti moći”.¹¹⁵ Ova mogućnost pred čoveka stavlja neprikosnovenu odgovornost, odnosno situaciju u kojoj niko drugi ne može da ga zameni. Tu možemo razmatrati pojam „autentične egzistencije“ odnosno Kjerkegorovog „viteza vere“ i njegove lične vrline, ali i obilja mogućnosti koje, kako Bofre navodi dovode čoveka do „mučne vrtoglavice“ koja je „upravo instrument spasa, i to jedini”.¹¹⁶ Bofre nam u svojem završnom razmatranju

¹⁰⁹ Kjerkegor, *Bolest na smrt*, str. 58.

¹¹⁰ Pojam etičkog kod Kjerkegora Tabaković definiše kao „dobro, dužnost, iako je još apstraktno dobro. Iako je to duhovno krštenje čoveka ono je samo prelazni stadijum između estetičkog i religioznog“. (Vidi: Tabaković, *op.cit.*, str. 153-154.)

¹¹¹ Kjerkegor, Seren. *Strah i drhtanje*. Preveo Slobodan Žunjić. Beograd. Plato. 2002. str. 218.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Vidi: Blackham, *op.cit.*, p.6.

¹¹⁴ Bofre, *op.cit.*, str. 44.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

o Kjerkegoru navodi odlomak iz *Pojma strepnje* koji lepo ilustruje tu vrstu iskušenja, koju pred čoveka postavlja *moгуćnost*, a koja ga dovodi do istine vlastitog stanja. Kjerkegor nam slikovito opisuje šta je to što istinski podiže čoveka. S jedne strane to može biti neki izuzetan događaj, krizni momenat ili neki herojski podvig, a sa druge strane nešto „daleko temeljitije“:

Uzmimo učenika mogućnosti, postavimo ga usred jitlandske pustopoljine, gde se gotovo ništa ne događa, gde je najznačajniji događaj kada se šumom uzleti tetreb, on će sve doživljavati punije, tačnije, dublje nego onaj kome se aplaudira na pozornici svetske istorije ako ga nije oblikovala mogućnost.¹¹⁷

Ako za Kjerkegora možemo reći da je hrišćanski egzistencijalista, imajući pri tom u vidu njegovo neprijateljstvo prema konvencionalnim oblicima hrišćanstva u Danskoj u XIX veku, kod Fridriha Ničea su ateizam i odbijanje hrišćanske vere potpuno nedvosmisleni. U svojoj knjizi *Šest egzistencijalističkih mislilaca* britanski filozof i pisac Harold Džon Blekhem objašnjava da su „Niče i Kjerkegor razdvojeni kao polovi, ali i bliski kao blizanci“.¹¹⁸ Dok je za Kjerkegora karakteristično neporecivo *ili-ili* u njegovom konačnom napadu na Crkvu, Niče je skliznuo u svoj „dionizijski nihilizam“.¹¹⁹ I jedan i drugi su se suprotstavili kulturi svojeg doba i vratili starim Grcima. I dok je Kjerkegor preuzeo ulogu Sokrata, Niče je pokazao Sokrata kao propast jednog doba i nalazio inspiraciju u idealima predsokratovskog doba i države Sparte.¹²⁰

Kako se egzistencijalizam ne bavi nekom školskom doktrinom, već okretanjem filozofije ka egzistirajućem pojedincu koji teži da živi u svetlu refleksije, Kjerkegor i Niče su dobar uvod u ono što nazivamo egzistencijalističkom filozofijom. Stoga Blekhem tvrdi da Niče egzistencijalista nije „učitelj Volje za moć, Natčoveka i Večnog vraćanja“; to je Niče umetnik-filozof i psiholog i kritičar kulture, a iznad svega Niče mislilac koji se hvatao u koštac sa svojom sudbinom“.¹²¹

¹¹⁷ Kjerkegor, Seren. *Pojam strepnje*. Preveo Gligorije Ernjaković. Beograd. Plato. 2002. str. 145.

¹¹⁸ „Nietzsche and Kierkegaard are as divided as the poles and as close as twins“. In Blackham, *op.cit.*, p. 23.

¹¹⁹ „dionysian nihilism“ in *Ibid.*

¹²⁰ Vidi: „Umirući Sokrat“ u Niče, *Vesela nauka, Četvrta knjiga*, str. 235.

¹²¹ „teacher of the Will to Power, Superman, Eternal Recurrence; it is Nietzsche the artist-philosopher and psychologist and critic of culture, above all Nietzsche the thinker grappling with his own fate“. In Blackham, *op.cit.*, p.23.

U većini rasprava o Niče često se navodi citat: „Bog je mrtav; Bog ostaje mrtav; i mi smo ga ubili“.¹²² Odmah možemo primetiti da ovakva izjava ne bi mogla da se pripíše nekom ko je potpuni ateista. Ateista bi izjavio da Bog ne postoji ili da je verovanje u Boga jedna besmislena predrasuda ili zabluda koja nema svoje utemeljenje. Međutim, fraza 'Bog je mrtav' odnosi se na gubitak vere. U knjizi *Egzistencijalizam: za i protiv* Pol Rubiček objašnjava da Niče shvata da je hrišćanstvo izgubilo svoj uticaj nad većinom Evropljana, prvenstveno nad intelektualcima, tako da „gubitak vere mora nužno ostaviti prazninu u samom srcu naše civilizacije“.¹²³ Rubiček navodi da ovakva praznina dovodi do gubljenja koncepta, vrednosti i uverenja i da se čovek na kraju suočava sa ništavilom u središtu sopstvene egzistencije.¹²⁴

Kasnije u svom čuvenom delu *Tako je govorio Zaratustra* Niče takođe predviđa gubitak svih vrednosti, imperativa življenja, kao i pokretačke sile čovekovog delovanja. Niče vidi ovaj problem gubitka vrednosti kao krizu u sudbini čovečanstva i smatra ga najvažnijim u ljudskoj istoriji. Do tog trenutka vrednosti su bile nešto istorijski determinisano, sada je čovek postao misaono biće i mora poneti teret odgovornosti i slobode. U odeljku koji naziva „Stare i nove tablice“ u *Zaratuistri* Niče kaže: „Oh, braćo moja, kad sam vam rekao da slomite dobre i tablice dobrih: tek onda sam ukrcao čoveka da zabrodi pučinom. I tek sada ga spopada veliki strah, veliko osvrtnje, velika bolest, veliko gađenje, velika morska bolest“.¹²⁵ Ova pozicija u kojoj se zatekao moderni čovek u trenutku kada mu ovakva vrsta kritike budi svest nije samo lična poteškoća. Vrednosti su nešto što je proizvod društvene discipline, koja se formira vekovima. Ono što bi pojedinac ili kako precizira Blekhem, filozof mogao da uradi, jeste da shvati šta je zapravo bolest njegovog doba i da pokuša da oživi svest koja će biti „protivteža nekim pogubnim tendencijama vremena“.¹²⁶

Fridrih Niče je izrazio neka od najšokantnijih razmišljanja svoga doba. Napao je hrišćanstvo, građanski moral i prihvaćene društvene norme. Njegova formula za „veličinu u čoveku“, kako se sam izrazio u autobiografskom spisu *Ecce Homo (1888)*, jeste „*amor fati*“.¹²⁷ Suština ove formule označava ljubav prema sudbini odnosno prihvatanje nužnosti

¹²² Niče, *Vesela nauka*, str. 147.

¹²³ “the disappearance of faith must necessarily leave a void at the very heart of our civilization“. In Roubiczek, *op.cit.*, p. 39.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, str. 206-207.

¹²⁶ Blackham, *op.cit.*, p. 32.

¹²⁷ Niče, Fridrih. *Ecce Homo*. S nemačkog preveo Jovica Aćin. Beograd. Grafos. 1988. str. 42.

onoga što čovek jeste, a ne što bi hteo da bude. Niče je živeo 's one strane dobra i zla', odnosno izvan svakog morala i svoje učenje je smatrao upozorenjem, kako bi ukazao na posledice do kojih forme lažnog građanskog morala mogu dovesti, a ne da bi svoje ideje prikazivao kao atraktivne. Pred kraj pomenutog spisa Niče i sam kaže: „Jednom će se za moje ime vezivati sećanje na nešto ogromno – na krizu kakve nije bilo na Zemlji, na najdublju koliziju savesti, na odluku prizvanu protiv svega u šta je do tada bilo verovano, šta je bilo zahtevano, osvećivano“.¹²⁸ Stoga Niče sam „čin najvišeg samoosvešćivanja čovečanstva“ vidi isključivo u „prevrednovanju svih vrednosti“.¹²⁹

Nakon Kjerkegora i Ničea filozofija više nije bila ista, jer su ova dva mislioca probudila svest koja nas je vratila našem ljudskom postojanju. Karl Jaspers je bio duboko pod uticajem Kjerkegora i Ničea i smatrao ih izuzecima među filozofima. Međutim, za razliku od ova dva usamljenika, Jaspers je, smatra, Blekhem „profesionalni filozof“, koji se oslanja na intuiciju dva pomenuta filozofa, i dalje je primenjuje na samu filozofiju.¹³⁰

U uvodu u svoja predavanja pod nazivom *Filozofija egzistencije* (*Existenzphilosophie*, 1938) Jaspers objašnjava da je filozofija egzistencije „oblik jedne iste, prastare filozofije“.¹³¹ Prema Jaspersu zadatak filozofije jeste da sagleda stvarnost u njenom poreklu i da je zahvati u unutrašnjem delanju. Osnovni pojmovi Jaspersove filozofije su: biće, egzistencija, transcendencija, bog, vera, osvetljenje egzistencije, sveobuhvatno i dr. Pojam egzistencije kao osnove smisla stvarnosti, Jaspers preuzima od Kjerkegora, ali i od nekih drugih predstavnika filozofskog iracionalizma: Šelinga, Diltaja, Ničea i drugih. Ove filozofije napravile su zaokret ka subjektu kao biću koje doživljava svet, što omogućava filozofiji da bude kritika stvarnosti. Egzistencija se izražava u čovekovojoj slobodi prema sebi i prema svetu koji ga okružuje. Ta sloboda omogućava egzistenciji da gradi sopstveni smisao stvarnosti. Egzistencija je za Jaspersa moguća samo u dodiru sa transcendencijom. Jaspersovo učenje o transcendenciji daje njegovom učenju tonove teistički orijentisane filozofije egzistencije.

Prema Jaspersovom tumačenju filozofija počinje sa egzistencijom samog filozofa, sa onim šta on jeste, a ne šta zna. Filozof egzistencije javlja se kao „savest“ vremena, koja treba da ukaže na opasnost depersonalizacije savremenog čoveka. Ogoljenost ljudskog

¹²⁸ Niče, *Ecce Homo* str. 109.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Blackham, *op.cit.*, p. 43.

¹³¹ Jaspers, Karl. *Filozofija egzistencije*. Preveo s nemačkog Dr Miodrag Cekić. Beograd. Prosveta. 1967. str. 35.

bića, otuđenost od vlastitog korena, zatvorenost i nepristupačnost, samo su neke od karakteristike modernog čoveka. Jaspers nastoji da podseti čoveka na njegovu suštinsku prirodu i 'zavičaj'.

Jaspers se protivio svakom pokušaju objektiviranja egzistencije i njenog svođenja na puki predmet. U svojem delu *Duhovna situacija vremena (Die geistige Situation der Zeit, 1931)* on iznosi stav da nauke poput sociologije, psihologije i antropologije „uče da na čoveka treba gledati kao na objekt, s kojim treba sticati iskustva pomoću kojih se može izvršiti njegova modifikacija“. ¹³² Čovek se, smatra Jaspers, „emancipuje od onoga što bi nauke o njemu mogle prividno konačno da utvrde“. ¹³³ Čoveka, budući da je više od samog postojanja, ne može pojmiti nijedna nauka u svoj njegovoj punoći. On je svest, duh i konačno egzistencija koja može biti samo osvetljena u komunikaciji s drugim. To drugo, za Jaspersa, jeste egzistencija koja stoji naspram nas ili transcendencija koja postoji i bez nas. Prema njegovoj filozofiji, tek u odnosu prema transcendenciji egzistencija stupa u proces samospoznaje.

Za samu filozofiju egzistencije Jaspers kaže da je ona vrsta mišljenja „koje koristi, ali prekoračuje sve poznavanje stvari“ i dodaje da je to „ono mišljenje pomoću koga bi čovek hteo da postane ličnost“. ¹³⁴ Takva vrsta mišljenja ne spoznaje predmete nego osvetljava bivstvo onoga ko misli. Po njemu je prava filozofija egzistencije „pitanje koje znači apel, u kome danas čovek teži da opet dođe samom sebi“ i ona postoji samo tamo gde se bore za nju. ¹³⁵ Svuda tamo gde nije, kako Jaspers kaže, „opasno tlo histeričnog filozofiranja“ ¹³⁶, ona ostaje prava i ljude čini osetljivim za pojavu pravog čoveka.

Kao jedan od najznačajnijih nemačkih filozofa dvadesetog veka, Martin Hajdeger je svojim plodnim i originalnim delom uticao na toliko različite oblasti kao što su književna teorija, psihoanaliza, retorika i teologija. Jednako slavljem, koliko i kuđen, kako ističe Bofre u *Uvodu u filozofije egzistencije*, Hajdeger je jedan od onih mislilaca koje karakteriše „unutrašnja metodološka strogost“. ¹³⁷ Njegovo obimno delo postavlja sebi za cilj da odredi biće bivstvujućeg odnosno da izgradi jednu konzistentnu metafiziku Bića. Ralf Harper smatra da je njegovo najznačajnije delo *Bitak i vreme (Sein und Zeit, 1927)*

¹³² Jaspers, Karl. *Duhovna situacija vremena*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad. Književna zajednica Novog Sada. 1987. str. 124.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, str. 125.

¹³⁵ *Ibid.*, str. 126.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Bofre, *op.cit.*, str. 53.

u kojem je izložio svoju fundamentalnu ontologiju „bez sumnje najimpresivnije filozofsko delo još od Hegelove *Logike*“.¹³⁸

Fundamentalna ontologija je, prema Harperu, pre-antropologija¹³⁹. Ona se odnosi na onu vrstu analize ljudske prirode, koja otkriva metafizički vid ljudskog bića. Metafizika se zasniva na pitanju konačnosti čoveka, a ta konačnost se ne može dosegnuti, smatra Harper, „apstraktnim argumentima ili prevaziđenim „večnim filozofijama“, već pažljivim ispitivanjem osnovnih varijeteta misli i ponašanja načinjenih u atmosferi emotivne svesnosti“.¹⁴⁰

U samom uvodu dela *Bitak i vreme* Hajdeger postavlja pitanje da li znamo šta je to što označavamo rečju „bivstvujući“ i zaključuje da „valja iznova postaviti *pitanje o smislu bitka*“.¹⁴¹ Stoga određuje jasnu smernicu i cilj svojeg dela kao „konkretnu izradu pitanja o smislu „bitka“ i interpretacije „vremena kao mogućnog horizonta svakog razumevanja bitka“.¹⁴² Osnovno polazište svakog pokušaja da se odredi biće bivstvujućeg jeste čovek kao tubitak ili *Dasein*, pošto je čovek jedini od svih bića od koga se zahteva rešenje problema egzistiranja.

Termin *Dasein*, iako dvosmislen, opšte je prihvaćen kao tehnički termin Hajdegerove filozofije, koji se ne prevodi i označava način egzistencije ljudskog bića. Hajdeger navodi da se „esencija tubitka osniva u njegovoj egzistenciji“.¹⁴³ I dalje pojašnjava: „Ako je „Ja“ jedna esencijalna određenost tubitka, onda ona mora da bude egzistencijalno interpretirana“.¹⁴⁴ Ovo jednostavno znači da se ljudska realnost ne može definisati jer nije nešto dato. Čovek je mogućnost, on ima moć da bude. Njegova egzistencija je njegov izbor mogućnosti koje su otvorene i s obzirom da ovaj izbor nikad nije konačan, njegova egzistencija je neodređena.

Jedini oblik u kojem, po Hajdegeru, čovek može da ostvari prisutnost (*Dasein*) jeste unutarstvetsko biće (*In-der-Welt-sein*). Stoga, objašnjava Bofre, „između jednog i drugog nema ni najmanje pukotine gde bi mogla da se provuče nada za neke drukčije uslove“.¹⁴⁵ Ovo unutarstvetsko biće koje čini ljudsko biće je biće sopstva u svojim

¹³⁸ Harper, *op.cit.*, p. 67- 68.

¹³⁹ *Ibid.*, str. 72.

¹⁴⁰ “by abstract arguments or hand-me-down “perennial philosophies”, but by careful examination of the basic varieties of thought and behavior made in an atmosphere of emotional awareness” *in Ibid.*

¹⁴¹ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 17.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, str. 150.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Bofre, *op.cit.*, str. 56.

nerazdvojn timerelacijama sa nesopstvom, sa svetom stvari i sa drugim osobama. Ovaj način egzistencije nije uopšte slučajan, on je nužnost u smislu da svet na način na koji ga vidim predstavlja konstituent moje egzistencije, a ne samo mesto u kojem imam sopstvenu egzistenciju.

Jedno od važnih pitanja o kojima Hajdeger raspravlja u *Bitku i vremenu* jeste pitanje o čovekovom autentičnom bivstvovanju. Ono polazi od distinkcije između autentičnog i neautentičnog bivstvovanja odnosno između autentičnosti i neautentičnosti. Ovo pitanje nije posebno elaborirano u nekom određenom odeljku, već se provlači kroz čitavo delo. Distinkciju između autentičnosti ili pravosti (*Eigentlichkeit*) i neautentičnosti (*Uneigentlichkeit*) uvodi Hajdeger uz „Temu analitike tubitka“.¹⁴⁶ Iz Hajdegerovih razmatranja ostaje nejasno da li autentično bivstvovanje predstavlja viši stepen bivstvovanja u odnosu na neautentično bivstvovanje. U sklopu sopstvene neautentične egzistencije čovek, doživljavajući strah od slobode ili izvesnosti smrti, može da živi kao anonimna individua, proživljavajući osrednji život. Sa druge strane, autentičnost podrazumeva prihvatanje i razumevanje smrti kao najdubljeg ljudskog određenja.

Kao najznačajniji predstavnik egzistencijalizma, Žan Pol Sartr je bio ne samo filozof, nego i pisac i istaknuti političar francuske intelektualne levice. Bofre nas upućuje na činjenicu da se Sartrova originalnost sastoji u tome „što egzistencijalizam kod njega predstavlja ne samo formu filozofskog razmišljanja nego i predmet literarnog kazivanja“.¹⁴⁷ U tom smislu njegov roman *Mučnina* ili njegova drama *Muve* imaju sličan egzistencijalistički izraz kao i njegovi filozofski spisi i predstavljaju prodor filozofije u književnost.

Pored pominjanog spisa „Egzistencijalizam je humanizam“ Sartrovo najznačajnije egzistencijalističko filozofsko delo je *Biće i ništavilo*. Sartrovo stanovište o primatu egzistencije nad esencijom temeljno je i opširno razvijeno baš u ovom delu. Za razliku od Sartrovih ranijih fenomenoloških studija, *Biće i ništavilo* predstavlja delo fenomenološke ontologije, odnosno, analizu osnovnih kategorija bića na način na koji su date u ljudskom iskustvu. Sledeći Hajdegerov pristup u delu *Bitak i vreme* i Sartr ovde prilazi pitanju bića kroz analizu kategorija ljudske egzistencije. Stoga u centar postavlja teme autentičnosti i neautentičnosti, slobode, anksioznosti, odgovornosti i izbora.

¹⁴⁶ Vidi: Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 69-73.

¹⁴⁷ Bofre, *op.cit.*, str. 78.

Sartr u *Biću i ništavilu* pravi razliku između svesti, koja obuhvata unutrašnju samosvest, koju naziva *pour-soi* (biće-za-sebe) i nesvesne stvari sa kojom je svest direktno povezana *en-soi* (biće-po-sebi). Sve što možemo reći o nesvesnim entitetima jeste da oni jesu, da egzistiraju. Činjenica da egzistiraju odraz je čiste kontingencije, te stoga apsurdna. Svest dolazi na svet kao ništavilo i svesna je svog večnog ništavila, kao čiste mogućnosti odvojene od svega što postoji. S druge strane, objekat svesti je ono što je. On je dat u svojem totalitetu, bez razdvojenosti od sebe. On nije mogućnost, on je biće-po-sebi.

Ove dve vrste bića, svest i njen objekat nisu u potpunosti u suprotnosti. Svest apsolutno zahteva dati objektivni svet. Svest se ne može izvesti iz sveta, koji je nezavistan i samodovoljan. Ni svet se ne može izvesti iz svesti, jer ona dolazi na svet kao ništavilo. Stoga je svest u odnosu sa objektivnim svetom i zavisna je od njega. Pokušavajući da odredi odnose bića sa ne-bićem, Sartr utvrđuje paralelizam i objašnjava: „tako smo odmah dovedeni u iskušenje da biće i ne-biće posmatramo kao dva komplementarna sastavna dijela stvarnosti, kao sjenku i svjetlost: ukratko, radi se o dva strogo istovremena pojma koja se ujedinjavaju u stvaranju postojećih na takav način da bi bilo uzaludno razmatrati ih izolovano“.¹⁴⁸

Stiven Mišelma objašnjava da je ova borba svesti (bića-za-sebe) da prihvati „ništavilo“ svoje slobode „centralna drama knjige“.¹⁴⁹ U tom smislu Sartrova analiza predstavlja egzistenciju kao borbu u kojoj ova pokušava da se suprotstavi svojoj osnovnoj prirodi konačnog i slobodnog bića. Mišelma zamera Sartru što u njegovom delu nedostaje istorijska dimenzija svesti, način na koji određena klasa, kultura ili vremenski period formiraju pojedinca.¹⁵⁰ Sartr, naime, insistira da je sloboda apsolutna i da je čak i rob slobodan da izabere stav kakav će zauzeti prema svom ropstvu. Za Sartra su pojedinci odgovorni za svaki aspekt do najsitnijeg detalja.

Nikolaj Berđajev (Никола́й Алекса́ндрович Бердя́ев) je bio veliki ruski filozof i kulturolog. Često ga nazivaju ruskim hrišćanskim egzistencijalistom. Međutim, Stiven Mišelma smatra da bismo ga mogli nazvati i „hrišćanskim personalističkim filozofom“, koji je imao afinitet za egzistencijalističke teme poput radikalne individualne slobode i kritike apstraktnog mišljenja.¹⁵¹ Njegovo shvatanje egzistencijalizma usko je povezano sa

¹⁴⁸ Sartr, *Biće i ništavilo (I)*, str. 39.

¹⁴⁹ Michelman, *op.cit.*, p. 296.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ “Christian personalist philosopher” in *Ibid.*, p. 70.

Kjerkegorovim uvidima da pojedinačna egzistencija ne može biti na pravi način izražena objektivnim ili univerzalnim terminima. U svojem delu *Istina i otkrovenje (Истина и откровение, 1953)* Berđajev objašnjava da je egzistencijalizam „filozofija koja neće pristati da objektivira saznanje“, te da stoga ni sama egzistencija ne može biti predmet saznanja.¹⁵² Iz tog razloga nije prihvatao fenomenološke analize egzistencije Martina Hajdegera i Žan-Pol Sartra, a bili su mu bliski pristupi Gabrijela Marsela i Karla Jaspersa.

Berđajev se zalaže za put duhovnog oslobođenja, odnosno oslobađanja čovekovog duha iz ropstva nužnosti. On smatra da je čovekov život kretanje u visinu duha, a ne tumaranje svetom. Kako čovek živi u prividnom svetu, treba sebi da postavi cilj da pređe u autentični svet. Na tom putu treba da prevlada zlo i da promeni odnos prema svetu. Taj svet, koji Berđajev naziva prividnim, nosi sa sobom bol, užase i patnje, a oni se mogu prevladati isključivo stvaralaštvom kao snagom ljudskog duha. Reč je o prelasku iz sveta iluzija u svet koji podrazumeva jedinstvo s Bogom. Duhovni život je za Berđajeva najrealniji život. Stoga u svom delu *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva (Философия свободного духа: Проблематика и апология христианства, 1927)* Berđajev objašnjava da je duhovno iskustvo „iskustvo koje se širi, koje se utapa u nadlični duhovni svet, koje otkriva vezu makrokosmosa sa mikrokosmosom“.¹⁵³

Pojam slobode zauzima centralno mesto u filozofiji Nikolaja Berđajeva. U uvodu u *Filozofiju slobodnog duha*, Miroslav Ivanović određuje ličnost autora kao „strasnu emanaciju slobode“, kao nekog ko je bio u stalnoj borbi protiv ograničenja i ropstva i protiv svega što poništava slobodu i čoveka.¹⁵⁴ Berđajev u osnovu svoje filozofije ne ugrađuje postojanje, već slobodu. Nijedan filozof nije bio toliko radikalno u određenju svoje filozofije kao filozofije slobode na način na koji je to bio Nikolaj Berđajev.

Za njega i Bog obitava samo u slobodi. Stoga je često bio u sukobu sa zvaničnom, crkvenom hijerarhijom, jer je i samo hrišćanstvo prihvatao isključivo u njegovoj emancipatorskoj dimenziji, ne pristajući na crkvene dogme, koje nisu odraz slobodnog duha. U *Filozofiji slobodnog duha* Berđajev insistira na tome da samo oni koji su „napustili hrišćanstvo autoriteta“ mogu da se vrate „hrišćanstvu slobode“.¹⁵⁵ On na to gleda kao na jednu dinamičku istinu života, te stoga smatra da samo oni koji su kroz

¹⁵² “a philosophy which will not accept objectifying knowledge” in Berdyaev, Nikolai. *Truth and Revelation*. Translated by R.M. French. New York. Harper & Bros. 1953. p. 11.

¹⁵³ Berđajev, Nikolaj. *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva*. Prevod s ruskog Miroslav Ivanović. Beograd. Dereta. 2007. str. 48.

¹⁵⁴ Ivanović, Miroslav. „Filozof slobode“. U N. Berđajev, *Filozofija slobodnog duha*, str. 12.

¹⁵⁵ Berđajev, *Filozofija slobodnog duha*, str. 26.

slobodu prišli hrišćanstvu, mogu u njega uneti duh slobode. U tom slučaju ta vrsta hrišćanstva nije „običajno, nasledno-rodovsko hrišćanstvo“, već je to hrišćanstvo samo po sebi duhovnije, a „iskustvo slobode duha neizbrisivo“, smatra Berđajev.¹⁵⁶

2.1.4. Književnost egzistencijalizma

Stiven Mišelma u *Istorijskom rečniku egzistencijalizma* pravi podelu na tri vrste književnih dela koja se mogu smatrati egzistencijalističkim.¹⁵⁷ U prva ubraja književna dela koja su pisali egzistencijalistički filozofi i koja su po sadržini bliska egzistencijalističkoj filozofiji. U toj kategoriji su romani, drame i kratke priče koje su pisali Sartr, Simon de Bovoar i Gabrijel Marsel. Klasična dela koja spadaju u ovu vrstu egzistencijalističke književnosti su Sartrovi pozorišni komadi *Iza zatvorenih vrata* i *Muve*, njegova romaneskna trilogija *Putevima slobode* i roman Simon de Bovoar *Gošća* (*L'Invitée*, 1943). Mišelma navodi da se u ovu vrstu egzistencijalističke književnosti često ubraja i Kamijev roman *Stranac* (*L'Étranger*, 1942), ali da postoje razlozi da se on smatra „delom apsurdna, pre nego egzistencijalističkim romanom“.¹⁵⁸ Romani i drame Sartra i Simon de Bovoar uglavnom obrađuju teme kontingencije, slobode i loše volje, dok Marselove drame istražuju teme otuđenja, vere i ljubavi.

U drugu vrstu egzistencijalističke književnosti Mišelma ubraja prozna dela koja su izvršila uticaj na razvoj egzistencijalizma, a koja nisu pisali egzistencijalistički filozofi. Tu svrstava ruske romanopisce XIX veka Fjodora Dostojevskog i Lava Tolstoja. Nijedan od ovih autora nije egzistencijalistički pisac, ali su, objašnjava Mišelma, njihova konkretna dela - *Zapisi iz Podzemlja* (*Записки из подполья*, 1864) Fjodora Dostojevskog i *Smrt Ivana Iliča* (*Смерть Ивана Ильича*, 1887) Lava Tolstoja, ponirući u iskustva smrti, krivice i patnje, izvršila značajan uticaj na razvoj filozofije egzistencije, naročito u Nemačkoj.

Treći vid egzistencijalističke književnosti predstavljaju dela, koja, iako nemaju jasne filozofske intencije, snažno ističu centralne ideje egzistencijalističke filozofije, kao što su ljudsko otuđenje, konačnost ili sloboda. Ovo je najšira kategorija i vrlo je teško obuhvatiti sva takva dela. Među ove pisce Mišelma ubraja Kafku, Semjuela Beketa,

¹⁵⁶ Berđajev, *Filozofija slobodnog duha*, str. 26.

¹⁵⁷ Michelman, *op.cit.*, pp. 143-144.

¹⁵⁸ “a work of the absurd rather than as an existentialist novel” in *Ibid.*, p. 144.

Ernesta Hemingveja i Vilijama Foknera.¹⁵⁹ Postoje i studije koje upućuju na romane hispanoameričkog autora Ernesta Sabata¹⁶⁰, dok američki autor Džordž Kotkin govori o prisutnosti egzistencijalističkih tema u američkoj književnosti mnogo pre pojave francuskog egzistencijalističkog romana, navodeći književna imena kao što su Džonatan Edvards, Herman Melvil, Emili Dickinson, Vilijam Džejms, Edvard Hoper i Volter Lipman.¹⁶¹

Iako je uvrstio egzistencijalizam u svoju *Istoriju avangardnih književnosti*, Giljeramo de Tore ne smatra da je egzistencijalizam književni pokret, jer, kako kaže „ni njegovo poreklo, niti krajnji ciljevi ne mogu da nađu svoje mesto na književnom planu“.¹⁶² Stoga ovaj autor predlaže da se prouče sredstva kojima se takva književnost koristi. Veliki romanopisci egzistencijalističke književnosti su, po de Toreu, pisci-filozofi, a ne pisci s tezom. U pisanju više koriste slike, nego rasuđivanje i ono što im je zajedničko jeste „ubeđenost u beskorisnost svakog principa tumačenja i u poučnu poruku koju poseduje spoljni vid osećanja“.¹⁶³ Cilj kojem ova dela teže jeste slika određenog stanja svesti, kao i određenog filozofskog i moralnog problema.

Giljeramo de Tore ne ispušta iz vida ni činjenicu da ova dela pripadaju angažovanoj književnosti ili kako on to naziva „odgovornoj književnosti“.¹⁶⁴ Angažman ove književnosti je najbolje izrazio sam Sartr u svom esejiističkom delu *Šta je književnost*. Kada govori o ulozi pisca u odeljku „Piščeva situacija 1947.“ Sartr kaže: „pisac biti to ne znači živeti, ni oteti se od života da bi se iz jednog nepokretnog sveta posmatrale platonske suštine i arhetip lepote, ni podnositi udarce nepoznatih, neshvaćenih reči kao noževne u leđa; biti pisac znači vršiti jedan poziv. Poziv koji zahteva učenje, stalan rad, profesionalnu savest i smisao za odgovornost“.¹⁶⁵ U uvodnoj reči za časopis „Moderna vremena“ („Les Temps Modernes“) Sartr je izrazio imperativ egzistencijalističkog pisca, tražeći od njega da bude situiran u vremenu i da „čvrsto prigrli svoju epohu“.¹⁶⁶ Na istom

¹⁵⁹ Michelman, *op.cit.*, pp. 144-145.

¹⁶⁰ Vidi: Nelson, William. „Sabato's *El Tunel* and Existential Novel“. *MFS Modern Fiction Studies*. Volume 32. Number 3. Fall 1986. pp. 459-467; Merrim, Stephanie „Living and Thinking with Those Dislocations”: A Case for Latin American Existentialist Fiction“. *Hispanic Issues On Line 8 (2011)*, accessed Nov 3, 2014, from: http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/06_MERRIM_HLQLE.pdf.

¹⁶¹ Cotkin, *Existential America*, p. 6.

¹⁶² De Tore, *op.cit.*, str. 415.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, str. 416.

¹⁶⁵ Sartr, Žan-Pol. „Piščeva situacija 1947“. U Ž. P. Sartr. *Šta je književnost, Izabrana dela, Knjiga VI*. Preveli Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd. Nolit. 1981. str. 149.

¹⁶⁶ Sartr, Žan-Pol. „Angažovana književnost“. U Ž. P. Sartr. *Šta je književnost, Izabrana dela, Knjiga VI*. Preveli Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd. Nolit. 1981. str. 5.

mestu je zamerio Balzaku što je bio ravnodušan prema danima 1848. godine, Floberu i Gonkuru što nisu napisali nijedan red o Komuni, te su na taj način odgovorni za represalije koje su usledile posle nje. Pomenutim piscima Sartr suprotstavlja Voltera, Zolu i Žida koji su se prema važnim događajima svoje epohe poneli vrlo odgovorno.¹⁶⁷ Delujući u okupiranom Parizu u tokom Drugog svetskog rata kao deo pokreta otpora Sartr i krug egzistencijalista oko njega su u potpunosti odredili svoj angažman i svoju misaonu poziciju u odnosu na istorijsku situaciju i nužnosti koje iz nje proizilaze. Roman Simon de Bovoar *Tuđa krv*, kao i Sartrova trilogija *Putevima slobode*, koji u prvi plan postavljaju savest i svest protagonista romana suočenih sa datim istorijskim trenutkom, još jedna su ilustracija Sartrovog zahteva da književnost ima svoju društvenu funkciju.

U istom ovom tekstu Sartr je objasnio i samu koncepciju za koju se zalažu francuski egzistencijalisti na književnom planu. Ocenivši Prustovu intelektualističku psihologiju kao štetnu, Sartr se zalaže za „sintetičku koncepciju realnosti“.¹⁶⁸ Ova koncepcija realnost objašnjava kao celinu, koja ima različit karakter od zbira svojih delova. Sartr smatra da ljudi nemaju zajedničku prirodu, nego svoj određeni metafizički karakter. Pod tim podrazumeva 'zbir prinuda' koje ih ograničavaju: nužnosti rađanja i umiranja, neizbežnost konačnosti i postojanje među drugim ljudima. Objasnjavajući dalje ovu koncepciju, Sartr kaže:

Ljudi se međusobno razlikuju kao što se razlikuju njihove situacije. Jedinstvo tih značajnih celina jeste smisao koji manifestuju. Bilo da piše ili radi u fabrici, da bira ženu ili kravatu, čovek uvek manifestuje: on manifestuje svoju profesionalnu sredinu, svoju porodicu, svoju klasu i, konačno, pošto je *situiran* u odnosu na celi svet, manifestuje i svet.¹⁶⁹

Anri Per (Henri Peyre) u svojoj knjizi *Francuski romanopisci današnjice (French Novelists of Today)* govori o egzistencijalizmu kao o metafizici, psihologiji koja se oslanja na fenomenologiju i sociologiju književnosti.¹⁷⁰ Opšti kontekst egzistencijalizma smešta u period pre Drugog svetskog rata i sve većeg gubljenja vere u nauku i racionalno objašnjenje sveta. To je ujedno i vreme ekonomske i socijalne krize, nezaposlenosti, narastajućeg nacionalizma i tiranije. U tom vremenu, smatra Per, „tradicionalni humanizam više nije bio dovoljan“.¹⁷¹

¹⁶⁷ Sartr, „Angažovana književnost“, str. 5-6.

¹⁶⁸ *Ibid.*, str. 11.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Peyre, *op.cit.*, p. 244.

¹⁷¹ „Traditional humanism had become inadequate” in *Ibid.*

Govoreći o ulozi egzistencijalističke proze u svom delu *Umjetnost i egzistencija: Vrijednost i granice Sartrove estetike* Mirko Zurovac naročito ističe važnost intimnih dnevnika, korespondencije i biografija koje su koristili egzistencijalistički pisci, a koji su im omogućili da oslikaju „čitavo tlo humanuma“.¹⁷² Egzistencijalistička proza je, smatra Zurovac, trebalo da oslobodi ljude od otuđenog vremena, uniformnosti, večnih istina i gubitka vlastite egzistencije i da ih vrati „u rodno tlo egzistencije“.¹⁷³ To je taj novi vid humanizma koji čoveka okreće svojem vlastitom biću, slobodi onoga koji spoznaje, subjektivnoj istini, ali i svojoj patnji i očajanju. Mirko Zurovac smatra da takav humanizam uvodi čoveka u „intimnu dramu, u dramu patnje, koja sam ja, u bol koji to donosi, u sebe sama“.¹⁷⁴

O toj intimnoj dramu modernog čoveka, u prvom redu pisca, koji je iskusio duhovnu pustoš govori i Čarls I. Glikberg (Charles I. Glicksberg) u svojoj studiji „Književnost egzistencijalizma“ (“The Literature of Existentialism“). Glikberg objašnjava da egzistencijalizam ima kompleksne manifestacije i da je on pre „stanje duha“ nego filozofija.¹⁷⁵ To stanje obrazlaže kao „nepodnošljivu kontradikciju koja čudno oscilira između ekstremne nade i očaja, radikalnog skepticizma i vere, „smrti“ i „ponovnog rođenja““.¹⁷⁶ Prema Glikbergu ovaj paradoks čini egzistenciju i čoveka zarobljenog u oklopu konačnosti nagoni da teži da izađe van granica vremena i da pronade most između konačnog i beskonačnog. Razrešenje ovog apsurdnog paradoksa života i postizanje jedinstva ne može se razrešiti bez mučnine i anksioznosti koji on proizvodi.

Mogli bismo reći da egzistencijalisti upravo u pomenutim kontradikcijama pronalaze snagu, ohrabrenje i kako Glikberg kaže „poziv na avanturu“¹⁷⁷. Stoga egzistencijalistički roman bez bilo kakve eshatološke iluzije oslikava taj vremenski limbo koji suočava čoveka sa ništavilom, koji će neminovno progutati kreativne sile uma i duha. A takvo hrabro suočavanje sa posledicama kontingencije dovodi do toga da čovek može da postigne kompletnu samorealizaciju.

¹⁷² Zurovac, *op.cit.*, str. 151.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ “a state of mind” in Glicksberg, Charles I.. “The Literature of Existentialism”. *Prairie Schooner*, Vol. 22. No. 3. Fall 1948. p. 231.

¹⁷⁶ “intolerable contradiction, alternating erratically between extremes of hope and despair, radical skepticism and faith, “death” and “rebirth” in *Ibid.*

¹⁷⁷ “an invitation to adventure” in *Ibid.*, p. 232.

2.2. Apsurd

2.2.1. Tumačenje apsurda kao književne i filozofske kategorije

U *Kratkom oksfordskom rečniku književnih termina* navodi se da je apsurd kategorija koja se vezuje uz egzistencijalističku misao Alberta Kamija i koja se često primenjuje na „modernu osećanje besmisla, koje doživljava čovek u univerzumu bez značenja i vrednosti“.¹⁷⁸ Stiven Mišelmao takođe potvrđuje da je koncept apsurda deo egzistencijalističke tradicije.¹⁷⁹ Nil Kornvel (Neil Cornwell) u svojoj knjizi *Apsurd u književnosti (The Absurd in Literature)* polazi od stanovišta da apsurd nije filozofska kategorija, jer je ne nalazimo u većini filozofskih enciklopedija.¹⁸⁰ Stoga je, smatra Kornvel, apsurd mnogo prisutniji u književnosti i to u delima egzistencijalističkih pisaca, potom Kafke, Beketa i Joneska.¹⁸¹

Mišelmao se ipak opredeljuje da prati dve linije tumačenja apsurda: onu koja je prisutna u egzistencijalističkoj književnosti i onu koja je „eksplicitno filozofska koncepcija apsurdnosti“.¹⁸² Apsurd u književnosti podrazumeva „osećanje radikalne kontingencije svega što postoji“.¹⁸³ Ono dovodi do toga da čovek svet ne shvata, što mu stvara osećaj usamljenosti i konačnosti postojanja, iz čega proizilazi nemogućnost da se istovremeno dosegne i shvati uloga svog postojanja u takvom svetu. Filozofski koncept je ograničen na delovanje i izbore ljudskih bića, za koje se kaže da su apsurdni u onoj meri u kojoj proističu iz ljudske slobode, te im nedostaje temelj izvan njih samih. Mišelmao objašnjava da je ovo drugo viđenje elaborirao Seren Kjerkegor, a da su ga razvili Martin Hajdeger i Žan-Pol Sartr.¹⁸⁴ Književno shvatanje apsurda izrazio je Sartr u prvom romanu *Mučnina*, a posebno mesto mu je dao Alber Kami u svojem „ogledu o apsurdu“ pod nazivom *Mit o Sizifu*.

Kao preteče književnosti apsurda Nil Kornvel navodi više oblika književno-dramskog stvaralaštva od antike do modernog doba. Poseban osvrt daje na grčko pozorište (tzv. Staru komediju). Govoreći o Aristofanovom pozorištu, Kornvel tvrdi da je

¹⁷⁸ “often applied to the modern sense of human purposelessness in a universe without meaning or value” in “absurd, the” in Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York. Oxford University Press Inc.. 2001. p.1.

¹⁷⁹ “APSURD, THE” in Michelman, *op.cit.*, pp. 27-29.

¹⁸⁰ Cornwell, Neil. *The Absurd in Literature*. Manchester. Manchester University Press. 2006. p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 2-3.

¹⁸² “explicitly philosophical conception of absurdity” in Michelman, *op.cit.*, p.27.

¹⁸³ “radical contingency of all things that exist” in *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

ono stavljalno naglasak na intelektualnu vrstu duhovitosti, ali ističe i značaj elemenata izvođenja koji su stvarali snažan efekat.¹⁸⁵ Ti elementi izvedeni su iz najstarijih rituala, obreda plodnosti ili seoskih zabava. Kornvel tvrdi da apsurd u jednakoj meri nastaje kako iz komedija, tako i iz tragedija.¹⁸⁶ Prema njegovom mišljenju i menipska satira je uticala na razvoj evropskog romana, kao i dramske alegorije moraliteta, koji su se pojavili u Engleskoj krajem XIV veka, a razvijali u Francuskoj i šire.¹⁸⁷ Period od XVI-XVIII veka obeležila je *commedia dell' arte* kao popularna forma u Italiji, Francuskoj i drugim delovima Evrope, koja je stvorila različite vrste komičnih likova, kao što su Harlekin ili Pantalone, koji su upadali u „raznolike vrste neprimerenih semantičkih spekulacija i verbalnih nesporazuma“.¹⁸⁸ Šekspirova dela, smatra Kornvel, nude obilje primera apsurdna raznih vrsta.¹⁸⁹ Elemente apsurdna Kornvel nalazi i kod Svifta, Sterna, Gogolja, Dikensa i Dostojevskog.¹⁹⁰

2.2.2. Eksplikacija apsurdna u Kamijevom *Mitu o Sizifu*

Apsurd se najbolje može razumeti sagledavanjem fundamentalnih Kamijevih ideja u njegovom književno-filozofskom ogledu iz prve faze stvaranja pod nazivom *Mit o Sizifu*. Imajući u vidu da je delo nastalo 1942. godine u doba košmara Drugog svetskog rata u Evropi, razloge njegovog postojanja možemo tražiti i u destruktivnom vremenu predratnog nacizma, ratnih razaranja i totalitarnih društvenih sistema. Dejvid Kerol (David Carroll) u svom radu „Ponovno promišljanje apsurdna: Mit o Sizifu“ (“Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe“) upućuje na jednu takvu pretpostavku navodeći da je teško ne povezati njegovo osećanje tragičnog beznada sa sramnim padom Francuske u ruke nacističke Nemačke, Okupacijom i višijskom kolaboracijom.¹⁹¹ S druge strane ovo delo ima svoj univerzalni karakter i poruke koje su i danas značajne.

¹⁸⁵ Michelman, *op.cit.*, p.33.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Cornwell, *op.cit.*, pp. 36-37.

¹⁸⁸ “multifarious forms of incongruous semantic speculation and verbal misunderstanding” in *Ibid.*, p.37.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.39.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 41-56.

¹⁹¹ “and it is difficult not to relate its sense of tragic hopelessness to France’s ignominious defeat at the hands of Nazi Germany, the Occupation and Vichy collaboration” in Carroll, David. “Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe”. In Hughes, E. J. (ed.). *The Cambridge Companion to Camus*. Cambridge. Cambridge University Press. 2007. p. 53.

Pišući o osobenosti Kamijevog dela u knjizi *Filozofija apsurdna i pobune Albera Kamija* Adam Ninković smatra da Kami „briše granice između filozofije i književnosti“. ¹⁹² Primenjujući oba načina izražavanja Kami u svojim delima koristi, kako Ninković objašnjava, „i živu neposrednost književnog kazivanja i strogu logičnost filozofskog izražavanja“. ¹⁹³ Slično se izrazio i Jovan Hristić svrstavajući ovo Kamijevo delo uz filozofska dela poput Hajdegerovog *Bitka i vremena*, Sartrovog *Bića i ništavila*, Merlo-Pontijeve *Fenomenologije percepcije* u kojima se uočava spoj „literarne imaginacije i filozofske diskusije“. ¹⁹⁴

Pre same eksplikacije *Mita o Sizifu*, potrebno je napomenuti da je Kami i u svojim ranim esejima tragao za razrešenjem apsurdna ne prihvatajući pasivni vid života, prezirući apsurdnu sudbinu, naglašavajući potrebu revolta, ali isto tako i značaj čovekove svesti. Stoga on kaže: „Sada više ne želim biti srećan, već samo svjestan“. ¹⁹⁵ Adam Ninković je sažeo ovo Kamijevo shvatanje apsurdna „kao suštinu čovekove sudbine“, dok revolt vidi kao „mogućnost da se ta sudbina podnese na ljudski način“. ¹⁹⁶

Mit o Sizifu je, kako nam Kami saopštava, ogled koji ne obrađuje apsurdnu filozofiju, već „apsurdnu osećajnost“. ¹⁹⁷ Stoga spada u jednu sasvim drugačiju vrstu literature, koja se razlikuje od klasičnih filozofskih dela i pre nalikuje Montenjevim *Ogledima*, Paskalovim *Mislama* ili Ničeovom *Zaratustri*. Raspravljajući o apsurdnom rasuđivanju Kami na prvim stranicama polazi od problema koji smatra najozbiljnijim, odnosno, problema samoubistva. Pokušavajući da shvati šta čoveka dovodi u situaciju da prizna da ga je život prevazišao i da ga nije shvatio Kami koristi slikovitu metaforu poredeći život sa dekorom glumca koji u jednom trenutku pada. ¹⁹⁸ To u čoveku stvara čudno osećanje, koje ga budi iz pukog trajanja i zaustavlja na momenat njegov automatizovan život. Tada se rađa osećanje apsurdna. Apsurd dovodi do osećaja razdvojenosti čoveka i njegovog života. Kami navodi različite primere onih koji su se na toj „poslednjoj okretnici“ odrekli života. ¹⁹⁹ Međutim, Kami ne smatra da apsurd zahteva smrt i u nastavku svog ogleda ima nameru da ispita njegove karakteristike. Završavajući

¹⁹² Ninković, Adam. *Filozofija apsurdna i pobune Albera Kamija*. Niš. Prosveta. 1997. str. 26.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Hristić, Jovan. *Oblici moderne književnosti*. Beograd. Nolit. 1968. str. 121-125.

¹⁹⁵ Camus, Albert. *Naličje i lice, Pirovanje, Ljeto (priče i eseji), Odabrana djela, Knjiga I*. Zagreb. Zora. 1971. str. 36.

¹⁹⁶ Ninković, *op.cit.*, str. 40.

¹⁹⁷ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 9.

¹⁹⁸ *Ibid.*, str. 14.

¹⁹⁹ *Ibid.*, str. 18.

razmatranje o samoubistvu on kaže: „Nasuprot tome, istinski napor jeste da se na toj okretnici održimo, koliko god je duže moguće, i da izbliza ispitamo čudesnu vegetaciju tih udaljenih predela“.²⁰⁰

Osećanje apsurda, objašnjava Kami, može da iznenadi čoveka na uglu neke ulice. I sve ono o čemu do tada nije razmišljao, kao što je dnevna rutina: „ustajanje, tramvaj, četiri sata u kancelariji ili fabrici, obrok, tramvaj, četiri sata rada, obrok, san“, sve ono što je do tada jednostavno sledio, odjednom se dovodi u pitanje i pojavljuje se „zašto“.²⁰¹ U tom trenutku čovek doživljava, kako Adam Ninković objašnjava, „razdvojenost i neusklađenost životnih ideala i postupaka koji se čine da bi se ti ideali postigli“.²⁰² Ninković se ovde poziva na razmišljanje Nikole Kovača u knjizi posvećenoj Kamiju pod nazivom *Sukob bića i ideala*.²⁰³ Nakon što se dekor sruši i pojavi pitanje 'zašto' budi se i svest o apsurd. Njeno dalje kretanje Kami pokušava da razmotri na emotivnom i logičkom planu kako bi sproveo istraživanje porekla apsurda. Kami će objasniti i širok spektar negativnih emocija, koje stvara apsurdno osećanje pri doživljaju čovekove prolaznosti, mučnini, koja se javlja u susretu sa besmisлом i čovekovoju svesti o smrti.

Suočavanje čoveka sa prolaznošću svoga bića stvara osećanje užasa. Postavljajući čoveka u odnos prema vremenu Kami objašnjava to osećanje: „On pripada vremenu i, zbog užasa koji ga obuzima, u njemu prepoznaje svog najgoreg neprijatelja. Sutra, on želi sutra, iako bi celim svojim bićem morao to da odbije. Ta pobuna tela, to je apsurd“.²⁰⁴ Osećanje mučnine čovek doživi suočavajući se sa besmisлом ljudskih radnji odnosno njihovim mehaničkim aspektom. Tu čovek doživi uznemirenost, kako kaže Kami i suočava se sa padom „pred slikom onoga što istinski jesmo“.²⁰⁵ I mučnina koju oseti takođe je apsurd, smatra Kami. Ipak, čoveku najteže pada svest o smrti koja u njemu stvara osećanje uzaludnosti svih njegovih napora, koji se ne mogu „opravdati pred surovom matematikom koja upravlja našim životima“.²⁰⁶

Ispitujući relaciju čoveka i sveta koji ga okružuje Kami uočava čovekovu potrebu da razjasni iracionalnu stranu tog sveta i da stvori nešto sebi blisko i smisaono. I na toj relaciji čovek takođe doživljava apsurd u tom suprotstavljanju iracionalnog i želje za

²⁰⁰ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 18.

²⁰¹ *Ibid.*, str. 21.

²⁰² Ninković, *op.cit.*, str. 46.

²⁰³ Vidi: Kovač, Nikola. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo. Svjetlost. 1975.

²⁰⁴ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 22.

²⁰⁵ *Ibid.*, str. 23.

²⁰⁶ *Ibid.*, str. 24.

jasnoćom. U svojim *Antropološkim esejima* Nikola Milošević je objasnio da je apsurd kod Kamijsa „kontrast između čovekove želje za racionalnim i sveta koji joj želji ne odgovara; s tim što bi se pojam svet ovde shvatio u najširem smislu te reči koji obuhvata i samog čoveka“.²⁰⁷

Osnova tog konflikta između sveta i čovekovog duha je po Kamiju svest koju posedujemo i ta svest od nas zahteva da iz doživljaja apsurdna izvučemo zaključke. Stoga Kami kaže: „Živeti, to znači učiniti da živi apsurd“.²⁰⁸ Filozofska pozicija koju Kami ovde predlaže jeste pobuna, koja „rasprostire svest preko celog iskustva“.²⁰⁹ Prvi Kamijev zaključak upućuje na to da apsurd od čoveka zahteva najviši stepen aktivizma: „Apsurdni čovek može samo da sve istroši i da iscrpi i samog sebe. Apsurd je njegova krajnja napetost, ona koju on neprekidno održava usamljenim naporom, jer zna da u ovoj svesti i u ovoj pobuni iz dana u dan on svedoči o svojoj jedinoj istini, koja je izazov“.²¹⁰ Drugi važan zaključak koji Kami izvlači iz doživljaja apsurdna jeste da su smrt i apsurd „principi jedine razumne slobode“.²¹¹ Nadežda Predojević u svom radu „Kamijeva filozofija apsurdna“ pojašnjava ovu situaciju apsurdnog čoveka: „Baš doživljajem apsurdna čovek je upućen na svestrano razvijanje snaga, na maksimalno izivljavanje. Baš zato što živi u susret smrti, koja je najevidentniji apsurd, slobodan je u iskorišćavanju svega što mu život pruža“.²¹² Prema Kamijevom shvatanju prihvatanje apsurdnog života znači i prihvatanje da u njemu nema utehe, niti bilo koje vrste iluzija, te je stoga važno „ne da se živi bolje, već da se živi najviše“.²¹³ Prihvatanje apsurdna, prema tumačenju Adama Ninkovića, znači da je „etika kvantiteta života“ postala uslov „etike kvaliteta života“.²¹⁴ Govoreći o idealu apsurdnog čoveka, Kami izvlači treći zaključak: „Sadašnjost i neprekidni niz sadašnjosti pred jednom dušom stalno svesnom, to je ideal apsurdnog čoveka“.²¹⁵ Svest o apsurdnu koja se rađa iz ova tri zaključka Kami objedinjuje parolom: „Moja pobuna, moja sloboda i moja strast“.²¹⁶ U svom radu „Humanizam Albera Kamijsa“ Jelena R. Novaković je objasnila ove tri konsekvence na sledeći način: „Pobuna predstavlja neprekidnu borbu koja je beznadežna, ali koja daje životu veličinu, uznosi čovekov um koji se neprekidno

²⁰⁷ Milošević, Nikola. *Antropološki eseji*. Beograd. Nolit. 1978. str. 92.

²⁰⁸ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 65.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, str. 67.

²¹¹ *Ibid.*, str. 71.

²¹² Predojević, Nadežda. „Kamijeva filozofija apsurdna“. *Gledišta*. Beograd. Januar 1972. str. 82.

²¹³ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 72.

²¹⁴ Ninković, *op.cit.*, str. 69.

²¹⁵ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 76.

²¹⁶ *Ibid.*, str. 76.

suočava sa onim što ga prevazilazi. Sloboda ga oslobađa robovanja konvencijama, a strast mu pruža mogućnost da živi u apsurdnom svetu umnožavajući lucidna iskustva [...]“.²¹⁷

Kako bi ilustrovao svoja zapažanja o prirodi apsurdnog osećanja, Kami je stvorio galeriju junaka apsurdnog života, koji žive u skladu sa onim što on naziva „moral kvantiteta“.²¹⁸ U te junake on ubraja Don Žuana koji neprestano ponavlja ljubavna iskustva, glumca koji stalno niže uloge, osvajača koji niže pobede i stvaraoča koji opisuje mnoštvo istina, jer je svestan da apsolutna istina ne postoji. Ipak, najtipičniji junak apsurdna, koji u sebi sublimira sva pomenuta iskustva je Kamijev Sizif. Za razliku od svih naših predstava o Sizifu kao mučeniku, Kamijev Sizif je heroj od kojeg treba učiti. Adam Ninković je vrlo sažeto izneo Sizifove osobine koje ga određuju kao apsurdnog čoveka objasnivši da Sizif „*dostojanstveno prihvata svoju sudbinu da neprekidno obavlja težak posao bez ikakvog dubljeg smisla, prezire onostrane sile bogove koji ga misliše kazniti najtežom kaznom za čoveka, prkosi svojoj sudbini, veliča apsurd stalnom strašću za životom i revoltom protiv besmisla, a u svemu tome vidi razloge za svoju, ljudsku sreću*“²¹⁹.

2.2.3. Teatar apsurdna

Kada govorimo o kategoriji apsurdna i njenoj prisutnosti u književnosti teško je zaobići delatnost dramskih pisaca poput Semjuela Beketa, Ežena Joneska, Artura Adamova i Žana Ženea. Iako nisu svi bili Francuzi, ovi pisci pronašli su u posleratnom Parizu atmosferu, koja im je omogućila da eksperimentišu i predstave svoja dela. Na isti način na koji je postao okrilje modernističkom pokretu u književnosti i slikarstvu okupljajući pisce i slikare iz različitih krajeva sveta: Španca Pikasa, Ruse Kandinskog i Šagala, američke pisce Gertrudu Štajn i Hemingveja, Irca Džojisa i mnoge druge, Pariz je postao plodno tle i za teatar apsurdna.

Sam termin *teatar apsurdna* skovao je Martin Eslin (Martin Esslin) za dramska ostvarenja Beketa, Joneska, Adamova i Ženea, ali i nekih drugih pisaca, čija dela po sadržinskim i formalnim osobenostima predstavljaju paralele sa delima ova četiri glavna predstavnika. Istražujući kategoriju apsurdna Eslin je napisao vrlo opsežnu, bogatu i sadržajnu studiju pod nazivom *Teatar apsurdna (The Theatre of the Absurd)* u kojoj se

²¹⁷ Novaković, Jelena R. „Humanizam Albera Kamija“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Novi Sad. Knjiga šezdeset prva, sveska 3. 2013. str. 770.

²¹⁸ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 93.

²¹⁹ Ninković, *op.cit.*, str. 75. (kurziv A.N.)

bavio ne samo analizom pojedinačnih dela pomenutih autora, nego je detaljno izložio dugu tradiciju apsurdne misli u dramskim delima, prisutnu još od neverbalnih formi pozorišta i ukazao na značaj stalnih nastojanja pravih umetnika da prodru izvan automatizovane stvarnosti i suoče čoveka sa njegovom konačnošću.

Na početku svojih razmatranja Martin Esslin usvaja definiciju apsurda, koju je izložio Ežen Jonesko u svom eseju o Kafki, a koja se može primeniti i na teatar apsurda. Jonesko, poput Kamijsa, zapravo govori o apsurdnom osećanju objasnivši da kada je „odsečen od svojih religioznih, metafizičkih i transcendentalnih korena, čovek je izgubljen; celokupno njegovo delovanje postaje besmisleno, apsurdno, beskorisno“.²²⁰ Esslin naglašava da je taj metafizički bol zbog apsurdnosti čovekovog položaja tema dramskih dela Beketa, Adamova, Joneska, Ženea i drugih pisaca o čijim delima raspravlja u svojoj knjizi. Međutim, nije samo tematska ravan ono što definiše i uobličava teatar apsurda. Slično osećanje besmisla i gubitka ideala susreće se i u delima dramatičara kao što su Žan Žirodu, Sartr ili Kami. Međutim, postoji razlika u formi izražavanja između ovih pisaca i dramatičara koje Esslin svrstava u teatar apsurda. Prva grupa pisaca kao svoje sredstvo izražavanja koristi lucidno i logičko rasuđivanje, dok teatar apsurda „teži da izrazi svoje osećanje besmisla ljudskog stanja i neadekvatnost racionalnog pristupa direktnim napuštanjem racionalnih sredstava i diskurzivnog mišljenja“.²²¹

Dakle, dok tradicionalno pozorište pokušava da stvori jednu fotografsku predstavu života, teatar apsurda teži ritualnim, arhetipskim i alegorijskim vizijama koje liče na svet snova. U središtu tih vizija je čovekova zbunjenost koja proističe iz činjenice da nema odgovore na egzistencijalna pitanja: zašto živimo, zašto moramo da umremo, zašto postoje nepravda, patnja i slično. Govoreći o toj formi izražavanja teatra apsurda Esslin napominje da ovi dramatičari odbacuju rasprave o apsurdnom čovekovom položaju i da sam apsurd predstavljaju putem konkretnih scenskih slika koristeći instinkt i intuiciju.²²² Sam jezik se obezvređuje, a ono što Esslin naziva poezija, pojavljuje se iz konkretnih i objektiviziranih prizora scene. Drugim rečima, sve što se na sceni događa premašuje ono što je o tome rečeno.

²²⁰ “cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless” in Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth. Penguin Books Ltd. 1968. p.23.

²²¹ “strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought” in *Ibid.*, p. 24.

²²² *Ibid.*, p. 25.

2.3. Hermeneutika

Shodno različitim kontekstima u kojima se tokom istorije koristila, hermeneutika može imati više različitih definicija, te se može odrediti kao: teorija biblijske egzegeze, metodologija opšte filologije, nauka o lingvističkom razumevanju, metodološka osnova humanističkih nauka, fenomenologija bivstvjućeg (*Dasein*), ali i sistem tumačenja simbola i mitova.²²³ Iako se, istorijski govoreći, izraz hermeneutika može pratiti unazad do grčke kulture, tek nakon pojave hrišćanstva i u neposrednoj vezi s problemom tumačenja biblijskih tekstova, hermeneutika se razvila kao teorija tumačenja. Počev od Fridriha Šlajermahera (1768-1834), koji se smatra utemeljivačem moderne tradicije hermeneutike, javljaju se izvesne filozofske teme, koje će kasnije u radovima Diltaja, Hajdegera, Gadamera, Rikera, Habermasa, Hirša i drugih izrasti u posebnu hermeneutičku tradiciju.

Ovde ćemo se kratko osvrnuti na hermeneutiku Pola Rikera, koja će biti osnova hermeneutičke rekonstrukcije u poslednjem delu istraživanja. Za razliku od Gadamerove filozofske hermeneutike ili Betijeve jurističke, hermeneutika Pola Rikera je orijentisana na probleme tumačenja književnog dela. Riker je u svom radu „*Zadatak hermeneutike*“ (“The Task of Hermeneutics“) istakao da je „hermeneutika teorija postupka razumevanja i njegovih relacija sa tumačenjem tekstova“.²²⁴ Svaki tekst, bilo da je književni ili neki drugi, ima svoju semantičku autonomiju, koja podrazumeva distancu u odnosu na čitaoca, koji je isključen iz čina pisanja, kao i na pisca, koji je isključen iz čina čitanja.²²⁵ Riker smatra da se suština nekog dela ogleda u prevazilaženju psihosocioloških uslova stvaranja i u njegovoj otvorenosti za neograničen broj čitanja u različitim društveno-kulturnim kontekstima.²²⁶ Dekontekstualizacija omogućava otvorenost teksta ka doslovno svakom čitaocu, pa se shodno tome stvara mogućnost polisemičnih čitanja.

²²³ Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston. Northwestern University Press. 1969. p. 33.

²²⁴ “hermeneutics is the theory of the operation of understanding in its relations to the interpretation of texts” in Ricoeur, Paul. “The Task of Hermeneutics”. Trans. David Pellauer. *Philosophy Today*, Vol. 17. Issue 2. 1973. p. 112.

²²⁵ Ricoeur, Paul. “What is Text? Explanation and Understanding”. In P. Ricoeur. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*. Trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson. Evanston. Northwestern UP. 1991. p. 106.

²²⁶ Ricoeur, Paul. “The Hermeneutical Function of Distanciation”. Trans. David Pellauer. *Philosophy Today*. Vol.17. Issue 2. 1973. p. 133.

Riker nastoji da pomiri *objašnjenje* kao epistemološku ravan sa *razumevanjem* odnosno ontološkom ravni. U svom radu „Model teksta“ (“The Model of the Text“) Riker objašnjava da je razumevanje posredovano čitavim postupcima objašnjavanja koji mu prethode i koji uz njega idu i zaključuje esej opazajući da korelacija između objašnjenja i razumevanja predstavlja hermeneutički krug.²²⁷ Postoji i treći element koji Riker naziva apropijacija ili asimilacija, kojim se zaokružuje trijada i ona kao poslednja faza u hermeneutičkom procesu posreduje između teksta i sopstva. Morni Džoj (Morny Joy) iznosi stav da za Rikera svako dublje razumevanje teksta povlači za sobom i samorazumevanje.²²⁸ Stoga je svaka aktivnost tumačenja teksta blisko povezana sa samorazumevanjem, te je sam čin tumačenja sredstvo ili skretanje ka kompletnom pitanju samorazumevanja.

U uvodu svog izdanja Rikerovih eseja pod nazivom *Sukob tumačenja: eseji iz oblasti hermeneutike* (*The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*) Don Ihde (Don Ihde) objašnjava da, bez obzira na činjenicu što je svaka reč višeznačna, za Rikera se hermeneutika jezika fokusira na određene privilegovane reči, odnosno one koje imaju simboličko značenje. Stoga hermeneutika postaje prvenstveno tumačenje i istraživanje onih reči koje imaju višestruki smisao. Na taj način se definiše oblast hermeneutičkog problema kod Rikera i ona se usmerava ka rečima koje imaju simboličko značenje.²²⁹ Tumačenje je misaoni proces, koji se sastoji u dešifrovanju skrivenog značenja u očiglednom značenju, u razotkrivanju nivoa značenja impliciranih u doslovnom značenju.²³⁰ Tekst u tom slučaju nije obični narativ ili deskriptivni traktat, već ima svoje analogijsko ili alegorijsko značenje. Zadatak hermeneutičara je da otkrije i objasni to značenje. Zadatak Rikerove hermeneutike je reformulacija kategorije subjekta, čije je osnovno težište proces dekodiranja znakova, simbola i značenjskih elemenata i fragmenata koji konstituišu subjekat, ali ga i decentriraju. Riker smatra da se tumačenje teksta završava interpretacijom sebe sama, odnosno subjekta koji se od tada bolje shvata, na drugačiji način razume ili od tog trenutka počinje da se razume.²³¹

²²⁷ Ricoeur, Paul. “The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text”. *New Literary History*. Vol. 5. Issue 1, What is Literature. 1973. pp. 93-97.

²²⁸ Joy, Morny. “Rhetoric and Hermeneutics”. *Philosophy Today*. 32.4. 1988. p. 279.

²²⁹ Ihde, Don. “Editor’s Introduction “. In P. Ricoeur. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evanston. Northwestern University Press. 1974. p. xvi.

²³⁰ Ricoeur, “Existence and Hermeneutics” in *Ibid.*, p. 13.

²³¹ Ricoeur, “What is Text? Explanation and Understanding”, p. 118.

3. EGZISTENCIJALISTIČKI ASPEKTI PINČONOVE PROZE

3.1. Obrazac intencionalnosti i njegove alternative u romanu V.

3.1.1. Pojam intencionalnosti

Pojam *intencionalnost* potiče još iz vremena sholastike. Interesovanje za ovaj pojam oživeo je austrijski filozof i psiholog Franc Brentano (Franz Brentano).²³² U okviru svojih istraživanja izloženih u delu *Psihologija viđena sa empirijske tačke gledišta* (*Psychologie vom empirischen Standpunkt*, 1874) Brentano koristi pojam intencionalnost kao temeljnu strukturu psihičkog, odnosno činjenicu da svaki doživljaj ima u sebi nešto predmetno, što on određuje kao „intencionalnu inegzistenciju“²³³. Stoga kaže: „Svaki psihički fenomen karakteriše ono što sholastika Srednjeg veka naziva intencionalna (ili mentalna) inegzistencija objekta, a što mi možemo nazvati, iako time nećemo izbeći u potpunosti dvosmislenost, upućivanje na sadržaj, upravljanje prema objektu (koji ne treba shvatiti ovde u značenju stvari), ili imanentna objektivnost. Svaki psihički fenomen obuhvata nešto kao objekat unutar sebe [...]“²³⁴

Za razliku od Brentana koji se kreće u domenu psiholoških pitanja, Husserl nastoji da se bavi filozofskim aspektom intencionalnosti, poimajući je kao važnu karakteristiku svesti. Stoga intencionalnost definiše kao osobenost psihičkih procesa da budu „svest o nečemu“.²³⁵ Da bi potkrepio ovu definiciju, Husserl obrazlaže da je opažanje uvek opažanje nečega, rasuđivanje je rasuđivanje predikativno formiranog kompleksa stanja, itd. Husserl ne insistira na činjenici da sve psihičke fenomene karakteriše intencionalno. On posebno naglašava da su čiste senzacije (ono što naziva „senzorni materijali“ ili

²³² Woodruff Smith, David and McIntyre, Ronald. *Husserl and Intentionality*. Dordrecht, Boston, Lancaster. D. Reidel Publishing Company. 1984. p. 2.

²³³ “intentional inexistence” in Brentano, Franz. *Psychology from an Empirical Standpoint*. English Translation 1973 and 1995 Routledge. London and New York. Routledge Classics. 2015. p. ix.

²³⁴ “Every mental phenomenon is characterized by what the Scholastics of the Middle Ages called the intentional (or mental) inexistence of an object, and what we might call, though not wholly unambiguously, reference to a content, direction toward an object (which is not to be understood here as meaning a thing, or immanent objectivity. Every mental phenomenon includes something as object within itself [...]” in *Ibid*, p. 92.

²³⁵ “the consciousness of something” in Husserl, Edmund. *Ideas pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*. Translated by F. Kersten. The Hague, Boston, Lancaster. Martinus Nijhoff Publishers. 1983. p. 74.

materija („hyle“) percepcije) neintencionalne, iako sugeriše da one postoje samo kao konstituenti kompleksnih intencionalnih fenomena, u prvom redu, percepcija.²³⁶

Huserl označava one psihičke fenomene koji su intencionalni kao 'činove svesti' ili jednostavnije samo 'činove'. On objašnjava da je ovaj termin samo skraćena za intencionalni fenomen ili intencionalno iskustvo.²³⁷ Pod činom Huserl podrazumeva upravo onu komponentu intencionalnog događaja svesti, koju sam subjekt raspoznaje 'reflektovanjem' svojeg iskustva, isključujući empirijske činjenice o intencionalnom predmetu i njegovoj relaciji prema subjektu. Stoga je čin upravo ono što možemo nazvati 'iskustvena' komponenta intencionalnog događaja, očišćenog, kako kaže Huserl, od pretpostavki koje se tiču njegovog prožimanja sa prirodom.²³⁸ Za Huserla je *ono što je dato* zapravo *intencionalni predmet* odnosno *fenomen*. Huserl kasnije koristi termine *noeza* (*noesis*) i *noema* (*noema*) kako bi označio korelaciju između čina svesti i predmeta svesti.²³⁹

Tvrđnja da je intencionalnost činova njihova „upućenost“ na predmete sugeriše da je svest o nečemu neka vrsta relacije, koju Huserl naziva „intencionalna relacija“ između osoba (ili činova) i različitih vrsta predmeta.²⁴⁰ Kada opažamo drvo uspostavljamo intencionalnu relaciju sa fizičkim predmetom; kada rasuđujemo da je to drvo brest, uspostavljamo intencionalnu relaciju sa konkretnim stanjem stvari ili konkretnim individualnim o kojem rasuđujemo. Postoje mnoge relacije između nas i predmeta koje ne uključuju svest na neki suštinski način. Ono što čini intencionalnost svojstvom karakterističnim za svest jeste da su intencionalne relacije – relacije posebne vrste, različite od onih neintencionalnih. U klasičnim pristupima, odnosno teorijama „intencionalnih predmeta“²⁴¹ intencionalnost svesti uspostavlja odnos između ličnosti i običnih entiteta ka kojima su usmereni činovi, a ne ka neobičnim „intencionalnim predmetima“. To ne znači da su predmeti intencionalnih relacija neobična ontološka kategorija, već da same intencionalne relacije, u poređenju sa običnim, neintencionalnim relacijama, pokazuju karakteristike, koje su metafizički atipične.

²³⁶ Vidi: Husserl, *Ideas pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, pp. 73-75 and pp. 203-207.

²³⁷ Husserl, Edmund. *The Logical Investigations. Volume II*. Translated by J.N.Findlay from the Second German edition of *Logische Untersuchungen*. Edited by Dermot Moran. London and New York. Routledge. 2001. pp. 101-102.

²³⁸ Husserl, *Ideas pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*, pp. 78-81; pp. 112-114 and pp. 114-117.

²³⁹ *Ibid*, pp. 211-233.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 73.

²⁴¹ “intentional objects” in Woodruff Smith, David and McIntyre, Ronald, *op.cit.*, pp. 40-87.

U kratkom članku „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“ Sartr iznosi osnovnu tezu Huserlovog filozofskog stanovišta da je „svaka svest svest o nečem“.²⁴² Ova naizgled jednostavna tvrdnja će odrediti neke važne korake Sartrove argumentacije u njegovoj teoriji bića izloženoj u obimnom delu *Biće i ništavilo*. Ona isto tako oblikuje njegov način razmišljanja o emocijama u filozofskom spisu „Skica za teoriju emocija“ i predstavlja ključ razumevanja analize imaginarnog u spisu „Imaginarno“.²⁴³

U analizi Huserlovog pojma intencionalnosti pokazali smo da intencionalnost predstavlja imanentnu relaciju između čina svesti i njegovog korelativa i da je fundamentalna suština intencionalnosti njen noematski smisao dat na određen način. Sartr je veoma cenio ova dva aspekta. U pomenutom spisu „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“ Sartr odvaja Huserla od onog što naziva „prehrambenom filozofijom“ idealizma i realizma koja ili redukuje transcendenciju objekata u naše imanentne ideje o tim objektima ili pretpostavlja da su ti objekti „nešto apsolutno što će naknadno stupiti u vezu s nama“.²⁴⁴ Međutim, Sartr objašnjava i Huserlovo stanovište prema kojem imanentna relacija između čina svesti i objekta pokazuje da, iako je svet u suštini spoljašnji u odnosu na svest, on je takođe i relativan u odnosu na nju.²⁴⁵ Sam Sartr pridaje mnogo više važnosti obeležju svesti da „transcendira samu sebe“ i tu dolazi do razmimoilaženja stavova ova dva filozofa. Sartr smatra da je priroda predmeta različita od svesti, da on nikako ne može ući u svest, odnosno, da ga svest ne može dostići. Stoga u svesti nema ničeg drugog do njene težnje ka transcendiranju sebe:

Svest se u isti mah očistila, ona je jasna kao snažan vetar, u njoj više nema ničeg sem jednog pokreta bežanja od sebe, klizanja van sebe. [...] ona je samo spoljašnjost sebe same i svešću je čini to apsolutno bekstvo, to odbijanje da bude supstanca. [...] Tu potrebu svesti da postoji kao svest o nečem drugom no što je ona sama Huserl naziva „intencionalnošću“.²⁴⁶

²⁴² Sartr, Žan-Pol. „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Frida Filipović. Beograd. Nolit. 1984. str. 290. (kurziv Ž.P.S)

²⁴³ Hatzimoysis, Anthony. *The Philosophy of Sartre*. London and New York. Routledge Taylor and Francis Group. 2014. p. 11.

²⁴⁴ Sartr, „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“, str. 289-290.

²⁴⁵ *Ibid*, str. 290.

²⁴⁶ *Ibid*.

U spisu „Transcendencija ego-a“ Sartr određuje svest pomoću intencionalnosti, objašnjavajući da preko intencionalnosti svest „transcendira samu sebe“.²⁴⁷ Stoga metafora „jasna kao snažan vetar“ označava da je svest apsolutna aktivnost, u onoj meri u kojoj je „svest o nečemu“, što je njen „zakon egzistencije“.²⁴⁸ Sartr označava ovu vrstu svesti kao „svest prvog stepena“ ili „nereflektovana svest“²⁴⁹.

3.1.2. V. kao metafora dvadesetog veka

Većina autora, koja je pisala o Pinčonovom romanu *V.*, polazi od tumačenja narativne strukture romana i tematske ravni, koje se koncentrišu oko dva glavna lika: Benija Profejna i Herberta Stensila.²⁵⁰ Ovakva nelinearna struktura romana se račva u dva smera: jedan koji prati lutanja Benija Profejna po istočnoj obali SAD-a i drugi koji je usmeren na Stensilovu potragu za simbolikom slova V. kroz različite delove sveta i različite kritične istorijske momente.

Imajući u vidu činjenicu da se pred čitaocem smenjuje čitava burleska istorije XX veka tako što poglavlja romana koja opisuju događaje sa američkog kontinenta iz 1956. godine prati niz poglavlja sa toponimima Libijske pustinje, Belog Nila, Aleksandrije s početka XX veka, Firence krajem XIX veka, Namibije s početka XX veka, Malte tokom Prvog svetskog rata i nakon Drugog svetskog rata, kao i Pariza iz 1913. godine, roman *V.* možemo posmatrati i kao vrlo snažnu i efektanu metaforu dvadesetog veka. Ona je svoj odraz našla u stihovima Brende Viglsvort, koju Beni Profejnj sreće u Valeti pred sam kraj romana:

Ja sam dvadeseti vek [...]. Ja sam regtajm i tango; font bez serifa, jasna geometrija.
Ja sam bič od kose device i zamršeni okovi dekadentne strasti. Ja sam svaka pusta
železnička stanica u svakoj prestonici Evrope. Ja sam Ulica, nemaštovite vladine
zgrade; café-dansant, igračka na navijanje, džez saksofon; šnala za kosu turistkinje,
gumene grudi vile, putni sat koji uvek pokazuje pogrešno vreme i otkucava u

²⁴⁷ Sartr, Žan-Pol., „Transcendencija ego-a: skica za jednu fenomenološku deskripciju“ *U* Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Eleonora Prohić. Beograd. Nolit. 1984. str. 298.

²⁴⁸ *Ibid.*, str. 299.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Vidi: Collado-Rodríguez, Francisco. „History and Metafiction: V’s Impossible Cognitive Quest“. *Atlantis*. XV 1-2. May-November. 1993. p. 6. Vidi i: Hausdorff, Don. „Thomas Pynchon’s Multiple Absurdities“. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Vol. 7. No. 3. Autumn, 1966. pp. 259-260; Pearce, Richard. *Critical Essays on Thomas Pynchon*. Boston Massachusetts. G.K. Hall. 1981. p. 20.

različitim tonovima. Ja sam mrtvo palmino drvo, crnačke plesne cipele, presahla fontana po isteku turističke sezone. Ja sam svaki dodatak noći.²⁵¹

Ovi stihovi ilustruju neke od važnih odlika i tema Pinčonovog roman *V.* Regtajm i tango su dve vrste muzičkih ritmova koje se pojavljuju krajem XIX veka. Regtajm je američki žanr, dok je tango ples na koji je, kako navodi autorka Merilin Grejs Miler (Marilyn Grace Miller), uticala i evropska i afrička kultura, posebno kolonizovani deo Afrike.²⁵² Oba ritma se pojavljuju krajem devetnaestog veka. Smenjuje ih džez koji se pojavljuje na američkom tlu početkom dvadesetog veka. Moderniji oblici džeza nastaju sredinom pedesetih godina što je upravo vremenski period koji obeležava početak romana.²⁵³ Roman počinje na Badnje večer 1955. godine u SAD-u, a završava se na 1956. godine Malti, u trenutku kada je Malta uspela da se razvije do diarhije. Time se ocrtava kako vremenska tako i prostorna linija događaja romana.

Upadljivo je i Pinčonovo korišćenje sintagme „font bez serifa“. Neki tipografski izvori komentarišu oblike fonta bez serifa kao „groteske“.²⁵⁴ Simbolika fonta ukazuje na preovlađujući ton romana, koji je karikaturno-fantastični, odnosno, groteskan i ne izaziva uvek komična, već često zastrašujuća osećanja. Pominjanje „device“ je svakako aluzija na jednu od inkarnacija V. odnosno Viktoriju Ren, koja je pohađala samostansku školu i jedno kratko vreme bila religiozna. „Zamršeni okovi dekadentne strasti“ simbolizuju sve one dekadentne skupine od pijanih mornara u krčmi „Mornareva grobnica“, preko Čitave bolesne družine, Foplove opsadne zabave do mondenskog sveta okupljenog oko tragične igralice Melani L'Erodi u Parizu 1913. godine.

Slika „nemaštovitih vladinih zgrada“ ukazuje na politikanstvo, intrige i špijunažu u koje su upleteni likovi poput Sidnija Stensila, kojeg angažuje Ministarstvo spoljnih poslova Velike Britanije, Godolfina koji je bio deo osvajačke ekspedicije na tajanstveno mesto Vajsu u ime Imperije i mnogi drugi na nekoliko različitih kontinenata. Simbolika „putnog sata koji uvek pokazuje pogrešno vreme i otkucava u različitim tonovima“ i „igračke na navijanje“ ukazuje na mnoge aspekte mehanizacije, odnose živog i neživog i delovanja entropije kao neizbežne sile. Završni stihovi u kojima mlada autorka pominje „mrtvo palmino drvo, crnačke plesne cipele, presahlu fontanu po isteku turističke sezone“

²⁵¹ Pinčon, V., str. 465.

²⁵² Vidi: Miller, Marilyn Grace. *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin. University of Texas Press. 2004. p. 86.

²⁵³ Vidi: “The San Francisco Scene in the 1950s”. In T. Gioia. *West Coast Jazz: Modern Jazz in California, 1945-1960*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1998. pp. 86-114.

²⁵⁴ Rabinowitz, Tova. *Exploring Typography*. New York. Thomson Delmar Learning. 2006. p. 132.

predstavljaju metaforu kolonizovanog sveta u koji hrle turisti, koji, kako Robert Njumen objašnjava poseduju „kolonijalni mentalitet“, jer nisu u stanju da sagledaju zemlju koju uzurpiraju na način na koji je vidi domaće stanovništvo.²⁵⁵

Sve ove teme okupljaju niz Pinčonovih anti-junaka suočenih sa tamnim hodnicima istorije XX veka i otuđenim i bolesnim strukturama američkog i evropskog društva u okviru kojih je teško izboriti se za sopstvenu autentičnu egzistenciju. Ovde ćemo istražiti način na koji njihova svest uspostavlja relacije sa mehanizovanom svetom, koji ih okružuje i iz kojeg preuzimaju egzistencijalnu suštinu, koristeći se Huserlovim i Sartrovim pojmom intencionalnosti.

3.1.3. Pinčonov roman intencionalnosti

U svojoj studiji „Između Sartra i Frojda: roman Tomasa Pinčona V.“ (“Between Sartre and Freud: Thomas Pynchon’s V.”) Džulijus Rouvan Rejper (Julius Rowan Raper) naziva Pinčonov roman V. „romanom intencionalnosti“.²⁵⁶ Rejper na samom početku navodi da ovde upotrebljava pojam intencionalnost u značenju u kojem ga koriste Huserl i Sartr objašnjavajući da je u romanu V. pažnja pojedinca opsesivno usmerena prema neživim predmetima. Međutim, iz daljeg toka njegovog izlaganja, jasno je da o intencionalnosti govori kao o „Sartrovom obrascu“²⁵⁷ i da se više ne poziva na Huserla.

Posmatrajući ovaj roman kao roman intencionalnosti pokušaćemo da pratimo korelacije između činova svesti i predmeta svesti kroz delovanje žene čije je prvobitno ime Viktorija Ren, kako bismo uočili posledice sve većeg vezivanja svesti za mehaničke predmete, odnose živog i neživog i težnju stapanja sa neživim. Kroz analizu traganja Herberta Stensila za tajnom koja se krije „iza i unutar V.“,²⁵⁸ pokušaćemo da odredimo suštinu intencionalnih relacija koje se uspostavljaju unutar opsesije. Uzimajući u obzir Rejperovo zapažanje da likovi poput Benija Profejna i Fausta Maijstrala narušavaju obrazac po kojem deluju Viktorija, Herbert i mnoštvo drugih likova u romanu²⁵⁹, utvrdićemo u kojoj meri relacije njihove svesti odstupaju od datog obrasca delovanja i

²⁵⁵ “the colonial mentality” in Newman, Robert, D. *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia, South Carolina. University of South Carolina Press. 1986. p. 49.

²⁵⁶ “a novel of intentionality” in Raper, Julius Rowan. “Between Sartre and Freud: Thomas Pynchon’s V.” in J. R. Raper. *Narcissus from Rubble: Competing Models of Character in Contemporary British and American Fiction*. Baton Rouge and London. Louisiana State University Press. 1992. p. 37.

²⁵⁷ “Sartrean pattern” in *Ibid.*

²⁵⁸ Pinčon, V., str. 59.

²⁵⁹ Raper, *op.cit.*, p. 38.

koji je to sačuvani vid ljudskosti u njima, koji od sebe odbija sav mehanizovani i otuđeni svet.

U romanu *V.* imamo čitavu galeriju likova koji svoj osećaj identiteta grade vezujući svoju svest za neživi svet. Profejnov šef u restoranu „Trokadero“, izvesni sumanutli Brazilac Da Konjo, poklanjao je neverovatnu pažnju svom tridesetmilimetarskom mitraljezu. Rejčel Aulglas razgovara sa svojim automobilom obraćajući mu se s posebnim emotivnim nabojem. Slikar Slab, koji je bio jedan od članove Čitave bolesne družine, postao je iznenada opsednut danskim pecivom izražavajući na taj način „pobunu protiv katatoničkog ekspresionizma“, kako je nazivao svoju prethodnu fazu slikanja, te je čitavu sobu pretrpao „kubističkim, fovističkim i nadrealističkim prikazima danskog peciva sa sirom“.²⁶⁰

Dva ekstremna slučaja su Fergus Miksolidijan i Bongo-Šaftsberi, koji su se stopili sa mehaničkim svetom ugrađujući ga u sebe. Hju Bongo-Šaftsberi, kojeg susrećemo u društvu Viktorije Ren u Aleksandriji, pretvorio je sebe u elektromehaničku lutku – minijaturni električni prekidač bio je ugrađen u njegovu ruku, a srebrne žice su vodile do mozga.²⁶¹ Kroz ovakve hiperbole, kojih je mnogo u romanu *V.*, Pinčon ukazuje na fatalnost odnosa svesti i raznih procesa mehanizacije. Govoreći o zameni organskog mehaničkim u svojem eseju „Duh i mašina“ Nikolaj Berđajev kaže da takva automatizacija života mnoge plaši, jer je „praćena nakaznim pojavama i propašću stare lepote“.²⁶² Njene posledice dovode do razaranja duha i materije, kao i poremećaja prvobitne organske celovitosti koja se ogleda u spoju duha i tela. I ono što nepovratno nestaje u tom procesu je svakako ljudskost. Stoga ne čudi cinična opaska Bonga-Šaftsberija da je „ljudskost nešto što valja uništiti“.²⁶³

Slučaj Fergusa Miksolidijana je još kompleksniji u fenomenološkom smislu, jer je odraz vezivanja njegove svesti za televizijski aparat. Osmislivši prekidač za gašenje, koji je primao signal iz dve elektrode prikačene za kožu na unutrašnjoj strani njegovih podlaktica Fergus je, tvrdi Ketlin Ficpetrik (Kathleen Fitzpatrick), otišao korak dalje i od Bonga-Šaftsberija i od same *V.* jer je uspeo da od sebe napravi produžetak mašine.²⁶⁴ To

²⁶⁰ Pinčon, *V.*, str. 288-289.

²⁶¹ *Ibid.*, str. 87.

²⁶² Berđajev, Nikolaj. „Duh i mašina“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Izabrao Vladimir Medenica. Beograd. Brimo. 2002. str. 114.

²⁶³ Pinčon, *V.*, str. 88.

²⁶⁴ Fitzpatrick, Kathleen. „The Clockwork Eye: Technology, Woman, and the Decay of the Modern in Thomas Pynchon's *V.*“. In N. Abbas. (Ed.). *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. London. Associated University Press. 2003. p. 102.

što je u pitanju baš televizijski aparat, nije uopšte naivno. Posmatrano iz ove perspektive, TV aparat je, smatra Ficpetrik, jedini odgovoran što su se čitave legije čitalaca pretvorile u lenjivce ispred televizora, što je „konačan oblik sintetičkog ljudskog objekta“.²⁶⁵

Čitavo jedno poglavlje u romanu opisuje detaljno elemente rinoplastike tokom operacije nosa kojoj se podvrgava Ester Harvic. Pinčon je u ovom poglavlju bespoštedno parodirao savremenu žudnju za idealima lepote, koje su nametnuli mediji postmodernističkog doba poput filmova, reklama i slika u časopisima. Na taj način je ukazao na posledice onoga što leži u intencionalnoj strukturi ovakvih predstava - vrsta svesti koja „imaginarni svet definiše kao realni univerzum“.²⁶⁶ Bez obzira na sve detalje koji prate hiruršku operaciju: igle, gaze, anestetike i krv, žudnja Ester Harvic za nametnutim idealom lepote pretvara mučno iskustvo u krajne mistično. Kada se kasnije bude osvrnula na to, Ester će upravo tako i govoriti o doživljaju svoje operacije nosa: „Koja je ono religija – neka od onih istočnjačkih – u kojoj je najuzvišenije stanje koje možemo dostići stanje nekog predmeta – kamena. Bilo je upravo tako; osećala sam kao da tonem, kao da prestajem biti Ester i sve više postajem nula, bez ijedne brige, traume, bez ičeg: samo Biće...“.²⁶⁷ Kada danas govorimo o rinoplastici u estetske odnosno kozmetičke svrhe, mi takve pojave uzimamo zdravo za gotovo. U vreme kada je Pinčonov roman nastao – početkom šezdesetih godina dvadesetog veka, ovakva tema je bila prilično egzotična. Na taj način je Pinčon anticipirao modernu svest, kao svest koja intendirajući ka vizuelnim efektima koje diktiraju savremeni mediji, suštinu bića zamenjuje za prazne slike i uniformne instant proizvode u kojima više nema ničeg autentično ljudskog, niti transcendentalnog.

Govoreći o pretvaranju Bonga-Šaftsberija u mehaničku lutku i mističnom doživljaju Ester Harvic, Robert D. Njumen objašnjava da u romanu V. „domen prostetike kao tehnološkog napretka zadire u metafiziku“.²⁶⁸ Džulijus Rouvan Rejper, s druge strane, smatra da fokusiranje na predmete može biti ono što se očekuje od kulture koja je materijalistička, u onoj meri u kojoj se to često pripisuje američkoj kulturi, bar od perioda Ralfa Voldoa Emersona i transcendentalnog idealizma.²⁶⁹ Pišući o „tehničkoj epohi“ i njenom „novom kosmosu“ koji karakteriše materijalizacija, Nikolaj Berđajev takođe

²⁶⁵ “the final form of the synthetic human object” in Fitzpatrick, *op.cit.*, p. 102.

²⁶⁶ Sartr, Žan-Pol. „Imaginarno“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Eleonora Prohić. Beograd. Nolit. 1984. str. 70.

²⁶⁷ Pinčon, V., str. 113.

²⁶⁸ “extends prosthetics from a technological advancement to a metaphysic” in Newman, *op.cit.*, p. 43.

²⁶⁹ Raper, *op.cit.*, p. 39.

pominje primer američke tehničke kulture kao jedan od simbola „raskida duha sa starim organskim životom“ i mehanizacije života, koja stvara utisak da je došao kraj duhovnosti.²⁷⁰ Rejper, međutim, objašnjava da je slika takve jedne kulture u romanu *V.* specifična po tome što njegovi likovi prevazilaze želju za posedovanjem predmeta i stvaraju žudnju da postanu predmetom.²⁷¹

Dvajt Edins ukazuje da upravo osoba označena kao *V.* u svojim različitim inkarnacijama ugrađuje u strukturu romana „simbol gnostičkog propadanja usmerenog prema vladavini Neživog“.²⁷² U poglavljima romana koja pokrivaju period od 1898. godine do 1943. godine lik žene koja se krije iza slova *V.* prolazi kroz različite faze svoje protejske prirode i kako Džulijus Rouvan Rejper tvrdi „pokazuje na najjasniji način tendenciju da postane neki od objekata koje razvija njena svest“.²⁷³ Ova poglavlja su priče za sebe, ali posmatrana kao celina, sugerišu kontinuitet kroz prisustvo osobe označene slovom *V.*, koja se povezuje sa temama dekadencije, turizma, prerušavanja, prostetike, nasilja i neživog. Ove teme prema shvatanju Debore Medsen (Deborah Madsen) sačinjavaju zajedno „*V.* metafiziku“ koja izražava opšti pad društvenih i etičkih vrednosti.²⁷⁴

U prvoj od šest faza, kroz koje *V.* prolazi, radnja se dešava u Egiptu 1898. godine, a ona se pojavljuje pod imenom Viktorija Ren. Saznajemo da je bila katolkinja i da je provela neko vreme u samostanskoj školi razmišljajući o Sinu božjem. Uspostavljanjem intencionalne relacije s Hristom, Viktorija dolazi do zaključka da Sin božji ima „poveći harem odeven u crno, okićen samo brojanicama“.²⁷⁵ Shvativši da nije sposobna da trpi bilo kakvu konkurenciju te vrste napustila je samostan. Međutim, za dalji tok događaja ostaje vrlo važna njena predstava Crkve u svesti. Želja da bude u središtu moći, umesto da se rukovodi hrišćanskim principima milosti, stvoriće od nje, kako zapaža Dvajt Edins, „manipulatora i nekog ko će preurediti svoju religiju iskorišćavajući dramatične potencijale Mise, kako bi stvorila univerzum u kojem se kolonijalni Bog bori sa

²⁷⁰ Berđajev, Nikolaj. „Čovek i mašina“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Izabrao Vladimir Medenica. Beograd. Brimo. 2002. str. 398.

²⁷¹ Raper, *op.cit.*, p. 39.

²⁷² „A symbol of gnostic declension toward the rule of the Inanimate“ in Eddins, Dwight. *The Gnostic Pynchon*. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press.1990. p. 60.

²⁷³ „shows most clearly the way the tendency to become objects of consciousness has spread“ in Raper, *op.cit.*, p. 39.

²⁷⁴ „*V.*- metaphysic“ in Madsen, Deborah. *The Postmodern Allegories of Thomas Pynchon*. New York. St. Martin's. 1991. p. 32.

²⁷⁵ Pinčon, *V.*, str. 79.

„domorodačkim satanom“.²⁷⁶ Na taj način ono što Sartr naziva „svest predstave“ postaje jedna sintetička forma koja se organizuje sa drugim oblicima svesti, koji joj prethode i slede je, da bi se formiralo njihovo jedinstvo.²⁷⁷ Ta sinteza objedinjava sve intrige u romanu u kojem se prepliću delatnosti politike i crkve i predstavlja teren na kojem redovno susrećemo V.. Njene fantazije „kolonijalnog sveta lutaka kojim je i u unutar kojeg je mogla vazda da se igra“²⁷⁸ postavljaju u središte imperijalistički teror kao zakon kojem se priklanja i koji treba da istrebi prirodni (iskonski) poredak. Stoga se tokom svog boravka u Kairu vezuje za engleskog špijuna Gudfeloua. Sam čin gubitka nevinosti tokom veze sa Gudfeluom nagoveštava mnoštvo nemilih događaja koji će na samom kraju ovog poglavlja dovesti do smrti Porpentajna, gubitka prirodnog poretka stvari i uspostavljanja kraljevstva mračnih sila.

Događaji u Firenci godinu dana kasnije poslužiće da razmotrimo izvesne strukture koje Sartr naziva „predstavljajuća svest“ i da sagledamo na koji način te kompleksne strukture „intencionaraju“ izvesne predmete.²⁷⁹ Tokom događaja u Firenci Viktorijina svest počinje da se vezuje za predmete. Jedan od njih je i češljic od slonovače „sa pet zubaca, koji je imao oblik petorice razapetih, spojenih preko barem jedne zajedničke ruke“, koji je kupila na jednom bazaru u Kairu.²⁸⁰ Prizor je predstavljao britanske vojnike, koje je ručno izradio izvesni umetnik iz redova sudanskih muslimana kao znak sećanja na raspeća koja su se desila 1883. godine u području istočno od opkoljenog Kartuma. Simbolika predmeta, koji je korelativ ovom činu svesti, krije se u ispoljavanju Viktorijinog kolonijalnog mentaliteta, ali i njenog sve dubljeg poniranja u svet neživog. Stoga nije neobično što autorka Ketrin R. Stimpson (Catharine R. Stimpson) iznosi mišljenje da češljic od slonovače povezuje Viktoriju sa orijentalnom boginjom Kali, koja i oslobađa i proždire. Kada je o Viktoriji reč, možemo reći da je jedino što ona oslobađa - isključivo bol.²⁸¹

Simbolika firentinske epizode produbljuje se kroz svest drugih likova, koja intendira ka određenim predmetima. Mantisa i Ćezare se usredsređuju na krađu

²⁷⁶ “a manipulator and rearranger of her religion, seizing upon the dramatic potentialities of the Mass in order to construct a universe in which a colonialist God battles „an aboriginal Satan““ in Eddins, *op.cit.*, p. 60.

²⁷⁷ Sartr, „Imaginaro“, str. 63.

²⁷⁸ Pinčon, V., str. 79.

²⁷⁹ Sartr, „Imaginaro“, str. 55.

²⁸⁰ Pinčon, V., str. 174.

²⁸¹ Stimpson R, Catharine. “Pre-Apocalyptic Atavism: Thomas Pynchon’s Early Fiction”. In H. Bloom. *Bloom’s Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. p. 81.

Botičelijeve slike „Rođenje Venere“, koja je motivisana istom onom ljubavlju prema platnu, koje je neživo, poput Da Konjovog mitraljeza ili automobila Rejčel Aulglas. Dvajt Edins ukazuje da je ovde „još jednom materijalni simulakrum zamenio živi duh“.²⁸² Isti autor u samom nazivu sedmog poglavlja *Ona visi na zapadnom zidu* uočava direktnu povezanost između položaja ove slike u firentinskoj galeriji Ufici (Uffizi) i položaja lika Device na zapadnom zidu katedrale u Šartru. Prema zapisu Henrija Adamsa, koji Edins navodi u svojoj studiji o romanu *V.*, devica zauzima centralni prozor tri lancete ispod Zapadne ruže, sa svojim genealoškim stablom na njenoj levoj strani i otkrovenjem njenog Sina na desnoj. Ovo otkrovenje je Stradanje Isusa, sa Raspećem koje je prikazano u sredini lancete.²⁸³ Edins zaključuje da Pinčon parodira degeneraciju ovog simbola u češlju koji *V.* kupuje na kairskom bazaru. Pet zubaca ovog grotesknog ukrasa sastoje se od pet razapetih britanskih vojnika izrezbarenih u slonovači. Na taj način češalj predstavlja „Stradanje imperijalizma“ sa naznakama da će taj vaskrsli imperijalizam stvoriti kraljevstva smrti dvadesetog veka.²⁸⁴

Kada govorimo o formiranju predstava u svesti Viktorije Ren tokom firentinske epizode, razmotrićemo način na koji svest traži svoj predmet na planu percepcije i kako se kreće ka „čulnim elementima koji je sačinjavaju“.²⁸⁵ Dok je u Kairu gajila naklonost prema anarhistima, Viktorija se u Firenci nalazi u centru političkih mahinacija određenih struja makijavelističke orijentacije. Sledećih dvadeset godina ona će biti u službi fašističkih zavera, koje će gušiti slobodu kroz ekstremističko nasilje. Nakon okončanja veze sa Gudfelouom, Viktorija će ga zameniti sa trojicom drugih muškaraca, koje smatra „nesavršenim, smrtnim verzijama“ Hrista.²⁸⁶ Ovde još jednom dolazi do izražaja pominjana iskrivljena verzija rimokatoličanstva kao jedan od najsnažnijih korelativa Viktorijine svesti, koji autor romana određuje kao neku vrstu „bolesti čitave njene generacije“, iz koje se izrodila „ćud kao u časne sestre, dovedena do svoje najopasnije krajnosti“.²⁸⁷ Iz takvih krajnosti proizilazi Viktorijin osećaj da joj je Hrist suprug i da će posredstvom njegovih manje savršenih verzija postići konzumiranje braka.

Važnu ulogu u sklopu firentinske epizode zauzima i odnos starijeg Godolfina i tajanstvenog mesta Vajsu. Da bismo odredili odnos svesti starijeg Godolfina i mesta

²⁸² “Once again, the material simulacrum has replaced the animating spirit” in Eddins, *op.cit.*, p. 64.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ “imperialist Passion” in *Ibid.*

²⁸⁵ Sartr, „Imaginarno“, str. 63.

²⁸⁶ Pinčon, *V.*, str. 174-175.

²⁸⁷ *Ibid.*, str. 174.

Vajsu još jednom ćemo se poslužiti nekim aspektima Sartrovog spisa „Imaginaro“ čiji je cilj, kako sam autor kaže, „da opiše veliku „neostvarujuću“ funkciju svesti ili „imaginaciju“ i njen noemski korelativ - imaginarno“²⁸⁸. Stariji Godolfin je nakon niza ekspedicija u središte mesta Vajsu postao njime opsednut. Godolfinov opis Vajsua podseća na Kjerkegorov opis jitlandske poljane i objašnjenje iskušenja koje pred čoveka postavlja mogućnost u *Pojmu strepnje*²⁸⁹:

Na drveću ispred kuće glavnog šamana nalaze se pauk-majmuni svih boja. Menjaju boju na svetlosti. Sve se menja. Planine i nizije nikada nisu iste boje kao prethodnog sata. Redosled boja nije isti kao prethodnog dana. Kao da živite unutar kaleidoskopa nekog ludaka. Čak vam i snovi budu preplavljeni bojama i oblicima koje jedan zapadnjak nikad nije video. Nisu to stvarni oblici, nisu to smisleni oblici.²⁹⁰

Sve Godolfinove predstave ovog mesta podrazumevaju mnoštvo boja i oblika, ali u njima se prvenstveno uočava odraz Sartrovog stava da je svest čista eksteriornost, čista transparentnost i da egzistira kao večno „rasprskavanje“.²⁹¹ U Godolfinovom odnosu prema mestu Vajsu uočavamo upravo taj „povezani niz rasprskavanja“ o kojima govori Sartr i koja nas „bacaju dalje od sebe“ – ka predmetu predstave. Predmet ove predstave je odraz ukorenjene zapadne fantazije utopijske civilizacije Eldorada skrivenog u džunglama Novog sveta. Po svojoj pravoj suštini on je inverzija očekivane idealizovane kulture i podseća na krajolik koji je na granici sna i noćne more.

Na pitanje Mantis da li je to što je video stvarno ili je samo iluzija kao posledica duge izloženosti tela i duha hladnoći u polarnim krajevima, Godolfin će objasniti da nije važno to što je video, već ono što je pomislio i istina do koje je došao.²⁹² Sartr ukazuje na iluziju koja nam je svojstvena – da mislimo da je određena predstava bila u svesti, „a da je predmet predstave bio *u* predstavi“.²⁹³ Ova iluzija, koju on naziva „iluzija imanencije“, našla je svoj najjasniji izraz kod Hjuma. Hjum je napravio razliku između utisaka i ideja objasnivši da „percepcije koje prodiru sa najviše snage i žestine možemo nazvati *utiscima*... [...] *idejama* naziva[m] slabe predstave o prvima u misli i rasuđivanju...“.²⁹⁴ Stari Godolfin je od predmeta svoje svesti stvorio utisak o mestu Vajsu, koji za njega predstavlja konačnu istinu. Suštinu ove istine najbolje je ilustrovao autor Đorđo Mobili

²⁸⁸ Sartr, „Imaginaro“ str. 49.

²⁸⁹ Vidi: Kjerkegor, *Pojam strepnje*, str. 145.

²⁹⁰ Pinčon, V., str. 177-178.

²⁹¹ Sartr, „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“, str. 290.

²⁹² Pinčon, V., str. 214.

²⁹³ Sartr, „Imaginaro“, str. 52. (kurziv Ž.P.S).

²⁹⁴ *Ibid.*

(Giorgio Mobili) objasnivši da Vajsu otelotvoruje na savršen način lakanovski Objekat: sublimni objekat-uzrok želje koji sadrži našu fascinaciju i obećava da popuni prazninu u središtu našeg bića, ali nije ništa drugo do kontingentna materijalizacija te praznine.²⁹⁵

Tumačeći simboliku mesta Vajsu Džulijus Rouvan Rejper se posebno zadržava na predstavi, koju u Godolfinovoj svesti stvaraju pauk-majmuni, objasnivši da oni „predskazuju filozofiju našeg veka; koža im je sva u bojama duge, nemaju dušu, svi fenomeni su bez imena ili suštine i verovatno su majmunoliki preci Protejskog čoveka“.²⁹⁶ Godolfinova vizija Vajsua mogla bi biti i halucinacija jednog starca, jer u jednom momentu kaže da je „sam Vajsu, kitnjasti san. San o onome čemu je na ovom svetu najbliži Antarktiki: san o uništenju“.²⁹⁷ S druge strane, to je i situacija kojom se roman razvija sve dok mladi Evan Godolfin ne objasni da Vajsu nije samo bajka koju mu je pričao otac, već nešto što će „postati briga svih na ovom svetu, koji niko od nas ne želi da vidi spaljenog ili uništenog“.²⁹⁸

Nakon događaja u Firenci, Viktoriju srećemo u Parizu 1913. godine u atmosferi avangardne dekadencije u umetnosti i životu na pragu Prvog svetskog rata. U međuvremenu je duboko uronila u carstvo neživog. Ona razvija lezbijsku opsesiju petnaestogodišnjom igračicom Melani L'Ermodi, koja je u detinjstvu bila u incestuoznoj vezi sa ocem. Pojava mlade Melani, obučene u kimono „proziran i duginih boja sa šarom u vidu sunca i koncentričnih krugova tamnoljubičaste boje, boje ametista, zlata i šumskozelene“,²⁹⁹ povezuje je sa bojama i prizorima mesta Vajsu. Dvajt Edins smatra da se na taj način stvara veza sa Neživim i da se ova povezanost „umnožava njenom seksualnom manipulacijom jedne nesenzualne svetovne figure i očima koje imaju „mrtvu“ boju „ledene kiše“.³⁰⁰

Viktorija je izgubila mnogo od svoje ljudskosti i ovde je njeno ime zamenjeno samo slovom V., a o njoj se govori samo kroz oznaku roda – žena. Kroz odnos sa Melani, Viktorija ulazi u svet fetiša. I samu Melani doživljava kao fetiš: „Znaš li šta je fetiš? Nešto

²⁹⁵ Mobili, Giorgio. *Studies on Themes and Motifs in Literature: Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*. New York. Peter Lang Publishing, Inc. 2008. p. 57.

²⁹⁶ “The spider monkeys of Vheissu foreshadow the philosophy of our century; they are all iridescent skin with no soul, all phenomena without noumenon or essence, and are possibly the apelike ancestors of Protean man” in Raper, *op.cit.*, p. 40.

²⁹⁷ Pinčon, V., str. 213.

²⁹⁸ *Ibid.*, str. 201.

²⁹⁹ *Ibid.*, str. 408.

³⁰⁰ “multiplied by her sexual manipulation of an insensate lay figure and by eyes that have “dead” color of “freezing rain” in Eddins, *op.cit.*, p.75.

žensko što pruža zadovoljstvo, no ne sama žena. Cipela, medaljon... *une jarrètiere*. Ti si ista takva – nisi stvarna, već si samo predmet koji pruža zadovoljstvo“.³⁰¹

Melani je uglavnom bila prazna i pogled joj nije izražavao ni strah, ni želje, ni očekivanja. Uzbudjenje se javljalo samo kad vidi sebe u ogledalu. Stoga joj je V. obezbedila na desetine ogledala. Džulijus Rouvan Rejper objašnjava da V. koristi ogledala kako bi prevazišla problem koji se javlja u ljubavnim vezama i koji se odnosi na relacije podređenosti i dominacije. On objašnjava da „kroz ogledala V. pokušava da postane slobodna ili transcendentna svest svesna da je njena intencija objekat, Melani, koja je i sama sloboda koja poseduje slobodnu svest svoje ljubavnice V. kao svoj sopstveni objekat“.³⁰² Pinčon kroz ovaj odnos parodira izvesnu teškoću koju Sartr smatra važnom u svim ljudskim međuodnosima. U prvom delu *Bića i ništavila* u odeljku pod nazivom „Biće-za-drugog“ Sartr kaže: „Samim pojavljivanjem drugog stavljen sam u poziciju da sudim o sebi samom kao o jednom predmetu, jer se pojavljujem drugom kao predmet“.³⁰³ Objasnjavajući bliže ovu formulaciju Sartr za taj predmet koji se pojavio drugom kaže da nije tek prazna predstava u duhu drugog i da naša potreba za drugim postoji kako bi shvatili „sve strukture svoga bića“.³⁰⁴ Međutim, ono što V. želi osuđeno je na propast, jer ona u ljubavi traži apsolutno biće, što bi bio Bog, a to je ono što Sartr naziva pribegavanje unutrašnjoj negaciji.³⁰⁵

Fokusirajući se na Melani, V. postaje sve manje i manje živa. Dvajt Edins objašnjava da u lezbijskoj ljubavnoj vezi Melani i V. „narcizam ove prve perverzno upotpunjava fetišizam druge u odnosu koji predstavlja orgijaško slavljenje Neživog“.³⁰⁶ Edins takođe napominje da ovde imamo različite permutacije voajerizma u stanu ispunjenom ogledalima gde V. posmatra dehumanizovan predmet ljubavi.³⁰⁷ Ovo je najsterilniji surogat za reproduktivne sile koje oživljavaju prirodu i stoga predstavlja „Kraljevstvo smrti“ koje se „služi fetiš-konstrukcijama“ poput one koju koristi V. i „koje predstavljaju neku vrstu infiltracije“.³⁰⁸ Međutim, treba pomenuti da Pinčonov narator u

³⁰¹ Pinčon, V., str. 415.

³⁰² “Through mirrors, V. seeks to become a free or transcendent consciousness aware that she is intent upon an object, Mélanie, who is herself a freedom having her lover V.'s free consciousness as her own object” in Raper, *op.cit.*, p. 41.

³⁰³ Sartr, *Biće i ništavilo I*, str. 236.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, str. 245.

³⁰⁶ “The narcissism of the former perversely complements the fetishism of the latter in a relation that constitutes an orgiastic celebration of the Inanimate” in Edlins, *op.cit.*, p. 75.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Pinčon, V., str. 421.

tumačenju lezbijske veze između Melani i V. nije otišao dalje od „faze ogledala“ – proživljavanja trenutka u kojem se, prema Lakanu, uspostavlja normativna teleologija identifikacije i subjektivnosti. Stoga je prema mišljenju Kristofera Kosele (Christopher Kocela) tvđenje naratora da se V. progresivno kreće kroz lezbijanizam ka neživosti i smrti, potpuno u skladu sa njegovim svođenjem kvir odnosa (*queerness*) na problem identiteta i teleologije.³⁰⁹

Pariska epizoda, kako tvrdi Džulijus Rouvan Rejper, imenuje bolest.³¹⁰ Poput V. postajemo duhovni transvestiti. Reč je o transvestizmu „ne između polova, već između živog i mrtvog; čoveka i fetiša“.³¹¹ Onog trenutka kada dozvolimo sebi da postajemo svest o objektima koje obožavamo, dolazimo u fazu da preuzimamo i suštinu od tih objekata, da postajemo kao objekti – bića bez suštine.³¹² Fetišizam je u ovom slučaju psihološka odbrana od egzistencijalne neizvesnosti.³¹³ Smanjivanjem neizvesnosti u odnosu na dati domen (na primer seks) fetiš služi kao osnova da bismo sagledali sebe kao vrednog i život kao vredan. Stoga za razliku od većine drugih struktura koje smanjuju egzistencijalnu neizvesnost, fetiši su prožeti velikim psihološkim značajem i služe kao konstrukti za stvaranje smisla različitim, površnim aspektima sveta i bića.

Nakon događaja u Parizu 1913. godine, V. srećemo na Malti 1919. godine u poslednjem odeljku romana. Pojavljuje se pod imenom Veronika Manganeze u pratnji Evana Godolfina, koji je žrtva primitivne hirurške intervencije iz Prvog svetskog rata, koja ga je unakazila. V. se više ne zadovoljava da ostane na nivou svesti o predmetima, već želi da se s njima sjedini. Jedno njeno oko ima sat umesto dužice, zvezdasti safir joj je ušiven u pupak.³¹⁴ Jednako zastrašujuća je i njena želja da poseduje „kolekciju ili garderobu punu stopala različite boje, različite veličine i različitog oblika“.³¹⁵ Prema mišljenju Džulijusa Rouvana Rejpera strah od uništenja i Ništavila koji je pohodio starog Hjuja Godolfina, „postao je san koji V. sledi“.³¹⁶ Za razliku od malteške boginje plodnosti Mare, Veronika se odriče svoje plodnosti zarad političke moći i udružuje se sa

³⁰⁹ Kocela, Christopher. “Queering Lesbian Fetishism in Pynchon’s V.”. In C. Kocela. *Fetishism and Its Discontents in Post-1960 American Fiction*. New York. Palgrave Macmillan. 2010. pp. 115-116.

³¹⁰ Raper, *op.cit.*, p. 41.

³¹¹ Pinčon, V., str. 421.

³¹² Raper, *op.cit.*, p. 41

³¹³ Landau, Mark J., Rothschild, Zachary K., and Sullivan, Daniel. “The Extremism of Everyday Life: Fetishism as a Defense against Existential Uncertainty”. In M. A. Hogg, and D. L. Blaylock (Eds.). *Extremism and the Psychology of Uncertainty*. New Jersey. Wiley-Blackwell. 2011. pp. 131-147.

³¹⁴ Pinčon, V., str. 499.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ “has become the dream that V. pursues” in Raper, *op.cit.*, p. 43.

italijanskim nacionalistima i fašistima. Zna se i da je bila u kontaktu sa Benitom Musolinijem.³¹⁷ Sa Sidnijem Stensilom stvara tajni sporazum kako bi predstavljala interese britanske imperijalističke politike u cilju gušenja pobune malteškog stanovništva u junu 1919. godine.

U vrlo kompleksnom istorijskom okviru Foplove „opsadne zabave“ na jugozapadu Afrike susrećemo V. pod imenom Vera Meroving 1922. godine. Prezime Meroving bi moglo biti aluzija na dinastiju franačkih kraljeva koja je vladala od 481. do 751. godine, a koja je bila poznata po podelama i ratnim sukobima.³¹⁸ Džulijus Rouvan Rejper takođe smatra da prezime ukazuje na intrige, rivalstva i degradiranu moć dinastije Meroving.³¹⁹ Foplova opsadna zabava je zastrašujuća maskarada koja se odvija više od dva ipo meseca unutar zidova Foplovog imanja dok napolju besni pobuna plemena Bondelšvarc. Kao bivši vojnik generala fon Trota, koji je učestvovao u zverstvima nad domorodačkim stanovništvom naroda Herero 1904. godine, Fopl priča svoja sećanja i svojem društvu ekstatično nameće atmosferu iz tog doba. Učesnici zabave svojim ponašanjem, kostimima i nasiljem nad slugama, a potom i jedni nad drugima oživljavaju 1904. godinu. Imajući u vidu da se zabava odvija 1922. godine Pinčon se osvrće unazad na genocid koji su počinili Nemci 1904. godine nad narodom Herero, ali gleda i unapred ka nacističkom carstvu smrti, odnosno dolasku Trećeg rajha, koje ovi zločini anticipiraju.

Razlozi zbog kojih V. srećemo baš na ovom mestu su višestruki. Pomenućemo samo neke od njih. V. se pojavljivala na svim zlokobnim mestima u romanu: tokom krize u Fašodi, za vreme krvavih demonstracija u Firenci, tokom pobune na Malti 7. juna 1919. godine i u osvit Prvog svetskog rata u Parizu. Ona je mračni demijurg o kojem govori Dvajt Edins, „zla boginja koja upravlja procesom dehumanizacije istorije“.³²⁰ Sidni Stensil će zaključiti da je pobuna „bila njen kolosek, njen element [...]. Ulica i staklena bašta; u V. su se, nekakvom magijom, pomirile dve krajnosti“.³²¹ Foplova opsadna zabava predstavlja, kako Robert D. Njumen sugeriše „sredinu staklene bašte u kojoj preovladava dekadencija“.³²²

³¹⁷ Vidi: Pinčon, V., str. 484 i str. 496.

³¹⁸ Lhamon, W. T., Jr. “Pentecost, Promiscuity, and Pynchon’s V.: From Scaffold to the Impulsive”. *Twentieth Century Literature*. Vol. 21. No. 2. May, 1975. p. 175.

³¹⁹ Raper, *op.cit.*, pp. 43-44.

³²⁰ “malevolent goddess-figure presiding over the dehumanization of history” in Eddins, *op.cit.*, p. 51.

³²¹ Pinčon, V., str. 499.

³²² Newman, *op.cit.*, p. 47.

V. je i u obličju Vere Meroving okrenuta ka carstvu neživog. Kada je Mondaugen, iz čije ispovesti mladi Stensil saznaje za Foplovu opsadnu zabavu, susreće, ona ima levo oko koje je veštačko. Primitivši njegovu radoznalost V. će izvaditi oko i pružiti mu ga. Unutrašnjost oka pored točkića i opruga sadrži i „zaporne točkove časovnika“.³²³ Pokušaj zvanica Foplove zabave da vrate sat unazad u 1904. godinu i zamrznu vreme u tom konkretnom trenutku simbolizuje ne samo negovanje kulta i rituala, koji uključuju zverstva iz 1904., već i oko u vidu sata kojim je V. zamenila svoje sopstveno u znak poštovanja Neživog.

Poslednja inkarnacija V. pojavljuje se na Malti tokom Drugog svetskog rata u obličju Pokvarenog sveštenika, duhovnog i fizičkog transvestita. Prema shvatanju Dvajta Edinsa ova epizoda ne samo da hronološki prati događaje sa Foplove zabave, već i ishodi iz njih kao „apokaliptično finale nemačkog imperijalizma i dekadentnih surogata same V.“.³²⁴ Iz izveštaja koji imamo o njoj na osnovu Faustove ispovesti, postaje jasno da je dostigla gornju granicu degeneracije. Odriče se poslednjih znakova onog što Berđajev naziva „mistikom principa materinstva“³²⁵, odnosno ženskog životnog principa, kako bi se predstavljala kao „muški“ sveštenik, koji propoveda čednost i abortus u vidu sterilne apstraktne filozofije.

Prema izveštaju Fausta Majjstrala koji je prisustvovao umiranju Pokvarenog sveštenika, može se reći da je Pinčon parodirao čin raspeća. Gomila malteške dece pronašla je Pokvarenog sveštenika u urušenoj strukturi nekog podruma i rastavila ga je pronalazeći periku, češljic od slonovače, istetoviranu ćelu, veštačko stopalo, zvezdasti safir na pupku, niz veštačkih zuba i stakleno oko sa dužicom u obliku časovnika.³²⁶ To su sve bili predmeti na koje je V. tokom svojih inkarnacija usmeravala pažnju. U trenutku umiranja V. u obličju Pokvarenog sveštenika i apstraktni politički razlozi koje je prihvatila, urotili su se protiv nje i ona je izdahnula tokom dejstva signalnih raketa i zapaljivih bombi koje su fašističke snage slale na Valetu.

Potruga Herberta Stensila za tajnom, koja se krije iza odrednice V. u dnevniku njegovog oca Sidnija, odvija se po sličnom obrascu intencionalnosti, koji smo pratili tokom analize delovanja različitih inkarnacija same V. Stensil se pojavljuje u drugom

³²³ Pinčon, V., str. 243.

³²⁴ “the apocalyptic finale of German imperialism and of V.’s own decadent surrogations” in Eddins, *op.cit.*, p. 72.

³²⁵ Berđajev, „Čovek i mašina“, str. 398.

³²⁶ Pinčon, V., str. 352-353.

poglavlju romana kao svetski avanturista, dete dvadesetog veka, pošto je rođen 1901. godine. Poznato je da je sin Sidnija Stensila, koji je radio za Ministarstvo spoljnih poslova Velike Britanije. Iz ostalih podataka koje o njemu daje narator, sve do 1945. godine bio je lenjivac koji je prihvatao spavanje kao najveći blagoslov života. Prelistavao je često očeve dnevnik, jer su mu u životu pomagali očevi kontakti. Odlomak o V. nije primetio sve do 1946. godine. Povremeno je radio kao krupije, predradnik na plantaži u istočnoj Africi, upravnik bordela u Grčkoj. Postoje podaci i da je radio za Forin Ofis i bio špijun u Severnoj Africi, što objašnjava njegovu upućenost u istorijske događaje iz trećeg poglavlja u kojem kao „umetnik brze preobrazbe priređuje osam imitacija“, odnosno kroz glasove osam različitih naratora pokušava da ispriča priču o boravku Viktorije Ren u Egiptu tokom krize u Fašodi.³²⁷

Onog trenutka kada otkrije očev zapis koji kaže da se „mnogo više krije iza i unutar V.“ i da je ključno pitanje „ne ko, nego šta: šta je ona“ Herbert počinje svoju opsesivnu potragu.³²⁸ Prvo ćemo uočiti na koje se sve načine V. pojavljuje kao predmet u Stensilovoj mentalnoj predstavi. Kada govori o načinu pojave predmeta u mentalnoj predstavi, Sartre kaže da se na predmet gleda kao na „sintezu percepcija“.³²⁹ Moguće je da Stensil percipira V. kao svoju majku, ali on o tome odbija da govori. Ono što je verovatnije jeste percepcija predmeta traganja kao sredstva, kojim se leči vlastita usamljenost. Prema rečima naratora predmet traganja odnosno sama V. se percipira kao suštinski deo Stensilovog života, koji bi mogao imati i sasvim drugačije konotacije ako se sagleda iz drugačije perspektive:

Ono što su raširene noge razvratniku, seoba ptica selica ornitologu, radilica mašine proizvodnom radniku, to je bilo slovo V. mladom Stensilu. Sanjao bi, možda jednom nedeljno, da je sve to bio samo san i da se sada probudio i otkrio da je traganje za V. bilo naposljetku samo učenjačka potraga, avantura uma u tradiciji *Zlatne grane* ili *Bele boginje*“.³³⁰

Ono što je, međutim, indikativno kada je u pitanju sam smisao Stensilovog traganja jeste navod autora da je u pitanju „doslovno traganje“ zarad sopstvene zabave³³¹. Činjenica da Stensil ne sme da razmišlja o okončanju potrage, jer u tom slučaju neće imati

³²⁷ Pinčon, V., str. 67-102.

³²⁸ *Ibid.*, str. 58-59.

³²⁹ Vidi: Sartre, „Imaginarno“, str. 139.

³³⁰ Pinčon, V., str. 67.

³³¹ *Ibid.*

kuda da se zaputi, „osim natrag u polusvesnost“³³², govori nam nešto o prirodi Stensilovog egzistencijalnog angažmana. Stensilova „ideja delovanja“ u potpunosti je oprečna Sartrovom shvatanju koje iznosi u *Biću i ništavilu II*, gde delovati „znači mijenjati izgled svijeta, raspoređivati sredstva imajući u vidu neki cilj, znači proizvesti jedan instrumentalan i organizovan kompleks takav da nizom vezivanja i veza [...] proizvodi predviđen rezultat“.³³³

Alan V. Braunli (Alan W. Brownlie) u svojoj knjizi *Narativi Tomasa Pinčona: Subjektivnost i problemi saznanja (Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing)* objašnjava da Stensil poput Benija Profejna pati od dosade i mučnine, ali za razliku od Benija koji nastoji da pojednostavi svoj život, „Stensil bira narcizam, bezbedno delovanje unutar sopstvenog uma“.³³⁴ Zadovoljstvo koje mu pruža njegovo traganje je narcističko, jer nije V. to za čim Herbert traga, već onaj nivo energije koji ona u njemu stvara. Rejper Stensila vidi kao jednog od likova rane poezije T.S. Eliota, čoveka koji je drugi Prufrok, jedan od onih modernističkih zombija koji su bez tradicije ili usmerenja.³³⁵

Stensil žrtvuje svoju egzistencijalnu suštinu tokom procesa otkrivanja ili izmišljanja prošlosti koja se krije iza V. koristeći tehniku koju naziva „prisilno dislociranje identiteta“.³³⁶ On, naime, razvija osobinu da o sebi govori u trećem licu, poput Henrija Adamsa u svom autobiografskom delu *Obrazovanje Henrija Adamsa*, poput male dece u nekim fazama razvoja ili raznih autokrata tokom istorije. Mladen M. Jakovljević u svom radu „Heterotopija u Pinčonovim romanima V. i *Duga gravitacije*“ objašnjava da ovakav metod percepcije ukazuje na mogućnost da Stensil „ima mentalnih problema“, ali mu istovremeno služi „da objektivno sagleda okolnosti bez ličnog emotivnog upliva“.³³⁷ Rezultat ove tehnike je, kako Jakovljević kaže, „projektovanje stvarnosti koja je „stensilizovana“ i čija realnost ili fikcionalnost ne može ničim da se opovrgne ili potvrdi“.³³⁸

³³² Pinčon, V., str. 60.

³³³ Sartr, Žan-Pol. *Biće i ništavilo (II), Izabrana dela, Knjiga X*. Preveo Mirko Zurovac. Beograd. Nolit. 1984. str. 432.

³³⁴ “Stencil opts for narcissism, acting safely within his own mind” in Brownlie, Alan W. *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*. New York. Peter Lang Publishing. 2000. p. 17.

³³⁵ Raper, *op.cit.*, p. 49.

³³⁶ Pinčon, V., str. 68.

³³⁷ Jakovljević, Mladen M., „Heterotopija u Pinčonovim romanima V. i *Duga gravitacije*“. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Knjiga II. 2012. str. 379.

³³⁸ *Ibid.*, str. 380.

Već pominjano treće poglavlje romana, u kojem Stensil priređuje osam imitacija kako bi ispričao priču o prvoj inkarnaciji V. - Viktoriji Ren i njenom boravku u Egiptu, predstavlja jednu od takvih projekcija stvarnosti, koja se kreira Stensilovim dislociranjem identiteta i njegovim projektovanjem u osam ličnosti, koje su navodno prisustvovala događajima, koje Stensil na ovaj način rekonstruiše. Stensil, dakle, zamišlja osam različitih vizura stvarnosti prilikom ove rekonstrukcije, kako bi izbegao da bude subjektivan. Problem nastaje iz razloga što se, kako Jakovljević primećuje, „objektivnost gubi u brojnim nivoima stvarnosti, jer likovi u koje se Stensil projektuje, dalje projektuju svoje verzije događaja“.³³⁹ Upravo tu leži razlog zbog čega je „stensilizovana“ istorija, odnosno istorija ispričana kroz poglavlja u kojima srećemo V.,³⁴⁰ kroz čitav roman nepouzdana. Alan V. Braunli u pomenutoj knjizi *Narativi Tomasa Pinčona: Subjektivnost i problemi saznanja* posvećuje ovoj problematici jedno poglavlje pod nazivom „Stensilizovana istorija“. Kada pominje koliko je Stensil pouzdan kao istoričar, Braunli se takođe osvrće na treće poglavlje. Ako se uzme u obzir da je svaki od naratora jedna Stensilova imitacija, u tom slučaju ono što čitamo predstavlja deliće onoga što je on uspeo da sakupi o Viktoriji Ren pomešane sa njegovom imaginacijom kojom kreira živote i stavove svojih naratora.³⁴¹ U sedmom poglavlju u kojem Stensil rekonstruiše boravak Viktorije Ren u Firenci pominju se revolucionarne aktivnosti izvesnog Gauča u venecuelanskoj ambasadi, usmerene na politiku koju vodi njegova zemlja. Braunli napominje da u Italiji ove aktivnosti nemaju nikakav politički značaj, ali im se ovde pridaje značaj da bi „uzburkale Stensilovu maštu sklonu zaverama“.³⁴² Pouzdanost se dovodi u pitanje i kada je u reč o *Mondaugenovoj pripovesti* u devetom poglavlju. Stensil priča priču Dadliju Ajgenveljuu, koju je čuo od Kurta Mondaugena, godinama nakon što su se ti događaji desili tokom Mondaugenovog boravka u jugozapadnoj Africi. Ajgenvelju prekida priču upadicom da je malo verovatno da trideset i četiri godine kasnije Mondaugen pamti neke razgovore, i to u sitne detalje, zaključivši da je u pitanju „razgovor koji Mondaugenu ne znači ništa, no Stensilu znači sve“.³⁴³

Džulijus Rouvan Rejper uočava pozitivan i negativan aspekt Herbertovih imitacija.³⁴⁴ Ono što je pozitivno jeste Herbertova sposobnost ulaženja u suštinu

³³⁹ Jakovljević, *op.cit.*, str. 381.

³⁴⁰ Poglavlja koja nisu stensilizovana su ona koja prikazuju događaje u SAD iz 1956. godine, kao i *Ispovest Fausta Maijstrala* i *Epilog*.

³⁴¹ Brownlie, *op.cit.*, p. 22.

³⁴² “in allowing Stencil’s conspiratorial imagination to run wild” *in Ibid.*, p. 24.

³⁴³ Pinčon, V., str. 256.

³⁴⁴ Raper, *op.cit.*, p. 52.

dvadesetog veka, način na koji je naučio da bude zaverenik sa svojim savremenikima, što mu omogućava da rasvetli značenja koja se kriju iza metafora „zadate geometrije“, obrasca „uništitelja i uništenog“, „plesova smrti“ kao obeležja kolonijalizma i dolazećeg nacizma.³⁴⁵ Ono što je negativno u svemu tome uočava i sam Herbert shvativši da je izgubio svoje individualno sopstvo i postao nešto apstraktno, „sasvim čovek svog veka, nešto što ne postoji u prirodi“, „savremeni čovek koji traga za identitetom“, „u potpunosti Onaj koji traga za V. (i svim imitacijama koje su u to uključene)“.³⁴⁶ Drugim rečima, Herbert postaje čista svest objekta V. Stoga Rejper izvodi zaključak da Herbert ne shvata da ga je sredstvo koje koristi, a koje naziva „prisilnim dislociranjem identiteta“, pretvorilo u žrtvu i u još jednog „duševnog transvestita“ kakav je sama V..³⁴⁷

Kao oponent Herberta Stensila, same V. i mnoštva drugih likova, Beni Profejnj svojom pojavom u romanu narušava obrazac o kojem smo do sada govorili, jer se ne vezuje ni za ljude, ni za predele, a posebno ne za nežive predmete. Rejper smatra da upravo tu treba tražiti „Minotaura skrivenog u centru Pinčonovog inače jednostavnog lavirinta“.³⁴⁸ Njegova filozofija života je jednostavnija, što ne znači da njegovo egzistencijalno traganje poseduje uvek dublji smisao i suštinu. Njegova oklevanja i nesigurnost u pogledu sopstvenog delovanja ukazuju da je mudriji i oprezniji i od Herberta Stensila i od mnoštva drugih likova. Kako Rejper navodi on poseduje jaku intuiciju da uoči dve vrste likova – one koji su opsednuti predmetima i one koji nose u sebi smrtonosne sile i njihovu međusobnu povezanost.³⁴⁹ Kao što se Herbert Stensil plaši usamljenosti, Beni Profejnj se plaši predela, prostranstava i dubljeg vezivanja za ljude. Opisujući Profejnovu vožnju trajektom sa Paolom Maijstral i trenutak u kojem Profejnj boravi sam na palubi, Pinčon će objasniti da se Profejnj „plašio kopnenog ili morskog prostranstva poput ovog, gde ništa drugo nije postojalo osim njega samog. Izgledalo je da uvek uleće u to: skrene za ugao na ulici, otvori vrata gornje palube, i eto ga tamo, na nepoznatom terenu“.³⁵⁰ Na prvi pogled se čini da se Profejnj ipak plaši usamljenosti. Međutim, čak ni u Paolinom prisustvu prizori, koji u njemu izazivaju strah, nisu ništa manje hladni, ni tuđi. Egzistencijalni strah koji parališe Profejnjna inhibira ga i na emocionalnom i na duhovnom, pa i na seksualnom planu, sprečavajući ga da se oseća

³⁴⁵ Pinčon, V., str. 272-280.

³⁴⁶ *Ibid.*, str. 234.

³⁴⁷ Raper, *op.cit.*, p. 52.

³⁴⁸ “the minotaur hidden at the center of Pynchon's otherwise simple labyrinth” in *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁵⁰ Pinčon, V., str. 25.

živim.³⁵¹ Stoga Profejn izbegava bilo kakvu vrstu introspekcije i teži da izbegne bilo kakve intencionalne relacije.

Najveći broj godina Profejn je proveo na ulici obavljajući najčudnije poslove od radova na putevima do lova na aligatore i pacove u kanalizacionom otvoru, a opet, kako sam kaže „ [ulica] i on ostali su stranci u svakom pogledu“. ³⁵² Ulici je pripadao veliki deo njegovih godina, a ulice ga nisu ničemu naučile. Nije naučio čak ni da vozi kola. ³⁵³ Pozivajući se na ovu Benijevu spoznaju Alan V. Braunli objašnjava pravu prirodu Benija Profejna. Pretpostavljajući da su ljudi biološke mašine, čije je mehaničke kapacitete tehnologija u stanju da podržava, Braunli zaključuje da je „Profejn odličan primer koji pokazuje šta mašina nije i šta njega (šlemila) čini tako ljudskim“. ³⁵⁴ Ideja materijalnog bogatstva mu je potpuno strana i takođe je povezana s gađenjem prema svetu neživih predmeta: „onaj ko radi za neživi novac kako bi mogao da kupi još neživih predmeta mora da je sišao s uma. Neživi novac je služio za dobijanje žive topline, ...“. ³⁵⁵

Jedan deo svog vremena Beni Profejn provodi u pijančenju i druženju sa Čitavom bolesnom družinom. Ova grupacija sačinjena od neafirmisanih umetnika, od kojih je većina radeći zarađivala za život i teme svojih razgovora crpela sa stranica časopisa *Tajms* predstavlja „romantizam u svojoj najvećoj dekadenciji“, „preiscrpljenu imitaciju siromaštva, buntovništva i umetničke „duše““. ³⁵⁶ Atmosfera letargije koja je dominirala aktivnostima Čitave bolesne družine pravi je primer onoga što Sartr u *Biću i ništavilu I* naziva „lošom verom“ ili obmanjivanjem sebe. Prema Sartrovom objašnjenju loša vera je „maskiranje neprijatne istine ili predstavljanje prijatne zablude kao istine“. ³⁵⁷ Kako Sartr tvrdi ona samo na izgled ima „strukturu laži“, ali sve menja činjenica da „u lošoj vjeri, skrivam istinu od samog sebe“. ³⁵⁸

Herbert Stensil je ispravno zaključio da Beni Profejn nije u potpunosti pripadao Čitavoj bolesnoj družini. Objasnivši mu da nikada nije bio deo te „mašinerije“ Stensil je mislio na obrazac ponašanja koji je nosio u sebi izopačeni oblik dekadencije koji je, kako

³⁵¹ Hogue, W. Lawrence. “The Privileged, Sovereign, Euro-American (Male), Post/Modern Subject and Its Construction of the Other: Thomas Pynchon’s *V.* and Paul Auster’s *The New York Trilogy*”. In W. L. Hogue. *Postmodern American Literature and Its Other*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press. 2009. p. 51.

³⁵² Pinčon, V., str. 41.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ “Profane is a fine example of what a machine isn’t, and perhaps of what makes him (the schlemiel) so human” in Brownlie, *op.cit.*, p. 10.

³⁵⁵ Pinčon, V., str. 222.

³⁵⁶ *Ibid.*, str. 62.

³⁵⁷ Sartr, *Biće i ništavilo I*, str. 72.

³⁵⁸ *Ibid.*

se njemu činilo, Čitava bolesna družina nasledila od Družine okupljene kod Fopla. Video je u njima „isti taj leprozni poentilizam“ „niz sličnih olupina“, „osmehe bez lica“, ali i „trag koji će slediti naredna generacija Družine...“.³⁵⁹ Citirajući Lava Šestova u okviru eseja „Tragedija i svakodnevnica“ Nikolaj Berđajev naglašava problem „strašne usamljenosti“ i „filozofije tragedije“ koje su proizvele protivrečnosti ljudske kulture dvadesetog veka.³⁶⁰ Iz njih se rodila dekadencija kao tragična propast posebnog, usamljenog ljudskog „ja“ i njegove odvojenosti od sveta. Takav usamljeni pojedinac, „dekadent“ i „čovek iz podzemlja“, kako ga označava Berđajev, ne može da izdrži ovakvu vrstu razdvojenosti, kao ni progres, znanje i prihvaćene vrednosti, jer ne uzimaju u obzir ni njegov život, ni njegova uništena nadanja, ni tragiku njegove sudbine.³⁶¹ I sam Dostojevski je stvorio antologijski primer ovakvog antijunaka u svojim *Zapisima iz podzemlja*, „čoveka koji je promašio život usled moralnog raspadanja“, „izdvojenosti od društvene sredine“, „odvikavanja od živog sveta“.³⁶² Taj glas na specifičan način progovara o dekadentnoj svesti koja više ne zna „ni gde živi to *živo*, ni šta je ono, ni kako se zove“.³⁶³ Upravo nad takvom provalijom se često nalazi i Beni Profej. Možda ne pripada mašineriji dekadentne Čitave bolesne družine, ali je duboko svestan jednostavnog mehanizma svoga bića, simptoma beskorisnosti i usamljenosti, kao i nedostatka hrabrosti da izađe iz svoje zone komfora. Stoga svoj vid egzistencije određuje kao „nešto najbliže živom jo-jou“.³⁶⁴

S druge strane, u svojim odnosima sa ženama, karakteriše sebe kao običnog šlemila koji nije u stanju da ostvari postojanu vezu, jer se boji da se žene koje susreće suviše vezuju za neživi, mehanizovani svet, koji njemu uliva strah. Razgovarajući sa Mafijom Vinsam koja je pokušala da ga zavede zagovarajući 'Herojsku ljubav', Beni će objasniti da su heroji muškarci, poput Randolfa Skota, gospodari neživog sveta. On je, suprotno tome, šlemil, „koji jedva da je čovek: neko ko mirno leži i pušta da ga gaze predmeti, kao neka pasivna, nesposobna žena“.³⁶⁵ Toni Tener (Tony Tanner), međutim, smatra da se Profejnov shvatanje žena može porediti sa Stensilovom potragom za V.. Iako Profej možda ne voli svet u kojem ljudi tretiraju sebe i jedni druge kao objekte i na

³⁵⁹ Pinčon, V., str. 303

³⁶⁰ Berđajev, Nikolaj. „Tragedija i svakodnevnica“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Beograd. Brimo. 2002. str. 208-209.

³⁶¹ *Ibid.*, str. 210.

³⁶² Dostojevski, Fjodor. *Zapisi iz podzemlja*. Preveo Dr Milosav Babović. Beograd. Izdavačako preduzeće „Rad“. 1969. str. 421.

³⁶³ *Ibid.*, str. 422.

³⁶⁴ Pinčon, V., str. 224-225.

³⁶⁵ *Ibid.*, str. 294-295.

razne načine zamenjuju živo ili ljudsko sa neživim, on tome ne može da se suprotstavi, te bi se moglo reći da je i sam deo toga ili još jedno dete ovog veka.³⁶⁶

Braunli ukazuje da Benijeva pasivnost potiče iz njegove sposobnosti da prepozna mehaničke sličnosti između ljudi i mašina, te je stoga vremenom naučio da ne veruje ni jednim ni drugima. Iako površne, njegove ljubavne i prijateljske veze bile su takođe brojne. Pred kraj romana je priznao Brendi Viglsvort: „nisam naučio niti jednu prokletu stvar“.³⁶⁷ Čini se da je i u gomili ljudi i u mnoštvu prostora Beni Profejnj osećao isto: vlastito otuđenje kako od živog, tako i od neživog sveta. Njegova uloga u romanu od početka upozorava čitaoca, kako tvrdi Rejper „da u Americi sredinom dvadesetog veka nije sve u najboljem redu“.³⁶⁸ S druge strane, brojne šale i nezgode kroz koje prolazi, stvaraju od njega komični lik, koji na taj način transformiše ogorčenost i očajanje. Između ruganja samom sebi i naglašene blesavosti, Profejnova priroda šlemila najviše govori o visokom nivou senzibilnosti.

Poput Benija Profejna i Fausto Majjstral narušava obrazac po kojem deluju V. i Herbert Stensil. Njegova ispovest, namenjena kćeri Paoli, predstavlja vrlo sugestivnu sliku „košmara Dvadesetog stoleća“ i generacije koja je odrastala pre Drugog svetskog rata stekavši „doživotni imunitet; imunitet na strah od smrti, gladi, mukotrpnog rada, [...]“.³⁶⁹ Njegova svest intendira ka predmetima potpuno drugačijim od onih za koje se vezivala V.. On je preokupiran kamenom rodne Malte i njenom istorijom.

Fausto o životu razmišlja kao o „sukcesivnom odbacivanju ličnosti“.³⁷⁰ Džulijus Rouvan Rejper tumači ovu sukcesiju kao smenu „protejskih avatara“, koje Fausto označava rimskim brojevima, kao da su u pitanju generacije njegovih potomaka.³⁷¹ Faustova ličnost razvijala se kroz četiri inkarnacije: od mladog Fausta I do Fausta IV, čoveka od pera, koji piše ovu ispovest. Fausto I je mladić od osamnaest godina, koji namerava da postane sveštenik ili kako sam za sebe kaže: „mladi suveren koji se kolega između Cezara i Boga“.³⁷² Ličnost Fausta II počela je da se razvija sa rođenjem njegove kćeri Paole, i karakteriše je „opčinjenost konceptualnim“.³⁷³ Fausto III rođen je na „Dan

³⁶⁶ Tanner, Tony. *Thomas Pynchon*. London, New York. Methuen. 1982. pp. 48-49.

³⁶⁷ Pinčon, V., str. 466.

³⁶⁸ “His actions from the beginning warn the reader that things are not quite right in midtwentieth-century America” in Raper, *op.cit.*, p. 56.

³⁶⁹ Pinčon, V., str. 333.

³⁷⁰ *Ibid.*, str. 313.

³⁷¹ “Protean avatars” in Raper, *op.cit.*, p. 45.

³⁷² Pinčon, V., str. 313.

³⁷³ *Ibid.*, str. 319.

trinaest vazdušnih napada³⁷⁴, ponikao kako kaže iz smrti svoje žene Elene i jezivog susreta sa Pokvarenim sveštenikom. Na sebe preuzima razrušeni svet – „veliki deo neljudskosti ruševina, zdrobljenog kamenja, srušenih građevina, uništenih crkava i gostionica svog grada“.³⁷⁵ Taj svet, razrušen u fizičkom i duhovnom smislu, koji nasleđuje Fausto IV, on zaveštava svojoj osamnaestogodišnjoj kćeri Paoli. Paola je deo posleratne bit generacije, koja je u romanu predstavljena iznurenom i bespomoćnom grupacijom pod nazivom Čitava bolesna družina.

U opširnoj studiji Donalda Brauna (Donald Brown) „Tajanstvena ispovest: Fausto Maijstral Tomasa Pinčona“ („Uncanny Confession: Thomas Pynchon's Fausto Maijstral“), autor nam objašnjava da način na koji Fausto piše „apologiju *pro vita sua*“³⁷⁶ liči na stil pesnika iz poznog modernizma, te nije čudno što je i mladi Fausto sledio T. S. Eliota.³⁷⁷ Citirajući Eliotovu misao iz eseja o *Uliksu* (1923) Braun dodaje da bi Fausto IV voleo da njegova ispovest „da oblik i značaj beskrajnoj panorami uzaludnosti i anarhije, koju predstavlja savremena istorija“.³⁷⁸ Moguće je da je Braun stekao ovakav utisak na osnovu navoda iz Faustovog dnevnika od 3. septembra 1939. godine, u kojem o istoriji govori kao o „velikom vašaru“, „izložbi nakaza“ i „lelujavoj zmiji koja na svojim leđima nosi, umesto beskonačno sitnih buva, silne grbavce, patuljke, čudesa, kentaure, poltergejste“.³⁷⁹

Fausto smatra da je „britanski kolonijalizam dao novu vrstu bića, dvostrukog čoveka“.³⁸⁰ Njegova generacija, koju naziva „Generacija 37“ predstavlja Maltežane koji stalno razmišljaju na engleskom. Stoga je to dvostruko biće, kako kaže, „okrenuto istovremeno na dve strane; s jedne strane ka miru i jednostavnosti, s druge ka iscrpljujućoj intelektualnoj potrazi“.³⁸¹ Donald Braun ističe da ova vrsta dvostrukosti stvara od Fausta „kulturnog hibrida, izgnanika-kod-kuće, nomada *in situ*“.³⁸² Ona je, međutim motiv njegove iscrpljujuće intelektualne potrage. Nakon susreta Fausta III sa „neljudskošću“,

³⁷⁴ Misli se na razaranja koja su rezultat vazdušnih napada Sila Osovine na Maltu tokom Drugog svetskog rata.

³⁷⁵ Pinčon, V., str. 313.

³⁷⁶ *Ibid.*, str. 312.

³⁷⁷ Brown, Donald. „Uncanny Confession: Thomas Pynchon's Fausto Maijstral“. *Modern Language Studies*. Vol. 29. No. 2. Autumn, 1999. p. 59.

³⁷⁸ „give a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history” *in Ibid.*

³⁷⁹ Pinčon, V., str. 314.

³⁸⁰ *Ibid.*, str. 317.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² „cultural hybrid, exile-at-home, and nomad *in situ*” *in* Brown, *op.cit.*, p. 62.

on je, kako kaže, sporo dolazio k svesti i ljudskosti.³⁸³ Napisao je određeni broj pesama, monografiju o religiji, jeziku, istoriji i niz kritičkih eseja.

Poredeći Fausta sa V. koja je završila kao neživi mehanizam u kome kao da nikad nije bilo ništa ljudsko, Džulijus Rouvan Rejper smatra da je V., poput kameleona koji preuzima boje iz svog okruženja, sve više ugrađivala stvari u sebe, dok je Fausto sebe ugrađivao u stvari, dajući boje svojem okruženju, ulažući sebe u pejisaž svoga ostrva.³⁸⁴ Njegov pejisaž je stena, koja je za Fausta i za Maltežane „nepomična“ i kojoj oni pripisuju osobine poput „nepobedivosti“, „izdržljivosti“, „istrajnosti“, itd.³⁸⁵ Rejper ove metafore vidi kao način da ljudi „humanizuju spoljni svet“.³⁸⁶ Robert D. Njumen smatra da za razliku od Profejna koji nije stekao nikakvo saznanje iz svog iskustva u kanalizaciji i Feringa koji je poludeo, Fausto „uranjajući u metaforu Malte, uspeva da prebrodi svoj period inkubacije i pojavi se u trenutku umiranja Pokvarenog sveštenika i sam u ulozi sveštenika“.³⁸⁷ Njumen poredi Fausta sa jednom modifikovanom figurom Jovana Krstitelja. Fausto je taj, smatra Njumen, koji simbolički potvrđuje prelazak iz carstva neživog u carstvo ljudskog.³⁸⁸

Donald Braun Fausta vidi kao potpunog skeptika kada je u pitanju zaveštanje, koje u vidu malteške, britanske, italijanske ili (implicitno) američke kulture, ostavlja svojoj kćeri i njenoj generaciji.³⁸⁹ Kako bi ilustrovao taj svoj stav Braun pominje samo neke od Faustovih izjava: „Reč je, tužna je činjenica, beznačajna, budući zasnovana na lažnoj pretpostavci da je identitet jedan jedini, a duša neprekinuta i trajna“ ili: „metafora nema drugu vrednost do one koju joj daje njena funkcija; da je metafora sredstvo, a ne cilj“ ili: Takva je „uloga“ pesnika u ovom, Dvadesetom veku. Da lažu“ i konačno: „Nema nikakvih epifanija, nema „trenutaka istine“.“³⁹⁰ Fausto kroz ove izjave priznaje svoja verska kolebanja, ironiju prema svom pozivu anglo-malteškog pesnika i svoje nezadovoljstvo brakom, zbog kojeg se odrekao sveštenečkog poziva. Govoreći o ulozi pesnika Fausto, poput Ničeovog Zaratustre, priznaje da „pesnici lažu“, ali nije izvesno da li iz njegovog nihilizma provejava i Zaratustrina spoznaja: „mi i znamo suviše malo i loši

³⁸³ Pinčon, V., str. 313.

³⁸⁴ Raper, *op.cit.*, p. 46.

³⁸⁵ Pinčon, V., str. 335.

³⁸⁶ „to humanize the external world“ in Raper, *op.cit.*, p. 46.

³⁸⁷ „by immersing himself in the metaphor of Malta, is able to emerge from his period of incubation capable of presiding over the death of the Bad Priest“ in Newman, *op.cit.*, p. 60.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁸⁹ Brown, *op.cit.*, p. 62.

³⁹⁰ *Ibid.*

smo učenici: zato i moramo lagati“.³⁹¹ Život je nešto značajno veće u svojoj misteriji i teško se može izgovarati nepatvorena, čista istina. S druge strane, kada govori o istinama, Fausto je potpuno svestan kontingencije života u „gomilanju sitnijih slučajnosti“³⁹² i ta njegova spoznaja uklapa se u forme ateističkog egzistencijalizma primetnog u razmišljanjima Ničea, Hajdegera i Sartra. I Donald Braun je saglasan sa ovim stanovištem ukazujući da Faustove „Ispovesti“ predstavljaju primer koji pokazuje da naracija nije u stanju da prikaže iskustvo koje bi bilo „autentično“ u fenomenološkom smislu.³⁹³ S druge strane, Faustove sukcesivne personifikacije pokazuju, u kojoj meri kontingencija može biti pokretačka sila odgovornog ponašanja.

3.2. Egzistencijalna subjektivnost u *Objavi broja 49*

3.2.1. Pojam subjektivnosti u egzistencijalističkoj filozofiji

Naše savremene ideje koje se tiču bića i subjektivnosti potiču od Dekartovog problematičnog opisa ljudske situacije u terminima prirodne filozofije i racionalizma. Dekartova karakterizacija ljudskog subjekta, koja se bazira na međusobnom isključivanju materije (*res extensa*) i mišljenja (*res cogitans*), uticala je na formiranje njegove dve preokupacije: nauku i religiju. Shodno tome, istorija filozofije subjektivnosti je takođe istorija pregovora između ove dve oblasti (sa svojim metafizičkim, političkim, emotivnim i konceptualnim dimenzijama) u pokušaju da objasni aspekte ljudskog iskustva, koji podupiru ove sisteme verovanja.³⁹⁴

Zadržavajući se na idejama filozofije egzistencije pomenućemo samo neka od tumačenja pojma subjektivnosti. U svojim delima nastalim tokom četrdesetih godina XIX veka Kjerkegor je naglasio da filozofija ili nauka ne mogu redukovati ljudsku subjektivnost na objektivnu formu. Tvrdio je da se istinska subjektivnost produbljuje kroz čin etičkog i religijskog ispunjenja, dok je nastojanja “spekulativne filozofije”, poput Hegelove, koja pokušava da podvede individuu pod univerzalne kategorije, odnosno da redukuje subjekat na izražavanje objektivnog “duha”, prilično zamagljuje.³⁹⁵ Kjerkegor je smatrao da je najviša forma subjektivnosti religiozna vera. Autentična vera je nešto što

³⁹¹ Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, str. 124.

³⁹² Pinčon, V., str. 339.

³⁹³ Brown, *op.cit.*, p. 67.

³⁹⁴ Atkins, Kim (editor and commentator). *Self and Subjectivity*. Malden. Blackwell Publishing. 2005. p. 2.

³⁹⁵ Michelman, *op.cit.*, p. 146.

je izvan sfere razumnog i on je u okviru spisa *Strah i drhtanje* definiše kao nešto daleko više od „estetičkog ganuća“ objasnivši da „baš zato što joj prethodi rezignacija, ona nije neposredni nagon srca, nego paradoks postojanja“³⁹⁶.

Komentarišući Ničeovo viđenje subjektivnosti, Kim Etkins (Kim Atkins) ga označava kao prilično holističko, uzimajući u obzir činjenicu da je ono što nazivamo bićem, po Niče, samo jedinstvo nagona, koji čine ljudsko telo.³⁹⁷ To bi praktično značilo da je domen bića čitav kompleks živog organizma, živo jedinstvo nagona. Kada govori o subjektu, Niče zapravo govori o subjektu kao višestrukosti³⁹⁸. Ovo je bliže pojasnio Kristof Koks (Christoph Cox) obrazlažući da Niče odbija da posmatra subjekat kao *causa prima* tvrdeći da su primarna delovanja, dela i postajanja, a ne subjekti, činioци i bivstva.³⁹⁹ Polazeći od Ničeove inicijalne premise da je prirodni svet, u kojem se nalazimo i koji posmatramo, u prvom redu svet postajanja, što znači svet beskrajnog delovanja, događanja i činjenja, Koks tvrdi da možemo da individualizujemo ovo postajanje u određene grupe ili sklopove. Način na koji Niče vidi subjekat je upravo takav jedan sklop.⁴⁰⁰

Iako Hajdegerova razmišljanja od početka idu u smeru savremenih koncepcija subjektivnosti, njegova egzistencijalna analitika, sprovedena u okviru magnum opus-a *Bitak i vreme*, prema njegovom sopstvenom tvrđenju, pokušava da pruži ontološki prikaz subjektivnosti. Hajdeger ne referiše previše na subjektivnost u *Bitku i vremenu*, ali tamo gde to čini, on pokušava da suprotstavi „apriori stvarnu subjektivnost“ idejama „čistog ega“ i „svesti uopšte“ tvrdeći da te ideje „preskaču, odnosno uopšte ne vide ontološke karakteristike faktičnosti i ustrojenosti bitka tubitka“.⁴⁰¹

Postoje, međutim, autori koji smatraju da se Hajdegerova definicija tubitka (*Dasein*) ne udaljava radikalno od tradicionalne savremene teorije subjektivnosti, čiji je cilj da razvije pojam subjektivnosti bez previše psihologizovanja.⁴⁰² Kim Etkins tvrdi da je za razumevanje subjektivnosti kod Hajdegera ključni pojam „samobriga“⁴⁰³. Sam

³⁹⁶ Kjerkegor, Seren. *Strah i drhtanje*. Preveo Slobodan Žunjić. Beograd. Beogradski izdavačko-grafički zavod. 1975. str. 85.

³⁹⁷ Atkins, *op.cit.*, p. 72.

³⁹⁸ Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power (selected notes from 1883-88)*. Ed. Walter Kaufmann. Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York. Vintage Books. 1967. p. 490.

³⁹⁹ Cox, Christoph. *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley, Los Angeles, Oxford. University of California Press. 1999. p. 126.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 170.

⁴⁰² Vidi: Øverenget, Einar. *Seeing the Self: Heidegger on Subjectivity*. Dordrecht. Boston. London. Kluwer Academic Publishers. 1998. Uporedi: Atkins, *op.cit.*, pp. 113-125.

⁴⁰³ „self-concernfulness“ in Atkins, *op.cit.*, p. 114.

Hajdeger upotrebljava ovaj izraz, iako ga smatra tautologijom.⁴⁰⁴ Kako Etkinsova dalje objašnjava, ne postoji druga ljudska suština, drugi duh ili *telos* koji određuje šta ćemo biti. Stoga nam Hajdegerovi uvidi sugerišu da ljudsko biće nema esencijalnu prirodu, već se može okarakterisati mogućnošću.⁴⁰⁵ Mogućnost pred nas postavlja sva ona egzistencijalna pitanja, koja su nužno i lična: Šta biti? Šta učiniti od sebe? Tu dolazimo do Hajdegerovog pojma tubitka koji pred svakog od nas postavlja zadatak samoodređenja kroz samotumačenje. Stoga Etkinsova zaključuje da značenje naše egzistencije ne određuju ni Bog ni priroda, već isključivo naša samoaktivnost.⁴⁰⁶ Ajnar Overenge (Einar Øverenget) odlazi korak dalje tvrdeći da se Hajdegerov pojam tubitka ne odnosi isključivo na subjektivnost, već da taj koncept označava i transcendentalnu subjektivnost. To nas prema mišljenju ovog autora uvodi u problem samopojavljivanja ili tradicionalno rečeno samosvesti.⁴⁰⁷

Sartrovo shvatanje subjektivnosti izraženo je još kroz prvo načelo egzistencijalizma, koje on formuliše rečenicom „Čovjek nije ništa drugo nego ono što od sebe čini“⁴⁰⁸. Smisao ovog načela jeste da ništa drugo, Bog ili neki spoljašnji uzrok ne određuje ono što čovek jeste. Ono na šta ovo načelo ukazuje jeste direktna implikacija koja daje primat ljudskoj egzistenciji. Dakle, u Sartrovim formulacijama: čovek je ono što čini, ono što postaje, ono što od sebe stvori, egzistencija se poima kao jedan dinamički entitet. Ako je čovek ono što od sebe čini, a ne ono što nasleđuje ili dobija, onda ima smisla reći da je ovaj princip ekvivalentan „onome što se naziva subjektivnošću“.⁴⁰⁹

Upravo ovo prvo načelo egzistencijalizma, shvaćeno kao subjektivizam, je zapravo ono zbog čega se egzistencijalizmu najviše prigovaralo. Shvatanje ljudske subjektivnosti i individualnosti ozbiljno, ne može se izjednačiti sa subjektivizmom i samovoljom. Sartr je insistirao da egzistencijalizam subjektivnost poima kao postojanje u svetu, odnosno intersubjektivnost. On čoveka shvata kao društveno svesno biće, a ne kao izolovani ego ili um koji postoji nasuprot svetu i drugome.

Govoreći o filozofskom ispitivanju pojma subjektivnosti Volter Albert Dejvis (Walter Albert Davis) objašnjava da je to nastojanje da se artikuliše na sistematičan način filozofski značaj veoma retkog iskustva, prvenstveno onog koje se javlja u situacijama

⁴⁰⁴ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 232.

⁴⁰⁵ Atkins, *op.cit.*, p. 114.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Øverenget, *op.cit.*, p. 3.

⁴⁰⁸ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam”, str. 263.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

kada se pitamo „Ko sam“ ili „Šta znači živeti“. ⁴¹⁰ Dejvis ukazuje na činjenicu da je samoreferencijalnost ključ egzistencijalne subjektivnosti, jer se svi konkretni izbori definišu u odnosu na fundamentalne, neizbežne probleme koje život nosi. Ti problemi uključuju dileme izbora, odnos prema drugome, borbu za uspostavljanje sopstvenog integriteta i slično. Izbori koje činimo suočavajući se sa njima određuju naše biće kao subjekt. Stoga je subjektivnost proces produbljiivanja našeg odnosa prema sebi. ⁴¹¹ Analizom Pinčonovog romana *Objava broja 49* pokušaćemo da otkrijemo na koji način se egzistencijalno traganje glavne junakinje usmerava ka otkrivanju sopstvene subjektivnosti, koja treba da unese smisao u spoljašnji svet.

3.2.2. Traganje za autentičnom subjektivnošću kroz postmodernistički simulakrum *Objave broja 49*

Kao što je V. u istoimenom romanu simbol i metafora za sve one procese mehanizacije, dehumanizacije i otuđenja ljudskog društva, koji su obeležili dvadeseti vek, Tristero u romanu *Objava broja 49* takođe predstavlja složen simbol i „metaforu od bogzna koliko delova“. ⁴¹² Tristero se javlja prvo kao zvuk i ime iz jakobinske drame osvete, potom kao istorijski pojam tajnog poštanskog sistema i na kraju kao suprotnost moćnim konglomeratima industrijskog, korporativnog kapitalizma, kao ona druga Amerika – Amerika razbaštinjenih. Njegovo najsnažnije značenje glavna junakinja Edipa Mas, međutim, vidi, kao „mrežu pomoću koje iks Amerikanaca doista komunicira“, dok sve laži i „duhovno siromaštvo“ ostavljaju za zvaničnu vladinu poštansku službu. ⁴¹³ Ovo poslednje značenje do kojeg dolazi, moglo bi biti „stvarna alternativa bezizlaznosti“. ⁴¹⁴ Međutim, Edipa nije sasvim sigurna da li je Tristero stvaran ili je samo njena halucinacija. Bezizlaznost je ključni pojam ne samo Edipine egzistencijalne situacije i iskustva, već i situacije u kojoj se nalaze i Edipin suprug Mučo Mas, njen psihijatar Hilarijus, reditelj Rendolf Driblet i mnogi drugi. Za razliku od Edipe, koja će pokušati da očuva svoju egzistencijalnu suštinu kroz svoj egzistencijalni angažman, ostali akteri će izbeći egzistencijalnu suštinu poniranjem u mrak zavisničkog ponašanja, ludila ili samoubistva.

⁴¹⁰ Davis, Walter Albert. *Inwardness and Existence: Subjectivity In/And Hegel, Heidegger, Marx and Freud*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1989. p. 107.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 107-108.

⁴¹² Pinčon, Tomas. *Objava broja 49*. Preveo David Albahari. Beograd. Čarobna knjiga. 2007. str. 106.

⁴¹³ *Ibid.*, str. 165.

⁴¹⁴ *Ibid.*

Postajući sve više osveščena i angažovana tokom romana, Edipa Mas će pokušati da nađe alternativu za duhovnu pustoš američkog kapitalizma, ali i da spreči proces samoraspadanja, kojem su podlegli pomenuti minorni likovi u romanu. U tom smislu Edipino traganje za značenjem simbola Tristera postaje i potraga za autentičnom subjektivnošću u okviru američkog društva, koje se zasniva na Bodrijarovom konceptu simulakruma i Ekovom konceptu hiperrealnog.

Za razliku od Stensilovog opsesivnog traganja za simbolom V. koje predstavlja „doslovno traganje“ zarad sopstvene zabave, čije bi ga okončanje vratilo natrag u stanje „polusvesnosti“⁴¹⁵, traganje Edipe Mas je pokušaj da se razreše dileme i stigne do „same središnje istine“.⁴¹⁶ Edipino traganje za istinom i značenjem u okviru kapitalističkog kompleksa izobilja južne Kalifornije postaje, kako Kejti Dejvidson (Cathy Davidson) opaža, „pokušaj da se razreši zagonetka sopstvenog identiteta“.⁴¹⁷ Njena potraga sadrži u sebi vid transcendentalnog putovanja, koje će je dovesti u vezu sa svetlim i tamnim stranama Amerike, ali i njenim sopstvenim bitkom-u-svetu, u smislu u kojem je Hajdeger definisao ovaj pojam u okviru svog dela *Bitak i vreme*.⁴¹⁸ Džozef Slejd (Joseph Slade) u svojoj prvoj dužoj studiji o Pinčonu iznosi stav da Edipino traganje, budući da je usmereno na formiranje njenog identiteta čitaoca-detektiva u neodređenom svetu, u kojem se sve više umnožavaju značenja, postaje „beskrajni tok opažanja poput namotaja filma u projektoru“.⁴¹⁹ U bilo kojem datom trenutku fokus ili sekvenca se menja. Na isti način su i naše biće i naše postojanje, smatra Slejd, utvrđeni pomeranjem mnogobrojnih stanja svesti.⁴²⁰

Edipino traganje za egzistencijalnom subjektivnošću nije kantovski niti kartezijanski proces sa čvrsto određenim smernicama i racionalnim ograničenjima. Ono često zadire u pukotine sopstvenog bića i iskustva i postavlja pitanja na koja ne postoje jasni odgovori. Pokušavajući da odredi smisao tih iskustava i saznanja Edipa se stalno suočava sa obrascem binarnih opozicija: ili je Tristero postojao ili je Edipa [...] možda fantazirala da postoji;⁴²¹ ili je „doista naletela, bez pomoći LSD-a ili nekog drugog

⁴¹⁵ Pinčon, V., str. 60.

⁴¹⁶ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 93.

⁴¹⁷ “exploring the riddle of her own identity“ in Davidson, Cathy N. “Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*“. *Contemporary Literature*. Vol. 18. No. 1. 1977. p. 50.

⁴¹⁸ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 81-88.

⁴¹⁹ “an endless fluctuation of sensibilities, rather like a film sprocketing through a projector” in Slade, Joseph. *Thomas Pynchon*. New York. Warner Books. 1974. p. 152.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 107.

indolnog alkaloida, na tajno bogatstvo i skrivenu gustinu sna [...]. Ili samo halucinira“.⁴²² Edvard Mendelson (Edward Mendelson) uočava značaj Edipe Mas kao sasvim moderne heroine na relaciji između svetog i profanog. Njen izbor, dok hoda „hijeroglifskim ulicama“ i u svetu koji je uređen „poput matrica velikog digitalnog kompjutera, s ispreplitanim nulama i jedinicama“⁴²³ je „izbor između *nule* svetovne trivijalnosti i haosa s jedne strane i jedinice koja je *nešto sasvim drugo* što pripada svetom, s druge strane“.⁴²⁴

Uočavajući ovaj dijalektički odnos obrasca *ili/ili* Lois Tajson (Lois Tyson) navodi tumačenje Tomasa Šaub (Thomas Schaub) koji smatra da se „*Objava broja 49* može čitati kao tragično svedočanstvo teškoće ljudskog delovanja u svetu čija su značenja uvek *ili* naša sopstvena, *ili* upravo izvan našeg domašaja“.⁴²⁵ Razmatrajući različite varijante dijalektičkog modela subjektivnosti, Tajson u svojoj studiji govori i o trećoj mogućnosti tumačenja Edipinog viđenja savremene Amerike, koja se zasniva na činjenici da ne postoji Tristerova zavera u Americi, odnosno da nema organizovanog, podzemnog pokreta otpora, kao ni Edipinih halucinacija, koje se odnose na ono što smatra znacima njegovog postojanja.⁴²⁶ Stoga, kako on obrazlaže, sve veći broj Tristerovih znakova – neme poštanske trube, akronima OTPAD i SMRT ne ukazuje na organizovanu zaveru, „već na nemo otuđenje, otpad i smrt, koji su, u jednom smislu, znaci američke niže društvene klase, a u drugom smislu, znaci sve veće entropije koja brzo parališe čitavu američku kulturu“.⁴²⁷ Lois Tajson svoju studiju zasniva na dva ključna pitanja: da li je Edipin egzistencijalni angažman dovoljan da se u potpunosti realizuje egzistencijalna subjektivnost kojoj ona stremi i da li je postmodernistička Amerika koju otkrivamo na stranicama *Objave broja 49* isuviše veliki teret, koji treba podneti kako bi se egzistencijalna subjektivnost realizovala?⁴²⁸ Ovde ćemo pokušati da istražimo u kojoj meri egzistencijalno autentična subjektivnost može da se ostvari u okviru kulture koja je

⁴²² Pinčon, *Objava broja 49*, str. 165.

⁴²³ *Ibid.*, str. 175.

⁴²⁴ “the choice between the *zero* of secular triviality and chaos, and the one which is the *ganz andere* of the sacred“ in Mendelson, Edward. “The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49“. In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. p. 27. (kurziv E.M.)

⁴²⁵ “*The Crying of Lot 49* may be read as a tragic account of the difficulty of human action in a world whose meanings are always *either* our own, *or* just beyond our reach“ in Tyson, Lois. “Subject as Commodity Sign: Existential Interiority on Trial in Thomas Pynchon's Crying of Lot 49“. In L. Tyson. *Psychological Politics of the American Dream: the Commodification of Subjectivity in Twentieth-Century American Literature*. Columbus. Ohio State University Press. 1994. p. 88.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁴²⁷ “but of the mute alienation, waste and death that are, in one sense, the signs of America's underclass and, in another sense, the signs of an increasing entropy that is rapidly paralyzing the whole of American culture“. In *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

po svojoj suštini materijalistička, konzumeristička i konformistička. Imajući na umu da je Edipino traganje za značenjem simbola Tristera vid transcendentalnog putovanja, kao primarni cilj se nameće istraživanje koncepta transcendentalne subjektivnosti, odnosno procesa produbljivanja samosvesti.

Ako pogledamo sliku američkog društva u pozadini romana, otkrićemo da se ona zasniva na obilju komercijalnih znakova, koji ukazuju na odsustvo umetnosti, kulture, istorije i mita. Već na prvoj stranici nailazimo na „bistu Džej Gulda“ koju je Pirs Invereriti držao iznad kreveta i koja je označena kao „jedina ikona u kući“.⁴²⁹ Ovaj paradoks koji jednog „barona pljačkaša“, kakav je bio Džej Guld, pretvara u ikonu, ukazuje na sisteme vrednosti, koje je Pirs Invereriti kao najjača spona i personifikacija američkog korporativnog kapitalizma u romanu uspostavio, a koji u prvi plan stavljaju značaj i ulogu gomilanja novca, nekretnina i stvaranja potrošačkog mentaliteta.⁴³⁰ Osnovni tok Pirsovog kapitala „na kojem je kasnije sve podignuto put neba, makar rahitično i groteskno“⁴³¹ ležao je u bezličnoj grupi urbanih koncepata San Narcisa, izmišljenog grada u Kaliforniji.

Prvi od njih je jedan od divova vazdušno-kosmičke industrije – „Jojodin“ okružen miljama ograde s bodljikavom žicom. Njegove ružičaste građevine u potpunosti obesmišljavaju njegovu funkciju. Pionirski duh individualizma i inventivnosti ustupa mesto ovakvim konglomeratima poput „Jojodina“, čiji je Invereriti „otac-utemeljitelj“.⁴³² Stenli Koteks, jedan od zaposlenih u „Jojodinu“, ukazuje na činjenicu da svaki inženjer, koji potpiše ugovor sa „Jojodinom“, biva lišen patentnih prava na bilo koji svoj izum, što, kako obrazlaže, guši inženjere koji su kreativni.⁴³³ Ova kratka ispovest Stenlija Koteksa poslužila je piscu da se osvrne i na taj aspekt neoliberalnog kapitalizma koji u potpunosti ukida individualni duh, obespravljuje pojedinca i svodi ga na prost mehanizam ili mašinu čije produkte rada prisvaja korporacija isključivo u cilju ubiranja sopstvenog profita. Robert D. Njumen smatra da ovakav duh nije nešto što se isključivo odnosi na industriju, već da on duboko prožima kulturu u celini.⁴³⁴

⁴²⁹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 11.

⁴³⁰ Džej Guld (Jay Gould) je bio američki finansijer, graditelj železničkih pruga i špekulant sredinom 19. veka. Pominje se u okviru Fisk-Guld skandala poznatog kao „Crni petak“ iz 1869. godine, koji je obeležilo širenje panike izazvano Guldovim i Fiskovim nastojanjem da preuzmu tržište zlata. Vidi opširnije: Geisst, Charles R. *Monopolies in America: Empire Builders and Their Enemies from Jay Gould to Bill Gates*. Oxford. Oxford University Press. 2000. pp. 16-47.

⁴³¹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 25.

⁴³² Newman, *op.cit.*, p. 70.

⁴³³ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 84.

⁴³⁴ Newman, *op.cit.*, p. 70.

Motel u kojem Edipa odseda pod nazivom „Ehini dvori“ je još jedan prazan komercijalni znak, koji kroz obličje „nimfe od obojenog pleha“ koja se smeši „nakarminisanim i svima pristupačnim osmehom“ aludira na simbol jeftinog i ispraznog seksa.⁴³⁵ Entoni Mikoli (Anthony Miccoli) pominje jedan drugi aspekt značenja nimfe u svojoj studiji o *Objavi broja 49* iz ugla posthumanističke subjektivnosti citirajući segment u kojem Pinčon navodi da je nimfino lice ličilo na Edipino.⁴³⁶ Mikoli smatra ovaj segment značajnim jer, kako tvrdi, Edipa u tom trenutku vidi sopstvenu karikaturu, kao i predstavu sebe, koja je otrgnuta od svoje suštine i predstavljena tehnikovanim telom, koje ne prepoznaje kao svoje. Ta njena situacija prema Mikoliju artikuliše književnu manifestaciju jednog od strašnih posthumanističkih scenarija u okviru kojih ličnost vođena sopstvenom željom pokušava da pronađe odgovarajući modus kako bi se refletovala u sistemu.⁴³⁷

Najgroteskniji projekat Pirsia Invereritija je svakako stambeno naselje Fangoso lagune, bez drveća i sa veštačkim jezerom na kojem se nalazi društveni dom, koji je „artnuovska rekonstrukcija nekog evropskog kazina“.⁴³⁸ Na dnu jezera prosute su ljudske kosti „kako bi ukrašavale dno za manijake koji rone“.⁴³⁹ Ovde uočavamo rekonstrukcije i imitacije koje su tipične za „eru simulacija“, koju odlikuje, kako Bodrijar kaže, „likvidacija svih referencijala“ odnosno „zamenjivanje stvarnog njegovim znacima“.⁴⁴⁰

Sama umetnost je svedena na „snimljenu laku muziku“ koju Edipa sluša u supermarketu u Kineretu-među-borovima ili je trivijalizovana kroz „Vivaldijev Koncert za drombulje“.⁴⁴¹ Radio stanica u kojoj radi Edipin suprug Mučo Mas pušta vesti koje „kao blebet“ dopiru sa radija i muziku koja će zadovoljiti „tinejdžerske apetite“.⁴⁴² Ovakva komercijalizacija i trivijalizacija umetnosti od konzumenta ne zahteva nikakav napor, jer je lišena prave umetničke snage i egzistencijalne suštine. Takva je kompletna slika posleratnog američkog društva u romanu *Objava broja 49*, koje je, prema rečima Marka Konroja (Mark Conroy) „medijima prezasićena Meka konzumerizma“.⁴⁴³

⁴³⁵ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 27.

⁴³⁶ Miccoli, Anthony. “The Crying of Lot 49 and Posthuman Subjectivity: Conditional Humanity”. In A. Miccoli. *Posthuman Suffering and the Technological Embrace*. Lanham. Lexington Books. 2010. p. 38.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 55.

⁴³⁹ *Ibid.*, str. 60.

⁴⁴⁰ Bodrijar, *op.cit.*, str. 6.

⁴⁴¹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 12.

⁴⁴² *Ibid.*, str. 17.

⁴⁴³ “media-soaked Mecca of consumerism” in Conroy, Mark. “The American Way and Its Double in *Lot 49*”. In M. Conroy. *Muse in the Machine: American Fiction and Mass Publicity*. Columbus. The Ohio State University Press. 2004. p. 116.

Tinejdžeri koji slušaju radio stanicu KCUF nemaju nikakav poseban doživljaj muzike, koji bi stvorio vredno iskustvo. Oni jednostavno pripajaju muziku svom ličnom sistemu znakova. Isti slučaj je i sa kupcima u supermarketu. Muzika koju slušaju u pozadini dok obavljaju kupovinu ne zahteva od njih nikakve dublje emocije, kakve bi, recimo, zahtevao klasičan orkestar. Ta vrsta muzike je lišena dubine, snage i bilo kakvog umetničkog potencijala. Umetnost je, kako Tajson obrazlaže, pretvorena u prazan znak, apstrakciju, označitelja koji valorizuje odsustvo označenog objekta tako što stavlja nepreteći supstitut, odnosno – komercijalni znak na njegovo mesto.⁴⁴⁴

Karakterizacija likova u romanu takođe sugerise da je postmodernistička američka kultura zasnovana na kolektivnoj želji da se izbegne egzistencijalna suština kroz simulacije. Većina likova u romanu poseduje egzistencijalno iskustvo ili svesnost protiv kojih pokušava da se izbori. Edipin suprug Mučo prolazi kroz specifično egzistencijalno iskustvo protiv kojeg se bori u prisustvu korišćenih automobila. Mecger pokušava da se udalji od propalih obećanja svoje mladalačke karijere glumca, ali i u svojstvu advokata još uvek 'glumi' odnosno simulira pred porotom. Majls pokušava da izbegne dosadni identitet običnog američkog srednjoškolca, kojeg posao koji obavlja sateruje u ćorsokak. Rouzmen želi da porekne svoje osećanje nedoraslosti profesiji advokata, koje se otkriva u njegovoj opsesivnoj mržnji Perija Mejsna, lika televizijske serije. Hilarijus pokušava da pobegne od svoje prošlosti kada je radio kao nacistički lekar u Buhenvaldu. Stoga svaki od ovih likova pokušava da zatomi svoju subjektivnost u sve većem broju praznih komercijalnih znakova, koji sačinjavaju savremeni američki san.⁴⁴⁵

S druge strane, autorka Džordžijana M.M. Kolvajl (Georgiana M.M. Colvile) govori o svetu Pinčonovih likova kao o svetu „narcizma“ i „čednih mašina“⁴⁴⁶, među kojima prednjači televizija.⁴⁴⁷ Kao ilustraciju navodi opsesije nekoliko likova: Nefastisa koji uživa da vodi ljubav dok gleda vesti iz Vijetnama, Hilarijusa koji je zadržao pušku Gewehr 43 kao suvenir iz rata, Falopijana koji je zaluđen električnom muzikom, kao i Mecgera koji se upušta u vezu sa petnaestogodišnjakinjom kako bi ponovo proživeo svoje iskustvo iz detinjstva u filmskom liku Bejbi Igora, što je direktna aluzija na holivudsku glumicu Širli Templ. Način na koji kulturna industrija posleratne Amerike, sa svojim

⁴⁴⁴ Tyson, *op.cit.*, p. 90.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Sintagma „čedne mašine“ je aluzija na izložbu pod nazivom *Les Machines célibataires* održanu u Parizu (Musée des Arts Décoratifs) u periodu maj-jun 1976.

⁴⁴⁷ “self-love and “celibate machines” in Colvile, Georgiana M.M. *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*. Amsterdam. Rodopi B.V. 1988. p. 35.

novim tehnologijama radija, filma i televizije, definiše subjektivnost razmatrala je i autorka Liza Jacek (Lisa Yaszek). Komentarišući Pinčonov roman *Objava broja 49* i roman Ralfa Elisona (Ralph Ellison) *Nevidljivi čovek (Invisible Man)* Liza Jacek objašnjava da za razliku od kulturne industrije, koja zagovara dolazak „elektronske demokratije“, koja treba da prosvetli i liberalizuje američku populaciju, pomenuti romani sugerišu da kulturne industrije deluju u sopstvenom interesu i transformišu građane kao subjekte u pasivne automate.⁴⁴⁸ Likovi iz Pinčonovog i Elisonovog romana predstavljaju na taj način pomak u konvencionalnom shvatanju identiteta i pojavu novog diskursa o tehnološki posredovanoj ili „kiborg“ subjektivnosti.⁴⁴⁹

Način na koji američka kultura olakšava bekstvo od egzistencijalne suštine, ilustrovan je kroz delovanje likova Muča Masa i doktora Hilarijusa. Mučo Mas je morao da napusti svoj posao prodavca polovnih automobila, jer nije mogao da se nosi sa egzistencijalnom suštinom koju je nametala ta profesija kroz dva sistema znakova: jedan koji povezuje automobile sa siromaštvom i očajem njihovih vlasnika i drugi koji povezuje Muča sa onima koji eksploatišu siromašne prodajući im neprestano novu „automobilsku projekciju nečijeg života, podjednako lišenu budućnosti“.⁴⁵⁰ Mučo je verovao u automobile, ali nije mogao da podnese prizore ljudi siromašnijih od sebe. Smatrao je da su njihovi automobili metalni produžeci njih samih, njihovih porodica i njihovih života. Sve ono što im je dodatno snižavalo cenu: iskrivljena šasija, zarđali deo, loše ofarban blatobran, izazivalo je depresiju kod njega. Mučninu mu je stvarao pogled na razne predmete koji su bili „stvarni ostaci tih života“ (kupon i leci s popustima, oglasi za slobodna radna mesta, krpe od starog veša za brisanje stakla).⁴⁵¹ Ti ostaci „poput kakve salate od očajanja“ govorili su o siromaštvu američke niže klase i o američkom kapitalizmu kao o „nepromenljivoj sivoj bolesti“ na koju nije mogao da postane imun.⁴⁵² Međutim, nije to siromaštvo bilo ono što je zaista paralisalo Mučo Masa, već stav vlasnika automobila koji su dolazili da trguju, nesvesni da na taj način povlađuju društveno-ekonomskom sistemu u kojem su marginalizovani.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Yaszek, Lisa. *The Self Wired: Technology and Subjectivity in Contemporary Narrative*. New York. Routledge. 2002. p. 16.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 16.

⁴⁵¹ *Ibid.*, str. 15.

⁴⁵² *Ibid.*, str. 15-16.

⁴⁵³ Tyson, *op.cit.*, p. 93.

Došavši do takvog saznanja i „toliko hipersvestan svega“⁴⁵⁴, Mučo reaguje sa egzistencijalnom anksioznošću. Tu anksioznost otkrivamo u njegovom pokušaju da se odbrani od svojih egzistencijalnih uvida, koje nameće semiotički potencijal parkinga polovnih automobila: „Svakog jutra brijao je Mučo svoju gornju usnu tripud [...] kako bi uklonio i najmanji trag brkova [...] kupovao je samo odela sa prirodno naglašenim ramenima, a onda odlazio kod krojača i tražio da mu napravi neprirodno uske revere; kosu je kvasio samo vodom“.⁴⁵⁵ Bolno se suočavao sa svim onim što je njegova firma radila kako bi oštetila klijente: „pogled na strugotine, makar one bile od zaoštrenih olovaka, terao ga je da ustukne, s obzirom da ih je njegova svojta koristila za utišavanje neispravnih menjača“.⁴⁵⁶ Lois Tajson smatra da Mučov problem nije bio u tome što se bojavao da će ga povezati sa šarlatanima, koji su prodajući polovne automobile, eksploatisali siromašne. Njegov strah se ogledao u tome da ne postane jedan od tih ljudi, da se njegova subjektivnost ne utopi u sistemu znakova koje je tako jako želeo da izbegne.⁴⁵⁷ Takva vrsta anksioznosti kao refleksa egzistencijalnog straha, o kojoj, između ostalog, govori i Hajdeger u šestom poglavlju *Bitka i vremena*, proizvela je kod Muča vrstu paranoje, koja ga je naterala da jedne večeri napusti zabavu zato što je neko upotrebio reč „puslica“, i to po njemu zlonamerno.⁴⁵⁸ Čovek koji je to rekao bio je poslastičar i upotrebio je reč u njenom osnovnom značenju. Stanja mučnine kroz koja prolazi Mučo Mas objasnio je Kami kroz primer Sartrovog junaka Rokantena obrazloživši da takva stanja prati vrsta spoznaje koja dovodi do gađenja, odvratnosti i revolta tela, koji se očituje kroz doživljaj mučnine.⁴⁵⁹

Kako bi se odbranio od saznanja i uvida do kojih je došao radeći kao prodavac polovnih automobila, Mučo pronalazi posao disk-džokeja. I na tom poslu je doživljavao „krize savesti“ jer nije verovao u to što radi.⁴⁶⁰ On će na kraju pribegli korišćenju halucinogene droge LSD kako bi mogao da se nosi sa onim što ga okružuje, odnosno, da poriče njegovu kompleksnost i posebnost.⁴⁶¹ Pod uticajem ove droge, on, po rečima urednika programa radio-stanice, „gubi identitet“, „sve manje je on sam, a sve više nešto

⁴⁵⁴ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 14.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Tyson, *op.cit.*, p. 94.

⁴⁵⁸ U originalu stoji „creampuff“ što znači: 1) puslica/profiterola, ali i 2) dobro održavan polovni automobil.

⁴⁵⁹ Camus, Albert. „On Jean-Paul Sartre’s *La Nausée*“. In A. Camus. *Lyrical and Critical Essays*. Translated by Ellen Conroy Kenney. New York. Knopf. 1968. p. 201.

⁴⁶⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 14.

⁴⁶¹ Eddins, *op.cit.*, p. 104.

opšte“.⁴⁶² Ljudi ga nazivaju „Braća N.“⁴⁶³ Ova apstraktna varijabla reflektuje dehumanizaciju koju Mučov gubitak identiteta označava.⁴⁶⁴ Mnoštvo ličnosti koje Mučo u sebi nosi i zbog kojih se uredniku čini da kada uđe na sastanak redakcije, „sob[u] ispuni ljudima“, navodi Loisa Tajsona na zaključak da je Mučo postao nešto nalik Pirsu Invereritiju.⁴⁶⁵ Reč je o akumulaciji – ne mnoštva ličnosti, već mnoštva persona, mnoštva fasada, koje nisu povezane između sebe i koje se ne mogu dovesti ni u vezu sa suštinom. Njihova svrha je da u potpunosti izbegnu suštinu. Bekstvom od egzistencijalne suštine Mučo je dospao u stanje spokoja. Poverio je Edipi da ga više ne opsega ni ružan san o placu punom automobila, koji ga je dugo mučio u vidu noćne more:

Na tom placu nalazio se jedan znak, to je jedino što me je plašilo. U snu sam obavljao uobičajene poslove, a onda, iznenada, bez ikakve opomene, pojavljivao se taj znak. Mi smo bili članovi Nacionalne asocijacije za dilere automobilima. Ili skraćeno, N.A.D.A. I samo taj škripavi metalni znak koji je ponavljao nada, nada naspram plavog neba. Tada sam se budio i urlao od straha.⁴⁶⁶

Samo korišćenje reči *nada* u američkoj prozi, što na španskom znači *ništa*, asocira na njegovu paradigmu u Hemingvejevoj priči „Čisto, dobro osvetljeno mesto“ (“A Clean, Well-Lighted Place“), gde nosi isti teret egzistencijalnog otuđenja i straha koji pohodi Mučo Masa.⁴⁶⁷ Osećajući kako je sve ništavilo oko njega, Hemingvejev junak se utapa u alkoholu na isti način na koji Mučo pokušava da popuni prazninu uranjajući u pseudodubine LSD-a.⁴⁶⁸

Doktor Hilarijus, za razliku od Muča nije u stanju da pobegne od egzistencijalne suštine. Njegovo pravljenje grimasa prilikom lečenja pacijenata i njegovi eksperimenti sa LSD-om predstavljaju znake očajanja prilikom suočavanja sa nepoznanicama profesije psihoanalitičara. Iako je izvesno vreme lečio Edipu, on nije znao da odredi dan njenog izlečenja.⁴⁶⁹ Proganja ga i mračna prošlost, kada je u Buhenvaldu radio na „eksperimentalno izazvanom ludilu“ primenjujući teoriju da je „Jevrejin oboleo od katatonije isto što i mrtav Jevrejin“.⁴⁷⁰ Ta lična istorija nekadašnjeg klona doktora Mengelea iz Buhenvalda naterala ga je da plati za svoje grehe tako što je prihvatio ne

⁴⁶² Pinčon, *Objava broja 49*, str. 137.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Eddins, *op.cit.*, p. 104.

⁴⁶⁵ Tyson, *op.cit.*, p. 94.

⁴⁶⁶ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 140.

⁴⁶⁷ Eddins, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 19.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, str. 134.

samo Frojdove ideje, već i ličnost „ tog svadljivog Jevrejina“, verujući u sve što je napisao, „čak i idiotluke i protivrečnosti“. ⁴⁷¹ Pinčon u ovom liku objedinjava primere onoga što Erik Vogelina naziva moderne radikalne deformacije svesti. ⁴⁷² U tom svetlu na Hilarijusa možemo gledati kao na „psihijatrijskog demijurga“. ⁴⁷³

Ironija leži u tome što je Hilarijus godinama kasnije i sam postao žrtva terora, kojem je druge podvrgavao, tako da je počeo da projektuje oko sebe demone paranoje zaključavši se u svojoj ordinaciji u očekivanju napada izraelskih terorista. Njegova nemogućnost da pobegne od svoje krivice iz prošlosti počiva na njegovoj nesposobnosti da dokaže u kliničkoj praksi da su njegove psihoanalitičke teorije tačne. Stoga je i njegova paranoja o osveti Izraelaca projekcija kako sopstvene krivice, tako i ranjivosti. Tajson smatra da Hilarijus pokušava da pobegne od egzistencijalne suštine, ali da očigledno ne uspeva da je izbegne. ⁴⁷⁴ Iako leči svoje pacijente halucinogenim supstancama, on nikad ne poseže za njima. Radije zadržava stanje „relativne paranoje“ koje mu omogućava da sačuva ego i da zna ko je. ⁴⁷⁵ On ostaje bolno svestan egzistencijalne kontingencije i na profesionalnom i na ličnom planu.

Iako su ga mučile demonske fantazije, koje je pokušao da potisne, Hilarijus je otkrio vrednost fantazije i opasnost njenog totalnog potiskivanja. Stoga je upozorio Edipu da „čuva“ svoju fantaziju i da je zaštiti od „frojdovaca“ i „farmaceuta“. ⁴⁷⁶ Ovo je zapravo upozorenje da se sačuva lični doživljaj transcendentnog od manije monističkog materijalizma. ⁴⁷⁷ Ukoliko bi Edipa izgubila ovaj osećaj, ona bi „prestala da postoji“. ⁴⁷⁸ Izgleda da Hilarijus savetuje Edipi da veruje u sve u šta treba da veruje kako bi izbegla neku vrstu prilagođavanja savremenom američkom pogledu na svet koji je doveo do psihološke smrti mnogih od minornih likova u romanu. Iako nije svestan toga, Hilarijus zapravo savetuje Edipu da veruje u Tristero, jer na taj način veruje u mogućnost postojanja alternative Invereritijevoj Americi. ⁴⁷⁹ To je upravo ona vrsta vere koju kroz otelotvorenje „viteza vere“ opisuje i Kjerkegor kada o veri govori kao o formi

⁴⁷¹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 131.

⁴⁷² Voegelin, Eric. *Anamnesis*. Translated and edited by Gerhart Niemeyer. Notre Dame. University of Notre Dame Press. 1978. p. 107.

⁴⁷³ „psychiatric demiurge“ in Eddins, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁷⁴ Tyson, *op.cit.*, p. 97.

⁴⁷⁵ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 133.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, str. 135.

⁴⁷⁷ Eddins, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁷⁸ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 135.

⁴⁷⁹ Tyson, *op.cit.*, p. 97.

subjektivnosti. Vitez vere mora posedovati, kako kaže Kjerkegor, „dovoljno snage kako bi u jednu jedinu želju skoncentrisao čitav sadržaj života i značenje stvarnosti“⁴⁸⁰

Za razliku od minornih likova Edipa prevazilazi stanje egzistencijalne inertnosti i loše vere i ulaže trud i napor krećući se ka egzistencijalnoj svesnosti i angažmanu. Njen život u Kineretu predstavlja period u kojem je „nežno zavela sebe u čudnovatu, rapunzelovsku ulogu zamišljene devojke, koja je nekako gotovo magično postala zatočenica među borovima i slanim maglama Kinereta“.⁴⁸¹ Edipa poredi sebe sa Zlatokosom (Rapunzel) naglašavajući sličnosti između svog života u zaštićenom okruženju i lika iz bajke zatočenog u kuli. Kada je Pirs Invereriti imenuje za izvršiteljku svog testamenta, faza njenog zaštićenog života se završava. Zlatokosa oslobođena iz kule biva izložena haosu spoljašnjeg sveta. Autor Majkl Sotr (Michael Sauter) smatra da ovakva slika pokazuje Edipinu težnju da pojmi svet kao strukturu binarnih opozicija, kao što su unutra i spolja.⁴⁸² Ove opozicije prema Sotru daju strukturu i samom tekstu što nam osvetljava kako se u romanu koncepti sopstva odnose prema percepciji prostora formirajući spone između prostora i identiteta.⁴⁸³

Problem Edipinog identiteta i identifikacije sa Zlatokosom, kao i njen unutrašnji doživljaj sopstvene izolacije autor postavlja u kontekst jedne nadrealističke slike. Reč je o triptihu slikarke Remedios Varo, na koji Edipa nailazi kada je zajedno sa Pirsom posetila izložbu u Meksiku. Pinčon opisuje samo centralni deo triptiha pod nazivom *Tkanje zemljinog pokrivača (Bordando el Manto Terrestre)*:

Na središnjoj slici triptiha, [...] nalazilo se nekoliko devojaka [...] sve zatočenice sobe na vrhu okrugle kule, koje su tkale nekakvu tapiseriju što je ispadala kroz uske proreze od prozora pravo u prazninu, u zaludnom nastojanju da tu prazninu ispune: jer sve ostale građevine i sva stvorenja, [...] nalazili su se na toj tapiseriji, i ta tapiserija je bila svet.⁴⁸⁴

Sve Edipine iluzije da je Pirs Invereriti njen vitez spasa i da je on može izbaviti iz zatočeništva razbijaju se pred ovom slikom. Slika izmamљуje Edipi suze jer se identifikuje sa figurama zatočenica. Okrugla kula sa slike predstavlja metaforu koja

⁴⁸⁰ Kjerkegor, *Strah i drhtanje* (1975.), str. 78.

⁴⁸¹ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 22.

⁴⁸² Sauter, Michael. "From Apocalypse to "Revelation in Progress" in Nathaniel West's *Day of the Locust* and Thomas Pynchon's *Crying of Lot 49*". In S. Toplu, and H. Zapf, (Eds.). *Redefining Modernism and Postmodernism*. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing. 2010. pp. 159-160.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 22.

takođe osvetljava Edipin identitet.⁴⁸⁵ Tkanje, koje je ovde metafora egzistencijalnog angažmana ili fundamentalnog projekta doima se kao uzaludan pokušaj da se popuni praznina. Posmatrajući sliku pred Edipom prvi put iskrsava spoznaja neumitnog delovanja *ili/ili* obrasca: može da „pribegne praznoverju“ ili da se „prihvati nekog korisnog hobija poput vezenja“, ili „da poludi“, ili da se pak „uda za disk-džokeja“. ⁴⁸⁶ Njen egzistencijalni izbor pada na ovu poslednju mogućnost. Ispostaviće se da taj izbor nije bio mnogo ispravniji od ostala tri. Odnos Edipe Mas i njenog supruga je bio ispunjen teškoćama i nesposobnošću da komuniciraju. Mučo Mas nije imao sposobnost da sluša šta je Edipa imala da mu kaže, niti da reši probleme koji su je mučili. Edipa je bila zarobljena u patrijarhalnoj strukturi malograđanskog društva brinući isključivo o potrebama svog supruga, a zanemarujući svoje sopstvene. Onog trenutka kada Mučo prihvati da živi u svetu halucinogene droge, koja mu pruža otklon od egzistencijalne suštine, Edipa će morati dalje da nastavi sama kako bi bar zadržala status onoga što Hilarijus naziva „relativna paranoja“ i sačuvala svoj ljudski identitet.⁴⁸⁷

Zanimljivo je što Pinčon ne otkriva ni sve detalje centralne slike triptiha, jer one daju koordinate Edipinog transcendentalnog putovanja. Pored šest devojaka, koje autor romana pominje, na slici se nalaze još dve figure. Jedna od njih stoji u centru i u levoj ruci drži knjigu, a desnom meša neku supstancu koja ispušta paru iz posude koja podseća na peščani sat, dok je druga manje vidljiva u pozadini i svira frulu. Ovoj prvoj autorka Džordžijana M.M. Kolvajl pripisuje ulogu alhemičara.⁴⁸⁸ Alhemijski proces je ovde dvostruk. Može se posmatrati u fizičkoj ravni slike gde je označen tkanjem površinskog sloja zemlje i u istoj toj ravni romana gde predstavlja protok Pirsovog kapitala uloženog u urbane koncepte grada San Narcisa, čiji je Pirs otac utemeljitelj. Međutim, u duhovnoj ravni, alhemijski proces je oznaka za transmutacije duha, za različite faze Edipinog transcendentalnog putovanja na kojima sublimira svoju egzistencijalnu subjektivnost. U prvom slučaju Pirs Invereriti ima ulogu glavnog agensa ili prvog principa alhemijskog procesa u fizičkoj ravni, što ga čini temeljom patrijarhalnog društva u kojem je Edipa marginalizovana i zatočena u svojoj ulozi Zlatokose. Imenovanjem Edipe za izvršiteljku svoga testamenta Pirs Invereriti postaje katalizator u alhemijskom procesu Edipine

⁴⁸⁵ Wilde, Alan. "An Intolerable Double Vision: Thomas Pynchon and the Phenomenology of Middles". In A. Wilde. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia. The University of Pennsylvania Press. 1987. p. 95.

⁴⁸⁶ Pinčon, *Objava broja 49*, str 23.

⁴⁸⁷ Eddins, *op.cit.*, p. 105.

⁴⁸⁸ Colvile, *op.cit.*, p. 49.

duhovne transformacije, koja predstavlja različite faze u procesu realizacije njene egzistencijalne subjektivnosti, ali i oslobađanja od stega tog istog društva u kojem je sebe definisala kao zatočenicu.

Napuštajući Kineret Edipa se po prvi put suočava sa paranojom, sa kojom se suočava i mnoštvo minornih likova u romanu. Gledajući televiziju u motelskoj sobi sa Mecgerom, saizvršiteljem Pirsovog testamenta i televizijskom zvezdom u detinjstvu, Edipi se čini da je Mecger možda namestio na neki način da se baš u to vreme prikazuje film u kojem je on glumio, kao deo neke zavere u cilju zavođenja. Tako počinje njena pojačana svesnost sinhroniciteta koji obeležava sve narativne događaje i njen pokušaj da racionalno sredi i objasni povezanost koju vidi.⁴⁸⁹ Taj pokušaj će biti osuđen na propast, jer fenomeni koje bude uočavala neće moći da se svedu pod racionalne kategorije, već će se preklapati i umnožavati na više nivoa koji se opiru tumačenju. Edipina frustracija će dovesti do pojačane anksioznosti na kakvu smo već nailazili kod minornih likova, ali joj ona neće podleći. Nastaviće da se bavi nemogućim zadacima i otkrivanjem značenja podataka u moru zapleta: od političkih zapleta, zavera i svih vidova ličnih oblika komunikacije, do većih, nacionalnih, globalnih i čak metafizičkih i religioznih pitanja.⁴⁹⁰

Problem koji postavlja Edipa u svojoj ulozi tumača je pitanje čitanja i tumačenja, pravih obrta i mrtvih uglova koje sadrži obrazac otkrivanja kao deo postmodernističke igre.⁴⁹¹ Edipa traži zaveru i naracija se poklapa sa tim. Ona očekuje zavođenje i „razrađena zavera zavođenja“ se dešava.⁴⁹² Ona se nada da će pronaći otkrovenja i biva preplavljena njima. Opsednuta je željom „da unese nešto od sebe“ [...] – u razbacane poslovne interese koji su nadživeli samog Invereritija“, da stvori „sazvežđa“⁴⁹³ i shvata da je sazvežđa jako lako stvoriti. Povezanosti su tako začuđujuće jednostavne da ona počinje da sumnja da postoji zavera iza zavere, počinje da sumnja da je u pitanju ili paranoja ili previše tumačenja. Edipin problem je što se njen svet ograničava na njenu hipotetičku jednačinu. Njeni tragovi su ili previše usmereni u jednom smeru – ka Tristeru, ili stvaraju razgranat lavirint potencijalnih pravaca previše složen da bi se pratio, ili kruže beskrajno unazad ka dvosmislenom, umnožavaju značajnu „objavu broja 49“.⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ Tyson, *op.cit.*, p. 98.

⁴⁹⁰ Tanner, *Thomas Pynchon*, p. 22.

⁴⁹¹ Castillo, Debra A., “Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art”. In P. O’Donnell. *New Essays on The Crying of Lot 49* (ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1991. p. 29.

⁴⁹² Pinčon, *Objava broja 49*, str. 31.

⁴⁹³ *Ibid.*, str. 89.

⁴⁹⁴ Castillo, *op.cit.*, p. 30.

Kako Edipina egzistencijalna svesnost raste, tako se njen angažman proširuje i ona pronalazi sve više dokaza i veza između tragova. Međutim, Edipino svesno kretanje se gubi, jer se iscrpljuje u nizu beskrajnih stimulacija. Debra Kastiljo objašnjava taj proces kao preobilje „nečega“ koje iščezava „ni u čemu“ ostavljajući trag zarobljen u „izuzetoj sredini“ između besmisla i značenja.⁴⁹⁵ Razlog zbog kojeg vrlo često biva osujećena leži u „epistemološkoj paralisnosti koja se zasniva na binarnom sagledavanju njene situacije“.⁴⁹⁶

Tumačenje postaje neophodno kada konstelacije znakova počnu da se odnose jedne na druge na način koji se ne može objasniti konvencionalnim sistemom značenja. U Edipinom iskustvu ovi znaci mogu biti vrlo različiti i heterogeni po svojoj prirodi: falsifikovana američka poštanska marka, vizuelni simbol („neme“ poštanske trube) išaran na zidu toaleta, ljudske kosti na dnu jezera ili misteriozni redovi iz tragedije osвете iz sedamnaestog veka. Svi oni, bar za Edipu, počinju da ukazuju jedan na drugog, upućujući na taj način na univerzalni znak koji ona naziva Tristero. Ovi znaci bi se mogli objasniti ukoliko bi Edipa pretpostavila da, delujući u savremenoj Kaliforniji, postoji tajni ili podzemni poštanski sistem sa kompleksnom istorijom, koja seže unazad do početaka političkih konflikata u severnoj Evropi tokom renesanse.⁴⁹⁷ Međutim, Edipi je teško da prihvati da je to jedina mogućnost koja se krije iza Tristera. Njeno traganje dostiže tačku kulminacije simbolično predstavljenu kao četiri simetrične mogućnosti: ili je zaista naletela na tajnu organizaciju, koja postoji i putem koje veliki broj otuđene i razbaštinjene Amerike komunicira; ili halucinira projektovanjem obrasca na različite znake koji su samo nasumično povezani; ili je žrtva zavere koju je skovao Pirs Invereriti; ili samo umišlja takvu zaveru.⁴⁹⁸

Pored serije znakova koje dešifruje, Edipa nailazi i na različite muške likove koji na različite načine usmeravaju njeno traganje. Ulogu Edipinog supruga smo već detaljnije razmotrili. Ovde je samo važno napomenuti da Edipa neće odabrati da se pridruži Mučo Masu u svetu zavisničkog ponašanja, koliko god ta alternativa naizgled bila lakša od nepoznanica njenog egzistencijalnog traganja i kakve god prednosti sam Mučo navodio. Za Edipu to predstavlja povlačenje u jednu vrstu čulnog solipsizma i kao takvo je

⁴⁹⁵ Castillo, *op.cit.*, p. 30.

⁴⁹⁶ “epistemological paralysis based on her binary view of her situation” in Tyson, *op.cit.*, p. 100.

⁴⁹⁷ Johnston, John. “Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in *The Crying of Lot 49*”. In P. O'Donnell. *New Essays on The Crying of Lot 49* (ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1991. p. 51.

⁴⁹⁸ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 165.

neprihvatljivo.⁴⁹⁹ Mecgerov značaj za Edipin egzistencijalni angažman je još manji. Njihova veza je isključivo telesna. Nakon što je zaveo Edipu, on je pokazao neverovatno malo interesovanja za njeno traganje. Smatrao je Edipu jednom od onih „preobrazovanih“ ženskih osoba, koje protestuju ili marširaju vodeći sopstveni rat kako bi ispravile nepravde. Kao tipičan produkt Holivuda, koji je obeležio njegovu kratku filmsku karijeru i američkog sna koji je živeo, Mecger nije imao mnogo ideala, te stoga ni razumevanja ili podrške za Edipinu želju da razume i shvati šta se sve krije iza Pirsovog legata. Prirodan ishod toga je bio njegov beg sa petnaestogodišnjakinjom kao još jedan u nizu eskapizama od egzistencijalne suštine kojoj je stremila Edipa Mas.

Majk Falopijan, koga Edipa susreće u baru pod nazivom Skoup, propoveda organizaciju poznatu kao *Društvo Pitera Pingvida*, koja po Mecgeru predstavlja deo „desno orijentisanih ludaka“⁵⁰⁰, a koja komunicira putem alternativnog poštanskog sistema ili dela Tristera. Falopijan je zvanično vojni inženjer, ali je istovremeno „anti-industrijski anarhista“, koji je živo otelotvorenje pristalice učenja Čarlsa Rajta Milsa i Herberta Markuzea.⁵⁰¹ Iako je deo napredne tehnologije postindustrijske Amerike, on Edipi daje prikaz alternativne istorije te iste Amerike. Falopijan ne veruje da odraz tehnološkog napretka na pravi način reflektuje sliku sveta. Na primeru aktuelnog Hladnog rata, on objašnjava Edipi da se iza zvanične verzije tog rata krije slika, koju pažljivo odašilju sovjetska i američka vlada, koje su deo velikog biznisa, kako bi odvratile pažnju građana od užasa sve lakomijeg globalno orijentisanog vojno-industrijsko-zabavnog kompleksa čiji su deo.⁵⁰²

Kako Edipina istraga napreduje, on joj predočava da bi Stenli Koteks koga je upoznala u „Jojodinu“ mogao biti deo nekog podzemlja inženjera nezadovoljnih u sistemu u kojem rade. Falopijan razume njihov položaj i ogorčenje kao direktnu posledicu delovanja mehanizma američkog kapitalizma, koji u školama „ispira mozak“ sa mitom o „američkom izumitelju“ („Morze i njegov telegraf, Bel i njegov telefon, Edison i njegova sijalica“) podstičući mlade da ispolje kreativni potencijal kako bi i sami postali deo jednog takvog mita.⁵⁰³ Međutim, kada se zaposle u velikim korporacijama, ispostavi se da svoja prava treba da prepisu nekom od „takvih čudovišta poput Jojodina“ koji ih „melje u

⁴⁹⁹ Johnston, *op.cit.*, p. 59.

⁵⁰⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 48.

⁵⁰¹ „anti-industrial anarchist“ in Yaszek, *op.cit.*, p. 42.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰³ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 87.

anonimna zrnca“.⁵⁰⁴ Falopijan takođe pruža Edipi jedno istorijski verodostojnije objašnjenje priče gospodina Tota o maskiranim razbojnicima, obučenim u crno, koji su napadali Poni ekspres 1840. godine. Prema Edipinom shvatanju detalji ove priče upućuju na Tristero. Falopijan, međutim, smatra da Edipa prati „neku slučajnu vezu“ i da je verovatnije da je razbojnike „unajmila Federalna vlada“ kako bi sprečila konkurenciju.⁵⁰⁵ Kada sretne Falopijana pred kraj romana i ukratko mu ispriča detalje do kojih je došla tragajući za značenjem koje se krije iza Tristera, on će joj postaviti pitanje da li je razmotrila mogućnost da je „neko zeza“, „da je sve to podvala“ ili nešto „što je Invereriti smislio pre nego što je umro“.⁵⁰⁶ Edipi je to takođe palo na pamet, ali je odbijala da se direktno suoči i sa tom mogućnošću, na isti način na koji odbija da se suoči sa pomisli da će jednog dana morati da umre.

Falopijan je dao Edipi jedan dosta koristan savet koji je upućivao na empirijsko čitanje znakova: predložio joj je da mora da proverava svoje izvore.⁵⁰⁷ Dva izvora koja su bila od velikog značaja za njenu potragu bili su Džingis Koen i Emori Borc. Za razliku od skeptičnog i pragmatičnog Falopijana, oni su podsticali njeno verovanje u Tristero, obezbeđujući sredstva koja dokazuju autentičnost njegovog istorijskog postojanja. Koen je otkrio falsifikovane poštanske marke, čije greške bi mogle biti znaci Tristera, a Borc je obezbeđivao tekstualne i istorijske dokaze koji su navodno odgovarali poznatim „činjenicama“. Obojica su bili džentlmeni i učenjaci motivisani intelektualnom radoznalošću. Međutim, Edipa će u jednom trenutku shvatiti da je obojicu moguće povezati sa Invereritijevim posedima: „Svaki prilaz Tristeru takođe je vodio do Invereritijevog imanja. Čak i Emori Borc [...], sada predaje na koledžu u San Narcisu, kojem je isti mrtvi čovek ostavio pozamašna sredstva. [...] Šta to znači? Da je Borc, zajedno sa Koenom, Dribletom, Koteksom, [...] da su svi oni bili ljudi Pirsia Invereritija?“⁵⁰⁸ To bi značilo da su onda i fizički i istorijski dokazi i tumačenja, koje su joj obezbeđivali, lažni.

Edipin susret sa Rendolfom Dribletom, rediteljem *Kurirove tragedije*, koju je napisao Ričard Vorfinger, a koju je Edipa gledala u izvođenju pozorišta Tenk, daće jednu sasvim novu dimenziju Edipinom načinu tumačenja, drugačiju i od empirijskog i od

⁵⁰⁴ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 87.

⁵⁰⁵ *Ibid.* 92.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, str. 163.

⁵⁰⁷ Johnston, *op.cit.*, p. 61.

⁵⁰⁸ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 164-165.

akademskog načina sprovođenja istraživanja.⁵⁰⁹ Edipa je otišla da odgleda *Kurirovu tragediju* i da pronade Dribleta jer se zanimala za paralele, koje postoje između ljudskih kostiju koje se pominju u samoj drami i onih koje koristi američka kompanija „Bikonsfild“ za proizvodnju cigareta. Međutim, Edipin razgovor sa Dribletom će otići u sasvim drugom pravcu, ka otkrivanju izvora samog teksta *Kurirove tragedije* i aluzije na Tristero, koju Driblet, igrajući u drami *Đenara*, pominje na kraju četvrtog čina. Susret sa Dribletom je važan ne samo zato što je to Edipin prvi direktan susret sa Tristerom kao ključnim znakom, već zato što je sam susret prepun različitih implikacija.

Edipino interesovanje za sam tekst drame izazvalo je bes kod Dribleta. Prema Dribletovom mišljenju reči „su samo šumovi koji održavaju ritam stihova“, dok je ono što se događa na sceni samo sublimacija nečeg što je nastalo u njegovoj glavi.⁵¹⁰ Kako joj je slikovito objasnio, on kao reditelj je „projektor u planetarijumu“, a sama scena je jedan „zatvoreni svemirčić“, koji je on kreirao i mogao bi se potrošiti čitav život na njeno tumačenje, a da se uopšte ne dotakne istina.⁵¹¹ Iako iz ovakvog Dribletovog objašnjenja proističe da ne postoji neka objektivna istina do koje može dovesti bilo koji vid kompleksnog traganja, te stoga provejava i uzaludnost bilo kakvog transcendentalnog poimanja stvari, Edipa će na novi način shvatiti svoju ulogu izvršiteljke Pirsovog testamenta. Poželeće da „podari život onome što je ostalo [iza Pirsas], da pokuša da bude ono što je bio Driblet, mračna mašina u središtu planetarijuma, da unese ceo imetak u zvezdonosni pulsirajući Smisao, [...]“.⁵¹² Edipin doživljaj vlastite subjektivnosti izražen pitanjem „Da li da projektujem svet?“⁵¹³ u potpunosti se poklapa sa Sartrovom tezom da je čovek „ponajpre projekt koji sebe subjektivno živi [...]; ništa ne egzistira pre tog projekta; ništa nije na inteligibilnom nebu“.⁵¹⁴ Edipa prihvata taj Sartrov „moral akcije i angažovanja“⁵¹⁵, preuzimajući ujedno i odgovornosti koje uz to idu, bez obzira na sve prepreke koje joj stoje na putu: nepoznavanje zakona, investicija, nekretnina, pa i samog Pirsas Invereritija. Njena želja da 'projektuje svet' odražava njenu nesvesnu potrebu da ispuni život nekim smislom i svrhom, da obnovi nestali intenzitet, da izađe iz kule, koja je štiti od nečeg neodređenog, da prevaziđe monotoniju, koja obuzima ljude, koji

⁵⁰⁹ Johnston, *op.cit.*, p. 61.

⁵¹⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 77-78.

⁵¹¹ *Ibid.*, str. 78.

⁵¹² *Ibid.*, str. 80.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ Sartr, „Egzistencijalizam je humanizam“, str. 263

⁵¹⁵ *Ibid.*, str. 275.

doživljavaju život kao niz nepovezanih trenutaka.⁵¹⁶ Sve to nam ukazuje na činjenicu da je Edipino egzistencijalno traganje usmereno ka procesima produblјivanja odnosa prema sebi i sopstvenoj subjektivnosti, što je bila početna premisa ovog dela istraţivanja. Pokušaćemo sada da razmotrimo prepreke na koje Edipa nailazi otkrivajući smisao postmodernističkog simulakruma, njegovu hiperproduktivnost, hiperinformacije i hiperseksualnost.

U svojoj želji da shvati kompleksnost Pirsovog nasleđa, Edipa očekuje da je to moguće koristeći razum, slobodu i intersubjektivnost. Stoga smatra da joj je namenjeno da sve upamti i da „svaki putokaz koji se pojavljuje *treba* da ima svoju jasnoću, svoje fine šanse za postojanost“.⁵¹⁷ Metju V. Bini (Matthew W. Binney) ovakvu Edipinu metodologiju poredi sa Habermasovom teorijom orijentisanom ka prihvatanju prosvetiteljskog nasleđa, u prvom redu racionalizacije.⁵¹⁸ On napominje da Edipina želja za jasnoćom proističe iz njenog obrazovanja na univerzitetu u Kornvelu i zapadne škole mišljenja, koju karakteriše prosvetiteljski i njutnovski pristup u čijoj osnovi leţi težnja za uspostavljanjem reda nad pojavama i fenomenima.⁵¹⁹ Edipa na početku trećeg poglavlja koristi reč „logično“ i objašnjava da će je to možda najviše proganjati: „način na koji se sve logično uklapalo“.⁵²⁰

Bini, međutim, objašnjava da pomenuta metodologija ne obezbeđuje dovoljno efikasna sredstva u cilju nametanja racionalnog poretka stvari nad obiljem znakova na koje Edipa nailazi u vezi sa Tristerom.⁵²¹ Ovaj problem je najočigledniji kada ona pokuša da eksternalizuje svoje želje u spoljašnjem svetu. Na primeru njenog razgovora sa Dribletom videli smo kako je propao njen pokušaj da shvati šta se krije iza Dribletovog načina režiranja Vorfingerove drame, da dođe do istine tako što će biti deo intersubjektivnog odnosa sa Dribletom. Njena težnja koju je saopštila Mecgeru rekavši: „Želim da vidim da li postoji neka veza“⁵²² jeste pokušaj da se premosti jaz između sopstvenog bića i Drugog. Edipa će uložiti velike napore da premosti taj jaz pokušavajući da shvati putokaze na koje nailazi u vezi sa Pirsom i njegovom povezanošću sa Tristerom,

⁵¹⁶ Cooper, Peter L. *Signs and Symptoms: Thomas Pynchon and the Contemporary World*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1983. pp. 75-76.

⁵¹⁷ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 115. (kurziv T.P.)

⁵¹⁸ Binney, Matthew W. “Thomas Pynchon’s Philosophy of the Self in “The Crying of Lot 49””. *Interdisciplinary Literary Studies*. Vol.7. No. 2. Spring 2006. p. 21.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵²⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 44.

⁵²¹ Binney, *op.cit.*, p. 23.

⁵²² Pinčon, *Objava broja 49*, str. 75.

kao i Tristerovom povezanošću sa Amerikom, svetom i njom samom. Ni njeni napori, ni njena metodologija neće uroditi plodom u procesu realizacije njene subjektivnosti u odnosu na drugo/drugog. Sav Edipin intelektualni i mentalni potencijal uložen u dekodiranje Tristerovih znaka biva po ko zna koji put uhvaćen u epistemološku zamku koja podriva integritet. Bini smatra da je neuspeh korišćenja Habermasove metodologije povezivanja Pinčonov način da preispita pouzdanost onih bastiona zapadnog znanja kakve su biblioteke.⁵²³ Posle toliko podataka koje je sakupila, Edipa je zaključila da više nije sigurna da li uopšte ume da komunicira kao i da joj „osim porekla, biblioteke [...] nisu saopštile ništa drugo o Tristeru“.⁵²⁴

Kao što temeljno pristupa dekodiranju znakova sa kojima se susreće, Edipa na sličan način pokušava i da pomogne onima kojima je pomoć neophodna, da ispravi nepravde na koje nailazi ili da nešto temeljno promeni pokazujući izuzetnu društvenu osvešćenost. Međutim i taj deo njenog egzistencijalnog angažmana biva često osujećen, te proces realizacije egzistencijalne subjektivnosti i na tom planu ostaje nepotpun. Tokom svoje noćne šetnje ulicama San Franciska Edipa upoznaje starog mornara koji pati od delirijum tremensa (DT). Starac se tresao od bola i Edipa je odmah pitala da li može da pomogne. Pokušala je na više načina da mu pruži pomoć: uzela ga je u naručje i zagrlila, dala mu novac i otpremila njegovo pismo putem onoga za šta je verovala da je podzemni poštanski sistem Tristero.⁵²⁵ Međutim, Edipa nije u potpunosti zadovoljna onim što je učinila i to nezadovoljstvo provejava iz njenih reči dok njiše starca u rukama: „Ne mogu da pomognem“, [...] „ne mogu“.⁵²⁶

Kada upozna prodavca poveza sa svastikama, Vintropa Tremejna, Edipa će biti zgrožena njegovim fašističkim rasizmom. Raspitaće se ko je i kakvi su mu planovi, ali će kao i u nizu drugih primera ostati paralisana. Optužiće sebe za kukavičluk jer shvata svoju društvenu i građansku odgovornost: „Ovo je Amerika, ti živiš u njoj, dopuštaš da se to događa“.⁵²⁷ Koliko god poražavajuća bila ta spoznaja, Edipa ostaje na poziciji pasivnog posmatrača. To je ista ona pozicija Sartrovog kolebljivog egzistencijalističkog junaka Matjea Delarija iz romana *Zrelo doba* koji u svetlu Španskog građanskog rata fašizam uočava kao problem i zavidi prijatelju Brineu, koji kao komunista aktivno učestvuje u antifašističkoj borbi, ali se sam ne odlučuje da deluje. Možemo samo pretpostaviti da iz

⁵²³ Binney, *op.cit.*, p. 24.

⁵²⁴ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 157.

⁵²⁵ *Ibid.*, str. 123-127.

⁵²⁶ *Ibid.*, str. 123.

⁵²⁷ *Ibid.*, str. 145.

Delarijevog kolebljivog stava proizilazi stanovište da je svaki vid borbe za mir oksimoron. Slične dileme muče i Žana Blomara u romanu *Tuđa krv* iz pera Simon de Bovoar. Razmišljajući o borbi protiv fašizma Blomar takođe izražava izvesnu kolebljivost, jer smatra da se u ratu jeftino prodaje ljudski život, pa mu otuda nije jasno ima li smisla boriti se za sreću i dostojanstvo tog istog života :

Ako su ljudi samo masa koja se nemilice mijesi, zašto bi se onda trebalo brinuti o njihovoj budućoj sudbini? Ako pokolji i tiranija nemaju veće težine, kolika je vrijednost pravde i napretka? Iz dubine srca odbijao sam njihovu zaslijepeljenu ideju o ratu. Ali ni ovaj mir u koji smo klizili nije u mojim očima imao izgled pobjede.⁵²⁸

Lois Tajson navodi da čak i Edipin uvid u klasnu strukturu Amerike počinje egzistencijalnim angažmanom, ali zaključci do kojih dovodi, iako ispravni, ne pokreću je na delovanje.⁵²⁹ Kako je izgubila sve koji bi joj mogli pomoći – Muča, Dr. Hilarijusa, Dribleta, Mecgera, Edipa zapada u stanje depresije. Napuštena i preopterećena znacima u čije značenje nije sigurna, preživljava različite simptome: glavobolje, „nalete mučnine“, „duboku patnju“ i noćne more.⁵³⁰ Jedne večeri je vozila autoputem u pijanom stanju sa očiglednom suicidalnom namerom.⁵³¹ Tajson napominje da su upravo u ovakvom stanju uma i sa prenaplašenim egzistencijalnim doživljajem sebe i sveta oko sebe, Edipine percepcije Amerike prilično izoštrene i tačne.⁵³² Ona shvata da se jedini pravi „kontinuitet“ u Americi sastoji od „olujnih sistema grupne patnje i potrebe koji nadvladavaju vetrove izobilja“.⁵³³ I kao što je svesna svog Pirsovog bogatstva kojem je teško uočiti granice, Edipa je svesna i one druge Amerike u kojoj je „novac presahnuo“, u kojoj žive bespravni stanari, lualice i ljudi koji spavaju na otpadima ili golim karoserijama slupanih plimuta.⁵³⁴ I ovaj uvid je naročito podsticajan za Edipu i njen egzistencijalni angažman. Kao izvršiteljka Pirsovog testamenta, ona razmišlja: „Šta bi sudija rekao o tome da se neka vrsta zaostavštine podeli među svima njima, svim tim bezimenim ljudima, možda kao neka prva rata?“⁵³⁵ Međutim, kao što je svesna raspodele strukture moći u Americi, ona je svesna i mehanizama delovanja moći. Stoga odmah odustaje od svoje plemenite namere sa spoznajom da bi se „sudija obrušio na nju, opozvao

⁵²⁸ De Bovoar, *Tuđa krv*, str. 155.

⁵²⁹ Tyson, *op.cit.*, p. 99.

⁵³⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 166.

⁵³¹ *Ibid.*, str. 171.

⁵³² Tyson, *op.cit.*, p. 99.

⁵³³ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 172.

⁵³⁴ *Ibid.*, str. 174-175.

⁵³⁵ *Ibid.*, str. 175.

sva njena pisma, nazvali bi je raznim imenima, proglasili bi u celom okrugu Orandž da je redistribucionista i crveni radikal, [...]“.⁵³⁶ Dakle, ni u ovom slučaju Edipin egzistencijalni angažman ne dovodi do realizacije egzistencijalne subjektivnosti. S druge strane, Edipa pokazuje izvestan stepen lucidnosti, kojeg nije svesna u ovom trenutku, a koji će joj pomoći da ne učini nešto zbog čega bi ugrozila sopstvenu bezbednost.

Kako nije u stanju da razluči da li Tristero zaista postoji kao podzemna organizacija ili je njena slika savremene američke kulture samo odraz njene paranoje Edipa ne može da se pokrene sa mrtve tačke i da nastavi svoje traganje. To je onaj trenutak koji sama označava kao četiri „simetrične“ mogućnosti (realnost postojanja Tristera, halucinacija, zavera ili ludilo).⁵³⁷ Opisujući Edipino egzistencijalno iskustvo pisac kaže: „Te noći sedela je satima, toliko tupa da nije mogla ni da pije, i podučavala je sebe da diše u vakuumu. Jer to je, o Bože, bila praznina. Niko nije mogao da joj pomogne. Niko na svetu. Svi su bili na nečemu, ljudi, možda neprijatelji, mrtvi“.⁵³⁸ To je isti onaj susret sa prazninom kakav je imala pred slikom Remedios Varo koja prikazuje zatočenice okrugle kule, koje svojim tkanjem tapiserije uzaludno pokušavaju da ispune prazninu. I tada je pred njom postojala ista simetrija i ista praznina. Bez obzira što je tom prilikom načinila izbor, Edipa se ponovo našla u istoj situaciji – unutar ili/ili obrasca.

Džon Džonston smatra da ova Edipina situacija nameće centralno pitanje – da li je Edipino traganje za Tristerom junakinju konačno dovelo do izlaza iz kule i suočavanja sa nečim izvan nje, „nečim što je istinsko Drugo“?⁵³⁹ Ako uzmemo u obzir Sartrovo objašnjenje da potreba za drugim postoji da bismo shvatili sve strukture svoga bića⁵⁴⁰, ovo je ujedno i pitanje u kojoj meri je Edipa uspela da realizuje svoju egzistencijalnu subjektivnost kroz traganje za znacima i simbolima Tristera. Čini se da Džonston nema jasan odgovor na ovo pitanje. Jedna mogućnost koju navodi ukazuje na to da bi Edipina potraga bila jednostavno mehanizam Invereritijeve razrađene zavere, iz čega proizilazi da su i njen identitet i samo značenje očuvani.⁵⁴¹ Međutim, ukoliko Tristero predstavlja nešto radikalno drugo ili neko ograničenje značenja, onda se ne samo Edipin identitet dovodi u pitanje, nego i „značenje“ po definiciji postaje problematično.⁵⁴²

⁵³⁶ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 175.

⁵³⁷ *Ibid.*, str. 165.

⁵³⁸ *Ibid.*, str. 165-166.

⁵³⁹ Johnston, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁴⁰ Sartr, *Biće i ništavilo (I)*, str. 236.

⁵⁴¹ Johnston, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 54.

Edipino ponovno suočavanje sa četiri simetrične mogućnosti pokazuje da ovaj put ne želi da načini pogrešan izbor kao prvi put. S druge strane situacija u koju je dovelo njeno traganje za Tristerom stavila je u poziciju solipsizma, na koju ona reaguje patnjom, očajem i mučninom. To je isto ono osećanje koje obuzima Sartrovog Rokantena kada otkriva da je sve, pa i on sam, bezrazložno, slučajno, suvišno i besmisleno.⁵⁴³ Rokanten dramatično saopštava u svom dnevniku: „Sve je bezrazložno, ovaj perivoj, ovaj grad i ja sam. Kada se dogodi da to čovjek uvidi, to vam prevrće utrobu i sve počne lebdjeti [...]; eto Mučnine;“⁵⁴⁴ Opisujući Edipinu situaciju, Pinčon kaže: „Povremeno su je spopadali naleti mučnine [...] koji su je bacali u duboku patnju“.⁵⁴⁵ Ovakvo stanje nije rezultat određene psihološke dispozicije, već je jedno metafizičko stanje, koje čoveka ugrožava i lišava smisla i koje se može izbeći utapanjem u pojedinačne želje i projekte, ali nikada trajno otkloniti.⁵⁴⁶ Takav projekat je Rokantenov rad na istorijskoj studiji o markizu de Rolebonu ili Edipin angažman na otkrivanju značenja Tristera. To su trenuci kada se čovek stišava i smiruje jer deluje u pravcu realizacije svoje subjektivnosti. Prepreka nastaje onog trenutka kada se oseti ugroženim iznutra. Sartrov pojam mučnine je po svom određenju blizak pojmu strepnje (*Angst*) koji je u centru Kjerkegorove i Hajdegerove filozofije. Način na koji Edipa obrazlaže svoju situaciju izdvajajući četiri različite mogućnosti, koje joj se čine jednako poražavajuće, navodi na zaključak da bilo koja od njih u njoj izaziva strepnju. S druge strane, ona nema strah, čak ni strah od ludila ili paranoje. Ostavljena od svih, preopterećena i razočarana, ona, ipak, nastavlja da obavlja svoju dužnost izvršiteljke Pirsovog testamenta. Ovaj trenutak je vrlo važan i govori da bez obzira na spoljne okolnosti, na činjenicu da je ostavljena i napuštena, Edipa u sebi pronalazi najveće uporište. Dakle, njen status je u tom trenutku značajno drugačiji u odnosu na njenu inicijalnu identifikaciju sa Zlatokosom ili zatočenicama okrugle kule na slici Remedios Varo. Stoga možemo zaključiti da njena egzistencijalna subjektivnost, iako često nerealizovana u meri u kojoj bi joj donela kompletno duhovno i emotivno ispunjenje, pokazuje značajan vertikalni rast.

Tokom svog egzistencijalnog angažmana Edipa se trudila da stalno uspostavlja „transcendentni odnos sa drugim“, što znači odnos koji „konstituiše [...] vlastito biće“.⁵⁴⁷ Ulazeći u San Narciso Edipa je već u prvom minutu osetila da je „otkrovenje zatreperilo“

⁵⁴³ Zurovac, *op.cit.*, str. 164.

⁵⁴⁴ Sartr, Žan-Pol. *Mučnina*. Preveo s francuskog Tin Ujević. Beograd. Nolit. 1981. str. 130.

⁵⁴⁵ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 166.

⁵⁴⁶ Zurovac, *op.cit.*, str. 167.

⁵⁴⁷ Sartr, *Biće i ništavilo (I)*, str. 257.

i da se našla „usred nekog neobičnog religijskog trenutka“.⁵⁴⁸ Taj trenutak će prerasti u „nekakvo obećanje hijerofanije“⁵⁴⁹ kao rezultat novih saznanja i uvida u legat Pirsia Invereritija tokom noći provedene sa Mecgerom. Kada je prvi put naišla na simbol OTPAD-a predstavljen omčom, trouglom i trapezoidom na zidu toaleta u baru Skoup, Edipa je pomislila: „Bože, hijeroglifi.“⁵⁵⁰ Povezujući sam simbol sa svetim slovima, Edipa mu pridaje transcendentalni značaj. Istu „hijeratičku geometriju“ Edipa pronalazi u blizini Invereritijevog jezera.⁵⁵¹ Njeno istraživanje nastavaka drame *Kurirova tragedija* ima takođe veliki simbolički značaj zbog susreta sa Tristerom. Način na koji Edipa počinje da shvata svoj egzistencijalni angažman u korelaciji sa Tristerom rezultiraće posebnim doživljajem egzistencijalne subjektivnosti kao kompleksne senzorno-kognitivne dinamike:

[...] ti nastavci nisu je ništa više uznemirili od ostalih otkrovenja koja su odjednom nagrnula u velikom broju, kao da ih je bilo sve više što ih je više sakupljala, tako da se na kraju sve što je videla, pomirisala, usnila i pamtila na neki način uplelo u tkanje Tristera.

Upravo ovaj doživljaj junakinje koji traganje za značenjem Tristera izjednačuje sa *tkanjem* ponovo nas vraća na identifikaciju Edipe Mas sa triptihom Remedios Varo. Imajući na umu Pinčonov opis centralnog dela triptiha, koji jedini spominje u romanu, moglo bi se reći da uspostavljanjem analogije između Edipinog traganja za Tristerom i tkanja zatočenica kule na slici Remedios Varo, Pinčon osuđuje proces realizacije egzistencijalne subjektivnosti u širem metafizičkom smislu na neuspeh, nezavisno od njegove povezanosti sa znacima i obeležjima postmodernističke Amerike. Ako je tkanje proces kojim se uzaludno popunjava praznina, onda je i traganje za simbolima Tristera uzaludni pokušaj da se „projektuje svet“ i u njega unese viši smisao.⁵⁵² Simboli i znaci postmodernističkog američkog društva samo sužavaju Edipine šanse. Stoga i Tajson zaključuje da poslednja scena romana u kojoj Edipa prisustvuje licitaciji podseća na Sartrovu dramu *Iza zatvorenih vrata*.⁵⁵³ Međutim, ovakvo tumačenje je vrlo usko i svakako mu nedostaje šira perspektiva koja se može uočiti ako se osvrnemo i na one delove triptiha Remedios Varo koje Pinčon izostavlja iz svog opisa: levu stranu ili prvi

⁵⁴⁸ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 25.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, str. 32.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, str. 52.

⁵⁵¹ *Ibid.*, str. 55.

⁵⁵² *Ibid.*, str. 80.

⁵⁵³ Tyson, *op.cit.*, p. 101.

panel pod nazivom *Hacia la Torre (Prema kuli)* i desnu stranu ili treći panel pod nazivom *La huida (Izbavljenje)*. Pinčonovo prvo referisanje na sliku Remedios Varo dešava se na prvim stranicama romana, u trenucima kada je Edipa Mas u svojoj ulozi Zlatokose, koju joj je nametnulo patrijarhalno društvo i kada iz niza mogućnosti bira da se u toj ulozi realizuje kao supruga Mučo Masa. Međutim, sama identifikacija sa zatočenicama okrugle kule reflektuje na neki način Edipinu spoznaju, neku vrstu svesti o svom položaju i implicira Edipinu želju da taj svoj položaj menja. Dobijanje uloge izvršiteljke Pirsovog testamenta biće način na koji će Edipa krenuti u pravcu tih promena. Čitava njena potraga za značenjem simbola Tristera predstavlja vid epistemološke potrage za značenjem i razumevanjem konstrukata i segmenata Pirsovog legata, odnosno mehanizama i poluga funkcionisanja društvenog okruženja, koji su na makroplanu – čitava Amerika. S druge strane to je i traganje za vlastitom subjektivnošću i slobodom, koje će je dovesti do brojnih bolnih rezova u ličnom životu: raskida sa Mučo Masom, raskida sa Mecgerom i suočavanja sa gubitkom prijatelja i poznanika koji su prihvatili stranputice poput Dribleta ili Hilarijusa. Ma kako nezavidan Edipin položaj bio, on je ipak fundamentalno drugačiji u odnosu na njenu marginalizovanu ulogu domaćice na početku romana. Hrabrom odlukom da se razide sa Mučom i ne prihvati njegov svet sintetičkog raja, Edipa kreira temelj vlastite slobode i individualnosti, koji predstavlja izlaz iz kule. Činjenica da je raskid sa Mecgerom nije previše emotivno dotakao, ponovo govori o jačanju individualne svesti i spoznaje o sopstvenom pozvanju izvan dominantnog patrijarhalnog modela uloga. Ona je pred kraj romana ponovo sama, ali njena samoća je u tom konkretnom slučaju indikator njene slobode.

Pinčonovo drugo referisanje na sliku Remedios Varo u petom poglavlju romana, kada Edipa uzima sobu u hotelu u Berkliju, u kojoj se nalazi reprodukcija Remedios Varo, ukazuje da je potrebno ponovo preispitati analogije i korespondencije između Edipe Mas i likova na triptihu Remedios Varo. I ovaj put se otvara ta šira perspektiva koja povezuje Pinčonov roman i nadrealističku sliku Remedios Varo. Edipa se „uspela u berklijevska brda, i negde pred ponoć stigla u prostrani hotel na više nivoa, u stilu nemačkog baroka, zastrt tamnozelenim tepisima, sa zavojitim hodnicima i ukrasnim svećnjacima“.⁵⁵⁴ Vilijam Dej (William Day), koji se detaljno bavio ne samo simbolikom triptiha Remedios Varo u odnosu na tok i zaplet romana, već je nalazio korespondencije i sa nekim drugim delima iz slikarskog opusa Remedios Varo, ukazuje na značaj drugog pominjanja ove

⁵⁵⁴ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 98.

slikarke u romanu, kada se Edipa već kreće putem izbavljenja iz kule i dostiže određeni stepen duhovne samosvesti kroz svoje traganje, te se izjednačuje sa figurom sa trećeg dela triptiha pod nazivom *Izbavljenje (La huida)*. Iako se na ovoj trećoj slici nalaze zapravo dve figure: muška i ženska, koje se penju uz pomoć magičnog kišobrana, koji predstavlja neku vrstu prevoznog sredstva, ka vrhu planine, Dej smatra da je se ovaj deo triptiha može izjednačiti sa Edipinim penjanjem u berklijevski brda, odnosno njenim duhovnim rastom i zadobijanjem samosvesti.⁵⁵⁵

Edipa Mas je već prešla značajan put transformacije od domačice iz Kinereta koja posećuje Taperver zabave do neustrašive heroine, koja se posvetila „nalaženju smisla u onome što je Invereriti za sobom ostavio, ne pomislivši nijednom da je nasleđe bilo Amerika“.⁵⁵⁶ U tom smislu, kraj romana je tek blago dvosmislen. Edipa je spremna za ishod, kakav god da bude. Način na koji se roman završava ponavljanjem svojeg naslova predstavlja frustraciju za mnoge koji smatraju da se doslovno vraćamo na početak romana i da se misterija Tristera, za čijim značenjem je Edipa tragala, ne rešava. Međutim, nije tako. Ciklična priroda poslednje rečenice: „Edipa se zaveli u svom sedištu, očekujući objavu broja 49“⁵⁵⁷ je još jedna u nizu kružnih referenci u romanu. Edipino transcendentno putovanje ka realizaciji egzistencijalne subjektivnosti je autor zamislio kao putovanje po spiralnoj galaksiji. Sa svakim kružnim zavojem, Edipa povećava svoje iskustvo i duhovno prosvetljenje. Nemoguće je stići do cilja, jer je ovakva vrsta putovanja proces koji se odvija kroz čitav život. Suština romana nije u rešavanju misterije detektivskog tipa ili objašnjenju enigme Tristero. Suština je epsko putovanje u samosvest, gde nije važan cilj, koliko sam proces putovanja.

3.3. Duga gravitacije kao paradigma egzistencijalnog straha i paranoje

3.3.1. Pojam egzistencijalnog straha i strepnje u filozofiji egzistencije

Ako pođemo tragom prvih filozofa koji su razmišljali o strahu, naići ćemo na Aristotelova razmatranja u okviru njegovih estetičkih spisa *Retorika* (Ῥητορικά) i *O pesničkoj umetnosti* (Περὶ ποιητικῆς). Ova razmatranja prema Dejvidu Konstenu (David Konstan) na eksplicitan način artikulišu opšte gledište starih Grka Aristotelovog vremena,

⁵⁵⁵ Day, William. “Countering Entropy in *The Crying of Lot 49* with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas“. *Pynchon Notes* 56-57. Spring-Fall 2009. p. 41.

⁵⁵⁶ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 172.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, str. 178.

po kojem ono što prouzrokuje strah potiče od našeg rasuđivanja o svetu. U tom smislu strah nije nužno znak kukavičluka, već refleksa na moguću pretnju od opasnosti.⁵⁵⁸ Dejvid Konsten navodi da se u okviru Aristotelovog spisa *O duši (Περὶ ψυχῆς)* (1.1, 403a 23-4) nalazi jedan drugačiji koncept straha, koji ukazuje da ljudi mogu proživljavati iskustvo straha čak i kada se ništa zastrašujuće ne dešava.⁵⁵⁹ Aristotel ne razvija dalje ovakvu ideju, ali ona podseća na savremene koncepte anksioznosti, strepnje ili egzistencijalnog straha, koji su predmet ovog dela istraživanja.

Toma Akvinski je još bliži pomenutim konceptima u okviru svog magnum opusa *Summa theologiae* u kojem ispituje strah, njegov predmet, razlog i delovanje. Toma Akvinski strah naziva „pretećim zlom koje prevazilazi moć onoga koji se plaši, tako da mu se ne može odupreti“.⁵⁶⁰ Strahu suprotstavlja nadu na način na koji se dobro suprotstavlja zlu pojasnivši da je „predmet nade buduće dobro“, baš kao što je „predmet straha buduće zlo“.⁵⁶¹ On na izvestan način anticipira savremeno osećanje strepnje (*angst*), koje je sveprisutno u raznim vidovima kako u egzistencijalističkoj filozofiji, tako i u modernoj psihologiji.

Nemačka reč *die Angst* je ušla u pojmovni registar egzistencijalističke filozofije i postala tehnički termin savremene filozofije izražavajući sentiment novijeg doba, doba u kojem su prema rečima autora Arlanda Ašera (Arland Ussher) svi ustaljeni obrasci života i misli razbijeni, u kojem ljudi osećaju otuđenost i usamljenost „pokušavajući da prokrče sebi put dok se sve deonice puta i proporcije gube u relativnosti“.⁵⁶² Ovo osećanje korespondira sa frazom Đerđa Lukača „transcendentalno beskućništvo“⁵⁶³, koju koristi na više mesta u okviru dela *Teorija romana (Die Theorie des Romans, 1920)* kako bi artikuliseo čežnju romanopisca za duhovnim i emotivnim zavičajem, koga više nema u svetu bez božanstva. Hajdegerov izraz *Unheimlichkeit* (Ne-biti-kod-kuće), koji koristi u spisu *Bitak i vreme*, je još jedna potvrda ovog osećanja, koje se javlja, jer svet u kojem se

⁵⁵⁸ Konstan, David. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto. University of Toronto Press. 2006. pp. 130-135.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶⁰ “a future evil which surpasses the power of him that fears, so that it is irresistible” in Aquinas, St. Thomas. *Summa Theologica, Volume II – Part II – First Section*. New York. Cosimo, Inc. 2007. p. 766.

⁵⁶¹ “the object of hope is a future good”; “the object of fear is a future evil” in *Ibid.*, p. 765.

⁵⁶² “groping their way, and when all distances and proportions dissolve in relativity” in Ussher, Arland. *Journey through Dread: a Study of Kierkegaard, Heidegger, and Sartre*. New York. Biblio and Tannen. 1968. p. 10.

⁵⁶³ “transcendental homelessness” in Lukács, Georg. *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Translated from German by Anna Bostock. Cambridge. The MIT Press. 1971. p. 41; p. 61; p. 121.

nalazimo, nije svet koji smo sami stvorili, niti poseduje sklad i uređenost kakvu poseduje, recimo, kosmos antičke grčke filozofije, koji stvara osećaj poverenja prema svetu. U tom smislu je zanimljivo i Hajdegerovo zapažanje da „Svet“ više ništa ne može da ponudi, a isto tako malo to može i satubitak Drugih“.⁵⁶⁴ Prema rečima Viliijama Bereta (William Barrett) *Angst* je fundamentalno osećanje upravo iz razloga što je usmereno prema svetu na jasniji način od bilo kog drugog sentimenta.⁵⁶⁵ Pošto je reč o vrlo neodređenom osećanju, koje se ne odnosi na neki konkretan objekat i koji individua ne ume da objasni, u psihoanalizi se ovakvo osećanje naziva „slobodno lebdeći strah“.⁵⁶⁶

Engleska reč *anxiety* (*strepnja*) je najbolji izraz kojim se može prevesti nemački termin *die Angst* i ono što on označava. Strepnja se susreće i u engleskim prevodima Hajdegerovog *Bitka i vremena*, kao i u engleskom i našem prevodu Kjerkegorovog dela *Begrebet Angst* (*The Concept of Anxiety, Pojam strepnje*). Iako koristi ovaj termin, Džon Mekvori smatra da on nije sasvim zadovoljavajući, jer sugerise mnogo više obična strahovanja iz svakodnevnog života, nego retko i suptilno osećanje kojim egzistencijalisti žele da označe ono što izražava nemački termin *Angst*.⁵⁶⁷ Mekvori dalje upućuje da je strepnja ujedno i prevod za francuski termin *angoisse* koji koristi Sartr u *Biću i ništavilu*. Kada govore o strepnji, egzistencijalisti pod njom ne podrazumevaju strah kao bojazan, već posebno osećanje, koje smatraju ontološkim po svojoj prirodi, jer nastupa kao reakcija na mogućnost gubitka bića. To osećanje se označava i sintagmom *egzistencijalni strah*. Danas se ova sintagma mnogo više koristi u okviru takozvane egzistencijalistički orijentisane psihoterapije, gde se pod egzistencijalnim strahom podrazumeva mogućnost da se čovek suoči sa egzistencijalnim dilemama kao što su umiranje, odgovornost i vlastiti izbori.⁵⁶⁸ Postoje mišljenja da je sam termin egzistencijalni strah postao kliše moderne kulture, te se često više povezuje sa filmovima Vudija Alena, nego sa temama ozbiljnije filozofske sadržine.⁵⁶⁹ S druge strane postoje filozofska tumačenja određenih filmova ovog autora, koja ukazuju na prisutnost egzistencijalnih dilema i egzistencijalnog straha kod Alenovih protagonista, rastrzanih između želje da zasnuju svoj život na

⁵⁶⁴ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 226.

⁵⁶⁵ Barrett, William. "What Is Existentialism". In W. L. McBride. *The Development and Meaning of Twentieth-century Existentialism*. New York. Garland Publishing, Inc. 1997. p. 57.

⁵⁶⁶ "free-floating anxiety" in *Ibid.*, p. 57-58

⁵⁶⁷ Macquarrie, *op.cit.*, pp. 164-165.

⁵⁶⁸ Sharf, Richard S. *Theories of Psychotherapy and Counseling: Concepts and Cases*. Boston. Cengage Learning. 2014. p. 173.

⁵⁶⁹ Simeon, Daphne and Abugel, Jeffrey. *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*. New York. Oxford University Press. 2006. 135.

tradicionalnim etičkim vrednostima i svesti da tim istim vrednostima nedostaje ontološki temelj.⁵⁷⁰

Važno je napomenuti da strepnja ili egzistencijalni strah nema isto značenje kod svih egzistencijalističkih filozofa. Međutim, postoji bliska srodnost među njima, te i Hajdeger i Sartr eksplicitno potvrđuju da je ono što podrazumevaju pod pojmom strepnje derivacija Kjerkegorovih ideja. Tako Hajdeger navodi u *Bitku i vremenu* da je „u analizi fenomena strepnje najdublje prodro S. Kjerkegor [...], i to ponovo u teološkom sklopu povezanosti jedne „psihološke“ ekspozicije problema naslednog greha“.⁵⁷¹ Sartr kontrastira eksplikaciju pojma strepnje kod Kjerkegora i Hajdegera i tvrdi da nam ta dva opisa strepnje „ne izgledaju kontradiktorna: naprotiv, podrazumijevaju jedan drugog.“⁵⁷²

Da bismo shvatili Kjerkegorova razmišljanja o strepnji treba da imamo na umu da je na razvoj njegove filozofije značajno uticao ne samo Hegel, nego i Šeling, o čemu sam Kjerkegor govori u uvodu spisa *Pojam strepnje*.⁵⁷³ Kjerkegor u ovom delu izlaže svoju zamisao o egzistencijalnom strahu, odnosno strepnji, pozivajući se na učenje o pragrehu. Pre pragreha čovek je bio u stanju nedužnosti, odnosno još uvek nije shvatao da je po svojoj prirodi duh. Kjerkegor objašnjava da je nedužnost neznanje i da je u nedužnosti čovek „određen duševno u neposrednom jedinstvu sa svojom prirodnošću“, dok u njemu „duh drema“, što je u skladu sa Biblijom, „koja čoveku u stanju nedužnosti ne priznaje poznavanje razlike između dobra i zla“.⁵⁷⁴ Ovo stanje je, ispunjeno mirom i spokojstvom, ali u isto vreme postoji u njemu i nešto drugo što nije nemir i spor, a što Kjerkegor naziva „ništa“, koje zapravo „rađa strepnju“.⁵⁷⁵ Kjerkegor obrazlaže da se pojam strepnje gotovo nikad ne razmatra u psihologiji i upozorava da se on razlikuje od straha i pojmova koji se odnose na nešto određeno. Stoga je prema njegovoj definiciji strepnja „stvarnost slobode kao mogućnost mogućnosti“.⁵⁷⁶ Iz ovoga možemo zaključiti da je duh identičan sa slobodom u smislu odluke za koju čovek snosi odgovornost.

Kjerkegor je čovekovu kompletnu egzistencijalnu situaciju razradio kao kategoriju prelaza. Prelaz u kojem se kreće izražavanje strepnje jeste kvalitativni skok

⁵⁷⁰ Lee, Sander H. *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*. Jefferson. Mc Farland & Company, Inc. 1997. p. 1.

⁵⁷¹ Hajdeger, *Bitka i vreme*, str. 229.

⁵⁷² Sartr, *Biće i ništavilo (I)*, str. 54.

⁵⁷³ Vidi: Kjerkegor, *Pojam strepnje*, str. 11. Vidi i: Pattison, George. *The Philosophy of Kierkegaard*. New York. Routledge. 2014. p. 46.

⁵⁷⁴ Kjerkegor, *Pojam strepnje*, str. 37.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, str. 38.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

svakog pojedinca iz stanja nedužnosti u stanje krivice. Kjerkegor je sačinio trostruku analizu tog prelaza. Analiza je određena kvalitetom čovekove nedužnosti kao neznanja u stanju duha koji sanja. Time se očituje stanje tog duha, odnosno strepnja. Strepnja predstavlja međuodređenje na prelazu bića iz nedužnosti u krivicu.⁵⁷⁷ Kjerkegorovo shvatanje po kojem čovek predstavlja sintezu duševnog i telesnog, ali i prolaznog i večnog, ključno je za razumevanje pojma strepnje kod ovog filozofa.⁵⁷⁸ U poslednjem poglavlju Kjerkegor će se ponovo pozvati na ovaj koncept sinteze slikovito objasnivši da čovek ne bi mogao da doživi strepnju kada bi bio životinja ili anđeo. Čovek, dakle, strepi, pošto nije ni čisto nagonско, ni skroz duhovno biće. On se od životinje ne razlikuje samo zbog toga što poseduje razum, niti od anđela zato što je smrtan. Njegova suština je u njegovoj sposobnosti da izdrži strepnju koju rađa ništavilo, koje prethodi svakom iskustvu nagona i razuma.

Objasniću da Kjerkegorovo učenje o strepnji nije nimalo jednostavno. Džon Mekvori je ovom danskom filozofu priznao dubinu pojedinih uvida, u prvom redu Kjerkegorovu spremnost da pripiše pozitivnu ulogu strepnji kao fazi pripreme ka ulasku u veru, što praktično znači da kroz strepnju otvaramo oči pred realnošću ljudske situacije i uviđamo potrebu za milošću.⁵⁷⁹

Pomenuli smo da Hajdeger odaje Kjerkegoru priznanje da je najdalje otišao u tumačenju pojma strepnje. Između Kjerkegorovog i Hajdegerovog tumačenja možemo uspostaviti izvesne paralele počevši od toga da Hajdeger, kao i Kjerkegor, pravi razliku između straha kao bojazni (*Furcht*) i strepnje odnosno egzistencijalnog straha (*Angst*).⁵⁸⁰ Osim toga, Hajdegerovo vezivanje pojma strepnje uz pojam „zapadanja“⁵⁸¹ korespondira sa Kjerkegorovim relacijama između strepnje i porekla greha. Kada je u pitanju pojam zapadanja, sam Hajdeger daje objašnjenje da tu nije reč o padu iz nekog čistijeg i višeg „prastanja“, već da je reč o „bekstvu“ pred samim sobom i gubljenju u jednom vidu neautentične egzistencije.⁵⁸² Pošto je uveo pojam zapadanja, Hajdeger prelazi na tumačenje strepnje, objasnivši da je to „Pred-čim“ strepimo „*bitak-u-svetu kao takav*“.⁵⁸³

⁵⁷⁷ Kjerkegor, *Pojam strepnje*, str. 39.

⁵⁷⁸ Vidi: Grøn, Arne. *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*. Translated by Jeanette B.L. Knox. Macon. Mercer University Press. 2008. pp. 9-12.

⁵⁷⁹ Macquarrie, *op.cit.*, pp. 167-168.

⁵⁸⁰ Vidi: Heidegger, Martin. *Was ist Metaphysik?*. 11. durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main. Vittorio Klostermann. 1975. S. 31-32.

⁵⁸¹ Vidi: Hajdeger, Martin. „Zapadanje i bačenost“. U M. Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 212-219.

⁵⁸² Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 213. i str. 224.

⁵⁸³ *Ibid.*, str. 225.

Iz njegove dalje eksplikacije sledi da je sama strepnja nešto vrlo neodređeno („strepnja ne „vidi“ neko određeno „Ovde“ i „Tamo“), ali kao takva u sebi nosi nešto „preteće“.⁵⁸⁴ Dakle, svet je za nas mesto nesigurnosti. Čovek treba tu nesigurnost da prihvati i iskusi da je kao tubitak opkoljen (pritešnjen) od Ništa. Iskustvo strepnje mu pomaže da shvati sebe u svojoj jedinstvenoj slobodi i mogućnosti: „Strepnja dovodi tubitak pred njegov *slobodo-bitak* za (propensio in ...) svojstvenost njegovog bitka kao mogućnost koja on uvek već jeste“.⁵⁸⁵

Ono što Sartr u *Biću i ništavilu* naziva „*l'angoisse*“ jeste svesno razvijanje Kjerkegorovog i Hajdegerovog pojma strepnje, te se, u cilju izbegavanja konfuzije, naziva istim imenom.⁵⁸⁶ U okviru Sartrovih razmatranja o poreklu ništavila, nailazimo na njegovu definiciju strepnje kao „načina bivstvovanja slobode“.⁵⁸⁷ Odvojivši strah od strepnje Sartr uočava da je „strah nerefleksivno razumijevanje nečeg transcendentnog“ dok je „strepnja reflektivno razumijevanje sebe“.⁵⁸⁸ Voren F. Moris (Warren F. Morris) ukazuje na činjenicu da Sartr u ovom slučaju određuje biće kao predmet strepnje i to biće kao čisto intencionalnu strukturu svesti koju potom identifikuje sa slobodom, a koja se može emocionalno iskusiti kroz strepnju.⁵⁸⁹

Razmišljanja o čovekovoju konačnosti i smrti takođe su relevantna prilikom razmatranja pojma strepnje i egzistencijalnog straha i njima se posebno bavio Karl Jaspers. Jaspers je egzistencijalni strah pripisao „strahu od *nepostojanja*“.⁵⁹⁰ On razlikuje strah tubitka (Dasein) od smrti u odnosu na strah od egzistencijalnog nepostojanja i sugerije da strah tubitka od smrti može da se zasniva na strahu od procesa umiranja, koji može biti bolan.⁵⁹¹ U prilog ovoj diskusiji, autor studije o Jaspersovom egzistencijalističkom konceptu smrti, Filiz Pič (Filiz Peach) postavlja pitanje da li suočavanje sa sopstvenom smrću mora biti praćeno osećanjem egzistencijalnog straha i u tom smislu navodi kontra-primere. Sokrat je, recimo, pred smrt bio prilično smiren,

⁵⁸⁴ Hajdeger, *Bitak i vreme*, str. 225.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, str. 227.

⁵⁸⁶ Michelman, *op.cit.*, p. 36.

⁵⁸⁷ Sartr, *Biće i ništavilo I*, str. 54.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, str. 55.

⁵⁸⁹ Morris, Warren F. *Emotion and Anxiety: A Philosophic Inquiry*. Bloomington. Xlibris Corp. 2006. p. 113.

⁵⁹⁰ „the horror of *not being*” in Jaspers, Karl. *Philosophy, Vol. 2*. Translated by E. B. Ashton. Chicago. The University of Chicago Press. 1970. p. 198.

⁵⁹¹ Vidi: Quentin, Smith. *The Felt Meanings of the World: A Metaphysics of Feeling*. West Lafayette. Purdue University Press. 2010. p. 143.

bombaši samoubice ne pokazuju nikakve znake strepnje suočavajući se sa smrću, kao ni japanski piloti kamikaze iz Drugog svetskog rata .⁵⁹²

3.3.2. Paranoja kao društvena istina i trauma stvarnog

Razmotrivši pojam egzistencijalnog straha uočili smo da je on usko povezan sa bićem i suštinom čovekovog življenja. Paranoja kao drugačija vrsta iracionalnog osećaja, koja podriva ontološke strukture egzistencije, predmet je savremenih psiholoških, socioloških i književno-teorijskih rasprava, koje donekle zadiru u oblasti kulturne teorije i formiraju nove pojmove i registar. Pre nego što pristupimo analizi ovog fenomena u romanu *Duga gravitacije*, pokušaćemo da ga sagledamo iz šire perspektive, razmatrajući ga ne samo kao bolest, već i kao jednu vrstu svesti. Poći ćemo od uvida egzistencijalno-fenomenološke psihologije, koja se kao disciplina razlikuje od tradicionalne psihologije, jer se oslanja na učenja egzistencijalističkih filozofa i fenomenologa, Hajdegera, Sartra, Merlo-Pontija, Huserla i drugih. Ova disciplina govori o ukupnom i neraskidivom jedinstvu ili odnosu individue i njenog sveta.⁵⁹³ Prema definiciji koju daju psiholozi ove orijentacije osobe kojima je dijagnostikovana paranoja često imaju preterani strah od gubljenja nezavisnosti ili moći da oblikuju događaje u skladu sa sopstvenim željama.⁵⁹⁴

I dok je svest o čovekovoj slobodi indikator egzistencijalnog straha, koji pokreće individuu ka samorealizaciji i autentičnoj egzistenciji, matrica savremenog sveta, nacionalizmi, globalni kapitalizam i formiranje identiteta u okrilju postmodernog doba predstavljaju pretnju individualnoj slobodi i otvaraju prostor pojavi paranoje. U ovom kontekstu paranoja kao marker postmodernističkog poznog kapitalizma postaje predmet kulturne analize.⁵⁹⁵ Oslanjajući se u velikoj meri na Slavoju Žižeka, Patrik O'Donel (Patrick O'Donnell) koristi termine „kulturna paranoja“ i „kulturna patologija“ sagledavajući paranoju kao društveni simptom, koji je istorijski ukorenjen u mnogo kompleksnijem i širem kontekstu od njegovih lokalnih manifestacija u okviru

⁵⁹² Peach, Filiz. *Death, 'Deathlessness' and Existenz in Karl Jaspers' Philosophy*. Edinburgh. Edinburgh University Press. 2008. p. 94.

⁵⁹³ Valle, Ronald S., King, Mark and Halling, Steen. "An Introduction to Existential-Phenomenological Thought in Psychology". In R. S. Valle and S. Halling (Eds.). *Existential-Phenomenological Perspectives in Psychology: Exploring the Breadth of Human Experience*. New York. Plenum Press. 1989. p. 7.

⁵⁹⁴ Halling, Steen and Nill, Judy D. "Demystifying Psychopathology: Understanding Disturbed Persons". In *Ibid.*, p. 183.

⁵⁹⁵ Elias, Amy J. "Paranoia, Theology, and Inductive Style". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 86. No. 3/4 (Fall/Winter 2003). p. 281.

hladnoratovske kulture.⁵⁹⁶ Taj kontekst podrazumeva širu, globalnu perspektivu Džejmsonovog shvatanja procesa poznog kapitalizma i postmodernizma, putem analize različitog spektra problema koji uključuju pitanja roda, rasnih diferencijacija, kriminaliteta, komodifikacije identita i formiranja istorije.⁵⁹⁷

Od trenutka kada je Ričard Hofštater (Richard Hofstadter) objavio svoju analizu američke političke retorike desničarske orijentacije pod nazivom „Paranoični stil u američkoj politici“ („The Paranoid Style in American Politics“), koncept paranoje postaje ključni u studijama „masovne kulture“ i postindustrijalizacije, teoriji zavere, makartizmu i populizmu, Fukoovom panoptizmu, studijama globalizacije i mnogim drugim.⁵⁹⁸ Postmodernistička kulturna teorija, koja svoje izvore ima u psihoanalitičkim i sociološkim studijama paranoje, konstruiše model paranoične osobe kao nekog ko intuitivno naslućuje nedefinisan izvor Moći („Oni“) koji pokušava da uspostavi društvenu kontrolu i pretvori građane u robove ili automate.⁵⁹⁹ Paranoična osoba reaguje na prisustvo ove sile psihičkim, ideološkim i fizičkim otporom. Za razliku od klasične psihoanalize, postmodernistička kulturna teorija ne sagledava ovu vrstu otpora kao patološku.

Fredrik Džejmson je jedan od teoretičara koji ne vidi paranoju kao patološku pojavu, već kao društveni simptom koji razotkriva realne društvene odnose unutar tržišne kulture i paklene mašine konzumerizma.⁶⁰⁰ Džejmson izlaže svoju teoriju paranoje u okviru procesa koji naziva „estetika *kognitivnog mapiranja*“.⁶⁰¹ Ovaj proces predstavlja pokušaj subjekta da se locira u okviru hiperprostora postmoderne, odnosno pozno kapitalističke (i)realnosti, što Ejmi Dž. Ilajas (Amy J. Elias) označava kao paranoičnu reakciju na šizofreniju izazvanu dislociranjem prizora postindustrijskog ili konzumerističkog kapitalizma.⁶⁰² Hiperprostori kao što je hotel Bonaventura u Los Anđelesu, o kojem Džejmson piše u okviru teksta „Postmodernizam i konzumentsko društvo“ („Postmodernism and Consumer Culture“), utiču negativno na sposobnost ljudi da se lociraju kako u prostoru, tako i u istoriji i analogni su nemogućnosti našeg uma da

⁵⁹⁶ “cultural paranoia” and “cultural pathology” in O'Donnell, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham. Duke University Press. 2000. pp. vii-viii.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Elias, *op.cit.*, p. 281.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁰⁰ Jameson, Fredric. *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 206.

⁶⁰¹ “an aesthetic of *cognitive mapping*” in *Ibid.*, p. 51. (kurziv, F.J.)

⁶⁰² Elias, *op.cit.*, p. 288.

„mapira ogromne globalne multinacionalne i decentralizovane komunikacione mreže, u koje smo uhvaćeni kao individualni subjekti“.⁶⁰³

Vežu između paranoje i postmodernizma uočava i Bren Nikol (Bran Nicol) koji ukazuje na položaj postmodernističkog subjekta u post-industrijskom društvu, odnosno svetu u kojem dominira konzumerizam i elektronski mediji, gde je intersubjektivna komunikacija uništena, diskurs je moć, a informacije koje računar šalje u sažetom obliku postaju najvrednija roba.⁶⁰⁴ Lišeno jedinstva i integriteta, svedeno na obični slobodno-lebdeći označitelj, ljudsko biće koje živi u ovom svetu je gurnuto u stanje koje liči na psihozu, gde je sopstvo slično podeljeno, bez suštine kojoj se može vratiti.⁶⁰⁵

U postmodernizmu se suočavamo sa činjenicom da je egzistencija stalni proces pokušaja da se pronađe značenje, koje je po svojoj prirodi relativno i kontingentno. Međutim, spoznaja da ne možemo dostići apsolutno znanje neće poništiti našu želju za njim, tvrdi Nikol. Kao posledica toga često se manifestuje jedna vrsta paranoje koja se ogleda u očajničkoj želji da shvatimo ono što znamo da nema smisla.⁶⁰⁶ Sposobnost da se transcendiraju društvena i kulturna fragmentarnost i nevidljivo delovanje industrijske mašine je još uvek bila moguća u modernizmu, jer je postojalo verovanje u transcendentalnu stvaralačku moć bića. U postmodernizmu, jedan od načina na koji je ova transcencija moguća, smatra Nikol, jeste putem paranoje.⁶⁰⁷ Primere za ovu tvrdnju možemo naći u proliferaciji društveno-istorijskih trauma od Drugog svetskog rata koje su uključivale ili inspirisale karakterističnu vrstu deluzije poznatu kao teorija zavere: anti-komunistička opsesija u Americi, ubistvo Kenedija i njegove posledice, afera Votergejt, ili suđenje O. Dž. Simpsonu. Paranoična reakcija na ove događaje je do izvesne mere opravdana, jer postoji tenzija između potrebe da se pronađe jedno zadovoljavajuće objašnjenje i istovremene spoznaje da su tumačenja mnogobrojna i kontingentna.

Suprotstavljajući paranoju konceptu zadovoljstva u zapadnom svetu, autor Džon S. Hemptsi (John C. Hemptsey) je pristupio analizi paranoje kako iz filozofskog ugla, tako i u širem društvenom kontekstu. Hemptsi pravi razliku između dve vrste svesti: paranoične

⁶⁰³ “to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects” in Jameson, Fredric. “Postmodernism and Consumer Culture”. In E. A. Kaplan, (Ed). *Postmodernism and its Discontents*. London. Verso. 1988. p. 25.

⁶⁰⁴ Nicol, Bran. “Reading Paranoia: Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation”. *Literature and Psychology*. Vol. 45. Issue No. 1&2. 1999. p. 44.

⁶⁰⁵ Frosh, Stephen. *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Basingstoke. Macmillan. 1991. p. 132.

⁶⁰⁶ Nicol, *op.cit.*, p. 47.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

('paranoic consciousness') pod kojom podrazumeva svest koja premašuje granice uma, prvenstveno u svojoj kreativnosti i paranoidne ('paranoidic consciousness') pod kojom podrazumeva bezumni strah i deluzije, koji nastaju suočavanjem sa projektovanim gubitkom zadovoljstva.⁶⁰⁸ Hemptija zanima ova prva vrsta paranoične svesti, koju određuje kao društvenu istinu, kao način razumevanja istorije ljudske misli i kao najbolji način da se opiše samo Biće.⁶⁰⁹ Hempti smatra da razlog zbog kojeg savremeni čovek još uvek ne shvata svoju suštinu leži u činjenici da kao deo čopora prihvata bez preispitivanja carstvo zadovoljstva lišavajući se slobodne svesti. Našim kolektivnim izborom da zadovoljstvo bude prioritet u našem životu, mi se odričemo razmišljanja da postoji nešto više od toga, smatra Hempti. Ta želja za zadovoljstvom ne potiče iz straha od patnje i gubitka, već iz straha da se prizna univerzalna kontingencija, koja je pravi podstrek paranoje i ključna istina egzistencije.⁶¹⁰ Ovde je naravno reč o onoj vrsti paranoje, koju Hempti vidi kao oblik više svesti i pripisuje je brojnim znamenitim ličnostima poput Avrama, Sokrata, Isusa, Jovanke Orleanke i Vilijama Blejka, a koja je kako kaže, kasnije bila etiketirana kao vrsta „paranoidnih deluzija“.⁶¹¹

3.3.3. *Duga gravitacije kao meta-apokaliptični narativ*

Svrstavajući Pinčonov roman *Duga gravitacije* među sedam romana koje je nazvao „maksimalističkim“, Stefano Ercolino (Stefano Ercolino) je odredio formalne karakteristike ovog žanra navodeći deset kriterijuma po kojima je prepoznatljiv: dužina, enciklopedijski stil, disonantna horalnost, dijegetsko bogatstvo, celovitost, sveznajući narator, paranoična imaginacija, intersemiotičnost, etički angažman i hibridni realizam.⁶¹² Istražujući formalne i tematske karakteristike velikih svetskih romana u koje ubraja Danteovu *Komediju*, Rableovih pet knjiga o Gargantui i Pantagruelu, Servantesovog *Don Kihota*, Geteovog *Fausta*, Melvilovog *Mobi-Dika* i Džojsovog *Uliksa*, Edvard Mendelson posvećuje posebnu studiju žanru koji naziva *enciklopedijski narativ* i grupi pomenutih romana dodaje i Pinčonov roman *Duga gravitacije*. Naglašavajući proročki karakter ovakvih romana i njihov značaj u okviru nacionalnih književnosti u kojima su nastali, Mendelson daje poseban osvrt na *Dugu gravitacije* koja identifikuje više nacionalnih

⁶⁰⁸ Hampsey, John C. *Paranoia and Contentment: A Personal Essay on Western Thought*. London. University of Virginia Press. 2004. pp. 7-8.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹¹ „paranoid delusions” in *Ibid.*, p. 9.

⁶¹² Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. London. Bloomsbury Publishing. 2014. p. xvi.

kultura, jer se opseg romana proteže od Engleske, Francuske, preko Nemačke, Amerike, Rusije, Japana, južne Afrike i mnogih drugih lokaliteta.⁶¹³ Mendelson smatra da Pinčonov internacionalni opseg, kao i pažnja koju posvećuje kartelima i mrežama komunikacija, koje prevazilaze nacionalne granice, sugerišu da je Pinčon enciklopedista u okviru nove internacionalne kulture, čija obeležja njegov roman eksplicitno određuje. U tom smislu *Duga gravitacije* nagoveštava da je savremena era razvila prvu zajedničku internacionalnu kulturu, još od srednjovekovne latinske Evrope.⁶¹⁴

Već sami ovi načini klasifikacije govore o izuzetnoj kompleksnosti ovog Pinčonovog romana, koji zadire u više naučnih i humanističkih oblasti od istorije, fizike, hemije, više matematike, biheviorističke psihologije, klasične muzike, filma, Rilkeove poezije do balistike, misticizma, oniričkog i popularne kulture. U svojoj lavirntskoj strukturi roman na jednom nivou grotesknim tonovima reflektuje užase Drugog svetskog rata i njegovih posledica, mračne strane vojno-industrijskog kompleksa, vladinih agencija, obaveštajnih službi i opskurnih organizacija u kojima „milioni birokrata marljivo seju smrt“⁶¹⁵, dok na drugom nivou obiluje pikarskim zapletima, bizarnim i opscenim epizodama začinjnim crnim humorom i elementima vodvilja, koji predstavljaju odličan balans previše sumornoj tematici. Ovu dihotomiju u strukturi romana objasnila je Moli Hajt (Molly Hite) naglašavajući da Pinčon polazi od pretpostavke kako zabavni i komični elementi mogu delovati subverzivno na opresivne kapitalističke strukture i da je to centralna ideja romana, u kojem postoji obilje istorijskih dokaza o zaverama i kooptaciji, kao i elemenata užasa, bilo da je reč o užasima rasizma, genocida ili globalnog uništenja.⁶¹⁶

I dok je Kurt Vonegat u svom anti-ratnom romanu *Klanica pet* zabeležio da je njegova knjiga tako kratka, konfuzna i neharmonična, jer ništa inteligentno ne može da se kaže o masakru⁶¹⁷, Pinčon je na devetsto strana romana *Duga gravitacije*, preko više naratora i četiristo likova progovorio o svim aspektima ljudske sklonosti ka destrukciji i izopačenosti, o zloupotrebi nauke i tehnologije, o psihozi rata, logorima za reedukaciju,

⁶¹³ Mendelson, Edward. "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon". *MLN*. Vol. 91. No. 6. Dec., 1976. pp. 1271-1272.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 1272.

⁶¹⁵ "million bureaucrats are diligently plotting death" in Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. London. Vintage. 2000. p. 20.

⁶¹⁶ Hite, Molly. "Fun Actually Was Becoming Quite Subversive": Herbert Marcuse, the Yuppies, and the Value System of "Gravity's Rainbow". *Contemporary Literature*. Vol. 51. No. 4. (Winter 2010). p. 679.

⁶¹⁷ Vonnegut, Kurt. *Slaughterhouse 5, or The Children's Crusade – A Duty-dance with Death*. London. Vintage. 2000. p. 14.

rekama raseljenih, kolonijalizmu, nacizmu i staljinizmu, kao i moćnim industrijskim kompleksima koji su jedini profiteri usred jedne od najvećih pošasti u istoriji. Jedan od Pinčonovih narativnih glasova možda je na najbolji način izrazio istinu koja se krije u pozadini rata:

To znači da ovaj rat nikad nije bio politički, politika je bila samo pozornica da odvrati ljudima misli ... u poverenju, pre bi se moglo reći da su ga diktirale potrebe tehnologije. [...] Prave krize su bile krize raspodele sredstava i prioriteta, ne između firmi – to je samo namešteno da tako izgleda – već između različitih Tehnologija, Plastike, Elektronike, Vazduhoplovstva, i njihovih potreba koje shvata samo vladajuća elita... da li mislite da bismo imali Raketu da neko, neko konkretan sa imenom i penisom nije *želeo* da baci tonu amatola 480 kilometara daleko i raznese stambeni blok pun civila? Samo napred, stavite veliko T na tehnologiju, pretvorite je u božanstvo ako će vas to učiniti manje odgovornim [...].⁶¹⁸

Pinčon smatra da je zvanična verzija Drugog svetskog rata kao sukoba protivničkih ideologija, koji se završio porazom nacizma, samo fasada. Drugi svetski rat se ne tiče toliko borbe između fašizma i demokratije, koliko preraspodele tehnologije i stoga služi ekonomskim interesima.⁶¹⁹ Ovo Pinčonovo viđenje je blisko Veberovom tumačenju rata iznetom u eseju „Strukture moći“ u kojem objašnjava da se interesi onih koji predstavljaju logističku podršku ratu kreću uvek u istom smeru, te se u svemu tome, generišu ekonomske sile zainteresovane za pojavu vojnih konflagracija *per se*, bez obzira na ishod po njihovu sopstvenu zajednicu. Stoga izgubljen rat, kao i dobijen uvek povoljno utiče na poslovanje.⁶²⁰ U tom smislu i Pinčon rekonfigurise u potpunosti ove koncepte istovremeno referišući na strukture rata, a ne zakona, kao na glavne strukture moći posleratnog društva. Kako se u romanu manifestacija rata sagledava kroz program izrade

⁶¹⁸ “It means this War was never political at all, the politics was all theatre, all just to keep the people distracted ... secretly, it was being dictated instead by the needs of technology [...]. The real crises were crises of allocation and priority, not among firms – it was only staged to look that way – but among the different Technologies, Plastics, Electronics, Aircraft, and their needs which are understood only by the ruling elite...[...] but do you think we’d’ve had the Rocket if someone, some specific somebody with a name and a penis hadn’t *wanted* to chuck a ton of Amatol 300 miles and blow up a block full of civilians? Go ahead, capitalize the T on technology, deify it if it’ll make you feel less responsible [...] in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 617. (kurziv T.P).

⁶¹⁹ Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 1991. p. 182.

⁶²⁰ Weber, Max. “Structures of Power”. In H. H. Gerth and C. W. Mills (editors and translators). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Abindon. Routledge. 1991. pp. 167-168.

i lansiranja V-2 rakete i delatnosti kartela *IG Farben*, autor Rašid Neji (Rachid Neji) iznosi stav da program i kartel sugerišu nastavak rata izvan granica totalnog rata.⁶²¹

Poput Pinčonova prethodna dva romana, *V.* i *Objava broja 49*, zaplet *Duge gravitacije* takođe sadrži u sebi vrstu traganja i brojne zavere upletene u njega. Glavni lik Tajron Slotrop, oficir američke obaveštajne službe smešten u Londonu tokom nemačkih raketnih napada krajem Drugog svetskog rata, je poznata vrsta američkog anti-junaka, koji je istovremeno i šlemil i žrtva. U ranoj fazi detinjstva je bio deo eksperimenta nekadašnjeg bihevoriste Lasla Jamfa sa Harvarda, koji je istražujući infantilnu seksualnost, podvrgao Slotropa uslovljavanju u cilju pojave erekcija u prisustvu misteriozne supstance „Imipolex G“, polimera koji će se kasnije koristiti u izradi posebne vrste rakete pod nazivom V-2. Kao rezultat uslovljavanja koja je sproveo Jamf, postoji korelacija, mada ne sasvim dokazana, između lokacija Slotropovih seksualnih avantura i raketnih udara u Londonu tokom nemačkih vazдушnih napada (*Blitz*). Ovaj fenomen postoje opsesivno interesovanje Edvarda Pointsmena, još jednog psihologa bihevoriste i lidera istraživačke grupe „Bela poseta“. „Bela poseta“ je jedna od misterioznih organizacija koja sprovodi eksperimente u cilju vođenja psihološkog rata, a finansiraju je korporativne vlasti koje u isto vreme profitiraju od rata i uspostavljaju kontrolu nad njim. Onog trenutka kada korporativne vlasti shvate da bi se Slotrop mogao iskoristiti u svrhe lociranja korpusa crnoraketaša, koje žele da unište, finansiraju Pointsmena da vrši manipulacije nad Slotropom i pošalje ga u „Zonu“ tek poražene Nemačke da traga za posebnom vrstom rakete (br. 00000) opremljenom Jamfovom plastikom. Slotrop nije jedini koji traga za ovom raketom, odnosno njenom tajnom komponentom *Schwarzgerät* (crna sprava), te otuda Ričard Poarje (Richard Poirier) označava raketu kao centralni lik, dok su svi drugi likovi iz ovog ili onog razloga uključeni u potragu za njom.⁶²² Kako ova višestruka potraga otkriva međusobne veze kulturnih, ekonomskih i naučnih aspekata savremenog života i njegove istorijske prošlosti, Poarje sugeriše da Pinčon sasvim adekvatno referiše na nju kao na „strašnu politiku Grala“.⁶²³

Pored Slotropovog traganja, postoji još nekoliko važnih zapleta u romanu. Tu je priča o perverzno romantičnom majoru Vajsmanu (Blicero), koji razvija i ispaljuje Raketu br. 00000 i njegovom pasivnom ljubavniku Gotfridu, koji će biti žrtvovan u kapsuli crne

⁶²¹ Neji, Rachid. *The Representation of Absurdity in Thomas Pynchon's Fiction*. Lambert Academic Publishing. Saarbrücken. 2013. pp. 36-37.

⁶²² Poirier, Richard. „Rocket Power“. *The Saturday Review*. March 3, 1973. p. 61.

⁶²³ „the terrible politics of the Grail” in *Ibid*.

sprave prilikom lansiranja rakete. Priča o inženjeru Pekleru i njegovoj porodici, kao i priča o ljubavi Rodžera Meksika i Džesike Svonlejk, izdvajaju se kao momenti u kojima čitalac prepoznaje aspekte humanosti, koji su, kroz roman koji u sebi nosi pogubne elemente svesti zapadne civilizacije i njenu izopačenu žudnju za represijom, perverzijom, silama mraka i smrti, retki i kao takvi osuđeni na propast. Narativna linija koja obuhvata odnos dva polubrata Encijana i Čičerina ponovo zadire u problematiku rasizma, kolonijalizma i genocida, kojom se Pinčon bavio i u romanu *V.* kroz optiku tragične sudbine afričkog plemena Herero, kolonizovanog od strane Nemačke. Narativni tok koji prati Čičerina u stepama Centralne Azije i sastavljanje i promovisanje novoturkijskog alfabeta govori o još jednom aspektu kolonijalnog ugnjetavanja, koji je Volter Ong (Walter Ong) označio kao „desakralizaciju kulture“ koja počinje razvojem alfabeta.⁶²⁴

Na nivou tematske i narativne strukture romana uočavamo tipičnu postmodernističku decentralizaciju, koja je u fenomenološkom smislu odraz fragmentarnosti, epistemološke relativnosti i gubljenja značenja. Osim zapleta čiji je tematski centar raketa, u romanu postoji mnoštvo drugih tema, koje obuhvataju kabalističku mitologiju, astrologiju, devijantnu seksualnost, anarhizam, itd. Brojne analepse i prolepse u narativnom postupku u potpunosti destabilizuju pojam vremena i prostora u romanu.⁶²⁵ Narušavanje poretka i hijerarhije koje postoji od početka romana, kao i odsustvo broja poglavlja intenzivira se jukstapozicijom segmenata koje pripoveda narator i segmenata koji se odnose na razmišljanja ili snove, halucinacije i deluzije samih likova. Uočavajući čestu fragmentarnost i diskontinuitet narativnog polja *Duge gravitacije* Šon Smit (Shawn Smith) opaža da je naratorov figuralni jezik odraz podela i moćnih sila koje deluju u svetu oko njega.⁶²⁶ *Duga gravitacije* obiluje prizorima nemoći s jedne strane i zloupotrebe sile s druge strane, koje ovaj autor učitava kao poetsku prefiguraciju bipolarnog sveta. Stoga razorena perspektiva naratora sprečava da formalna struktura romana i njen sadržaj pronađu jedinstven centar, koji 'objašnjava' istoriju koju roman opisuje. S druge strane, Pinčonove formalne strategije objašnjava „poetika

⁶²⁴ „desacralization of culture” in Ong, Walter J. *The Presence of the Word: Some Prolegomena to Cultural and Religious History*. New York. Simon and Schuster. 1967. p. 162.

⁶²⁵ Atwill, William D. *Fire and Power: The American Space Program as Postmodern Narrative*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2010. p. 122.

⁶²⁶ Smith, Shawn. *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. New York. Routledge. 2005. p. 80.

nemoći“ i „redakcija istorijskog polja“ kojim dominiraju tri međusobno povezane poetske figure: izabrani (elita), preteriti (razbaštinjeni i zanemareni) i sadomazohizam.⁶²⁷

Bez obzira na pomenutu sintezu lirskih i grotesknih pasaža, ozbiljne i bizarne tematike, estetskog i opscenog, naučnog i trivijalnog, ton koji dominira romanom nosi u sebi poruku upozorenja, sa onom vrstom svesti o apsurd i opasnosti sveta, koji je u potpunosti sekularan, a koja je naročito izražena u ranoj poeziji T. S. Eliota. Lorens S. Vulfli (Lawrence C. Wolfley), koji je u svojoj studiji o romanu *Duga gravitacije* ispitivao elemente represije na osnovu korespondencija između ovog romana i dela Normana O. Brauna smatra da se u Pinčonovoj viziji savremene civilizacije nazire spoznaja „da smo se, nakon što smo ubili sve stare bogove, preobratali i od najčudnijih materijala, stvorili nove i užasnije bogove“.⁶²⁸ Ovakva misao provlači se u romanu kroz predavanje koje je održao Volter Ratenau (preko medijuma Pitera Saše) okupljenim nacistima: „Kompletna priča o uzrocima i posledicama je sekularna istorija, a sekularna istorija je diverziona taktika“.⁶²⁹ Iako je radnja romana smeštena u vremenski period između 1944. i 1945. godine, jedan kratak metafiktivni segment u poslednjem, četvrtom delu romana referiše na vremenski period između 1966. i 1971. godine kao na „godine ubijanja i smrti“.⁶³⁰ Pozivajući se na taj konkretni segment Kristina Džarvis (Christina Jarvis) smatra da je Pinčonov fokus na Drugi svetski rat zapravo preispitivanje Drugog svetskog rata kroz prizmu Vijetnamskog rata.⁶³¹ Slično mišljenje deli i Lorens S. Vulfli, koji pored toga smatra i da je sam roman etiologija Hladnog rata i straha izazvanog balansiranjem odnosa snaga nuklearnih sila, o čemu eksplicitno svedoči sam kraj romana u kojem se na pozorište u Los Anđelesu spušta nuklearna raketa.⁶³² Apokaliptični naboj koji je sveprisutan na stranicama romana, može se odrediti kao meta-apokaliptičnost, čija forma koncentriše veliku energiju i opire se postojanju završetka.⁶³³ Stoga ne dobijamo odgovore na mnoga pitanja na kraju romana, niti naziremo ishod sudbina brojnih aktera ove Pinčonove epopeje dvadesetog veka. Sam roman je, međutim, više od metafiktivnog

⁶²⁷ “The poetics of powerlessness” and “the figural redaction of the historical field” in Smith, *op.cit.*, p. 80.

⁶²⁸ “Having killed all the old gods, we turn and, out of the strangest materials, reify new and more terrible gods.” In Wolfley, Lawrence C. “Repression’s Rainbow: “The Presence of Norman O. Brown in Pynchon’s Big Novel”. *PMLA*. Vol. 92. No. 5 (Oct., 1977). p. 875.

⁶²⁹ “All talk of cause and effect is secular history, and secular history is a diversionary tactic” in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 198.

⁶³⁰ “the years of grease and passage” in *Ibid.*, p. 877.

⁶³¹ Vidi: Jarvis, Christina. “The Vietnamization of World War II in Slaughterhouse-Five and Gravity’s Rainbow.” *War, Literature and the Arts*, nos. 1-2 (2003). p. 104.

⁶³² Wolfley, *op.cit.*, p. 875.

⁶³³ Dewey, Joseph. *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*. West Lafayette. Purdue University Press. 1990. p. 154.

predviđanja kataklizmičkog momenta, koji vuče čitaoca ka strašnoj klaustrofobiji pomenute završne scene. U njemu se prepoznaju kako mehanizmi smrti i razaranja, tako i mehanizmi opstanka.

3.3.4. Ekspozicija egzistencijalnog straha u *Dugi gravitacije*

Meta-apokaliptičnost kao ključna odrednica romana *Duga gravitacije* stoji u korelaciji sa egzistencijalnim strahom sa kojim se suočavaju brojni likovi usled stalnog proživljavanja smrti. Pišući o toj vrsti iskustva, Frank Kermode smatra da naše osećanje kraja ima svoje poreklo u egzistencijalnom strahu.⁶³⁴ Vrisak koji se prolama nebom na početku romana i koji je kako intertekstualno, tako i pesničko sredstvo, uvodi osećanje strepnje ili egzistencijalnog straha, koje nagoveštava ono što će slediti dalje u romanu. Narator objašnjava da uz razarajući zvuk rakete V-2 treba da nastupi 'pad kristalne palate', pod kojom podrazumeva strukture, koje su do tog momenta definisale evro-američki svetski poredak i čije raspadanje nastupa krajem Drugog svetskog rata.⁶³⁵ Pominjanjem kristalne palate Pinčon referiše na Raskinove opservacije o ovom simbolu moderne arhitekture, koji je označio početak mehaničke dehumanizacije društva.⁶³⁶ Ova intertekstualna referenca ima izuzetan značaj u svetlu skepticizma tadašnje viktorijanske književnosti obeležene osećanjem strepnje, nasuprot fascinaciji epohom koja je unela duh materijalističkog optimizma. Tu strepnju najbolje oslikava roman Meri Šeli pod nazivom *Frankenštajn*, koji pored svog fokusa na dvojnu prirodu čoveka, razmatra i konflikt između bogatih i siromašnih, koji je Bendžamin Dizraeli označio kao „dve nacije“.⁶³⁷ U Pinčonovom romanu postoji slična vrsta konflikta. S jedne strane imamo tiranski i hegemonistički 'Sistem' koji služi eliti ili 'Izabranima' označenim ličnom zamenicom 'Oni'. Ta strana vuče čitavu planetu ka militantnoj apokalipsi, a njen determinator „Oni“ obuhvata mnogo, mnogo širi pojam od nacističke Nemačke“.⁶³⁸ S druge strane imamo žrtve tog sistema, 'preterite' ili 'nas', odnosno kontrasilu, koja pokušava na različite načine u očajničkoj uzaludnosti da se suprotstavi apokaliptičnom delovanju Sistema.⁶³⁹ Bez

⁶³⁴ Kermode, Frank. "Waiting for the End". In M. Bull (Ed.). *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford, Cambridge. Blackwell. 1995. p. 254.

⁶³⁵ Parrish, Timothy L. "Pynchon and DeLillo". In J. Dewey et al (Eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*. London. Associated University Press. 2002. p. 80.

⁶³⁶ Vidi: Ruskin, John. *The Opening of the Crystal Palace: Considered in Some of its Relations to the Prospects of Art*. London. Smith, Elder, and Co., 65 Cornhill. 1854.

⁶³⁷ Fraza se nalazi u naslovu Dizraelijevog romana *Sybil, or The Two Nations*.

⁶³⁸ "“They” embracing possibilities far far beyond Nazi Germany” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 29.

⁶³⁹ Pinčon je ovu distinkciju između 'elite' i 'preterita' preuzeo iz kalvinističke teologije. Vidi: Eddins, *op.cit.*, p. 21.

obzira na istorijski okvir Drugog svetskog rata, centralni konflikt u romanu se ne odvija između Saveznika i Sila Osovine. Isto tako, bez obzira na očiglednu tenziju Hladnog rata, konflikt se ne odvija na relaciji između NATO-a i Istočnog bloka. Čak ni kada je reč o afričkoj, azijskoj i latino-američkoj liberalnoj politici, nije u pitanju sukob evrocentrične sile i kolonizovanih.⁶⁴⁰ Konflikt se, zapravo, dešava negde drugde, između „Sistema“ i svih onih grupacija koje biraju da mu se odupru.

Takvoj grupaciji pripada Tajron Slotrop i mnoštvo drugih likova, koji proživljavaju egzistencijalni strah kao vrstu lične apokalipse, prožet osećanjem da su osuđeni da budu uništeni od strane mračnog sistema kojim upravljaju „Oni“. Tokom Slotropovog traganja za vezom koja postoji između njegove lične prošlosti i istorijske prošlosti, njegova strepnja se povećava dok kroz mračne segmente Zone svuda nailazi na znake „Njihove“ stalne kontrole. To ga navodi na pomisao da je i njegova potraga „Njihova“ ideja: „jer ako je on onaj koji traga i onaj za kim tragaju, samim tim je takođe i namamljeni i mamac“.⁶⁴¹ U razgovoru između Nore Dodson-Trak i Eventira saznajemo da je „naša istorija zbir poslednjih momenata“.⁶⁴² Ova vrsta apokaliptičnog osećanja, koja kod Pinčonovih likova izaziva strepnju u svojoj suštini je potpuno anti-transcendentalna. Takvo osećanje strepnje je objasnio Lois Parkinson Zamora (Lois Parkinson Zamora) kao inverziju duhovnog osećanja biblijskog apokaliptičara, za koga je moć dobra, a ne moć zla, neshvatljiva.⁶⁴³ Problem Pinčonovih likova mogao bi se objasniti Jaspersovim tumačenjem da čovek više ne oseća da je njegov svet *postojan* i da je izgubio sposobnost da „biće vidi u transcendenciji“.⁶⁴⁴ Jaspers referiše na vremena kad je čovek osećao da je svet bio njegov, čak i kada je u celini bio ništavan. U poređenju sa takvim vremenima, iščezlim zlatnim dobom, čovek je otrgnut od svog korena ukoliko zna da se nalazi samo u *istorijski određenoj situaciji* u kojoj više ne može da održi bivstvo.⁶⁴⁵ Ta konkretna istorijska situacija koja se pojavljuje u drugoj polovini dvadesetog veka i o kojoj Pinčon piše, kroz razne oblike totalitarizma, uslovljavanja i društvene kontrole, lišava Pinčonove junake svakog oblika digniteta i slobode, pa samim tim i prilike za spontano delovanje ili neki vid otpora. Egzistencijalni strah, koji je u normalnim okolnostima agens

⁶⁴⁰ McHugh, Patrick. “Cultural Politics, Postmodernism, and White Guys: Affect in *Gravity’s Rainbow*”. *College Literature*. 28.2. Spring, 2001. p. 3.

⁶⁴¹ “if he’s been seeker and sought, well, he’s also baited, and bait” in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 581.

⁶⁴² “Our history is an aggregate of last moments”. In *Ibid.*, p. 176.

⁶⁴³ Zamora, Lois P. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge. Cambridge University Press. 1989. p. 58.

⁶⁴⁴ Jaspers, *Duhovna situacija vremena*, str. 7.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

svrsishodnog delovanja, pretvara se u razne oblike psihoza, deluzija, (auto)destruktivnog ponašanja i sadomazohističkih obrazaca ponašanja. U *Dugi gravitacije* Pinčon pruža ne samo imaginarnu, oniričku hiperbolu izmučene moderne svesti, već je i predočava na kafkijanski način.⁶⁴⁶

Jedna takva kafkijanska alegorija prikazuje neobičan razgovor iz laboratorije bihevioralne grupe Edvarda Pointsmena u kojem pas Vanja, pacov Ilaja i miš Aleksej komentarišu svoj položaj izgovarajući fraze tipične za njujorške gangsterske filmove. Suština njihove konverzacije ukazuje da će bilo koji pokušaj da unište silu koja ih drži zatočene, muči i nad njima vrši torturu, neizbežno biti ugušen. Vibli Silverneil, koji sređuje laboratorijsku opremu, iako je na strani njihovih mučitelja, saoseća sa njima i svestan njihovog položaja obraća im se sledećim rečima:

Ja bih vas oslobodio, kada bih znao kako. Ali ni izvan ovoga nema slobode. Sve životinje, biljke, minerali, čak i druge vrste ljudi se razbijaju i rastavljaju svakog dana da bi se sačuvala nekolicina elite, koja je najglasnija kada treba da teoretiše o slobodi, ali je najmanje slobodna od svih. Ja čak ne mogu da vam pružim nadu da će jednoga dana biti drugačije – da će Oni izaći i zaboraviti smrt, da će iščeznuti sofisticirani teror Njihove tehnologije i da će prestati nemilosrdno da iskorišćavaju svaki drugi oblik života kako bi očuvali ono što pohodi ljude do nekog nivoa koji se može tolerisati – i da budu umesto toga poput vas, jednostavno ovde, jednostavno živi ...⁶⁴⁷

Iz njegove refleksije o položaju pokusnih životinja uočavaju se jasne veze i ekvivalenti sa svima onima koje Pinčon svrstava u preterite. Takvu vezu uočava i Alan V. Braunli koji smatra da je položaj u kojem se nalaze pokusne životinje vrlo je sličan položaju ljudi izvan laboratorije.⁶⁴⁸ Silverneil sumnja da su Izabrani, odnosno elita, kako ih on zove, u okviru grupacije kojoj pripada i koja vrši eksperimente nad životinjama i sami nadgledani od strane udaljene, mnogo moćnije elite koja ih kontroliše. Silverneil ih smatra grupom ljudskih bića, koja uspostavlja poredak u svetu prema sopstvenim

⁶⁴⁶ Cucu, Sorin R. *The Underside of Politics: Global Fictions in the Fog of the Cold War*. New York. Fordham University Press. 2013. p. 38.

⁶⁴⁷ "I would set you free, if I knew how. But it isn't free out here. All the animals, the plants, the minerals, even other kinds of men, are being broken and reassembled every day, to preserve an elite few, who are the loudest to theorize on freedom, but the least free of all. I can't even give you hope that it will be different someday – that They'll come out, and forget death, and lose Their technology's elaborate terror, and using every other form of life without mercy to keep what haunts men down to a tolerable level – and be like you instead, simply here, simply alive ..." in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 274.

⁶⁴⁸ Brownlie, *op.cit.*, p. 84.

hiovima, poput Homerovih božanstava, stoga je šansa da se ovakav poredak prevlada potpuno uzaludan. U četvrtom delu romana Kontrasila će napraviti izbor da se suprotstavi ovoj vrsti elite, ali će on ostati u domenu jednog anarhističkog, subverzivnog ispada, bez konkretnijih istorijskih rezultata.

Teskoba i zebnja kao posledice egzistencijalnog straha pohode i one koji predstavljaju moćne strukture Rata. Objasnjavajući pojam strepnje Sartr je naveo primer regruta koji se javlja na dužnost početkom rata. U nekim slučajevima, navodi Sartr, vojnik se boji smrti, ali „mnogo češće boji se da će se bojati“, to jest, „on strepi pred samim sobom“.⁶⁴⁹ U tom svetlu značajna je fantastična epizoda u romanu koja se odnosi na neobični talenat Pirata Prentisa „da ulazi u fantazije drugih“ i da „preuzima teret *upravljanja* njima“.⁶⁵⁰ Saznavši za ovaj talenat, tajna vojna organizacija pod nazivom „Firma“ angažuje Prentisa, jer su joj neophodni mentalno zdravi lideri i istorijske ličnosti, kojima nikakva maštanja, sanjarenja, strahovi ili emocije neće odvlačiti pažnju od njihove osnovne delatnosti. Prentis oslobađa lidere iscrpljujućih fantazija, uklanja pojavu misli koje doktori smatraju neprikladnim, predviđa njihove strahove, čak preuzima i njihove erekcije, ekstrahujući iz njihove psihe kako Tanatos, tako i Eros i drži ih na taj način u prividu balansa.⁶⁵¹

Ihab Hasan identifikuje savremenog junaka američke proze na osnovu toga u kojoj meri lik izražava kako destruktivni elemenat očajanja, tako i konstruktivno korišćenje istog. Savremeni američki junak ima radikalnu želju da afirmiše ljudski život nasuprot „neumoljivoj vladavini realnosti, uključujući smrt“.⁶⁵² Nepodudaranje između nevinosti junaka i destruktivne prirode njegovog iskustva definiše njegovu konkretnu, ili egzistencijalnu situaciju.⁶⁵³ Tajron Slotrop izražava ovu vrstu „radikalne nevinosti“ na početku romana, ali kasnije, preplavljen svojim iskustvima, napušta afirmaciju života, koliko je čitaocu dato na uvid, pred kraj romana. Razvojnu liniju Slotropovog psihološkog lika u romanu možemo pratiti na relaciji egzistencijalnog straha, koji Slotropa pokreće da traga za sopstvenim identitetom, paranoje kao posledice hiperrealnog sveta informacija do kojih Slotrop stiže u traganju za „crnom spravom“ i razlaganja ličnosti prouzrokovane

⁶⁴⁹ Sartr, *Biće i ništavilo (I)*, str. 55.

⁶⁵⁰ “getting inside the fantasies of others”; “to take over the burden of *managing* them” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 13. (kurziv T.P.).

⁶⁵¹ Herman, Luc and Weisenburger, Steven. *Gravity's Rainbow, Domination, and Freedom*. Athens, GA. University of Georgia Press. 2013. p. 6.

⁶⁵² “the immitigable rule of reality, including death” in Hassan, Ihab H. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. New York. Harper & Row. 1966. p. 6.

⁶⁵³ *Ibid.*, pp. 6-7.

njegovom psihološkom nemogućnošću da podnese bolne uspomene na iskustva koja je proživio tokom traganja. Slotropovo telo je izvor intenzivnog interesovanja i zebnje, jer je ono *locus* u kojem se usklađuju globalne informacije i individualna seksualna žudnja u jedinstvenoj, skrivenoj, regulatornoj formuli.⁶⁵⁴

Slotrop je prvi put predstavljen čitaocu kroz prikaz njegovog radnog stola u AHTUNG-u⁶⁵⁵, gde je zaposlen na istraživanju razaranja raketnih bombi. Sto sadrži ne samo svakodnevne predmete, koji čine Slotropov život, već i izgubljene deliće njegovog ratnog iskustva, 'slagalice' njegovog ratnog identiteta, raspoređene hirivito i nesvesno. Mapa na kojoj Slotrop beleži lokacije svojih seksualnih uspeha, dodajući zvezdice u duginim bojama, ima sasvim drugačije konotacije. Ona je manifestacija Slotropovog psihološkog doživljaja ratnog iskustva i načina na koji je uspostavio sopstveni poredak stvari nasuprot haosu Rata. Strepeći od raketa, Slotrop kreira mapu kako bi sačuvao momente uživanja i zadovoljstva, koje je doživeo između raketnih udara. Slotropovo beleženje svojih uzastopnih seksualnih osvajanja pomoću mape otkriva njegovo zapadno, analitičko shvatanje sveta, u kojem mapa, kao dvodimenzionalni pregled iskustva iz božanske perspektive postaje prihvatljiv simbol za samo iskustvo.⁶⁵⁶ Pomešano osećanje usamljenosti i egzistencijalnog straha Slotrop pokušava da prevaziđe gomilanjem seksualnih avantura i da se na taj način, makar i prividno, izbori sa svojom izolacijom: „Izgleda da nije imao nikoga drugog u Londonu, osim mnoštva devojaka koje je retko ponovo viđao, s kim bi razgovarao o *bilo čemu*“.⁶⁵⁷

Organizacija „Bela poseta“, kojoj je slučaj „Dete Tajron“ bio poznat iz Jamfovih eksperimenata, obnovila je svoje interesovanje za Slotropa i uspela je preko svog agenta Tedi Bloata, koji je fotografisao Slotropovu mapu, da dođe do Slotropove mape. Ispostavilo se da se zvezdice sa Slotropove mape poklapaju sa krugovima raketnih udara na mapi statističara Rodžera Meksika. „Bela poseta“ je razvila svoje teorije o tome. Dok je Rodžer Meksiko smatrao da je u pitanju statističko odstupanje, Rolo Groast je verovao da je u pitanju prekognicija, a Edvin Trikl je razmatrao psihokinezu. Pointsmen je uveren

⁶⁵⁴ Melley, Timothy. *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca, London. Cornell University Press. 2000. p. 90.

⁶⁵⁵ AHTUNG: Allied Clearing House, Technical Units, Northern Germany in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 20.

⁶⁵⁶ Strehle, Susan. *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill and London. The University of North Carolina Press. 1992. p. 40.

⁶⁵⁷ „He seemed to have no one else in London, beyond a multitude of girls he seldom saw again, to talk to about *anything*.” In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 26. (kurziv T.P.)

da Slotrop reaguje na stimulans u raketi, koji na neki način oseti pre raketnog udara.⁶⁵⁸ Ovaj širok dijapazon tumačenja postaje važan u svetlu samog zapleta romana. Međutim, autorka Suzan Štrele (Susan Strehle) smatra da je način uočavanja korelacije između dve mape pogrešno protumačen od strane različitih psihologa i naučnika „Bele posete“, jer oni ne uočavaju da su mape paralelne, što je rezultat čiste misteriozne koincidencije. Umesto toga oni pokušavaju da zamisle kauzalne veze koje ih spajaju u serijama. Poklapanje mapa, smatra Štrele, podriva kauzalitet i dekonstruiše sam pojam mape kao fiksnog i tačnog predstavljanja sveta.⁶⁵⁹ To nas samo vraća na prvo tumačenje Slotropove potrebe za beleženjem svojih ljubavnih avantura kao zadovoljstava kojima prevazilazi osećanje egzistencijalnog straha i „slavi protok, proticanje iz kojeg – među iznenadnim razaranjima sa neba [...] može da sačuva po koji momenat [...]“.⁶⁶⁰

Pre septembra 1944. godine Slotrop je osećao normalan, fizički strah od bombi koje su padale na London. Međutim, kada su počele da se koriste zujeće bombe, kod Slotropa se javlja jedna od najčešćih vrsta egzistencijalnog straha kojim se bavi savremena egzistencijalistički orijentisana psihoanaliza – strepnja od smrti (*death anxiety*). Na to upućuju Slotropova razmišljanja o smrti i razaranju pred kojima je nemoćan. Fizičke manifestacije ove vrste strepnje ispoljavaju se u vidu nekontrolisanog ponašanja: „Počeo je više da pije, da spava manje, da pali jednu cigaretu za drugom [...]“.⁶⁶¹ Irvin Jalom, čuveni američki egzistencijalistički psihoterapeut, smatra da strepnja od smrti igra glavnu ulogu u našem unutrašnjem iskustvu, da nas pohodi kao nijedna druga vrsta straha i da stalno tutnji ispod površine kao mračno nespokoјstvo na ivici svesti.⁶⁶² Koristeći nekoliko različitih termina za ovu vrstu strepnje, Jalom se poziva na filozofska tumačenja o „krhkosti bića“ (Jaspers), straha od ne-bića (Kjerkegor), „nemogućnost dalje mogućnosti“ (Hajdeger) ili ontološke strepnje (Tilič).⁶⁶³ Bilo koji od ovih filozofskih termina opisuje Slotropov mentalni i emotivni sklop i uklapa se u sliku koju Pinčon izražava frazom „Sveti Georgije naknadno prosuđuje“⁶⁶⁴ opisujući Slotropovu potpunu nemoć ne samo da pronade na mestima raketnih udara bilo kakve ostatke o kojima bi dao korisne podatke u svojim izveštajima, nego i da pomogne

⁶⁵⁸ Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 100-101.

⁶⁵⁹ Strehle, *op.cit.*, p. 41.

⁶⁶⁰ “celebrate a flow, a passing from which – among the sudden demolitions from the sky [...] can save a moment here or there [...]” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 26-27.

⁶⁶¹ “Began drinking heavier, sleeping less, chain smoking, [...]” in *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶² Jacobsen, Bo. *Invitation to Existential Psychology*. Chichester. John Wiley&Sons, Ltd. 2007. p. 92.

⁶⁶³ Yalom, Irvin D. *Existential Psychotherapy*. New York. Basic Books. 1980. p. 42.

⁶⁶⁴ “a Saint George after the fact” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 28.

spasilačkim timovima koji su nailazili na sve više žrtava i mrtvih. U tim situacijama u početku se na tradicionalan način molio Bogu, međutim, „bilo je toliko mnogo umiranja i ubrzo više nije video u tome svrhu, pa je prestao“.⁶⁶⁵

Džon A. Meklur (John A. McLure) je referišući na ovu konkretnu epizodu u romanu okarakterisao Slotropa kao običnog vojnog birokratu, koji je okrenut uglavnom sebi i svom čulnom životu i samo se u pojedinim momentima okreće veri. Otuda i Pinčonova sinegdoha „Sveti Georgije naknadno rasuđuje“, ukazuje, po Mekluru na činjenicu da se Slotrop ne pojavljuje na bojnopolju da bi se borio sa aždajama, već samo da bi sastavljao izveštaje o pokolju koje su izazvale.⁶⁶⁶ Slotropov odnos prema veri je po Mekluru posledica opadanja tradicionalne vere i njenog totalnog slabljenja (dekonverzije) sredinom dvadesetog veka. Ako zanemarimo ovaj aspekt, koji Meklur stavlja u prvi plan, kao i njegove etičke konsekvence, ovaj autor pravilno uočava razloge Slotropovih strepnji i frustracija. Opsednut nagoveštajima uslovljavanja u detinjstvu, poslat u misiju čije prave ciljeve ne može da shvati, tragajući za informacijama o raketi, koje ne može da pronađe, Slotrop tokom lutanja po Nemačkoj i boravka na brodu „Anubis“ upada u zamku čulnosti i pohote koje ne može da prevaziđe.⁶⁶⁷ Različiti oblici seksualnih odnosa i njihove vrlo složene psihološke konotacije (u prvom redu Slotropov perverzni odnos sa glumicom pornografskih horor filmova Gretom Erdman i njenom dvanaestogodišnjom ćerkom Bjankom), uživanje narkotika i napuštanje onih do kojih mu je stalo predstavljaju mehanizme odbrane od narastajućeg egzistencijalnog straha.

Pišući o strategijama pomoću kojih se smanjuje osećanje strepnje od smrti, a koje Jalom naziva „poricanje smrti“, Pit Holovej navodi da one mogu imati afirmativne i negativne konotacije.⁶⁶⁸ Među afirmativne se ubrajaju prokreacija i razni vidovi doprinosa civilizacijskoj kulturnoj baštini. Negativni vidovi ove strategije uključuju ekstremne sportove u kojima individua hoda po ivici smrti, prilično ekstremni oblici sadomazohističke seksualnosti, uključujući tu i autoerotsku asfiksiju. Pored toga, tu spadaju čak i pušenje, teži oblici konzumiranja alkohola i drugi vidovi samopovređivanja, koji se mogu shvatiti kao način doživljavanja 'male smrti' kroz koju telo treba da stvori

⁶⁶⁵ “too many were dying, and presently, seeing no point, he stopped”. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 28.

⁶⁶⁶ McLure, John A. *Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2007. p. 43.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁶⁶⁸ “death denial” in Holloway, Pete. “Surviving Suicide: the Book of Life and Death”. In D. Dokter *et al.* *Dramatherapy and Destructiveness: Creating the Evidence Base, Playing with Thanatos*. London and New York. Routledge. 2011. p. 161.

otpor prema ili vid neutralizacije smrti. Brojni Pinčonovi likovi preuzimaju ovakve obrasce ponašanja suočavajući se sa egzistencijalnim strahovima, a najekstremnije vidove predstavljaju sadomazohistički rituali kapetana Blicera, koji kroz bizarno otelotvorenje bajke o Ivici i Marici koristi mladog Gotfrida i Katje Borgezijus u perverznom seksualnom opštenju inspirisan na jedan mračno romantičan način Rilkeovom poezijom. Sadomazohistički odnos generala Ernesta Pudinga i Katje Borgezijus, koji uključuje elemente koproflagije još jedan je primer, koji ilustruje na koji način osoba voljno preživljava strah od smrti izlažući sebe mogućnosti da ne preživi svoj mazohistički poriv. Ovo je ujedno najbizarnija i najgrotesknija scena u romanu koji obiluje elementima užasa na raznim planovima.

Blicero je lik koji se pojavljuje u prvom Pinčonovom romanu *V.* kao kapetan Vajsman. Kao mlad čovek Vajsman je imao blisko iskustvo sa zlom kolonijalizma i njegova životna priča je primer kako previše moći dovodi do gubitka humanosti. Encijan, njegov štićenik i ljubavnik, opisao transformaciju od mladog avanturiste Vajsmana do tiranina Blicera (što je njegovo SS šifrovano ime): „Blicero koga sam voleo bio je jedan mladi zaljubljenik u carstvo, poeziju, sopstvenu aroganciju. [...] Moj vitki beli avanturista, [...] doživeo je promenu od žapca do princa, od princa do neverovatnog čudovišta“.⁶⁶⁹ Krajem Drugog svetskog rata Blicero provodi vreme u perverznim fantazijama smrti konstruišući Raketu 00000 i pretvarajući se u zarobljenika sopstvene požude, usamljenosti i paranoje. U mnogim aspektima Blicero podseća na tiranina iz Platonove Države (Knjiga IX). Psihologizujući život tiranina Platon kaže da je tiranin mahnit čovek koji želi da vlada, kako ljudima tako i bogovima.⁶⁷⁰ Tiraninu je duša ropska, siromašna i puna straha, te je nužno „najviše sam nesretan, a zatim takvima čini bližnje svoje“.⁶⁷¹

Dok je Blicerova moć nad većim delom sveta na neki način ograničena, njegova kontrola mnogih aspekata proizvodnje rakete mu omogućava ne samo da kontroliše i bira proizvodnju oružja, već i da zamišlja Hitlerovu „raketu osvete“ kao sredstvo eskapizma.⁶⁷² Njegova potreba za kontrolom je očigledna kroz odnos sa Katje i Gotfridom. Dok je Katjin identitet misteriozan – britanski špijun ili član holandskog podzemlja, Gotfrid je u potpunosti podređen Bliceru: mladić čija je jedina uloga u

⁶⁶⁹ “The Blicero I loved was a very young man, in love with empire, poetry, his own arrogance.” [...] My slender white adventurer, [...] was changing, toad to prince, prince to fabulous monster ...” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 782-783.

⁶⁷⁰ Platon. *Država*. Preveo Martin Kuzmić. Zagreb. Naklada Juričić. 1997. str. 573.

⁶⁷¹ *Ibid.*, str. 580.

⁶⁷² Brownlie, *op.cit.*, p. 66.

nemačkoj vojsci da zadovoljava sadističke seksualne hirove svog gospodara. Shvativši da „svako istinsko božanstvo mora biti istovremeno kreator i razorna sila“⁶⁷³ Blicero organizuje seksualne sadističke igre isplanirane sa preciznošću nekog perverznog alhemičarskog adepta:

[...] miris tamjana koji guši + ispovednik/egzekutor + Katje i Gotfrid oboje klečeći, jedno do drugog u mračnoj ispovedaonici + deca iz stare Bajke koja kleče, kolena hladnih i bridećih, ispred Peći, šaputajući joj svoje tajne koje ne mogu da kažu nikom drugom + veštičja paranoja Kapetana Blicera, sumnjičeći ih oboje, Katje uprkos njenim nacional-socijalističkim akreditivima + Peć kao slušaoca/osvetnika.⁶⁷⁴

Gotfrid je očigledno Blicerova žrtva, objekat koji mu služi da se oslobodi svojih frustracija i strahova, dok je Katje neka vrsta balansa, pretnja u ostvarenju njegovih planova. Dok radi na smrtonosnoj raketi, Blicero shvata da se njegovom svetu približava kraj, tako da njegova tortura nad Gotfridom i Katje predstavlja kraj njegove moći i kako Braunli zapaža kraj kontrole Izabranih nad Preteritima i nad prirodom.⁶⁷⁵ Frojd je smatrao da je sadizam spoj Erosa i instinkta smrti okrenutog ka spolja, ka drugima.⁶⁷⁶ Erich From je, međutim, jezgro svih sadističkih manifestacija video u „strasti za apsolutnom i neograničenom kontrolom nad živim bićem“.⁶⁷⁷ Prema Fromu koreni ove 'strasti' leže u samim ograničenjima ljudske egzistencije, pri čemu je sadizam „transformacija nemoći u iluziju svemoći“.⁶⁷⁸ Životna neizvesnost i nepredvidivost stvara osećanja egzistencijalnog straha i nemoći, a kao moguć odgovor javlja se kompulzivno traganje za apsolutnom moći, koje se manifestuje u širokom spektru sadističkih obrazaca ponašanja.⁶⁷⁹

S druge strane Blicerove žudnje inspirisane Rilkeovom *Devinskim elegijama* imaju svoj izopačeno romantični aspekt i kao takve su vrlo kompleksne i složene. „Deseta elegija“ koju Blicero „najviše voli“⁶⁸⁰ predstavlja afirmaciju patnje i bola. Prevodilac

⁶⁷³ “every true god must be both organizer and destroyer” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 117.

⁶⁷⁴ “the suffocating smell of incense + confessor/executioner + Katje and Gottfried both kneeling, side by side in dark confessional + children out of old Märchen kneeling, knees cold and aching, before the Oven, whispering to it secrets they can tell no one else + Captain Blicero’s witch-paranoia, suspecting them both, katje despite her NSB credentials + the Oven as listener/avenger [...]. In *Ibid.*, pp. 111-112.

⁶⁷⁵ Brownlie, *op.cit.*, p. 67.

⁶⁷⁶ Cohn, Hahn W. *Existential Thought and Therapeutic Practice: An Introduction to Existential Psychotherapy*. London. SAGE Publications. 1997. p. 101.

⁶⁷⁷ “the passion to have absolute and unrestricted control over a living being” in Fromm, Erich. *The Anatomy of Destructiveness*. Harmondsworth. Penguin Books. 1974. p. 384.

⁶⁷⁸ “transformation of impotence into the illusion of omnipotence” in *Ibid.*, p. 386.

⁶⁷⁹ Cohn, *op.cit.*, p. 101.

⁶⁸⁰ “he most loves” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 115.

Rilkeovih *Devinskih elegija* na engleski smatra da je drugi deo „Desete elegije“ transformacija smrti u lični mitološki događaj, kao i neverovatan primer jezika koji izražava mitsku dimenziju unutrašnjeg iskustva.⁶⁸¹ Žrtvovanje Gotfrida na kraju romana ugrađivanjem u raketu 00000 predstavlja vrhunac monstroznosti kapetana Blicera na fizičkom planu. Na jednom višem simboličkom nivou sam čin žrtvovanja ukazuje na veze između semantičkih struktura u nemačkom jeziku koje čine sastavni deo imena Gotfrid (Gott+Friede → božji mir) i Vajsman/Blicero (Weiss+Mann/Blicero → belac/smrt). Tom Lekler (Tom LeClair) vidi u Blicerovom „ingenioznom planu“ koji je izveo žrtvujući Gotfrida parodiju povratka uzvišenoj transcendenciji i proročanstvo destruktivne vladavine.⁶⁸² Kroz lik Blicera Pinčon izražava postmodernističku kritiku tipičnu za šezdesete godine dvadesetog veka u kojoj socijalne nejednakosti i pretnja globalnim uništenjem ukazuju na diskurs o dominaciji patrijarhalnog Belog čoveka.⁶⁸³

Blicerov unutrašnji egzistencijalni strah afirmiše smrt kroz sve njegove delatnosti: na jugu Afrike u svojstvu nemačke kolonijalne sile, potom kroz zločine Trećeg rajha i kroz njegove sadističke seksualne rituale. Ta vrsta afirmacije smrti teži nekoj vrsti transcendencije kroz apokalipsu, nekom eskapizmu od ropstva gravitaciji i života na zemlji. Ono što treba da nas zabrine jeste ključna tarot karta koja predstavlja Blicera u romanu – Kralj pehara. Kralj pehara je „kruna“ Vajsmanovog traganja i ono najbolje što može očekivati. Prema tumačenju Artura E. Veita (Arthur E. Waite) ova karta proriče pribranost i uspeh u poslovnom svetu.⁶⁸⁴ Otuda ćete Kralja pehara naći, kako Pinčon kaže, među svima onima, koji predstavljaju „uspešne akademike, predsedničke savetnike i intelektualce koji samo figuriraju sedeći u upravnim odborima“.⁶⁸⁵ Ako je to Blicerova budućnost, sasvim je moguća Pinčonova aluzija na neke od nemačkih raketnih stručnjaka, koji su radili u okviru nacističke vojne baze u Penemindeu tokom Drugog svetskog rata, poput Voltera Dornbergera ili Vernera fon Brauna, a koje su SAD kroz *Operaciju Spajalica (Operation Paperclip)* izvedenu 1945. godine, regrutovale da rade u okviru astronautičkih programa, kako bi sprečile prenos znanja u Sovjetski Savez i Veliku

⁶⁸¹ Oswald, David. “Introduction” in R. M. Rilke. *Duino Elegies*. Translated from the German by David Oswald. Einsiedeln. Daimon Verlag. 1997. pp. 18-19.

⁶⁸² LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press. 1989. p. 65.

⁶⁸³ McHugh, *op.cit.*, p. 4.

⁶⁸⁴ Waite, Arthur E. *The Pictorial Key to Tarot*. San Francisco. Harper and Row. 1971. p. 198.

⁶⁸⁵ “successful academics, the Presidential advisers, the token intellectuals who sit on boards of directors” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 888-889.

Britaniju.⁶⁸⁶ Referišući na Blicerova razmišljanja pred kraj romana, kada o Americi govori kao o „daru nevidljivih sila, načinu povratka“⁶⁸⁷, Ketrin Hjum (Kathryn Hume) kaže da Pinčon ne smatra da je Amerika stvarni, istorijski raj, već samo mogućnost za novi početak, alternativa evropskoj kulturi „Analize i Smrti“.⁶⁸⁸ Nažalost, ova mogućnost nikad nije iskorišćena, jer su Evropljani sa sobom doneli u Ameriku svoju kulturu smrti.⁶⁸⁹

Moć koju Blicero poseduje, prema onome što Pinčon saopštava na simboličan način kroz priču o njegovim tarot kartama, jeste ona vrsta moći, koja će nastaviti da postoji ukoliko se ne iskoristi prilika da se ona suzbije, odnosno, da se društveno politička situacija redefiniše. Stoga karta koja se takođe odnosi na Blicera i koja se naziva „Svet“ u jednom pesimističnom tonu opisuje:

Očeve koji nemaju moć danas i nikada je nisu imali, a kako ih nismo ubili pre 40 godina, osuđeni smo sada na istu pasivnost, iste mazohističke fantazije koje su *oni* potajno gajili, i što je još gore, osuđeni smo da u svojoj slabosti personifikujemo ljude na vlasti koje će naša sopstvena novorođena deca morati da mrze, i koje će želeti da zbacе s vlasti, i u tome ne uspeju. ...⁶⁹⁰

Pinčon ovde referiše na temu 'ubistva oca' koja prožima kompletnu Frojldovu teoriju oscilirajući između različitih tumačenja, s jedne strane posmatrajući to kao stvarni događaj koji se desio u dalekoj prošlosti, pa je potom potisnut, a sa druge strane, uzimajući sam 'događaj' kao mit. Na taj način je predočen svojevrsan paradoks: ubijanje oca je, prema Frojldovom viđenju, zahtev neophodan za stvaranje društvenog poretka, koji od tada pa na dalje zabranjuje sve vrste ubijanja.⁶⁹¹ Ovde je reč o metaforičkom ubijanju oca. Stvarno isključivanje oca je uzrok mnogih oblika psihopatološkog ponašanja od nasilja do psihoza i perverzija. Druga uočljiva karakteristika sveta koji izrasta na ruševinama Drugog svetskog rata i na koju Pinčon ukazuje je mazohizam u jednom

⁶⁸⁶ Lasby, Clarence G. *Project Paperclip: German Scientists and the Cold War*. New York. Atheneum. 1971.

⁶⁸⁷ "a gift from the invisible powers, a way of returning" in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 857.

⁶⁸⁸ Hume, Kathryn. "Pynchon's Mythological Histories". In H. Bloom (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. p. 131.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ "The fathers have no power today and never did, but because 40 years ago we could not kill them, we are condemned now to the same passivity, the same masochist fantasies *they* cherished in secret, and worse, we are condemned in our weakness to impersonate men of power our own infant children must hate, and wish to usurp the place of, and fail. ..." in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 886-887. (kurziv T.P.)

⁶⁹¹ Perelberg, Rosine J. *Murdered Father, Dead Father: Revisiting the Oedipus Complex*. New York. Routledge. 2015. p. 1.

kompleksnijem obliku od onog kako ga najčešće shvatamo - kao želju da se odrekemo kontrole u zamenu za osećaj zadovoljstva, bola ili kombinacije oba. Kroz čitav Pinčonov roman mazohizam figurira kao prostor na kojem se prožimaju telo, moć i društvo na višestruk način. Istraživanja brojnih teoretičara od Krafta-Ebinga (Krafft-Ebing), preko Sigmunda Frojda, Mišela Fukoa, Lea Bersanija i savremene kvir teorije ukazuju na nešto što je i sam Pinčon hteo da naglasi kroz svoju sliku budućnosti – način na koji performativna inverzija mazohizma može poslužiti da se učvrsti *status kvo*.⁶⁹²

Jedan od najšokantnijih i najmučnijih segmenata romana, kako na psihološkom, tako i na estetskom planu, svakako je mazohistički seksualni ritual kroz koji general Puding, zadovoljava „svoju potrebu za bolom“ koji mu nanosi partnerka Katje Borgezijas.⁶⁹³ General Ernest Puding „koji je na strani Engleske bio u više ratova nego što [može] da se seti“⁶⁹⁴, između ostalog i u Bici kod Pašendala, čiji Armagedon neprestano preživljava, jer je izgubio 70% svoje vojske, penzionisan je tokom Velike depresije i pokušavao je da istraži balans moći u evropskoj politici. Stoga je započeo rad na mamutskom delu pod nazivom *Stvari koje mogu da se dese u evropskoj politici*. Njegov pokušaj da napiše političku istoriju nikako nije išao u korak sa samim događajima. Pretpostavka sa kojom je počeo svoj rad da bi tadašnji britanski premijer Remzi Mekdonald *mogao* umreti zahtevala je od njega da istraži mnoštvo konsekvenci. Međutim, u međuvremenu, Remzi Mekdonald je *zaista* umro. Tada se uverio da ne postoji način na koji je moguće ono što se dešava tokom vremena objasniti unapred, u smislu *zbog čega* ili *kako* se događaji odvijaju, jer se svaki konkretan događaj dešava neočekivano ili slučajno.⁶⁹⁵ Kada su to potvrdile i nemačke bombe koje su počele da padaju na Veliku Britaniju, general Puding se prijavio da ponovo služi svojoj zemlji, iako je bio star preko osamdeset godina.

Pritisnut različitim formama egzistencijalnog straha, stalno prisutnom „strepnjom pred prošlošću“⁶⁹⁶ koja ga tera da u podsvesti iznova preživljava mučna iskustva iz prethodnog rata, a potom i anksioznošću kojom ga ispunjava besmisleni birokratski posao koji mu je dodeljen u okviru organizacije „Bela poseta“ i okruženje najrazličitijih čudaka

⁶⁹² Vidi: Musser, Amber J. *Sensational Flesh: Race, Power, and Masochism*. New York. New York University Press. 2014. p. 4.

⁶⁹³ “his need for pain” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 279.

⁶⁹⁴ “in more wars for England than [he] can remember” in *Ibid.*, p. 276.

⁶⁹⁵ Olster, Stacey. *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*. Cambridge. Cambridge University Press. 1989. p. 87.

⁶⁹⁶ Sartre, *Biće i ništavilo I*, str. 57.

od bihevioralnih psihologa i njihovih laboratorija do spiritualista takozvanog „Psi sektora“, general Puding se mazohistički predaje strašnoj vrsti fizičke i psihičke torture kroz noćni ritual koprofagije kako bi osenio „nešto stvarno i čisto“⁶⁹⁷ u odnosu na dnevnu rutinu koja mu se čini odvratnom. Katje, koja mu nanosi bol u svojoj ulozi Vladarke noći (Domina Nocturna) takođe ima mazohističku potrebu da pati „kako bi ponovo uverila sebe da još uvek može da bude povređena, da je ljudsko biće“.⁶⁹⁸

Ovaj paradoks prema kojem je čin koprofagije nešto „čisto“ u odnosu na stvarnost koja okružuje Ernesta Pudinga naišao je na različite komentare. Tomas Mor (Thomas Moore) smatra da je sam taj čin do te mere mučan, da prevazilazi naša poimanja mazohizma, i da se naše saosećanje sa revoltom generala Pudinga gubi u krajnje revoltirajućoj sceni, koja je previše realna i grafička.⁶⁹⁹ Robert R. Vilson (Robert R. Wilson) smatra da je scena šokantna i fantastična, ali ne isključivo (ili samo) odvratna.⁷⁰⁰ Čitav korpus asocijacija obuhvata ovu scenu. Ni Katje, ni general Puding nisu slobodni akteri u ovom činu. Njihov kontakt je omogućio Pointsman, bihevioralni psiholog koji upravlja nekonvencionalnim programima engleskog psihološkog rata. Holandski dvostruki agent (Katje) i engleski špijun (Puding) oboje igraju uloge u igri kojom upravlja ekspert za ljudsko uslovljavanje. Koprofagija je samo primer među mnogima gde se sistemi preklapaju u zamršenoj igri čiji je vrhovni *magister ludi* jednostavno „Oni“.⁷⁰¹ Pol Fasl (Paul Fussell) u delu *Veliki rat i savremeno sećanje* (*The Great War and Modern Memory*) čin koprofagije naziva paradigmom puste zemlje, prepoznajući krivicu, poniženje, fekalije, sterilnost, koji su iskombinovani u „stilu klasične engleske pornografske proze potpuno mazohističke vrste“ što je, jedini stil, kako implicitno predočava Pinčon, adekvatan sećanjima na Veliki rat.⁷⁰²

Poredeći ovu epizodu sa de Sadovim romanom *120 dana Sodome* Robert R. Vilson smatra da su u de Sadovom delu načini na koje se dvoje ljudi spaja u činu koprofagije zamršeni, jer uključuju podvodačice i podvodače i reflektuju ekonomsku moć aristokratije okupirane sopstvenim interesima. Kod Pinčona, libido je uslovljen

⁶⁹⁷ „something real, something pure“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 279.

⁶⁹⁸ “[...] is reassurance for her. That she can still be hurt, that she is human [...]“ in *Ibid.*, p. 785.

⁶⁹⁹ Moore, Thomas. *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon*. Columbia. University of Missouri Press. 1987. p. 90.

⁷⁰⁰ Wilson, Robert R. *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*. Edmonton. The University of Alberta Press. 2002. p. 126.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² “the style of classic English pornographic fiction of the grossly masochistic type” in Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford. Oxford University Press. 1975. pp. 330-331.

ogromnim, mada tajnim, internalizovanim sistemima eksterne kontrole.⁷⁰³ Ovi sistemi, „lavirinti koji vrve od skraćenica“, kako ih vidi Ernest Puding, hvataju pojedinca u zamku jednog birokratskog konglomerata:

Čovek bi trebalo da deluje u skladu, a opet često u neverovatnom neskladu sa ostalim oblastima Rata, kolonijama tog Majčinskog grada mapiranog gde god je projekat sistematska smrt: Političko-vojna služba preklapa se sa Ministarstvom za informisanje, Evropskom službom BBC-a, Odeljenjem za specijalne operacije, Ministarstvom za vođenje ekonomskog rata i Političkom obaveštajnom službom pri Ministarstvu za spoljne poslove [...].⁷⁰⁴

Tokom čitavog romana uočavamo da je Pinčonovo predstavljanje rata proces intenzivne psihičke fragmentacije koja korespondira sa procesom jačanja krutosti masovne birokratije. Svaki opskurni kadar ili odeljenje nalaze se u odnosu sa stotinama drugih i svaki pokušava da zaštiti svoje tajne, fantazije i fondove grabeći se za poziciju u hijerarhiji. Na taj način rat polaže temelje savremenog društva u kojem dolazi do vrlo kompleksnih procesa koji se preklapaju: istovremeni gubitak i jačanje sopstva.⁷⁰⁵ Teodor Adorno je u svojoj *Negativnoj dijalektici* ovaj proces objasnio obrazloživši da ljudi postaju ono što ih negira, ono sa čim ne mogu da se nose, a fundament neslobode, koji je izvan dometa psihologije ljudskog subjekta, služi antagonističkom uslovu, koji postaje pretnja po potencijal subjekta da se menja.⁷⁰⁶

Pinčon je pisao roman *Duga gravitacije* u vreme Hladnog rata kada je pretnja planetarnog uništenja bila veća i direktnija nego u bilo kojem drugom trenutku u istoriji. Veliki broj književnih dela pisanih u tom periodu prožimaju distopijski elementi. Među takva dela spada roman *Limbo* (*Limbo*, 1952) Bernarda Vulfija (Bernard Wolfe), *Farenhajt 451* (*Fahrenheit 451*, 1951) Reja Bredberija (Ray Bradbury) ili *Senka na ognjištu* (*Shadow on the Hearth*, 1950) Džudit Meril.⁷⁰⁷ Britanska hladnoratovska proza iznedrila je veći broj dela koja se bave promišljanjem nuklearnog holokausta i strepnje

⁷⁰³ Wilson, *op.cit.*, p. 125.

⁷⁰⁴ “One is supposed to be operating in concert—yet too often in amazing dissonance—with other named areas of the War, colonies of that Mother City mapped wherever the enterprise is systematic death: P.W.E. laps over onto the Ministry of Information, the BBC European Service, the Special Operations Executive, the Ministry of Economic Warfare, and the F.O. Political Intelligence Department [...]“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, pp. 89-90.

⁷⁰⁵ Thomas, Samuel. *Pynchon and the Political*. New York and London. Routledge. 2007. p. 101.

⁷⁰⁶ Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton. London and New York. Taylor and Francis e-Library. 2004. pp. 344-345.

⁷⁰⁷ Vidi: Booker, M. Keith. *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Westport. Greenwood Press. 2001. pp. 65-81.

koju je iza sebe ostavio njen razvoj i proizvodnja tokom „Projekta Menhetn“ (“The Manhattan Project”). Neka od tih dela poput *Cveća Hirošime* (*The Flowers of Hiroshima*, 1959) Edite Moris (Edita Morris) ili *Granice* (*The Brink*, 1959) Džona Branera (John Brunner) otvorili su niz debata među uglednim filozofima, piscima i političarima uključenim u pokret za nuklearno razoružanje krajem pedesetih godina dvadesetog veka.⁷⁰⁸ Slične aluzije na pojmove međunarodne kolizije i ranjivosti individue u sveprisutnoj strepnji od nuklearne katastrofe koja briše granice između Drugog svetskog rata i imaginarnog Trećeg svetskog rata sadrži i Pinčonov roman *Duga gravitacije*.

Pol Brajans (Paul Brians) je napisao jednu od najopsežnijih studija koja se bavi prozom koja anticipira nuklearni holokaust. Ovo delo pod nazivom *Nuklearni holokausti: atomski rat u prozi, 1895-1984* (*Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*) obuhvata uglavnom narative na engleskom jeziku, sa izuzetkom nekoliko prevedenih dela. Pored opsežne anotirane bibliografije, kojoj prethodi istorija nuklearnih ratova u prozi i četiri tematska poglavlja sa opisima uzroka nuklearnih holokausta, delo sadrži i deo koji se odnosi na kratkoročne i dugoročne posledice atomskog rata, kao i poglavlje u kojem Brajans obrađuje tekstove u kojima postoji pretnja od izbijanja nuklearnog rata, ali do samog rata ne dolazi. U tu grupu spadaju špijunski trileri u kojima najčešće holokaust biva doslovno izbegnut, a opasnost od nuklearnog rata predstavlja samo sredstvo za postizanje napetosti.⁷⁰⁹ Brajans nije uključio Pinčonov roman *Duga gravitacije* u svoju monografiju. Razloge za to možemo potražiti u činjenici da roman obrađuje period tokom poslednjih meseci Drugog svetskog rata i kratak period nakon nemačke predaje. Pored toga u romanu se pojavljuje Raketa, a ne Bomba. Međutim, pažljiva analiza detalja, posebno onih sa kraja romana, kao i pojedinih simboličnih epizoda, navodi na razmišljanje da roman ipak sadrži kako strepnju pred mogućom nuklearnom katastrofom, koja je u drugoj polovini dvadesetog veka postala neka vrsta globalne anksioznosti usled hladnoratovske politike zastrašivanja, tako i svoju poruku upozorenja.

Veliki broj autora koji su se bavili tumačenjem romana *Duga gravitacije* smatraju da je njegov kraj, koji se dešava u bioskopskom teatru u Los Anđelesu znak da je *Duga gravitacije* zapravo opis fiktivnog filma (koji se takođe zove *Duga gravitacije*).⁷¹⁰ To bi

⁷⁰⁸ Hammond, Andrew. *British Fiction and the Cold War*. Basingstoke. Palgrave MacMillan. 2013. p. 59.

⁷⁰⁹ Brians, Paul. *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Kent. Kent State University Press. 1987. p. 84.

⁷¹⁰ Berressem, Hanjo. “Text as Film – Film as Text”. In H. Berressem. *Pynchon's Poetics*. pp. 151-190. Vidi i: Smith, Mack. “The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow*”. *Pynchon Notes*. No. 9. June 1982. p. 28; Cowart, David. “Cinematic Auguries of the Third Reich in *Gravity's Rainbow*”. *Literature/Film*

moglo biti i objašnjenje zbog čega su odeljci četvrtog dela romana odvojeni redovima i kvadratićima, poput rupica na filmskoj traci, kao i zbog čega poslednji odeljak romana pod nazivom „Pad“ („Descent“) počinje „ritmičnim pljeskanjem“ publike koja negoduje jer je projekcija filma zaustavljena.⁷¹¹ Filmsko platno je „belo i bez zvuka“, verovatno iz tehničkih razloga, koje navodi autor: uništen film ili pregorela sijalica na projektoru.⁷¹² Međutim, postoji i drugo objašnjenje za prekid filma, koje nagoveštava paragraf koji kaže: „I upravo ovde, upravo u ovom mračnom i nemom kadru, usmereni vrh Rakete, koja se kreće brzinom od gotovo jedne milje po sekundi, potpuno i zauvek bez zvuka, dostiže svoj nemepljivi prodor iznad krova ovog starog teatra, poslednji delta-t“.⁷¹³ Mnogi kritičari smatraju da je ova raketa posredna aluzija na nuklearni projektil koji signalizira prisutnu apokalipsu nuklearnog doba.⁷¹⁴

U jednom od poslednjih odeljaka romana pod nazivom „Orfej odlaže harfu“ („Orpheus Puts Down Harp“) u intervjuu sa Ričardom M. Zlubom, upravnikom Teatra Orfej, kojeg Vajzenberger identifikuje kao Ričarda M. Niksona⁷¹⁵, razgovor između anonimnog reportera i Ričarda, koji se voze u Folksvagenu ulicama Los Anđelesa iznenada prekida zvuk sirene. Saznajemo da nije u pitanju policijska sirena: „zvuk joj je jači od policijske. Obavija beton i smog, ispunjava rečno korito i planine dalje nego što bi bilo koji smrtnik kročio“.⁷¹⁶ Autor Umberto Rosi (Umberto Rossi) smatra da je ovde reč o signalu sistema pod nazivom CONELRAD (Control of Electromagnetic Radiation – kontrola elektromagnetnog zračenja) koji je postojao u SAD-u u periodu od 1951- 1963. godine.⁷¹⁷ Isti autor referiše na enigmatičnu kirgijsku svetlost u romanu kao na simboliku nuklearnog rata. U jednoj od epizoda u trećem delu romana, Pinčon opisuje takmičenje u

Quarterly, 6, No. 4. 1978. pp. 364-370; Simmon, Scott. “Beyond the Theatre of War: *Gravity’s Rainbow* as Film”. *Literature/Film Quarterly*, 6, No. 4. 1978. pp. 347-363; Lippman, Bertram. “The Reader of Movies: Thomas Pynchon’s *Gravity’s Rainbow*”. *University of Denver Quarterly*, 12, No. 1. 1977. pp. 1-46.

⁷¹¹ “The rhythmic clapping” in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 901.

⁷¹² “white and silent” in *Ibid.*

⁷¹³ “And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t.” In *Ibid.*, p. 902.

⁷¹⁴ Malewitz, Raymond. *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*. Stanford. Stanford University Press. 2014. p. 94.

⁷¹⁵ Weisenburger, Steven C. *A Gravity’s Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon’s Novel*. Athens, Georgia. University of Georgia Press. 2006. p. 382.

⁷¹⁶ “the sound is greater than police. It wraps the concrete and the smog, it fills the basin and mountains further than any mortal could ever move” in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 898.

⁷¹⁷ Rossi, Umberto. “The War which was not There: Images of World War III in Two Novels by Philip K. Dick and Thomas Pynchon”, accessed Mar 12, 2016, from:

https://www.academia.edu/6782684/The_War_Which_Was_Not_There_Images_of_World_War_III_in_Two_Novels_by_Philip_K._Dick_and_Thomas_Pynchon

pevanju između stanovnika jednog sela u Centralnoj Aziji, kojem prisustvuje Čičerin, koji je početkom Staljinove vladavine bio raspoređen da u toj oblasti radi na razvoju novoturkijskog alfabeta. Kirgijska svetlost je opisana u pesmi starog lutajućeg pevača sledećim stihovima:

Urlik Njenog glasa je zaglušujući
Blesak Njenog svetla je zaslepljujući
Pustinjsko tlo tutnji,
[...],
A čovek više ne može biti isti,
Nakon što vidi kirgijsku svetlost.⁷¹⁸

Umberto Rosi smatra da bi ovaj opis mogao biti metafora eksplozije atomske bombe ili aluzija na testiranja nuklearnih bombi na azijskoj teritoriji, koje je organizovao bivši SSSR tokom Hladnog rata. Postoje i mišljenja određenog broja autora da završni deo romana indirektno referiše na hipotetički scenario fenomena poznatog u nauci kao 'nuklearna zima'.⁷¹⁹ Alen Braunli ovaj fenomen dovodi u vezu sa kompleksnom epizodom iz prvog dela romana, koja kroz Slotrpov strah od Severnog svetla, koje je posmatrao u detinjstvu, povezuje više sumornih događaja ispunjenih strepnjom iz različitih vremenskih sekvenci: period Velike depresije u Americi dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, veliki požar u hotelu Aspinvol (Aspinwall) i raketna dejstva u Londonu krajem Drugog svetskog rata.⁷²⁰

Pinčon je 1984. godine objavio kratak tekst pod nazivom „Da li je O.K. biti Ludita?“ (“Is It O.K. To Be A Luddite“) u kojem je izložio (između ostalog) i svoja strahovanja zbog uticaja vojno-industrijskog kompleksa na društvo i vladu SAD-a. Pinčon je vrlo nedvosmisleno identifikovao izvore hladnoratovske anksioznosti povezujući je sa onim kulturnim miljeom koji je doveo do pojave prvobitnih Ludita, odnosno fabričkim sistemom, koji je proizvod Industrijske revolucije. Taj isti sistem je u periodu od 1945. godine doveo do razvoja „Menhetn Projekta“, nemačkog programa rakete dugog dometa i logora smrti poput Aušvica.⁷²¹ Derek S. Maus (Derek C. Maus)

⁷¹⁸ “The roar of Its voice is deafness/The Flash of Its light is blindness/The floor of the desert rumbles./[...]. And a man cannot be the same./After seeing the Kirghiz Light.” In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 426.

⁷¹⁹ Vidi: Herman, Luc and Weisenburger, Steven, *op.cit.*, p. 36; Burn, Stephen. *David Foster Wallace's Infinite Jest*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2003. p. 20.

⁷²⁰ Brownlie, *op.cit.*, p. 79.

⁷²¹ Pynchon, Thomas. “Is It O.K. To Be A Luddite?” *New York Times*, October 28, 1984, accessed Mar 15, 2016, from: <https://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>.

uočava da se svaki od ova tri događaja pojavljuje bilo implicitno, bilo eksplicitno u Pinčonovim ranim romanima i navodi primer romana *Duga gravitacije* u kojem uočavamo povezanost nacističkog programa izrade rakete V-2, koji je ključna fokalna tačka, sa atomskom bombom i Holokaustom.⁷²²

3.3.5. Paranoja kao egzistencijalna dominanta u romanu *Duga gravitacije*

Fredrik Džejmson u pominjanom delu *Postmodernizam ili kulturna logika poznog kapitalizma* govori o posebnom stanju postmodernističkog subjekta unutar kojeg se dešava „razdvajanje“.⁷²³ Označivši modernizam kao doba strepnje, Džejmson objašnjava da u postmodernizmu dolazi do „slabljenja afekta“ i oslobađanja od „stare anomije centriranog subjekta“.⁷²⁴ On ne želi da kaže da su postmodernistički subjekti u potpunosti lišeni osećaja, već da su takvi osećaji, koje prikladnije naziva Liotarovim terminom „intenziteti“, nešto impersonalno čime gospodari euforija.⁷²⁵ Jedno takvo stanje, koje predstavlja psihološku, ali i egzistencijalnu dominantu u Pinčonovom romanu *Duga gravitacije* je svakako paranoja.

Skot Senders (Scott Sanders) zapaža da nas Pinčonovi romani suočavaju sa raznim vidovima paranoje od lične do kosmičke, te pružaju najsvеobuhvatniji primer onog načina mišljenja koji Hofštater identifikuje u politici kao ustrojstvo, koje podrazumeva postojanje ogromne, opasno efikasne međunarodne konspirativne mreže konstruisane da vrši okrutna dela.⁷²⁶ Kao i prethodni Pinčonovi romani, *V. i Objava broja 49*, i roman *Duga gravitacije* prikazuje jezičke dispozicije i sagledavanje istorije na način, koji je Hofštater nazvao paranoični stil, a koji odlikuje postojanje zavere gigantskih razmera kao pokretačke sile istorijskih događaja. Roman *Duga gravitacije* se, međutim, izdvaja, jer su u njemu mentalne strukture i stilski obrasci mnogo kompleksniji i zamršeniji nego u prethodna dva romana.

Senders primećuje da u Pinčonovom poimanju sveta postoji mogućnost koja je gora od one kada ste u zamci zavere od koje pretila smrtna opasnost, a to je - nepostojanje

⁷²² Maus, Derek C. “Luddites of the Nuclear Age: Cold War Satire and the Fallacies of Quasi-Scientific Rhetoric“. *DQR Studies in Literature*. Vol. 47. Issue 1. 2011. p. 847.

⁷²³ “some separation within the subject” in Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 11.

⁷²⁴ “the waning of affect”; “from the older anomie of the centered subject” in *Ibid.*, p. 15.

⁷²⁵ “intensities” in *Ibid.*, pp. 15-16.

⁷²⁶ Sanders, Scott. “Pynchon’s Paranoid History“. *Twentieth Century Literature*. Vol. 21. No. 2. Essays on Thomas Pynchon. (May, 1975). p. 178.

takve zamke. Čini se da je za Pinčonove likove ova druga situacija daleko strašnija, što navodi na pomisao da im paranoja pruža izvor stabilnosti.⁷²⁷ Potpuno drugačiji stav zauzima Toni Tener tvrdeći da osećanje paranoje dovodi do urušavanja značenja i razlaganja subjekta.⁷²⁸ Tener zapaža da u Pinčonovom romanu mnoštvo *imena* prati iščezavanje *ličnosti*. Baš kao što je autor čitavu posleratnu Evropu preimenovao u „Zonu“, tako i pojedinačne ličnosti počinju da se rasplinjavaju pokušavajući da izađu na kraj sa novim, neizvesnim kategorijama opstanka u savremenom svetu.⁷²⁹ Ovo posebno važi za glavnog lika u romanu, koji biva „rasut širom Zone“ pred kraj romana.⁷³⁰ Njegovo osećanje sadašnjosti ili vremenskog opsega postaje sve suženije i pred kraj se stvara osećaj da je do te mere izgubljen, tako da iščezava iz vremena u potpunosti. Tener ovde ukazuje na razliku između klasičnih romana u kojima postoji tendencija fokusiranja na ono što nazivamo postepenim građenjem lika i Pinčonovog romana u kojem ćemo pre naići na radikalnu razgradnju lika.⁷³¹

Kvir teoretičar Leo Bersani iznosi stav da je, bez obzira na sve promene perspektiva u tumačenju paranoje, njeno etimološko značenje uvek ukazivalo na mentalni poremećaj. Međutim, perspektiva se radikalno menja sa pojavom Pinčonovog romana *Duga gravitacije*.⁷³² Bersani smatra da su sva paranoična razmišljanja u romanu verovatno opravdana i u klasičnom smislu reči nisu uopšte paranoična.⁷³³ Izražavajući ovu hipotezu korišćenjem reči 'verovatno', Bersani je pokušao da ukaže na činjenicu da Pinčon nije toliko zainteresovan da dokazuje sumnje, koje njegovi likovi izražavaju u pogledu postojanja zavera, koliko da ih univerzalizuje i na neki način depatologizuje paranoičnu strukturu mišljenja. Da je autor potvrdio da su zavere koje zamišljaju njegovi likovi stvarne, na taj način bi izneo politički stav, koji mu se pripisivao i koji je doprineo ogromnoj popularnosti ovog izuzetno kompleksnog proznog dela.

Pinčon je u romanu napravio razliku između dva koncepta svesti: paranoičnog i anti-paranoičnog. Govoreći o različitim vrstama paranoje, između ostalog i one izazvane narkotičkim sredstvima, Pinčon kaže da je to posebna vrsta iskustva, „prvi nagoveštaj

⁷²⁷ Sanders, *op. cit.*, p. 185.

⁷²⁸ Tanner, Tony. "Paranoia, Energy, and Displacement". *The Wilson Quarterly*. Vol. 2. No. 1. (Winter, 1978). p. 145.

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ "Scattered all over the Zone". In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 845.

⁷³¹ Tanner, *op. cit.*, p. 145.

⁷³² Bersani, Leo. "Pynchon, Paranoia and Literature". *Representations*. No. 25. (Winter, 1989). p. 101.

⁷³³ *Ibid.*

spoznaje da je *sve povezano*".⁷³⁴ S druge strane anti-paranoja, kao stanje u kojem ništa nije povezano ni sa čim, predstavlja „situaciju koju mnogi od nas ne mogu dugo da izdrže“, te otuda Pinčon paranoji daje religijske konotacije i moć utehe.⁷³⁵ Ove binarne opozicije, paranoja i anti-paranoja predstavljaju Pinčonov način da uključi kako svoje likove, tako i čitaoce u kosmos u kojem ne može opstati ni apsolutna istina, ni jedan jedinstveni koncept – univerzum u kojem je izvesnost privilegija, koju niko ne poseduje.⁷³⁶ Imajući na umu ove Pinčonove definicije paranoje i anti-paranoje, Stiven Best (Steven Best) ih posmatra u kontekstu nekih drugih teorija, te iznosi zanimljivo gledište da bismo za Hegelovu i Marksovu dijalektiku mogli reći da su duboko paranoične, dok su savremene poststrukturalističke i postmodernističke teorije krajnje anti-paranoične u odbacivanju dijalektike, holizma i systemske analize.⁷³⁷

Pored osnovne distinkcije, Pinčon u romanu raspolaže sa čitavim dijapazonom različitih vrsta paranoje: „operativna“, „kancelarijska“, „veštičja“, „atletska“, „zapadna“, „Kreativna“ i niz drugih.⁷³⁸ Pominjući brojne posleratne pisce koji su predstavljali paranoju kao pozitivno stanje uma, inteligentnu i produktivnu vrstu sumnje, Timoti Meli (Timothy Melley) referiše na Pinčonove likove koji veruju da 'operativna' i 'kreativna' paranoja mogu služiti kao efikasne vrste otpora društvenoj ili političkoj kontroli.⁷³⁹

Polazeći od gore pomenute Pinčonove definicije paranoje kao spoznaje da je sve povezano Mark Ričard Sigl (Mark Richard Siegel) u svojoj knjizi *Pinčon: kreativna paranoja u „Dugi gravitacije“* (*Pynchon: Creative Paranoia in "Gravity's Rainbow"*) proširuje domen značenja kreativne paranoje, tretirajući je kao vrstu svesti i narativnu tehniku, koje predstavljaju filozofski i estetski temelj Pinčonove višeslojne i paradoksalne proze. Objasnjavajući da je za ispravan pristup realnosti potrebna izvesna doza 'paranoje' u smislu hipersenzitivnosti u odnosu prema društvenim strukturama, Sigl obrazlaže po kom principu deluje Pinčonov model 'Kreativne paranoje'.⁷⁴⁰ Polazeći od objašnjenja

⁷³⁴ "the leading edge, of the discovery that *everything is connected*" in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 834. (kurziv, T.P.).

⁷³⁵ "a condition not many of us can bear for long" in *Ibid*, p. 515.

⁷³⁶ Pourgiv, F. et al. "Paranoia vs. Anti-paranoia in *Gravity's Rainbow*". *The Journal of Teaching Language Skills (JTLS) of Shiraz University*. Vol. 1. No. 1. Fall 2009, Ser. 58/4, p. 52.

⁷³⁷ Best, Steven. "Creative Paranoia: A Postmodern Aesthetic of Cognitive Mapping in "Gravity's Rainbow". *The Centennial Review*. Vol. 36. No. 1. Cultural Studies. Winter 1992. p. 71.

⁷³⁸ "operational paranoia", "witch-paranoia", "athletic paranoia", "Western paranoia", "Creative paranoia" in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 29, p. 93, p. 112, p. 327, p. 405, p. 756.

⁷³⁹ Melley, *op.cit.*, p. 18.

⁷⁴⁰ Siegel, Mark R. *Pynchon: Creative Paranoia in "Gravity's Rainbow"*. Port Washington, NY. Kennikat Press. 1978. p. 19.

koje Pirat Prentis daje Rodžeru Meksiku o neophodnosti razvijanja „Mi-sistema“ naspram „Oni-sistema“, koji kroz razne vidove korporativne i tehnološke moći kontroliše, nadgleda i orkestrira pojedinačne živote likova, Sigl napominje da se potreba za celovitošću „Mi-sistema“ nameće ne samo da bismo se mogli suprotstaviti Njihovoj strategiji, već i da bismo izbegli da postanemo žrtve naše sopstvene paranoje. Iz ishoda romana proističe da „Mi-sistem“ ne deluje racionalno – Rodžer Meksiko i Simen Bodin ne uspevaju da učine ništa revolucionarno sitnim ludorijama i opscenostima, ali on funkcioniše barem na jednom nivou – krši onaj vid ponašanja koje bi „Oni“ predvideli stvarajući nekarakteristične obrasce unutar strukture upravljanja koju su „Oni“ uspostavili. Na taj način, smatra Sigl, pojavljuje se izvesna nada da se iniciraju singulariteti, kao i interferencija (’buka’ u Njihovom sistemu informisanja).⁷⁴¹ Leo Bersani poredi incident koji je Rodžer Meksiko izazvao urinirajući po stolu i uticajnim osobama u Mosmunovom kabinetu sa incidentom, koji je ranih sedamdesetih izazvao Džeri Rubin ’okupacijom’ njujorške berze.⁷⁴² Bersani tvrdi da Pinčonovo delo rekapitulira moralne postavke Rubinove subverzije, prema kojima duboke društvene promene ne nastaju direktnim obračunom (teror je neefikasan i neprihvatljiv, a revolucija nezamisliva na Zapadu) već pre nekom vrstom agresivne, provokativne subverzije ozbiljnosti sa kojom mreže moći funkcionišu.⁷⁴³ Na osnovu Pinčonovih razmatranja u romanu opresivna ozbiljnost o kojoj govori Bersani može se uništiti samo ako se uvidi da je sama paranoična misao u sebi neozbiljna, a ne nekim nasilnim ili nenasilnim suprotstavljanjem zaverama moći.

Međutim, Dejvid Kelman (David Kelman) vidi problem u pomenutoj Prentisovoj formulaciji „Mi-sistema“ smatrajući da Prentis na „Mi-sistem“ gleda kao na mogućnost izbora, kao da neko jednostavno može izabrati da stvori „Oni-sistem“ bez „Mi-sistema“ ili kao da neko može svojevolumno kreirati „Mi-sistem“ i održavati ga beskonačno dugo.⁷⁴⁴ Kelman sugerise da iz Encijanovog narativa proističe da se „Mi-sistem“ ne stvara jer postoji izbor, već se stvara čim se pozicionira „Oni-sistem“. U sklopu pominjane rasprave o dominaciji tehnologije i stvarnoj prirodi rata, diktiranog njenim potrebama, narativni glas se naglo prebacuje na prvo lice množine („mi“). U ovom slučaju zamenica „mi“

⁷⁴¹ Siegel, *op.cit.*, p. 19..

⁷⁴² Bersani, *op.cit.*, p. 103.

⁷⁴³ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁷⁴⁴ Kelman, David. *Counterfeit Politics: Secret Plots and Conspiracy Narratives in the Americas*. Lewisburg. Bucknell University Press. 2012. p. 146.

naglašava Encijanove misli, ali i pojačava važnost misije koja je uvek antagonistički postavljena u odnosu na tajnu zaveru:

Mi ovde treba da potražimo izvore moći i mreže njene raspodele o kojima nas nikada nisu učili, smerove kojima se moć kreće, o kojima naši učitelji nikad nisu razmišljali ili su bili podsticani da ih izbegavaju ... mi treba da pronađemo merače čije su skale nepoznate svetu, napravimo naše sopstvene nacрте, ostvarujući povratnu spregu, stvarajući veze, umanjujući grešku, pokušavajući da naučimo stvarnu funkciju ... ciljajući konkretno na koju nepredvidivu zaveru?⁷⁴⁵

Fragmentarni i „karnevalski“ kontekst romana *Duga gravitacije*, sa svojim brojnim zapletima i podzapletima, koji uglavnom ostaju nerešeni, njegovi „periferni izleti“ i mnoštvo likova koji su svi uhvaćeni u zamku „modela uslovljenog ponašanja“ dovodi do paranoičnog osećanja koje je refleksija dispariteta između sveta i njegovih višestrukih predstava.⁷⁴⁶ Stoga u svetu u kojem individua više nije nikakva vrednost, paranoja, kao relativno pozitivna karakteristika, predstavlja posebno sredstvo reagovanja na fabrikovanu i proizvoljnu paradigmu vrednosti. Ona je prirodna reakcija na doba u kojem su iščezli „veliki eksplanatorni sistemi i veliki narativi“.⁷⁴⁷ Pinčonovi likovi, koji su stalno u potrazi za odgovorima, suočavaju se sa rečima, mapama, uputstvima, jednačinama, tehničkim nacртima, pa čak i strukturama prirodnih pojava, kao što je let ptica ili sastav pepela, koje „možda takođe treba protumačiti“.⁷⁴⁸ Morin Kviligan (Maureen Quilligan) smatra da su svi ovi znaci deo “svetog teksta”, koji Pinčonovim čitaocima/tumačima (kako onima u romanu, tako i onima van njega) treba da saopšti istine koje daju smisao ljudskoj egzistenciji.⁷⁴⁹ Objašnjavajući prirodu Pinčonovog narativa iz kojeg stalno izvire pitanja, dok se smenjuje potraga za potragom, Morin Kviligan ukazuje na lavirintsku strukturu, koja reflektuje polisemičnu gustinu koja se može sagledati kao 'paranoična vizija realnosti'.⁷⁵⁰ Ova autorka naglašava da nam sama težina narativa ne dozvoljava da odbacimo njegovu viziju kao “puku paranoju”, koja je u

⁷⁴⁵ “We have to look for power sources here, and distribution networks we were never taught, routes of power our teachers never imagined, or were encouraged to avoid ... we have to find meters whose scales are unknown in the world, draw our own schematics, getting feedback, making connections, reducing the error, trying to learn the real function ... zeroing in on what incalculable plot?” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 618.

⁷⁴⁶ Pourgiv, F. *et al*, *op.cit.*, p. 54

⁷⁴⁷ Melley, *op.cit.*, p. 8.

⁷⁴⁸ “may also be read” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 738.

⁷⁴⁹ Quilligan, Maureen. “Twentieth-Century American Allegory”. In Bloom, H. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. p. 103.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

jednom momentu personifikovana u romanu kao “alegorijska figura [...] (velika stara dama, malo ekscentrična, ali čista srca)”.⁷⁵¹ Iako je paranoja definisana u literaturi kao mentalna bolest, Morin Kviligan, smatra da je to “bolest” koja izgleda izražava jedinu nadu u spasenje onom delu čovečanstva koje će se stalno spoticati, kako Pinčon kaže, o “Oštroumne korespondencije”⁷⁵², tragati za njihovim dubljim značenjem pokušavajući da ih sve poveže u jedan niz i funkciju, čije je značenje permutacija božanskog, a krajnji cilj dostizanje bar dela istine unutar toliko replikacija i otpada.⁷⁵³

Koristeći Fukoovu terminologiju Stiven Best sagledava *Dugu gravitacije* kao „politički motivisanu genealogiju ili kontra-sećanje“ koje oživljava istorijsku svest iz perspektive skrivenih ili zaboravljenih sila dominacije koje oblikuju naš savremeni svet.⁷⁵⁴ Poput Fukoovih istraživanja mikrosila koje čine disciplinovano društvo, Pinčon locira konspirativne sile u vidu korporacija, vojske, obaveštajnih službi i univerziteta, koje oblikuju društvo i pojedinca. Ključna razlika koju Best uočava između Pinčonovog i Fukoovog narativa, osim činjenice da je Pinčonov narativ prozni, leži u tome što je Pinčon fokusiran na makrosile poput ekonomije i države, a Fuko na mikrosile, poput škola, bolnica ili azila. Postoji međutim i važnija razlika koja odvaja Pinčona od Fukoa – Pinčonova genealogija opisuje istoriju kao rezultat delovanja konspirativnih sila i kako tvrdi Best, obiluje patosom i paranojom. Stoga ovaj autor smatra da sam pridev 'pinčonovski' označava hiper-paranoično gledište prema kojem su pojedinci žrtve zamršenih zavera, zlih vlasti, korporacija i birokratije koji planiraju njihovo uništenje⁷⁵⁵.

Jedno od Pinčonovih najizražajnijih stilskih obeležja jeste namerno prikrivanje zavere. Gotovo je nemoguće pratiti sve zavere i njihovu međusobnu povezanost. Najvažnije činjenice o raketi i tehnologiji ostaju ili nedokučiva tajna ili vrh ledenog brega. Šta je zapravo „Crna sprava“ (Schwarzgerät)? Da li su Slotropove erekcije u detinjstvu uslovljene mirisom supstance „Imipolex G“ (čak i da uzmemo u obzir činjenicu da se eksperimenti odvijaju u godinama pre nego što je Jamf izradio tu vrstu plastike za industrijski konglomerat *IG Farben*)? Na koji način ovaj miris prethodi spuštanju raketa na London? Ova pitanja, smatra Bersani, mogu izazvati najintenzivnije paranoične reakcije i strahove, a informacije koje dobijamo, kao što je, na primer, izveštaj o

⁷⁵¹ “the allegorical figure” [...] (a grand old dame, a little wacky but pure heart)” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 779.

⁷⁵² “Kute Korrespondences” in *Ibid.*, p. 699.

⁷⁵³ Quilligan, *op.cit.*, p. 104.

⁷⁵⁴ “a politically motivated genealogy or counter-memory” in Best, *op.cit.*, p. 70.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

eksperimentima Lasla Jamfa nad malim Tajronom, ne mogu u većoj meri da ih suzbiju.⁷⁵⁶ Prema Bersanijevom shvatanju, najjača strepnja koju izaziva *Duga gravitacije* je po svojoj prirodi ontološka, a ne epistemološka. Iako likovi u romanu često brinu u vezi sa onim što znaju i ne znaju, vrlo često postavljaju i pitanje sopstvenog identiteta u svetu oko sebe.⁷⁵⁷ O tome ko je Slotrop, na primer, imamo dovoljno informacija, ali kako roman odmiče, on počinje da se „rasipa“ širom Zone, tako da pitanje u vezi sa njegovim identitetom i integritetom postaje mnogo kompleksnije.

Pinčon svoje likove poput Slotropa, Čičerina i Pirata Prentisa „drži na korak od otkrovenja“⁷⁵⁸ Oni su locirani daleko od centara zavera, stvarnih ili zamišljenih i stoga moraju povezati najopskurnije nagoveštaje i najmanja otkrovenja kako bi shvatili bilo šta u vezi sa zaverom.⁷⁵⁹ Njihovu situaciju pisac objašnjava na sledeći način: „Oni poput Slotropa, koji su imali najveći interes da otkriju istinu, vraćani su u stanje snova, vidovnjačkog transa, predskazanja, šifrovanih poruka, spoznaje putem narkotika, igrajući na terenu straha, kontradikcija, apsurdna“.⁷⁶⁰ Slotropov pristup informacijama blokiraju vojni zapovednici i američki i nemački vlasnici kompanije *General Electric*. Pozivajući se na Fukoovu teoriju o odnosima sistema moći, Gordon Slethoug (Gordon Slethaug) smatra da su ovde svi krivi za zaveru, ali da ne postoji krivac za kontrolu nad pojedincem.⁷⁶¹ Kako Slotrop zna toliko malo, a sumnja tako mnogo, on beži od onih koji vrše nadzor nad njim, a u isto vreme pokušava da utvrdi poreklo svojih psiholoških reakcija. Kao savremeni hodočasnik, u dvostrukoj ulozi tragača i traženog, namamljenog i mamca, on rizikuje da se izgubi u „ogromnoj kaljuzi paranoje“.⁷⁶² Na Slotropovom primeru se na najbolji način vidi da koncept paranoje u Pinčonovom romanu funkcioniše u potpunosti na tretiranju binarnih opozicija, dvostrukog i difuznog značenja.⁷⁶³ Slotropova paranoja se očituje kao vrsta psihološkog straha od proganjanja kada prvi put razmotri mogućnost da postoji „raketa sa njegovim imenom ispisanim na njoj“.⁷⁶⁴ Kada dođe u posed dokumenata koji njegovog oca povezuju sa nemačkom hemijskom

⁷⁵⁶ Bersani, *op.cit.*, p. 107.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ “held at the edges of revelations“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 671.

⁷⁵⁹ Sanders, *op.cit.*, p. 179.

⁷⁶⁰ “Those like Slothrop, with the greatest interest in discovering the truth, were thrown back on dreams, psychic flashes, omens, cryptographies, drug-epistemologies, all dancing on a ground of terror, contradiction, absurdity.” In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 689.

⁷⁶¹ Slethaug, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press. 1993. p. 63.

⁷⁶² “a great swamp of paranoia” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 39.

⁷⁶³ Slethaug, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁶⁴ “a rocket with his name written on it” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 29.

industrijom *IG Farben*, on se oseća kao „Njihov“ zarobljenik. Na kraju shvata da je nemoguće otkriti poreklo zavere, jer zavera možda i ne postoji, pošto su dokazi zataškani, a istina leži u nekim drugim sferama. U ovom kontekstu, Pinčonova usmerenost na magično i natprirodno, u scenama komunikacije sa duhovima umrlih, snovima, vizijama izazvanim narkoticima, Tarot kartama, alhemijom, astrologijom, Masonerijom, Kabalom i sličnim oblastima, predstavlja izazovnu percepciju životne realnosti dvadesetog veka.⁷⁶⁵

I mnogi drugi likovi u romanu su pod tamnim okriljem paranoje. Pirat Prentis, čija je specijalnost da upravlja fantazijama drugih ljudi, smatra da živi pod stalnim uticajem „Firme“. U ranoj fazi u svojim surogat fantazijama, on zamišlja gigantski „demoniski Adenoid koji sprovodi svoj *grandiozni plan*“ nad Engleskom.⁷⁶⁶ Skot Senders smatra da je ova epizoda parodija koja nas podseća da je pravi zavičaj paranoičnog stila naučna fantastika.⁷⁶⁷ Rodžer Meksiko, statističar koji radi u britanskom sektoru za vođenje psihološkog rata se budi jednog jutra razmišljajući o čudacima kojima je okružen u takozvanom „Psi odeljenju“. Zamišlja da su se svi urotili protiv njega: „pretpostavimo da oni mogu da vam čitaju misli! Ili je u pitanju *hipnotizam*? [...] ili možda čitav niz drugih okultnih pojava kao što su: astralna projekcija, kontrola uma (nema ništa okultno u vezi sa *tim*), bacanje tajnih kletvi za izazivanje impotencije, čireva, ludila, aaaah – *napici!*“⁷⁶⁸

Period u koji je Pinčon smestio radnju ovog romana predstavlja eru u kojoj je paranoja podignuta na nivo državne politike: nacistički progon Jevreja, Staljinove čistke, zatvaranje stanovnika istočnih zemalja u Americi, kao i prve salve Hladnog rata.⁷⁶⁹ Propaganda je postala nauka ne samo u Nemačkoj, gde je Gebels uveo jednoumlje, tajne službe su nicalle na sve strane, a špijunaža je postala svakidašnja pojava. Sam rat kao i period neposredno nakon rata predstavljali su plodno tlo za Pinčonovu imaginaciju, sklonu kreiranju zapleta, koji uključuju najrazličitije vrste zavere. U romanu imamo više ilustracija koje svedoče o tome: razvratna nemačka glumica Greta Erdman zamišlja da je progoni Gestapo, Čičerin, sovjetski agent, smatra da su mu stalno za petama drugi

⁷⁶⁵ Edwards, Brian. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. New York and London. Garland Publishing, Inc. 1998. p. 110.

⁷⁶⁶ “the fiendish Adenoid has a *master plan*“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 17. (kurziv, T.P.)

⁷⁶⁷ Sanders, *op.cit.*, p. 181.

⁷⁶⁸ “suppose they can see into your mind! a-and how about – what if it's *hypnotism*? [...] then a whole number of *other* occult things such as: astral projection, brain control (nothing occult about *that*), secret curses for impotence, boils, madness, yaahhh – *potions!*“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 147.

⁷⁶⁹ Sanders, *op.cit.*, p. 189.

sovjetski agenti, Encijan, lider otpadnik naroda Herero, oseća da ga progone američki, britanski i ruski operativci u Zoni.

U Pinčonovom fiktivnom univerzumu postoji izbor između paranoje i nihilizma.⁷⁷⁰ Paranoična osoba veruje u široko rasprostranjenu zaveru kojom rukovode nevidljive sile koje imaju plan za nju. To je prilično sumorna perspektiva, ali kao što smo pomenuli, narator sugerise da postoji alternativa, „anti-paranoja“ koja može da bude još gora. Za paranoika, iako se oseća ugroženo, svet bar ima značenje. Boraveći u svetu nasumičnih događaja, nihilista zuri u provaliju i ne vidi ništa – nikakvo značenje, samo prazninu. Iz ovog razloga paranoja je osećanje slično veri, koje, smatra Robert Lejsi (Robert Lacey) ne bi trebalo potceniti.⁷⁷¹ Pinčon vidi verovanje u teorije zavere kao neku vrstu religioznog iskustva u modernom svetu. Narator na jednom mestu opisuje paranoju kao „puritanski refleks koji teži nekom drugom poretku izvan vidljivog“.⁷⁷² Prema Pinčonovom viđenju paranoja je sekularni supstitut za tradicionalnu veru u univerzumu u kojem ne postoji Bog. Stoga paranoici zamenjuju Boga sa „Njima“, a božji plan sa zaverom.

Sličan stav iznosi i Luis Maki (Louis Mackey) povezujući paranoju kao dominantno stanje u romanu *Duga gravitacije* sa religioznim postavkama kalvinističkog učenja.⁷⁷³ Prema doktrini o dvostrukoj predestinaciji koja je suštinska odrednica kalvinizma, postoji diskriminacija između Izabranih (Elect), koje je Bog izdvojio iz mase palog čovečanstva i odredio da budu spaseni i Osuđenih na propast (Reprobate). Međutim, neki autori vrše podelu i unutar kategorije Osuđenih na propast. Postoje oni koji su osuđeni na propast u pravom smislu te reči i postoje Preteriti, koje je Bog zanemario, odnosno nije odredio ni za spasenje ni za prokletstvo.⁷⁷⁴ Luis Maki i Robert Lejsi smatraju da u Pinčonovom romanu možemo sagledati pomenutu doktrinu o predestinaciji iz jednog novog ugla. Izabrani doživljavaju svoj status kao svest da sve stvari čak i nevolje predstavljaju deo zavere koja postoji za njihovo dobro. Za Preterite ovo se pretvara u sumnju koja se graniči sa ubeđenjem da postoje 'oni koji namerno rade protiv mene'. Paranoja koja je samo božja volja, kako je vide Preteriti, isto tako je i čin

⁷⁷⁰ Lacey, Robert J. "Thomas Pynchon on Totalitarianism: Power, Paranoia, and Preterition in Gravity's Rainbow". *Americana*. Volume VI. Number 2. Fall 2010. Accessed Apr 5, 2016, from: <http://americanajournal.hu/vol6no2/lacey>

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² "a Puritan reflex of seeking other orders behind the visible" in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 223.

⁷⁷³ Mackey, Louis. "Paranoia, Pynchon, and Preterition". *SubStance*. Vol. 10. No. 1. Issue 30 (1981). p. 17.

⁷⁷⁴ Mackey, Louis. *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*. Lanham. University Press of America. 2002. p. 170.

vere, koju podstiču sasvim različiti, ali gotovo konzistentni znaci nastupajuće propasti.⁷⁷⁵ Kao što Izabrani ne mogu biti sigurni u izbor, a ipak se nadaju znacima božje milosti, tako ni paranoici ne znaju šta znače događaji u njihovom životu, ali osećaju da postoji zavera i da su izmanipulisani. Stoga se paranoik nada ili strahuje, pri čemu često ne zna od čega, da su sve stvari povezane i da Oni imaju plan, a da je njegovo prokletstvo sigurno.

Referišući na razgovor između Tajrona Slotropa, Bodina i Solanž tokom kojeg Slotrop shvata da je njegova paranoja kontraproduktivna i da postoji način da se zaobiđe kompleksni sistem zavera i dostigne sloboda, Robert Lejsi iznosi značajno zapažanje da Slotropov nestanak odnosno *nevidljivost* pred kraj romana može predstavljati vid njegove slobode.⁷⁷⁶ Tačnije, Lejsi smatra da Pinčon u nevidljivosti ili nestanku zapravo vidi jedinu šansu da se u modernom svetu ostane slobodan. Preteriti u Pinčonovom fiktivnom univerzumu su najčešće neprilagođeni, ekscentrici, otpadnici i svi oni koji odbijaju da budu deo racionalizovanog i sistematizovanog sveta, njegove duhovne sterilnosti i mračnog determinizma.⁷⁷⁷ Njihova sloboda ne počiva na njihovoj borbi protiv sistema, već na činjenici da su zaboravljeni (zanemareni kao Preteriti u kalvinističkom učenju). Pinčon pokazuje veliki afinitet prema Preteritima poput Rodžera Meksika, Simena Bodina, Frau Gnab i mnogih drugih koji su u potpunosti marginalizovani i čije je koordinate nemoguće pratiti.

U romanu *Duga gravitacije* se pominje jeretički traktat Slotropovog pretka Vilijama pod nazivom *O Preteritima (On Preterition)* u kojem je branio stanovište da je milost uvek bila na strani Preterita i da bez njih ne bi bilo izabranih. Smatrao je da „ono što je Isus za izabrane, to je Juda Iskariotski za Preterite“.⁷⁷⁸ Kako „sve u Stvaranju ima svoje ekvivalente i oponente“ naša je dužnost „da volimo i Judu“.⁷⁷⁹ Sistem ga je osudio zbog toga: bostonska teokratija je spalila knjigu i proterala ga iz kolonije zaliva Masačusets. Postavljajući preterite na isti nivo sa izabranima, Vilijam je doveo u pitanje samu podelu i hijerarhiju unutar kalvinizma. Poput Vilijama i Tajron Slotrop je maštao o svetu „gde su sve ograde srušene, gde je svaki put jednako dobar, gde ne postoje izabrani,

⁷⁷⁵ Mackey „Paranoia, Pynchon, and Preterition“, pp. 17-18.

⁷⁷⁶ Lacey, *op.cit.* (kurziv, R.J.L)

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ „what Jesus was for the elect, Judas Iscariot was for the Preterite“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 658.

⁷⁷⁹ „Everything in the Creation has its equal and opposite counterpart.“ „to love Judas too“. In *Ibid.*

ni preteriti, čak ni nacionalnosti [...]”⁷⁸⁰ Prilično je jasno da Slotropova paradoksalna preteritska želja da živi u svetu u kojem ne postoje podele ni ograde predstavlja metaforu ljudske situacije u romanu *Duga gravitacije* i da ova situacija ima oblik simultanog progresa i regresa, što Pinčon pojašnjava u trenutku kada narator pita da li Tajron Slotrop, koji se seća jeresi svoga pretka „besciljno luta ili je vođen“⁷⁸¹

Autori poput Sajmona Malpasa (Simon Malpas) i Endrua Tejlora (Andrew Taylor) smatraju da je gotovo nemoguće da se izbegne paranoja u romanu *Duga gravitacije*: likovi i glasovi preterita neprestano sumnjaju da im se iza leđa kuju zavere, iako ne mogu da dokažu njihovo postojanje, a čitaoci dele njihovo viđenja sveta, kao i njihovu paranoju.⁷⁸² Brajan Mekhejl veruje da Pinčon u čitaocima podstiče paranoične tendencije na dva načina: stimulisanjem žudnje za pouzdanošću, tako što nas poziva da pokažemo kako je „sve povezano“ i pretvarajući nas u metu njegove direktne preteće optužbe, tako da prst uperen u neki od njegovih likova istovremeno znači i prst uperen u čitaoca.⁷⁸³ Stoga smo primorani, kako Brajan Mekhejl kaže, da neprestano preispitujemo sopstvenu kritičku percepciju, da postanemo metačitaoci, kao i čitaoci sopstvenih (i tuđih) tumačenja ili još preciznije svog sopstvenog neizbežno pogrešnog tumačenja.⁷⁸⁴

Poreklo paranoje je u romanu objašnjeno i kroz Pavlovljev koncept takozvane „ultraparadoksalne faze“. Ova faza predstavlja tačku na kojoj subjekt Pavlovljevog uslovljavanja više ne može jednostavno da prepozna suprotnosti, ne „razlikuje zadovoljstvo od bola, svetlost od tame, dominaciju od podređenosti“.⁷⁸⁵ Ukoliko se ljudski subjekt isuviše traumatizuje (šokovima, izgladnjivanjem, kastracijom i tome slično) njegova sposobnost da prepozna suprotnosti će do te mere oslabiti da će postati paranoičan.⁷⁸⁶ Pavlov je smatrao da ideja „ultraparadoksalne faze“ objašnjava ne samo paranoju, nego i sve vrste psihoza. Robert Lejsi smatra da u svetu u kojem je uslovljavanje postalo rutinski metod društvene kontrole, svi vremenom dospevaju u ovu fazu. Kao posledica toga stvaraju se horde paranoika koji su usamljeni i sumnjičavi prema drugim

⁷⁸⁰ “all the fences are down, one road as good as another, [...]”, without elect, without preterite, without even nationality [...]” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 659.

⁷⁸¹ Mattessich, Stefan. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham and London. Duke University Press. 2002. p. 91.

⁷⁸² Malpas, Simon and Taylor, Andrew. *Thomas Pynchon*. Manchester. Manchester University Press. 2013. p. 115.

⁷⁸³ McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York. 1992. p. 113.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

⁷⁸⁵ „distinguish pleasure from pain, light from dark, dominance from submission“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 56.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, pp. 56-57.

ljudima.⁷⁸⁷ Međutim, za razliku od Skota Sendersa, koji Pinčonu zamera „paranoično shvatanje sveta, koje je neizbežno solipsističko“, te otuda vrlo pogodno tlo za totalitarno društvo⁷⁸⁸, Lejsi smatra da se Pinčon suprotstavlja paranoji razvijajući tezu o Slotropovoj slobodi i izlasku iz ultraparadoksalne faze. Lejsijeva teza je doduše nategnuta i uglavnom se bazira na činjenici da Pinčon nigde ne pominje da je Slotrop zaista umro, kao i zapažanju da Slotropov primer pokazuje da individua može da živi u totalitarnom svetu, a da se ne izoluje sasvim od ostalih ljudi i na taj način stvori za sebe minimum slobode.

Složenost strukture romana na raznim nivoima najbolje je ilustrovana Pinčonovom opaskom „da to nije rasplitanje, nego sve veće uplitanje“. ⁷⁸⁹ Možemo se složiti sa mišljenjem Melvina Ulma (Melvin Ulm) i Dejvida Holta (David Holt) da je *Duga gravitacije* vrsta regresivne/paranoične strukture.⁷⁹⁰ Ako pokušamo da utvrdimo ko se krije iza zavere protiv Slotropa, videćemo da postoji mnoštvo nivoa i podnivoa, koji postaju sve opskurniji kako ovakva vrsta istrage napreduje. Iza opsesivnog interesovanja bihevioralnog psihologa Edvarda Pointsmena za Slotropa stoji engleska obaveštajna služba; iza ove službe stoje savezničke vojne snage; njih predstavlja mnoštvo multinacionalnih korporacija koje koriste i oblikuju rat za postizanje sopstvenih ciljeva. Ne postoji jasno naznačena tačka regresivne strukture koja ukazuje da možemo biti sigurni da smo shvatili sve obuhvaćene nivoe.⁷⁹¹ Postoje čak i naznake da iza hemijskih kartela i njima sličnih stoji neka vrsta okultnog carstva prepunog mračnih i misterioznih osoba, koje predstavljaju sile koje utiču na događaje. Ukoliko bismo bili sigurni da ne postoji još neki nivo iza okultnog, mogli bismo reći da je tu kraj regresivne strukture kao sredstva koje podriva naše shvatanje realnosti. Međutim, takva izvesnost ne postoji u Pinčonovom romanu. Čitalac ne može biti sasvim siguran da li reference na vladare iz senke da shvati kao Pinčonovu šalu ili da ih ozbiljno razmatra. Upravo o tome govori i Džordž Lavin (George Levine) koji virtuoznost Pinčonove proze sagledava kroz njenu stalnu tendenciju suprotstavljanja konačnom i determinisanom svetu.⁷⁹² Lavin Pinčonovu prozu poredi sa litanijom koja teži beskonačnom, implicirajući da uvek postoji više, da ništa nije predvidivo, nasuprot Pointsmenovom uslovljavanju i sveprožimajućoj paranoji.

⁷⁸⁷ Lacey, *op.cit.*

⁷⁸⁸ Sanders, *op.cit.*, pp. 190-191.

⁷⁸⁹ “this is not a disentanglement from, but a progressive knotting into”. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 3.

⁷⁹⁰ Ulm, Melvin and Holt, David. “The Zone and the Real: Philosophical Themes in *Gravity's Rainbow*“. *Pynchon Notes 11*. February 1983. p. 38.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² Levine, George. “Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction“. In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. p. 59.

Stoga je takva vrsta proze, kao što smo videli, samosvesno amoralna i obuhvata sve od koprofilije, sadizma, mazohizma, transvestizma, torture, incesta, sodomije, genocida i mnogih drugih pojava, pokazujući na taj način da krajnja moralnost leži u jednom sveobuhvatnom pogledu na svet. Uzimajući u obzir mišljenje mnogih kritičara da Pinčon ne samo da opisuje paranoju, nego je i preživljava, Lavin sugerše da nije u pitanju 'selektivna paranoja', koja se održava tako što bira detalje koji se ne uklapaju.⁷⁹³ U pitanju je autorova moć da zapazi detalje koje niko do tada nije primetio, da ih poveže odstupajući od svih oveštalih normi i značenja, pa i da zastrani održavajući organsku vitalnost teksta stalno živom i intrigantnom.

⁷⁹³ Levine, *op.cit.*, p. 59.

4. POETIKA I ESTETIKA APSURDA U PROZI TOMASA PINČONA

4.1. Postmodernistički apsurd i američki roman apsurd

Imajući na umu teorijska određenja pojma apsurd u književnosti i filozofiji izložena u drugom poglavlju ovog istraživanja (2.2.), kao i tradiciju književnosti apsurd od najstarijih oblika izražavanja do teatra apsurd, koji je njegov najeksplicitniji i najslikovitiji izraz, pokušaćemo da ukažemo na neke odlike i sredstva izražavanja, koje koristi postmodernistička umetnička forma u okviru koje je apsurd stekao nedvosmisleno značenje. Reč je o novoj i jedinstvenoj jezičkoj formi, koja spaja književnost i dramu apsurd sa umetničkim pravcima kao što su pop-art, minimalizam i konceptualna umetnost. Bez obzira na sve njihove razlike, ovi istorijski avangardni pokreti imaju neke zajedničke postavke. U svojoj težnji da negiraju autonomni status umetnosti, oni ne prihvataju razdvajanje umetnosti i životne prakse. Dok je u prethodnoj estetici i modernističkoj tradiciji, umetnost na neki način težila da negira svoju društvenu ulogu, ili da se od nje distancira, avangardni umetnički pravci ne predstavljaju 'umetnost radi umetnosti', već se uzimaju kao manifestacije, gde važi princip stapanja umetnosti i životne prakse kao najcenjeniji uslov.⁷⁹⁴ Stoga je recepcija umetničkog dela praćena jakim šokom, koji ove manifestacije pobuđuju kod publike, razbijajući joj na taj način ukorenjena očekivanja.

Dok teatar apsurd ne karakteriše popularno obraćanje prilikom dekonstrukcije realnosti i korišćenja rasutih fragmenata, koji treba da izazovu pomešana osećanja, koja povezuju ljudsku egzistenciju sa samim jezgrom njene apsurdnosti, neke druge umetničke forme, kao što je pop-art, dekonstruišu realnost koristeći elemente apsurd u cilju stvaranja društvenih i ekonomskih stereotipova, kratkotrajnih imidža i mitova, koji postaju svakodnevnne reference.⁷⁹⁵ Istorijski posmatrano, osećanje apsurd, humoristična kritika, pad moralnih vrednosti i efekti radikalnog šoka, koji karakterišu većinu postmodernističkih paradigmatskih dela, pojavljuju se kao posledica haosa, koji je ostavio

⁷⁹⁴ Bürger, Peter. "Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde". In T. Docherty (Ed.), *Postmodernism: A Reader*. London and New York. Routledge. 2014. pp. 237-243.

⁷⁹⁵ Aguiar de Vasconcelos, Filomena. "Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century". In A. L. Amaral e G. Cunha (organização). *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2006. pp. 439-440.

Drugi svetski rat. Stoga ovakva vrsta umetnosti predstavlja glas pobune protiv svih ustanovljenih vrednosti, svih poimanja čoveka kao isključivo racionalnog bića, svih metafora božanskog, kao i protiv metafizike, razuma i poretka.⁷⁹⁶ Absurd kao sredstvo izražavanja postaje jedini način da se pronade izlaz iz posleratnog haosa u koji je dospela zapadna civilizacija, da se povrate izgubljene nade i da se obnove oneobičavanjem stvarnosti i glasom protiv ništavila.

Korišćenje apsurdna u postmodernističkoj umetnosti vuče korene i iz umetničkih pravaca poput ekspresionizma i nadrealizma koji su nastali početkom dvadesetog veka. Ova vrsta umetnosti takođe referiše i na dela Džojso, Kafke, Huana Miroa i Salvadora Dalija. Iako ne možemo govoriti o jedinstvenom konceptu književnosti i vizuelnih umetnosti, teatar apsurdna i pop-art možemo smatrati osobenim oblicima postmodernističkog diverziteta, koji dekonstruišu realnost koristeći absurd kao način da se izraze.

Drama i teatar apsurdna dramatizuju lingvističku dimenziju realnosti, često spajajući lirsko, smeh i neimenovano osećanje tuge.⁷⁹⁷ Ove forme odbacuju realizam i koriste *nonsense*, parodiju, lucidne i domišljate dijaloge kombinujući elemente groteskno komičnog sa iracionalnim. Tako u Beketovim dramama nailazimo na svesno korišćenje 'pratfall' efekata i 'slapstick' sekvenci, koje Ihab Hasan smatra onom vrstom komedije, koja je klovnovska, okrutna i apsurdna i koja je u velikoj meri odraz stavova, koje je Henri Bergson imao o smehu, nalazeći mu razloge u svemu što je rigidno, mehaničko i ekscentrično i što kao takvo narušava fleksibilnost koju društveni život nalaže.⁷⁹⁸ Beket, međutim, koristi ove elemente kako bi naglasio čovekovo otuđenje i patnju, kao i da bi preneo osećanje uzaludnosti. Metafora uzaludnosti, takođe prisutna u modernističkim konceptima, u postmodernizmu nema isto prefinjeno lirsko sazvučje, poput one na koju nailazimo u Eliotovim pesmama i komadima, ali ona u sebi predstavlja pravo lice apsurdna, gde se praznom scenom ne kreću ljudi, nego klovnovski izvođači.⁷⁹⁹

Postmodernistički pisci koriste absurd u različite svrhe: kao okvir za refleksiju, kao filozofsku matricu za prozno oblikovanje ili kao pozadinu egzistencijalnog straha i

⁷⁹⁶ Vasconcelos, *op.cit.*, p. 441.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 444.

⁷⁹⁸ Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1982. p. 220.

⁷⁹⁹ Vasconcelos, *op.cit.*, p. 444.

potreba.⁸⁰⁰ Ono što apsurd još uvek čini privlačnim i produktivnim za postmodernističku imaginaciju je upravo njegov paradoksalni karakter, odnosno kontradikcije koje postoje između univerzuma, koji se poima kao besmislen i smislenih postupaka individue, između prihvatanja iracionalnog i otpora protiv njega, između rigidnosti i mučnine apsurdne svesti i radosnog ispunjenja života, između Kamijeve 'etike kvantiteta' koja teži diverzitetu i 'etike kvaliteta' koja donosi iskustvo intenziteta, između samoafirmativne jasnoće uma i ekstaze ljubavi, koja donosi samozaborav.⁸⁰¹

Polazeći od razlike u konceptima predstavljanja apsurdna kod Joneska i Beketa Gerhard Hofman (Gerhard Hoffmann) objašnjava u kojoj meri američki postmodernistički pisci prihvataju ove koncepte i na koji način ih koriste.⁸⁰² Prema Hofmanovom shvatanju Jonesko slika apsurdnost života u njegovoj površinskoj strukturi kreirajući na taj način komične kontraste, dok Beket polazi od osnovnog problema svesti i predstavlja apsurd na liniji razdvajanja svesti i sveta. Američki roman prihvata ova rešenja samo u izvesnoj meri prihvatajući apsurd kao početnu tačku – horizont na kome se pojavljuje komično.⁸⁰³ Hofman dalje tvrdi da su američki postmodernistički autori zainteresovani za Kamijevu 'etiku kvantiteta', jer se bave radikalizacijom epistemoloških i etičkih pitanja u apsurdnoj svesti.

Dejvid D. Gelovej (David D. Galloway) u svojoj knjizi *Apsurdni junak u američkoj prozi (The Absurd Hero in American Fiction)* razmatra koncept apsurdna u romanima Džona Apdajka, Vilijama Stajrona, Sola Beloua i Dž. D. Selindžera. Gelovej napominje da se koncept ovih autora razlikuje od pisaca teatra apsurdna poput Beketa i Joneska prvenstveno na planu stila, jer su njihovi romani u svojoj površinskoj strukturi daleko realističniji od avangardne drame.⁸⁰⁴ Ono što njihovu književnost čini kompatibilnom sa književnošću apsurdna jesu početne premise: uverenje da je ljudsko iskustvo fragmentarno, uznemirujuće i neizmenjivo. Gelovej smatra da ova četiri pisca, poput Kamija, veruju da čovek može da uspostavi novi vid svetovnog humanizma u svetu nakon Adamovog pada, u svetu koji je post-frojdoovski i kolektivistički. Stoga ih ubraja u

⁸⁰⁰ Hoffmann, Gerhard. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam – New York. Rodopi. 2005. 209.

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² Hoffmann, Gerhard. "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction". In D. W. Fokkema and H. Bertens (Eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 1986. pp. 193-194.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁰⁴ Galloway, David D. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin, Texas. University of Texas Press. 1981. p. 1.

optimistične hroničare apsurdnog iskustva, a njihovu književnost doživljava kao deo jedne prepoznatljive humanističke tradicije.⁸⁰⁵ Komentarišući ovu knjigu pomenuti autor Gerhard Hofman je izneo stav da nije uputno govoriti o apsurdnom junaku u američkom romanu nakon 1945. godine na način na koji to čini Dejvid D. Gelovej, čak i kada je reč Apdajku, Vilijamu Stajronu, Solu Belouu ili Selindžeru, jer ovi autori pretvaraju apsurd u kvalitativni skok u ljubav, 'biće', odgovornost ili saosećanje (ovo poslednje je po Kamiju kraj apsurdna).⁸⁰⁶

Knjiga Čarlsa B. Herisa (Charles B. Harris) pod nazivom *Savremeni američki romanopisci apsurdna* (*Contemporary American Novelists of the Absurd*) predstavlja još jednu relevantnu studiju o konceptu apsurdna u američkoj postmodernističkoj književnosti i bavi se romanima Džona Barta, Tomasa Pinčona, Džozefa Helera i Kurta Vonegata, koje, uz sve razlike u odnosu na francusku književnost apsurdna i avangardnu dramu Beketa, Joneska i drugih pisaca teatra apsurdna, autor vidi kao romane apsurdna. Osnovna distinkcija u odnosu na književnost apsurdna, koja prethodi pojavi američkih romana pomenutih pisaca iz šezdesetih godina dvadesetog veka, mogla bi se prepoznati u težnji ovih romana da na novi način integrišu tematsku oblast i formu.⁸⁰⁷

Heris navodi formulaciju Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz) da se novina, koju ovi autori uvode, odnosi na spajanje 'apsurdne baze' ili predmeta sa 'apsurdnom površinskom strukturom' ili formom.⁸⁰⁸ Drugim rečima, vizija apsurdnog sveta u romanima ovih autora ne čini samo temu romana, već se reflektuje i kroz događaje, karakterizacije i jezik. Kao nadareni stilisti, ovi romanopisci vešto manipulišu proznim konvencijama i pribegavaju parodiji u ironičnom korišćenju tradicionalnih formi i stilova, na sličan način koriste burlesku i crni humor kao snažna sredstva slikanja apsurdnog sveta i horizonta na kojem iz njega izranja humor i komično. Bartov roman *Preprodavac duvana* (*The Sot-Weed Factor*) je parodija pikarskog romana, kao i burleska istorijskog i biografskog romana, Vonegatovi romani *Sirene sa Titana* (*Sirens of Titan*) i *Klanica pet* (*Slaughterhouse-Five*) se mogu posmatrati kao parodije naučno-fantastične i utopijske književnosti, dok Pinčonov roman *Objava broja 49* nadugačko parodira jakobinsku tragediju.⁸⁰⁹ Burleska u ovim romanima nije usmerena samo prema

⁸⁰⁵ Galloway, *op.cit.*, pp. 1-2.

⁸⁰⁶ Hoffmann, "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction", p. 194.

⁸⁰⁷ Harris, Charles B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven, Conn. College & University Press. 1971. p. 20.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

spoljašnjem svetu, već kako Robert Bakaj (Robert Buckeye) ističe, često postaje reflektivna po svojoj prirodi i predstavlja ironiju u odnosu na romanopisca kao autora, na vrednost umetnosti i potencijal jezika.⁸¹⁰ U savremenom romanu apsurdna predmet burleske nisu samo tradicionalne forme poput istorije ili književnosti, već i fiktivni likovi. Judžin Meknamara (Eugene McNamara) i Lesli Fidler (Leslie Fiedler) uočavaju i komentarišu sličnost likova iz romana apsurdna sa likovima iz stripova.⁸¹¹ Ta sličnost se ne ogleda samo u karakterizaciji likova, već i kroz sama imena: Dr. Hilarius, Chief White Halfoat, Billy Pilgrim i slična, koja često sugerišu konkretne stavove ili ideje. Tako je Pinčonov doktor Hilarijus nesposobni psihijatar, dok je Vonegatov Bili Pilgrim putnik kroz vreme.

Radojka Vukčević takođe govori o uticaju drame apsurdna Semjuela Beketa, Žana Ženea, Ežena Joneska i drugih evropskih pisaca na američku prozu i dramu u periodu od 1950-1960. godine, te izdvaja dela pisaca poput Ralfa Elisona, Fleneri O'Konor, Džona Hoksa, Džozefa Helera, Tomasa Pinčona i još nekih autora, koja se na razne načine mogu okarakterisati kao apsurdna ili egzistencijalistička, ili i jedno i drugo.⁸¹²

Termin apsurd dobija pravu heurističku vrednost onda kada se koristi za analizu metafore otuđenja čoveka u odnosu na univerzalni horizont, a ne za društveno otuđenje, što bi trebalo nazvati groteskom, smatra Gerhard Hofman.⁸¹³ Oblici svesti koje egzistencijalizam identifikuje treba da budu, po Hofmanu, osnova bilo koje analize apsurdna, odnosno distinkcije koje treba povući između: (1) konformističke svakodnevne rutine, (2) prvog, inicijalnog osećanja apsurdnosti egzistencije, (3) svesno apsurdnog načina života u smislu Kamijevih postavki, (4) mogućnosti 'skoka' iz apsurdna u veru u Boga, Biće, Istinu ili Slobodu, o kojem govore mnogi egzistencijalisti poput Kjerkegora, Hajdegera, Jaspersa i Sartra, a koju mnogi američki romanopisci na različite načine asimiluju, (5) Kamijeve kvantitativne etike proživljavanja intenziteta trenutaka, (6) razrešenje apsurdna i „skoka“ (u neku vrstu vere) putem ironije i komedije.⁸¹⁴ Hofman ovo smatra specifičnim obeležjem savremenog eksperimentalnog američkog romana, u kojem svih šest 'faza' imaju ulogu i nalazi ga upravo kod Tomasa Pinčona, dok kod nekih drugih

⁸¹⁰ Buckeye, Robert. "The Anatomy of the Psychic Novel". *Critique*. 9. No. 2. 1967. p. 37.

⁸¹¹ Vidi: McNamara, Eugene. "The Absurd Style in Contemporary American Literature". *Humanities Association Bulletin*. XIX, Spring, 1968. p. 45; Fiedler, Leslie. *The Return of Vanishing American*. New York. Stein and Day. 1968. p. 184.

⁸¹² Vukčević, Radojka. *A History of American Literature: Precolonial Times to the Present*. Beograd. Filološki Fakultet. 2010. p. 410.

⁸¹³ Hoffmann, "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction", p. 195.

⁸¹⁴ *Ibid.*

autora postoji samo određena faza, kao što je transformacija egzistencijalnog rešenja u komediju i paradaju, koja se odvija, nasuprot implicitnoj pozadini osećanja apsurdna.

4.2. Apsurdni svetovi romana *Vajnlend*

4.2.1. Pinčonova „1984“

Za razliku od svog prethodnika - *Duga gravitacije*, Pinčonov sledeći roman *Vajnlend* (*Vineland*) se pojavljuje u daleko kraćem i konciznijem formatu. Imajući na umu isti toliki period od objavljivanja Džojsovog *Uliksa* (1922.) do njegovog fantazmagoričnog, eksperimentalnog romana *Fineganovo bdenje* (1939.), mnogi su Pinčonov period ćutanja od skoro sedamnaest godina protumačili kao dovoljno dugačak da se iznedri nešto još kompleksnije i enigmatičnije i od *Duge gravitacije*, ako je tako nešto uopšte moguće zamisliti čak i sa svim Pinčonovim stvaralačkim potencijalima. Dejvid Kauart (David Cowart) koji je našao brojne paralele u Džojsovom i Pinčonovom stvaralaštvu, uočava da one prestaju baš na ovoj okosnici, odnosno u godini objavljivanja romana *Vajnlend* (1989.), te da *Vajnlend* ne možemo posmatrati kao „postmodernističko *Fineganovo bdenje*.“⁸¹⁵ Kaurtov zaključak upućuje na činjenicu da, za razliku od Džojisa, Pinčon nije otišao ni dublje, ni dalje u smeru književno-jezičkog eksperimenta. Pinčonov povratak Kaliforniji, obilje referenci na popularnu kulturu i daleko jednostavnija tekstura romana *Vajnlend* su predstavljali veliko iznenađenje za mnoge Pinčonove čitaoce. Mišljenja akademske kritike su oscilirala od razočaranja do oduševljenja. Džozef V. Slejd (Joseph W. Slade) je izneo stav da će oni Pinčonovi čitaoci, koje je svojom teksturom očarao roman *Duga gravitacije*, biti vidno razočarani romanom *Vajnlend*.⁸¹⁶ Slejd smatra da artefakti iz romana *Duga gravitacije* predstavljaju prave fragmente istorije, dok se artefakti *Vajnlenda*, koliko god bili prikladni i reflektovali kulturu koju su obeležili Ronald Regan i Širli Meklejn, jedva mogu porediti s njima.⁸¹⁷ Džozef Tabi (Joseph Tabbi) je objasnio da nezadovoljstvo koje se kod njega javilo u odnosu na roman *Vajnlend* ne potiče od toga što smatra da je knjiga lošija u odnosu na prethodnu. Naime, Pinčonov „povratak kući“ – Americi, Tabiju predstavlja vrlo logičan korak u Pinčonovom

⁸¹⁵ “the postmodern *Finnegans Wake*” in Cowart, David. “Attenuated Postmodernism: Pynchon’s *Vineland*”. *Critique*. Vol. XXXII. No. 2. Winter 1990. p. 69.

⁸¹⁶ Slade, W. Joseph. (1990). “Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*“. *Critique*. Vol. XXXII. No. 2. Winter 1990. p. 126

⁸¹⁷ *Ibid.*

stvaralaštvu, ali mu se čini da taj povratak nije najsavršenije izveden.⁸¹⁸ S druge strane, Dejvid Poruš (David Porush) u romanu *Vajnlend* vidi ogroman semantički potencijal Pinčonove frazeologije i duhovitih opaski (*bon mots*) koji se mogu koristiti kao naslovi i podsticaj za neke buduće radove i disertacije, te upućuje na neke od njih: „Haker kojeg nazivamo Bog“ (“The hacker we call God“), „Tavorenje u predfašističkom sumraku“ (“Lingering in the Prefascist Twilight”) ili “Vibriranje ka transcendenciji” (“Purring into Transcendence”).⁸¹⁹

Motiv potrage, kao ključni agens u Pinčonovim romanima, ponovo se nalazi u centru glavnog narativnog toka, samo što je ovaj put reč o daleko jednostavnijoj vrsti traganja nego u prethodna tri romana. Edipa Mas je tragala za rešenjem složene zagonetke čije lice, ali i naličje može biti cela Amerika mistifikovana kroz tajni kod sistema Tristero. Tragajući na taj način za značenjem sopstvene egzistencije, odnosno vlastite subjektivnosti, dobila je mnogo odgovora, ali je nijedan nije zadovoljio. Razlog Edipine osujećenosti najviše leži u činjenici da je sopstvenu subjektivnost vezivala za nešto što leži izvan nje pribegavajući zapadnoj kartezijanskoj logici. Herbert Stensil traga za misterijom koju krije slovo V. pokušavajući da zadovolji svoju intelektualnu znatiželju i da intelektualnom avanturom potisne u pozadinu prazninu vlastite duše. Tajron Slotrop traga za misterioznom crnom spravom i odgovorima na složena pitanja bihevioralne psihologije, koja će razrešiti pitanje njegovog sopstvenog identiteta. U romanu *Vajnlend* ne postoji do te mere kompleksna i misteriozna potraga. Preri Viler traga za majkom Frenesi Gejts, koja ju je napustila odmah nakon rođenja, a njen otac Zojd Viler takođe pokušava u više navrata da se ponovo sretne i poveže sa Frenesi, sa kojom osim deteta ne deli ništa drugo zajedničko.

Po prvi put Pinčon postavlja u središte jednu porodičnu dramu. Međutim, kroz porodične veze tri glavne junakinje roman spaja i različita razdoblja američke istorije dvadesetog veka: tridesete, četrdesete i pedesete godine kroz priču Saše Travers, šezdesete i jedan deo sedamdesetih kroz aktivnosti Frenesi Gejts i osamdesete kroz refleksije Preri Viler. Politički aktivizam Saše Travers zastupa liberalizam leve orijentacije, koji je vrlo blizak Pinčonovim političkim stavovima i njegovoj naklonjenosti

⁸¹⁸ Tabbi, Joseph. “Pynchon’s Groundward Art”. In G. Green, D. J. Greiner, and L. McCaffery (Eds.). *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon’s Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994. p. 90.

⁸¹⁹ Porush, David. “Purring into Transcendence”: Pynchon’s Puncutron Machine”. In G. Green, D. J. Greiner, and L. McCaffery, *op.cit.*, p. 31.

levičarskom krilu i sindikalnim pokretima.⁸²⁰ Sašina kćer Frenesi Gejts takođe zastupa levičarske ideje koje se baziraju na decentralizaciji i individualizmu, koji se oštro suprotstavljaju Niksonovom birokratskom aparatu i hijerarhiji, kao odraz ideja hipi kulture i andergraunda, kojima je Pinčon naročito naklonjen. Sa dolaskom treće generacije, kojoj pripada tinejdžerka Preri Viler, odnosno erom Reganove Amerike tokom osamdesetih i medijski posredovane stvarnosti u kojoj se brišu granice između televizijskih šou programa, filmova i serija i stvarnosti, neutralizuju se revolucionarne ideje, izostaju preispitivanja takve stvarnosti, te na taj način nestaju dublja egzistencijalna pitanja. *Vajnlend* je priča koja je samo geografski i istorijski smeštena u tu realnost. Ona se kroz analepse vraća unazad sa ciljem autora da odgovori na pitanje koje smatra ključnim: šta se dešavalo tokom šezdesetih godina u Americi i šta se, zapravo, desilo samim šezdesetim. I tu stupa na teren apsurdna koji pažljivo razvija koristeći njegova najvažnija stilska obeležja: ironiju, farsu, crni humor, *slapstick* humor i bravurozne igre rečima.

Načinivši izvesni omaž Džordžu Orvelu, smeštajući radnju u leto 1984. godine, Pinčon će na stranicama *Vajnlenda* mnogo puta referisati na fašističku državu pominjući programe re-edukacije federalnog tužioca Broka Vonda, kao direktno nasleđe fašističkih koncepata, kojima se već bavio na stranicama *Duge gravitacije*, razne represivne mere američkog državnog aparata u doba Niksona i Regana, maltretiranja i podmetanja dokaza tokom čuvene Kampanje za borbu protiv proizvodnje marihuane (*Campaign Against Marijuana Planting – CAMP*), cinkarenja i tome slično. Međutim, Pinčonova „1984“ nije tako plastična slika jedne istinske distopije kakva je Orvelova. Ona nije jednodimenzionalna groteska iz koje nema izlaza. Njena reljefnost se postiže autorovim preplitanjem različitih paralelnih realnosti: stvarne i fantastične, fizičke i transcendentalne, kao i fizičke i medijski posredovane. Glavni zaplet romana centriran oko života porodice Viler i potrage za Frenesi Gejts odvija se uglavnom u fizičkoj realnosti. On je, međutim, praćen nizom podzapleta koji sadrže fantastične i onostrane elemente: borilačke veštine Daril Luiz (DL) u maniru nindža ratnica, biznis Takešija Fumimota koji se odnosi na ispravljanje karme, životarenje Tanatoida u svetu televizije i sitkoma i niz drugih neverovatnih epizoda. Konstruisanje ovakvih podzapleta omogućava autoru da progovori o onim aspektima američkog života i društvene stvarnosti, koje prepoznaje kao apsurdne i to sa pozicija epistemološkog skepticizma, koji po Tomasu

⁸²⁰ Tabbi, *op.cit.*, p. 91.

Nejglu (Thomas Nagel) podrazumeva sposobnost samotranscendencije, koja krije u sebi sumnje na koje nemamo odgovore i svrhu (života) od koje je nemoguće odustati.⁸²¹ Čini se da ono od čega ni Pinčon ni njegovi anti-junaci ne mogu da odustanu jeste duh i revolucionarni zanos šezdesetih i početka sedamdesetih prikazan u romanu kroz pobunu koledža Surf i delovanje filmskog kolektiva „24-kvadrata-po-sekundi“.⁸²² To su godine koje u autoru, kao i u njegovom protagonistu Zojdu Vileru pobuđuju nostalgiju ne samo zbog pozitivnih vrednosti i revolucionarnih aspiracija, nego i blagodeti „preddigitalnog doba“, u kojem je vreme sporije proticalo, nije bilo toliko rasuto, čak ni posredstvom televizije.⁸²³ Džozef V. Slejd pronalazi paralelu između ovog romana i njegovih filmskih ekvivalenata iz tog doba: *Hod u prazno* (*Running on Empty*, 1989) i *Flešbek* (*Flashback*, 1990), koji se bave „neispunjenim obećanjem američkih šezdesetih“.⁸²⁴

4.2.2. Elementi apsurda i stilska izražajna sredstva u romanu *Vajnlend*

Tehnika koju Pinčon koristi prilikom dekonstrukcije stvarnosti kako bi izrazio kompleksnu ideju apsurda, koja se već prelamala kroz Kamijevo, Beketovo i Joneskovo književno ogledalo u velikoj meri ispunjava zahteve Brehtovog „V-efekta“ (*Verfremdungs-Effekt*) ili efekta začudnosti, očuđenja, oneobičavanja. Breht je donekle preuzeo pojam začudnosti od ruskog formaliste Viktora Šklovskog, koji ga je prvi formulisao kao umetničku tehniku, koja od publike zahteva da obične stvari vidi na neobičan ili čudan način u cilju poboljšanja i izoštravanja percepcije poznatog.⁸²⁵ Breht je koristio ovaj efekat kako bi kod publike izazvao kritičku distancu, isprovocirao obraćanje pažnje, a ne pojavu emocija i na taj način je naveo na kritičko mišljenje. Dakle, primarna funkcija V-efekta je razbijanje iluzija, naglašavanje intelektualne dimenzije dela, a ne postizanje katarze. Breht ostvaruje ovaj efekat posebnom dihotomijom između reči i muzike (horova i songova), korišćenjem plakata sa biblijskim i drugim sloganima i sličnim dekorom. Pinčon na sličan način koristi songove, filmove, reklame, nesvakidašnje tehnologije i razne druge efekte u cilju oneobičavanja okolnosti.⁸²⁶

⁸²¹ Nagel, Thomas. "The Absurd". *The Journal of Philosophy*. Vol. 68. No. 20. Sixty-Eighth Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division. Oct. 21, 1971. p. 725.

⁸²² "24 fps" in Pynchon, Thomas. *Vineland*. London. Vintage Books. 2000. p. 114.

⁸²³ "predigital" in *Ibid.*, p. 38.

⁸²⁴ "with the thwarted promise of the American sixties" in Slade, "Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*", p. 126.

⁸²⁵ Vidi: Markovski, Mihal Pavel. „Ruski formalizam“ u A. Bužinjska i M.P. Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić Saunderson. Beograd. Službeni glasnik. 2009. str. 129.

⁸²⁶ O sličnostima između Pinčona i Brehta vidi detaljnije: LeClair, *op.cit.*, pp. 49-55

U romanu *V. Pig Bodin* pita Rejčel Aulglas: „Šta ti misliš o Sartrovoj tezi da svi mi podražavamo identitet?“⁸²⁷ Referisanjem na Sartrovu filozofiju Pinčon je čitaocu nagovestio da kroz priču o Čitavoj bolesnoj družini sagledava, između ostalog i egzistencijalistički aspekt autentične egzistencije i pojam loše vere. U romanu *Vajnland* saznajemo kako je bivši glumac Milard Hobs, koji je želeo da specijalizira Brehtovu dramaturgiju, postao uspešan preduzetnik i većinski vlasnik firme za održavanje travnjaka neobičnog naziva *The Marquis de Sod*.⁸²⁸ Hobs je u početku samo glumio u reklamama ove firme, ali su ga gledaoci televizije poistovećivali sa vlasnikom firme i on je počeo da im veruje. Verujući u iluziju koju je proizvela televizija, njegovim ličnim posredovanjem, Milard Hobs postaje primer heroja apsurdna, koji će dalje živeti Kamijevu „etiku kvantiteta“. Počeće da kupuje sve više akcija firme, da poboljšava specijalne efekte reklame i da širi svoje poslovanje i na druge oblasti. Opisujući nam Milardovo poslovanje Pinčon ne samo da referiše na Brehtovu dramaturgiju, nego i koristi Brehtov V-efekat: reklama od par sekundi postaje mikrofilm u trajanju od pet minuta u kojem neobični markiz u autentičnom kostimu iz XVIII veka vodi dijalog sa travnjakom, dok ga nemilosrdno bičuje. Scena je dodatno oneobičena horom, koji predstavljaju vlati trave koje izvode džingl kompanije, u post-disko aranžmanu Marseljeze. Pinčon ovde koristi V-efekat predočavajući nam jedan poseban vid apsurdne egzistencije – one koju prožima dominantna ideologija, čije su najjače oružje upravo vizuelni mediji. Vilijam D. Klark (William D. Clarke) smatra da je Milard Hobs prikladna aluzija na tadašnjeg predsednika Ronalda Regana.⁸²⁹

Na meti autorove bespoštedne kritike ovaj put se našla ideologija zasnovana na potpuno sofisticiranoj vrsti društvenog terora, koja posredstvom medija, u prvom redu televizije i komercijalnog filma, oblikuje svest pojedinca i čitavog društva.⁸³⁰ Ovakva ideologija nije usmerena isključivo na konzumentske aspekte vizuelnih medija i to ćemo spoznati već na prvim stranama romana *Vajnland* kada upoznamo Zojda Vilera, još

⁸²⁷ Pinčon, V., str. 138.

⁸²⁸ Pynchon, *Vineland*, pp. 46- 48.

⁸²⁹ Clarke, William D. *Perturbed Realism: The Social Novel and Fictitious Capital, 1973-1990*. Accessed Aug 30, 2016, from: http://www.academia.edu/9186608/PERTURBED_REALISM_THE_SOCIAL_NOVEL_AND_FICTITIOUS_CAPITAL_1973-1990_Manuscript

⁸³⁰ O uticaju vizuelnih medija i njihovoj funkciji u Pinčonovom romanu *Vajnland* vidi: Johnston, John. "An American Book of the Dead: Media and Spectral Life in *Vineland*" in J. Johnston, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore. JHU Press. 1998. pp. 206-233; Vidi i: Mandić, Neda. „Hladna energija Pinčonovog simulakruma“. *Polja, časopis za književnost i teoriju*. Br. 483. Septembar-oktobar 2013. str. 105-115.

jednog Pinčonovog heroja apsurdna, koji treba da izvede skok kroz zatvoren prozor, kako bi dokazao svoju psihičku labilnost i kvalifikovao se za primanje socijalne pomoći. Na taj način Zojd svake godine potvrđuje svoj dogovor sa federalnim tužiocem Brokom Vondom, koji mu, dokle god se drži podalje od svoje bivše žene Frenesi Gejts, omogućava starateljstvo nad njihovom kćeri Preri.

Sve što prati ovaj Zojdov poduhvat je neobično, upadljivo i neočekivano: od njegovih priprema i kupovine odeće, preko medijskog cirkusa, kojem prisustvuje 6 TV ekipa, kola hitne pomoći i prodavci brze hrane, pa do samog prenosa na televiziji i TV panela u kojem profesor fizike, psihijatar i atletski trener objašnjavaju evoluciju Zojdove tehnike transfenestracije.⁸³¹ Pinčon je svestan da ono što je očigledno predstavlja efekat dominantne ideologije. Stoga koristi oneobičavanje ili defamilijarizaciju kako bi ukazao na apsurdnu stvarnost svojih junaka, koja je posledica delovanja te ideologije. Transfenestracija koju izvodi Zojd Viler opisana je u svetlu televizijske produkcije i kontrole koju ovaj medij ima nad pojedincima i stvarnošću u opštem smislu. Pinčon ovde vizuelne medije posmatra kao najjači simbol stvarnosti pod okriljem kapitalizma. Svestan da je do stvarnosti moguće dopreti samo radikalnim izlaskom iz svesti, koja je posmatra na uobičajen način, Pinčon ne polazi od nekih očiglednih istina ili činjenica, već upravo od ideologije koju mora decentrirati, kako bi svojom kritikom ukazao na njenu nedovoljnost. Ovakav proces decentriranja se prema Luju Altiseru može smatrati preduslovom postojanja kritičkog umetničkog dela.⁸³²

Analizirajući Bertolacijevu predstavu *El Nost Milano* Luj Altiser u tekstu "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre" objašnjava da se u klasičnim scenskim delima retko kritikuju i preispituju ideološke teme (politika, moral, religija, čast).⁸³³ Potom postavlja pitanje „Ali šta je, konkretno, ova nekritikovana ideologija ako to nisu 'uobičajeni', 'dobro poznati', transparentni mitovi u kojima društvo ili neki period mogu da se prepoznaju (ali ne i spoznaju), ogledalo u kojem se ogledaju radi samoprepoznavanja, tačnije, ogledalo koje je potrebno razbiti kako bi mogli spoznati sebe?“⁸³⁴ Dve pomenute epizode iz romana *Vajnlend* u kojima Pinčon svoje likove

⁸³¹ Pynchon, *Vineland*, pp. 4-15.

⁸³² Vidi: Ferretter, Luke. *Louis Althusser*. Oxford. Routledge. 2006; Montag, Warren. *Louis Althusser*. Basingstoke Hampshire, New York. Palgrave Mackmillan. 2003.

⁸³³ Althusser, Louis. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre". In L. Althusser. *For Marx*. London. Verso. 2005. pp. 129-153

⁸³⁴ "But what, concretely, is this uncriticized ideology if not simply the 'familiar', 'well-known', transparent myths in which a society or an age can recognize itself (but not know itself), the mirror it looks into for self-recognition, precisely, the mirror it must break if it is to know itself?". In *Ibid.*, p. 144.

Milarda Hobsa i Zojda Vilera postavlja u centar medijske pažnje su dobra ilustracija načina na koji Pinčon 'razbija' ovo ogledalo i onemogućuje svojim čitaocima neki vid samoidentifikacije. Tim putem vrši kritiku ideologije u kojoj oni imaginarno proživljavaju svoje stvarne materijalne uslove. Pinčonovi likovi nisu centar ideološke svesti posredstvom koje je moguće objasniti delo kao celinu. Ovakva vrsta decentriranja ukazuje da za značenjem dela ne treba da tragamo kroz njegove likove, niti kroz njihove eksplicitne odnose, već da posmatramo rascep između onoga što Altiser naziva „spontana ideologija“ koju ti likovi žive i stvarnih uslova njihove egzistencije.⁸³⁵ Ovaj rascep upućuje na postojanje prikrivenih odnosa, koji imaju deterministički karakter, i istovremeno ukazuju na neke druge uzroke uz pomoć kojih je njihovim akcijama, dijalozima i mišljenjima moguće dati pravo značenje. Do pravog značenja možemo doći jedino ako razmotrimo motive i razloge koji se nalaze u središtu njihove potrage za nekom vrstom poretka i ispunjenja uprkos apsurdnosti sa kojom se suočavaju.

Autorka Ilejn B. Sejfer (Elaine B. Safer), koja je vrlo sistematično ispitivala elemente apsurdna i stilska izražajna sredstva, koja je Pinčon koristio u romanu *Vajnlend* kako bi sa izrazito oštrim humorom stavio u fokus traganje svojih junaka za značenjem i ispunjenjem u dvadesetom veku, smatra da je upravo horizont dvadesetog veka – horizont na kojem se javljaju anksioznost i frustracija kod mnogih ljudi, jer su mnogo puta svedočili neispunjenju svojih snova, težnji i aspiracija.⁸³⁶ Ova stalna vrsta frustracije dovodi do apsurdna, koji se, kako je Kami objasnio u *Mitu o Sizifu*, zasniva na nekoj vrsti raskola između želje našega uma da jasno pojmi svet u kojem živi i iracionalnosti tog istog sveta, koji mu donosi razočaranja.⁸³⁷ I autor Vilijam Sloukam (William Slocombe) govori o ovoj apsurdnoj perspektivi dvadesetog veka, u kojem je ne samo teško pronaći značenje, nego je teško čak i prihvatiti da ono postoji, jer smo, s jedne strane, svedočili stvaranju i korišćenju atomske bombe i rasnom genocidu nezapamćenih razmera, a sa druge, rađanju UN-a, početku kompjuterske ere, unapređenju zdravstvene zaštite i obrazovanja (mada ne u svim delovima sveta podjednako).⁸³⁸

Vilijam Sloukam Pinčona svrstava u onu grupu autora, koje još čine i Andžela Karter i Kurt Vonegat, čije romane naziva romanima „situacije apsurdna“ (“absurd situation“ novels) koji čitaoca suočavaju sa svetom koji reflektuje njegov sopstveni, ali

⁸³⁵ “spontaneous ideology“ in Althusser, *op.cit.*, p. 144.

⁸³⁶ Safer, Elaine B. “Pynchon's World and Its Legendary Past: Humor and the Absurd in a Twentieth-Century Vineland“. In G. Green, D. J. Greiner, and L. McCaffery, *op.cit.*, p. 46.

⁸³⁷ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 30.

⁸³⁸ Slocombe, William. *Nihilism and the Sublime Postmodern*. New York. Routledge. 2006. p. 106.

kroz komično ogledalo, koje iskrivljuje svoj odraz.⁸³⁹ Stoga je prirodno što se u takvim romanima naracija odvija oko serije iracionalnih događaja. U romanu *Vajnlend* imamo mnoštvo takvih događaja: slučaj nestanka laboratorije koju je pregazio džinovski entitet; zajednica liminalnih bića – Tanatoida, za koje ne znamo da li su duhovi, zombiji ili žrtve; serija neobičnih odlazaka Vida Atmana u zubarsku ordinaciju doktora Elazma; centar za odvikavanje od televizijske zavisnosti (*National Endowment for Video Education and Rehabilitation - NEVER*); silazak Broka Vonda u pakao. Kao ilustracija za ovakav narativni postupak u romanu „situacije apsurd“ poslužiće nam Pinčonova zajednica Tanatoida, liminalnih bića, ograničenih isključivo na „emocije koje im pomažu da unaprede sve ono što ih sprečava da napreduju dalje u procesu smrti“.⁸⁴⁰ Osim što čitave dane provode ispred TV ekrana, oni svake godine organizuju vid proslave uz roštiljanje u čast jednog starosedeoča čija je karma dostigla izvesni balans između 'zločina i protiv-zločina' kroz generacije. U njihovom svetu to okupljanje predstavlja nešto poput „dodele Emija“ ili njihov „Dom slavnih“.⁸⁴¹ Navodeći podatak da je *Roštiljanje Tanatoida '84* (*Thanatoid Roast '84*) zapravo deseta godišnjica okupljanja Pinčon sugerše da je manifestacija ustanovljena 1975. godine. Te godine je vijetnamski rat završen, a godinu dana ranije je Nikson podneo ostavku. Međutim, deset godina nakon tih događaja sledi era vijetnamskog revizionizma, koji je bio posebno podstican putem televizije.⁸⁴² Samu proslavu Pinčon opisuje na sledeći način:

Kakvo veče. Pričali su nejasne, ali neobično smešne tanatoidne viceve. Zadirkiivali su jedan drugog što im treba previše zemaljskog vremena da razreše relativno trivijalna karmička pitanja. Žene Tanatoida hrabro su igrale ulogu da dodatno zakomplikuju već zamršene bračne istorije tako što su flertovala sa konobarima, pomoćnim osobljem, pa čak i drugim Tanatoidima. Svi su neumereno pili i pušili, a na meniju se nalazila uobičajena jeftina hrana, puna šećera, skroba, soli, mesa za koje se nije znalo odakle, ni od koje životinje potiče, praćena brdom pomfrita i buradima šejkova.⁸⁴³

⁸³⁹ Slocombe, *op.cit.*, p. 109.

⁸⁴⁰ “only to emotions helpful in setting right whatever was keeping them from advancing further into the condition of death.” *In* Pynchon, *Vineland*, p. 171.

⁸⁴¹ “their Emmy winners, their Hall-of-Famers” *in* *Ibid.*, p. 219.

⁸⁴² Turton, David. “Feel like we been in a move of the week!” *The Politics of Television in Pynchon's Vineland.* *In* E. Boyle and A. M. Evans (Eds.). *Writing America into the Twenty-First Century: Essays on the American Novel.* Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010. p. 102.

⁸⁴³ “What an evening. They told obscure but rib-tickling Thanatoid jokes. They twitted one another for taking inordinate lengths of Earth time to clean up relatively penny-ante karmic business. Thanatoid wives bravely did their part to complicate further already tangled marriage histories by flirting with waiters, buspersons, and even other Thanatoids. Everyone drank and smoked furiously, and the menu featured the

Kompletna slika govori toliko o prosečnom Amerikancu iz osamdesetih godina dvadesetog veka i njegovim navikama: identifikaciji sa medijski posredovanom stvarnosti, konzumiranju brze i jeftine hrane, trivijalnim društvenim zabavama i tome slično. Međutim, sve što o Tanatoidima saznajemo iz romana upućuje nas na činjenicu da Pinčon ovom pojmu pripisuje više značenja. Prvo, najočiglednije značenje, koje smo pomenuli, sugerise da Pinčon u Tanatoidima vidi simbol čitave američke kulture, prikovane za TV aparate, bez volje da se bavi bilo čime drugim. Međutim, činjenica da je „nakon rata u Vijetnamu populacija Tanatoida imala neverovatan porast“⁸⁴⁴ ukazuje na mogućnost da bi Tanatoidi mogli predstavljati žrtve vijetnamskog rata ili reakcionarnu elitu, koja je prikazana u svojoj nesposobnosti da prevaziđe želju za osvetom. Naposljetku, Tanatoidi mogu jednostavnu odražavati ljudsko stanje, koje se uvek kreće ka smrti. Ova forma romana apsurdna podstiče čitaoca da sa svoje *lokalne* percepcije pomeri akcenat na *globalnu* percepciju događaja - način na koji svet funkcioniše. Pomeranje te percepcije pokazuje da postmodernistički absurd podstiče čitaoca da preispituju sopstvenu svest, da preispituju svet u kojem žive, kao i svoje sopstveno biće, što Sloukam naziva, parafrazirajući Brajana Mekhejla, destabilizacija „ontoloških granica“.⁸⁴⁵

Ilejn Sejfer svrstava Pinčona u red onih autora kakvi su Džon Bart i Vilijam Gadis i njima slični pisci, čiji je prozni opus humoristički intoniran i prepoznatljiv po metodama koje ova autorka naziva crni humor apsurdna.⁸⁴⁶ Pinčon to postiže obradom tradicionalnih tema i mitova uz mnogo indirektnih aluzija, a potom koristi takve modele iz prošlosti kako bi stvorio polu-farsičan, polu-ostrašćen duh karakterističan za savremeni komični roman.⁸⁴⁷ Kao što smo već pomenuli, autor nam u romanu predstavlja mnoštvo neobičnih i fantastičnih epizoda, poput onih u fantastičnoj književnosti, a potom fokus pomera na slične situacije u sadašnjosti, koje su stvarne i zastrašujuće. Istovremeno, njegov prozni stil oscilira između umetničke i trivijalne književnosti, kao i između farse i horora.

Većina scena u romanu *Vajnlend* ima humoristički prizvuk, iako roman ima ozbiljan podtekst. Komične epizode obiluju *slapstick* humorom, inkongruencijama, dosetkama i igrama rečima. Pinčon najčešće koristi *slapstick* humor kada opisuje

usual low-end fare, heavy on sugar, starch, salt, ambiguous about where the meat had come from, including which animal, accompanied by bushels of french fries and barrels of shakes.“ *In Pynchon, Vineland*, p. 219.

⁸⁴⁴ “Since the end of the war in Vietnam, the Thanatoid population had been growing steeply“ *in Ibid.*, p. 320.

⁸⁴⁵ “ontological boundaries“ *in Slocombe, op.cit.*, p. 109.

⁸⁴⁶ Safer, *op.cit.*, p. 47.

⁸⁴⁷ Vidi komentare Džona Barta o njegovom sopstvenom metodu u Prince, Alan. “An Interview with John Barth“. *Prism*. Sir George Williams University. Spring 1968. p. 48.

apsurdne epizode i postupke Zojda Vilera, lika koji bi Moris Dikštajn (Morris Dickstein) opisao kao nekog ko je negde „između komedije zabune i komedije užasa“, nekoga ko je stalno u potrazi za zabavom, obično bez novca i nikom ne predstavlja pretnju, jer je nisko na skali konkurencije.⁸⁴⁸ Već pominjana prva epizoda u kojoj Zojd treba da izvrši svoj čuveni skok kroz zatvoren prozor ima dosta elemenata *slapstick* humora: Zojd se pojavljuje u baru *Log Jam* obučen u žensku odeću raznih boja za koju veruje „da će dobro izgledati na televiziji“.⁸⁴⁹ Humor ove prve scene je zasnovan na inkongruenciji. Upečatljivu ilustraciju predstavlja slika Zojda, koji nosi žensku odeću i malu žensku testericu ukrašenu biserima i cirkonima, koja se reklamira kao „dovoljno čvrsta za drvo [...] ali sasvim lepo oblikovana za torbicu“.⁸⁵⁰ Bar je prepun drvoseča koji sede na barskim stolicama pričajući o trećem filmu *Ratova zvezda* Džordža Lukasa – *Povratak Džedaja*, dok se u pozadini čuje *New Age* muzika. Komična ironija se razvija putem kontrasta između sirovih kalifornijskih drvoseča i njihovog *japi* životnog stila, nagoveštenog kroz skupi džins koji nose i vrstu svesti koju podstiče *New Age* u trendu, sa pozajmljenom religijom i filozofijom dalekog Istoka, koje su uprošćene tako da omoguće jednostavan i komforan život u Sjedinjenim državama.⁸⁵¹ Stavovi *New Age* talasa se dodatno satirizuju kada Buster objasni Zojdu da je „prava promena svesti“ nastala od kad je filmska ekipa Džordža Lukasa boravila u njihovom kraju.⁸⁵² Epizoda poprima ton farse sa Zojdovim dolaskom u bar *Cucumber Lounge* gde ga čeka lokalna TV stanica koja treba da snima njegov skok. Zojd skače kroz prozor „opterećen obavezom da prema svakoj kameri koja prenosi vesti načini grimasu ludaka“.⁸⁵³ Nakon što je izveo skok shvata da je prozor zamenjen prozorom za specijalne holivudske efekte od prozirnog slatkiša. Ketrin Hajls (Katherine Hayles) daje precizno tumačenje ove scene upuštajući se u kratku retrospektivu događaja koji joj prethode. Shodno dogovoru sa Brokom Vondom, Zojd je imao obavezu da jednom godišnje izvede nešto ekscentrično i dovoljno ubedljivo što će potvrditi njegovu mentalnu nestabilnost i kvalifikovati ga za novčanu pomoć od države. Izbor da skače kroz stakleni prozor je bio njegov. Tokom godina mediji su se navikli da snimaju ovaj događaj i kada je Zojd pokušao da promeni rutinu donošenjem ručne testere u bar, ispostavilo se da u svakom slučaju mora da skoči kroz prozor, koji je ovaj put (što

⁸⁴⁸ “comedy of errors and comedy of terrors“ in Dickstein, Morris. “Black Humor and History: Fiction in the Sixties“. *Partisan Review*. No. 43.2. 1976. pp. 188-189.

⁸⁴⁹ “that would look good on television“ in Pynchon, *Vineland*, p. 4.

⁸⁵⁰ “tough enough for timber [...] but petite enough for a purse“ in *Ibid.*, p. 6.

⁸⁵¹ Safer, *op.cit.*, p. 48.

⁸⁵² “a real change of consciousness“ in Pynchon, *Vineland*, p. 7.

⁸⁵³ “obligingly charging at each of the news cameras while making insane faces“ in *Ibid.*, p. 12.

je njemu bilo nepoznato) bio zamenjen prozorom od kristalizovanog šećera.⁸⁵⁴ Poruka je jasna, tvrdi Ketrin Hajls. Jedina vrsta ekscentričnog ponašanja je ona koju odobri ili zahteva nadležni zakon i mreže doušnika koje se finansiraju milionima dolara poreskih obveznika u kolaboraciji sa medijima i privatnim preduzetništvom.⁸⁵⁵

U svojoj knjizi *Anatomija humora (An Anatomy of Humor)* Artur Asa Berger (Arthur Asa Berger) proučava razne tehnike koje u različitim žanrovima izazivaju smeh. Koristeći strukturalistički pristup Berger prvo navodi četiri kategorije unutar kojih postoji mnoštvo različitih tehnika koje proizvode humor: jezik, logika, identitet i akcija.⁸⁵⁶ Smeštajući apsurdnost kao tehniku unutar kategorije logike, Berger objašnjava da apsurdnost kontrira zahtevima logike, ali da ne mora nužno biti besmislica ili *nonsens*, već da može biti primer relativno sofisticirane tačke gledišta.⁸⁵⁷ Postoji mnoštvo epizoda u romanu *Vajnlend* koje ilustruju da Pinčon apsurdnost poima i koristi na način koji je Berger opisao. Sa tog aspekta posebno je zanimljiva epizoda u kojoj otkrivamo da je agent DEA-e Hektor Zunjiga pobegao iz klinike za odvikavanje od „televizijske zavisnosti i ostalih poremećaja koje prouzrokuju video sadržaji.“⁸⁵⁸ Na tom mestu Pinčon imenuje bolest osamdesetih godina dvadesetog veka: patološku zavisnost od televizije.⁸⁵⁹ Scena koja u maniru američkog akcionog filma opisuje četru medicinskog osoblja kako upada u restoran u belim mantilima jureći Hektora Zunjigu, koji je pobegao iz dobro čuvanog zatvora, svojevrsna je parodija klinika i centara za odvikavanje od alkoholizma i narkomanije. Glavni lekar Denis Dipli, ujedno i doktor nauka, ostavlja Zojdu Vileru svoju vizit kartu na kojoj pored imena i prezimena stoji logo na kojem je precrtan TV aparat i ispisan latinski slogan: *Ex luce ad sanitatem*. Iz njihovog razgovora saznajemo da je Hektor Zunjiga jedan od najtežih medicinskih slučajeva i da je već u literaturi koja je napisana na temu bolesti zavisnosti od televizije i video sadržaja.⁸⁶⁰ Dodajući notu karikaturalnosti i farse čitavoj ovoj epizodi Pinčon ukazuje na nekoliko bolnih tačaka američkog kapitalizma Reganove ekonomije. Medicinska praksa kojom se leče bolesti zavisnosti komercijalizuje se putem savremene nauke i grafičkog dizajna i od nje se stvara potrošački proizvod. Proizvod je namenjen upravo žrtvama društva, kojima je dominantna

⁸⁵⁴ Hayles, Katherine N. ““Who Was Saved?”: Families, Snitches, and Recuperation in Pynchon's *Vineland*“. In G. Green, D. J. Greiner, and L. McCaffery, *op.cit.*, p. 24.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ Berger, Arthur Asa. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick. Transaction Publishers. 1993. p. 18.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵⁸ “Tubal abuse and other video-related disorders“ in Pynchon, *Vineland*, p. 33.

⁸⁵⁹ Watt, Stephen. *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage*. Michigan. University of Michigan Press. 1998. p. 168.

⁸⁶⁰ Pynchon, *Vineland*, p. 33.

ideologija, propagirana posredstvom vizuelnih i ostalih mas-medija, „porobila svakodnevnici“⁸⁶¹ i od njih zahteva da ga koriste bilo da to uistinu žele ili ih okolina primorava na to.

Na planu stilskog izražavanja pomenuta scena funkcioniše kao alogizam, kojim autor postiže kako komičan, tako i ironičan efekat, ako uzmemo u obzir da se Pinčon u romanu bavi Ratom protiv droge (The War on Drugs) koji je američka vlada posredstvom agencije DEA vodila protiv korisnika marihuane osamdesetih (Campaign against Marijuana Planting). Pinčon zavisnost od marihuane ne vidi, ili je bar u romanu ne slika kao bolest koju treba lečiti. On gaji ogromne simpatije prema bivšim hipicima, koji su žrtve raznih manipulacija i represije američke vlade u doba Ronalda Regana. S druge strane, agenta agencije koja vodi borbu protiv narkotika slika kao televizijskog manijaka i odbeglog pacijenta klinike za odvikavanje od televizijske zavisnosti. Alogizmom kao jednim od stilskih sredstava apsurdna Pinčon nadograđuje tu sofisticiranu tačku gledišta o kojoj govori Artur Berger u *Anatomiji humora* i daje joj ironičan kontekst.

Pinčon afirmiše „tekstualnost“ sveta kreiranjem priče o „realnom“ vremenu i mestu (Niksonova i Reganova Amerika), koja se prilagođava logici i pravilima fiktivnijih svetova poput blokbestera, TV drama ili crtanih filmova.⁸⁶² Na taj način se ponovo približava Bodrijaru, jer ono što dobijamo kao rezultat ovakvog narativnog postupka je svet simulakruma razdvojen od opresivne realnosti ili da upotrebimo Ekov termin – hiperrealnost. Politička korist tog artificijelnog sveta postaje očigledna kako Pinčon ponovo ispisuje ili „remedijalizuje“ scenario za svoju Ameriku prezasićenu televizijskim simulacijama, dramatišujući tenziju između zakona i bezakonja, na način koji se ne uklapa u obrasce televizijskih mitova.⁸⁶³ Tako se u Pinčonovom romanu pojavljuju predstavnici zakona koji su ili oličenje zla ili posve komični likovi, dok oni koji krše zakon (Zojd Viler koji koristi marihuanu ili Vato i Blad koji krađu automobile) prolaze nekažnjeno.

Još jedan primer korišćenja apsurdna kao izrazito sofisticirane tačke gledišta predstavlja eksplicitna parodijska aluzija na Deleza i Gatarija (Deleuze & Guattari). Pinčon uvodi Deleza i Gatarija u jednom humorističnom tonu kao autore knjige „Melodije

⁸⁶¹ Vuksanović, Divna. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*. Dostupno na: <https://dzonson.files.wordpress.com/2007/06/filozofija-medija.pdf>. Pristupljeno 3. okt. 2016.

⁸⁶² DoCarmo, Stephen N. *History and Refusal: Consumer Culture and Postmodern Theory in the Contemporary American Novel*. Bethlehem. Lehigh University Press. 2009. p. 103.

⁸⁶³ Piel III, Albert. “A Note on Television in *Vineland*”. *Pynchon Notes* 26-27. 1990. p. 127.

i note italijanskih svadbenih pesama“.⁸⁶⁴ Reč je o epizodi u kojoj pankerski bend *The Vomitones* dobija angažman da svira na mafijaškoj svadbi i kada postane jasno da ne znaju da izvode pesme, koje se pevaju na italijanskim venčanjima, bend poseže za pomenutom knjigom, čiji su navodni autori Delez i Gatari. Ova dva filozofa se pominju samo jednom u romanu i ne postoji neko jasnije objašnjenje konteksta, tako da je, kao i mnoštvo drugih alogizama, i ovaj moguće odbaciti kao još jednu Pinčonovu književnu ekscentričnost. Međutim, autor Džejms Berger (James Berger) pronalazi vezu između ove aluzije i Pinčonovog koncepta „Kosmičkog fašiste zapletenog u DNK niz“ koji pominje kada objašnjava opsednutost Saše Travers i njene kćeri Frenesi Gejts muškarcima koji nose uniforme i predstavljaju autoritete.⁸⁶⁵ Berger napominje da zajedničko delo Deleza i Gatarija *Anti-Edip: kapitalizam i šizofrenija* (*Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*), objavljeno 1972. godine, kad i pesme Bitlsa i Rolingstonsa “Let It Be“ i “Let It Bleed“, na koje Pinčon takođe aludira kroz frazu Sestre Rošel “Let her be“, korespondira sa raspadom društvenih pokreta šezdesetih godina dvadesetog veka.⁸⁶⁶ Osnovni problem koji Delez i Gatari obrađuju – problem koji diskredituje konvencionalnu političku delatnost i uverenja je zapravo ono što Pinčon stavlja u fokus kroz fatalni odnos Frenesi Gejts i Broka Vonda, a to je, po Bergeru, unutarnji fašizam, koji čini sastavni deo seksualnosti, politike i predstave i očigledno je neodvojiv od drugopomenutih struktura.⁸⁶⁷

Aluzije na 'promenu svesti' pod uticajem Džordža Lukasa i njegovog filma *Povratak Džedaja* sugerišu da Pinčon, poput Lukasa obrađuje stare teme i motive u modernom kodu, koji bi Džozef Kembel nazvao „uverljiva mitološka perspektiva“.⁸⁶⁸ Takve aluzije takođe ukazuju na činjenicu da Kembelov komentar o Lukasovom ostvarenju može da se primeni i na Pinčonov roman *Vajnlend*: sposobnost da se klasičnoj priči doda potpuno nova snaga i uverljivost.⁸⁶⁹ Pinčon ovo postiže koristeći crni humor kao izražajno sredstvo apsurdna evocirajući nostalgiju za Američkim snom i pretvarajući ga u noćnu moru.⁸⁷⁰ Ovde ćemo se dotaći samo nekih od tema koje autor u romanu tretira sa komičnom apsurdnošću: mitovi povezani sa pretvaranjem novog Rajskog vrta u urbane

⁸⁶⁴ “*Italian Wedding Fake Book*, by Deleuze & Guattari“ in Pynchon, *Vineland*, p. 97.

⁸⁶⁵ “Cosmic Fascist had spliced in DNA sequence“ in *Ibid.*, p. 83.

⁸⁶⁶ Berger, James. *After the End: Representation of Post-apocalypse*. Minneapolis, London. University of Minnesota Press. 1999. p. 179.

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ “a valid mythological perspective“ in Campbell, Joseph. *The Power of Myth*. In B. S. Flowers (Ed.). New York. Doubleday. 1988. p. 18.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. xiv.

⁸⁷⁰ Safer, *op.cit.*, p. 49.

legende koje povezuju čoveka i mašinu i ovaj svet sa paklom umesto rajem; pastoralne scene Novog sveta koje su moderni američki preduzetnici pretvorili u tržne centre i šoping molove; želja za slobodom i mirom kao simbol kontrakulture, komercijalizovana, komodifikovana i obeležena šarlatanstvom i pohlepom raznih 'duhovnih' učitelja i gurua *New Age* pokreta;

Sam naslov romana sugerije istorijsku dubinu, jer se dva Vajnlanda modernog vremena (stvarni Vajnland u Nju Džerziju i Pinčonov imaginarni u Kaliforniji – svojim geografskim prostiranjem preko kontinenta od istoka na zapad) etimološki povezuju sa postankom moderne Amerike: sa Vinlendom, imenom koje su Americi dali Vikinzi i mitološkim 'Vineland the Good'. Ovo izgleda implicira povratak vrednostima i nadama povezanim sa ovim mestima, utopijskim snovima, izobiljem i obećanjem ili po rečima M.K. Bukera (M.K. Booker) novim svetom koji je kao celina prvobitno funkcionisao u evropskom umu kao mesto idealizma punog nade.⁸⁷¹ Pastoralne scene evociraju ovakva osećanja, kao i američki ideal slobode i reflektuju san o jednostavnijem životu u skladu sa prirodom. Roman počinje i završava se u Vajnlandu. Tri glavne pastoralne scene povezuju celu knjigu: venčanje Frenesi i Zojda, fantastični četvorodimenzionalni piknik u kojem Vid, Reks i Preri pregovaraju kako bi došli do jedne prihvatljive verzije istorije i okupljanje porodica Beker/Travers. Prva scena je postavljena u prošlost, druga povezuje budućnost i sadašnjost, treća nas ponovo uvodi u sadašnji trenutak. Ovo doprinosi osećanju nostalgije za dobom šezdesetih koje Pinčon sve vreme provlači kroz roman.

Predočavajući pastoralni svet prošlog doba, Pinčonov Vajnland je još uvek u geografskom smislu „Utočište“⁸⁷² na način na koji je to bio pedesetih godina devetnaestog veka „brodovima koji su na svom putu ka severu trpeli udare jakih vetrova koji su duvali suprotno od smera njihovog kretanja“.⁸⁷³ On gleda na zaliv (verovatno Humboldt Bay) sa gradom Vajnland koji krivuda čitavom dužinom obale na kojoj se nalazi luka. Naratora neizmerno inspiriše Vajnland: „Jednoga dana ovo će biti deo megalopolisa Vajnlanda – Eureka – grad u obliku polumeseca, ali se za sada prvobitna morska obala, šuma, rečne obale i zaliv još uvek ne razlikuju mnogo od onoga što su zatekli prvi posetioци koji su stigli španskim i ruskim brodovima.“⁸⁷⁴ Ova razmišljanja

⁸⁷¹ Bewernic, Hanne. *The Storyteller's Memory Palace: A Method of Interpretation Based on the Function of Memory Systems in Literature*. Frankfurt am Main. Peter Lang GmbH. 2010. p. 178.

⁸⁷² „Harbor of Refuge“ in Pynchon, *Vineland*, p. 316.

⁸⁷³ „to Vessels that may have suffered on their way North from the strong headwinds“ in *Ibid.*, p. 316.

⁸⁷⁴ „Someday this would be all part of a Eureka-Crescent City – Vineland megalopolis, but for now the primary sea coast, forest, riverbanks and bay were still not much different from what early visitors in Spanish and Russian ships had seen.“ In *Ibid.*, p. 317.

podsećaju na sanjarenja Nika Karaveja na kraju romana *Veliki Getsbi*: „I kako se mesec sve više podizao okolne kuće su se utapale u krajolik i postajao sam svestan postojanja starog ostrva koje je nekada na ovom mestu dostizalo svoju punoću u očima holandskih mornara – sveža, zelena nedra novog sveta“.⁸⁷⁵

Pinčonovo tretiranje Vajnlanda kao „utočišta“, odnosno privilegovanog mesta u romanu, koji nosi njegovo ime, ukazuje da je Vajnland - Amerika iz mašte, neiskvarena uticajima evropskih doseljenika i poslednja vrsta utočišta od kolonizacije, koja je Ameriku pretvorila u umrežen i digitalizovan svet. U tom smislu, Vajnland predstavlja i otkriće za hipi kulturu šezdesetih, koja u njemu traže utočište. Međutim, 1984. godine, u zloslutnom sadašnjem trenutku u romanu, stvari se bitno menjaju. Ispostavlja se da „deca cveća, koja traže da žive u harmoniji sa Zemljom, nisu jedini koji su bacili oko na Vajnland. Domaći i strani investitori su takođe otkrili ovu obalu [...] sa njenim tajnim spokojstvom“.⁸⁷⁶ Kada su počele da niču nove kuće i da se doseljavaju kablovske kompanije „nekadašnji umetnici ili duhovni hodočasnici“ poput Zojda Vilera, počeli su da rade za njih.⁸⁷⁷ Baš kao što je Geri Snajder (Gary Snyder) u razgovoru sa jednim od hipika, koga izjeda krivica, objasnio da ne postoji način da bilo ko od nas ostane čist i da je potrebno sačuvati razum, Pinčon zauzima sličan stav nudeći praktikovanje budizma kao sredstva pročišćenja neophodnog za teške zadatke otpora prema neželjenim promenama.⁸⁷⁸

Pinčonov *Vajnland* je ne samo politički roman, nego i roman o duhovnoj transformaciji. Autor nam sugerše da u kontekstu globalnog potrošačkog kapitalizma, koji oblikuje očekivanja i želje i sankcioniše one koji odbijaju snove koje nameće, samo nešto toliko moćno kao duhovna disciplina može omogućiti pojedincima da zadrže izvesnu mentalnu autonomiju i odupru se psihološkoj i fizičkoj prisili koju vrši tržište kapitala.⁸⁷⁹ Kroz razvoj lika Daril Luiz (DL) od nindža ratnice do nekog ko se kroz duhovnost oslobodio gorčine i osvetoljubivosti i ko je prešao put od Takešijevog neprijatelja, preko partnera do žene koja je naučila da voli, Pinčon sugerše da drevni

⁸⁷⁵ “And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world.” In Fitzgerald, Scott F. *The Great Gatsby: The Authorized Text*. New York. Collier Books. 1992. p. 189.

⁸⁷⁶ “flower children looking to live in harmony with the earth were not the only folks with their eyes on Vineland. Developers in and out of state had also discovered this shoreline [...] with its concealed tranquillities” in Pynchon, *Vineland*, p. 319.

⁸⁷⁷ “former artists or spiritual pilgrims” in *Ibid.*, p. 321.

⁸⁷⁸ McClure, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

principi i prakse potvrđuju da nijedno učenje nije savršeno i da je legitimno birati druge puteve saznanja, kao i da je duhovna nekonzistentnost nešto što se ne može izbeći.

Izlazeći iz pastoralnog okvira, Pinčon se okreće vrlo važnom segmentu američkog potrošačkog društva – urbanim legendama koje reflektuju dve vrste hobija: kupovinu i vožnju rolerima. U tom kontekstu legenda koja se najviše prepričava među osobljem obezbeđenja tržnog centra na južnoj obali jeste pljačka koju su izvele tinejdžerke pod nazivom “Great South Coast Plaza Eyeshadow Raid“. Ova scena je opisana korišćenjem elemenata *slapstick* humora i burleske kao snažnih izražajnih sredstava apsurdna i kao takva predstavlja vrlo autentičnu parodiju oružanih pljački na Divljem zapadu. Umesto muškaraca na konjima, pljačku izvodi dvadesetak tinejdžerki na rolerima. Umesto gradske banke, lokacija je tržni centar, a plen predstavlja dekorativna kozmetika i nakit. Ilejn Sejfer zapaža da *slapstick* humor najviše dolazi do izražaja kada Preri spasava svoju prijateljicu Če (Ché), jer scena postepeno, poput brojnih drugih u romanu, postaje deo televizijskog iskustva.⁸⁸⁰ Preri zadobija attribute bioničke žene i narator nas izveštava da podseća na Džeimi Somers.

Šala koju Pinčon pravi na račun tržnih centara postaje mračnija ako se podsetimo epizode u kojoj DL obuzimaju strahovi, jer živi u prenaseljenom urbanom području sa tržnim centrima. Urbane legende o otmicama žena fokusiraju se na kidnapovanja baš u ovakvim tržnim centrima i njihovu prodaju u belo roblje. Ove priče uvek podgreavaju novinske reportaže, koje se odnose na stvarne zločine, od kojih su mnogi, načinom plasiranim u medijima, postajali generatori za slične radnje i nove traume.⁸⁸¹ U epizodi u kojoj DL biva kidnapovana ispred restorana *Pizza Hut* i odvedena u Japan, Pinčon koristi humor apsurdna uvodeći na tematskom planu jednu od takvih urbanih legendi, da bi neočekivanim zaokretom izazvao pravi smeh. Iako poseduje borilačke veštine još iz detinjstva, DL se osetila kao potpuni amater kada je doslovno oteta. Humor zadobija frenetičan ritam kada saznajemo da DL nije oteta da bi bila prodana kao prostitutka, već da bi poslužila mafijaškom klanu Ralfa Vejvonea da likvidira federalnog tužioca Broka Vonda korišćenjem posebne tehnike – *Dodir nindža ratnice koji izaziva smrt (Ninja Death Touch)*. Nastavak ove epizode predstavlja dvostruku komediju zabune koju Pinčon koristi kao još jedno vrlo efektno sredstvo prikazivanja apsurdna. DL prerusena u Frenesi Gejts naleće na Takešija Fumimotu i usled zamagljenosti vida koju prouzrokuju sočiva u

⁸⁸⁰ Safer, *op.cit.*, p. 56.

⁸⁸¹ Uporedi: Brunvand, Jan H. *The Choking Doberman and Other “New“ Urban Legends*. New York. Norton. 1984. p. 80.

boji Frenesinih očiju zamenjuje ga sa Brokom Vondom. Tokom noći koju provodi s njim DL primenjuje tehniku *Vibrirajućeg dlana (Vibrating Palm)* koja treba da prouzrokuje smrt u nekom trenutku u bližoj budućnosti. Shvativši da je ugrozila život pogrešnog čoveku DL traži utočište u Sestinstvu kunoičija i pokušava da pronade Takešija kako bi ispravila grešku koju je počinila. Džozef V. Slejd objašnjava da je DL zbog zloupotrebe svojih borilačkih veština u ovoj epizodi morala da se iskupi stavljajući se na raspolaganje svojoj žrtvi – Takešiju Fumimoti i služeći kao mentor Preri Viler.⁸⁸² Ako napravimo paralelu između Kamijevog Mersoa koji je potpuno indifirentan prema ubistvu, koje je počinio, prema mogućnosti da iz apsurdna napravi neki kvalitativni skok, videćemo da ova Pinčonova junakinja prolazi kroz pokajanje i otplatu duga i kroz poznanstvo i odnos sa Takešijem prevazilazi apsurd kvalitativnim skokom u odgovornost, samilost i ljubav.

U romanu V. Pinčon je obradio kroz preplitanje realističnih i fantastičnih segmenata jednu vrlo popularnu vrstu urbane legende o aligatorima u kanalizaciji Menhetna.⁸⁸³ Metafora Ulice definiše iskustva antiheroja u odnosu na američke heroje i njihov novi Raj. U romanu *Vajnland* sličan odnos se uspostavlja kroz metaforičke implikacije tržnog centra. Tržni centar je takođe mesto gde Takeši otvara svoju firmu za 'ispravljanje karme', čiji koncept predstavlja ironičnu inverziju značenja karme i filozofije zen budizma.⁸⁸⁴ Korišćenje zena u terapeutske svrhe u tržnom centru jasno reflektuje autorov ironičan stav i notu crnog humora. Ispravljanje karme, *Dodir nindža ratnice koji izaziva smrt*, kompletna obuka DL u borilačkim veštinama, kao i Sestrinstvo kunoičija predstavljaju način na koji roman *Vajnland* komično tretira američko interesovanje za istočnu religiju, koje je počelo šezdesetih godina dvadesetog veka, a dostiglo svoj komercijalni uspon osamdesetih.⁸⁸⁵ Kao što Tanatoidi predstavljaju simptom istorijske traume, 'ispravljanje karme' kao lečenje ovih simptoma predstavlja šalu, neku vrstu recikliranog apsurdna šezdesetih. Ispravljanje karme možemo posmatrati upravo kao šalu i kao apsurd, ali i kao sredstvo izražavanja koje Pinčon koristi za svoju romanesknu tehniku u romanu. Traume prošlosti se vraćaju i ponavljaju kao simptomi, ali ovi simptomi mogu biti zaodenući u apsurdne istorijske kostime i mogu preuzeti bizarna kulturna obličja.⁸⁸⁶ Sama struktura i stil *Vajnlanda* predstavljaju jedan od ovih apsurdnih

⁸⁸² Slade, "Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*", p. 131.

⁸⁸³ Thigpen, Kenneth A. "Folklore in Contemporary American Literature: Thomas Pynchon's *V.* and the Aligators-in-the Sewers Legend". *Southern Folklore Quarterly*. No. 43. 1979. pp. 93-105.

⁸⁸⁴ Safer, *op.cit.*, p. 57.

⁸⁸⁵ Berger, J. *op.cit.*, p. 183.

⁸⁸⁶ *Ibid.*

kostima i bizarnih obličja. Govoreći o strukturi romana Džejs R. Tompson (James R. Thompson) je napomenuo da nas Pinčonova sklonost ka apsurdnim imenima, neverovatne igre rečima, često egzotičan i ezoteričan način izražavanja, groteskni likovi i neobični događaji na svakom koraku navode na smeh.⁸⁸⁷ Međutim, kao i u prethodnim Pinčonovim ostvarenjima, u pitanju je crni humor, a namera mu je satira. Mark Vebster (Mark Webster) je objasnio da se Pinčonova tehnika kojom kreira strukturu i stil u romanu sastoji od sagledavanja svakodnevnih situacija i događaja i njihovog prelamanja kroz prizmu nesvakidašnjeg, što doprinosi otkrivanju apsurdna ispod njihove površine.⁸⁸⁸

Mnoštvo aluzija na zen budizam koji Pinčonovi likovi praktikuju na jedan iskrivljen način samo je jedno od izražajnih sredstava putem kojeg Pinčon oneobičava atmosferu u romanu kreirajući humoristični ton i komične situacije kako bi izrazio apsurd materijalističkog tumačenja ove filozofije od strane rasprostranjenog *New Age* pokreta. Ova vrsta duhovnosti, koja postaje popularna sedamdesetih godina dvadesetog veka, podrazumeva alternativne stilove života, koji se zasnivaju na holizmu, naturopatiji, duhovnim istraživanjima, zaštiti životne sredine i mnogim drugim oblastima, koje su iznedrile različite vrste duhovnih učitelja, gurua i lidera.⁸⁸⁹ Oni su osamdesetih godina komercijalizovali svoja učenja kroz skupe radionice, seminare, seanse i centre za relaksaciju i meditaciju, tako da neverovatan porast potrošačkog tržišta *New Age* pokreta osamdesetih godina dvadesetog veka dovodi do korupcije i vulgarizacije pokreta, koji je, paradoksalno, prvobitno izražavao revolt protiv potrošačkog kapitalizma i ideologije konzumerizma. Širli Meklejn je jedna od najviše eksponiranih pripadnica *New Age* pokreta. Njene televizijske mini-serije su dostigle gledanost koja se meri milionima gledalaca, njeni seminari su samo 1987. godine imali 14.000 posetilaca, tako da su je smatrali najboljom promoterkom i sjajnom prodavačicom sve rasprostranjenijeg *New Age* pokreta.⁸⁹⁰ Promena svesti o kojoj je govorio konobar bara *Log Jam* na početku romana *Vajnlend*, odnosi se na *New Age* pokret u celini, skupe terapije, sesije o meditaciji, reinkarnaciji i ostalim sredstvima kojima se postiže pročišćenje duha. Takve vrste terapija su parodirane u romanu kroz aktivnosti Sestrinstva kunoičija. Kako se Kalifornija smatra

⁸⁸⁷ Thompson, James R. "Thomas Pynchon's *Vineland* and the New Social Novel, or, Who's Afraid of Tom Wolfe?". In W. Grünzweig et al (Eds.). *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*. Tübingen. Gunter Narr Verlag Tübingen. 1992. p. 199.

⁸⁸⁸ Webster, Mark. "Vineland retains Pynchon's sense of the absurd". *The Tech*. Friday, March 23, 1990. p. 8.

⁸⁸⁹ Vidi: Rhodes, Ron. *New Age Movement*. Michigan. Zondervan Publishing House. 1995. pp. 8-12.

⁸⁹⁰ Ankerberg, John and Weldon, John. *The Facts of the New Age Movement*. Chattanooga, Tennessee. Ankerberg Theological Research Institute. 2011. p. 4.

zavičajem *New Age* pokreta i njegovim glavnim izvoznikom,⁸⁹¹ nije neobično da se Pinčon u *Vajnlendu*, kao jednom od svojih 'kalifornijskih romana' bavi i ovom tematikom. U prilog tome ide i opaska Džudit Čejmbers (Judith Chambers) da ne iznenađuje činjenica što se Pinčon opredelio za Kaliforniju, „državu u kojoj je neobično merilo ponašanja“.⁸⁹²

Pinčon *New Age* pokret posmatra kao ideološki, kulturni i ekonomski fenomen, koji je nastao kao opozicija dominantnim naučnim, kulturnim, ekonomskim i političkim sistemima, a potom je degradirao i prerastao u tržište koje podstiče *status quo*. Počevši od *New Age* muzike u barovima na početku romana koja ima umirujuća i uspavljujuća dejstva pa do restorana brze hrane *Bodhi Dharma Pizza Temple* u kojem radi Preri Viler, Pinčon vrlo često referiše na zen učenje i njegove misionare poput Bodhidharne.

Ako se osvrnemo na istoriju zen budizma, uočićemo da je hiljadu godina nakon Bude Bodhidharma, misionar iz Indije, preneo budizam u Kinu, gde je ovo učenje asimilovano sa taoizmom.⁸⁹³ Vrsta meditacije koja je u središtu budističkog učenja i koju je praktikovao Bodhidharma naziva se *Dhyāna* na sanskritu. U Kini je dobila naziv *č'an* (*Ch'an*), a učenje u čijem se središtu nalazila bilo je poznato pod nazivom *ča'n* budizam. Kada su ga monasi preneli u Japan u XII veku, japanski preobraćenici su ga praktikovali pod nazivom zen budizam i on je na japansku kulturu uticao daleko više nego na kinesku. Oblikovao je ne samo religiju, nego i slikarstvo, vajarstvo, arhitekturu, pejzaž, vrtlarstvo, pozorište, pa čak i ratnički kodeks samuraja pod nazivom *bušido*.⁸⁹⁴ Legenda o Bodhidharmi ima mnogo verzija i teško je na osnovu nje odrediti istorijske činjenice o ličnosti i delovanju samog Bodhidharne. Najneobičniji i najfascinantniji deo legende je priča koja govori o tome kako je Bodhidharma sedeo miran devet godina i meditirao gledajući u zid. Ta vrsta meditacije se naziva *pi-kuan* (*pi* označava na kineskom zid, a *kuan* posmatranje).⁸⁹⁵ Prema navodu najstarijeg sačuvanog dela koje se pripisuje Bodhidharmi pod nazivom *Rasprava o četvorostrukoj veštini kroz dvostruki ulaz*, suština ove meditacije sastoji se u spoznaji koja se javlja tokom praktikovanja da ne postoji sopstvo, ni drugi i da su svetovno i sveto jedno.⁸⁹⁶ U kontekstu Pinčonovog korišćenja

⁸⁹¹ Lasch, Christopher. "Soul of a New Age". *Omni* 10 (1). Oct. 1987. pp. 79-80.

⁸⁹² "the state where strange is the norm" in Chambers, Judith. *Thomas Pynchon*. New York. Twayne Publishers. 1992. p. 190.

⁸⁹³ Holmes, Stewart W. and Horioka, Chimyo. *Zen Art for Meditation*. Boston, Rutland, Tokyo. Tuttle Publishing. 2002. p. 14.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Park, Sung-Bae. *Buddhist Faith and Sudden Enlightenment*. Albany, New York. State University of New York Press. 1983. p. 59.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

aluzija na učenje Bodhidharne, posebno su važna četiri čina koje je potrebno realizovati tokom praktikovanja pomenute vrste meditacije: 1) znati kako obuzdati mržnju; 2) pratiti karmu; 3) ne žudeti ni za čim i 4) biti u harmoniji sa darmom ili suštinom svega što postoji. Segmenti romana *Vajnlend*, koji se odnose na restoran *Bodhi Dharma Pizza Temple*, kao i na Sestrinstvo kunoičija, otkrivaju dosta elemenata krajnje neobične vrste koegzistencije Istoka i Zapada u američkoj kulturnoj sredini, nastale pod uticajem *New Age* pokreta. Međutim, treba naglasiti da Pinčonov primarni cilj nije da kroz aktivnosti junaka iz ovih segmenata romana ukaže na apsurdnost ove koegzistencije, već na apsurdnost njenog krajnjeg produkta, koji nastaje sintezom spiritualnosti i potrošačkog kapitalizma.

Dobar primer kojim Pinčon ilustruje ovu sintezu je koncept restorana *Bodhi Dharma Pizza Temple*. Sam restoran sažima sveto i profano, jer se motiv budističkog hrama kao mesta kontemplacije i mira stapa sa konceptom savremenog stila života, čiji najснаžniji simbol predstavljaju restorani brze hrane. Pinčon opisuje restoran na krajnje nesvakidašnji način: „Stajao je ispod prozora od obojenog stakla napravljenog da liči na osmougaonu mandalu u obliku pice, koja je pri sunčevoj svetlosti predstavljala blistavo otkrovenje u grimiznoj i zlatnoj boji, ali je u mraku, tek ponegde bila ispresecana svetlošću farova automobila sa ulice.“⁸⁹⁷ Pojmovi mandala i otkrovenje treba da naglase spiritualnost svetog mesta. Ileana Seifer je objasnila da je osmougaona mandala restorana *Bodhi Dharma Pizza Temple* komična inverzija budističke mandale.⁸⁹⁸ U poređenju sa klasičnom mandalom, koja predstavlja umetnički oblik sa vrlo složenom simetrijom, koji se koristi u zenu za postizanje koncentracije i kretanje ka prosvetljenju, osmougaona mandala u obliku pice u restoranu brze hrane ima komičan efekat, jer joj je svrha da pažnju preusmeri na telo i njegove potrebe, pre nego da umiri telesne žudnje, što je, kao što smo videli pretpostavka Bodhidharminog učenja o meditaciji, kojom se postiže duhovni mir i harmonija duha. Logično, mandala u obliku pice treba kod kupaca da izazove žudnju za hranom. Ironična jukstapozicija tradicionalne zen prakse i njene deflacije u današnjem svetu je tipičan metod, koji Pinčon koristi za postizanje komičnog efekta u romanu.⁸⁹⁹

⁸⁹⁷ “He stood beneath a stained-glass window made in the likeness of an eightfold Pizzic Mandala, in full sunlight a dazzling revelation in scarlet and gold, but at the moment dark, only tweaked now and then by headlights out in the street.” In Pynchon, *Vineland*, p. 51.

⁸⁹⁸ Safer, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

Vraćajući se na pojam otkrovenja u ovom kontekstu, uočićemo da on funkcioniše na više nivoa. Prvo što možemo zapaziti iz citiranog pasusa, otkriva nam da se nada da može doći do otkrovenja gasi sa odsustvom svetla. Odsustvo svetla je česta metafora koja u Pinčonovim delima nagoveštava da su likovi daleko od otkrovenja.⁹⁰⁰ Poput drugih Pinčonovih junaka u traganju i Zojd Viler nosi sa sobom taj žig, koji ga, kako Moli Hajt, kaže, sprečava da dosegne stanje otkrovenja.⁹⁰¹ Jedina svetlost koju naziremo je veštačka i potiče od automobila spolja, a naznaka otkrovenja, koje se pripisuje nečemu što ima oblik pice, postiže komičan efekat. Međutim, ako se vratimo na početak ovog odlomka u romanu i Zojdov dolazak u restoran *Bodhi Dharma Pizza Temple* uočićemo širi kontekst i shvatiti da nije reč o običnoj satiri, koju Pinčon koristi kao izražajno sredstvo apsurd, niti je reč o nekoj konkretnoj idiosinkraziji *New Age* pokreta. Približavajući se restoranu, Zojd je čuo, da okupljeni u restoranu pevaju nešto na tibetanskom, što nije razumeo, ali je shvatio da je sama melodija „oblik tajnih čini protiv uljeza i ugnjetača“, koje se koriste da spreče nadletanje vladinih helikoptera tokom Kampanje u borbi protiv uzgajanja marihuane (CAMP).⁹⁰² Usred jednog apsurdnog i nadasve komičnog koncepta budističke picerije, Zojd Viler uspeva da uhvati tračak nečeg što aludira na stvarnu duhovnu istinu. U ovom odlomku možemo uočiti metafore koje Pinčon koristi kroz čitav svoj prozni opus: zajednica, marginalizovane grupacije autsajdera i okupljeni protiv tiranije. Pominjanje 'čini' nagoveštava da usred profanog i komercijalnog postoji i jedna retka vrsta otkrovenja. To je osećanje koje melodija iz restorana pobuđuje u Zojdu i ono u sebi nosi nešto proročko, nešto što ukazuje na vezu sa mističnim svetom izvan opresivne, reganovske Amerike. Takvo osećanje predstavlja mogućnost 'skoka' iz apsurdna u neku vrstu vere u Istinu ili Slobodu, o kojem je govorio Hofman, kada je razmatrao oblike svesti, koje egzistencijalizam identifikuje i koji treba da budu osnova bilo koje analize apsurdna.⁹⁰³

Dok odlomak koji se odnosi na aktivnosti restorana *Bodhi Dharma Pizza Temple* predstavlja satiričnu kritiku na moderni odnos između sirovog konzumerizma i filozofskih tendencija *New Age*-a, aktivnosti Sestrinstva kunočija oslikavaju Institut Esalen u Big Suru. Na početku osmog poglavlja Pinčon pravi eksplicitno poređenje objasnivši da je Sestrinstvo kunočija opisano u časopisu *Aggro World* „neka vrsta

⁹⁰⁰ Uporedi: Hilfer, Tony. *American Fiction Since 1940*. London and New York. Routledge. 2014. p. 151.

⁹⁰¹ Hite, Molly. *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus. Ohio State University Press. 1983. p. 22.

⁹⁰² “secret spell against invaders and oppressors“ in Pynchon, *Vineland*, p. 49.

⁹⁰³ Hoffmann, “The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction”, p. 195.

instituta Esalen za žene sa borilačkim veštinama⁹⁰⁴ Prema zvaničnim podacima Institut Esalen je osnovan 1962. godine na zemljištu i groblju koje je nekada pripadalo Indijancima iz Esalena u Big Suru (Kalifornija). Postao je neka vrsta metafizičkog utočišta za mislioce poput Oldosa Hakslija, Džeka Keruaka, Abrahama Herolda Maslova (Abraham Harold Maslow), Frica Perlsa (Fritz Perls) i mnoge druge.⁹⁰⁵ Osnovan je kao centar za ličnu i društvenu transformaciju, sa fokusom na holističkoj i komplementarnoj medicini. Istraživanja i studije koje su na njemu sprovedene kombinuju istočnu i zapadnu filozofiju, psihologiju, komparativne teološke studije, umetnost, ekologiju i evoluciju čoveka.⁹⁰⁶ Mnoštvo pojedinosti o ličnostima i delatnostima ovog instituta pruža vrlo opsežna knjiga Džefrija Kripala (Jeffrey J. Kripal) pod nazivom *Esalen: Amerika i religija bez religije (Esalen: America and the Religion of No Religion)*. Ovaj autor je pokušao da istraži i najekstravagantnija pitanja i glasine u vezi sa Esalenom, poput njegovih relacija sa organizacijama kao što su KGB, FBI, NASA, ili CIA, kako se našao u sferi interesovanja Niksonove administracije, zbog čega ga je podržavala Reganova vlast, potom Kremlj dok je Mihail Gorbačov bio na vlasti i da li je Esalen zaista pomogao da se okonča era Hladnoga rata.⁹⁰⁷ Imajući u vidu da je Institut Esalen u novije vreme neka vrsta luksuznog spa centra, koji može da se poseti samo ukoliko se uplati učešće na veoma skupim radionicama meditacije, isceljenja i drugih vrsta relaksacije, Mik Braun (Mick Brown) se u svom prikazu Kripalove knjige posebno dotiče ovog aspekta objasnivši da je Esalen simptom načina na koji moderni kapitalizam transformiše religiozna uverenja i prakse, prvobitno stečene u dobro utemeljenoj zajednici, u „proizvode koji slobodno cirkulišu i dostupni su za kupovinu i potrošnju individualnih potrošača“.⁹⁰⁸

Faktografija, atmosfera, misterija i misija Esalena su na krajnje neobičan način oslikane u romanu *Vajnlend* korišćenjem satire i crnog humora kao Pinčonovih najjačih sredstava u izražavanju apsurdna, koji neminovno prati njegove postmodernističke pejzaže i likove. Pinčon i ovde pravi neverovatnu sintezu svetog i profanog aludiranjem na

⁹⁰⁴ “a sort of Esalen Institute for lady asskickers“ in Pynchon, *Vineland*, p. 107.

⁹⁰⁵ Michael, York. *The A to Z of New Age Movement*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK. The Scarecrow Press, Inc. 2009. pp. 68-69.

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ Kripal, Jeffrey J. *Esalen: America and the Religion of No Religion*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 2007. p. 4.

⁹⁰⁸ “free-floating products available for purchase and consumption by individual consumers“ in Brown, Mick. “Sex, drugs and rich white folk“. *The Telegraph*, August 2, 2007, accessed Aug 2, 2016, from: http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/3666892/Sex-drugs-and-rich-white-folk.html.

aproprijaciju starog samostana, koje je izvršilo Sestrinstvo iz reda nindža ratnica (kunoiči), i na njihovu sposobnost da u duhu *New Age* pokreta, komercijalizuju svoje delatnosti.⁹⁰⁹ Sama apropijacija je opet analogija sa istorijatom Instituta Esalen, koji je osnovan na staroj svetoj indijanskoj zemlji. Važniji detalj čini opaska autora da kongregaciju komičnog naziva *Sestre naše gospe zaštitnice polja krastavaca* (*Las Hermanas de Nuestra Señora de los Pepineros*), koja se nekad nalazila na mestu, koje su prisvojile kunoiči ratnice, „nikad nije priznao ni Rim, pa ni Društvo, ali je odolevala zahvaljujući milosti i životnoj snazi ovde u Kaliforniji stotinama godina.“⁹¹⁰ Pinčon ne koristi olako izraze poput 'milosti', što nas samo upućuje da je imao na umu pravo duhovno utočište, koje je oponiralo moćnom religijskom centru u Rimu i predstavljalo kao takvo neku vrstu otpora ne samo jezgru religiozne dogme, nego i društvu u celini. Jedino što je ostalo od njihove kongregacije je rakija od krastavca, koju su kunoiči ratnice nastavile da prodaju.

Sestrinstvo kunoičija je primorano još više od Sestara naše gospe da komercijalizuje svoju duhovnost kako bi preživelo. Pripadnice ovog sestrinstva su još pragmatičnije od svojih prethodnica. Njihove aktivnosti nose u sebi fascinaciju orijentalizmom, koja se pripisuje *New Age* pokretu u celini. One organizuju „fantastične maratone za zaljubljenike Orijeanta“, „dečije nindža vikende“, „pomoć izbačenim učenicima zena“⁹¹¹ i slične aktivnosti sa prizvukom istočnjačkih veština. Kako autor kaže, ove aktivnosti stvaraju nostalgiju, „ljudima u nekim zrelim godinama u safari odeći i sa militantnim frizurama“⁹¹², što čitaoca implicitno navodi na asocijaciju da su u pitanju ratni veterani, koji su se borili u oblasti Pacifika ili u Vijetnamu. Ove aktivnosti, osmišljene da bi povećale protok kapitala Sestrinstva kunoiči, predstavljaju određenu diznifikaciju Orijeanta, koja se zasniva na radikalnijoj globalizaciji odnosno *modelu globalizacije*, koji podupire imperijalističke ciljeve, želje i potrebe, koje imaju sve velike kompanije poput Diznija, Mekdonaldsa, Holivuda ili Koka-kole u cilju rasta profita.⁹¹³ U pravom smislu reči, ovde nailazimo na simulakrum sveta u kojem su se pomenuti veterani nekada borili i na ideju da je putem seksualizacije smrti moguće postići katarzu, što

⁹⁰⁹ McLure, *op.cit.*, p. 53.

⁹¹⁰ “never recognised by Rome nor even the Society, but persisting with grace and stamina there in California for hundreds of years” in Pynchon, *Vineland*, p. 107.

⁹¹¹ “fantasy marathons for devotees of the Orient“, “Kiddie Ninja Weekends“, „help for rejected disciples of Zen“ in *Ibid.*

⁹¹² “men of a certain age in safari outfits and military haircuts“ in *Ibid.*

⁹¹³ Vidi: Matusitz, Jonathan and Palermo, Lauren. “The Disneyfication of the World: A Globalisation Perspective“. *Journal of Organisational Transformation and Social Change*. Vol. 11. No. 2. August, 2014. pp. 91-107.

asocira na iskustva generala Pudinga, koji na sličan način u romanu *Duga gravitacije* kroz noćne rituale sa Katje Borgezijus seksualizuje svoja ratna iskustva iz bitke kod Pašendala. Međutim, pravi dekor teatra apsurdna pojavljuje se kada autor iznese na videlo da Sestrinstvo kunoičija prodaje veteranima iskustvo Orijenta na krajnje nesvakidašnji način: umesto igračica azijske puti, za kojima su žudeli, na sceni se pojavljuju nindža ratnice u kompletnoj opremi, koje ne samo da nisu bile Azijke, „nego su zapravo bile crnkinje i Meksikanke takođe“.⁹¹⁴ Pinčon generalno aludira na 'sumnjivu hranu za dušu' koju *New Age* pokret od početka prodaje po visokoj ceni.

Bez obzira na hiperbolično negativni imidž koji prati opis delovanja Sestrinstva kunoičija, kojim pisac još jednom satirizuje sfere delovanja *New Age* pokreta u cilju naglašavanja apsurdne komercijalizacije istočnih veština, autor Semjuel Tomas (Samuel Thomas) naglašava da ne treba zanemariti neke pozitivne aspekte ove vrste utočišta. On objašnjava višestruku prirodu Sestrinstva kunoičija određivši ga kao „neku vrstu doma, škole, poslovanja i uporišta“.⁹¹⁵ Tomas smatra da je Sestrinstvo kunoičija nešto mnogo opipljivije i realnije od sličnih modela u Pinčonovim romanima, nešto što predstavlja savremenu kulturu otpora. Imajući na umu da Sestrinstvo kunoičija pruža utočište ne samo DL i Takešiju, nego i tinejdžerki Preri, kojoj njihova digitalna arhiva daje uvid u čitavu istoriju revolucionarnog filmskog kolektiva, čiji je pripadnik bila njena majka Frenesi Gejts, Semjuel Tomas ukazuje na činjenicu da ovde nije u pitanju samo „neki lažni koncept *New Age* pokreta za samopomoć“, već nešto što ima vrlo kompleksnu istoriju i što funkcioniše po sopstvenim kodeksima i sa sopstvenom tradicijom.⁹¹⁶ Stoga takav koncept naziva jednom posebnom vrstom *materijalističkog* i *imanentnog* utopizma imajući na umu prvenstveno lucidnost, pragmatičnost i mudrost Sestre Rošel, za koju Tomas kaže da nije ni neki hipi idealista, ni žrtva korišćenja LSD-a, ni zavisnik od televizije sa iskrivljenom percepcijom, već osoba sa dostojanstvenim držanjem, sa iskustvom i svešću o tome šta je sve potrebno da bi se jedna takva kongregacija održala u životu.⁹¹⁷ U poučnom razgovoru sa Preri Sestra Rošel objašnjava model duhovnosti, koji ne sadrži banalnost i besmisao, koji inače prate Pinčonovo slikanje *New Age* spiritualnosti:

⁹¹⁴ “many were actually black, a-and Mexican too!” in Pynchon, *Vineland*, p. 108.

⁹¹⁵ “a home, a school, a business and stronghold” in Thomas, *Pynchon and the Political*, p. 132.

⁹¹⁶ “not some spurious New Age self-help concept” in *Ibid.*, p. 138.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

„Sve je u zdravom razumu i marljivom radu. Tek prvi način da se razbiju iluzije u vezi sa kunoičijima – zar ne, DL? – jeste spoznaja da se do znanja ne dolazi odjednom u okviru nekog velikog transcendentnog momenta.“

„Ali ljudi koji praktikuju zen, poput onih gde ja radim, kažu – „

„O, ima toga. Ali ne i ovde. Ovde je to uvek na marginama, u milimetrima i delićima sekunde, shvataš, ulaganjem velikih napora za sve što imamo.“⁹¹⁸

4.3. Pobuna kao mogućnost prevazilaženja apsurdna u romanu *Vajnlend*

Živeti, to znači učiniti da živi apsurd. Učiniti da on živi, to znači pre svega posmatrati ga. Suprotno Euridiki, apsurd umire tek kad od njega odvratimo pogled. Jedna od smislenih filozofskih pozicija jeste pobuna. Ona je stalno sukobljavanje čoveka i njegove sopstvene tmine. Ona je zahtev za nemogućom prozirnošću. Ona svet dovodi u pitanje u svakom od njegovih trenutaka.⁹¹⁹

Ako apsurd objašnjava suštinu čovekovog života, kao i njegove gnoseološke i metafizičke perspektive u odnosu prema svetu, onda je pobuna mogućnost da se takav život podnese na dostojanstven način. Pobuna koju Kami sugerise kroz svoje likove Sizifa i Mersoa je u svojoj suštini metafizičke prirode. Tek u svom eseju *Pobunjeni čovek* (*L'Homme révolté*, 1951) Kami odlazi korak dalje – u mogućnost preobražaja čovekovog položaja u društvu putem kolektivne pobune usmerene protiv totalitarnih društvenih sistema, bilo kapitalističkih, kao Frankov režim ili socijalističkih kao Staljinov. Osvrnućemo se vrlo kratko na relacije apsurdna i pobune u Pinčonovim romanima koji prethode romanu *Vajnlend*. Likovi iz romana *V*. poput Benija Profejna i Čitave bolesne družine gomilaju svoja apsurdna iskustva i ostaju na pozicijama svoje apsurdne egzistencije, koliko god im se činila nepodnošljiva. Edipa Mas postaje istinska heroina apsurdna tragajući za simbolom Tristera i alternativom korporativnom kapitalizmu. Međutim, ako izuzmemo studente sa Berklija, grupacije na koje nailazi na

⁹¹⁸ "Common sense and hard work's all it is. Only the first of many kunoichi disillusionments — right, DL? — is finding that the knowledge won't come down all at once in any big transcendent moment."

"But Zen folks, like where I work, say —"

"Oh, that happens. But not around here. Here it's always out at the margins, using the millimeters and little tenths of a second, you understand, scuffling and scraping for everything we get." *In Pynchon, Vineland*, p. 112.

⁹¹⁹ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 65.

tom putu (*Društvo Pitera Pingvida, Inamorati Anonymous*) predstavljaju otuđene, zatvorene sisteme, koji nemaju ni energije, ni kolektivne solidarnosti da se suprotstave procesu socijalne entropije, koja zahvata američko društvo druge polovine dvadesetog veka. Koncept 'kreativne paranoje' u romanu *Duga gravitacije* kao simbol subverzije ostaje samo jedan nedovoljno artikulisan vid pobune, koji ne može značajnije da uruši strukture moći militantno-političke elite nejasnog naziva „Oni“. Međutim, roman *Vajnlend* je prvi u nizu Pinčonovih romana koji ne samo da nas suočava sa istinskim herojima apsurda, nego prikazuje dve različite platforme pobune - *metafizičku* i *istorijsku*.⁹²⁰

Kami je metafizičku pobunu definisao kao neku vrstu poziva kojim se čovek diže protiv svog položaja i sudbine koja mu je nametnuta kao čoveku uopšte. To je traganje „u čijoj osnovi leži koncept za potpunim jedinstvom“, vrsta protesta zbog čovekovog položaja koji mu nameće njegova smrtnost, koja ga sprečava da bude kompletno biće, kao i zbog uzaludnosti napora usled ukorenjenog zla u svetu.⁹²¹ U tom smislu značajno je Kamijevo razmatranje metafizičke pobune kod Markiza de Sada, Fridriha Ničea, Lotreamona i pesnika nadrealizma, koju Kami shvata kao vid avanture u stvaranju sopstvene istorije, odnosno kao nastojanje da se svet uredi po nekom sopstvenom smislu za red i poredak. Brojni Pinčonovi likovi u romanu *Vajnlend* žive takav vid avanture: Zojdov prijatelj Van Meter sa kojim je nekad svirao u istom bendu i upadao u nevolje, Isaija Dva-četiri, u kojeg je zaljubljena Preri Viler, Ralf Vejvone i njegova mafijaška familija, pa i sam Hektor Zunjiga.

Van Meter, koga Pinčon naziva Zojdovim „doživotnim tragaocem za značenjem“ živi u nekoj vrsti komune sa svojim bivšim i sadašnjim ženama, partnerima bivših žena, decom koja su rođena u nekoj od ovih kombinacija, kao i raznim drugim ljudima.⁹²² Prikaz jedne ovakve zajednice ne bi bio neobičan tokom šezdesetih godina u Americi, kada su komune bile jedno vrlo kratko vreme zaista u modi. Međutim, sredinom osamdesetih godina, tačnije 1984. godine, koju Pinčon navodi kao godinu u kojoj se odvija radnja romana *Vajnlend*, ovaj fenomen jer prilično redak u Americi. Autor Lorens Vizi (Laurence Veysey) koji se bavio ideologijom komune daje vrlo jednostavan odgovor – američko društvo nikad nije bilo pogodna sredina za eksperimente ovoga tipa, iako su

⁹²⁰ O Kamijevoj klasifikaciji pobune kao metafizičkog i istorijskog čina vidi: Ninković, *op.cit.*, str. 109.

⁹²¹ "motivated by the concept of a complete unity" In Camus, Albert. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower. New York. Vintage Books. 1991. p. 23.

⁹²² "a lifetime searcher for meaning" in Pynchon, *Vineland*, p. 9.

u njemu mnoge komune zaista nastajale, a razloge za to nalazi u američkoj posesivnosti ili individualizmu.⁹²³ Isti autor u knjizi, koju je posvetio američkom radikalizmu i razvoju komuna, objašnjava da su komune kao koncept kontrakulture šezdesetih predstavljale jednu vrstu mladalačkog revolta čije paralele možemo naći u transcendentalizmu i abolicionizmu iz decenija koje su prethodile Građanskom ratu, pa čak i boemskim pokretima koji su postojali sto pedeset godina ranije.⁹²⁴ U tom svjetlu zanimljivo je Zojdovo opažanje ove vrste komune, koje bazira na svom televizijskom iskustvu i serijalima o Tokiju u kojem sve vrvi od gužve, ali su ljudi vremenom naučili da se „ponašaju civilizovano, te se svi savršeno slažu uprkos prenaseljenosti“.⁹²⁵ Pokušavajući da poveže komunu svog prijatelja sa nečim transcendentnim, kao što je „istinski mir japanske kulture“⁹²⁶, Zojd uočava da je komuna umesto japanskog harmoničnog rešenja usvojila obrazac ponašanja, koji karakteriše stalna svađa i buka koja dostiže toliki nivo decibela da je postala ritual po sebi. Sa druge strane, ono zbog čega Van Metera susrećemo na koloseku metafizičke pobune, i to one koju Kami povezuje sa pobunjenim pesnikom, kojem pripisuje „nostalgiju za poretkom“ i „ultimativnu kontradikciju“⁹²⁷, jeste redak dar da svira na gitari sa koje je uklonio žice i tako dostiže neke nove dimenzije. Njegovo ime, kaže Džefri Severs (Jeffery Severs) podseća na metriku i skale koje pripadaju onostranom i koje Pinčon pominje u romanu *Duga gravitacije*.⁹²⁸ Uklanjanjem žica na bas gitari, on otkriva ono što autor evocira kroz čudne prikaze vibracije i pokreta: „ukidanje datih skala, uspostavljanje premodalne nevinosti u kojoj su mu na raspolaganju sve note ovog univerzuma“.⁹²⁹

Lik koji posebno privlači pažnju kada je reč o oblicima metafizičke pobune u romanu *Vajnlend* je Isaija Dva četiri, dečko Preri Viler i član pank benda *The Vomitones*, kome su roditelji, koji su pripadali hipi kulturi šezdesetih godina, dali ime po stihu iz Biblije.⁹³⁰ Komentarišući simboliku imena, nastalu u duhu pacifističkih ideja, Patrik Harli ukazuje na generacijski jaz i revolt koji u sebi nosi Isaija Dva četiri, koji se, umesto za

⁹²³ Veysey, Laurence. "Ideological Sources of American Communal Movements". In Y. Gorni *et al* (Eds.). *Communal Life: An International Perspective*. Efal. Yad Tabenkin. 1987. p. 36.

⁹²⁴ Veysey, Laurence. *The Communal Experience: Anarchist and Mystical Communities in Twentieth-Century America*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 1978. pp. 3-4.

⁹²⁵ "to act civil, everybody got along fine despite the congestion" in Pynchon, *Vineland*, p. 9.

⁹²⁶ "Japanese-style serenity" in *Ibid*.

⁹²⁷ "nostalgia for order" in Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, p. 81.

⁹²⁸ Severs, Jeffrey. "In Fascism's Footprint: The History of "Creeping" and *Vineland's* Poetics of Betrayal". *Pynchon Notes* 56-57. Spring-Fall 2009. p. 220.

⁹²⁹ "the abolition of given scales, the restoration of a premodal innocence in which all the notes of the universe would be available to him." In Pynchon, *Vineland*, p. 224.

⁹³⁰ *Ibid*, p. 16.

mir, zalaže za nasilje.⁹³¹ Očigledno je da je Harli imao na umu dve stvari kada je na ovaj način objasnio kontrast između imena i onoga za šta se Isaija zalaže. U prvom redu to je Isaijina pank estetika pobune, koja ide uz njegov muzički stil, a potom i njegova bizarna poslovna ideja koju obrazlaže Zojdu Vileru – otvaranje „lanca centara za nasilje“, namenjenih „porodičnoj klijenteli“ u zabavne svrhe.⁹³² Ovakav 'poslovni projekat' je još jedna Pinčonova metafora diznifikacije, komodifikacije i konzumentskog mentaliteta, ali i još jedna u nizu parodija na simulakrume korporativnog kapitalizma, sa mnogo snažnijom porukom od običnog mladalačkog revolta. Isaija se ne zalaže u pravom smislu za nasilje. Njegov koncept zabavnog parka u kojem se simulira nasilje obuhvata „streljane u kojima se koristi automatsko oružje“, „pustolovine zasnovane na fantazijama o paramilitarnim formacijama“, „prodavnice suvenira i tezge s hranom“, kao i „prostorije sa video igrama za decu“.⁹³³ Sam koncept direktno upućuje na svest o postojanju različitih oblika nasilja kojima obiluje stvarnost na raznim nivoima. Indirektno sugerise da je um prosečnog američkog građanina prezasićen različitim vidovima nasilja od političke, preko medijski posredovane do televizijske stvarnosti, koja u vidu različitih filmskih žanrova prodaje nasilje kao zabavni sadržaj. Sve to je savršeno uklopljeno u Isaijin poslovni projekat, koji u sebi nosi odraz pseudo-sveta, koji je francuski teoretičar Gi Debor bliže odredio pojmom društva kojim dominira spektakl. Svoje lucidno opažanje takvog društva Debor definiše na sledeći način:

Sagledan u celini, spektakl je u isto vreme rezultat i cilj vladajućeg oblika proizvodnje. On nije samo dekor stvarnog sveta, već samo srce nestvarnosti ovog društva. U svim posebnim aspektima – vestima, propagandi, reklamama, zabavi – spektakl predstavlja vladajući *oblik* života. To je sveprisutna afirmacija *već načinjenih izbora*, kako u oblasti proizvodnje, tako i u oblasti potrošnje vezane za tu proizvodnju. I oblik i sadržaj spektakla služe kao potpuno opravdanje uslova i ciljeva postojećeg sistema.⁹³⁴

⁹³¹ Hurley, *op.cit.*, p. 81.

⁹³² "a chain, of violence centers"; "a family clientele" in Pynchon, *Vineland*, p. 19.

⁹³³ "automatic-weapon firing ranges"; "paramilitary fantasy adventure"; "gift shops and food courts", "video game rooms for the kids" in *Ibid.*

⁹³⁴ "Understood in its totality, the spectacle is both the result and the goal of the dominant mode of production. It is not a mere decoration added to the real world. It is the very heart of this real society's unreality. In all of its particular manifestations – news, propaganda, advertising, entertainment - the spectacle represents the dominant *model* of life. It is the omnipresent affirmation of the choices *already been made* in the sphere of production and in the consumption implied by that production. In both form and condition the spectacle serves as a total justification of the conditions and goals of the existing system". In Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. London. Rebel Press.1983. p. 8. (kurziv G.D.)

U tom svetlu posebno je interesantna Isaijina politička svest, koju mu pripisuju autori poput Semjuela Tomasa i Džordža Viliijama Tviga (George William Twigg) kada pominju njegov osvrt na propast revolucije šezdesetih godina i uticaj koji je u tome imala televizija.⁹³⁵ Obraćajući se Zojdu i ostalima prisutnim na porodičnom okupljanju kojim se završava roman, Isaija britko sažima ono o čemu Pinčon piše u čitavom romanu: „[...] verovali ste u vašu Revoluciju, hteli ste da za nju date živote – ali vi niste ukapirali suštinu televizije. Onog trena kada vas se domogla televizija, to je bilo to, čitava ta alternativna Amerika, bila je pregažena, baš kao Indijanci, bili ste prodati svojim pravim neprijateljima, isuviše jeftino, čak i u dolarima iz sedamdesetih“⁹³⁶ Ovo Isaijino zapažanje podseća na razmatranja Toda Gitlina (Todd Gitlin) koja iznosi u svojem čuvenom istorijskom narativu *Šezdesete: godine nade, dani gneva* (*The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*). Govoreći o nekim neizbežnim dilemama sa kojima se suočila kontrakultura, Giltin objašnjava da je rokenrol generacija, odrastajući na popularnoj kulturi, prilično ozbiljno shvatala pojam imidža, te je vremenom postajala zavisna od medija, koji su imali sopstveni plan: stvaranje poznatih ličnosti, širenje dezinformacija i senzacionalizam.⁹³⁷

Ako uzmemo u obzir Isaijinu vrstu svesti i njegovu etiku pobune o kojima je bilo reči neizbežno nam se nameće pitanje kako to da on ne vidi ništa loše u ideji simulacije praktikovanja nasilja i načinu na koji ona postaje konzumentski proizvod. Tu treba tražiti korene Pinčonovog mišljenja o generaciji *japija* koja se pojavila osamdesetih godina dvadesetog veka i njegovu potrebu da na razne načine parodira ovaj stil života, što se opet uklapa u Deborovo tumačenje spektakla kao fenomena koji u svojoj suštini nije nimalo apolitičan, niti je isključivo neželjeni efekat naših komunikacionih tehnologija. Spektakl je, prema Deborovom tumačenju, faza u kojoj „roba uspeva da kolonizuje čitav društveni život“, tako da je komodifikacija jedino što je vidljivo, jedini svet koji opažamo je svet robe.⁹³⁸ Ovakve ideje približavaju Debora Džejmsonovim stanovištima u mnogo većem obimu nego Bodrijarovim. U tom smislu posebno je podsticajna misao o

⁹³⁵ Vidi: Thomas, *Pynchon and the Political*, p. 143. Vidi i: Twigg, G.W., (2014). “Sell Out With Me Tonight”: Popular Music, Commercialization and Commodification in *Vineland*, *The Crying of Lot 49*, and *V.. Orbit: A Journal of American Literature*. 2(2). DOI, accessed Sep 21, 2016, from: <http://doi.org/10.7766/orbit.v2.2.55>

⁹³⁶ “[...] you believed in your Revolution, put your lives right out there for it — but you sure didn't understand much about the Tube. Minute the Tube got hold of you folks that was it, that whole alternative America, el deado meato, just like th' Indians, sold it all to your real enemies, and even in 1970 dollars — it was way too cheap....” in Pynchon, *Vineland*, p. 373.

⁹³⁷ Gitlin, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York. Bantam Books. 1987. pp. 5-6.

⁹³⁸ “commodity has succeeded in totally colonizing social life” in Debord, *op.cit.*, p. 21.

samooslobođenju našeg vremena od izokrenute istine i istorijska misija povezivanja pojedinaca sa opštom istorijom i njihovim međusobnim dijalogom, koje Debor ističe u Tezi 221.

Pinčon oseća izazov jednog takvog projekta samooslobođenja. Njegova želja projektovana kroz roman *Vajnlend* je da Ameriku hipnotiziranu ideologijom mas-medija i potrošačke kulture ponovo probudi i usmeri na borbu, revolt i pobunu. Stoga su sve piščeve simpatije na strani levo-orijentisanih snaga, hipi pokreta i njegovih marginalizovanih predstavnika u eri osamdesetih godina, u kojoj ne postoji jedna takva revolucionarna i pokretačka snaga koja će se suprotstaviti nacionalnom i supranacionalnom totalitarizmu. Stoga se autor, pričajući nam priču o Frenesi Gejts i njenoj široj porodici, s nostalgijom seća onih perioda američke istorije u kojima su ovakve snage postojale.

Roman *Vajnlend* na svojim stranicama ilustruje primer klasne borbe između američkih socijalističkih revolucionara i reakcionarnih snaga brutalnog kapitalizma, sagledavajući na taj način važan aspekt u istoriji američke nacionalne politike u dvadesetom veku. Dejvid Dikson (David Dickson) ističe da Pinčon ovu istoriju prikazuje iz perspektive političke levice, što predstavlja prilično retku perspektivu u književnosti SAD-a.⁹³⁹ Dikson dodaje da Pinčon to ne čini da bi demonstrirao ili branio levo orijentisane snage počevši od pokreta Industrijskih radnika sveta (The Industrial Workers of the World – IWW), preko borbe sindikalnih udruženja kalifornijskih farmera i radnika zaposlenih u filmskoj industriji do antiratnih pokreta tridesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, već da bi pronašao način da ispriča ove delove američke istorije na način, koji će ukazati na njihovu relevantnost u sadašnjosti.⁹⁴⁰

Kroz priču o Juli Beker i Džesu Traversu, koji je bio član IWW-a, Pinčon oživljava specifičan vid pobune radničkih pokreta protiv američkog kapitalizma tokom dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka. Sam *Vajnlend*, zemlja severnokalifornijskih drvoseča, koja pruža utočište Zojdu Vileru tokom osamdesetih, nastanjena Tanatoidima kao reliktima hipi kulture, koja na kraju romana spaja sve likove i teme poput nadrealističkih sila koje treba da održe porodicu i poraze sistem vlasti, predstavlja mesto na kojem je Džes Travers, otac Saše Travers, počeo svoj angažman u okviru delovanja

⁹³⁹ Dickson, David. "Pynchon's Vineland and "That Fundamental Agreement in What is Good and Proper": What Happens when we Need to Change it?" in I. D. Copestake (Ed.). *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Bern. Peter Lang AG. 2003. p. 37.

⁹⁴⁰ *Ibid.*

Industrijskih radnika sveta.⁹⁴¹ Ovaj kratki odeljak romana opisuje susret i brak dvoje radikalnih revolucionara koji su se upoznali u dvorani Industrijskih radnika sveta, čija je inspiracija bio Džo Hil (Joe Hill, 1879-1915) kontroverzni radnički aktivista, član IWW-a i pisac tekstova i pesama ovog pokreta.⁹⁴² Svet ovo dvoje mladih revolucionara, koji teže ostvarenju „Sna o jednom velikom Sindikalnom udruženju“⁹⁴³ tematski podseća na Dos Pasosov narativ o Meku u okviru *U.S.A. trilogije*. Sličnosti koje na planu narativne tehnike uočava Tomas Argiro (Thomas Argiro) imaju takođe svoju funkciju. Poput Dos Pasosa, Pinčon unosi društvenu istoriju u prozni narativ romana *Vajnlend* povezujući na taj način *Vajnlend* istorijski i retorički sa književnom sferom društvene kritike levog političkog krila.⁹⁴⁴ Kao što Dos Pasos smešta biografske odeljke o Džonu Hilu i Judžinu Debsu (Eugene Debs) unutar proznog diskursa *U.S.A. trilogije*, Pinčon takođe ukazuje na kulturnu istoriju levice referisanjem na Hila i druge sindikalne aktiviste, članove IWW-a u pozadini priča o svojim junacima iz porodice Travers i Gejts. To je razlog što ovakva dela, smatra Argiro, postaju privlačna publici, jer određeni broj njihovih likova utelovljuje ponašanje i lične osobine koje su istorijski prepoznatljive publici i koje su ujedno i nosioci kulturnih ideala kao što su „pravda, istina i američki stil života“.⁹⁴⁵

Poput Dos Pasosovog Meka, naivnog idealiste, koji se, putujući širom SAD-a, pridružuje svim vidovima društvenih pobuna, koje imaju odraz socijalističkih ideja, pa čak i meksičkim revolucionarima, Jula Beker i Džes Travers, ta dva „istinski iskrena srca“, kako ih naziva Erik Solomon,⁹⁴⁶ svoj dom nalaze na drumu, skitajući i držeći ulične govore, izlažući se na taj način raznim opasnostima, između ostalih i sukobima sa Pinkertonovcima i zatvorskim kaznama. U isto vreme Pinčonova slika borbe za socijalnu pravdu snažno afirmiše Kamijevu misao o pobuni koja ima društveni karakter:

Individuum nije sam po sebi oličenje vrednosti, koje želi da brani. Potrebni su u najmanju ruku svi ljudi da bi se te vrednosti sačuvale. U pobuni se čovek

⁹⁴¹ Solomon, Eric. "Argument by Anachronism: The Presence of the 1930s in *Vineland*". In G. Green, D. J. Greiner, and L. McCaffery, *op.cit.*, p. 163.

⁹⁴² Vidi: Hamilton, Neil A. *American Social Leaders and Activists*. New York. Facts on File, Inc. 2002. p. 194.

⁹⁴³ "dream of One Big Union" in Pynchon, *Vineland*, p. 76.

⁹⁴⁴ Argiro, Thomas. "*The X-Files Meets Vineland*". In S. R. Yang (Ed.). *The X-Files and Literature: Unweaving the Story, Unraveling the Lie to Find the Truth*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2007. p. 287.

⁹⁴⁵ "justice, truth and the American way" in Argiro, *op.cit.*, p. 287.

⁹⁴⁶ "true radical hearts" in Solomon, *op.cit.*, p. 163.

identifikuje sa drugim ljudima prevazilazeći se na taj način, tako da je sa tog aspekta ljudska solidarnost metafizička.⁹⁴⁷

Ovakvim snažnim kolektivnim podstrekom inspirisane su i aktivnosti i politički angažman Saše Travers, kćeri Jule Beker i Džesa Traversa, koje Pinčon navodi na samo jednoj strani pominjući euforiju i groznicu radničkih štrajkova predratnog bučnog San Franciska, organizovanje farmera u dolinama Kalifornije, pomaganje meksičkim i filipinskim emigrantima, aktivnosti u oslobađanju Toma Munija iz zatvora i mnoštvo drugih solidarnih i sindikalnih akcija.⁹⁴⁸ Zaokret nastaje sa dolaskom Ruzvelta na vlast. Zanimljiv je Sašin osvrt na godine tokom kojih je F.D. Ruzvelt bio predsednik SAD-a, odnosno početak Drugog svetskog rata kada su štrajkovi ukinuti:

Rat je sve promenio. Dogovor je bio da se ne štrajkuje tokom trajanja [rata]. Mnogi od nas su smatrali da je to bio neki poslednji očajnički kapitalistički manevar, način da se Nacija mobilizuje pod vođstvom Lidera, koji se ne razlikuje mnogo od Hitlera ili Staljina. Ali istovremeno, mnogi od nas su zaista iskreno voleli FDR-a. Ja sam bila toliko zbunjena da sam prestala da radim neko vreme, iako je bilo neverovatnih poslova svuda, samo zato što sam morala o svemu da razmislim.⁹⁴⁹

Saša uočava da pobuna protiv brutalnog kapitalizma ostaje u drugom planu u odnosu na navodno važnije pitanje pobede u ratu. Ukazujući na neobičnu dijalektiku ovog Sašinog stava u kontekstu nacionalne istorije SAD-a, Vilijam D. Klark (William D. Clarke) opaža da Pinčonov izbor reči: 'dogovor da se ne štrajkuje tokom trajanja' rata, označava istovremeno korak napred u smislu javnih delatnosti Ruzveltovog *Nju dila* (*New Deal*), ali isto tako ogroman korak nazad kada je u pitanju borba demokratskih snaga radničkog pokreta i ženskih pokreta.⁹⁵⁰

Iz mnogih Sašinih aktivnosti prepoznaju se ideje o kojima Kami govori, kada ističe da „pobuna ne izbija isključivo i nužno, među potlačenima, već da može biti

⁹⁴⁷ "Therefore the individual is not, in himself alone, the embodiment of the values he wishes to defend. It needs all humanity, at least, to comprise them. When he rebels, a man identifies himself with other men and so surpasses himself, and from this point of view human solidarity is metaphysical". In Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, p. 17.

⁹⁴⁸ Pynchon, *Vineland*, p. 77.

⁹⁴⁹ "The war changed everything. The deal was, no strikes for the duration. Lot of us thought it was some last desperate capitalist maneuver, a way to get the Nation mobilized under a Leader, no different than Hitler or Stalin. But at the same time, so many of us really loved FDR. I got so distracted I quit working for a while even though there were these incredible jobs everywhere, just 'cause I had to try to think it through." In *Ibid.*

⁹⁵⁰ Clarke, William D. "'Where the Woodbine Twineth' - The Interplay of State and Economic Coercion, in Thomas Pynchon's *Vineland*" Paper presented at the annual meeting of the APSA 2008 Annual Meeting, Hynes Convention Center, Boston, Massachusetts, Aug 28, 2008, accessed Sep 25, 2016, from: http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/9/4/9/5/pages294952/p294952-1.php

izazvana samim uvidom u mehanizme ugnjetavanja čija je žrtva neko drugi⁹⁵¹. Ono što Sašu posebno približava kategoriji Kamijevo pobunjenog čoveka jesu i njene spoznaje o merama represije patrijarhalnog sistema:

Sve te silne nepravde koje je videla na ulicama i poljima, na koje gotovo niko nije reagovao, počela je da opaža na neposredniji način, ne kao svetsku istoriju ili bilo šta previše teorijsko, već kao ljudska bića, uglavnom muškog roda, koja žive ovde na planeti, često vrlo blizu, koja čine velike i male zločine, jedan za drugim, prema drugim živim bićima. Možda svi mi treba da se povinujemo Istoriji, razmišljala je, možda ne – ali odbiti da podržavaš idiotarije iz nekog konkretnog, imenovanog izvora – e, to bi mogla biti jedna sasvim druga priča.⁹⁵²

Raspravljajući o ovom konkretnom odeljku, Stiven N. doKarmo (Stephen N. doCarmo) uočava dva potpuno nepodudarna politička obrasca: *Istoriju* koju Pinčon kvalifikuje kao neizbežan i predeterminisan proces i piše je velikim slovom i *odbijanje* da se tom procesu povinuje.⁹⁵³ Imajući u vidu ove dve suprotnosti, uočavamo da pisac ipak ne želi u potpunosti da obeshrabri svoju junakinju, te ona uviđa da odbijanje 'da podržavaš idiotarije' možda i nije tako uzaludan trud. Iako je ugnjetavanje gotovo sigurno neizbežno u svetu, kojim vlada apstraktna Istorija, jedan konkretniji vid odbijanja – veština prepoznavanja da problemi počinju sa zločinima, koje ljudska bića čine drugima, mogla bi biti vrlo delotvorno rešenje.⁹⁵⁴ S druge strane, identifikovanje 'izvora' nije toliko jednostavno u posleratnom svetu na koji Saša aludira. Sile zla su suptilnije i teže ih je izolovati. Odredivši neprekidni progon i torturu muzičara, radikala i korisnika marihuane od strane desničarske Amerike kao centralnu temu romana *Vajnlend*, Piter Brigg (Peter Brigg) imenuje FBI, predsednike i njihove veze sa mafijom, japanskim finansijerima i kartelima (*zaibatsu*) i korporativnu Ameriku kao neke od tih izvora ugnjetavanja.⁹⁵⁵

Ovde se nužno nameću još neka važna pitanja – mogu li se sile koje vrše ugnjetavanje i eksploataciju iskoreniti i pobediti ili je previše nadati se da je tako nešto

⁹⁵¹ "rebellion does not arise only, and necessarily, among the oppressed, but that it can also be caused by the mere spectacle of oppression of which someone else is the victim" in Camus, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, p. 16.

⁹⁵² "The injustices she had seen in the streets and fields, so many, too many times gone unanswered — she began to see them more directly, not as world history or anything too theoretical, but as humans, usually male, living here on the planet, often well within reach, committing these crimes, major and petty, one by one against other living humans. Maybe we all had to submit to History, she figured, maybe not — but refusing to take shit from some named and specified source — well, it might be a different story". In Pynchon, *Vineland*, p. 80.

⁹⁵³ DoCarmo, *op.cit.*, p. 81.

⁹⁵⁴ *Ibid.*

⁹⁵⁵ Brigg, Peter. *The Span of Mainstream and Science Fiction: A Critical Study of a New Literary Genre*. Jefferson, NC and London. McFarland & Company, Inc. 2002. p. 96.

moguće, prvenstveno u svetlu činjenica da je kapitalizam, koga kritika leve orijentacije smatra već dugo korenom svih prisila, dostigao izgleda jedan monolitan status i postao nepobediv. Ta pitanja Pinčon neprestano postavlja u romanu. Ona se provlače i kroz priču o životu Saše i Habela Gejtsa, koji su radili u Holivudu pedesetih godina tokom čuvenog 'lova na veštice', koje je sprovodio republikanski senator Makarti. To je period na koji Pinčon referiše pominjući takozvane „crne liste“, „antikomunistički teror i „zavere tišine“.⁹⁵⁶ Saša, čije su političke aktivnosti nakon rata u potpunosti zamrle, ali koja duboko u sebi ni tada nije odustala od svojih humanih ideala, ovaj period kvalifikuje kao doba izdaje, destrukcije, kukavičluka i laži, koje je filmskom biznisu dalo političku formu. Pa ipak, ova pitanja postaju najviše relevantna u svetlu revolucionarnih šezdesetih godina, jer su šezdesete, kako je objasnio Marej Bukčin (Murray Bookchin) naročito značajne, pošto su pokušale da se nose sa problemima koje je radikalna levica, koja se pojavila tridesetih godina, ostavila nerešenim.⁹⁵⁷

Centralni motiv romana – traganje Preri Viler za majkom Frenesi Gejts uvodi nas u priču o pobuni izmišljenog američkog koledža Surf i stvaranju Narodne republike rokenrola – PR³ (*The People's Republic of Rock and Roll*). Frenesi Gejts je bila jedan od osnivača filmskog kolektiva pod nazivom „24 kvadrata po sekundi“ (24fps) koji je odigrao značajnu ulogu u pobuni pomenutog koledža. Kao što će Preri saznati dok joj se pred očima odmotava filmska traka „Movieole“ pohranjena u kompjuterskom sistemu Sestrinstva kunočija, neki od članova ovog kolektiva nisu bili samo tvorci filma, već i anarhisti koji su učestvovali u bombaškim incidentima, čiji je manifest izražen kroz uverenje da je „kamera oružje“.⁹⁵⁸ Priča o ovim događajima konstruisana je kroz niz analepsi u romanu, čiju osnovu predstavljaju fajlovi na koje Preri nalazi u kompjuteru, snimci koje je Frenesi zabeležila, razgovori Preri sa DL, kao i nekih drugih likova u romanu i na kraju, kroz mnoštvo aluzija na kontrakulturu. Dakle, roman se ne dešava šezdesetih godina, već su šezdesete jedna od njegovih ključnih tema. Stoga ne čudi zapažanje Dejvida Vajata (David Wyatt) da se roman *Vajnlend* pojavio krajem osamdesetih godina dvadesetog veka, kako bi nagovestio da je najveća nada devedesetih da ponove šezdesete.⁹⁵⁹ Vajat je svakako mislio na revolucionarni potencijal koji je to

⁹⁵⁶ "the blacklist period"; "the anticommunist terror"; "the conspiracy of silence" in Pynchon, *Vineland*, p. 81.

⁹⁵⁷ Bookchin, Murray. "Between the '30s and the '60s". In S. Sayres *et al* (Eds.). *The 60s without Apology*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1984. p. 192.

⁹⁵⁸ "A Camera is a gun". In Pynchon, *Vineland*, p. 197.

⁹⁵⁹ Wyatt, David. *Out of the Sixties: Storytelling and the Vietnam Generation*. Cambridge. Cambridge University Press. 1993. p. 11.

doba u sebi nosilo. Međutim, kako i sam uviđa, Pinčonova istorija šezdesetih je priča o Ledi, koja ulazi u zaveru sa svojim Labudom, odnosno radikalnoj Frenesi Gejts, koja odlučuje da se udruži sa FBI agentom Brokom Vondom, što dovodi do izdaje pokreta, korupcije njegovog vrha i napuštanja sopstvene kćeri.⁹⁶⁰ U tom smislu u potpunosti se možemo složiti sa Semjuelom S. Koulom (Samuel C. Coale) koji zapaža da roman snažno oslikava potencijal koji je hipi pokret imao, ali i način na koji je uništen iznutra, od strane vladinih agenata, vladinih doušnika i kooptirane dece cveća, koja su izdala svoje saborce.⁹⁶¹

Frenesi Gejts i Zojd Viler su tipičan primer načina na koji je hipi generacija živela i razmišljala: eksperimentisanje u seksu, pokazivanje interesovanja za istočni misticizam, širenje ljubavi, korišćenje marihuane i psihodeličnih droga, kao i utopijska razmišljanja da su u potpunosti liberalni.⁹⁶² Poput Frenesi i Zojda, kontrakultura je gajila određeni način ponašanja i umetničkog izraza (kao što su duga kosa, rok muzika, korišćenje droga), koji su se postepeno širili Amerikom i svetom: milioni mladih ljudi su tragali za nematerijalnim, pacifističkim društvom, u kojem bi mogli izraziti svoje prirodno i individualno biće.⁹⁶³

Način na koji je Pinčon naslikao pobunu fiktivnog koledža Surf u velikoj meri korespondira sa Kamijevim osnovnim idejama o pobuni kako u metafizičkom, tako i u istorijskom smislu. Štaviše, Pinčonova slika nam daje dva odraza Kamijevog pobunjenog čoveka: Vida Atmana kao ikonu metafizičke pobune, one sile kontrakture oličene u anarhizmu i Reksa Snavlija (Snuvvle), tipičnog revolucionara marksističke orijentacije i maoističke retorike na koloseku istorijske pobune. Tenzija između ove dve struje je prema mišljenju Majkla O'Brajana (Michael O'Bryan) nešto što je obeležilo pokret šezdesetih, nešto što je stvorilo 'dve kontrakture', onu koja je gravitirala ka marksizmu i onu koja je naginjala anarhizmu.⁹⁶⁴

U svojoj studiji pod nazivom „U odbranu *Vajnlenda*: Pinčon, anarhizam i nova levica“ ("In Defense of *Vineland*: Pynchon, Anarchism and the New Left"), O'Brajan

⁹⁶⁰ Waytt, *op.cit.*, p. 11.

⁹⁶¹ Coale, Samuel C. *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa. University of Alabama Press. 2005. p. 164.

⁹⁶² Gruić Grmuša, Lovorka. "(Post)utopian *Vineland*: Ideological Conflicts in the 1960s and the 1980s". *European Journal of American Studies* [Online]. Vol 5. No 3. 2010, accessed Sep 25, 2016, from: <https://ejas.revues.org/8833>.

⁹⁶³ Rielly, Edward J. *The 1960s*. Westport, Connecticut & London. Greenwood Press. 2003. p. 87.

⁹⁶⁴ O'Bryan, Michael. "In Defense of *Vineland*: Pynchon, Anarchism and the New Left". *Twentieth-Century Literature*. 62.1. March 2016. p. 5.

pokušava da objasni značaj romana *Vajnlend* kao artefakta kontrakture šezdesetih.⁹⁶⁵ Ovaj autor istovremeno ukazuje da je Pinčonov narativ o radikalnoj politici šezdesetih, u prvom redu, njegov politički stav, koji zastupa ideje anarhizma, vrlo često prećutkivan u polemikama o kontrakturni šezdesetih. Ova vrsta anarhističkog aktivizma, koja je prikazana kroz istoriju američkog radikalizma u sekvencama Pinčonovog istorijskog narativa, čiji su akteri revolucionari porodice Travers i njihovi potomci, može se pronaći u anarho-sindikalističkim idejama, koje zastupaju Noam Čomski i Marej Bukčin, kao i društvenoj kritici i filozofiji anarhizma Pola Gudmena. Stoga se Pinčonova historiografska beleška o generacijama radikalnih revolucionara i njihovoj istorijskoj pobuni može prvenstveno čitati kao lekcija budućim borbama za socijalnu pravdu, koji treba da uče na greškama svojih predaka.

4.4. Postmodernistički Sizif i hipi-metafizika u romanu *Skrivena mana*

4.4.1. Apсурdni horizont Pinčonove Kalifornije

Apsurdni čovek stoga opaža da je univerzum veoma vreo, ali hladan, transparentan i ograničen, prostor gde ništa nije moguće, ali je sve dato i izvan čega je sve destrukcija i ništavilo. On potom može doneti odluku da pristaje na život u takvom univerzumu iz kojeg crpi svoju snagu, odbijanje da se nada i svoj neoboriv dokaz da u životu nema utehe.⁹⁶⁶

Sa romanom *Skrivena mana* Pinčon ponovo na književnu scenu uvodi mnoštvo apsurdnih junaka: pikarske likove privatnog detektiva Doka Sportela, zavisnika od širokog spektra lakih i povremeno težih droga, policajca Bigfuta Bjornsena, koji mu je uvek za petama, advokata Sonča, koji direktnom aluzijom na Servantesovog štitonošu Sanča Pansu, doprinosi donkihotovskoj atmosferi, potom surfere, bajkere, narkomane, zatvorske bande, rok grupe, sekte *New Age* pokreta i grupi devojke. Iako se kompleksnost ovog romana ne može porediti sa nekim od Pinčonovih dela, koja su u prethodnim poglavljima bila predmet analize (*Duga gravitacije* ili roman *V.*), on ipak u sebi nosi

⁹⁶⁵ O'Bryan, *op.cit.*, p. 2.

⁹⁶⁶ "Absurdist man glimpses thus a universe that is burning but icy, transparent and limited, where nothing is possible but all is given, and beyond which all is destruction and nothingness. He might then decide to agree to live in such a universe and draw from it his strength, his refusal to hope, and his incontrovertible evidence of a life that has no consolations". In Travers, Martin. *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York. Continuum. 2001. pp. 288-289.

obilje pinčonovskih obeležja: sintezu umetničke i pop kulture, mnoštvo referenci na filmove i popularnu muziku, bravurozne igre rečima, ironiju, skatološki humor, crni humor, originalne songove, paranoju i slično. Ponovno vraćanje Kaliforniji u vremenskom okviru sedamdesetih godina dvadesetog veka poslužiće Pinčonu da još jednom baci osvrt na „psihodelične šezdesete“⁹⁶⁷ na sličan način na koji je to činio iz perspektive osamdesetih u romanu *Vajnlend*.

Skrivena mana je na mnogim svojim stranicama stanište svesti o besmislu i lokalitet sizifovskih napora. Smešten u Los Anđeles tokom perioda kada se Nikson nalazio u Beloj kući, Regan imao dužnost guvernera Kalifornije, a Čarls Manson i njegovi sledbenici čekali suđenje za niz ubistava koje su počinili, roman je još jedna alegorija modernog američkog života. Poput romana *Objava broja 49* i *Vajnlend* sa kojima čini grupu 'kalifornijskih romana' i ovaj roman predstavlja Pinčonovu „duboku parabolu potrošačkog kapitalizma“.⁹⁶⁸ Ono što posebno karakteriše ove Pinčonove kraće romane, za razliku od njegovih kompleksnijih dela, jeste karakteristična kombinacija nekonvencionalnosti, opuštene atmosfere i sklonosti ka apsurdu (ili čak potpunog prihvatanja istog), koji Kaliforniju razlikuje od ostalih četrdeset i devet zemalja SAD-a.⁹⁶⁹ Poput Zojda Vilera ili Mučo Masa iz prethodnih kalifornijskih romana, Dok Sportelo, Pinčonov protagonista, je još jedan tipičan Pinčonov lik, kojeg karakteriše nekonvencionalnost i flegmatičnost, kao i pravičnost i pristajanje na žrtvu za nešto što smatra višim ciljem. Tu je i Miki Vulfman, vlasnik nekretnina *Čenel vju estejts*, kao personifikacija one vrste kalifornijskog mogula kakav je Pirs Invereriti iz *Objave broja 49*. Priča o njegovom nestanku uvodi čitaoca u svet građevinske mafije i „duge žalosne istorije zloupotrebe zemljišta u Los Anđelesu“, sa direktnim aluzijama na proterivanje Meksikanaca, američkih Indijanaca i afroameričkih porodica iz svojih naselja, radi izgradnje tržnih centara, stadiona i stambenih naselja kakvo je *Čenel vju estejts*. Ovu parabolu prati niz priča o eksploataciji prirodnog okruženja, rasnoj mržnji, antisemitizmu, kao i poslovičnoj sprezi između policije, FBI-a i mafije. Otuda i priča o *Čenel vju estejtsu* kao „Konceptu Majkla Vulfmana“ asocira na stecište akcijskog kapitala Pirs Invereritija i urbane koncepte fiktivnog grada San Narcisa iz romana *Objava broja 49*, koji su Edipi

⁹⁶⁷ Pinčon, Tomas. *Skrivena mana*. Prevela s engleskog Nina Ivanović Muždeka. Beograd. Čarobna knjiga. 2011. str. 82.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, str. 139.

⁹⁶⁹ Millard, Bill. "Pynchon's Coast. *Inherent Vice* and the Twilight of the Spatially Specific". In S. McClintock and J. Miller (Eds.). *Pynchon's California*. Iowa City. University of Iowa Press. 2014. p. 67.

Mas izgledali „rahitično i groteskno“.⁹⁷⁰ S druge strane, kompleks *Arrepentimiento*, Mikijev humanistički poduhvat, koji bi nudio utočište siromašnima i beskućnicima, predstavlja pandan geografskom Vajnlendu u istoimenom romanu, koji je bio utočište za „decu cveća“ šezdesetih godina. Postoje, naravno, sile zbog kojih ni Vajnlend ni *Arrepentimiento* nisu održivi. To su svi oni koji štite interese krupnog kapitala. U romanu *Vajnlend* je prilično jasno da se radi o interesima raznih kablovskih kompanija i stranih investitora, dok u *Skrivenoj mani* postoji više faktora koji neće dozvoliti Mikiju Vulfamanu da ostvari ovaj svoj san: sam sistem neoliberalnog kapitalizma i država oličena u FBI-u u službi tog sistema.

Na ovaj roman možemo gledati i kao na neku vrstu nastavka romana *Vajnlenda*. Pinčonovi politički stavovi, ista vrsta sarkastičnog i ironičnog humora, koji provejavaju kroz česte aluzije na kontraobaveštajnu službu, ozloglašen kontra-subverzivni program FBI-a i nesposobnost policije Los Anđelesa, samo su neke od karakteristika na koje nailazimo u oba romana. Pinčonovi stavovi u vezi sa medijima, u prvom redu, televizijom i vrstom manipulacije koju vrši nad publikom, ponovo dolaze do izražaja: „televizija je prezasićena tim silnim policijskim serijama“, koje doprinose dobrom imidžu policije, a u suštini su „prokleta ispiranje mozga koje ide u prilog pandurima“.⁹⁷¹ Vremenski otklon od dvadeset godina u romanu *Vajnlend* daje likovima dovoljno prostora da sagledaju šta im se stvarno desilo u prošlosti i kakve ožiljke iz tog perioda nose. U romanu *Skrivena mana* rane su još uvek sveže. Dok Sportelo i njegovi prijatelji hipici se još uvek suočavaju sa brodolomom jedne ere, koja je usred procesa raspadanja. Međutim, preovlađujuće osećanje nije bes, već zbunjenost. Oni se nostalgично vraćaju na onaj kratak period šezdesetih kada je izgledalo da bi se proročanstvo rok benda Dors (*The Doors*) izraženo kroz stihove pesme „Pet na jednoga“ („Five to One“, 1968): „Oni imaju oružje/ Ali mi smo brojniji/Pobeđujemo sigurno“⁹⁷² moglo ispuniti, istovremeno sumnjajući da je to uvek bila samo jedna velika iluzija. Analizirajući neortodoksnu vrstu kontrakulturnog otpora, koji je ovaj bend promovisao, Kristofer Krenšo (Christopher Crenshaw) je naveo i drugo značenje reči 'number' na koje je ukazao Rej Manzarek, saosnivač ovog benda i klavijaturista, u intervjuu za časopis *Life*. Naime, Manzarek je objasnio da se u Kaliforniji

⁹⁷⁰ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 25.

⁹⁷¹ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 113.

⁹⁷² “They got the guns/But we got the numbers/Gonna win, yeah“ in Morrison, Jim. “Five to One“. Accessed Nov 4, 2016, from: <https://www.letras.mus.br/jim-morrison/1525531/>.

reč 'number' može koristiti i da označi džoint, odnosno cigaretu marihuane.⁹⁷³ Na isti način je dvosmislen i Pinčonov roman, odnosno njegova slika kontrakulture, koja je početkom sedamdesetih godina predstavljala subverzivnu silu i pokret otpora protiv dominantnih vrednosti kapitalističke i militarističke Amerike i političkog establišmenta Niksonove administracije. Hipi kultura koja je delovala šezdesetih godina u SAD-u, oličena u sintagmi seks, droga i rokenrol, verovala je da se stasavanjem *Baby boomers*-a stvorio novi način da se kreira američka politika i društvo. Politika Ričarda Niksona, koja je definisala vrednosti Amerike početkom sedamdesetih i tokom rata u Vijetnamu, je u najboljem slučaju tolerisala hipi etos, a potom ga eksploatisala u komercijalne svrhe. Prema viđenju Ronalda Kreja (Ronald Creagh) hipi pokret se može smatrati poslednjim spektakularnim izbijanjem utopijskog socijalizma, koji karakteriše želja za transformacijom društva, ne kroz političku revoluciju ili reforme, koje treba da sprovede država, već kroz stvaranje kontra-društva socijalističkog karaktera usred postojećeg sistema.⁹⁷⁴ Ovo naivno, utopijsko viđenje društvene transformacije ukazuje na nedostatak političkog usmerenja hipi kulture, koja bira da živi apsurd u punom smislu te reči. Pacifizam, liberalizam, eksperimenti sa drogama, životni stil koji karakteriše kršenje društvenih konvencija ponašanja i oblačenja (dugačka kosa, brada, šarena odeća) neka su od obeležja etike i estetike otpora ove kulture, prema kojoj Pinčon gaji izuzetnu naklonost. Predstavljeni u romanu kao žrtve maltretiranja, šikaniranja i privođenja od strane policije, u najvećem broju slučajeva zbog životnog stila, a u manjoj meri zbog ozbiljnijih prestupa, Pinčonovi hipici uglavnom nemaju jasniju političku viziju i ideologiju, a jedino oružje im predstavljaju različite psihoaktivne supstance od marihuane, LSD-a (poznatog i pod nazivom esid) do heroína, koje im pomažu da se suoče sa mučnom stvarnošću. Pinčon, međutim, i u ovom romanu, kao i u *Vajnlendu* potencira još jedan ozbiljan problem: kooptaciju kontrakulture od strane vladinih kontraobaveštajnih službi i probleme postojanja doušnika. Ovo vrlo slikovito opisuje razmišljanje Doka Sportela:

Da li je bilo moguće da su, na svakom okupljanju – na svakom koncertu, mirovnom skupu, mirnim demonstracijama u ime ljubavi, prava na postojanje i šizenje, ovde, gore na severu, na Istočnoj obali, gde god – te mračne sile sve vreme bile na delu i

⁹⁷³ Crenshaw, Christopher. "Five to One: Rethinking the Doors and the Sixties Counterculture". *Music Politics*. Volume VIII. Issue 1. Winter 2014. Accessed Nov 4, 2016, from: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.103>

⁹⁷⁴ Creagh, Ronald. *Laboratoires de l'Utopie: Les communautés libertaires aux États-Unis*. Paris. Payot. 1983. pg. 11.

prisvajale muziku, otpor vlasti, seksualnu želju, od epske do svakodnevnog, sve čega su se mogli dočepati, zarad drevnih sila pohlepe i straha?⁹⁷⁵

Pinčonov Los Anđeles prikazan u romanu *Skrivena mana* je kao Borhesov Alef – tačka koja sadrži sve ostale tačke Kalifornije sedamdesetih koje karakteriše ekspanzija korporativnog kapitalizma oličena u mnogostrukim značenjima entiteta *Zlatni očnjak*, potom „bajni svet ovisničkog ponašanja“⁹⁷⁶, koji je opet dvoznačan, jer s jedne strane implicira široko rasprostranjeno korišćenje marihuane i raznih drugih vrsta opojnih i sintetičkih droga, a s druge, anticipira kroz neslućene mogućnosti dobijanja informacija putem mreže ARPAnet, budući digitalni svet, odnosno zavisnost od Interneta. Poseban kolorit psihodeličnog doba s početka sedamdesetih stvaraju slike s plaža, iz barova i restorana, *New age* trendovi, artefakti popularne kulture, koji čine sastavni deo društvenog života i neizbežnu temu svih razgovora: likovi iz sitkoma, crtanih filmova, televizijskih šou programa i šou biznisa. Kao i svi prethodni Pinčonovi romani i ovaj roman odiše paranojom. Ona je nekad deo halucinacija i deluzija usled korišćenja narkotika, a nekad je posledica straha, koji se reflektuje zbog represije, koju društveni sistem i njegova aparatura oličena u policiji Los Anđelesa vrši nad kontrakulturom. Najzad, tu je i priča o infiltriranju nekadašnjih hipika, rok muzičara i narkomana u antiratne, antiregrutacijske i antikapitalističke grupe, gde je na delu „cinkarenje za sopstvenu državu“.⁹⁷⁷

Kao takva, Pinčonova Kalifornija sadrži mnoštvo obeležja apsurdnog univerzuma, kojem je Kami dao svoje filozofsko tumačenje, ali unosi i sasvim nove karakteristike apsurdne stvarnosti u kojoj brojni Pinčonovi junaci guraju svaki svoj kamen složene i haotične egzistencije: Dok Sportelo u apsurdnoj borbi za istinu i pravdu, koji uglavnom pruža svoje usluge privatnog detektiva *pro bono*, Koj Harlingen, rok muzičar i zavisnik od heroina, prinuđen da lažira sopstvenu smrt kako bi ušao u skupi program odvikavanja od heroina i spasao svoju porodicu, Miki Vulfman, beskrupulozni mogul koji se preobražava u humanistu s namerom da razdeli svoje bogatstvo siromašnima i beskućnicima. Tu su i klasični apsurdni likovi poput zlog policajca Bigfuta Bjornsena ili plaćenog ubice Adrijana Paše, koji su vrlo bliski tipičnim Kamijevim likovima iz romana *Stranac* i drame *Nesporazum*, čije živote nužno prate patnje, nasilja, zločini i smrti.

⁹⁷⁵ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 151.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, str. 109.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, str. 341.

Pinčon u ovom romanu stvara jedan potpuno novi apsurdni horizont, gde antička mitska slika Sizifa kao heroja apsurdna, kojeg Kami vidi kao srećnog, dobija svoj postmodernistički prototip. Da bismo shvatili u kojoj meri ovaj prototip izlazi iz okvira klasičnog kamijeuskog heroja apsurdna, potrebno je da pomenemo još neke postmodernističke koncepte apsurdna, koji svojim idejama upotpunjuju apsurdni univerzum Pinčonovih likova. Jedan od njih je mjuzikl „Roki horor šou“ ("The Rocky Horror Picture Show", 1975) reditelja Džima Šarmana (Jim Sharman), koji svojim epigramom ulazi u srž problema apsurdne egzistencije: „I gmižući po površini planete/ Neki insekti koje ljudska rasa zovemo/ Izgubljeni su u vremenu i u prostoru/ I značenju“.⁹⁷⁸ Ovaj mjuzikl u obliku horor-komedije sa Pinčonovim romanom deli još neka bitna obeležja: ne priznaje nikakva ograničenja, ni tabue, forsira *trash* estetiku punu seksa i rok muzike, koristi salve crnog humora, a samim svojim krajem poentira traganje za značenjem i smislom ljudske egzistencije u prostoru i vremenu. Upravo taj kraj mjuzikla, koji nagoveštava da je svet u osnovi bez značenja, u izvesnoj meri korespondira sa poslednjim stranicama Pinčonovog romana, na kojima Dok Sportelo zaustavljen u konvoju automobila nepoznate dužine u magli razmišlja na koji način da se izvuče. Ako sad uporedimo simboliku jednog i drugog dela, na tom planu ćemo uočiti ekvivalente: autoput bi bio metafora planete, konvoj automobila metafora ljudske rase, a magla metafora izgubljenosti u vremenu, prostoru i značenju. Postoji li mogućnost prevazilaženja ove egzistencijalne situacije, odnosno pronalaženja egzistencijalnog izlaza, koji vodi u manje apsurdni svet? Čini se da Pinčonov protagonist vidi više alternativa, a ona koja bi ga u najvećoj meri spasila izražena je u njegovoj želji „da se magla razide i da se, nekako tamo gde je ona bila, ukaže nešto drugo“.⁹⁷⁹

Budući da je ovo poslednja rečenica romana, sam roman kao i njegov filmski korespondent nagoveštavaju da je i postmodernistički horizont još jedno određite čovekove apsurdne egzistencije. Postoji li, međutim, ipak, alternativa koju sugerise Pinčonova poslednja rečenica? Kao i u ostalim Pinčonovim delima, otvoren kraj romana predstavlja pitanje postavljeno čitaocu. Na čitaocu je da sam dovrši kolaž umetničkog dela, da pronade upravo onaj delić koji će upotpuniti slagalicu. Za njim treba tragati kako unutar samog dela, tako i među sličnim konceptima, koji su obeležili misaoni horizont epohe u kojoj je delo nastalo. U tom smislu osvrnućemo se i na uvide koje nudi sociologija

⁹⁷⁸ "And crawling on the planet's face/Some insects called the human race/Lost in time and lost in space/And meaning" in Dika, Vera. "The Rocky Horror Picture Show". In V. Dika. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge. Cambridge University Press. 2003. p. 112.

⁹⁷⁹ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 415.

apsurda – vid proučavanja apsurdnog horizonta, koji se pojavio kasnih šezdesetih, inspirisan, baš kao i Pinčonov roman, dobom društvenih promena, vremenom sučeljavanja ustanovljenih vrednosti i normi, novih društvenih i političkih pokreta, pojave novih vidova života i talasa razmišljanja. U kovitlacu ovih promena, sociologija apsurda je pokušala da opiše ovo novo društveno okruženje i čovekovu ulogu u njemu. Dva autora Stanford M. Lajman (Stanford M. Lyman) i Marvin B. Skot (Marvin B. Scott) su svoje viđenje ove discipline izneli u knjizi pod nazivom *Sociologija apsurda* (*A Sociology of the Absurd*, 1970). Polazeći od činjenice da su otuđenje i nesigurnost fundamentalna osećanja života, ovi sociolozi smatraju da je prevazilaženje apsurda moguće kroz koncept rehumanizacije čovečanstva, što bi bio zadatak svakog od nas.⁹⁸⁰ Prateći još neke pravce razmišljanja sociologije apsurda koja osvetljava i na one aspekte egzistencije koje Glen Gudvin (Glenn Goodwin) naziva „*institucionalnom apsurdnošću*“⁹⁸¹ modernog života, govoreći pri tom konkretno o američkoj društvenoj sredini, pokušaćemo da shvatimo na koji način se Pinčonovi junaci nose sa svojom apsurdnom egzistencijom, kako prevazilaze apsurd i da li kontrakultura kojoj pripadaju ima pravi egzistencijalni odgovor na apsurd.

4.4.2. Apsurdni junaci i prostori u romanu *Skrivena mana*

Podimo od istorijske faktografije u romanu. Događaj koji u velikoj meri prožima Pinčonovu *Skrivenu manu* nije ni kulturni fenomen „Leto ljubavi“ („Summer of Love“) iz 1967. godine, ni Festival muzike i umetnosti u Vudstoku iz 1969. godine, već posledice i događaji nakon serije masovnih ubistava koje je počinio kult Čarlsa Mensona pod nazivom „Porodica“.⁹⁸² Kao što naslov romana sugeriše, postoji „mana“ skrivena u gotovom svakom životu Los Anđelesa, a „moralna ambivalentnost“⁹⁸³ karakteriše gotovo svaki događaj i svaku odluku koju donose likovi. Iako Pinčonov narator zatvara oči pred hipicima, koji koriste marihuanu, poput Doka i njegovih bliskih prijatelja, on ispunjava roman primerima nekih drugih aktivnosti, koje bi se lako mogle etiketirati kao mana ili u pravnim terminima – korupcija. Hipici koji koriste marihuanu su u osnovi bezazleni

⁹⁸⁰ Lyman, Stanford M. and Scott, Marvin B. *A Sociology of the Absurd*. Second Edition. New York. General Hall, Inc. 1989. p. 2.

⁹⁸¹ „*institutional absurdity*” in Goodwin, Glenn. "On Transcending the Absurd: An Inquiry in the Sociology of Meaning". *American Journal of Sociology*. Vol. 76. No. 5. Mar., 1971. p. 838.

⁹⁸² Duyfhuizen, Bernard. "God knows, Few of Us Are Strangers to Moral Ambiguity": Thomas Pynchon's *Inherent Vice*" (review). *Postmodern Culture*. 19.2. January 2009. para. 1. Accessed Nov 25, 2016, from: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.109/19.2duyfhuizen.txt>.

⁹⁸³ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 14.

(predstavljaju opasnost jedino po sebe same), ali ogroman heroinski kartel *Zlatnog očnjaka* treba raskrinkati. S obzirom na umešanost korumpirane policije i vlade koje štite kartel, zadatak u velikoj meri preuzima Pinčonov protagonista Lari „Dok“ Sportelo, privatni detektiv hipik ili „privatno njuškalo“.⁹⁸⁴

Sam početak romana je pomalo apsurdna scena: Šasta Fej, Dokova bivša devojka, pojavljuje se ponovo u njegovom životu sa molbom da istraži slučaj zavere protiv njenog sadašnjeg ljubavnika, Mikija Vulfmana, u koju pokušavaju da je uvuku Mikijeva žena i njen ljubavnik, sa namerom da otmu Mikija i zatvore ga u ludnicu. Druga dva Dokova klijenta Tarik Halil, član zatvorske bande pod nazivom *Arijevska braća* i Houp Harlingen, žena Koja Harlingena, koji je lažirao svoju smrt, usložniće Dokovu istragu, koja će, računajući se u nekoliko pravaca, imati jedan zajednički cilj: otkrivanje misterije tajnog entiteta *Zlatni očnjak*. Bez namere da ulazimo u detaljnije rasprave o žanru, napomenućemo samo da postojanje svih ovih aktera i elemenata: privatnog detektiva, famozne *femme fatale*, dvostruke ljubavne šeme i misteriozne zavere ukazuje na Pinčonov omaž piscima detektivske prozne forme poput Dešijela Hemeta (Dashiell Hammett) ili Rejmonda Čendlera (Raymond Chandler), koji mu je, možda još bliži, jer smešta radnju romana u Los Anđeles i gradi lik privatnog detektiva, koji deli vrednosti i stavove običnih ljudi, nepotkupljiv je i najčešće ima prazan bankovni račun.

Akteri i događaji u romanu, kao i odnos protagoniste Doka Sportela prema njima određuju ovaj roman kao roman „situacije apsurdna“.⁹⁸⁵ U tom smislu, *Skrivena mana*, baš kao i *Vajnlend* suočava čitaoca u mnogo većoj meri, nego neki drugi Pinčonovi romani, sa svetom koji je njegov sopstveni, koristeći pri tom sva ona jezičko stilska izražajna sredstva poput ironije, crnog humora, inkongruencija, alogizama, skatološkog humora i elemenata burleske, zbog kojih refleksija tog sveta izgleda komično, a duboko u sebi je apsurdna i sumorna. Tome doprinosi i percepcija događaja i situacija u romanu iz Dokove perspektive, najčešće blaže ili u većoj meri pomućene zbog korišćenja psihogenih supstanci. S druge strane, sam Dok Sportelo je često žrtva i te perspektive i toga što je do nje dovelo. Ilustrativan primer za to je nešto što Dokov *frenemy* Bigfut Bjornsen naziva „obrascem“: policija zatiče Doka dva puta na mestu zločina kako spava, što je u oba slučaja posledica korišćenja marihuane i Dokove nesmotrenosti prilikom istrage koju je sprovodio pre nego što se sam zločin dogodio i što ga je u oba slučaja učinilo glavnim

⁹⁸⁴ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 272.

⁹⁸⁵ Vidi: Slocombe, *Nihilism and the Sublime Postmodern*, p. 109.

osumnjičenim. Obe situacije su u svojoj suštini duboko apsurdne i predstavljene kombinacijom crnog humora, elemenata *slapstick* humora i ironije, koja je inače u osnovi svih dijaloga između Doka i Bigfuta, što ih čini bravuroznim i izražajnim, te stoga neobično zabavnim za čitaoce.

Mišel Fuko je u svom radu pod nazivom „O drugim prostorima“ (“Des Espace Autres”, 1967) epohu druge polovine dvadesetog veka, pa samim tim i postmodernizma, odredio kao epohu prostora, simultanosti, jukstapozicije, epohu bliskog i dalekog, susednog, raspršenog.⁹⁸⁶ Ovaj Fukoov rad je značajan i zbog njegovog definisanja heterotopija, kao realnih mesta koja postoje u svakoj kulturi i civilizaciji, koja su u temeljima društva i reprezentuju sva ostala realna mesta, tako što prekidaju kontinuitet sa uobičajenim svakodnevnim prostorima i unose kvalitet i karakteristike drugačijeg, alternativnog prostora. To su vrlo raznolika mesta u kojima se reflektuje društvo, koje odaju otuđujuću reprezentaciju epohe, a smeštena su na rubovima društva, u liminalnoj poziciji, otkrivaju granice simboličnog.⁹⁸⁷ Sledeći istragu Doka Sportela, koja prati ubistvo Glena Čarloka, potom nestanak Mikija Vulfmana, Šaste Fej i Koja Harlingena, sagledaćemo suočavanje Pinčonovog protagoniste sa apsurdom kroz simboliku i značaj određenih prostora u romanu.

Prvo od takvih mesta je stambeno naselje *Čenel vju estejts*, vlasništvo Mikija Vulfmana, koje u romanu predstavlja direktnog oponenta Gordita plaži, na kojoj Dok Sportelo živi. Gordita je jedna od onih enklava outsajdera, koje Pinčon smatra dragocnim: dom surfera, roker, različitih pripadnika *New Age* pokreta, narkomana, paranoika i otkaćenih hipika. To je još jedna verzija raznih grupacija koje Pinčon pominje u *Objavi broja 49*, a koje su odlučile da se povuku iz života republike.⁹⁸⁸ *Čenel vju estejts* samim svojim imenom na očigledan način povezuje izgradnju predgrađa sa globalnom potrošačkom ekonomijom putem televizije i drugih vidova zabavnih sadržaja, koji se emituju putem ekrana – veza koju smo već uočili kako funkcioniše u sinergetskom dejstvu TV reklama i carstva nekretnina Pirs Invereritija. Apsurd ovog koncepta leži u duboko ukorenjenom jazu i sve dubljem neskladu između sopstva i onog što nameće društvo potrošačkog neoliberalnog kapitalizma. Zato imamo njegovu alternativu – svet Gordita

⁹⁸⁶ Foucault, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“. Translated from the French by Jay Miskowicz. Accessed Nov 12, 2016, from: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.

⁹⁸⁷ West-Pavlov, Russell. *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam, New York. Rodopi. 2009. p. 138.

⁹⁸⁸ Dussere, Erik. *America is Elsewhere: The Noir Tradition in the Age of Consumer Culture*. New York. Oxford University Press. 2014. p. 145.

plaže. Prema mišljenju sociologa apsurdna ovaj nesklad se ne može rešiti putem velikih institucija društva, niti bilo kakvih društvenih aranžmana, već isključivo putem interpersonalnih običaja i rituala i svega onog što ih čini. Drugim rečima, ovaj vid rešenja predstavljaju ti mali segmenti života: svakodnevni razgovori i interakcija. Upravo ti segmenti su trajno izgubljeni u kulturi vizuelnih medija koja stvara pasivne posmatrače, čija svest više nije u stanju da percipira svoj apsurdni položaj, pa samim tim ni da ga menja. Zato je svet Gordita plaže ona „mala zagrada svetlosti“, odraz psihodeličnih šezdesetih, suprotstavljen „TV manijacima [koji uživaju] u video- vasseljeni“.⁹⁸⁹

Drugi problem na koji ukazuje Pinčon kroz sumornu viziju *Čenel vju estejtsa* jeste činjenica da je ovaj projekat manifestacija duže istorije razbaštinjenja. Nove tipske kuće, koje je Dokova tetka Rit nazivala „nova preskupa sranja“⁹⁹⁰, sagrađene su u krajevima gde su nekada živeli Afroamerikanci. Glend Gudvin, koji je proučavao faktore disonance u institucionalnim strukturama društva (posebno među studentima i afroameričkom populacijom SAD-a) tvrdi da je američko društvo ranih sedamdesetih sve više bilo svesno činjenice na koju je ukazivao Kami: da duh pobune jedino može postojati u društvu u kojem teorijska jednakost skriva ogromnu nejednakost.⁹⁹¹ On dalje tvrdi da određeni članovi društva postaju svesni ove realnosti i da njihova reakcija na to postaje vid pobune. Upravo taj vid pobune predstavlja kontrakultura koja se pojavila šezdesetih godina. Međutim, baš kao što je i Pinčon predstavio svet hipika, surfera, rok bendova i ostalih stanovnika Gordita plaže kao poslednju „zagradu svetlosti“, koja je polako nestajala bez jasne vizije i usmerenja, tako i Gudvin tvrdi da kontrakultura šezdesetih spada u onu vrstu kulture otpora koja kada prepozna apsurdnost društvenog života, postaje defetistički orijentisana, povlači se i beži od realnosti.⁹⁹² Najjaču potvrdu ovog stava možemo pronaći u romanu kada Houp Harlingen, nekadašnja zavisnica i diler heroína, pokuša da objasni da je uzimanje ove droge bio način na koji je određeni deo njene generacije shvatao slobodu – „slobodu od tog beskonačnog ciklusa izbora srednje klase koji uopšte nisu izbori – u svetu nevolja koje su se svodile samo na jedno jednostavno pitanje, pitanje nabavljanja droge.“

Zanimljivo je da Houp Harlingen sagledava apsurd kroz pripadnost srednjoj klasi, kolotečini života te najveće grupacije, koja određena klasnom pripadnošću malo šta želi

⁹⁸⁹ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 289.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, str. 27.

⁹⁹¹ Goodwin, *op.cit.*, p. 839.

⁹⁹² *Ibid.*, p. 843.

da menja. Pristaje na kompromise, prihvata logiku hipokrizije i u mnogo većoj meri živi apsurd od onih što su na društvenoj lestvici ispod nje, jer kod njih, ipak, postoji nada da bi se jednoga dana nešto u njihovom životu moglo promeniti. Izgleda da je to klasa koja je najviše pogođena apsurdom u onom smislu u kojem ga Kami predočava kada govori o „putu koji se najčešće lako sledi“ do onog trenutka dok se ne javi spoznaja o apsurdnoj rutine.⁹⁹³ Kontrakultura je dizala svest putem rok muzike, masovnih koncerata koji su bili u umetničkom smislu vrlo efektni performansi, pokušaja hipi kulture da živi jedan drugačiji život sa svešću o prirodnoj sredini, humanijim odnosima, daleko od otuđenja urbanih kapitalističkih koncepata. Međutim, kontrakultura i oni koji su sledili krenuli su prečicom, ka raznim vrstama sintetičkog raja, koji su pružale droge, nudeći samo privremeno, kratko utočište, ali ne i izlaz iz sive svakodnevnice. Svemu tome, u velikoj meri je doprineo sistem koji je shvatio slabost kontrakture, pa je komercijalizovao rok muziku, omogućio s jedne strane trgovinu drogama, a s druge otvaranje klinika za lečenje od zavisnosti, te mobilizovao veliki broj doušnika iz redova hipika, koji su i narkotike i lečenje plaćali tako što su se nalazili na platnim spiskovima kontrasubverzivnih organizacija pod okriljem države i sistema.

Sledeći Doka Sportela u njegovoj istrazi, nailazimo na mesto na kojem će biti postavljena ulazna kapija naselja *Čenel vju estejts* gde je smešten salon za masažu *Devojačka planeta*. Razmotrićemo sada kako se ovaj prostor uklapa u roman situacije apsurdna. Dok Sportelo ulazi u salon u potrazi za Glenom Čarlokom, koji duguje novac njegovom klijentu Tariku Halilu. Na vratima salona mu se odmah obrati mlada Azijka koja mu ponudi specijalnu uslugu za koju se ispostavlja da mušterija plaća nešto što će predstavljati seksualno zadovoljstvo hostese. Reč je o komičnoj inkongruenciji u odnosu na očekivano, što je uobičajena karakteristika romana *Skrivena mana*. Druga apsurdnost odnosi se na činjenicu da je salon iznutra veći nego što odaje utisak spolja. Ova prostorna inkongruencija je još jedan aspekt, koji se ponavlja u romanu i doprinosi osećaju dezorijentacije tokom Dokovih lutanja. Salon za masažu *Devojačka planeta* u kojem rade prostitutke i koji predstavlja najčešće svratište ulične bande, koja radi u svojstvu telohranitelja Mikija Vulfmana, čini deo ulazne kapije budućeg naselja *Čenel vju estejts*. Policajac Bigfut Bjornsen taj prostor opisuje kao „mesto budućeg doma u kojem će se elementi zdrave porodice uskoro okupljati iz večeri u večer, kako bi gledali ka televizoru, gutali hranljive grickalice, a možda, [...] čak i pokušali nekakvu reproduktivnu predigru

⁹⁹³ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 21.

[...].⁹⁹⁴ Možemo zaključiti da koncept budućeg naselja u kojem će uživati zdrava porodica ima sve pretpostavke 'zdravih' društvenih osnova: mafijaškog bosa kao oca utemeljitelja, televizor kao ikonu i koncept 'zdravog života' koji nužno čine hranljive grickalice i sati sedenja ispred ekrana. Dakle, još jedna inkongruencija koja ne izražava apsurd samo u površinskoj, nego i u dubinskoj strukturi romana ilustrujući na najbolji način do koje mere je apsurd obeležje savremene slike američkog života. Ta slika predstavlja ekvivalent kontrolisanog pasivnog društva sa stranica romana *Vajnlend*, gde Pinčon ironično taksativno nabraja rezultate kampanje protiv gajenja marihuane, koji će kreirati budućnost Amerikanaca „sa nultom tolerancijom na droge, koji se vuku pod sopstvenom težinom i svi su zalučeni zvaničnom ekonomijom, politički korektnom muzikom, beskrajnim porodičnim TV specijalima, crkvenom službom tokom cele nedelje, [...]“.⁹⁹⁵

Tokom istrage povodom nestanka Mikija Vulfmana Dok Sportelo se upućuje u rezidenciju Vulfmanovih. Ovaj prostor predstavlja nekoliko segmenata apsurdna građenih na alogizmima, inkongruencijama, parodiji, satiri i crnom humoru. Na ulasku u rezidenciju Dok Sportelo očekuje da je kuća prepuna policije. Međutim, komandni centar momaka iz službe reda i zakona, smešten je u „kućicu pored bazena“, odakle dopiru zvuci pljuskanja, rokenrola i hrane koja se gricka.⁹⁹⁶ „Kakva otmica,“ zaključuje Dok ili narator, još pre nego što se iz pravca bazena pojavi Mikijeva žena Sloan Vulfman, „kao da nastupa na audiciji za udovicu“.⁹⁹⁷ Čitava ova atmosfera je vid satirizacije kalifornijskog života. Figura i ličnost Sloan Vulfman samo upotpunjuje kompletnu sliku. U crnim sandalama sa visokom šiljatom štiklom, sa crnom trakom oko glave i crnim bikinijem zanemarljive veličine, Sloan Vulfman se i ne uklapa u sliku žene koja je zabrinuta zbog otmice muža. Posebno uočljiv niz inkongruencija i alogizama prati i podatke koje dobijamo o njoj: nekadašnja zabavljačica iz jednog kazina u Vegasu sada je žena sa diplomom londonskog ekonomskog fakulteta, koja se bavi meditacijom i proučava tantrčku jogu. Rigs Vorbling, koga Dok zatiče u kući, predstavlja parodiju duhovnih učitelja, koji su nicali na svakom koraku u Kaliforniji sedamdesetih, sa ekspanzijom *New Age* pokreta. Međutim, kao i većina Pinčonovih likova i Vorbling u sebi krije ambivalentnost. Predstavivši se Doku, on napominje da se bavi izgradnjom

⁹⁹⁴ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 31.

⁹⁹⁵ “of zero-tolerance drug-free Americans all pulling their weight and all locked in to the official economy, inoffensive music, endless family specials on the Tube, church all week long, [...]“ . In Pynchon, *Vineland*, p. 222.

⁹⁹⁶ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 68.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

zonahedralnih kupola (skraćeno zupola) u okviru kompleksa Mikija Vulfmana pod nazivom *Arrepentimiento*.⁹⁹⁸ Ovo nije, naravno, Pinčonova kovanica, koliko god zvučala pinčonovski. Ova vrsta građevina odlikuje se neobičnom geometrijom. Razlikuju se od klasičnih kuća ili nekih drugih građevinskih objekata po tome što u osnovi umesto jednog ili više pravougaonih oblika imaju poliedarske forme. Sa ovakvim arhitektonskim konstrukcijama eksperimentisao je ranih šezdesetih Stiv Bear (Steve Baer) u Novom Meksiku.⁹⁹⁹

Ako pogledamo semantičku strukturu originalne verzije koja glasi *zonahedral domes* (skraćeno: *zomes*) uočićemo vezu sa rizomom (rhizome), koji su kao prolegomenu alternativne metafizike razvili francuski filozof Žil Delez i psihoanalitičar Feliks Gatari u okviru svog dela *Hiljadu Platoa: kapitalizam i šizofrenija (Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux, 1980)*. Delezova i Gatarijeva zamisao rizoma nastaje iz kritičke, materijalističke i psihoanalitičke (postlakanovske, postoznačiteljske) rasprave kapitalističkog društva i njegove instrumentalne racionalnosti.¹⁰⁰⁰ Kao takva usmerena je protiv sistemskog mišljenja. Oduzimajući smisao središta ili centra bilo koje vrste moći (političke, umetničke, kulturne), oni grade prostor za Drugog, koji je član marginalnih grupa (političkih, nacionalnih, polnih). *Arrepentimiento* funkcioniše u romanu *Skrivena mana* kao rizom.

Ovaj građevinski kompleks koji predstavlja san Mikija Vulfmana i koji u nazivu sadrži špansku reč *Arrepentimiento* (pokajanje, žaljenje) zamišljen je tako da „svako može da ode i živi tamo besplatno; nije bitno ko si, samo se pojaviš i, ako postoji slobodan stan, tvoj je – na jednu noć, na zauvek, i tako dalje [...]“.¹⁰⁰¹ Duboko u sebi ovakav koncept sadrži vid pobune, vrlo netipičan za sloj društva kojem Miki Vulfman pripada. Činjenica da je nekada naplaćivao krov nad glavom, koji je pružao ljudima, postaje za Mikija apsurd. Suočivši se sa tim, Miki se odlučuje da ga prevlada tako što će pružati utočište svima kojima je potrebno besplatno. Kako u čitavom romanu, što i sam naslov sugerše, gotovo sve sadrži svoju skrivenu manu, tako je i Mikijeva filantropija, ako je verovati Rigsu Vorblingu, posledica korišćenja esida. Nije, naravno, Mikijeva filantropija zbog toga problematična. Pored pokajanja, Mikijev koncept komune i njegova iznenadna želja da se odrekne novca drastično podrivaju korporativni sistem u okviru

⁹⁹⁸ U originalu stoji *zonahedral domes (zomes)*.

⁹⁹⁹ Vidi: Ewijk van, Petrus. “The ARPAnet Trip: The Network from *Gravity’s Rainbow* to *Inherent Vice*”. In S. Kolbuszewska, (Ed.). *Thomas Pynchon and the (De)VICES of Global (Post)modernity*. Lublin. Wydawnictwo KUL. 2012.

¹⁰⁰⁰ Šuvaković, Miško. *Postmoderna*. Beograd. Narodna knjiga. 1995. str. 141.

¹⁰⁰¹ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 282.

kojeg on deluje i koji njegova dotadašnja karijera reprezentuje.¹⁰⁰² Sam taj sistem je takav da je u njemu koncept slobodne komune neodrživ. Stoga Mikija kidnapuju agenti FBI-a i ubacuju u program reedukacije ili reprogramiranja mozga. Posebno je zanimljiv osvrt agenta FBI-a koji Doku Sportelu objašnjava Mikijev slučaj:

Za sve ste krivi vi hipici. Zbog vas su svi poludeli. Uvek smo pretpostavljali da Majklova savest neće predstavljati nikakav problem, budući da nam se svih ovih godina činilo da je on naprosto nema. No odjednom on odlučuje *da promeni sopstveni život* i da pokloni milione i milione raznim degenericima – crncima, dugokosima, lutalicama. Znete li šta je rekao? Imamo to snimljeno. 'Osećam se kao da sam se probudio iz sna o zločinu za koji nikad neću moći da se iskupim; nikada neću moći da se vratim u prošlost i odlučim da ne počinim to delo. [...]'¹⁰⁰³

Arrepentimiento završava kao prazan prostor usred pustinje u kojem ostaje jedino očajni Rigs Vorbling, jer se dobri, stari Miki, nakon reprogramiranja u mentalnoj instituciji, čiji ogranak je svojevremeno sam finansirao, ponovo vratio u formu. Opet je porodični čovek, tako da Sloun više neće ni da čuje za Vorblinga. Sledeća investicija mu je proširenje kazina u Las Vegasu.

Radeći i na slučaju Koja Harlingena, bivšeg člana surferskog benda *Daske*, Dok se upućuje na još jedno čudno mesto, u Topangu, kuću u kojoj je bend sada živeo. Kako je nekada običan surferski bend prerastao u brend, mogao je da iznajmi jednu od onih losanđeleskih kuća, kakve su imali dobro situirani ljudi. Za netipičan enterijer Topange zaslužne su grupi devojke na ulazu, koje gostima kače havajske cvetne ogrlice, potom zasvođeni prolazi u kojima su smešteni plakari kroz koje se moglo prolaziti, prostorija za pušenje dopa i neizostavni televizijski aparati u svim sobama, sa daljinskim upravljačima u vidu nezgrapnih kutija, za koje se Doku činilo „da su ih dizajnirali na istom mestu gde i sovjetsku zvučnu opremu“.¹⁰⁰⁴ Zavisnost od televizije i bliskost čoveka i mehaničkog sveta, koji su predmet satire, kako u romanu *V.* tako i u svim Pinčonovim kalifornijskim romanima, ovde je dovedena do krajnjeg apsurdna kroz opis foksterijera Mirne koja strpljivo leži i čeka reklamu za pseću hranu, „za koju je, zahvaljujući nekom neobjašnjivom psećem šestom čulu, znala da će se pojaviti minut pre nego što bi se

¹⁰⁰² Gold, Eleanor. “Beyond the Fog: *Inherent Vice* and Thomas Pynchon’s Noir Adjustment”. In C.A. Cothran and M. Cannon (Eds.). *New Perspectives on Detective Fiction: Mystery Magnified*. New York and London. Routledge Taylor and Francis Group. 2016. p. 215

¹⁰⁰³ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 277 (kurziv T.P.).

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, str. 149.

zapravo pojavila na ekranu.“ S druge strane klavijaturista engleskog benda *Pegavi Dik*, Smedli, koji gostuje u Topangi, poput brojnih likova iz romana *V.*, vodi dugačke razgovore sa svojim klavijaturama.

Kompletna atmosfera Topange implicira zavisnost sveta hipi kulture od televizije, muzičke industrije i droga. Pod uticajem te tri sile, stanovnici Topange stvaraju i određeni vid paranoje, koji Dok uočava kao visok stepen uznemirenosti i straha u svakoj osobi koju sretno. Dokova sopstvena paranoje ide i van granica same Topange, te se vezuje za širu oblast Los Anđelesa, gde Dok među „bezbrižnom omladinom“ i „srećnim narkosima“ primećuje i neke starije ljude, za koje veruje da su agenti, zaduženi da unište „san o predrevoluciji“.¹⁰⁰⁵ Topanga postaje prava scena teatra apsurdna sa elementima pravog *slapstick* i crnog humora, kada Dok i njegov prijatelj Denis pod uticajem džointa počinju da vide oko sebe zombije i komentarišu njihovu pojavu. Zombifikacija je ovde metafora za društvenu realnost Los Anđelesa, koja se može opisati kao inertna, paranoična i nastanjena senkama bez duše, zarobljenim u najvećoj meri vlastitim strahom i paranojom.

Pojašnjenje i izoštravanje ove slike dobijamo tek kada se prelomi kroz optiku *Zlatnog očnjaka*, heterotopije ili simbola za koji Dok Sportelo kaže da „svakom čoveku znači nešto drugo“: brod na kojem se krijumčari roba, sumnjiva holding kompanija ili heroinski kartel iz jugoistočne Azije.¹⁰⁰⁶ Nije neobično što je Pinčon obremenio *Zlatni očnjak* značenjima. Ako pođemo od činjenice da on jeste brod o kojem Dok i Sončo razgovaraju, moramo se podsetiti Fukoovog tumačenja broda kao heterotopije:

Razmišljajte o brodu: to je komad prostora koji pliva, mesto bez mesta koje živi za sebe, zatvoreno u sebe, i pluta u isto vreme u beskrajnom okeanu, a ipak, od luke do luke, čas ovde-čas tamo, od bordela do bordela, on putuje čak do kolonija u traganju za najdragocenijom stvari koju kriju njihovi vrtovi. Tada ćete shvatiti zašto je on, za našu civilizaciju, od XVI veka do današnjih dana, predstavljao ne samo glavno sredstvo ekonomskog razvoja (u šta ovde ne želim da ulazim) nego istovremeno i najveći izvor mašte. Brod je heterotopija par excellence.¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁵ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 151.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, str. 184.

¹⁰⁰⁷ “and if we think, after all, that the boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea and that, from port to port, from tack to tack, from brothel to brothel, it goes as far as the colonies in search of the most precious treasures they conceal in their gardens, you will understand why the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development (I have not been speaking of that today), but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence“. In Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“.

Isti ovakav spektar značenja ima *Zlatni očnjak* od svojih početaka kada je prvi put isplovio kao brod jedrenjak pod nazivom *Sačuvani*, koji je bio predmet istrage kontrastivne zajednice, jer je korišćen u raznim antikomunističkim projektima na Kubi, u Gvatemali, zapadnoj Africi, Indoneziji, a potom i za potrebe Centralne informativne agencije, kada je prevozila heroin.¹⁰⁰⁸ Ova heterotopija je poslužila Pinčonu da dalje gradi neku vrstu metonimije kako bi prikazao apsurdni ciklus celokupnog protoka kapitala od distribucije droge zavisnicima, preko programa detoksikacije u svrhe lečenja od zavisnosti, do izdavanja pomorskog osiguranja brodićima koji štite od „skrivenog zla“ izgubljene ili opljačkane robe.¹⁰⁰⁹

Vrlo neobičan splet okolnosti dovodi Doka Sportela na lokaciju gde se nalazi ZLATNI OČNJAK, INC, opisan u romanu kao „neobično futuristička zgrada“, čiji vlasnik raspolaže „lagodnim budžetom“, budući da je čitava spoljašnjost prekrivena pozlatom.¹⁰¹⁰ Pošto je građevina zakrivljena unatrag u odnosu na ulicu i ima oštar šiljak na vrhu Dok u njoj prepoznaje „losanđelesku tradiciju arhitektonskih ludosti“, ali i nešto što bi trebalo da bude „šestospratni zlatni očnjak!“¹⁰¹¹ Ulaskom u zgradu Dok se nađe u moru apsurdnih situacija počevši od činjenice da je navodno reč o sindikatu, koji su sastavili zubari „zbog poreza“, preko poznanstva sa doktorom Blatnojdnom, koji mu ponudi kokain na račun kuće, pa do pronalaska *Priručnika postupaka Zlatnog očnjaka* koji objašnjava interakciju sa hipikom čija „dečja priroda“ obično pozitivno reaguje na drogu, seks i/ili rokenrol.¹⁰¹² Ovaj način viđenja hipika i njihove prirode ima analogije sa modelom razmišljanja federalnog tužioca Broka Vonda iz romana *Vajnlend* koji je u aktivnostima levice šezdesetih video nešto što zapravo ne predstavlja pretnju po postojeći društveni poredak, već njihove neprepoznate čežnje za poretkom. I dok je televizija prikazivala njihov bunt protiv „roditelja svih vrsta“, a javnost to upravo tako doživljavala, Brok je uočio njihovu slabost.¹⁰¹³ Ona se ogledala, smatrao je, u potrebi „da zauvek ostanu deca, zaštićena unutar šire nacionalne Porodice“.¹⁰¹⁴ Tome je služio njegov program političke re-edukacije koji je sprovodio kroz neku formu koncentracionih logora za one koji su slušali pogrešnu muziku, pušili pogrešne cigarete i divili se pogrešnim osobama.

¹⁰⁰⁸ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 110-111.

¹⁰⁰⁹ Wilson, Rob. “On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*“. *Boundary 2*. Vol. 37. No. 2. 2010. p. 220.

¹⁰¹⁰ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 195.

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² *Ibid.*, str. 196.

¹⁰¹³ “against parents of all kinds“ in Pynchon, *Vineland*, p. 269.

¹⁰¹⁴ “to stay children forever, safe inside some extended national Family” in *Ibid.*

Struktura same šestospratne građevine, koja postoji u fizičkoj ravni, predstavlja metaforu ekonomske organizacije kartela heroina pod nazivom *Zlatni očnjak*, koja predstavlja model industrijske hijerarhije trustova iz XIX veka poput *U.S.Steel-a*.¹⁰¹⁵ Džejson Velvita, minorni lik iz romana, opisuje Doku Sportelu model poslovanja indokineskog heroinskog kartela *Zlatni očnjak* kao „vertikalnu organizaciju“ koja obavlja sve poslove „od uzgajanja i obrade, preko distribucije i upravljanja mrežama lokalnih uličnih dilera u Sjedinjenim državama.“¹⁰¹⁶ Otkrivši kasnije institut *Kriskajlodon*, privatnu bolnicu za lečenje mentalnih bolesti, čije ime na indijanskom znači *spokoj*, dok na grčkom znači *zlatni očnjak*, Dok Sportelo je razmišljao o modelu organizacije kartela i njegovoj „vertikalnoj integraciji“ shvativši iznenada da on obuhvata i domen lečenja zavisnosti od heroina: „Mušterije dolaze i odlaze, dvostruki prihodi i nema brige povodom novih mušterija – sve dok je američki život nešto od čega treba pobeći [...]“.¹⁰¹⁷

Najvećim svojim delom radnja romana *Skrivena mana* smeštena je u Los Anđeles, osim jednog kratkog izleta u Las Vegas. U svom eseju „Ikona apsurd“ („The Icon of the Absurd“) Jan Kot (Jan Kott) je govorio o Las Vegasu kao o ogromnoj sceni za teatar apsurd.¹⁰¹⁸ Sam grad, tvrdi Kot, poseduje sve elemente teatra apsurd: otuđenje individue je potpuno; čovek je sveden na kockara, čak je i njegov novac običan žeton, opklada u igri. Kot se izražava u maniru egzistencijalista, objašnjavajući da je u tom gradu čovek „bačen“ u svet koji mu ne pripada i koji je jači od njega. Isto tako, čovek je otuđen u odnosu na mašinu, nema nikakvu moć nad njom i ona od njega stvara automat, koji deluje po njenom diktatu. Proces postvarenja je doveden do krajnje tačke. Pinčon je takođe svestan svih apsurd Las Vegasa, ali on ide i korak dalje izvodeći na scenu ovog svojevrsnog teatra apsurd izvesnog marksistički orijentisanog ekonomistu, poreklom iz jedne od zemalja Varšavskog pakta, koji gostuje u lokalnim vestima. Dodajući svemu tome notu izvanrednog humora, Pinčon gosta emisije opisuje kao nekog ko je na ivici da doživi nervni slom, dok se suočava sa apsurdom ekonomske strukture Las Vegasa:

„Las Vegas“ pokušavao je da objasni, „smešten je ovde usred pustinje, ne proizvodi nikakvu opipljivu robu, novac teče u njega, novac teče iz njega, ništa se

¹⁰¹⁵ Veggian, Henry. „Profane Illuminations. Postmodernism, Realism, and the Holytail Marijuana Crop in Thomas Pynchon's *Vineland*“. In S. McClintock and J. Miller (Eds.). *Pynchon's California*. Iowa City. University of Iowa Press. 2014. p. 156.

¹⁰¹⁶ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 183.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, str. 220.

¹⁰¹⁸ Kott, Jan. „The Icon of the Absurd“. In J. Kott. *The Theater of Essence and Other Essays*. Evanston. Northwestern University Press. 1984. p. 130.

ne proizvodi. Ovo mesto, prema teoriji, ne bi trebalo ni da postoji, a kamoli da cveta kao što cveta. Osećam se kao da je čitav moj život zasnovan na neistinitim premisama. Izgubio sam realnost. Možete li da mi kažete, molim vas, gde je realnost?“ Novinaru je bilo neprijatno, pa je pokušao da promeni temu i porazgovara o Elvisu Prisliju.¹⁰¹⁹

Za razliku od većine Pinčonovih dela u kojima se naracija fokusira se na kodiranu prirodu sveta, a roman se organizuje oko znakova koji funkcionišu kao indicije, ali samo neodređene indicije, koje naposljetku postaju suština, a ne dovode do nje, *Skrivena mana* daje konkretne odgovore na pitanja za čijim razrešenjem traga protagonista. Pred kraj romana vrlo je jasno ko je i zašto ubio Glena Čarloka, ko je i iz kojih razloga oteo Mikija Vulfmana, kakve poslove je za policiju obavljao Adrijan Paša i tome slično. Pored toga, čini se da se uspostavlja i izvesna harmonija i ravnoteža u odnosima: Šasta Fej je ponovo u Dokovom vidokrugu, iako to, najverovatnije, neće značajnije promeniti njegov život, Koj, Houp i Ametist Harlingen su ponovo zajedno, iako bi se teško moglo reći da su oni porodica u klasičnom smislu te reči, imajući u vidu njihovu prošlost i zavisnost od heroína. Čak bi se moglo reći i da su Bigfut Bjornsen i Dok Sportelo na neki način poravnali svoje račune bar za izvesno vreme. Pa ipak, postoji taj trenutak na kraju romana, ta poslednja rečenica koja nagoveštava da bi neki vid alternativne stvarnosti, nešto što nije u moći Dok Sportela, predstavljalo pravi egzistencijalni izlaz iz apsurdnih situacija u kojima su se svi oni zatekli. Kako je ovo takođe i jedini Pinčonov roman u kojem nema alternativnih stvarnosti, čini se da je autor srušio dekor koji je u njegovim prethodnim romanima delio junake od apsurdne stvarnosti. Ne postoji nešto poput tajnog poštanskog sistema *Tristera* kojim komunicira alternativna Amerika u romanu *Objava broja 49*. Sila destrukcije i dehumanizacije nije tako zagonetna kao dinamički princip oličen u nepoznanici slova *V* u istoimenom romanu. Nema ni liminalnih bića poput Tanatoida ili čudovišta iz japanskih filmova kao u romanu *Vajnlend*. Dok u romanu *Duga gravitacije* nismo sasvim sigurni ko su sve „Oni“, u *Skrivenoj mani* oni su vrlo jasno imenovani kao moćni kalifornijski građevinski preduzetnici, koje podupire sistem neoliberalnog kapitalizma. Stoga, bez obzira na činjenice što je počinitelj ubistva uhvaćen, otmica i sve peripetije, koje su je pratile rešena, Koj Harlingen ponovo vraćen u okrilje svoje porodice, Dok Sportelo je duboko svestan da će sam sistem, koji je do svih tih nemilih situacija doveo, u celoj svojoj strukturi ostati i dalje nepromenjen.

¹⁰¹⁹ Pinčon, *Skrivena mana*, str. 264.

5. HERMENEUTIKA NADE U PROZI TOMASA PINČONA

Razmotrivši egzistencijalističke aspekte Pinčonovog dela, kao i elemente njegove poetike apsurdna, bavili smo se određenim fenomenološkim temama, koje ukazuju na sumorne aspekte ljudske egzistencije i teškoće na koje nailaze Pinčonovi likovi u težnji da ostvare vlastitu autentičnu egzistenciju, subjektivnost i samorealizaciju u okviru civilizacije dvadesetog veka koja je donela dva svetska rata, genocid, totalitarne sisteme i matricu korporativnog kapitalizma u kojem dominira despiritualizovana i materijalna stvarnost, otuđenost, dekadencija i socijalna entropija. Pinčon čoveka posmatra u vrtlogu sila čije delovanje pokušava da shvati i koje su često iznad dometa njegovog saznanja: istorije, fizičkih zakona, paradigme entropije, oniričkog i okultnog, utopije i distopije, apokalipse i meta-apokalipse. Moderna struktura vlasti i njena nehumanost, gušenje individualne slobode na podmuklo suptilan način, vidovi uslovljavanja i oblici društvene kontrole, neizvesnost i otuđenost postmodernističkog društva – samo su neki od koncepata, koje čitamo kroz alegorije Pinčonovih narativnih struktura.

Pišući o suptilnim oblicima totalitarnog društva, koji prožimaju zapadne demokratije u drugoj polovini dvadesetog veka, Pinčon je nedvosmisleno ukazao kroz romane *V.* i *Duga gravitacije* da je sprega između kapitalizma i automatizovanog sveta savremene tehnologije nova totalitarna ideologija. Pinčonov (anti)junak koji je oličenje savremenog čoveka nema izbor da li će da je prihvati. On zavisi od milosti ekonomskih i političkih sila o kojima malo zna i na koje još manje može da utiče ili da nad njima uspostavi kontrolu. Svet u kome živi stanište je besciljne letargije koja unutrašnje biće postmodernističkog subjekta svodi na tumananje (post)apokaliptičnim prostorima, u kojima je tehnologija zauzela mesto vrhovnog božanstva, dok su bogovi odavno sahranjeni među zidinama napuštenih hramova, a umetnost, ta poslednja oaza modernističkog duha, počiva u muzejima zaboravljenih ideala. Jedino što je ostalo nepromenjeno svodi se na surovi biološki kod darvinističke jedinke koja kapitalizam vidi kao sistem koji je približan meri čoveka.

Kao takav, taj politički i ekonomski sistem je neranjiv. Oni koji pokušaju da ga ruše (poput radikalnog vođe studentskog protesta – Vida Atmana iz romana *Vajnlend*) biće uništeni, a oni koji požele da ga promene (Frenesi Gejts) biće kooptirani. Stoga je sasvim razumljivo što mnogi koji su svesni postojeće matrice vlasti postaju duboko

paranoični. Tumačeći sve kao deo ogromne zavere, oni postaju nepoverljivi prema drugim ljudima i gube šansu da vode smisaon život.

Čini se da ono što u najvećoj meri prožima Pinčonovu rekapitulaciju šezdesetih kroz romane *Vajnlend* i *Skrivena mana* jeste osećanje da je bilo koji vid otpora teško zamisliv, a neki vid revolucionarnog angažmana uzaludan napor. Tačnije, tamo gde Pinčon o njima i govori oni su ideali prošlosti (američki radnički pokreti dvadesetih i tridesetih godina XX veka u romanu *Vajnlend*) ili su sitni anarhistički ispadi poput koncepta „Kreativne paranoje“ u romanu *Duga gravitacije* i delatnosti filmskog kolektiva „24-kvadrata-po-sekundi“ u romanu *Vajnlend*. Stoga egzistencijalni strah Pinčonovih junaka poput Zojda Vilera, Frenesi Gejts ili Mučo Masa često dostiže bolne razmere. Oni imaju sećanje da je nekada postojala eksplozivna energija revolucije i njen osobeni šarm, ali i spoznaju da žive u „novom svetu“, u kojem će se nadzirati ne samo korišćenje droga, „već i piva, cigareta, šećera, soli, masti, šta god ti padne na pamet, šta god bi na najmanji način moglo da prija tvojim čulima, jer oni moraju to da kontrolišu. I kontrolisaće.“¹⁰²⁰ Pinčonov junak ovde govori o Niksonovoj i Reganovoj eri, ali svedoci smo danas da je ovakva kontrola postala *modus operandi* ne samo američkog državnog aparata, nego je u velikoj meri zahvatila i ostale delove sveta: sterilni nepušački prostori postoje svuda, pa i na mestima namenjenim za zabavu i izlaske; živi razgovor na takvim mestima, zamenio je govor mašine, putem kojeg savremeni čovek, bilo da ga zovemo tehničkim guruom ili mutantom priključenim na aparate komunicira koristeći umesto reči emotikone; zdrava hrana je postala opsesija kapitalističke 'kulture mladosti', da upotrebimo eufemizam za ono što je u doslovnom smislu 'teror mladosti', koji današnju individuu svodi na tri prosta činioca: kako izgleda, šta radi i šta ima, dok za nju radi čitava modna, kozmetička, filmska i TV industrija, reklamne agencije i estetska hirurgija. Pinčonov junak predvideo je ovakvo oblikovanje i kontrolu svesti putem previše informacija, iz minuta u minut, koje će odvrćati pažnju, upravo onako kako to čini televizija. U takvom društvu uloga medija ne dovodi se u vezu sa socijalizacijom ličnosti, već dezintegracijom i implozijom svega društvenog u čoveku. Pinčon je u romanu *Duga gravitacije* detaljnije govorio o konceptu uslovljavanja kao načinu regulisanja ponašanja, koji predstavlja vid moći, gde žrtve ne menjaju ponašanje usled straha od fizičkog kažnjavanja, već putem izmene svog unutrašnjeg mehanizma reagovanja na određene stimulse. Kroz aktivnosti organizacije

¹⁰²⁰ “but beer, cigarettes, sugar, salt, fat, you name it, anything that could remotely please any of your senses, because they need to control all that. And they will.” In Pynchon, *Vineland*, p. 313.

„Bela poseta“ i naučnika Pointsmena Pinčon je predočio na koji način ovakvi vidovi uslovljavanja, koji su se bazirali na eksperimentima na pacovima i psima, prateći smernice Pavlovljeve bihevioralne psihologije, mogu da se iskoriste kao instrument društvene kontrole, tako što menjaju način na koji ljudi razmišljaju i deluju pod uticajem izlaganja novim stimulusima. U te svrhe se danas koriste mas mediji, televizija i virtuelni univerzum o čemu na slikovit način Pinčon govori kroz gotovo sve svoje romane, koji su bili predmet ovog istraživanja. Stoga su i mnogi od njegovih anti-junaka voajeri fantomskog sveta u kojem je jako teško uspostaviti dijalog i interakciju.

Ova digresija je poslužila da ukaže na jedan jako važan aspekt – anticipirajuću snagu i funkciju Pinčonovog dela. Istovremeno čitav Pinčonov opus svojom celovitom i lucidnom slikom groteske dvadesetog veka nosi u sebi poruku upozorenja, jedinstven s.o.s. signal, koji šalju njegovi likovi čija traganja predstavljaju način da se očuva iluzija da postojimo u smislenom i uređenom univerzumu, da se prevaziđu zamke i smicalice kontingencije, da se prevladaju egzistencijalni strahovi, da se uspostavi duhovna vertikala. Samo traganje za smislom i znanjem otvara horizont nade, jer autor ne definiše u konačnom smislu egzistencijalni status svojih likova, ostavlja im prostor za individualnu slobodu i dalji rast.

Stoga ćemo se sada usmeriti na one aspekte Pinčonove proze, koji čine kontrast haosu koji dominira pejzažom entropijskog kolapsa savremenog sveta. Ljubav, humanost, sopstveni identitet ili jedinstvo – te vrline kojih je malo u Pinčonovim romanima, ali ipak postoje, u nekoj vrsti manifestacije dobijaju svoju normativnu funkciju kroz kontrast sa neprijateljstvom, okrutnošću i degradacijom ličnosti, koji su konstanta savremene civilizacije. Polazeći od osnovnog zadatka Rikerove hermeneutike, čije je težište dekodiranje znakova i značenjskih elemenata razmotrićemo simbole kroz koje figuriraju neki od ovih aspekata u romanima *V.*, *Duga gravitacije* i *Vajnlend*.

Primenjujući Rikerov model hermeneutike ukazaćemo na istinu, značenje i vrednost određenih simbola, koji se kriju iza Pinčonovog mota „Budi staložen a brižan“, kao i iza vizije Bele boginje u romanu *V.*. Na isti način ćemo razmotriti elemente karnevalizacije prisutne u najvećoj meri u romanima *V.* i *Duga gravitacije*, koji obiluju komičnim, ali i farsičnim i grotesknim efektima i predstavljaju onu vrstu karnevalskog diskursa, koji je specifičan vid društvenog i političkog protesta. Oni čine važan segment ovog poglavlja, jer ukazuju na subverzivni potencijal Pinčonovog dela, koji podrivajući dominantne kulturne i društvene diskurse, snažno afirmiše nadu. I najzad, estetika lepog

i simboli porodice i zajednice, naglašeni u romanu *Vajnlend*, stvaraju još jedan akord, koji u sebi nosi optimistične prizvuke, jer prebacuje težište sa solipsizma i radikalnog individualizma usamljenog pojedinca, koji je u osnovi prethodnih Pinčonovih romana, na solidarnost zajednice u okviru koje se ostvaruje komunikacija, interakcija i bliskost.

5.1. „Budi staložen a brižan“ (“Keep cool but care“)

Govoreći o Pinčonovom romanu *V.* u okviru drugog poglavlja ovog istraživanja, uočili smo brojne aspekte savremene civilizacije dvadesetog veka, koji ukazuju na dekadenciju evro-američkog društva, vezivanje ljudske svesti za svet neživog, genocid i sveprisutnu dehumanizaciju. Postoji, međutim, nekoliko aspekata koji će biti predmet hermeneutičke rekonstrukcije ovog romana, a koji će rasvetliti pojedine retke, ali snažne momente humanosti, istinskih ljudskih vrednosti i nade. Jedan od njih se vezuje uz lik alt saksofoniste Maklintika Sfere, kome Pinčon daje odlike jedinog autentičnog umetnika u romanu i tvorca mota „Budi staložen a brižan“¹⁰²¹, koji mnogi smatraju motom romana *V.*.

Pinčonov roman *V.* slika mnoštvo boema i dekadentnih umetnika, od kojih je samo jedan pravi stvaralac – alt saksofonist Maklintik Sfera. Postoje mišljenja da ovaj Pinčonov lik objedinjuje dva džez muzičara Ornetu Kolmana (Ornette Coleman) i Telonijusa Sferu Manka (Thelonious Sphere Monk).¹⁰²² Po toj analogiji i „V-nota“ u kojoj nastupa Maklintik Sfera predstavlja aluziju na noćni klub “Five Spot” u Grinič Vilidžu, koji je privlačio umetnike, studente, pa čak i samog Leonarda Bernštajna, koji su dolazili da slušaju nastupe dva pomenuta džez muzičara. Maklintik Sfera otelovljuje jedini posleratni etos, koji Pinčon ne ismeva u romanu *V.*: *budi staložen a brižan*. Sfera spontano smišlja ovaj moto odbacujući pre toga religiju, determinizam, Boga, romantičnu ljubav i druge ljude kao potencijale koji su nedovoljni za potpunu autonomiju: “Niko se neće spustiti sa Nebesa i dovesti u red Runija i njegovu ženu, ili Alabamu, ili Južnu Afriku, ili nas i Rusiju. Nema nikakvih čarobnih reči. Pa čak ni 'volim te' nije dovoljno čarobno. Možeš li da zamisliš da Ajzenhauer to kaže Maljekovu ili Hruščovu? Ho-ho.”¹⁰²³ Fraza *budi staložen a brižan* reflektuje ličnu filozofiju. Ona je trenutak neke vrste potpuno neironične

¹⁰²¹ Pinčon, *V.*, str. 376.

¹⁰²² Dinerstein, Joel. “Hip vs. Cool: Delineating Two Key Concepts in American Popular Culture”. In A. Fellner et al (Eds.) *Is It 'Cause It's Cool? Affective Encounters with American Culture*. Wien. Lit Verlag GmbH&Co.KG. 2014. p. 25.

¹⁰²³ Pinčon, *V.*, str. 377.

epifanije, koja se tiče odnosa našeg ja prema drugome. Ovaj koncept dublje egzistencijalne staloženosti, koji Sfera pokušava da usvoji, odraz je njegovog prevazilaženja zabluda, koje potiču iz vremena kada je pratio aktuelne muzičke trendove. *Biti staložen* u posleratnoj eri (1945.-1963.) značilo je projektovati samouverenost tokom stvaranja individualnosti kroz proces traganja za sobom, što podseća na produžene džez solaže.¹⁰²⁴ *Biti staložen* ima svoja ograničenja kao filozofija i stav: upućuje na distancu, nedostatak samopouzdanja, izolaciju i hiper-muški princip. Stoga Maklinter Sfera ovom konceptu dodaje sopstveni zaokret: budi staložen *a brižan*.¹⁰²⁵

Postoje autori, koji ovu Sferinu frazu vide kao činjenicu koja je više nego slučajna kada je u pitanju Pinčonovo kasnije poistovećivanje sa Novom levicom.¹⁰²⁶ Mnogi veruju da je Sferino mišljenje i Pinčonovo mišljenje, te V. T. Lejmon (W. T. Lhamon) iznosi stav da je *budi staložen a brižan* „kredo“ kojem Pinčon uči svoje čitaoce, a Pinčonovo poistovećivanje Sferinog društveno-političkog angažmana sa njegovim eksperimentima u džez muzici upućuje da na taj način shvata i sopstveni književni projekat.¹⁰²⁷ Evociranjem avangardnog džeza kao *locus*-a kulturne vrednosti, ova fraza sugerise nadu Nove levice i kontrakulture da umetnost marginalizovanih društvenih grupacija može pomoći da se stvori ne hibridnost, niti heterogenost, koje su ideali multikulturalista, već pre nova integrisana i progresivna kultura glavnog toka.¹⁰²⁸ Kako se dijalog između Sfere i Paole/Rubi tokom kojeg nastaje ovaj moto dešava u avgustu 1956. godine, društveno-istorijski kontekst sugerise da Sferino pominjanje Alabame takođe nije slučajno. Vrlo je izvesno da Sfera referise na čuveni protest pod nazivom „Bojkot autobusa Montgomerija“ koji je počeo 5. decembra 1955. godine u Alabami i trajao ravno godinu dana, kao prva akcija u okviru borbe za ljudska prava, koju je predvodio Martin Luter King.¹⁰²⁹

Dejvid Vizing (David Witzling) vidi Maklinter Sferu kao protagonistu realističnog ili modernističkog romana, koji predstavlja kontrast u odnosu na likove kojima Pinčon posvećuje više narativnog prostora.¹⁰³⁰ On artikuliše ključne teme romana postizujući ekonomski i umetnički uspeh kao muzičar. Njegovo artikulisanje velikog narativa posleratne istorije i mota, koji nam potencijalno omogućava da prihvatimo tu

¹⁰²⁴ Dinerstein, *op.cit.*, p. 26.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ Witzling, David. *Everybody's America: Thomas Pynchon, Race, and the Cultures of Postmodernism*. New York and London. Routledge. 2008. p. 61.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ Fradin, Dennis B. *The Montgomery Bus Boycott*. New York. Marshall Cavendish Benchmark. 2010.

¹⁰³⁰ Witzling, *op.cit.*, p. 62.

istoriju, predstavlja po Viclingu ironičan kontrast u odnosu na neuspehe ključnih protagonista romana Benija Profejna i Herberta Stensila da stvore značajne priče i načela.

Dejvid Dark (David Dark) daje i jedno šire tumačenje mota *budi staložen a brižan* dovodeći ga u vezu sa nekom vrstom etosa, koji predstavlja vodič kroz Pinčonovu prozu.¹⁰³¹ Prema njegovom tumačenju ovaj moto progovara protiv cinizma, koji leži u savršenoj sreći neznanja, istovremeno zagovarajući istinsku želju da se shvati istorija, čak i kada nas uznemirava i plaši. U tom smislu pokušati *biti brižan* znači delovati protiv očajanja, što uključuje odlučan duh, koji je u stanju da prevaziđe melanholiju i napravi obrt ka komičnom, koje neće dozvoliti da tragedija ima poslednju reč. Dejvid Dark smatra da ovakav duh prožima sva Pinčonova dela i da predstavlja „zaveru nade“ koja od određene vesele grupacije Pinčonovih likova, koji se pojavljuju u svim njegovim delima kao sila otpora, zahteva stalnu satirizaciju.¹⁰³² Na taj način ozbiljan momenat poprima širi komični kontekst, postaje zabavnija parabola u odnosu na ozbiljnost onoga što se dešava. Kada Pinčon imenuje svoj pokret otpora (protiv „Njih“) kao Kontrasilu ili Narodnu republiku rokenrola, on aludira na određeni moralni autoritet kakav ima komičar Džek Blek, Luda u Šekspirovoj drami *Kralj Lir* ili Tom Bumbadil veseli gospodar Stare šume iz *Gospodara prstenova*.¹⁰³³ Slavljenje života, nedopuštanje multinacionalnim kartelima ili bilo kojoj sličnoj vrsti moći da nas odredi i definiše predstavlja pokretački motiv Pinčonove proze u kojoj moto *staloženost a brižnost* odzvanja kao potpuna suprotnost cinizmu, oportunističkom ili nihilizmu.

5.2. Bela boginja kao regenerativna sila u romanu V.

Veza čovekovog traganja za transcendentnim dovodi roman V. u istu ravan sa Grejvsovom *Belom boginjom*. Prisustvo Grejvsovog narativa u nekim svojim formama u ovom Pinčonovom romanu bilo je predmet istraživanja mnogih autora.¹⁰³⁴ Džudit Čejmbers (Judith Chambers) smatra da je upravo žena pod nazivom V. fragmentarna i osakaćena Bela boginja, te da u u čitavom romanu postoje različite forme i izopačeni oblici Bele boginje.¹⁰³⁵ Ovde ćemo se, međutim, fokusirati samo na onu povezanost *Bele*

¹⁰³¹ Dark, David. *The Gospel According to America: a meditation on a God-blessed, Christ-haunted idea*. Kentucky. Westminster John Knox Press. 2005. p. 74.

¹⁰³² “a conspiracy of hope“ in *Ibid.*, p. 75.

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ Vidi: Fahy, Joseph. “Thomas Pynchon’s V. and Mythology”. *Critique: Studies in Modern Fiction*. Vol. 18. No. 3. 1977. pp. 9-22; Seed, David. *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa. University of Iowa Press. 1988; Chamber, Judith. *Thomas Pynchon*. New York. Twayne Publishers. 1992.

¹⁰³⁵ Chambers, *op.cit.*, p. 46.

boginje i Pinčonovog romana, koja ukazuje na prisutnost ženskog principa, koji ima ulogu da se suprotstavi kulturnoj i duhovnoj sterilnosti savremenog društva. Pre toga, potrebno je reći da u romanu postoji dihotomija muškog principa, koji koristi logiku i analitičko razmišljanje i ženskog principa koji deluje po zakonima poezije i mita. Patrijarhalni poredak i muški princip oličen je u akterima, koji u romanu *V.* kreiraju vid 'puste zemlje'. Elementi Eliotove puste zemlje imaju različite forme u ovom romanu. Najslikovitije je putovanje kapetana Godolfina do mesta Vajsu, koje naziva „beživotnim i pustim mestom“, koje podseća na „san o uništenju“. ¹⁰³⁶ Nešto kasnije, Kurt Mondaugen opisuje Kalahari kao „prostranstvo smrti“. ¹⁰³⁷ Egipat je prikazan kao zemlja smrti i vrlo kristalno otelovljuje princip entropijskog propadanja. Međutim, najveći uzroci procesa entropije, koji kreiraju forme puste zemlje su u romanu ideje i ideologije: nacionalizam i iredentizam italijanskog militantnog pesnika D'Anuncija, kolonijalizam i genocid koji se vezuju uz likove Fopla i generala Fon Trote ili nacizam oličen u idejama poručnika Vajsmara, koji će dovesti do holokausta.

Čak i kada predstavljaju oličenje ljudske energije i inteligencije, koji bi mogli pokrenuti regenerativne sile, usmerene ka poništavanju dejstva entropije, mnogi od ovih likova ne uspevaju da dovedu do oporavka civilizacije i reverzibilnog procesa socijalne entropije, već upravo suprotno. Sidnju Stensilu Ministarstvo spoljnih poslova Velike Britanije dodeljuje ulogu da rešava diplomatska pitanja, koja izmiču kontroli i koja on naziva „Situacije“ i pristupa im pomoću sopstvene „dobre teorije“. ¹⁰³⁸ Teorija naravno ne može da reši nastalu situaciju niti da suzbije kaos. Njena jedina uloga je da mu pruži utehu što pomoću nje može da objasni kaos u kojem se zatekao. Slična je i priča kapetana Hjuja Godolfina, koji u ime britanske imperije predvodi ekspediciju u neistražene delove sveta, kako bi se kreirale „konture i oznake dužine, šrafure i boje tamo gde su se na kartama nalazile samo praznine“. ¹⁰³⁹ Iza pokušaja da se svet objasni u okvirima geografske širine i dužine, da se analitikom zapadnog uma kreiraju mape, koje će obuhvatiti njegov beskraj, krije se priča o kobnim imperijalističkim idejama i ciljevima koji su na svom putu uglavnom sejali rasulo, leševe i smrt.

S druge strane, ženski princip uliva izvesnu nadu. Kao što je već bilo reći, predmet Stensilove umne avanture ima svoju analogiju sa predmetom traganja Roberta Grejvsa:

¹⁰³⁶ Pinčon, *V.*, str. 213.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, str. 236.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, str. 196-197.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, str. 179.

to je Bela boginja kao oličenje poetske inspiracije i ljudske kreativnosti. Pinčon vrlo eksplicitno kaže da je Stensilovo traganje za V. „avantura uma u tradiciji *Zlatne grane* ili *Bele boginje*“¹⁰⁴⁰. Dejvid Sid uočava da postoje i druge paralele. Sid navodi da Stensilovo traganje počinje iznenadnom fascinacijom, koju je osetio kada je naišao na odlomak iz očevih dnevnika, što ga povezuje sa Grejvsom, koji je takođe iskusio „iznenadnu silnu opsesiju“, što će obojici dati razloge i motive da prate metamorfoze i detaljno iscertavaju kretanje subjekata svog traganja.¹⁰⁴¹

Bela boginja se pojavljuje u brojnim i vrlo različitim oblicima u romanu. Najočiglednija aluzija na Belu boginju je prikaz malteške boginje Mare, čije ime u prevodu sa malteškog znači – žena. Mara predstavlja viši tip Bele boginje. Stari moreplovac Mehemet je opisuje na sledeći način:

Nikada je nisu prikazivali kao bogzna kakvu lepoticu. Javlja se u obličju *nekoliko boginja*, manjih božanstava. *Prerušavanje joj je jedna od odlika*. No u svim tim prikazima postoji nešto zanimljivo, bilo da se radi o ukrasima na vazama, frizovima, skulpturama: uvek je mršava, *vitka*, malih grudi i stomaka. Kakva god da je trenutna moda prikazivanja žena, ona je uvek ista. Na licu su joj uvek *blago povijeni nos*, široko razmaknute sitne oči.¹⁰⁴²

Pinčonov opis korespondira u nekim svojim atributima sa Grejvsovim opisom Bele boginje:

Boginja je divna, *tanka* žena sa *krivim nosom*, samrtno belim licem, usnama crvenim kao plod oskоруše, neverovatno plavim očima i dugom svetlom kosom; ona se iznenada *preobražava* u svinju, kobilu, kerušu, lisicu, magaricu, lasicu, zmiju, sovu, vučicu, tigricu, sirenu ili odvratnu vešticu. Njena imena i uloge su brojne.¹⁰⁴³

Osobine koje čarobnica Mara ima u Mehmetovoj legendi svrstavaju je u ona ženska božanstva koji su oličenje žive sile, transcendentalnog ženskog simbola ili arhetipske anime. Njeno delovanje kao oličenja malteške boginje plodnosti ima moć da

¹⁰⁴⁰ Pinčon, V., str. 67.

¹⁰⁴¹ “sudden overwhelming obsession” in Seed, *op.cit.*, p. 87.

¹⁰⁴² Pinčon, V., str. 473-474 (kurziv autora).

¹⁰⁴³ “The Goddess is a lovely, slender woman with a hooked nose, deathly pale face, lips red as rowan-berries, startlingly blue eyes and long fair hair; she will suddenly transform herself into sow, mare, bitch, vixen, she-ass, weasel, serpent, owl, she-wolf, tigress, mermaid or loathsome hag. Her names and titles are innumerable“. In Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. Accessed Jan 15, 2017, from: http://www.oldways.org/documents/robertgraves/graves_the_white_goddess.pdf. (kurziv autora).

poništi onu vrstu muškog principa, koji je u svojoj osnovi destruktivan i da spreči njegovo entropijsko delovanje. Mara je prema Mehmetovoj priči i negovateljica svetog Pavla brodolomnika u liku Nausikaje, učiteljica koja je propovedala ljubav svim osvajačima od Feničana do Francuza i istorijska ličnost poput svete Agate.¹⁰⁴⁴ To nisu njene jedine uloge. U priči o opsadi Malte od strane Turaka, ona dobija ulogu boginje zaštitnice.

Legenda koju Mehmet priča objašnjava Marinu ulogu u odbrani Malte od turske opsade na dva načina. Mara uspeva da napravi pometnju na dvoru turskog sultana preobrazivši seksualnu energiju njegovih noćnih družbenica u bezvoljnost i nezainteresovanost da služe sultanu i da se usmere na ljubav jedne prema drugoj, dok eunusima vraća muškost kako bi uživali jedni u drugima i u ženama iz harema. Smatrajući ovo posebnim vidom izopačenosti sultan odlučuje da povuče svoju vojsku sa opsednute Malte. Druga priča koju Mehmet navodi kao istinu o iznenadnom povlačenju Turaka sa Malte kaže da je Mara bacila sultana u hipnotički trans, odvojila mu glavu od tela i spustila je u Dardanele, odakle je tajanstvenim tokovima stigla do Malte kako bi prenela vesti o povlačenju. Dvajt Edins povezuje Marino delovanje sa paradigmom natprirodne intervencije, koja je u osnovi Marinih čarobnih moći i koja izražava Pinčonovu nostalgiju za transcendentalnim ženskim principom.¹⁰⁴⁵

Pojavljivanje Botičelijeve slike „Rođenje Venere“ u romanu *V.* predstavlja još jednu korespondenciju sa Grejvsovom Belom boginjom. Grejvs ovu sliku dovodi u vezu sa drevnom paganskom boginjom mora Merien. Botičelijeva slika predstavlja pravu ikonu njenog kulta: „visoka, zlatne kose, plavih očiju, bledega lica, boginja Ljubavi, stiže u oklopu od školjke“¹⁰⁴⁶ Kod Pinčona imamo dve percepcije ove slike: jednu idealizovanu kroz viđenje gospodina Mantise i drugu koja na pomalo ironičan način kroz viđenje Gauča nalikuje Grejvsovom opisu: „Stajala je u polovini nečega što je izgledalo kao školjka: debela i plavokosa, čemu se Gaučo, budući German duhom, iskreno divio“.¹⁰⁴⁷

Botičelijeva slika ima mnogo dublja značenja u romanu i predstavlja po mišljenju Dejvida Kauarta jedan od najreprezentativnijih kulturnih simbola civilizacije, čije propadanje inaugurirše dolazak *V.*, te stoga simbolizuje sve što je ugroženo novim

¹⁰⁴⁴ Pinčon, *V.*, str. 473.

¹⁰⁴⁵ Eddins, *op.cit.*, p. 59.

¹⁰⁴⁶ Graves, *op.cit.*

¹⁰⁴⁷ Pinčon, *V.*, str. 185.

poretkom otelotvorenim u V..¹⁰⁴⁸ Generacija dekadentnih mladih ljudi pod nazivom Čitava bolesna družina referiše na Botičelija samo u okviru igre pogađanja „Botičeli“, u kojoj se od učesnika zahteva da poznaju biografije poznatih ličnosti.

Kada govori o Beloj boginji Robert Grejvs joj u više navrata daje osobine „trostruke boginje“ ili „trostruke muze“: devojke, žene i veštice.¹⁰⁴⁹ Kao žena pojavljuje se u ulozi majke, kao devojka u ulozi neveste i kao veštica povezana je sa kraljevstvom smrti. Grejvs je ovo trostruko božanstvo možda najbolje ilustrovao u poglavlju o kralju Foroneju, vladaru Peloponeza. U simboličkoj ravni romana V., ovo trostruko božanstvo reflektuje se kroz tri ženska lika: Rejčel Aulglas, Hozefine Mendoze i Ester Harvic. Rejčel predstavlja princip majke. Ona pokušava da brine i o svojoj cimerki Ester i o Beniju Profejnu, koji nekoliko put u romanu opisuje identičan doživljaj svoje povezanosti sa Rejčel kao „nevidljivi trzaj pupčane vrpce“.¹⁰⁵⁰ Mlada Portorikanka Fina Mendoza predstavlja princip mlade žene. Kao predvodnica ili *spiritus movens* bande Plejboja, Fina sebe vidi kao Jovanku Orleanku, koja je isto tako pomagala vojnicima. Ona bezuspešno pokušava da zavede Benija Profejna, da bi se potom voljno predala seksualnom izivljavanju bande, koju je predvodila. Ester Harvic predstavlja princip veštice, destruktivno načelo, koje najviše dolazi do izražaja prilikom njenog poslednjeg pojavljivanja u romanu kada odlazi na Kubu da izvrši abortus.

Kao i kod Grejvsa, trostruka boginja i njene manifestacije majke, devojke i veštice rasute su i kroz čitav Pinčonov roman. Tako majčinski arhetip pronalazimo i kod Profejnovne majke, koja nije imenovana u romanu, ali brine o njemu i ostavlja hranu u njegovom praznom stanu, kao i kod Faustove žene Elene, koja takođe brine o budućnosti svoje kćeri Paole. Princip devojke pojavljuje se i kroz likove mlade Viktorije Ren, Mafije Vinsam, pa i u nekom vidu kroz lik pacova Veronike. Vešticu pronalazimo u poslednjoj inkarnaciji V. u liku Pokvarenog sveštenika, koji, zagovara abortus, te na taj način uspostavlja analogiju sa Ester Harvic.

¹⁰⁴⁸ Cowart, David. *Thomas Pynchon: the Art of Allusion*. Illinois. Southern Illinois University Press. 1980. p. 19.

¹⁰⁴⁹ “Triple Goddess” and “Triple Muse” in *Graves*, *op.cit.*

¹⁰⁵⁰ Pinčon, V., str. 34 i str. 39.

5.3. Karnevalizacija i subverzija

„smeh ima duboko značenje pogleda na svet, on je jedan od najbitnijih oblika istine o svetu u njegovoj sveukupnosti, o istoriji, o čoveku; on je posebno, univerzalno gledanje na svet, koje vidi svet drukčije, ali ne manje (ako ne i više) bitno no ozbiljnost;“¹⁰⁵¹

Elementi razuzdane komedije i neukrotivog karnevalskog duha predstavljaju onaj fluid u Pinčonovoj prozi, koji na najreprezentativniji način proširuje horizont nade. Pojmom karnevalizacije i „karnevalskog osećanja sveta“¹⁰⁵² bavio se Mihail Bahtin u više navrata. Međutim, najviše uvida o transponovanju karnevalskog duha iz masovnog iskustva svečarske, ritualne raskošnosti karnevala, koji su postojali u antičko doba i tokom srednjeg veka, u jezik književnosti daju dva njegova dela: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, 1965) i *Problemi poetike Dostojevskog* (*Проблемы поэтики Достоевского*, 1963). Karnevalsku atmosferu odlikuju ambivalentnost, inverzija uloga, materijalno-telesni princip, prikazi i detalji neumerenih gozbi, mnoštva ljudi koji dobijaju nove uloge i između kojih se ostvaruje tesna veza.¹⁰⁵³ Bahtin karneval vidi kao najpotpuniji i najčistiji izraz smehovne kulture, koja ima svoj sopstveni sistem.¹⁰⁵⁴ Treba, međutim, napomenuti da Bahtin smeh ne vidi kao isključivo zabavni momenat, već kao ozbiljno sredstvo kojim se nadvladava strah i brani sloboda misli.¹⁰⁵⁵ Dakle, nije predmet smeha, ono što interesuje Bahtina, već perspektiva koju smeh nameće. U tom smislu, atmosfera zabava, svetkovina, slavlja, pijančenja i drugih oblika karnevalizacije u Pinčonovim romanima ruši sve uobičajene granice i zabrane i postavlja ih naglavačke, a društvene hijerarhije izmešta i stavlja u karnevalizovani prostor. Na taj način se suprotstavlja oficijelnim vlastima, društvenim autoritetima, uobičajenim konvencijama i oveštanim normama ponašanja, što sve doprinosi da smeh sagledamo u njegovoj subverzivnoj ulozi, koja je Pinčonu, kao i Bahtinu prvenstveno na umu.

¹⁰⁵¹ Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd. Nolit. 1978. str. 80.

¹⁰⁵² Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd. ZEPTER BOOK WORLD. 2000. str. 102.

¹⁰⁵³ Ristivojević, Marija. „Bahtin o karnevalu“. *Etnoantropološki problemi*. Sv. 3. 2009. str. 200.

¹⁰⁵⁴ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 95.

¹⁰⁵⁵ Shanti, Elliot. „Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore“. *Folklore Forum*. No. 30 (1/2). 1999. pp. 130-131.

Bahtin objašnjava da su se svetkovine karnevalskog tipa na načelima smeha razlikovale od ozbiljnih, oficijelnih – crkvenih i državno-feudalnih ceremonija i da su gradile svoj svet.¹⁰⁵⁶ Ova svojevrsna podela na dva sveta postoji i u Pinčonovim romanima: *svet elite* – onaj zvanični koji rukovodi svakodnevnom rutinom, zakonima, vrednostima i hijerarhijom, koje podupire tehnologija neživog i *svet preterita* - karnevalski svet obrnutih i porušenih hijerarhija, obilja veselja i bančenja u službi slavljenja ljudskog i prirodnog. Taj kontrast prikazan je u romanu *V. kroz zabave pijanih mornara i marinaca po krčmama i brodovima* ili kroz žurke Čitave bolesne družine u odnosu na dekadentno grotesknu Foplovu opsadnu zabavu. U romanu *Duga gravitacije* s jedne strane imamo zabavu Pirata Prentisa i njegovih prijatelja uz doručak od banana, kao i zabavu koju će Rodžer Meksiko i Pig Bodin pretvoriti u trijumf Kontrasile, dok na drugoj strani imamo dekadentne orgije na brodu *Anubis* sa tragičnim posledicama. U romanu *Vajnland* nailazimo na isti kontrast izražen kroz okupljanje porodica Beker/Travers na jednoj strani i zabavu Tanatoida na drugoj.

Ovde ćemo se baviti samo onim aspektima karnevalizacije u Pinčonovim romanima, koji poseduju životvornu snagu i vrstu vitalnosti da transformišu elemente sumorne stvarnosti, njenih dekadentnih i degradirajućih sila u humanije i čoveku bliže okruženje. Ponekad su to samo mali segmenti života, poneka oaza spokoja u pustinji egzistencijalne kontingencije, poneki lirski trenutak harmonije, bliskosti i ljubavi u moru otuđenja ili zvonki odjeci smeha što razdiru oklope očajanja oko izmučene ljudske svesti. Oni ne menjaju suštinski tokove istorije i društva, koje Pinčon sagledava kroz sve njihove ponore i kataklizme. To im, zapravo, nije ni uloga. Oni su te ekstatične sile, čiji je najmoćniji pokretač Pinčonov neodoljivi humor, koji i usred najvećih agonija civilizacije dvadesetog veka, nalazi prostor da slavi postojanje i unese u njega čaroliju smeha, pa samim tim i nade u moć njegove regeneracije.

U romanu *V.* prepoznamo elemente karnevalizacije još na prvim stranicama sa ulaskom Benija Profejna u krčmu „Mornareva grobnica“ na Badnje večer 1955. godine. Sam odabir Badnje večeri ukazuje na posebno, praznično vreme kada se vrši prelaz iz starog u novo, te u hermeneutičkoj ravni predstavlja proces obnove i rađanja. Pinčonov postupak ne razlikuje se mnogo od onog što Bahtin naziva *prazničkim aspektom čitavog sveta* karakterističnog za srednjovekovne parodije, koje su vodile potpuno neobuzdanu

¹⁰⁵⁶ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 12.

veselu igru sa svim onim što je sveto i važno iz ugla viđenja službene ideologije.¹⁰⁵⁷ Od portreta pijanih mornara, onomastike i opisa lascivnog postupanja sa konobaricama, Pinčonov nesvakidašnji jezički kalambur dočarava raznovrsne elemente karnevalizacije i karnevalskog duha.

Onomastičko razmatranje Pinčonovih likova ukazuje na brojne simboličke implikacije. Prezime glavnog lika Benija – Profej (eng. *Profane*) svojim značenjem ukazuje na profano, poročno, sekularno i vulgarno. Sa ovog aspekta naročito je interesantno i prezime vlasnice krčme – gospođe Bafo (it. *Buffo*) koje svojim značenjem aludira na smešno, komično, zabavno. Drugo značenje, koju reč *buffo* ima u italijanskom jeziku, je naziv za komičnog glumca u italijanskoj operi, te je pravi odraz vlasničine „majčinske politike“ prema gostima koju sprovodi kroz „Sat dojenja“ kada se iz slavina izrađenih od penaste gume u obliku ogromnih dojki uveče toči pivo¹⁰⁵⁸. Konobarica Beatris je aluzija na Beatriče u koju je Dante bio zaljubljen i koja je bila njegova inspiracija za Beatriče – jednu od njegovih vodiča u remek delu *Božanstvena komedija (La Divina Commedia)*. Strojovođa Ploj (eng. *Ploy*), kao što njegovo ime kaže, spreman je na razne ludorije, nestašluke i neslane šale. Pig Bodin je lik koji se pojavljuje u više Pinčonovih romana i upleten je u sve vrste zabava, bančenja i pijančenja. Značenja njegovog imena možemo čitati na dva načina: doslovnim tumačenjem engleske lekseme *pig* – svinja, koja sugerise njegovu sklonost ka opijanju ili njegovu prenaplašenu libidalnu energiju, dok nas tumačenje u simboličkoj ravni upućuje na dublje značenje koje se pridaje većini životinja iz bajki i basni i ukazuje na sposobnost ljudskog uma da preokrene aspekte realnog sveta i shodno zakonima koji se protive logici spoji ih u obrasce izražavanja čovekovih motivacionih psihičkih sila.¹⁰⁵⁹ Stoga je Pig Bodin uvek prislan drug i komični kontrapunkt brojnim sumornim i destruktivnim Pinčonovim likovima. Sva imena predstavljaju brojne činioce i forme karnevala i karnevalskog duha: šalu i komediju, parodiju i travestije, degradiranja i profanisanja, nestašluke i izvrnutu logiku.

Toponimi poput imena barova „Mornareva grobnica“ ili „Zardala kašika“ nedvosmisleno ukazuju na degradirajuću profanizaciju tih pojmova. I jedno i drugo mesto su sinonimi za dionizijska opijanja i nesputanost društvenim normama. Postoji legenda po kojoj se u „Zardaloj kašici“ „proslavljeni i živopisni pesnik iz dvadesetih godina opijao

¹⁰⁵⁷ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 99.

¹⁰⁵⁸ Pinčon, V., str. 17.

¹⁰⁵⁹ Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage. London. Routledge. 1971. p. 9.

do smrti. Sve od tada bar je imao izvesnu reputaciju među skupinama kakva je bila Čitava bolesna družina¹⁰⁶⁰. Scene koje se dešavaju u ovim barovima obiluju prekomernim pićem, ekscentričnim ponašanjem, tučama između mornara i marinaca, koje simbolizuju mušku snagu i energiju, neumesnim primedbama i mnoštvom toga što je karakteristično za karnevalsku atmosferu. Stoga i većinu aktera karakteriše frivolnost, poročnost, bestidnost i marginalizovanost. Pinčonov opis „Mornareve grobnice“ i „Zarđale kašike“ u potpunosti je u skladu sa Bahtinovom tezom da karnevalizovana književnost, odnosno jedan od njenih najupečatljivijih žanrova – menipska satira prikazuje *naturalizam društvenog podzemlja*.¹⁰⁶¹ Očigledno je i Pinčon pobornik Bahtinovog mišljenje da mesta poput krčmi, puteva, ulica ili erotičnih orgija predstavljaju mesta na kojima „istina doživljava svoje pustolovine na zemlji“.¹⁰⁶² Stoga je veći deo života Pinčonovog protagoniste Benija Profejna povezan sa životom na ulici, ispijanjem piva i vina po krčmama ili na žurkama Čitave bolesne družine, koje su neretko uključivale i orgije, pa u jednom trenutku i lovom na aligatore u kanalizaciji.

Za vreme karnevala vlada posebno osećanje prostora i vremena, gde je sve dozvoljeno. Centralna arena karnevala je trg, koji, kako kaže Bahtin, može biti zamenjen tavernama, cestama, kupatilima, brodskim palubama i sličnim mestima koja su mesta susreta i kontakta raznih ljudi.¹⁰⁶³ U romanu *V.* imamo epizodu koja se odvija na luksuznom italijanskom brodu *Suzana Skvaduči* i koja je primer onoga što Bahtin zove „familijarno-ulično osvojenje sveta“.¹⁰⁶⁴ Reč je o epizodi u kojoj grupa od desetak bivših mornara pod vođstvom Piga Bodina, koji urla „Žurka, žurka“ uspeva da zavara noćnog čuvara broda bocom vina i ukrca se na brod. Veseli i razuzdani mornari se penju na jarbol, sviraju i pevaju u kantri stilu, dok Pig Bodin vodi ljubav sa admiralovom ženom. Osim tipične karnevalske atmosfere, koja je potrajala sve dok ih mornarička policija nije rasterala, ovu scenu obeležio je i jedan ulični gest Benija Profejna. Pošto je uspeo da se sakrije od policije i nastavio da tumara brodom, Beni u naletu iznenadne slobode ispisuje na pregradnom zidu: „JEBEŠ SUZANU SKVADUČI I DOLE SVI BOGATI KOPILANI!“¹⁰⁶⁵ Govoreći o različitim govornim pojavama (psovkama, proklinjanju i sramoslovlju) koje čine slobodni ulični govor, Bahtin kaže:

¹⁰⁶⁰ Pinčon, *V.*, str. 136.

¹⁰⁶¹ Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str.109.

¹⁰⁶² *Ibid.*

¹⁰⁶³ *Ibid.*, str. 122.

¹⁰⁶⁴ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 396.

¹⁰⁶⁵ Pinčon, *V.*, str. 38.

Uz svu njihovu generičku raznovrsnost, one su podjednako bile prožete karnevalskim shvatanjem sveta, sve su menjale svoje stare govorne funkcije, usvajale opšti smehovni ton i postajale neka vrsta iskri jedinstvene karnevalske vatre koja je obnavljala svet.¹⁰⁶⁶

Pinčon navodi da se Profej, nakon što je ovo napisao, odmah osećao bolje. To je upravo ono što Bahtin naziva „karnevalizacija svesti“, koja ima svoj oslonac u moćnoj smehovnoj kulturi.¹⁰⁶⁷ To je trenutak kada se oslobađa od svih hijerarhija, zvaničnih istina i uverenja, kad se napušta kolosek ideologije, što samo po sebi već predstavlja borbu za svoj glas i veća prava. Scena na brodu *Suzana Skvaduči* ima i formalne elemente karnevalske književnosti: svrgavanje poretka koje nastaje onog trenutka kada mornari upadnu na brod, obnavljanje na materijalno-telesnom planu kroz slavlje, veselje i fizičku ljubav i naposljetku ukidanje svih distanci i zabrana koje Beniju Profejnu donosi pročišćenje i mir.

Kristofer Ejms (Christopher Ames) smatra da je *Duga gravitacije* Pinčonov roman koji ima najviše elemenata karnevalizacije.¹⁰⁶⁸ Čak je i hronologija određenih zabava prikazanih u romanu zasnovana na datumima nekih praznika: godišnja zabava tajne agencije za vođenje psihološkog rata pod nazivom *PISCES* dešava se na Božić¹⁰⁶⁹, čuvena zabava, koja je trajala mesecima kod Raula u oslobođenom delu Francuske, povezana je sa početkom zelene ravnodnevnice u mesecu martu¹⁰⁷⁰, oprostajna žurka koju kompanija *General Electric* priređuje majoru Marviju pada nakon završetka tri praznika Sv. Pankratija, Sv. Servacija i Sv. Bonifacija (vremenski period od 12.-14. maja koji Nemci nazivaju *die drei Eischeiligen* i tokom kojeg je uvek izuzetno hladno)¹⁰⁷¹, dok se kao vreme održavanja orgija na brodu *Anubis* navodi Valpurgijska noć. Kristofer Ejms objašnjava da roman *Duga gravitacije* istražuje mogućnosti i ograničenja ljudskog slavlja u svetu nakon Drugog svetskog rata, baš kao što skicira mogućnosti i ograničenja svih naših delatnosti u doba raketnih pretnji.¹⁰⁷²

Ovde ćemo, kao i u diskusiji koja se odnosila na elemente karnevalizacije u romanu *V.*, probati da razmotrimo potencijale koje roman *Duga gravitacije* ima u

¹⁰⁶⁶ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 25.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, str. 291.

¹⁰⁶⁸ Ames, Christopher. *The Life of the Party: Festive Vision in Modern Fiction*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2010. p. 227.

¹⁰⁶⁹ “the annual PISCES Christmas Party“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 199.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, pp. 281-290.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 335

¹⁰⁷² Ames, *op.cit.*, p. 233.

karnevalskom smislu, ne ulazeći u mračne, groteskne momente pojedinih zabava i orgija koje ne nose u sebi vedre i optimistične tonove, niti im je uloga regenerativna i afirmativna. Tumačenje ćemo bazirati na dešifrovanju skrivenog značenja u očiglednom, na način na koji to zahteva Rikerova hermeneutička rekonstrukcija.¹⁰⁷³ Sama prva scena kojom roman počinje govori o evakuaciji u Londonu tokom Drugog svetskog rata u već opisanom apokaliptičnom tonu, gde evakuisani „bez protivljenja“ poput ovaca prolaze uskim ulicama koje krivudaju dok se ne zaustave ispod poslednjeg svoda železničke stanice, pod noćnim nebom po kojem se vuče beli trag nemačke rakete.¹⁰⁷⁴ Moguće je da je sama scena opis sna kapetana Pirata Prentisa britanskog oficira za specijalne operacije, jer dalje saznajemo da se on upravo probudio mamuran u svom stanu u Londonu i da se sprema da pripremi svoj čuveni doručak od banana, koje gaji na krovu u stakleniku. Njegovi saborci i prijatelji, koji žive u istoj kući s njim, neizmerno uživaju u Piratovom doručku od banana. Bez obzira na ratnu opasnost i mamurno jutro, atmosfera u kući postaje slavlje: Ozbi Fil stojeći na galeriji peva neku pesmu koja je parodija na rat, dok ga ostali prijatelji ne uvuku u insceniranu borbu sa bananama. Tedi Bloat pomaže Piratu da spremi doručak, dok se većina tek budi mamurna tražeći nešto što će im pomoći da razbistre um i odagnaju mamurluk. Sve su ovo elementi karnevalizacije, koji šarolikošću prizora, specifičnošću leksike, profanacijom radnji i samog čoveka stavljaju akcenat na slavljenje života. Pinčonov opis doručka od banana još jedan je od principa te životodavne sile:

Sada preplavi sve prostorije neutrališući sinoćni dim, alkohol i znoj, taj tanani miris Doručka od banana: cvetni, prožimajući, iznenadni, jači od boje zimskog sunca, dominirajući ne toliko kroz neku grubu oporost ili obim koliko visokim spletom tkanja svojih molekula, deleći tajnu čarobnjaka kojom se – mada su retki trenuci kada Smrti jasno poručimo da se gubi – živi genetski lanci pokazuju zamršeniji i od lavirinta da bi očuvali neko ljudsko lice deset ili dvadeset generacija ... ista takva struktura omogućuje ovom mirisu banana u ratno jutro da tumara, ponovo zaposedne, nadvlada. Postoji li bilo koji razlog da ne otvorimo svaki prozor, i dozvolimo ovom prijatnom mirisu da prekrije ceo Čelsi? Kao čini protiv onoga što pada sa neba ...¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ Ricoeur, "Existence and Hermeneutics", p. 13.

¹⁰⁷⁴ "without resistance" in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 4.

¹⁰⁷⁵ "Now there grows among all the rooms, replacing the night's old smoke, alcohol and sweat, the fragile, musaceous odor of Breakfast: flowery, permeating, surprising, more than the color of winter sunlight, taking over not so much through any brute pungency or volume as by the high intricacy to the weaving of its molecules, sharing the conjuror's secret by which—though it is not often Death is told so clearly to fuck

Opisujući doručak od banana na ovaj način Pinčon se poziva i na njegovu moć, odnosno vrstu čini ili magije protiv raširenih sila smrti – rata, zime, raketa koje prete istrebljenjem sa neba. To je taj dragoceni trenutak kada trijumfuje slavljenički duh nad pretnjama koje donosi rat. Bogatstvo zabave dostiže epske i komične razmere kada se Pretnisova družina okupi za stolom gde se nalaze najrazličitije vrste hrane pripremljene od banana: omlet, sendviči, kaserole, pire, pasta, kroasani, vafli, ogroman zemljani sud u koji su naseckane banane fermentisane tokom leta, u koje je dodat divlji med i muskatni oraščić, džem od banana i rakija koju je Pirat doneo iz nekog podruma sa Pirineja. Sveprisutna banana je ovde simbol za bogatstvo slavlja i karnevalskog duha, koji stvara trenutak veličanstvenosti i kontrast ratu koji je napolju.¹⁰⁷⁶ To je neka životna sila koja se suprotstavlja silama smrti i destrukcije. Međutim, komični i zabavni momenti nisu dugotrajni, službeni telefonski poziv za Pirata Prentisa ponovo uvodi rat na scenu. Rat je ovde sinonim za ono što Bahtin naziva oficijelnim svetom. Kroz čitav roman vidimo kako rat uništava veselje, zabave i karnevalski svet. U ovoj bogatoj sceni kojom počinje roman uočavamo oslobađajuću snagu zabave, ali ubrzo vidimo i silu koja je veća i mračnija od nje.

Duga gravitacije nosi u sebi mnoštvo obeležja i aspekata karnevalizacije, od kojih se posebno ističe karnevalska transformacija. Za pojam karnevalske transformacije vezuju se pojmovi uloga, maski, lutaka i rekvizita koji služe za prerašavanje. Cilj ovakvog prerašavanja je da se postane neko drugi, da se ostane sakriven, nepoznat ili neprokažen. Pinčonov protagonist Tajron Slotrop ima u romanu više identiteta. On je Ijan Skafling, Raketaš, Maks Šlepcig (Max Schlepzig) i Svinjski heroj Plekazunga. Svi ovi identiteti predstavljaju nivoe prerašavanja, koji su tipična odlika karnevalskih transformacija. Slotropovi brkovi u engleskom stilu nagoveštavaju njegov identitet Iana Skaflinga, britanskog ratnog dopisnika. Odeća i kostimi koje nosi takođe su sredstva Slotropove transformacije. U ulozi Raketaša Slotrop nosi kostim koji personifikuje kako heroja iz Vagnerove opere, tako i Supermena i futurističkog raketaša.¹⁰⁷⁷ Sam kostim se sastoji od zašiljenog šlema, plašta od zelenog somota i štofanih pantalona.¹⁰⁷⁸ Epizoda koja ima i

off—the living genetic chains prove even labyrinthine enough to preserve some human face down ten or twenty generations ... so the same assertion-through-structure allows this war morning's banana fragrance to meander, repossess, prevail. Is there any reason not to open every window, and let the kind scent blanket all Chelsea? As a spell, against falling objects. . . .“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 11. (elipsa T.P.).

¹⁰⁷⁶ Ames, *op.cit.*, p. 236.

¹⁰⁷⁷ Rosenthal, Régine. “Gravity's Rainbow and the postmodern picaro”. *Revue Française d'Etudes Américaines*. Vol. 42. No. 1. Nov. 1989. p. 412.

¹⁰⁷⁸ Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 435.

drugih komičnih elemenata karnevalizacije, a u kojoj Slotrop nastupa u kostimu/ulozi Raketaša je njegov čuveni upad na konferenciju u Potsdamu, tačnije vilu u kojoj je bio smešten predsednik Truman, kako bi pokupio hašiš koji je Bodin svojevremeno tamo sakrio. Zanimljivo je da Pinčon ne samo karnevalizuje, nego i holivudizuje istorijski događaj kao što je Konferencija u Potsdamu, te ga prikazuje u svetlu jedne od komičnijih Slotropovih avantura, iako joj ishod neće biti takav. Karnevalski deo ove epizode predstavlja sama operacija 'spasavanja hašiša' u potpunom kostimu Raketaša, koja će biti izvedena do samog finala prema planu. Međutim, Slotrop će nakon što savlada sve prepreke i stražare i napusti vilu pasti u ruke ruskom obaveštajnom oficiru Čičerinu. Narator objašnjava da na šlem, plašt i masku niko nije obratio pažnju, jer je čitavo to okupljanje ličilo na holivudsku premijeru i zvanice su predstavljale „nesvakidašnju grupaciju ljudi iz sveta šoubiznisa“ u odelima, haljinama i smokinzima.¹⁰⁷⁹ Najkomičniji deo ove čitave Slotropove karnevalske avanture je njegov susret sa holivudskim glumcem Mikijem Runijem. Tipičan Pinčon na delu: u atmosferi slavlja, smeha, muzike i plesne trupe, Slotrop u kostimu Raketaša, kad se već domogao hašiša, začuje zvuk otvaranja vrata sa obližnje terase i na do vratku ugleda Mikija Runija. Mnogima je ostala nepoznanica – zašto od svih baš Miki Runi? Na ovo pitanje je prilično sažeto odgovorio Donald F. Larson (Donald F. Larsson) navodeći, između ostalog i podatak, da je Miki Runi zaista bio sastavni deo trupe koja je zabavljala vojsku pod nazivom “Jeep Theater“ u Nemačkoj i drugim delovima Evrope i da se mogao zateći u leto 1945. godine u Berlinu, a moguće i u samom Potsdamu.¹⁰⁸⁰ Međutim, sama uloga ovog susreta, smatra Larson, je još jedan primer koji ilustruje na koji način Pinčon manipuliše istorijskom „realnošću“ i američkim mitologijama u okviru fiktivnih svetova koje stvara.¹⁰⁸¹ Iako je Larsonova argumentacija nedvosmisleno tačna, određeni momenti ovog bliskog susreta ukazuju i na neke njegove karnevalske aspekte:

Miki Runi je zurio u Raketaša koji je držao vreću hašiša, u mokru utvaru u šlemu i plaštu. U trenutku kada mu se nos nalazio u istoj ravni sa sjajnim crnim cipelama Mikija Runija, Slotrop zaviri u osvetljenu prostoriju iza – vide nekog ko liči pomalo na Čerčila, mnoštvo dama u večernjim haljinama, [...] i možda, možda čak

¹⁰⁷⁹ “strange collection of those showbiz types“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 452.

¹⁰⁸⁰ Larsson, Donald F. “Rooney and the Rocketman“. *Pynchon Notes 24-25*. 1989. p. 114. .

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 113.

načas opazi tog predsednika Trumana. On *zna* da vidi Mikija Runija, iako će Miki Runi, gde god da ode, potisnuti činjenicu da je ikada video Slotropa.¹⁰⁸²

Činjenice, koje govore da je Slotrop iza Runijeve figure u pozadini video nekog ko bi mogao biti Čerčil, možda i predsednika Trumana, ali pouzdano i sasvim sigurno Mikija Runija, ukazuju nam da je po sredi vrlo složena parodija istorijske konferencije. Iako je i Miki Runi u odnosu na outsajdera Slotropa deo elite, on je u istorijskom kontekstu ove konferencije manje važna figura u odnosu na Čerčila ili Trumana, te prioritet koji mu daje Slotrop govori o nameri pisca da zabavi, da detronizuje važne istorijske figure, gotovo na identičan način na koji to čine karnevali. S druge strane sam Slotropov upad na tako važan istorijski događaj i njegov bizarni cilj da donese zakopani hašiš iz vile u kojoj boravi predsednik Truman, takođe je vid detronizacije, desakralizacije i demistifikacije ozbiljne, oficijelne kulture, putem kojih autor daje glas marginalizovanima odnosno preteritima, koje u romanu predstavljaju Slotrop, Bodin, Rodžer Meksiko, Katje Borgezijus i njima slični likovi.

Drugu, vrlo slikovitu epizodu karnevalske transformacije u romanu *Duga gravitacije* predstavlja Slotropovo prerusavanje u Plekazungu – Svinjskog heroja tokom festivala *Schweinheldfest*. Kroz ovu epizodu Pinčon je spojio heterogene likove, mitologiju, životinjski svet, kao i svet dečje igre i sve to ukomponovao u jedno festivalsko okupljanje, koje liči na srednjevekovnu karnevalsku svečanost. Pinčonova priča o Plekazungi potiče iz *Nemačke mitologije (Deutsche Mithologie, 1835)* Jakoba Grima, dok je povest o „Svinjskom heroju“ u potpunosti Pinčonova tvorevina.¹⁰⁸³ U nekom obalskom gradu „u blizini Vizmara“ grupa dece koja tumara ulicama i peva „Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne“ nailazi na Slotropa koji spava u parku i priča mu legendu o Plekazungi, kojeg je poslao Tor da odbrani grad od invazije Vikinga.¹⁰⁸⁴ Plekazunga se pojavio iznenada iz groma i uspeo da protera Vikinge. Sve od desetog veka svakoga leta se slavi dan kada je bog gromova Donar ili Tor (Thor) poslao ogromno prase da spase grad. Međutim, tog leta 1945. godine, kada se dešava radnja ovog poglavlja romana, moglo bi se desiti da se svečanost ne održi, jer je čovek koji je proteklih trideset godina

¹⁰⁸² “Mickey Rooney stares at Rocketman holding a bag of hashish, a wet apparition in helmet and cape. Nose level with Mickey Rooney's shiny black shoes, Slothrop looks up into the lit room behind—sees somebody looks a bit like Churchill, lotta dames in evening gowns [...] and maybe, maybe he even gets a glimpse of that President Truman. He *knows* he is seeing Mickey Rooney, though Mickey Rooney, wherever he may go, will repress the fact that he ever saw Slothrop“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 454. (kurziv, T.P.)

¹⁰⁸³ Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, pp. 297-298.

¹⁰⁸⁴ “near Wismar” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 672.

imao ulogu Plekazunge, nestao tokom rata. Na nagovor dece Slotrop pristaje da bude Plekazunga.

Hermeneutička rekonstrukcija ove scene ukazuje na višeslojnu simboliku. Reči koje izgovaraju deca odnose se na nemačku verziju dečje igre *Žmurke*. Sunce (Sonne) predstavlja onog igrača čija je uloga da uhvati drugu decu, koja predstavljaju Zvezde (Sterne) i dovede ih nazad na mesto odakle igra počinje i na kom se nalazi Svetiljka (Laterne). Mesec (Mond) je simbol igrača koji ima posebnu moć u nemačkoj verziji ove igre, koja nije poznata u verzijama ove igre u drugim kulturama.¹⁰⁸⁵ Kosmička tela, kojima deca daju u ovoj igri animistička obeležja, predstavljaju još jedan vid karnevalizovane stvarnosti, koja dobija dimenziju vesele i dinamične razigranosti. Ova dečja igra simbolički predstavlja mogućnost da se iskorači u slobodu i istražuje, te deci daje osećaj autonomije. S druge strane, nakon radosti koju donosi istraživanje, stvara se osećaj usamljenosti i dete želi da oseti da njegovi prijatelji dobiju potrebu da ga pronađu. Sa tog aspekta, ova vrsta igre afirmiše život, gde traženje postaje simbol procesa ljubavi ili voljenja. Igra koja se odvija između razdvajanja i ponovnog spajanja beskrajno hrabri, jer uverava dete da razdvajanje može biti privremeno, te stoga podnošljivo. Radost koju deca osećaju kada ih pronađu predstavlja radost što postoji neko ko o njima brine. Trenuci neizvesnosti dok jedna osoba traga za drugima stvaraju tenziju koja kulminira radošću zajedničkog susreta. Imajući na umu da su deca iz ove Pinçonove epizode ratni siročići i raseljena lica, simbolika ove igre na primarnom nivou značenja ukazuje na njihovu potrebu da budu pronađeni, vraćeni ponovo u zajednicu. Održavanje festivala za njih ima više nego simboličku ulogu. Nagovaranjem Slotropa da odigra ulogu Plekazunge kako bi se festival održao, deca dobijaju mogućnost da postanu deo nove, velike porodice u okupljenoj radosnoj masi sveta koja slavi. Dolazak Plekazunge, zaštitnika smernih, postaje prilika za slavljeničko uživanje i prepuštanje telesnom i čulnom.¹⁰⁸⁶

Animizam koji se pripisuje Plekazungi i koji ludički pokreće ceo festival brojnim svojim aspektima (kostimima, prerusavanjem i promenom životnih uloga, muzikom, procesijom, vatrometom, skromnom gozdom koju priređuju ljudi iz grada) doprinosi uspostavljanju bliskosti i familijarnosti, što je, po Bahtinu, sastavni deo kulture karnevala.¹⁰⁸⁷ Kostim Svinjskog heroja koji nosi Slotrop je urađen u stilu nemačkog

¹⁰⁸⁵ Weisenburger, *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*, pp. 297-298.

¹⁰⁸⁶ Ames, *op.cit.*, p. 240.

¹⁰⁸⁷ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 17.

ekspresionizma u svetlo roze, plavoj i žutoj boji, deca su obučena u vikinge osvajače sa šlemovima i štitovima koji premašuju njihovu visinu. Maske i kostimi imaju ulogu telesne regeneracije i isticanja materijalnosti tela, koja se u svakodnevnom životu stalno potiskuje. Otuda autor priču o ovoj svečanosti zaključuje rečima: „Grad je spasen za još jednu godinu“.¹⁰⁸⁸

Duga gravitacije je ratni roman, ali njena nekonvencionalnost stavlja scene borbe u pozadinu. Pored slavlja, žurki i provoda sa karnevalskim efektima, jedan od retkih trenutaka, koji afirmišu uzajamnu ljubav i bliskost, je i tajna veza Rodžera Meksika i Džesike Svonlejk. Kako saznajemo na početku romana mlada Džesika Svonlejk ima ozbiljnu, stalnu vezu sa izvesnim Džeremijem, poznatim pod nadimkom Dabar (Beaver, *eng.*), ali voli i Rodžera Meksika. Ta ratna ljubav između Džesike i Rodžera je predmet kontroverzi. Alek Mekhoul (Alec McHoul) smatra da je to zapravo jedini „iskreni“ odnos u čitavom romanu, istovremeno navodeći da se „iskrena“ osećanja Rodžera Meksika uopšte ne dovode u sumnju, dok se za Džesiku Svonlejk često sumnja da je mamac, koji je postavio Pointsman, kao i da ona samo koristi Rodžera, da bi se na kraju vratila Džeremiju.¹⁰⁸⁹ Dve epizode koje se izdvajaju svojim tonalitetom i koje za trenutak, iako vrlo kratak, ostavljaju rat po strani, čine scena iz tajnog skrovišta i služba u crkvi u Kentu.

Sam opis skrovišta odaje intimnu atmosferu u kojoj samo nekoliko sitnica, koje su doneli Rodžer i Džesika simbolizuju i afirmišu život i uveravaju da se ratna zbilja može potisnuti u drugi plan. Od naratora saznajemo da je „Džesika donela staru lutku, školjke, tetkin kofer ispunjen čipkastim rubljem i svilenim čarapama. Rodžer je jedva uspeo da donese nekoliko kokoški koje je smestio u gnezdo u praznoj garaži. Kad god bi se sastajali ovde, jedno od njih bi se uvek setilo da donese po koji svež cvet“.¹⁰⁹⁰ Ove naizgled jednostavne perifernalije imaju svoju dublja značenja na planu simbola. Školjka je jedan od najjačih simbola koji se susreće u raznim mitologijama i povezuje najčešće sa vodom i izvorom plodnosti. Prema Eljadi školjke su takođe povezane sa mesecom i Ženom.¹⁰⁹¹ Školjka je takođe simbol mitskog rođenja boginje lepote i čulne ljubavi – Afrodite, što sve upućuje na ljubavni odnos Rodžera i Džesike. Oblik školjke u vidu puža upućuje na jedan vrlo važan alhemijski simbol večnosti, bola i izlečenja – materijalizovanog

¹⁰⁸⁸ “The town is saved for another year“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 674.

¹⁰⁸⁹ “genuine” in McHoul, Alec. “Gravity's Rainbow's Golden Sections“. *Pynchon Notes 20-21*. 1987. p. 38.

¹⁰⁹⁰ “Jessica has brought an old doll, seashells, her aunt's grip filled with lace knickers and silk stockings. Roger's managed to scare up a few chickens to nest in the empty garage. Whenever they meet here, one always remembers to bring a fresh flower or two“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 48.

¹⁰⁹¹ Cirlot, *op.cit.*, pp. 293-294.

Uroborosa. Kokoška se u literaturi Zapada prikazuje kao simbol roditeljske i duhovne ljubavi.¹⁰⁹² Iako njena funkcija u ovom odeljku figurira u materijalnoj ravni, kao izvor hrane, ne može se zanemariti ni njena simbolička uloga, koju autorka Karen Dejvis prikazuje kroz reči Isusa iz Jevanđelja po Mateju (Matthew 23:37): „O, Jerusalime ... koliko sam samo puta okupljao tvoju decu, baš kao što kokoška sakuplja svoje piliće ispod krila.“¹⁰⁹³ Isus koristi kokošku i njena krila koja pružaju zaštitu ne samo kao metaforu za odnos koji želi sa Izraelom, već kao simbol hrišćanske ljubavi izražene kroz lik majčinske ljubavi prema svojoj deci. Kokoška simbolizuje idealnu majčinsku ljubav i hrišćansku ljubav: ona se žrtvuje, hrani, štiti i teši. U uslovima rata i skrivanja, Rodžeru i Džesiki je ovakav vid zaštite neophodan i pisac ga transponuje kroz višu, simboličku ravan. Mali ritual donošenja cveta takođe nije samo dekor u materijalnoj stvarnosti. Osim što je simbol proleća i lepote, samom svojom prirodom cvet simbolizuje prolaznost, a sama činjenica da Džesika ima stalnu vezu ukazuje da će se njen odnos sa Rodžerom u jednom trenutku okončati.

Drugi takav snažan momenat je Rodžerovo i Džesikino prisustvo na večernjoj službi tokom perioda Adventa u maloj crkvi negde u Kentu. Ovu scenu karakteriše posebna vrsta višeglasja, koju Tomas Šaub naziva „orfičkim glasom“.¹⁰⁹⁴ Scena je sa ovog aspekta vrlo složena i može se tumačiti na više načina. Onaj koji nas zanima prati tok svesti Rodžera Meksika koji dominira, potom je prekinut razmišljanjima i glasom Džesike Svonlejk, koja je iznenađena Rodžerovom potrebom da uđe u crkvu, da bi se pomeranje izvršilo u pravcu kontra-tenora podoficira sa Jamajke, koji na svoj način priča i njegovu ratnu priču. Višeglasje ove scene upućuje na trenutak stapanja nekoliko svesti i glasova u jedan vid višeg jedinstva koje donosi blaženstvo, mir i kolektivnu radost, što i jeste funkcija božićnih pesama i zajedničke molitve. Međutim, poslednji segment Rodžerovih razmišljanja o čitavom ovom okupljanju i ulozi ove molitve završiće se, na prvi pogled, jednim pesimističnim zaključkom:

Dakle ova sakupljena grupa, ovi prognanici i napaljena deca, mrzovoljni državni službenici [...] daruju vam ovu večernju molitvu, koja doživljava svoj vrhunac

¹⁰⁹² Davis, Karen. "The Dignity, Beauty, and Abuse of Chickens: As Symbols and in Reality", presented at the *International Conference on The Chicken: Its Biological, Social, Cultural, and Industrial History*, Yale University, New Haven, CT, May 17 - May 19, 2002. Accessed Jan 25, 2017, from: <https://www.upc-online.org/thinking/dignity.html>

¹⁰⁹³ "O, Jerusalem . . . how often would I have gathered thy children together, even as a hen gathers her chickens under *her* wings." *In Ibid.*

¹⁰⁹⁴ "Orphic Voice" in Schaub, Thomas. *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana. University of Illinois Press. 1981. pp. 124-126.

rastućim fragmentom neke drevne skale, glasovima koji se trostruko i četverostruko preklapaju, [...] ispunjavajući čitavu površinu crkve – [...] ne postoji nikakva najava Kraljevstva, čak ni pokušaj da se zagreje ili osvetli ova užasna noć, samo, mi koji smo prokleti, naš mali bedni obavezujući glas, naš maksimalni domet – *Slava Bogu!* – koji vas upućuje da se vratite na vaše ratne adrese, vaše ratne identitete, preko otisaka stopa u snegu i tragova guma do staze koju morate da stvorite sami, sami kroz mrak. Bilo da želite ili ne, koja god mora da pređete, put kući¹⁰⁹⁵

I sam Tomas Šaub je protumačio „glas“ kojim se završava ovo poglavlje, a koji pripisujemo Rodžeru Meksiku, kao gorku i direktnu kritiku neefikasnosti i nedovoljnosti horskog glasa i samog hvalospeva *Slava Bogu*.¹⁰⁹⁶ Međutim, Alek Mekhoul smatra da prilikom razmatranja ovog poglavlja ne treba zanemariti činjenicu da je Meksiko izgrađen kao lik koji „reaguje na bol i gubitak tako što se obavlja zaštitnim slojem lažnog cinizma.“¹⁰⁹⁷ Isto tako ne treba zanemariti poslednju rečenicu koja se završava rečima „put kući“. Horski glas jeste nedovoljan, ali on predstavlja taj put kući, jer u romanu *Duga gravitacije* spasenje dolazi u malim i nepotpunim razmerama. Bilo da nam se to sviđa ili ne, mi nastavljamo da živimo u nesavršenom svetu. Stoga, glas Rodžera Meksika ne izražava toliko optužbu, koliko vid očajanja čoveka koji želi da veruje, ali ne može da prihvati uslove spasenja u ovom svetu.¹⁰⁹⁸ Druga vrlo važna stvar koju su zanemarili i Šaub i Mekhoul jeste staza odnosno 'put koji morate da stvorite sami'. Sa stanovišta egzistencijalističke filozofije, to je preduslov autentične egzistencije. Čovek može tražiti ispunjenje kroz kolektivnu svest i pripadanje zajednici, može težiti nekoj transcendentalnoj sili izvan njega, ali da bi bio ostvaren u smislu sopstvene autentične egzistencije, prvenstveno mora pronaći sopstveni izraz i iskorak u slobodu.

Pinčonova proza, a naročito njeni karnevalski efekti nose u sebi, kao što je naglašeno na početku izrazitu notu subverzivnosti. U tom kontekstu izuzetno su važna dva

¹⁰⁹⁵ “So this pickup group, these exiles and horny kids, sullen civilians [...] give you this evensong, climaxing now with its rising fragment of some ancient scale, voices overlapping three- and fourfold, [...], filling the entire hollow of the church—[...], no announcement of the Kingdom, not even a try at warming or lighting this terrible night, only, damn us, our scruffy obligatory little cry, our maximum reach outward—*praise be to God!*—for you to take back to your war-address, your war-identity, across the snow's footprints and tire tracks finally to the path you must create by yourself, alone in the dark. Whether you want it or not, whatever seas you have crossed, the way home. . .“ in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 161. (kurziv T.P.; elipsa T.P.)

¹⁰⁹⁶ Schaub, *op.cit.*, pp. 127-128.

¹⁰⁹⁷ “who reacts to pain and loss by wrapping himself in a protective cover of phony cynicism“ in Mekhoul, *op.cit.*, p. 97.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

događaja iz poslednjeg, četvrtog dela romana pod nazivom *Kontrasila*: incident u londonskom sedištu misteriozne „Firme“ i zabava u kući Stefana Utgarthalokija. Prvi događaj predstavlja skarednu epizodu u kojoj Rodžer Meksiko u nastupu besa popevši se na sto urinira po sakupljenim članovima odbora „Firme“ nakon što je shvatio da je za njegov premeštaj i razdvajanje od Džesike, koja je odlučila da se uda za uglednog Džeremija, odgovoran Pointsman. Scena je neverovatno komična i ona na izvestan način predstavlja inicijaciju Rodžera Meksika u redove kontrasile. Ovaj krajnje liberalan postupak podseća na ono što Bahtin naziva „činovima telesne drame“ ili na oslanjanje karnevalskog sveta na opscenost i slavljenje „donjih delova tela“.¹⁰⁹⁹ Bahtin mokraću čak naziva „veselim elementom“ koji pretvara „kosmički užas u veselo karnevalsko strašilo“.¹¹⁰⁰ Upravo takvu ulogu će imati Pinčonova *Kontrasila*. Ozbi Fil, jedan od pripadnika Kontrasile, pojasniće Rodžeru po kom principu *Kontrasila* deluje: „*Oni* su ti koji su racionalni. Mi pišamo po njihovim racionalnim sporazumima“.¹¹⁰¹

Druga scena je još subverzivnija i skarednija i dešava se na zabavi na koju je Džeremi, Džesikin izabranik pozvao Rodžera. Shvatajući da će na zabavi biti uglavnom elita i visoki zvaničnici, među kojima bar jedan koji je čuo glasine o incidentu iz londonskog sedišta nazvanim *The Urinating Incident*, Rodžer odlučuje da na to okupljanje povede kao moralnu podršku „krunisanog kralja opscenosti, Piga Bodina“.¹¹⁰² Kroz slike ove zabave Pinčon kreira sukob između dva sveta Sile i Kontrasile, sveta koji priznaje racionalni poredak i sveta koji mu se suprotstavlja. Bodin i Meksiko na strani Kontrasile predstavljaju subverzivni potencijal zabave. Bodin je obučen kao tipična karnevalska figura – nosi *zoot* odelo¹¹⁰³ u drečavim bojama, tako da je nemoguće ne primetiti ga. Narator svoj opis detalja odela zaokružuje zaključkom: „Subverzivna odeća, bez sumnje!“¹¹⁰⁴ Pinčon ovde referiše indirektno na građanske nemire pod nazivom „*Neredi zootsuitera*“ (*Zoot Suit Riots*) koji su izbili u vidu serije rasističkih napada koje su vršili pripadnici evroameričke mornarice i vojske na mlade meksičke Amerikance i Afroamerikance u junu 1943. godine u Los Anđelesu. Razlog za napad su bila *zoot* odela

¹⁰⁹⁹ Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, str. 333; str. 29.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 351.

¹¹⁰¹ “*They’re the rational ones. We piss on Their rational arrangements. Don’t we ... Mexico?*” in Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, *op.cit.*, p. 756.

¹¹⁰² “*that crown prince of opscenity*” in Ames, *op.cit.*, p. 256.

¹¹⁰³ *Zoot* odelo (*zoot suit*) je muško odelo s dugačkim sakoom s jednorednim kopčanjem i vrećastim pantalonama suženim pri gležnjevima. Ova odela, koja su se nosila u SAD-u četrdesetih godina XX veka, vezivala su se uz rasne i etničke manjine i mlade, koje su pripadali radničkoj klasi; bila su neizostavni deo u svetu plesova poput džajva i svinga i prezirale su ih zvanične vlasti. U Peiss, Kathy. *Zoot Suit: The Enigmatic Career of an Extreme Style*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press. 2011. p. 2

¹¹⁰⁴ “A subversive garment, all right”. In Pynchon, *Gravity’s Rainbow*, p. 842.

koja su se smatrala nepatriotskim i ekstravagantnim u vreme rata, kada se zahtevala racionalizacija korišćenja tkanina. Ovo je možda jedini put u američkoj istoriji da se moda smatrala uzrokom velikih građanskih nemira.¹¹⁰⁵ I muzika na ovom prijemu je takođe subverzivna, uzimajući u obzir činjenicu da je izvodi gudački kvartet u kojem se nalaze dva člana koja su bliska Kontrasili. Oni izvode prigušeni kvartet iz Hajdnove opere 76 pod nazivom „Kazoo kvartet u G-molu“. Kazoo, kao što se navodi ranije u romani simbolizuje muziku preterita.

Sve drugo na ovom prijemu je prilično formalno: pored Džesike i Džeremija, tu su izvršni direktori korporacija ICI i GE (koje su u romanu oličenje sile koju autor naziva *Oni*). Međutim, sam prijem je zamka ili zavera protiv Rodžera Meksika, što će Bodin shvatiti kada primeti na meniju nemački naziv za 'specijalitet iznenađenja'. U tom trenutku Pinčon kombinuje horor sa komičnim: Bodin i Meksiko dele zajedničku viziju u kojoj se vide užasno osakaćenim i bačenim u vatru koja bukti. Na taj način shvataju da će oni biti posluženi kao glavno jelo. Imao to na umu ili ne, Pinčon je ovde iskoristio, kako Kristofer Ejms tvrdi, najveći potencijal karnevalske ambivalentnosti: *pharmakos*.¹¹⁰⁶ Posvećena žrtva poprima status svetog i mora biti ubijena, ali ne može biti ubijena. U ovoj parodiji te karnevalske ambivalentnosti pozvani gost postaje ta posvećena žrtva i zabava oficijelnog sveta postaje opako iznenađenje za emisare iz karnevalskog sveta.

Bodin i Meksiko, koristeći na vrlo izrazit način koncept „Kreativne paranoje“ koji je Kontrasila preuzela kao svoju strategiju: vid borbe subverzivnim, skarednim i neracionalnim taktikama, pretvaraju sopstveni strah i užas u smeh. Oni namerno biraju neumesno ponašanje kao šifru koja će inicirati njihovu strategiju kako bi kroz verbalnu skarednost izazvali averziju kod uglednih gostiju i na taj način uzurpirali prijem. Pominjući jela kojih nema na meniju: slinavu supu, puding od gnoja, sufle od sperme, kaserole od ugruška, oni igraju igru u kojoj se spajaju delovi tela i izlučevine sa specijalitetima na posebno skaredan način kreirajući najmaštovitije aliteracije. Pridružuje im se i jedna gošća lupajući kašikom, kao i pristalice Kontrasile iz gudačkog kvarteta. Ostatak društva obuzima bes ili mučnina. Gosti počinju da povraćaju i beže. Rodžer i Pig Bodin uspevaju takođe da pobegnu pre nego što se represivne sile saberu. Na samom izlazu dobijaju i podršku od batlera i čitava epizoda se završava rečenicom, koja je jedan

¹¹⁰⁵ Peiss, *op.cit.*, pp. 1-2.

¹¹⁰⁶ Ames, *op.cit.*, p. 257

od najradosnijih trenutaka u romanu i koja možda na najsimboličniji način pruža nadu: „A upravo na drugoj strani svitanja, možete videti osmeh.“¹¹⁰⁷

Pinčonova *Kontrasila* u romanu *Duga gravitacije* nema veliki revolucionarni potencijal, niti joj autor dodjeljuje neki ozbiljniji društveni angažman. Štaviše, kaže se na jednom mestu da su i „Oni isto tako šizoidni, kolebljivi u prisustvu velikog novca, kao i većina nas, što je otežavajuća okolnost“.¹¹⁰⁸ *Kontrasila* treba da se suprotstavi *Njima* koji nisu samo grupa ljudi, već način razmišljanja, vid zvanične istine. U ovom romanu predstavljena je kroz neslane šale, opscene incidente, ali je već u sledećim Pinčonovim romanima kao kontrakultura kasnih šezdesetih postala racionalna, te se asimilovala u političke pokrete Nove levice. Međutim, važan je njen subverzivni potencijal koji ima jedan drugi kvalitet. On otvara prostor za stvaranje novih društvenih pravila, gde marginalizovani, odnosno, Pinčonovi preteriti preispituju već postojeća i dobijaju svoj glas, koji ih oslobađa od zvaničnih i konstruisanih istina i omogućuje im kritički osvešćen pogled na svet. Možda će zvučati utopijski ako kažemo da pesimizam koji leži u osnovi ovog romana nije potpun. Iako *kontrasila* niže razne vrste neuspeha ili uspeha kroz trikove i šale, uvek postoji šansa: „u svakoj od ovih ulica neki trag humanosti, Zemlje, mora ostati. Bez obzira šta joj je učinjeno, bez obzira za šta je korišćena ...“.¹¹⁰⁹

5.4. Porodica i zajednica kao metafore nade

Pinčonov roman *Vajnlend* sadrži u sebi potpuno drugačije književne i filozofske postavke u odnosu na njegova prethodna dela. Mnogi, koji su ga opisivali kao razočaranje ili pad Pinčonovih književnih kvaliteta, nisu uspeli da shvate važnost ovog romana, niti su uspeli da sagledaju glavnu estetsku promenu i pomeranje u pravcu drugačijih vrednosti i potencijala. *Vajnlend* sasvim svesno odbacuje merila prethodne Pinčonove poetike i zahteva nove termine i kategorije putem kojih se može tumačiti. U tom smislu, možemo reći da su razlike između ovog romana i Pinčonovih prethodnih dela impozantne. Misteriozne i uvek nedokučive zavere i tajne spletke toliko tipične za Pinčona u velikoj meri su isključene iz romana.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁷ “And just at the other side of dawning, you can see a smile“. In Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 851.

¹¹⁰⁸ “They are as schizoid, as double-minded in the massive presence of money, as any of the rest of us, and that's the hard fact“. In *Ibid*, p. 845

¹¹⁰⁹ “But in each of these streets, some vestige of humanity, of Earth, has to remain. No matter what has been done to it, no matter what it's been used for“. . . in *Ibid*, p. 821. (elipsa, T.P.)

¹¹¹⁰ Conner, Mark C. “Postmodern Exhaustion: Thomas Pynchon's *Vineland* and the Aesthetic of Beautiful“. *Studies in American Fiction*. Vol. 24. No. 1. Spring 1996. p. 66.

Činjenica da glavni negativac ima ime i lice u velikoj meri doprinosi tome da ga je moguće poraziti. Nemoguća traganja Pinčonovih likova iz prethodnih romana prerastaju u *Vajnlendu* u težnje koje je moguće ostvariti. Apokaliptična pretnja – možda najdominantnija karakteristika Pinčonovih prethodnih romana, opada pre kraja, koji naglašava opstanak i obnavljanje. Ono što je najvažnije, pojedinac, porodica i zajednica dobijaju posebne vrednosti, te se u romanu teži njihovoj rehabilitaciji, pomirenju i revitalizaciji. Ovo je dramatičan kontrast u odnosu na izolaciju, usamljenost i otuđenje u svetu punom fatalnih nesporazuma naslikanih u prethodnim romanima.

Sa romanom *Vajnlend* filozofska sfera Pinčonovog pisanja izmešta se iz metafizičke i ontološke ravni u domen društvenog i etičkog. Pokušavajući da uđe u srž ove problematike Ketrin Hajls svoja razmišljanja o romanu *Vajnlend* započinje neobičnom fantazijom za koju kaže da je više od metafore: „Zamislite da je Tomas Pinčon otet i da njegovi otmičari cenzurišu sve što piše“.¹¹¹¹ U toj imaginarnoj situaciji, kaže Hajlsova, Pinčon se odlučuje na komunikaciju sa spoljnim svetom kroz kodirano pisanje koje izgleda pomalo sentimentalno, ali sa ironičnim podtekstom. Pitanje koje se prirodno nameće jeste – ko čini grupaciju koja Pinčona drži kao taoca i sa kojom pokušava kako da komunicira tako i da joj umakne. Ketrin Hajls smatra da je to generacija koja je odrastala nakon šezdesetih i za koju Vijetnam nema afektivno značenje. Pitanje koje Pinčon postavlja sebi jeste na koji način da komunicira tako da ga shvate, dok je za njega prošlost još uvek veoma živa. Višeslojni kodovi koji iz toga proizilaze skoncentrisani su na spasenje i ozdravljenje.¹¹¹² I dok se pitanje spasenja u *Dugi gravitacije* razmatra na teološkom, političkom i ekonomskom nivou, u *Vajnlendu* se ono centrira oko porodice, u doslovnom i u metaforičkom smislu.

Estetika lepog, koja je tokom duge tradicije stajala u suprotnosti sa estetikom uzvišenog, definiše oblast koju Pinčon istražuje u *Vajnlendu*. Ta oblast koju svrstavamo u domen lepog istražuje integritet pojedinca, odnose između pojedinca i društva, očuvanje zajednice, sa izrazitim akcentom na pomirenju, obnavljanju i opraštanju. Prelaz sa estetike uzvišenog na estetiku lepog u Pinčonovoj prozi prati i promena senzibiliteta, u kojem se prihvaćene kategorije postmodernizma odbacuju u korist nove sfere interesovanja, koja više odgovara etičkim zahtevima poznog XX veka. Jedan od lirskih, idiličnih pasaža, koji na najbolji način ilustruje ovakvu promenu senzibiliteta, potiče iz Zojdovih sećanja na

¹¹¹¹ “IMAGINE that Thomas Pynchon has been kidnapped and that his captors censor everything he writes”. In Hayles, *op.cit.*, p. 14.

¹¹¹² *Ibid.*

venčanje sa Frenesi, predočen kroz sliku koja prikazuje „popodne na mirnom zlatno zelenom kalifornijskom obronku brežuljka, sa hrastom u tamnijim obrisima, autoputom u daljini, psima i decom koja se igraju i trčkaraju, i nebom, koje u vidokrugu mnogih gostiju, promiče u nijansama raznih boja, od kojih se neke ne mogu opisati.“¹¹¹³

U romanu *Objava broja 49* Pinčon se pesimistički osvrnuo na zvanični američki narativ o individualizmu, demonstrirajući različite načine na koje je razoren od strane moderne kulture koja transformiše individualizam u paranoju, a individualnost u narcizam, ugrožavajući na taj način održivost kako porodice, tako i zajednice.¹¹¹⁴ Međutim, u romanu *Vajnlend* Pinčon pruža potpuno različitu vrstu kritike individualizma sa nekom vrstom obnovljene nade u kolektivno verovanje da porodične veze i veze unutar zajednice igraju konstitutivnu ulogu u formiranju individualnog identiteta.¹¹¹⁵ Stoga ovaj roman traži načine da se suoči sa idealima porodice i zajednice, koja ih spaja sa individualizmom izvan okvira Reganove političke retorike. Roman pruža alternativnu viziju Amerike: vitalnu, haotičnu i inspirativnu. Takva je i najprominentnija zajednica u romanu *Vajnlend* koja se pojavljuje u poslednjem poglavlju, tokom godišnjeg zajedničkog susreta porodica Beker/Travers u šumama Vajnlenda u severnoj Kaliforniji. Mesto okupljanja je izuzetno značajno i sa aspekta *Vajnlenda kao stvarnog* mesta u fizičkoj realnosti, gde su se odigrali neki delovi ove porodične priče (mesto gde su se sreli Julia i Džes, baka i deda Frenesi Gejts i kasnije nastanili, ali i mesto u kom su Preri i Zoje Viler našli utočište) i iz perspektive *Vajnlenda kao mitskog* prostora sa mnoštvom simboličnih asocijacija.¹¹¹⁶

Poslednje poglavlje započinje idiličnim prizorom pašnjaka Vajnlenda, jutarnjom svetlosti koja umilno kupa bića iz šume, kao i grupu iz porodičnog klana Beker/Travers, koja se budi u harmoniji u osvit divnog sunčanog dana da uživa u zajedničkom druženju.¹¹¹⁷ Zamišljen kao heterotopija koja sjedinjuje varijable mitskih i istorijskih konfiguracija, kako sa utopijskim, tako i sa traumatičnim konotacijama, prostor Vajnlenda predstavlja scenu godišnjeg rituala zajednice, koja takođe spaja i pripadnike različitih

¹¹¹³ one afternoon on a smooth gold green California hillside, with oak in darker patches, a freeway in the distance, dogs and children playing and running, and the sky, for many of the guests, awriggle with patterns of many colors, some indescribable. In Pynchon, *Vineland*, p. 38.

¹¹¹⁴ Patell, Cyrus. R. K. *Negative Liberties: Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology*. Durham and London. Duke University Press. 2001. p. 173.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ O Vajnlendu kao fizičkom i mitskom prostoru vidi poglavlje 4.2.2., str. 166-167.

¹¹¹⁷ Pynchon, *Vineland*, p. 323.

političkih uverenja.¹¹¹⁸ Svi članovi porodice Beker/Travers okupljaju se ovde: Džes Travers i Jula Beker, Saša i Hab Gejts, Preri i Zojd Viler, Frenesi i njena nova porodica i mnoštvo drugih rođaka. Međutim, ovo je više od običnog porodičnog okupljanja, jer im se pridružuju drugi likovi, koji nisu u srodstvu sa ovim porodicama: pank roker Isaija, DL i Takeši i drugi marginalizovani likovi. Na taj način se stvara društveni prostor za isticanje njihovih singulariteta, kao i artikulaciju formi zajedništva.

Društveni značaj ovog zajedničkog okupljanja bio je predmet razmatranja Šona Karsvela (Sean Carswell), autora koji je koristio analitičku aparaturu zasnovanu na konceptu 'mnoštva' Majkla Harta (Michael Hardt) i Antonija Negrija (Antonio Negri) izloženom u delu *Mnoštvo: rat i demokratija u doba imperije* (*Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, 2004).¹¹¹⁹ Polazeći od Hartijeve i Negrijeve definicije mnoštva kao aktivnog društvenog subjekta, koji deluje na osnovu onoga što singulariteti imaju zajedničko, ovaj autor je istraživao sastav, organizovanje i političku ulogu mnoštva u Pinčonovom delu. Prilikom te analize imao je u vidu i vrlo važno obeležje mnoštva kao savremenog modela otpora. Ovde se nećemo baviti posebno ovim potencijalom zajedničkog okupljanja porodičnog klana Beker/Travers, jer je ova tema iz malo drugačije perspektive predstavljena kroz poglavlje 4.3. – „Pobuna kao mogućnost prevazilaženja apsurdna u romanu *Vajnland*“.

Ono zbog čega je ovo okupljanje prvenstveno značajno jeste interakcija koja stvara atmosferu bliskosti između toliko različitih singulariteta kroz društvene igre (takmičenja u ribarenju, golf, igre kartama, domine i sl.), pripremanje hrane i što je najvažnije kroz vrlo konstruktivne debate. Uzimajući u obzir političke biografije učesnika skupa¹¹²⁰ takve debate predstavljaju integralni deo njihove interakcije. Njihova razmena mišljenja na teme kao što je neizbežni krah revolucije šezdesetih ili Reganov režim kao „predfašistički sumrak“ Amerike predstavlja izraz njihovog prava na razlike, koje oni međusobno uvažavaju.¹¹²¹ Na taj način polifona struktura ovog okupljanja postaje sve kompleksnija kroz političke simpatije učesnika, koje pokrivaju čitav spektar interesovanja, konstruišući na taj način mnoštvo koje obezbeđuje presek različitih pokreta iz političke istorije SAD-a

¹¹¹⁸ Benea, Diana. "Visions of Community in Thomas Pynchon's *Vineland*". In M. Burada et al (Eds.). *11th Conference on British and American Studies: Embracing Multitudes of Meaning*. Cambridge. Cambridge Scholars Publishing. 2015. p. 364.

¹¹¹⁹ Vidi: Carswell, Sean. "A Thomas Pynchon Guide to Contemporary Resistance" (2012). *Theses and Dissertations*. 732. Accessed Jan 27, 2017, from: <http://knowledge.library.iup.edu/etd/732>.

¹¹²⁰ Vidi str. 183-188 ovog istraživanja.

¹¹²¹ "prefascist twilight" in Pynchon, *Vineland*, p. 371.

u XX veku.¹¹²² Taj spektar obuhvata ideale Stare levice koju su podržavali Džes i Jula Beker, članovi pokreta Industrijskih radnika sveta, potom nasleđe radničkih političkih pokreta 40-tih i 50-tih godina, koje predstavljaju Saša i Hab Gejts, simbole kontrakulture 60-tih kao što su Frenesi, DL i Zojd Viler i na kraju izraz anarhističkih ideja mlađih generacija koje su rođene 70-tih godina XX veka kroz pank estetiku, stavove i ukus Preri Viler i Isaije. Svi oni zajedno predstavljaju oličenje jedne alternativne i neoficijelne Amerike.

Krunu ovog susreta predstavlja čitanje odlomka iz Emersonovog dela, koje je Džes Travers pronašao i zapamtio pre mnogo godina, citirano u primerku knjige Vilijama Džejmsa *Vrste religioznog iskustva* iz zatvorske ćelije:

Kada se naruši balans božanske pravde, uvek se ponovo uspostavlja putem tajanstvenih odmazdi. Nemoguće je poremetiti ovu ravnotežu. Svi tirani i gospodari i monopolisti sveta uzalud ulažu napore da pomere polugu vage.¹¹²³

Ritual čitanja je svake godine isti, a Džes mu dodaje i ličnu notu objašnjavajući da je u njegovom slučaju princip kosmičke pravde delovao na potpuno specifičan način: čovek, koji ga je načinio invalidom gurnuvši na njega drvo, nastradao je kasnije u saobraćajnoj nesreći sudarivši se sa kamionom koji je prevezio drvo.

Pojedini autori su skeptični u vezi sa delovanjem koncepta Emersonove kosmičke pravde i njegovoj konkretnoj funkciji u Pinčonovom fiktivnom svetu. Dejvid Kauart, recimo, napominje da je Pinčon previše pošten da nekritički u potpunosti primeni Emersonove stavove, što pokazuju sudbine mnogih njegovih likova: Zojda, koji više nikad neće biti zajedno sa Frenesi, niti će povratiti svoj dom, Preri i njene generacije, koja je poput Frenesi povodljiva kada su u pitanju mračna iskušenja i slično.¹¹²⁴ Ketrin Hajls smatra da u Pinčonovoj prozi ne deluje toliko nepogrešiva Emersonova pravda, koliko ironični obrasci sudbine ili pinčonovski kaprici.¹¹²⁵ Istina je uvek negde na sredini. Ono, što, međutim, čini *Vajnlend* tako posebnim jeste upravo pokušaj da se nađe izlaz iz binarnih opozicija mehaničkog determinizma i svemogućih sudova, a da se ne podlegne u potpunosti ni ironiji ni kapricu.

¹¹²² Benea, *op. cit.*, p. 366.

¹¹²³ “Secret retributions are always restoring the level, when disturbed, of the divine justice. It is impossible to tilt the beam. All the tyrants and proprietors and monopolists of the world in vain set their shoulders to heave the bar“. In Pynchon, *Vineland*, p. 369.

¹¹²⁴ Cowart, David. *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. Athens, Georgia. The University of Georgia Press. 2011. p. 110.

¹¹²⁵ Hayles, *op.cit.*, p. 27.

Citat iz Emersonovog dela ima snagu otkrovenja ne samo zbog kazne „tirana, i gospodara i monopolista“, već zbog vere u neki vid etičkog kosmosa, koji je u prirodi očuvao savršeno podešen balans. Pinčon ovde prelama Emersonove i Džejmsove reči kroz iskustva jednog od svojih likova, bez namere da širi američki transcendentalizam, već u cilju traganja za mogućnostima da se takvi principi otelotvore u pojedinačnim ljudskim životima.

5.5. Na izlazu iz Pinčonovog lavirinta

U svojem delu *Kritika čistoga uma* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1787) Kant kaže da se sva interesovanja našeg uma svode na tri pitanja: 1) Šta mogu da znam? 2) Šta treba da činim? i 3) Čemu mogu/smem da se nadam?¹¹²⁶ Vredi postaviti ova Kantova pitanja u svetlu razmatranja aspekta nade u Pinčonovoj prozi, posebno iz razloga što pitanje saznanja, odnosno, u našem slučaju, ispravnog čitanja Pinčonovog vrlo višesmislenog dela usmerava delovanje kako Pinčonovog junaka, koji je i sam čitalac beskrajnog niza znakova u savremenom svetu, tako i čitaoca koji taj isti svet nastanjuje. Ako i jedan i drugi postupa ispravno, ostaje pitanje – čemu može da se nada. Postavljeno na ovaj način, to pitanje je po Kantu istovremeno praktično i teorijsko, tako da njegova praktična strana predstavlja ključ za razumevanje odgovora na teorijsko, koje je u svojoj najvišoj formi, spekulativno.

Ovde postoje dve jednako opasne mogućnosti: da se višesmislenost Pinčonovog dela protumači isključivo sa aspekta negativnog ishoda, kao i da se otvoreni kraj romana, koji tu višesmislenost implicira, tumači kao isključivo pozitivan ishod. Primer ove prve mogućnosti nalazimo u tumačenju Dejvida Sida iznetog u knjizi *Prozni lavirinti Tomasa Pinčona* (*The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, 1988) u kojoj autor insistira na činjenici da postoji paralela između Pinčonovih čitalaca i njegovih likova, odnosno između lavirinata Pinčonove proze i lavirinata u Pinčonovoj prozi. Sid takođe iznosi stav da su i Pinčonovi likovi, kao i čitaoci zarobljeni u lavirintima iz kojih nema izlaza, što ilustruje na razne načine. Kada govori o *Objavi broja 49*, Sid kaže da Pinčon „ne ostavlja vreme ni Edipi ni čitaocu da sortiraju informacije [...]. Ispostavlja se da hronološki niz događaja ništa ne objašnjava, delom jer je odraz čiste slučajnosti, a delom jer je sklop događaja dosta

¹¹²⁶ Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Translated and Edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge. Cambridge University Press. 1998. p. 677.

složen“.¹¹²⁷ Komentarišući roman *V. Sid* kaže da Stensil nikada neće pronaći izlaz iz mnoštva aluzija na *V.*, a neće ni čitalac: „Ta slika zarobljenosti u lavirintu u kojem se neprestano 'rešavaju uzaludni zadaci' mogla bi da predstavlja jedno moguće čitanje romana“.¹¹²⁸ Ispostavlja se i na drugim primerima da je iz *Sidove* sumorne perspektive ovo zapravo jedino čitanje Pinčonove proze. Štaviše, kritičarima koji pronalaze neki razlog za nadu u Pinčonovim neizvesnim proznim konstruktima, neku konačnu mogućnost za optimizam, Sid takođe pripisuje negativno gledište. S druge strane, kritičari poput Edvarda Mendelsona i Tomasa Šaub skloni su da u višesmislenim konstrukcijama Pinčonove proze vide fiksno značenje, koje sadrži isključivo pozitivne konotacije.¹¹²⁹

Kako ne bismo upali u zamku bilo koje od navedene dve mogućnosti čitanja Pinčonove proze, vršili smo hermeneutičku rekonstrukciju određenih simbola u Pinčonovom delu koji sugerišu i afirmišu nadu kroz njihovo stalno kontrastiranje sa aspektima sumorne perspektive savremene civilizacije na stranicama Pinčonovih romana. Kao potencijalni odgovor na Kantovo treće pitanje – *Čemu smem/mogu da se nadam* u svetlu ovih razmatranja navodimo još neke Pinčonove stavove iznete u već pominjanom tekstu „Da li je O.K. biti Ludita“¹¹³⁰ u kojem autor sagledava realne opasnosti i pretnje vojno-industrijskih kompleksa, ali, iznosi i stav kako postoji sve veći konsenzus da je:

znanje zaista *moć*, da je prilično jasno da je informacija postala bogatstvo, i da na neki način, ukoliko se osmisle veštine, iskustva i znanja, čuda bi još uvek mogla biti moguća. [...] Čini se da najveća ... *nada* u čudo leži u sposobnosti računara da obezbedi podatke onima kojima će ti podaci doneti najveće dobro. Sa odgovarajućom raspodelom budžeta i računarskog vremena, izlečićemo karcinom, spasiti se od nuklearnog uništenja, obezbediti hranu za sve, stati na put pogubnim dejstvima industrijske pohlepe, koja se otela kontroli – ostvariti sve željene fantastične snove našeg doba.¹¹³¹

¹¹²⁷ “denies both Oedipa and the reader the time to sort out the information [...] The chronological sequence of events proves to explain nothing, partly because it includes a proportion of sheer chance and partly because the texture of events is so complex”. In Seed, *op.cit.*, pp. 125-126.

¹¹²⁸ “This image of being trapped in a labyrinth constantly ‘chasing dead ends’ could stand as a representation of one possible reading of the novel” in *Ibid*, p. 109.

¹¹²⁹ U pitanju je vrlo uticajna Mendelsonova diskusija romana *Objava broja 49* pod nazivom “The Sacred, the Profane, and *The Crying of Lot 49*” (vidi str. 84 ovog istraživanja) u kojoj autor sakralnost Tristera i njegovih znakova iščitava u isključivo pozitivnom kodu. Sličan stav zauzima i Tomas Šaub u svojoj knjizi *Pynchon: The Voice of Ambiguity* u kojoj Šaub dvosmislenost neprestano iščitava kao nešto pozitivno.

¹¹³⁰ Vidi str. 137-138 ovog istraživanja.

¹¹³¹ “knowledge really is power, that there is a pretty straightforward conversion between money and information, and that somehow, if the logistics can be worked out, miracles may yet be possible. ... hope of miracle has now come to reside in the computer's ability to get the right data to those whom the data will do the most good. With the proper deployment of budget and computer time, we will cure cancer, save ourselves

U navedenom odeljku iz Pinčonovog teksta reflektuju se zapravo sva tri Kantova pitanja elaborirana na specifičan način: naše *znanje* je naša moć i zahvaljujući činjenici da živimo u informatičkom dobu kada je moguće doći do pravih informacija, koje se mogu *iskoristi za naše najveće dobro*, možemo se još uvek *nadati* da će desiti čudo i da će i problemi sa kojima se suočavamo (nuklearne pretnje, pogubna industrijska dejstva, bolesti, glad u siromašnom svetu) početi da se rešavaju, ako se na pravi način iskoriste dostupni resursi. Ova misao se takođe reflektuje i u kompletnoj Pinčonovoj prozi i na savršen način opisuje nadu koju deli mnoštvo njegovih likova, da ukoliko dođu do stvarnog saznanja, oni mogu steći efikasnu moć, možda čak dovoljnu da učine čudo.¹¹³²

Pinčon je u svoja prva tri romana suočio svoje protagoniste sa traganjem za znanjem, istovremeno ih suočavajući i sa najvećim strahovima koji se kriju u istini sa kojom nisu voljni da se suoče – da možda više ništa ne može da promeni u svetu u kojem žive. Međutim, u romanu *Vajnlend*, za koji smo rekli da predstavlja prekretnicu u Pinčonovom stvaralaštvu, autor akcenat premešta sa usamljenog pojedinca na zajednicu, sa koloseka individualne borbe i pojedinačnih humanih ideala na osvedočene istorijske primere različitih društvenih pokreta prisutnih u Americi od tridesetih do šezdesetih godina dvadesetog veka. Umesto Edipe Mas koja strepi da će je proglasiti za „redistribucionistu i crvenog radikala“¹¹³³ samo zbog ideje da bi mogla pomoći siromašnim ljudima, odnosno toj drugoj Americi skitnica i razbaštinjenih, na stranicama *Vajnlenda* susrećemo Sašu Gejts, koja učestvuje u radničkim štrajkovima predratnog bučnog San Franciska, organizovanju farmera u dolinama Kalifornije, pomaže meksičkim i filipinskim emigrantima i pojavljuje se u mnoštvo drugih solidarnih i sindikalnih akcija.¹¹³⁴ Takođe susrećemo i Frenesi Gejts, koja je pre svoje veze sa Brokom Vondom, bila ikona angažovanog filmskog kolektiva koji je odigrao značajnu ulogu u pobuni studentskog koledža i čiji je manifest glasio: „kamera je oružje“.¹¹³⁵

Tomas Pinčon svakako nije jedan od najoptimističnijih autora današnjice. Neki ga čak nazivaju i prorokom katastrofe budući da ogoljava najveće kataklizme savremene civilizacije i bez dekora slika društvenu stvarnost. Međutim, ne treba zanemariti činjenicu da Pinčon neprestano otkrivajući, ujedno i podriva otuđene strukture opstanka čoveka u

from nuclear extinction, grow food for everybody, detoxify the results of industrial greed gone berserk - realize all the wistful pipe dreams of our days“. In Pynchon, “Is it O.K. to Be a Luddite?“, *op.cit.*, (kurziv autora).

¹¹³² Keeseey, Douglas. “Facing up to the Reading Dilemma: A Review and Critical Overview of Pynchon Studies“. *Pynchon Notes* 22-23. Spring-Fall 1988. p. 119.

¹¹³³ Pinčon, *Objava broja 49*, str. 175.

¹¹³⁴ Pynchon, *Vineland*, p. 77.

¹¹³⁵ "A Camera is a gun". In *Ibid*, p. 197.

savremenom društvu, konstantno hrabreći čitaoca da izdrži u njima. Aspekti koje smo razmatrali u petom poglavlju na naj slikovitiji način odražavaju ovo stanovište i ukazuju da je ta vrsta podstreka pribežište metafizičke nade.

Pinčonov kredo „budi staložen a brižan“ predstavlja najjači kontrast u odnosu na dominantnu usamljenost i otuđenost Pinčonovih junaka. Drugi deo ove fraze, koji je originalan Pinčonov dodatak stavlja akcenat na interpersonalne relacije i brigu za drugog, što je vid egzistencijalnog angažmana ili fundamentalnog projekta, koji u otuđenom svetu uliva nadu i predstavlja izlaz iz sumornog, dehumanizovanog sveta romana *V.* koji smo u ovom istraživanju odredili kao metaforu dvadesetog veka. Određujući avangardni džez kao *locus* kulturne vrednosti, Pinčon takođe izražava nadu da umetnost marginalizovanih grupacija može pomoći da se kreira nova integrisana glavnotokovska kultura.

Analizom onih aspekata Pinčonove proze koji referišu na Grejvsovu Belu boginju, stekli smo uvid u ženski princip, koji je kontrast dehumanizovanom principu žene označene kao *V.* Princip delovanja Bele boginje, odnosno onih njenih aspekata, koji su najveći izvor kreativne energije, plodnosti i regeneracije, ukazuje na potencijal, koji može da se suprotstavi kulturnoj i duhovnoj sterilnosti. Moć regeneracije koja je u osnovi ovog principa je jedina reverzibilna sila u odnosu na proces fizičke, kao i socijalne entropije, stoga na najsnažniji način afirmiše nadu.

Brojni aspekti karnevalizacije kroz rituale slavljenja, zabava i veselja na naj slikovitiji način izražavaju onu najživlju crtu Pinčonove proze – beskrajne talase humora, koji i u vreme najvećih tragedija kakav je Drugi svetski rat i njegovi ambisi, prikazani u romanu *Duga gravitacije*, stvaraju prostor za smeh i radost i razne druge aspekte smehovne kulture. Sam čin pisanja ovakvih romana duboko je subverzivan jer podriva pisani diskurs zvanične kulture, tako što omogućava da se čuju glasovi koji su inače nemi usled konstantnih represija dominantnog diskursa. Na taj način Pinčonovi živi i nadasve nadahnuti dijalozi, humor bez presedana i proza koja spaja sve od visoke kulture, preko popularne, do žargona ulice i društvenog podzemlja, predstavljaju odraz i oličenje nesputane lične i umetničke slobode, što je u svakoj kulturi retkost i vrednost. U ovakav antitotalitarni diskurs ugrađen je snažan i delotvoran princip nade. Stoga estetika Pinčonovog dela, koja iz njega proističe, otvara jedan novi horizont na sumornom postmodernističkom nebu metafizičke nesigurnosti, otuđenja i dehumanizacije. Njen najjači argument – humor postaje lekovito sredstvo u prisnoj vezi sa slobodom.

Roman *Vajnlend* igra takođe važnu ulogu u razmatranjima metafizičke nade u Pinčonovom stvaralaštvu. Sa ovim romanom uočava se prelaz sa estetike uzvišenog (sublimnog) ka estetici lepog, odnosno sferi istraživanja integriteta ličnosti i odnosa u društvu, gde se akcenat stavlja na relacije pomirenja i praštanja, kao i očuvanje i obnavljanje zajednice. Porodica i zajednica, kao nova Pinčonova tema, koju otvara romanom *Vajnlend*, afirmišu i pokreću nadu, jer su u kontrastu sa radikalnim individualizmom i solipsizmom, koji brojne Pinčonove likove iz drugih romana vodi ka očajanju, anksioznosti i paranoji. Džonatan Rozenbaum (Jonathan Rosenbaum) smatra da je ovaj Pinčonov roman u odnosu na prva tri romana više ispunjen nadom, jer nosi u sebi nostalgiju, smeh i entuzijazam, a potom ukazuje i na simboliku imena glavne junakinje Preri (Prairie, eng.) koje sugeriše ne samo pastoralni okvir (prairie – stepa, prerija) na koji nailazimo pred kraj romana, već i mogući prevrat (“A single spark can start a prairie fire”)¹¹³⁶, kao i molitvu (prayer).¹¹³⁷

¹¹³⁶ Rozenbaum ovde referiše na staru kinesku izreku koju je Mao Cedung upotrebio u svom pismu simboličnog naziva „Dovoljna je jedna iskra da zapali celu stepu“ (1930) u kojem je govorio o snagama revolucije u Kini, koje nisu u tom trenutku bile snažne, ali su po njegovom mišljenju bile dovoljne da izrastu u snažan potencijal koji će pokrenuti društvene promene. In Tse-tung, Mao. “A Single Spark Can Start a Prairie Fire“, January, 5, 1930. Accessed Mar 12, 2017, from: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-1/mswv1_6.htm

¹¹³⁷ Rosenbaum, Jonathan. “Reading: Pynchon's Prayer“, Rev. of *Vineland*. [Chicago] *Reader*. 9 Mar. 1990:8, pp. 29-31.

6. ZAKLJUČAK

Kroz analizu egzistencijalističkih aspekata Pinčonove proze uočeno je stalno interesovanje autora za konkretnu, individualnu egzistenciju i sve ono što je neponovljivo i ekstatično u njoj. Imperativ koji su sebi postavljali egzistencijalistički pisci i filozofi ka rušenju moralnih tabua i duhovnih ornamenata prošlosti, napuštanju hladnih zidova objektivizma i uniformnosti i uranjanje u samu egzistenciju i zainteresovanost za svoje vlastito biće sa svim patnjama, koje to donosi, reflektuje se u izvesnoj meri i kroz traganja Pinčonovih junaka kroz lavirinte istorije dvadesetog veka. Pinčonova forma izražavanja je, naravno, drugačija. Ono što je u egzistencijalističkom romanu filozofska refleksija, koja polazi od jasnih premisa i vodi ka jasnim zaključcima, kod njega je domen aporije – domišljata sofistička zamka koja se samo naizgled može rešiti. Pinčonov misaoni horizont je fraktalni. On je konzistentno predstavljanje, koje se kreće u svim pravcima: unutar i izvan vidokruga, u čulno i spiritualno, u biće i nebiće, u materiju i ideju. Pinčonovi anti-junaci lutaju svetom u potrazi za istinom, koja je daleko od njih i autor ih neprestano zaustavlja i vraća u početnu tačku misleći da na taj način zavodi red kako ne bi došlo do raspadanja ili pada iz slobode sveznalaštva u ropstvo delimičnosti i ograničenosti. Poručuje im da samo glupak želi da zna sve i da je bezuspešno pokušavati osloboditi se prolaznosti, kontingencije i smrti.

Otpor prema svemu što je analitičko i sistematsko, što rastavlja, sistematizuje i profiliše poništavajući na taj način ono što treba sačuvati – konkretnu ljudsku prirodu koja se ne može svesti pod sistem univerzalija, povezuje Pinčona i egzistencijalističke mislioe poput Kjerkegora, Ničea, Sartra ili Jaspersa. Njihova zajednička crta je nastojanje da sačuvaju ono što je legitimitet svakog egzistirajućeg subjekta od racionalizacije bezlične objektivne istine koja umno oblikuje svet. Ovaj legitimitet se odnosi na pitanja tela, volje, osećanja i individualnih sposobnosti egzistirajućeg subjekta. Nastojanje da se ljudska priroda objasni kao konkretno i nerastavljivo živo jedinstvo leži i u konceptu egzistencijalističkih mislilaca, kao i u Pinčonovoj prozi. Tu ne pomaže mnogo logika naučne filozofije, kao ni objektivni pojmovi, jer je sama egzistencija u svojoj suštini iracionalno i subjektivno jedinstvo. Stoga Pinčon vrlo često dovodi svog protagonistu u situaciju epistemološke paralisnosti kako bi mu osigurao ontološki temelj. Edipa Mas ne saznaje celu i konačnu istinu, jer Pinčon ne veruje u takvu objektivnu istinu do koje se može stići uspostavljanjem reda nad pojavama i fenomenima u maniru zapadne logike, koju karakteriše prosvetiteljski i njutnovski pristup. Jedino što joj autor nudi je iskorak u

vlastitu slobodu, u proces razumevanja sebe kao autentičnog ljudskog bića, sa svim strepnjama i bolom, koji to donosi.

Za razliku od tradicionalne filozofije koja istražuje odnos između subjekta i objektivnog sveta, gde je ovaj subjekt apstraktan, neodređen i impersonalan predstavnik subjektiviteta, u centru interesovanja egzistencijalističke filozofije stoji individualna, konkretna persona specifičnog istorijskog vremena, određene geografske širine, kulturne i socijalne sredine, sa posebnim fiziološkim, intelektualnim i moralnim dispozicijama.¹¹³⁸ Istražujući fenomene intencionalnosti, egzistencijalne subjektivnosti i pojma egzistencijalnog straha ili strepnje u Pinčonovoj prozi, pratili smo stalno interesovanje autora za konkretnu individuu, koja pripada drugoj polovini dvadesetog veka, prvenstveno američkoj i evropskoj sredini i najčešće marginalizovanim grupacijama ili u Pinčonovom registru – preteritima. Imajući na umu još jedan zahtev egzistencijalističke filozofije – proučavanje egzistencije u njenoj upletenosti u situaciju unutar sveta, razmatrali smo odnose svesti i sveta kroz analizu romana *V.*, mogućnost realizacije egzistencijalne subjektivnosti u postmodernističkom svetu neoliberalnog kapitalizma u romanu *Objava broja 49*, kao i pojam egzistencijalnog straha (*Angst*) kroz meta-apokaliptični narativ *Duge gravitacije*.

Koristeći se Huserlovim i Sartrovim pojmom intencionalnosti, ovo istraživanje je pošlo od hipoteze da u romanu *V.* svest Pinčonovih junaka na poseban, metafizički atipičan način uspostavlja relacije sa mehanizovanim svetom, koji ih okružuje. Analizirali smo korelacije između činova svesti i predmeta svesti kroz delovanje žene, čije je prvobitno ime Viktorija Ren. Prateći njene inkarnacije u romanu uočili smo posledice sve većeg vezivanja svesti za mehaničke predmete, odnose živog i neživog i težnju stapanja sa neživim, kao i nameru pisca da ukaže na fatalnost odnosa svesti i raznih procesa mehanizacije. Baveći se problematikom fenomena koji je Debora Madsen označila kao „V-metafizika“¹¹³⁹, u ovom istraživanju su razmotrene različite teme dekadencije svesti, prerusavanja, prostetike, nasilja i uspostavljanja relacija sa neživim i ukazano na nameru pisca da oslika pad društvenih i etičkih vrednosti u dehumanizovanom svetu dvadesetog veka. Ovaj vid analize je doveo do zaključka da intencionalne relacije i predstave u svesti žene enigmatičnog naziva *V.* objedinjavaju sve intrige u romanu i iscrtavaju putanju na kojoj se prepliću delatnosti politike i crkve, odnosno terena na kojem redovno susrećemo

¹¹³⁸ Zurovac, *op.cit.*, str. 146.

¹¹³⁹ Madsen, *op.cit.*, p. 32.

V.. Svojim pojavljivanjem na svim zlokobnim mestima u romanu: tokom krize u Fašodi, za vreme krvavih demonstracija u Firenci, tokom pobune na Malti 7. juna 1919. godine i u osvit Prvog svetskog rata u Parizu, V. je prikazana kao mračni demijurg čija kolonijalna svest upravlja procesima dehumanizacije istorije. Ovaj način analize omogućio je i uvide u Pinčonova razmatranja procesa degeneracije ljudske svesti tokom dvadesetog veka ilustrovane kroz različite forme pojavljivanja V. u romanu, koja nalaze svoje paralele sa filozofskim stavovima ruskog egzistencijalističkog mislioca Nikolaja Berđajeva, koji je takođe govorio o zameni organskog mehaničkim, razaranju i propasti stare lepote, čije posledice imaju poguban uticaj na poremećaj organske celovitosti, koja se ogleda u spoju duha i tela. Baveći se ovom problematikom kao postmodernistički autor, Pinčon je ukazao na opasnost materijalnih simulakruma, koji poništavaju živi duh. Ove tendencije pratio je i u svojim kasnijim romanima kroz oštru kritiku i parodiju savremene konzumerističke i medijske kulture i njihovog hipnotičkog delovanja na svest.

Prilikom razmatranja intencionalnih relacija u romanu V. važno mesto je zauzeo Pinčonov neobično sugestivan opis i poimanje tajanstvenog mesta Vajsu kao sna o uništenju. Razmatran je predmet predstave u svesti istraživača Godolfina i njegov odnos prema ovom imaginarnom lokalitetu. Fenomenološkom analizom je utvrđeno da svest ovde funkcioniše kao čista eksteriornost i transparentnost, koja egzistira kao čisto rasprskavanje. Na taj način se potvrđuje početni stav da u osnovi romana V. funkcioniše 'obrazac intencionalnosti', koji je i početna premisa Sartrovih kraćih filozofskih spisa iz fenomenološke faze. Isto tako se potvrđuje i osnovna ideja Huserlove fenomenologije – da svet postoji nezavisno od nas, ali je smisao sveta ono što mi nosimo u svesti. Kada je reč o predmetu predstave o mestu Vajsu, izveli smo zaključak da je ona odraz zapadnih fantazija o alternativnim svetovima i utopijskim civilizacijama sakrivenim na obodu Zemlje. U romanu V. njegova prava suština upućuje na inverziju očekivanog Eldorada, jer govori o krajoliku na granici sna i noćne more, što na izvestan način korespondira sa Sartrovim zaključnim razmatranjem „Imaginarnog“ gde kaže da „estetička kontemplacija stvarnih predmeta ima istu strukturu kao i paramnezija u kojoj stvarni predmet funkcioniše kao analogon samog sebe u prošlosti“.¹¹⁴⁰

Drugi segment analize u okviru praćenja obrasca intencionalnosti i njegove funkcije u romanu V. odnosio se na način pojave predmeta u mentalnim predstavama Herberta Stensila i njegove opsesije tajnom koja se krije iza odrednice V.. Primenjujući Sartrov metod „sinteze percepcija“ iznet u spisu „Imaginarno“ utvrđeno je na koje sve načine

¹¹⁴⁰ Sartr, „Imaginarno“, str. 255.

Stensil percipira V. što navodi na zaključak da je njegovo traganje za V. vid intelektualne avanture u okviru koje Stensil stvara sopstvenu zonu komfora, a ne pravog egzistencijalnog angažmana definisanog Sartrovom „idejom delovanja“ ili moralom akcije, koji podrazumevaju organizovan kompleks aktivnosti u cilju menjanja sveta.

Treći i poslednji segment u okviru analize Pinčonovog romana *V.* polazi od hipoteze da likovi poput Benija Profejna i Fausta Majistrala, kao oponenti Herberta Stensila i same V., narušavaju obrazac intencionalnosti o kojem smo do sada govorili. Analizom je utvrđeno da je Beni Profejn prototip ovakvog oponenta, jer se ne vezuje ni za ljude, ni za predele, a posebno ne za nežive predmete i da je kao takav sačuvao određeni vid humanosti, toliko redak u mehanizovanom svetu kojim je okružen. Ispitujući odnos svesti Fausta Majistrala i njen noematski korelativ – Maltu i njenu istoriju došlo se do zaključaka koji takođe ukazuju na inverziju pomenutog obrasca po kojem deluju V. i Herbert Stensil. Pored toga, uočeno je da Fausto kroz svoje sukcesivne personifikacije gradi specifičan odnos prema rodnoj Malti delujući na način koji humanizuje spoljni svet.

Kategoriju egzistencijalne subjektivnosti smo ispitivali u okviru analize Pinčonovog romana *Objava broja 49*. Polazeći od Ničeove premise da je prirodni svet, u kojem se nalazimo i koji posmatramo, u prvom redu svet postajanja, što znači svet beskrajnog delovanja, događanja i činjenja, uspostavili smo koordinate ovog istraživanja prateći Pinčonovu junakinju Edipu Mas na njenom transcendentnom putovanju kroz razne urbane koncepte Kalifornije. Definisali smo i odredili postmodernističku američku kulturu na osnovu Ekovog koncepta hiperrealnog (simuliranja nepostojeće realnosti) i Bodrijarovom tumačenju simulakruma. Analizom karakteristika američkog društva u pozadini romana, otkrili smo da se ono zasniva na obilju komercijalnih znakova, koji ukazuju na odsustvo umetnosti, kulture, istorije i mita. Ukazano je na komercijalizaciju i trivijalizaciju umetnosti, ali i na druge segmente posleratnog američkog društva u romanu *Objava broja 49*, koje je, prema rečima Marka Konroja (Mark Conroy) „medijima prezasićena Meka konsumerizma“.¹¹⁴¹ Karakterizacija likova u romanu takođe sugeriše da je postmodernistička američka kultura zasnovana na kolektivnoj želji da se izbegne egzistencijalna suština kroz simulacije. U tom smislu Edipa Mas predstavlja izuzetak.

Tokom ovog dela istraživanja korišćena je studija Loisa Tajsona “Subject as Commodity Sign: Existential Interiority on Trial in Thomas Pynchon's *Crying of Lot 49*“ koja postavljajući pitanje realizacije Edipine egzistencijalne subjektivnosti, analizira njen egzistencijalni angažman u cilju da dođe do odgovora da li je postmodernistička Amerika

¹¹⁴¹ “media-soaked Mecca of consumerism” in Conroy, *op.cit.*, p. 116.

koju otkrivamo na stranicama *Objave broja 49* isuviše veliki teret, koji treba podneti kako bi se egzistencijalna subjektivnost realizovala. Pored traženja odgovora na ovo pitanje, naše istraživanje je napravilo iskorak u oblast transcendentalne subjektivnosti, odnosno procesa produblivanja samosvesti, te je u tom pravcu sprovedena analiza, koja istražuje slojeve značenja Pinčonovog dela u odnosu na nadrealističko slikarstvo Remedios Varo. Kao jedna od važnijih referenci, tumačena je centralna slika triptiha Remedios Varo pod nazivom "Bordando el Manto Terrestre" i Edipin proces identifikacije sa figurama prikazanim na slici, ali i metafora kule, kao simbola izolacije i zatočeništva, koja je ujedno i sinonim za Edipinu situaciju i njen položaj u okviru patrijarhalnog društva. Otkrivanjem dubljih, skrivenih značenja onih delova triptiha, koje Pinčon ne komentariše u romanu, ukazano je na alhemijsku teksturu slike, odnosno njenu funkciju u fizičkoj i duhovnoj ravni, koja kada se transponuje na plan Pinčonovog romana, otkriva promenu Edipine situacije i njen napredak u procesu realizacije egzistencijalne subjektivnosti, odnosno duhovnog rasta i svesti o slobodi.

Uzimaju u obzir Hajdegerova tumačenja tubitka, koji je kao takav uronjen u svet relacija, uloga, delovanja i oruđa, odnosno u svoje bivstvovanje u svetu, razmatrano je Edipino traganje za smislom, usmereno na formiranje njenog identiteta čitaoca-detektiva u neodređenom svetu, u kojem se sve više umnožavaju značenja. Analizirano je Edipino istrajno suočavanje sa nemogućim zadacima i otkrivanjem potencijalnih značenja na planu političkih zapleta, zavera i svih vidova ličnih oblika komunikacije, do većih, nacionalnih, globalnih, pa čak i metafizičkih i religioznih pitanja. Rezultati ove analize su pokazali da Edipino traganje za egzistencijalnom subjektivnošću nije kantovski niti kartezijanski proces sa jasnim smernicama i racionalnim kategorizacijama. Ono često zadire u pukotine sopstvenog bića i iskustva i postavlja pitanja na koja ne postoje jasni odgovori. Na tom planu je uočena sličnost između Pinčonove protagonistkinje i junaka egzistencijalističkih romana, kakav je, na primer, Sartrov Rokanten. Uočavanjem korespondencija između Edipinog traganja za značenjem Tristera i Rokantenovog rada na istorijskoj studiji o markizu de Rolebonu, naišli smo na vrlo sličan vid reagovanja koji stvara osećaj mučnine i strepnje, što je dovelo do zaključka da je reč o složenom metafizičkom stanju, koje, bez obzira što se ne može trajno otkloniti, može se izbeći utapanjem u pojedinačne želje i projekte u pravcu realizacije vlastite subjektivnosti. Iako je moguće izvlačiti ovakve paralele, treba reći da je tipičan Sartrov egzistencijalistički junak više sklon 'fenomenologiziranju' odnosno detaljnom raspredanju o svom egzistencijalnom statusu, mučnini i teskobi i da je često na liniji kolebljivog karaktera, koji se satire u sopstvenim

kontradiktornim mišljenjima. Pinčonova junakinja detektuje ovakva stanja svesti, ali vrlo kratko i sažeto. Čak i kada njeno traganje dostigne tačku kulminacije, a pred njom iskrasne strašna simetrija jednako poražavajućih mogućnosti: ili tajna organizacija postoji/ili halucinira/ili je žrtva Pirsove zavere/ili zaveru umišlja, Edipa Mas se ne koleba, već nastavlja sa svojom ulogom izvršiteljke Pirsovog testamenta, koja je zapravo presudna na njenom putu lične transformacije.

Za razliku od Loisa Tajsona, koji Edipu Mas isključivo posmatra kao konstrukt društvenog okruženja, te shodno tome izvodi zaključak da je postmodernistička Amerika i njena materijalna, konzumeristička kultura velika prepreka u realizaciji egzistencijalne subjektivnosti Pinčonove junakinje, u ovom istraživanju je ukazano na više parametara koji pokazuju da je Edipin egzistencijalni status na kraju romana značajno drugačiji u odnosu na njenu inicijalnu poziciju domaćice iz Kinereta, koja vodi jednoličan život, ispunjen ispraznim Taperver zabavama i problemima svoga supruga. Shodno tome, samo pitanje egzistencijalne subjektivnosti u ovom istraživanju nije bilo isključivo analizirano u domenu odnosa individue i *socius*-a, već i kao unutrašnji, duhovni proces putovanja u samosvest. Stoga i izvedeni zaključci pokazuju Edipin značajan rast po duhovnoj vertikali, sa svim zamkama solipsizma, egzistencijalnog straha i neizvesnosti, koji nužno prate procese rasta svesti, uočljive i vidljive kod Pinčonove junakinje, koja ne uspeva da reši sve misterije Tristera, ali uspeva da sagleda dovoljno aspekata Pirsovog legata, za koji autor kaže da bi mogao biti čitava Amerika. S druge strane, njena samoća na kraju romana, više nije ono što je bila njena usamljenost i izolacija u rapunzelovskoj ulozi koju je sebi nametnula. Ona je iskorak u slobodu, indikator sopstvenog integriteta, koji više ne zavisi ni od jednog viteza spasa, koji će je izbaviti iz kule u kojoj je zatočena. Ona ne pribegava nijednoj vrsti stranputice, koja je druge likove u romanu odvela u neku vrstu psihološke i fizičke smrti – ne poseže za narkoticima poput njenog supruga Mučo Masa, ne pristaje na eksperimente psihijatra Hilarijusa, ne traži spas u eskapizmu poput Mecgera i ne diže ruku na sebe poput Dribleta. Sve ovo su dovoljni pokazatelji svesti o sopstvenoj snazi i hrabrosti, o nezavisnosti i nepristajanju na instant rešenja, koja nude prečice ka realizaciji egzistencijalne subjektivnosti. Na velikom broju primera je dokazano da Edipa prevazilazi stanje egzistencijalne inertnosti i 'loše vere' i ulaže veliki napor i energiju krećući se ka egzistencijalnoj svesnosti i angažmanu, za razliku od većine drugih likova u romanu koji su svoju subjektivnost potisnuli kroz interakciju sa praznim, komercijalnim znacima, koji sačinjavaju savremeni američki san.

U okviru analize romana *Duga gravitacije* predočeni su razni aspekti ljudske sklonosti ka destrukciji i izopačenosti, zloupotreba nauke i tehnologije, psihoza rata, autorov implicitni diskurs o kolonijalizmu, nacizmu i staljinizmu, kao i moćnim industrijskim kompleksima, koji su jedini profiteri usred jedne od najvećih pošasti u istoriji. Uočeni apokaliptični naboj, koji snažno prožima ovaj Pinčonov roman, definisan je kao meta-apokaliptičnost, čija forma koncentriše veliku energiju i opire se postojanju završetka.¹¹⁴² Upravo ova odrednica nas je uputila da roman razmotrimo ne samo kroz mehanizme smrti i razaranja, već i kroz mehanizme opstanka. Prvi smer analize romana *Duga gravitacije* predstavlja tumačenje kategorije egzistencijalnog straha/strepnje/*Angst*-a, koji dovodi do raznih oblika psihoza, deluzija, (auto)destruktivnog ponašanja i devijantne seksualnosti u romanu. Drugi smer analize tumači paranoju kao egzistencijalnu dominantu u romanu.

Prilikom razmatranja kategorije egzistencijalnog straha korišćen je pojmovni registar egzistencijalističke filozofije (Kjerkegorov pojam strepnje i njegova derivacija u delima Hajdegera i Sartra), kao i doprinosi egzistencijalističke psihoterapije. Istraživanje polazi od teorijskog stanovišta da strepnja odnosno egzistencijalni strah ne podrazumeva strah kao bojazan, već posebno osećanje, koje egzistencijalisti smatraju ontološkim po svojoj prirodi, jer nastupa kao reakcija na mogućnost gubitka bića. Takođe je razmatran i egzistencijalni strah, koji se javlja kada se čovek suoči sa egzistencijalnim dilemama kao što su umiranje, odgovornost i vlastiti izbori, što je domen egzistencijalistički orijentisane psihoterapije.¹¹⁴³

Prvi smer istraživanja se zasniva na premisi da meta-apokaliptičnost kao ključna odrednica romana *Duga gravitacije* stoji u korelaciji sa egzistencijalnim strahom sa kojim se suočavaju brojni likovi usled stalnog proživljavanja smrti. Egzistencijalni strah koji proživljavaju različiti Pinčonovi likovi objašnjen je Jaspersovim tumačenjem da čovek više ne oseća da je njegov svet *postojan* i da je izgubio sposobnost da „biće vidi u transcendenciji“.¹¹⁴⁴ Taj problem u potpunosti određuje Pinčonove junake u konkretnoj istorijskoj situaciji druge polovine dvadesetog veka, naslikanoj u romanu *Duga gravitacije*, kroz razne oblike totalitarizma, uslovljavanja i društvene kontrole, što dovodi do lišavanja svakog oblika digniteta i slobode. Egzistencijalni strah, koji je u normalnim okolnostima agens svrsishodnog delovanja, pretvara se u ovoj situaciji u razne vidove devijantnog ili

¹¹⁴² Dewey, *op.cit.*, p. 154.

¹¹⁴³ Sharf, *op.cit.*, p. 173.

¹¹⁴⁴ Jaspers, *Duhovna situacija vremena*, str. 7.

(auto)destruktivnog ponašanja. Stoga je i slika moderne svesti u *Dugi gravitacije* predočena na kafkijanski način.¹¹⁴⁵

Analiza kategorije egzistencijalnog straha obuhvatila je sve vrste aktera u romanu, kako one koji pripadaju Pinčonovoj kategoriji preterita, tako i one koji su elita i kao takvi predstavljaju one strukture Rata koje imaju moć. U sklopu Sartrovog pojma strepnje analizirana je fantastična epizoda u romanu koja se odnosi na neobični talenat Pirata Prentisa „da ulazi u fantazije drugih“ i da „preuzima teret *upravljanja* njima“.¹¹⁴⁶

Razmotreno je i pomešano osećanje usamljenosti i egzistencijalnog straha kod Pinčonovog protagoniste Tajrona Slotrop i uočeno je da je u ovom konkretnom slučaju egzistencijalni strah okidač za gomilanje seksualnih avantura, koje Slotropu daju privid da na taj način rešava problem izolacije u koju ga je rat gurnuo. Različiti oblici seksualnih odnosa i njihove vrlo složene psihološke konotacije, uživanje narkotika i napuštanje onih do kojih mu je stalo predstavljaju mehanizme odbrane od narastajućeg egzistencijalnog straha. Analizom je utvrđeno da se kod Slotropa javlja jedna od najčešćih vrsta egzistencijalnog straha, kojom se bavi savremena egzistencijalistički orijentisana psihoanaliza – strepnja od smrti (*death anxiety*).

U sklopu razmatranja strategija pomoću kojih se smanjuje osećanje strepnje od smrti, a koje Jalom naziva „poricanje smrti“, rukovodili smo se distinkcijom, koju navodi Pit Holovej, a koja ukazuje na strategije koje mogu imati afirmativne konotacije i one sa negativnim konotacijama.¹¹⁴⁷ U romanu su uočene uglavnom strategije sa negativnim konotacijama – ekstremni oblici sadomazohističke seksualnosti, koje smo analizirali kroz primere sadističkih rituala kapetana Blicera, kao i kroz sadomazohistički odnos generala Ernesta Pudinga i Katje Borgezijus, koji uključuje elemente koprofagije i kao takav pokazuje na koji način osoba voljno preživljava strah od smrti.

Izvedeni zaključci na ovom nivou analize ukazali su na koji način funkcionišu modeli sadizma i mazohizma kao manifestacije egzistencijalnog straha u romanu. Pokazalo se da u osnovi unutrašnjeg egzistencijalnog straha kapetana Blicera, koji podstiče njegove sadističke porive i čini jezgro njegovog sadizma leži, prema Frommovoju formulaciji, žudnja za apsolutnom i neograničenom kontrolom nad živim bićem.¹¹⁴⁸ Životna neizvesnost i nepredvidivost ratnih okolnosti stvara osećanja egzistencijalnog straha i nemoći. Kao

¹¹⁴⁵ Cucu, *op.cit.*, p. 38.

¹¹⁴⁶ “getting inside the fantasies of others”; “to take over the burden of *managing* them” in Pynchon, *Gravity's Rainbow*, p. 13. (kurziv T.P.).

¹¹⁴⁷ “death denial” in Holloway, *op.cit.*, p. 161.

¹¹⁴⁸ Fromm, *The Anatomy of Destructiveness*, p. 384.

odgovor javlja se kompulzivno traganje za apsolutnom moći, koje se manifestuje u širokom spektru sadističkih obrazaca ponašanja. Na taj način sadizam transformiše nemoć u iluziju svemoći. S druge strane, mazohizam u romanu *Duga gravitacije* figurira kao prostor na kojem se prožimaju telo, moć i društvo na višestruk način. Istraživanja brojnih teoretičara od Kraftha-Ebinga, preko Frojda, Fukoa, Bersanija i savremene kvir teorije potvrđuju i ono što je u osnovi Pinčonove slike budućnosti – način na koji performativna inverzija mazohizma može poslužiti da se učvrsti *status quo*.¹¹⁴⁹

Imajući u vidu činjenicu da je Pinčon pisao roman *Duga gravitacije* u vreme Hladnog rata, razmotrene su i aluzije na pojmove međunarodne kolizije i ranjivosti individue u sveprisutnoj strepnji od nuklearne katastrofe. Na tom planu je uočeno da u osnovi romana postoji kako strepnja pred mogućom nuklearnom katastrofom, koja je u drugoj polovini dvadesetog veka postala neka vrsta globalne anksioznosti usled hladnoratovske politike zastrašivanja, tako i snažna poruka upozorenja. U prilog tome idu i mišljenja određenog broja autora da završni deo romana indirektno referiše na hipotetički scenario fenomena poznatog u nauci kao 'nuklearna zima'.¹¹⁵⁰

Drugi smer istraživanja u sklopu analize romana *Duga gravitacije* ukazao je na prisustvo jezičkih dispozicija i sagledavanja istorije na način, koji je Hofštater nazvao paranoični stil, a koji odlikuje postojanje zavere u središtu istorijskih događaja. Kompleksne mentalne strukture i stilski obrasci u osnovi romana *Duga gravitacije* pokazali su da je paranoja dominantna, koja determiniše egzistencijalni status većine likova. Analiza je potvrdila stav kvir teoretičara Bersanija da ovaj Pinčonov roman donosi radikalnu promenu perspektive u tumačenju paranoje, čije je etimološko značenje uvek ukazivalo na mentalni poremećaj.¹¹⁵¹ Ta promena ogleda se u predstavljanju paranoje kao produktivne vrste sumnje i najbolje je ilustrovana u romanu kroz koncepte 'operativne' i 'kreativne' paranoje, koje Pinčon vidi kao vrstu otpora društvenoj i političkoj kontroli. U prilog tome idu i tumačenja autora Mark R. Sigla, koji proširuje domen značenja kreativne paranoje, tretirajući je kao vrstu svesti i narativnu tehniku, koje predstavljaju filozofski i estetski temelj Pinčonove proze. Svet Pinčonovog romana u potpunosti reflektuje savremeni svet u kojem individua gubi vrednost, a paranoja, kao relativno pozitivna karakteristika, postaje posebno sredstvo reagovanja na fabrikovanu i proizvoljnu paradigmu vrednosti.

¹¹⁴⁹ Vidi: Musser, p. 4.

¹¹⁵⁰ Vidi: Herman, L. and Weisenburger, S., p. 36; Burn, S. p. 20.

¹¹⁵¹ Bersani, *op.cit.*, p. 101.

Prilikom analize smo utvrdili da koncept paranoje u Pinčonovom romanu funkcioniše na tretiranju binarnih opozicija, dvostrukog i difuznog značenja. Ove binarne opozicije, determinisane Pinčonovim pojmovima paranoje i anti-paranoje predstavljaju autorov način da uključi kako svoje likove, tako i čitaoce u kosmos u kojem ne može opstati ni apsolutna istina, ni jedinstveni koncept. Ovo nas upućuje na zaključak da Pinčon i na ovaj način progovara o kontingenciji kao principu u univerzumu u kojem je izvesnost privilegija, koju niko ne poseduje. Stoga u svetu Pinčonovih junaka često stanje anti-paranoje biva daleko nepodnošljivije od same paranoje, koja traži vezu i smisao između određenih pojava i procesa i tako stvara iluziju da isti postoje. Na taj način se između paranoje i vere u Boga, iščezle iz (post)modernističkog sveta, uspostavlja znak jednakosti.

Kategorija apsurdna je u ovom istraživanju analizirana na primerima romana *Vajnlend* i *Skrivena mana* u cilju definisanja Pinčonove poetike i estetike kao poetike i estetike apsurdna. Pored Kamijeve književno-filozofske eksplikacije apsurdna, korišćeni su i brojni drugi raspoloživi teorijski resursi: ideje i sredstva izražavanja teatra apsurdna, postmodernistički koncepti u pop kulturi i proznoj umetnosti i sociologija apsurdna. Teorijska razmatranja Čarlsa B. Herisa i Gerharda Hofmana, koja su izneta u okviru poglavlja 4.1. ovog istraživanja, upućuju na postojanje američkog romana apsurdna kao posebne kategorije, što je učvrstilo početnu premisu da u osnovi Pinčonovih romana postoji dovoljno elemenata apsurdna koje je vredno istražiti. Analiza se zasnivala na istraživanju stilskih izražajnih sredstava kao što su ironija, crni humor, *slapstick*, farsa, burleska, alogizmi, inkongruencije i igre rečima.

Istražujući apsurdnu perspektivu romana *Vajnlend* dotakli smo se nekih od tema koje je Pinčon tretirao sa komičnom apsurdnošću: mitovi povezani sa pretvaranjem novog Rajskog vrta u urbane legende, pastoralne scene Novog sveta koje su američki preduzetnici pretvorili u tržne centre i šoping molove, američko interesovanje za istočnu religiju, materijalističko tumačenje zen budizma od strane *New Age* pokreta i komercijalizacija i komodifikacija *New Age* pokreta.

Prilikom analize romana *Vajnlend* poseban prostor smo dali i tehnicu koju Pinčon koristi prilikom dekonstrukcije stvarnosti kako bi izrazio kompleksnu ideju apsurdna, a koja ispunjava zahteve Brehtovog „V-efekta“ (*Verfremdungs-Effekt*) ili efekta začudnosti/oneobičavanja. Na primerima Pinčonovih heroja apsurdna Milarda Hobsa i Zojda Vilera ilustrovano je na koji način autor koristi ovu tehniku. U oba slučaja Pinčonovo korišćenje V-efekata predočava nam jedan poseban vid apsurdne egzistencije – one koju prožima

dominantna ideologija, čije su efikasno oružje vizuelni mediji. Poput Brehta i Pinčon ovu tehniku koristi kako bi kod čitaoca izazvao kritičku distancu i naveo ga na kritičko mišljenje.

Na primeru Pinčonove zajednice liminalnih bića – Tanatoida i niza podzapleta koji sadrže fantastične i onostrane elemente (borilačke veštine Daril Luiz u maniru nindža ratnica, biznis Takešija Fumimota koji se odnosi na ispravljanje karme, kao i delatnosti Sestrinstva kunoičija kroz koje je parodiran koncept instituta Esalen) objašnjen je narativni postupak, koji karakteriše romane „situacije apsurdne“ (“absurd situation“ novels) prema određenju Viliijama Sloukama. Na taj način je ilustrovano kako ovakva vrsta romana čitaoca suočava sa svetom koji reflektuje njegov sopstveni, ali kroz komično ogledalo, koje iskripljuje svoj odraz.¹¹⁵²

Uvidi do kojih smo takođe došli tokom analize romana *Vajnlend*, prvenstveno imajući na umu transformacije likova kakvi su Zojd Viler i Daril Luiz, ukazuju da u ovom romanu postoje mogućnosti 'skoka' iz apsurdne u neku vrstu vere u Istinu ili Slobodu, o kojem je govorio Hofman, kada je razmatrao oblike svesti, koje egzistencijalizam identifikuje i koji treba da budu osnova bilo koje analize apsurdne.¹¹⁵³

Pored detaljne analize apsurdne stvarnosti i apsurdnih junaka, roman *Vajnlend* je u ovom istraživanju sagledan i kroz prizmu pobune kao mogućnosti i načina prevazilaženja apsurdne. Istraživanje je pošlo od Kamijevih ideja izloženih u delu *Pobunjeni čovek*. Na ovom planu se došlo do relevantnih zaključaka koji ukazuju da roman *Vajnlend* nudi Kamijeve prototipove kako metafizičke pobune (kontrakultura i pank etika i estetika), tako i istorijske pobune (radnički pokreti levo orijentisanih snaga tridesetih i pedesetih i hipi kultura šezdesetih godina prošlog veka u Americi). Ovo poglavlje bi moglo biti polazna osnova za buduća istraživanja koja bi išla u smeru sagledavanja Pinčonove proze kao velike platforme pobune, imajući u vidu stalno interesovanje autora za različite vidove anarhizma, revolta i drugih vidova borbe (alternativna Amerika koja komunicira tajnim poštanskim sistemom, Društvo Pitera Pingvida i anarhističke ideje Hesusa Arabala u *Objavi broja 49*, kontrasila u *Dugi gravitacije*, klasna borba američkih socijalističkih revolucionara u *Vajnlendu*, kontrakultura u *Vajnlendu* i *Skrivenoj mani*, itd.). Stalni izazov sa kojim se Pinčon suočava u svojoj prozi i koji je u osnovi njegovog književnog angažmana jeste projekat oslobađanja od nacionalnog i supranacionalnog totalitarizma, usmeravanje u

¹¹⁵² Slocombe, *op.cit.*, p. 109.

¹¹⁵³ Hoffmann, “The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction”, p. 195.

pravcu borbe protiv hipnotiziranih ideologija mas-medija i potrošačke kulture, kao i otpor reakcionarnim snagama brutalnog kapitalizma. Iz tog razloga bi dalja istraživanja baš ovih potencijala Pinčonove proze bila vrlo vredna i plodotvorna.

Kako je roman *Skrivena mana* u pogledu tematskog sklopa nastavak Pinčonovih preispitivanja i uranjanja u eru i etos šezdesetih, kojima se opsesivno bavio u *Vajnlendu*, psihodelični horizonti i hipi metafizika otkrili su mnoštvo apsurdnih perspektiva i elemenata apsurdna, relevantnih za uobličavanje Pinčonove poetike i estetike kao poetike i estetike apsurdna. Ukazano je na Pinčonovu sklonost ka apсурdnim imenima, neverovatne igre rečima, često egzotičan i ezoteričan način izražavanja, neobične prostore i crni humor prožet snažnom satirom. Kao najznačajnije obeležje takve poetike i estetike predstavlja Pinčonova tehnika kojom kreira strukturu i stil u romanu, a kojom sagledava svakodnevne situacije i događaje i prelama ih kroz prizmu nesvakidašnjeg, što doprinosi otkrivanju apsurdna ispod njihove površine. Ako postoji nešto što je toliko prirodno kod Pinčona, to je njegov način da prvo pojmi, a potom slikovito predstavi apсурd, u komičnom ili satiričnom maniru. Baš taj mehanizam apsurdna podstiče čitaoce na preispitivanje kako sopstvene svesti, tako i sveta u kojem žive i formiranje svoje uloge u njemu.

Jedno od pitanja na koje smo tražili odgovor tokom istraživanja prisutnosti apsurdnih tema u Pinčonovoj prozi bilo je i pitanje određivanja i profilisanja uloge postmodernističkog heroja apsurdna i njegovih relacija sa mitskim Sizifom iz Kamijevog književno-filozofskog ogleada o apсурdu. U nekom smislu ovo pitanje je proisteklo iz Kamijevog zaključnog stava da Sizifa treba da zamislimo kao srećnog, pa je u procesu redefinisavanja koncepta heroja apsurdna u postmodernizmu dobilo na značaju. Da li smo uvek u stanju da zamislimo Sizifa kao srećnog imajući na umu sav napor jednog tela da podiže ogromni kamen, kotrlja ga i izgura sve do vrha, i tako iznova po ko zna koliko puta? Pristajući na princip herojske etike apsurdnog junaka, čiji je „obraz priljubljen uz kamen“, rame podmetnuto da prihvati ogromnu masu prekrivenu glinom i snažne ruke pune zemlje, sav fokus nam je na kraju ovog napora i dostizanju cilja, kada se Sizif čini jačim od svog kamena.¹¹⁵⁴ U međuvremenu, mitskog heroja, koji prezire bogove i smrt, a snažno voli život, zamenio je postmodernistički prototip, koji korača u svojim udobnim cipelama, povremeno odgurnuvši po koji kamenčić iz dosade, gajeći strasnu ljubav i zavisnost prema novim božanstvima koja su od njega učinila savršenog podanika – svetu bezličnih mašina i digitalne tehnologije. Da samo par dana mora da živi izvan okvira civilizacije u kojoj sa

¹¹⁵⁴ Kami, *Mit o Sizifu*, str. 137-138.

ekrana dobija smernice u pogledu gotovo svakog aspekta svog šematizovanog života, teško da bi se snašao iskoračivši van mreže, koju ne vidi kao ropstvo, nego kao esencijalnu potrebu. Neobičan paradoks možemo uočiti dok poredimo mitskog Sizifa kao apsurdnog heroja i njegov postmodernistički prototip. Postoji trenutak koji kod Kamijevog Sizifa predstavlja silazak u dolinu, trenutak svesti o trenutnoj, ma kako kratkotrajnoj slobodi dok korača ponovo ka svojim mukama, znajući da će se čas slobode sigurno vratiti, baš kao što se uvek sigurno vraća i njegova patnja. Savremeni čovek nije u stanju da doživi takav trenutak, jer onaj momenat koji ga odvaja od mašine (pad sistema mreže, greška u radu mašine) doživljava kao gubljenje tla pod nogama, zbog čega se oseća frustrirano. Njegov apsurd se sastoji u njegovoj dobrovoljnoj neslobodi. Pinčon je uočio opasnosti ove bezuslovne ljubavi čoveka i mašine i o njima pisao još u prvom romanu, a toj temi se iz različitih perspektiva vraćao i u narednim romanima. Stoga ne čudi da je tolike nade polagao u moć kontrakulture, jer je ona možda poslednja stranica u istoriji o heroizmu i slobodi kao klasičnim vrednostima, bar kada je u pitanju savremena zapadna civilizacija. Ne čude ni paradoksi, apsurdi i izneverena očekivanja o kojima je pisao iz perspektive kada je revolt, pobunu i revoluciju zamenila reka podanika, koje je posredstvom vizuelnih i digitalnih medija zarobila totalitarna ideologija neoliberalne kapitalističke, konzumerističke i konformističke kulture i postalo jasno da se i sloboda i heroizam mogu otkupiti novcem, na koji nije bila imuna ni kontrakultura.

Iako u svojim delima obrađuje vrlo često ozbiljne teme opstanka u savremenoj civilizaciji, kojom dominira otuđenost, dekadencija i socijalna entropija, čije determinante prepoznaje u despiritualizovanoj stvarnosti, Tomas Pinčon je čitalačkoj publici prepoznatljiv kao autor čija dela nose u sebi nesvakidašnji humor, koji pored svoje dominantno zabavne komponente, često ima i lekovito dejstvo. Ova karakteristika Pinčonovog dela bila je polazna osnova pete i poslednje celine ovog istraživanja u kojem je tumačen horizont nade u Pinčonovoj prozi. Pored toga, opredelili smo se i da ukažemo na osobenu Pinčonovu filozofiju, koja govori o važnosti interpersonalnih relacija, humanizmu i bliskosti u svetu otuđenja i usamljenosti. Isto tako, u ovom poglavlju je ukazano na potencijal onih aspekata Pinčonove proze koji imaju regenerativnu funkciju u svetu mehaničke i duhovne sterilnosti, kao i onih koji slave i uzdižu život. Odabirom hermeneutičkog modela Pola Rikera istraživanje se u ovom delu fokusiralo na tumačenje određenih simbola i njihovih funkcija u Pinčonovoj prozi, što se pokazalo kao delotvoran metod interpretacije onih segmenata koji u sebi kriju dublja značenja, često višeslojna.

Kao jedan od segmenata Pinčonovog horizonta nade u ovom istraživanju je analiziran i tumačen Pinčonov credo 'budi staložen a brižan'. On se može posmatrati kao filozofsko uporište ne samo romana *V.*, nego i celokupne Pinčonove proze. Za Pinčona *biti brižan* predstavlja vid ponašanja koje uključuje ne samo sposobnost ličnog, nego i društvenog, pa i političkog angažmana. Svaki njegov roman se koncentriše oko traganja za otkrivanjem neke zavere nacionalnih, globalnih ili kosmičkih implikacija. Njegovi protagonisti su više ili manje uspešni u nalaženju odgovora na ta pitanja, kao i njegova kontrasila. Međutim, ovaj credo predstavlja neku vrstu usmerenja koje podrazumeva odgovoran vid delovanja i Pinčon ga implicitno nameće kako svojim protagonistima, tako i čitaocima. Ova vrlo jednostavna filozofija možda nije naročito poetična, ali je vrlo jezgrovita. S druge strane često je nedostižna, ali njena vrednost se ogleda u nadi koju pobuđuje u otuđenom savremenom svetu u kojem je subjekat sve više fokusiran na žudnje i prohteve kojim zadovoljava ego, a zanemaruje vlastito biće, pri čemu često koristi drugog kao sredstvo za zadovoljenje takvih potreba.

Polazeći od hipoteze da je Pinčonov roman *V.* vrlo efektna metafora dvadesetog veka i nekih destruktivnih procesa automatizacije i mehanizacije, čije su se tendencije ubrzale u dvadeset prvom veku, u sklopu ovog dela istraživanja analizirali smo prisustvo Grejvsove *Bele boginje* kako bismo ukazali na potencijale žive sile, transcendentnog ženskog simbola i njegovog regenerativnog potencijala. Analiza se zasnivala na kontrastiranju muškog principa koji ima tendenciju entropijskog mehanizma i onog ženskog principa koji predstavlja simbol plodnosti i revitalizacije. Izveli smo zaključke da ova druga vrsta sile kroz svoje principe kreacije i regeneracije ima moć da se suprotstavi, kao i potencijal da poništi onu vrstu muškog principa, koji je u svojoj osnovi destruktivan.

Najviše prostora prilikom tumačenja metafizičke nade dato je elementima karnevalizacije u Pinčonovoj prozi. Prvi razlog za to je mnoštvo ovakvih elemenata koji prikazuju razne vrste zabava, proslava i veselja, koji stoje u kontrastu sa sumornim horizontom istorijskih događaja (u prvom redu Drugog svetskog rata prikazanog u romanu *Duga gravitacije*). Drugi razlog je subverzivni potencijal baš ovih segmenata Pinčonove proze koji predstavlja svojevrsan vid autorovog društvenog angažmana i podriva otuđene strukture društva. Ovde smo se najviše rukovodili mišljenjem da su ovi karnevalizovani aspekti Pinčonove proze najveće ekstatične sile koje snažno afirmišu nadu, jer kroz smeh, kao univerzalno gledanje na svet one takođe postaju, kako kaže Bahtin, i neka vrsta iskri jedinstvene karnevalske vatre, koja je obnavljala svet.

Hermeneutičkom rekonstrukcijom romana *Vajnlend* ukazali smo na promenu smera u Pinčonovoj estetici i iskorak u jedan humaniji etos. U prilog tome najviše svedoče simboli porodice i zajednice, kao nove Pinčonove teme, koji postaju sve važniji segment fragmentarnog, otuđenog, materijalizovanog sveta, te predstavljaju vrednost koja je značajno pribežište metafizičke nade. Pored toga, Pinčonova konkretna zajednica okupljena na kraju romana *Vajnlend*, sačinjena od četiri različite generacije predstavnika revolucionara, boraca za pravdu, hipika i roquera, predstavlja i snažan simbol društvene i političke borbe, koja se u različitim istorijskom periodima suprotstavljala silama tiranije i eksploatacije. Pričajući njihove pojedinačne priče, Pinčon ne pokušava da zauzme politički stav, iako govori iz perspektive socijalističkih radničkih pokreta i anarho-levičarskih ideja, već da ukaže na relevantnost ovih vidova suprotstavljanja brutalnom kapitalizmu i udahne nadu u neki novi vid borbe i otpora.

7. LITERATURA

1. Primarna literatura

Pinčon, T. V.. Prevod sa engleskog Nina Ivanović-Muždeka. Beograd. Čarobna knjiga. 2010.

Pinčon, T. *Objava broja 49*. Preveo David Albahari. Beograd. Čarobna knjiga. 2007.

Pynchon, T. *Gravity's Rainbow*. London. Vintage Books. 2000.

Pynchon, T. *Vineland*. London. Vintage Books. 2000.

Pinčon, T. *Skrivena mana*. Prevela s engleskog Nina Ivanović Muždeka. Beograd. Čarobna knjiga. 2011.

2. Sekundarna literatura

Adorno, T. W. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton. London and New York. Taylor and Francis e-Library. 2004.

Aguiar de Vasconcelos, F. "Absurd Language in the Theatre and Arts in the 20th Century". In A. L. Amaral e G. Cunha (Organização). *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2006. pp. 437-446.

Althusser, L. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre". In L. Althusser. *For Marx*. London. Verso. 2005. pp. 129-153.

Ames, C. *The Life of the Party: Festive Vision in Modern Fiction*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2010.

Ankerberg, J. and Weldon, J. *The Facts of the New Age Movement*. Chattanooga, Tennessee. Ankerberg Theological Research Institute. 2011.

Aquinas, S. T. *Summa Theologica, Volume II – Part II – First Section*. New York. Cosimo, Inc. 2007.

Argiro, T. "The X-Files Meets Vineland". In S.R. Yang (Ed.). *The X-Files and Literature: Unweaving the Story, Unraveling the Lie to Find the Truth*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2007. pp. 269-298.

Atkins, K. (Editor and Commentator). *Self and Subjectivity*. Malden. Blackwell Publishing. 2005.

- Atwill, W. D. *Fire and Power: The American Space Program as Postmodern Narrative*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2010.
- Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd. Nolit. 1978.
- Bahtin, M. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Beograd. ZEPTER BOOK WORLD. 2000.
- Baldick, C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York. Oxford University Press Inc. 2001.
- Barrett, W. "What Is Existentialism". In W. L. McBride. *The Development and Meaning of Twentieth-century Existentialism*. New York. Garland Publishing, Inc. 1997.
- Benea, D. "Visions of Community in Thomas Pynchon's *Vineland*". In M. Burada et al (Eds.). *11th Conference on British and American Studies: Embracing Multitudes of Meaning*. Cambridge. Cambridge Scholars Publishing. 2015. pp. 352-371.
- Berdyaev, N. *Truth and Revelation*. Translated by R.M. French. New York. Harper & Bros. 1953.
- Berđajev, N. „Duh i mašina“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Izabrao Vladimir Medenica. Beograd. Brimo. 2002.
- Berđajev, N. „Čovek i mašina“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Izabrao Vladimir Medenica. Beograd. Brimo. 2002.
- Berđajev, N. „Tragedija i svakodnevnica“. U N. Berđajev. *Čovek i mašina: izabrani eseji i članci*. Izabrao Vladimir Medenica. Beograd. Brimo. 2002.
- Berđajev, N. *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva*. Prevod s ruskog Miroslav Ivanović. Beograd. Dereta. 2007.
- Berger, A. A. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick. Transaction Publishers. 1993.
- Berger, J. *After the End: Representation of Post-apocalypse*. Minneapolis, London. University of Minnesota Press. 1999
- Berressem, H. "Text as Film – Film as Text". In H. Berressem. *Pynchon's Poetics*. pp. 151-190.
- Bersani, L. "Pynchon, Paranoia and Literature". *Representations*. No. 25. (Winter, 1989). pp. 99-118.

- Best, S. "Creative Paranoia: A Postmodern Aesthetic of Cognitive Mapping in "Gravity's Rainbow". *The Centennial Review*. Vol. 36. No. 1. Cultural Studies. Winter 1992. pp. 59-87.
- Bewernic, H. *The Storyteller's Memory Palace: A Method of Interpretation Based on the Function of Memory Systems in Literature*. Frankfurt am Main. Peter Lang GmbH. 2010.
- Binney, M. W. "Thomas Pynchon's Philosophy of the Self in "The Crying of Lot 49". *Interdisciplinary Literary Studies*. Vol.7. No. 2. Spring 2006. pp. 18-32.
- Blackham, H.J. *Six Existential Thinkers*. London. Routledge and Kegan Paul LTD.1951.
- Bodrijar, Ž. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad. IP Svetovi. 1991.
- Bofre, Ž. *Uvod u filozofije egzistencije* (Preveo Zoran Zec). Beograd. Beogradski-grafički zavod. 1977.
- Bookchin, M. "Between the '30s and the '60s". In S. Sayres *et al* (Eds.). *The 60s without Apology*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1984. pp. 247-251.
- Booker, M. K. *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Westport. Greenwood Press. 2001.
- Brians, P. *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Kent. Kent State University Press. 1987.
- Brigg, P. *The Span of Mainstream and Science Fiction: A Critical Study of a New Literary Genre*. Jefferson, NC and London. McFarland & Company, Inc. 2002.
- Brown, D. "Uncanny Confession: Thomas Pynchon's Fausto Maijstral". *Modern Language Studies*. Vol. 29. No. 2. Autumn, 1999. pp. 49-71.
- Brown, M. "Sex, drugs and rich white folk". *The Telegraph*, August 2, 2007, accessed Aug 2, 2016, from:
http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/3666892/Sex-drugs-and-rich-white-folk.html.
- Brownlie, A. W. *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*. New York. Peter Lang Publishing. 2000.
- Brentano, F. *Psychology from an Empirical Standpoint*. English Translation 1973 and 1995 Routledge. London and New York. Routledge Classics. 2015.

- Breton, A. *Manifestoes of Surrealism*. (Translated by Richard Seaver and Helen R. Lane). Michigan. An Arbor Paperback. 1972.
- Brunvand, J. H. *The Choking Doberman and Other "New" Urban Legends*. New York. Norton. 1984.
- Buckeye, R. "The Anatomy of the Psychic Novel". *Critique*. Vol. 9. Issue. 2. 1967. pp. 33-45.
- Burn, S. *David Foster Wallace's Infinite Jest*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2003.
- Bürger, P. "Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde". In T. Docherty (Ed.). *Postmodernism: A Reader*. London and New York. Routledge. 2014. pp. 237-244.
- Calhoun, R. J. "Existentialism, Phenomenology, and Literary Theory". *South Atlantic Bulletin*. Vol. 28, No. 4 (Nov., 1963). pp. 4-8.
- Campbell, J. *The Power of Myth*. In B. S. Flowers (Ed.). New York. Doubleday. 1988.
- Camus, A. "On Jean-Paul Sartre's *La Nausée*". In A. Camus. *Lyrical and Critical Essays*. Translated by Ellen Conroy Kenney. New York. Knopf. 1968.
- Camus, A. *Naličje i lice, Pirovanje, Ljeto (priče i eseji), Odabrana djela, Knjiga I*. Zagreb. Zora. 1971.
- Camus, A. *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*. Translated by Anthony Bower. New York. Vintage Books. 1991.
- Carroll, D. "Rethinking the Absurd: Le Mythe de Sisyphe". In E. J. Hughes (Ed.). *The Cambridge Companion to Camus*. Cambridge. Cambridge University Press. 2007.
- Carswell, S. "A Thomas Pynchon Guide to Contemporary Resistance" (2012). *Theses and Dissertations*. 732. Accessed Jan 27, 2017, from: <http://knowledge.library.iup.edu/etd/732>.
- Castillo, D. A., "Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetries of Art". In P. O'Donnell. *New Essays on The Crying of Lot 49* (ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1991. pp. 21-47.
- Chamber, J. *Thomas Pynchon*. New York. Twayne Publishers. 1992.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage. London. Routledge. 1971.
- Clarke, W. D. *Perturbed Realism: The Social Novel and Fictitious Capital, 1973-1990*. Accessed Aug 30, 2016, from:

http://www.academia.edu/9186608/PERTURBED_REALISM_THE_SOCIAL_NOVEL_AND_FICTITIOUS_CAPITAL_1973-1990_Manuscript .

- Clarke, W. D. "'Where the Woodbine Twineth' - The Interplay of State and Economic Coercion, in Thomas Pynchon's *Vineland*" *Paper presented at the annual meeting of the APSA 2008 Annual Meeting, Hynes Convention Center, Boston, Massachusetts*, Aug 28, 2008, accessed Sep 25, 2016, from: http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/9/4/9/5/pages294952/p294952-1.php.
- Coale, S. C. *Paradigms of Paranoia: The Culture of Conspiracy in Contemporary American Fiction*. Tuscaloosa. University of Alabama Press. 2005.
- Cohn, H. W. *Existential Thought and Therapeutic Practice: An Introduction to Existential Psychotherapy*. London. SAGE Publications. 1997.
- Collado-Rodríguez, F. "History and Metafiction: V's Impossible Cognitive Quest". *Atlantis*. XV 1-2. May-November. 1993. pp. 61-77.
- Colville, G. M. M. *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*. Amsterdam. Rodopi B.V. 1988.
- Conner, M. C. "Postmodern Exhaustion: Thomas Pynchon's *Vineland* and the Aesthetic of Beautiful". *Studies in American Fiction*. Vol. 24. No. 1. Spring 1996. pp. 65-85.
- Conroy, M. "The American Way and Its Double in *Lot 49*". In M. Conroy. *Muse in the Machine: American Fiction and Mass Publicity*. Columbus. The Ohio State University Press. 2004. pp. 116-140
- Cooper, P. L. *Signs and Symptoms: Thomas Pynchon and the Contemporary World*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1983.
- Copleston, F. *A History of Philosophy: Volume IX. Modern Philosophy: from the French Revolution to Sartre, Camus and Levi Strauss*. New York. An Image Book. 1994. pp. 318-419.
- Cornwell, N. *The Absurd in Literature*. Manchester. Manchester University Press. 2006.
- Cotkin, G. "French Existentialism and American Popular Culture, 1945–1948". *The Historian*. 61.2. 1999. pp. 327-340.
- Cotkin, G. *Existential America*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 2003.
- Cowart, D. "Cinematic Auguries of the Third Reich in *Gravity's Rainbow*". *Literature/Film Quarterly*, 6, No. 4. 1978. pp. 364-370;
- Cowart, D. *Thomas Pynchon: the Art of Allusion*. Illinois. Southern Illinois University Press. 1980.

- Cowart, D. "Attenuated Postmodernism: Pynchon's Vineland". *Critique*. Vol. XXXII. No. 2. Winter 1990. pp. 67-76.
- Cowart, D. *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. Athens, Georgia. The University of Georgia Press. 2011.
- Cox, C. *Nietzsche: Naturalism and Interpretation*. Berkeley, Los Angeles, Oxford. University of California Press. 1999.
- Creagh, R. *Laboratoires de l'Utopie: Les communautés libertaires aux États-Unis*. Paris. Payot. 1983.
- Crenshaw, C. "Five to One: Rethinking the Doors and the Sixties Counterculture". *Music Politics*. Volume VIII. Issue 1. Winter 2014. Accessed Nov 4, 2016, from: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.103>.
- Crosthwaite, P. *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II*. Chippenham and Eastbourne. Palgrave Macmillan. 2009.
- Cucu, S. R. *The Underside of Politics: Global Fictions in the Fog of the Cold War*. New York. Fordham University Press. 2013.
- Damjanović, A. i Ivković, M. „Žan-Pol Sartr: egzistencijalizam kao modus vivendi“. *Engrami*. 24 (2000) 3-4. str. 97-110.
- Dark, D. *The Gospel According to America: a meditation on a God-blessed, Christ-haunted idea*. Kentucky. Westminster John Knox Press. 2005.
- Davidson, C. N. "Oedipa as Androgyne in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*". *Contemporary Literature*. Vol. 18. No. 1. 1977. pp. 38-50.
- Davis, K. "The Dignity, Beauty, and Abuse of Chickens: As Symbols and in Reality", presented at *the International Conference on The Chicken: Its Biological, Social, Cultural, and Industrial History*, Yale University, New Haven, CT, May 17 - May 19, 2002. Accessed Jan 25, 2017, from: <https://www.upc-online.org/thinking/dignity.html>.
- Davis, W. A. *Inwardness and Existence: Subjectivity In/And Hegel, Heidegger, Marx and Freud*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1989.
- Day, W. "Countering Entropy in *The Crying of Lot 49* with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas." *Pynchon Notes* 56-57. Spring-Fall 2009. pp. 30-45.
- Debord, G. *The Society of the Spectacle*. Translated by Ken Knabb. London. Rebel Press. 1983.

- De Bovoar, S. *Tuđa krv*. Prevod s francuskog Vesna Kreho, Nikola Kovač. Sarajevo. Svjetlost. 1989.
- De Tore, G. *Istorija avangardnih književnosti*. Prevela sa španskog Nina Marinović. Sremski Karlovci-Novı Sad. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2001. str. 453-457.
- Dewey, J. *In a Dark Time: The Apocalyptic Temper in the American Novel of the Nuclear Age*. West Lafayette. Purdue University Press. 1990.
- Dickstein, M. "Black Humor and History: Fiction in the Sixties". *Partisan Review*. No. 43.2. 1976. pp. 185-211.
- Dickson, D. "Pynchon's Vineland and "That Fundamental Agreement in What is Good and Proper": What Happens when we Need to Change it?" in I. D. Copestake (Ed.). *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Bern. Peter Lang AG. 2003. pp. 35-47.
- Dika, V. "The Rocky Horror Picture Show". In V. Dika. *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge. Cambridge University Press. 2003. pp. 103-122.
- Dinerstein, J. "Hip vs. Cool: Delineating Two Key Concepts in American Popular Culture". In A. Fellner et al (Eds.) *Is It 'Cause It's Cool? Affective Encounters with American Culture*. Wien. Lit Verlag GmbH&Co.KG. 2014. pp. 25-51.
- DoCarmo, S. N. *History and Refusal: Consumer Culture and Postmodern Theory in the Contemporary American Novel*. Bethlehem. Lehigh University Press. 2009.
- Dostojevski, F. *Zapisi iz podzemlja*. Preveo Dr Milosav Babović. Beograd. Izdavačko preduzeće „Rad“. 1969.
- Dussere, E. *America is Elsewhere: The Noir Tradition in the Age of Consumer Culture*. New York. Oxford University Press. 2014.
- Duyfhuizen, B. "God knows, Few of Us Are Strangers to Moral Ambiguity': Thomas Pynchon's *Inherent Vice*" (review). *Postmodern Culture*. 19.2. January 2009. Accessed Nov 25, 2016, from: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.109/19.2duyfhuizen.txt>
- Eddins, D. *The Gnostic Pynchon*. Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press. 1990.
- Edwards, B. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. New York and London. Garland Publishing, Inc. 1998.
- Eagleton, T. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford. Blackwell Publishing. 1996.

- Elias, A. J. "Paranoia, Theology, and Inductive Style". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 86. No. 3/4 (Fall/Winter 2003). pp. 281-313.
- Ercolino, S. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. London. Bloomsbury Publishing. 2014
- Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth. Penguin Books Ltd. 1968.
- Fahy, J. "Thomas Pynchon's V. and Mythology". *Critique: Studies in Modern Fiction*. Vol. 18. No. 3. 1977. pp. 9-22.
- Ferretter, L. *Louis Althusser*. Oxford. Routledge. 2006
- Fiedler, L. *The Return of Vanishing American*. New York. Stein and Day. 1968.
- Fitzgerald, S. F. *The Great Gatsby: The Authorized Text*. New York. Collier Books. 1992.
- Fitzpatrick, K. "The Clockwork Eye: Technology, Woman, and the Decay of the Modern in Thomas Pynchon's V." In N. Abbas (Ed.). *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*. London. Associated University Press. 2003. pp. 91-108.
- Foucault, M. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". Translated from the French by Jay Miskowiec. Accessed Nov 12, 2016, from: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- Fox, N. F. *The New Sartre: Explorations in Postmodernism*. New York, London. Continuum. 2003.
- Fradin, D. B. *The Montgomery Bus Boycott*. New York. Marshall Cavendish Benchmark. 2010.
- Freer, J. *Thomas Pynchon and American Counterculture*. New York. Cambridge University Press. 2014.
- Freud, S. *Gesammelte Schriften VII Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Berlin. Internationaler Psychoanalytischer Verlag. 1924.
- Fromm, E. *The Anatomy of Destructiveness*. Harmondsworth. Penguin Books. 1974.
- Frosh, S. *Identity Crisis: Modernity, Psychoanalysis and the Self*. Basingstoke. Macmillan. 1991.
- Fussell, P. *The Great War and Modern Memory*. Oxford. Oxford University Press. 1975.
- Galloway, D. D. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin, Texas. University of Texas Press.
- Geisst, C. R. *Monopolies in America: Empire Builders and Their Enemies from Jay Gould to Bill Gates*. Oxford. Oxford University Press. 2000.
- Gioia, T. *West Coast Jazz: Modern Jazz in California, 1945-1960*. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 1998.

- Gitlin, T. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York. Bantam Books.
- Glicksberg, C. I. "The Literature of Existentialism". *Prairie Schooner*, Vol. 22. No. 3. Fall 1948. pp. 231-237.
- Gold, E. "Beyond the Fog: *Inherent Vice* and Thomas Pynchon's Noir Adjustment". In C.A. Cothran and M. Cannon (Eds.). *New Perspectives on Detective Fiction: Mystery Magnified*. New York and London. Routledge Taylor and Francis Group. 2016. pp. 209-225.
- Goodwin, G. "On Transcending the Absurd: An Inquiry in the Sociology of Meaning". *American Journal of Sociology*. Vol. 76. No. 5. Mar., 1971. pp. 831-846.
- Graves, R. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. Accessed Jan 15, 2017, from:
http://www.oldways.org/documents/robertgraves/graves_the_white_goddess.pdf.
- Grøn, A. *The Concept of Anxiety in Søren Kierkegaard*. Translated by Jeanette B.L. Knox. Macon. Mercer University Press. 2008.
- Gruić Grmuša, L. "(Post)utopian *Vineland*: Ideological Conflicts in the 1960s and the 1980s". *European Journal of American Studies* [Online]. Vol 5. No 3. 2010, accessed Sep 25, 2016, from: <https://ejas.revues.org/8833>.
- Hampsey, J. C. *Paranoia and Contentment: A Personal Essay on Western Thought*. London. University of Virginia Press. 2004.
- Hajdeger, M. *Bitak i vreme*. S nemačkog preveo Miloš Todorović. Beograd. Službeni glasnik. 2007.
- Halling, S. and Nill, J. D. "Demystifying Psychopathology: Understanding Disturbed Persons". In R. S. Valle and S. Halling (Eds.). *Existential-Phenomenological Perspectives in Psychology: Exploring the Breadth of Human Experience*. New York. Plenum Press. 1989. pp. 179-193.
- Hamilton, N. A. *American Social Leaders and Activists*. New York. Facts on File, Inc. 2002.
- Hammond, A. *British Fiction and the Cold War*. Basingstoke. Palgrave MacMillan. 2013.
- Han, S. "The Fragmentation of Identity: Post-structuralist and Postmodern Theories". In A. Elliot (Ed.). *Routledge Handbook of Identity Studies*. London and New York. Routledge. 2011. pp. 83-100.

- Harper, R. *Existentialism: a theory of man*. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 1949.
- Harris, C. B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven, Conn. College & University Press. 1971.
- Hassan, I. H. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. New York. Harper & Row. 1966.
- Hassan, I. H. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin. The University of Wisconsin Press. 1982.
- Hassan, I. H. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Critical Inquiry*. Vol. 12. No. 3. 1986. pp. 503-520.
- Hatzimoyssis, A. *The Philosophy of Sartre*. London and New York. Routledge Taylor and Francis Group. 2014.
- Hausdorff, D. "Thomas Pynchon's Multiple Absurdities". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Vol. 7. No. 3. Autumn, 1966. pp. 258-269.
- Hayles, K. N. "'Who Was Saved?': Families, Snitches, and Recuperation in Pynchon's *Vineland*". In G. Green, D.J. Greiner and L. McCaffery (Eds.). *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994. pp. 14-30.
- Heidegger, M. *Was ist Metaphysik?*. 11. durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main. Vittorio Klostermann. 1975.
- Herman, L. and Weisenburger, S. *Gravity's Rainbow, Domination, and Freedom*. Athens, GA. University of Georgia Press. 2013.
- Hilfer, T. *American Fiction Since 1940*. London and New York. Routledge. 2014.
- Hite, M. *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus. Ohio State University Press. 1983.
- Hite, M. "Fun Actually Was Becoming Quite Subversive": Herbert Marcuse, the Yippies, and the Value System of "Gravity's Rainbow". *Contemporary Literature*. Vol. 51. No. 4. (Winter 2010). pp. 677-702.
- Hoffmann, G. "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction". In D. W. Fokkema and H. Bertens (Eds.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 1986. pp. 185-211.

- Hoffmann, G. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam – New York. Rodopi. 2005.
- Hogue, W. L. “The Privileged, Sovereign, Euro-American (Male), Post/Modern Subject and Its Construction of the Other: Thomas Pynchon’s *V*. and Paul Auster’s *The New York Trilogy*”. In W. L. Hogue. *Postmodern American Literature and Its Other*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press. 2009.
- Holloway, P. “Surviving Suicide: the Book of Life and Death”. In D. Dokter *et al.* *Dramatherapy and Destructiveness: Creating the Evidence Base, Playing with Thanatos*. London and New York. Routledge. 2011. pp. 157-177.
- Holmes, S. W. and Horioka, C. *Zen Art for Meditation*. Boston, Rutland, Tokyo. Tuttle Publishing. 2002.
- Howells, C. *The Cambridge Companion to Sartre* (ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1992.
- Hristić, J. *Oblici moderne književnosti*. Beograd. Nolit. 1968.
- Hume, K. “Pynchon's Mythological Histories“. In H. Bloom (Ed.). *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. pp. 131-144.
- Husserl, E. *Ideas pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*. Translated by F. Kersten. The Hague, Boston, Lancaster. Martinus Nijhoff Publishers. 1983.
- Husserl, E. *The Logical Investigations. Volume II*. Translated by J.N.Findlay from the Second German edition of *Logische Untersuchungen*. Edited by Dermot Moran. London and New York. Routledge. 2001.
- Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York. Routledge. 1988.
- Ihde, D. “Editor’s Introduction “. In P. Ricoeur. *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics* (ed. by D. Ihde). Evanston. Northwestern University Press. 1974.
- Ivanović, M. „Filozof slobode“. U N. Berđajev. *Filozofija slobodnog duha: problematika i apologija hrišćanstva*. Prevod s ruskog Miroslav Ivanović. Beograd. Dereta. 2007.
- Jacobsen, B. *Invitation to Existential Psychology*. Chichester. John Wiley&Sons, Ltd. 2007.
- Jakobson, R. “The dominant,” in L. Matejka and K. Pomorska (Eds.). *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Cambridge, Mass and London. MIT Press. 1971.

- Jakovljević, M. „Heterotopija u Pinčonovim romanima V. i *Duga gravitacije*“. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Knjiga II. 2012. str. 375-387.
- Jameson, F. “Postmodernism and Consumer Culture”. In E. A. Kaplan (Ed.). *Postmodernism and its Discontents*. London. Verso. 1988.
- Jameson, F. *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC. Duke University Press. 1991.
- Jarvis, C. “The Vietnamization of World War II in Slaughterhouse-Five and Gravity’s Rainbow.” *War, Literature and the Arts*, nos. 1-2. 2003. pp. 95-117.
- Jaspers, K. *Filozofija egzistencije*. Preveo s nemačkog Dr Miodrag Cekić. Beograd. Prosveta. 1967.
- Jaspers, K. *Philosophy, Vol. 2*. Translated by E. B. Ashton. Chicago. The University of Chicago Press. 1970. p.
- Jaspers, K. *Duhovna situacija vremena*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad. Književna zajednica Novog Sada. 1987.
- Johnston, J. “Toward the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in *The Crying of Lot 49*“. In P. O’Donnel. *New Essays on The Crying of Lot 49* (Ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1991. pp. 47-79.
- Johnston, J. “An American Book of the Dead: Media and Spectral Life in Vineland“ in J. Johnston. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore. JHU Press. 1998. pp. 206-233.
- Joy, M. “Rhetoric and Hermeneutics”. *Philosophy Today*. Vol. 32. Issue 4. 1988. pp. 273-285.
- Judaken, J. and Bernasconi, R. (Eds.). *Situating Existentialism: Key Texts in Context*. New York. Columbia University Press. 2012.
- Kami, A. *Mit o Sizifu*. Beograd. Paideia. 2008.
- Kant, I. *Critique of Pure Reason*. Translated and Edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge. Cambridge University Press. 1998.
- Kaufman, W. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York. Meridian Books Inc. 1960.
- Keesey, D. “Facing up to the Reading Dilemma: A Review and Critical Overview of Pynchon Studies“. *Pynchon Notes* 22-23. Spring-Fall 1988. pp. 103-122.

- Kelman, D. *Counterfeit Politics: Secret Plots and Conspiracy Narratives in the Americas*. Lewisburg. Bucknell University Press. 2012.
- Kermode, F. "Waiting for the End". In M. Bull (Ed.). *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford, Cambridge. Blackwell. 1995. pp. 250-263.
- Kjerkegor, S. *Strah i drhtanje*. Preveo Slobodan Žunjić. Beograd. Beogradski izdavačko-grafički zavod. 1975.
- Kjerkegor, S. *Bolest na smrt*. Preveo Milan Tabaković. Beograd. Plato. 2000.
- Kjerkegor, S. *Strah i drhtanje*. Preveo Slobodan Žunjić. Beograd. Plato. 2002.
- Kjerkegor, Seren. *Pojam strepnje*. Preveo Gligorije Ernjaković. Beograd. Plato. 2002.
- Kocela, C. "Queering Lesbian Fetishism in Pynchon's V." In C. Kocela. *Fetishism and Its Discontents in Post-1960 American Fiction*. New York. Palgrave Macmillan. 2010.
- Koen-Solal, A. *Sartr:1905-1980*. Sremski Karlovci. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2007. str. 360-391.
- Konstan, D. *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto. University of Toronto Press. 2006.
- Kott, J. "The Icon of the Absurd". In J. Kott. *The Theater of Essence and Other Essays*. Evanston. Northwestern University Press. 1984. pp. 129-139.
- Kovač, N. *Sukob bića i ideala*. Sarajevo. Svjetlost. 1975.
- Kripal, J. J. *Esalen: America and the Religion of No Religion*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 2007.
- Lacey, R. J. "Thomas Pynchon on Totalitarianism: Power, Paranoia, and Preterition in Gravity's Rainbow". *Americana*. Volume VI. Number 2. Fall 2010. Accessed Apr 5, 2016, from: <http://americanajournal.hu/vol6no2/lacey>.
- Landau, M. J., Rothschild, Z. K., and Sullivan, D. "The Extremism of Everyday Life: Fetishism as a Defense against Existential Uncertainty". In M. A. Hogg and D. L. Blaylock (Eds.). *Extremism and the Psychology of Uncertainty*. New Jersey. Wiley-Blackwell. 2011. pp. 131-147.
- Larsson, D. F. "Rooney and the Rocketman". *Pynchon Notes* 24-25. 1989. pp. 113-115.
- Lasby, C. G. *Project Paperclip: German Scientists and the Cold War*. New York. Atheneum. 1971.
- Lasch, C. "Soul of a New Age". *Omni* 10 (1). Oct. 1987. pp. 78-85, p. 180.

- LeClair, T. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press. 1989.
- Lee, S. H. *Woody Allen's Angst: Philosophical Commentaries on His Serious Films*. Jefferson. McFarland & Company, Inc. 1997.
- Levine, G. "Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction". In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. pp. 57-77.
- Lhamon, W.T., Jr. "Pentecost, Promiscuity, and Pynchon's V.: From Scaffold to the Impulsive". *Twentieth Century Literature*. Vol. 21. No. 2. May, 1975. pp. 163-176.
- Lippman, B. "The Reader of Movies: Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow*". *University of Denver Quarterly*, 12, No. 1. 1977. pp. 1-46.
- Lukács, G. *The Theory of the Novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Translated from German by Anna Bostock. Cambridge. The MIT Press. 1971.
- Lyman, S. M. and Scott, M. B. *A Sociology of the Absurd*. Second Edition. New York. General Hall, Inc. 1989.
- Mackey, L. "Paranoia, Pynchon, and Preterition". *SubStance*. Vol. 10. No. 1. Issue 30. 1981. pp. 16-30.
- Mackey, L. *An Ancient Quarrel Continued: The Troubled Marriage of Philosophy and Literature*. Lanham. University Press of America. 2002.
- Macquarrie, J. *Existentialism*. London. Penguin Books. 1972.
- Madsen, D. *The Postmodern Allegories of Thomas Pynchon*. New York. St. Martin's. 1991.
- Malewitz, R. *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*. Stanford. Stanford University Press. 2014.
- Malps, S. and Taylor, A. *Thomas Pynchon*. Manchester. Manchester University Press. 2013.
- Mandić, N. „Hladna energija Pinčonovog simulakruma“. *Polja, časopis za književnost i teoriju*. Br. 483. Septembar-oktobar 2013. str. 105-115.
- Marinetti, F. T. *Manifesti Futuristi*, accessed Nov 11, 2014, from: <http://www.classicitaliani.it/novecent/marinet.htm>.
- Markovski, M. P. „Ruski formalizam“ u A. Bužinjska i M.P. Markovski. *Književne teorije XX veka*. S poljskog prevela Ivana Đokić Saunderson. Beograd. Službeni glasnik. 2009.

- Mattessich, S. *Lines of Flight: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham and London. Duke University Press. 2002.
- Matusitz, J. and Palermo, L. "The Disneyfication of the World: A Globalisation Perspective". *Journal of Organisational Transformation and Social Change*. Vol. 11. No. 2. August, 2014. pp. 91-107.
- Maus, D. C. "Luddites of the Nuclear Age: Cold War Satire and the Fallacies of Quasi-Scientific Rhetoric". *DQR Studies in Literature*. Vol. 47. Issue 1. 2011. pp. 845-864.
- McClintock, S. and Miller, J. (Ed.). *Pynchon's California* Iowa City. University of Iowa Press. 2014.
- McHale, B. *Postmodernist Fiction*. New York and London. Methuen. 1987.
- McHale, B. *Constructing Postmodernism*. New York. 1992.
- McHoul, A. "Gravity's Rainbow's Golden Sections". *Pynchon Notes 20-21*. 1987. pp. 31-38.
- McHugh, P. "Cultural Politics, Postmodernism, and White Guys: Affect in *Gravity's Rainbow*". *College Literature*. 28.2. Spring, 2001. pp. 1-28.
- McLure, J. A. *Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*. Athens and London. The University of Georgia Press. 2007.
- McNamara, E. "The Absurd Style in Contemporary American Literature". *Humanities Association Bulletin* 19. No. 1. 1968. pp. 44-49.
- Melley, T. *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*. Ithaca, London. Cornell University Press. 2000.
- Mendelson, E. "The Sacred, the Profane, and The Crying of Lot 49". In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. pp. 11-43.
- Mendelson, E. "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon". *MLN*. Vol. 91. No. 6. Dec., 1976. pp. 1267-1275.
- Merrim, S. "Living and Thinking with Those Dislocations": A Case for Latin American Existentialist Fiction". *Hispanic Issues On Line 8 (2011)*, accessed Nov 3, 2014, from: http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/06_MERRIM_HLQLE.pdf
- Miccoli, A. "The Crying of Lot 49 and Posthuman Subjectivity: Conditional Humanity". In A. Miccoli. *Posthuman Suffering and the Technological Embrace*. Lanham. Lexington Books. 2010. pp. 33-53.

- Michael, Y. *The A to Z of New Age Movement*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK. The Scarecrow Press, Inc. 2009.
- Michelman, S. *The Historical Dictionary of Existentialism*. Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, UK. The Scarecrow Press, Inc. 2008.
- Millard, B. "Pynchon's Coast. *Inherent Vice* and the Twilight of the Spatially Specific". In S. McClintock and J. Miller (Eds.). *Pynchon's California*. Iowa City. University of Iowa Press. 2014. pp. 65-91.
- Miller, M. G. *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin. University of Texas Press. 2004.
- Milošević, N. *Antropološki eseji*. Beograd. Nolit. 1978.
- Mobili, G. *Studies on Themes and Motifs in Literature: Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*. New York. Peter Lang Publishing, Inc. 2008.
- Montag, W. *Louis Althusser*. Basingstoke Hampshire, New York. Palgrave Mackmillan. 2003.
- Moore, T. *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon*. Columbia. University of Missouri Press. 1987.
- Morris, W. F. *Emotion and Anxiety: A Philosophic Inquiry*. Bloomington. Xlibris Corp. 2006.
- Morrison, J. "Five to One". Accessed Nov 4, 2016, from: <https://www.letras.mus.br/jim-morrison/1525531/>.
- Mounier, E. *Existentialist Philosophies*. Translation from French: Eric Blow. London. Rockliff. Salisbury Square. 1948.
- Musser, A. J. *Sensational Flesh: Race, Power, and Masochism*. New York. New York University Press. 2014.
- Nagel, T. "The Absurd". *The Journal of Philosophy*. Vol. 68. No. 20. Sixty-Eighth Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division. Oct. 21, 1971. pp. 716-727.
- Neji, R. *The Representation of Absurdity in Thomas Pynchon's Fiction*. Lambert Academic Publishing. Saarbrücken. 2013.
- Nelson, W. "Sabato's *El Tunel* and Existential Novel". *MFS Modern Fiction Studies*. Volume 32. Number 3. Fall 1986. pp. 459-467.
- Newman, R. D. *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia, South Carolina. University of South Carolina Press. 1986.

- Nicol, B. "Reading Paranoia: Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation". *Literature and Psychology*. Vol. 45. Issue No. 1&2. 1999. pp. 44-62.
- Niče, F. *Ecce Homo*. S nemačkog preveo Jovica Aćin. Beograd. Grafos. 1988.
- Niče, F. *Vesela nauka*. Preveo s nemačkog Milan Tabaković. Beograd. Grafos. 1989.
- Niče, F. *Tako je govorio Zaratustra*. Preveo Branimir Živojinović. Beograd. Kompanija NOVOSTI A.D. 2005.
- Nietzsche, F. *The Will to Power (selected notes from 1883-88)*. Ed. Walter Kaufmann. Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York. Vintage Books. 1967.
- Ninković, A. *Filozofija apsurdna i pobune Albera Kamija*. Niš. Prosveta. 1997.
- Novaković, J. R. „Humanizam Albera Kamija“. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*. Novi Sad. Knjiga šezdeset prva, sveska 3. 2013. str. 769-773.
- O'Bryan, M. "In Defense of *Vineland*: Pynchon, Anarchism and the New Left". *Twentieth-Century Literature*. Vol. 62. No. 1. March 2016. pp. 1-31.
- O'Donnell, P. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham. Duke University Press. 2000.
- Olster, S. *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*. Cambridge. Cambridge University Press. 1989.
- Ong, W. J. *The Presence of the Word: Some Prolegomena to Cultural and Religious History*. New York. Simon and Schuster. 1967.
- Oswald, D. "Introduction" in R. M. Rilke, *Duino Elegies*. Translated from the German by David Oswald. Einsiedeln. Daimon Verlag. 1997.
- Øverenget, E. *Seeing the Self: Heidegger on Subjectivity*. Dordrecht. Boston. London. Kluwer Academic Publishers. 1998.
- Palmer, R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston. Northwestern University Press. 1969.
- Park, S.B. *Buddhist Faith and Sudden Enlightenment*. Albany, New York. State University of New York Press. 1983.
- Parrish, T. L. "Pynchon and DeLillo". In J. Dewey et al (Eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*. London. Associated University Press. 2002. pp. 79-93.
- Patell, C. R. K. *Negative Liberties: Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology*. Durham and London. Duke University Press. 2001.
- Pattison, G. *The Philosophy of Kierkegaard*. New York. Routledge. 2014.

- Peach, F. *Death, 'Deathlessness' and Existenz in Karl Jaspers' Philosophy*. Edinburgh. Edinburgh University Press. 2008.
- Pearce, R. *Critical Essays on Thomas Pynchon*. Boston Massachusetts. G.K. Hall. 1981.
- Peiss, K. *Zoot Suit: The Enigmatic Career of an Extreme Style*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press. 2011.
- Piela III, A. "A Note on Television in *Vineland*". *Pynchon Notes* 26-27. 1990. pp. 125-127.
- Perelberg, R. J. *Murdered Father, Dead Father: Revisiting the Oedipus Complex*. New York. Routledge. 2015.
- Peyre, H. *French Novelists of Today*. New York. Oxford University Press. 1967. str. 244-274.
- Poirier, R. "Rocket Power". *The Saturday Review*. March 3, 1973. pp. 59-63.
- Porush, D. "Purring into Transcendence": Pynchon's Puncutron Machine". In G. Green, D.J. Greiner, and L. McCaffery. *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994. pp. 31-46.
- Platon. *Država*. Preveo Martin Kuzmić. Zagreb. Naklada Juričić. 1997.
- Pourgiv, F. et al. "Paranoia vs. Anti-paranoia in *Gravity's Rainbow*". *The Journal of Teaching Language Skills (JTLS) of Shiraz University*. Vol. 1. No. 1. Ser. 58/4. Fall 2009. pp. 49-60.
- Predojević, N. „Kamijeva filozofija apsurda“. *Gledišta*. Beograd. Januar 1972.
- Prince, A. "An Interview with John Barth". *Prism*. Sir George Williams University. Spring 1968. pp. 42-62.
- Pynchon, T. "The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch, to Thee". *The New York Times Book Review*. 6 June 1993. pp. 3, 57.
- Pynchon, T. "Is It O.K. To Be A Luddite?" *New York Times*, October 28, 1984, accessed Mar 15, 2016, from: <https://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>.
- Quentin, S. *The Felt Meanings of the World: A Metaphysics of Feeling*. West Lafayette. Purdue University Press. 2010.
- Quilligan, M. "Twentieth-Century American Allegory". In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. pp. 93-109.
- Rabinowitz, T. *Exploring Typography*. New York. Thomson Delmar Learning. 2006.

- Raper, J. R. "Between Sartre and Freud: Thomas Pynchon's *V.*". In J. R. Raper. *Narcissus from Rubble: Competing Models of Character in Contemporary British and American Fiction*. Baton Rouge and London. Louisiana State University Press. 1992. pp. 37-60.
- Rhodes, R. *New Age Movement*. Michigan. Zondervan Publishing House. 1995.
- Ricoeur, P. "The Task of Hermeneutics". Trans. David Pellauer. *Philosophy Today*, Vol. 17. Issue 2. 1973. pp. 112-128.
- Ricoeur, P. "The Hermeneutical Function of Distanciation." Trans. David Pellauer. *Philosophy Today*. Vol.17. Issue 2. 1973. pp. 129-141.
- Ricoeur, P. "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text". *New Literary History*. Vol.5. No.1, What is Literature. 1973. pp. 91-117.
- Ricoeur, P. "What is Text? Explanation and Understanding". In P. Ricoeur. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*. Trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson. Evanston. Northwestern UP. 1991.
- Rielly, E. J. *The 1960s*. Westport, Connecticut & London. Greenwood Press. 2003.
- Rimmon-Kenan, S. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics 2nd Edition*. London and New York; Routledge. 2005.
- Ristivojević, M. „Bahtin o karnevalu“. *Etnoantropološki problemi*. Sv. 3. 2009. str. 197-210.
- Rosenbaum, J. "Reading: Pynchon's Prayer", Rev. of *Vineland*. [Chicago] *Reader*. 9 Mar. 1990:8, pp. 29-31.
- Rosenthal, R. "Gravity's Rainbow and the postmodern picaro". *Revue Française d'Etudes Américaines*. Vol. 42. No. 1. Nov. 1989. pp. 407-426.
- Rossi, U. "The War which was not There: Images of World War III in Two Novels by Philip K. Dick and Thomas Pynchon", accessed Mar 12, 2016, from: https://www.academia.edu/6782684/The_War_Which_Was_Not_There_Images_of_World_War_III_in_Two_Novels_by_Philip_K._Dick_and_Thomas_Pynchon
- Roubiczek, P. *Existentialism For and Against*. Cambridge. Cambridge University Press. 1964.
- Ruskin, J. *The Opening of the Crystal Palace: Considered in Some of its Relations to the Prospects of Art*. London. Smith, Elder, and Co., 65 Cornhill. 1854.
- Safer, E. B. "Pynchon's World and Its Legendary Past: Humor and the Absurd in a Twentieth-Century *Vineland*". In G. Green, D.J. Greiner, and L. McCaffery. *The*

- Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994. pp. 46-68.
- Sanders, S. "Pynchon's Paranoid History". *Twentieth Century Literature*. Vol. 21. No. 2. Essays on Thomas Pynchon. (May, 1975). pp. 177-192.
- Sartr, Ž. P. *Mučnina*. Preveo s francuskog Tin Ujević. Beograd. Nolit. 1981.
- Sartr, Ž. P. „Iza zatvorenih vrata“, u Ž. P. Sartr. *Drame*. Prevod s francuskog Dragana Cvetković. Beograd. Nolit. 1981.
- Sartr, Ž. P. „Piščeva situacija 1947“. U Ž. P. Sartr. *Šta je književnost. Izabrana dela, Knjiga VI*. Preveli Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd. Nolit. 1981. str. 107-187.
- Sartr, Ž. P. „Angažovana književnost“. U Ž. P. Sartr. *Šta je književnost. Izabrana dela, Knjiga VI*. Preveli Frida Filipović i Nikola Bertolino. Beograd. Nolit. 1981. str. 3-17.
- Sartr, Ž. P. *Zrelo doba*. Prevod s francuskog Božidar Marinković. Beograd. Nolit. 1981.
- Sartr, Ž. P. *Biće i ništavilo (I), Izabrana dela, Knjiga IX*. Preveo Mirko Zurovac. Beograd. Nolit. 1983.
- Sartr, Ž. P. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevod sa francuskog Vanja Sutlić. Beograd. Nolit. 1984.
- Sartr, Ž. P. „Jedna osnovna ideja Huserlove fenomenologije: intencionalnost“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Frida Filipović. Beograd. Nolit. 1984. str. 287-293.
- Sartr, Ž. P. „Egzistencijalizam je humanizam“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Preveo sa francuskog dr Vanja Sutlić. Beograd. Nolit. 1984. str. 257-287.
- Sartr, Ž. P. „Transcendencija ego-a: skica za jednu fenomenološku deskripciju“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Eleonora Prohić. Beograd. Nolit. 1984. str. 293-326.
- Sartr, Ž. P. „Imaginarno“. U Ž. P. Sartr. *Filozofski spisi, Izabrana dela, Knjiga VIII*. Prevela Eleonora Prohić. Beograd. Nolit. 1984. str. 45-257.
- Sartr, Ž. P. *Biće i ništavilo (II), Izabrana dela, Knjiga X*. Preveo Mirko Zurovac. Beograd. Nolit. 1984.
- Sauter, M. "From Apocalypse to "Revelation in Progress" in Nathaniel West's *Day of the Locust* and Thomas Pynchon's *Crying of Lot 49*". In S. Toplu and H. Zapf (Eds.). *Redefining Modernism and Postmodernism*. Newcastle upon Tyne. Cambridge Scholars Publishing. 2010. pp. 158-166.

- Schaub, T. *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana. University of Illinois Press. 1981.
- Seed, D. *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa. University of Iowa Press. 1988.
- Severs, J. "In Fascism's Footprint: The History of "Creeping" and *Vineland's* Poetics of Betrayal". *Pynchon Notes* 56-57. Spring-Fall 2009. pp. 212-228.
- Shanti, E. "Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore". *Folklore Forum*. No. 30 (1/2). 1999. pp. 129-139.
- Sharf, R. S. *Theories of Psychotherapy and Counseling: Concepts and Cases*. Boston. Cengage Learning. 2014.
- Siegel, M. R. *Pynchon: Creative Paranoia in "Gravity's Rainbow"*. Port Washington, NY. Kennikat Press. 1978.
- Simeon, D. and Abugel, J. *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*. New York. Oxford University Press. 2006.
- Simmon, S. "Beyond the Theatre of War: *Gravity's Rainbow* as Film". *Literature/Film Quarterly*, 6, No. 4. 1978. pp. 347-363.
- Slade, J. W. *Thomas Pynchon*. New York. Warner Books. 1974.
- Slade, J. W. "Communication, Group Theory, and Perception in *Vineland*". *Critique*. Vol. XXXII. No. 2. Winter 1990. pp. 126-144.
- Slethaug, G. E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale, IL. Southern Illinois University Press. 1993.
- Slocombe, W. *Nihilism and the Sublime Postmodern*. New York. Routledge. 2006.
- Smith, M. "The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow*". *Pynchon Notes*. No. 9. June 1982. pp. 17-37.
- Smith, S. *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*. New York. Routledge. 2005.
- Solomon, E. "Argument by Anachronism: The Presence of the 1930s in *Vineland*". In G.Green, D.J. Greiner, and L. McCaffery. *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon's Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994. pp. 161-166.
- Stimpson, C. R. "Pre-Apocalyptic Atavism: Thomas Pynchon's Early Fiction". In H. Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia. Chelsea House Publishers. 2003. pp. 77-93.
- Strehle, S. *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill and London. The University of North Carolina Press. 1992.
- Šuvaković, M. *Postmoderna*. Beograd. Narodna knjiga. 1995.

- Tabaković, M. „Rečnik nekih važnijih pojmova“. U Kjerkegor, S. *Bolest na smrt*. Preveo Milan Tabaković. Beograd. Plato. 2000.
- Tabbi, J. “Pynchon’s Groundward Art”. In G.Green, D.J. Greiner, and L. McCaffery. *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon’s Novel*. Normal, Illinois. Dalkey Archive Press. 1994.pp. 89-101.
- Tanner, T. “Paranoia, Energy, and Displacement”. *The Wilson Quarterly*. Vol. 2. No. 1. (Winter, 1978). pp. 143-150.
- Tanner, T. *Thomas Pynchon*. London, New York. Methuen. 1982.
- Thigpen, K. A. “Folklore in Contemporary American Literature: Thomas Pynchon's *V.* and the Alligators-in-the Sewers Legend“. *Southern Folklore Quarterly*. No. 43. 1979. pp. 93-105.
- Thomas, S. *Pynchon and the Political*. New York and London. Routledge. 2007.
- Thompson, J. R. “Thomas Pynchon's *Vineland* and the New Social Novel, or, Who's Afraid of Tom Wolfe?“. In W. Grünzweig *et al* (Eds.). *Constructing the Eighties: Versions of an American Decade*. Tübingen. Gunter Narr Verlag Tübingen. 1992. pp. 197-225.
- Traverse, M. *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. London and New York. Continuum. 2001.
- Tse-tung, M. “A Single Spark Can Start a Prairie Fire“, January, 5, 1930. Accessed Mar 12, 2017, from: https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-1/mswv1_6.htm.
- Turton, D. “Feel like we been in a move of the week!“ The Politics of Television in Pynchon's *Vineland*.“ In E. Boyle and A.M. Evans (Eds.). *Writing America into the Twenty-First Century: Essays on the American Novel*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing. 2010. pp. 94-111.
- Twigg, G.W., (2014). “Sell Out With Me Tonight”: Popular Music, Commercialization and Commodification in *Vineland*, *The Crying of Lot 49*, and *V.*. *Orbit: A Journal of American Literature*. 2(2). DOI, accessed Sep 21, 2016, from: <http://doi.org/10.7766/orbit.v2.2.55>.
- Tyson, L. “Subject as Commodity Sign: Existential Interiority on Trial in Thomas Pynchon's *Crying of Lot 49*“. In L. Tyson. *Psychological Politics of the American Dream: the Commodification of Subjectivity in Twentieth-Century American Literature*. Columbus. Ohio State University Press. 1994. pp. 87-116.

- Ulm, M. and Holt, D. "The Zone and the Real: Philosophical Themes in *Gravity's Rainbow*". *Pynchon Notes 11*. February 1983. pp. 27-43.
- Ussher, A. *Journey through Dread: a Study of Kierkegaard, Heidegger, and Sartre*. New York. Biblo and Tannen. 1968.
- Valle, R. S., King, M. and Halling, S. "An Introduction to Existential-Phenomenological Thought in Psychology". In R. S. Valle and S. Halling (Eds.). *Existential-Phenomenological Perspectives in Psychology: Exploring the Breadth of Human Experience*. New York. Plenum Press. 1989. pp. 3-17.
- Van Ewijk, P. "The ARPAnet Trip: The Network from *Gravity's Rainbow* to *Inherent Vice*". In Z. Kolbuszewska (ed.). *Thomas Pynchon and the (De)vices of Global (Post)modernity*. Lublin. Wydawnictwo KUL. 2012.
- Veggian, H. "Profane Illuminations. Postmodernism, Realism, and the Holytail Marijuana Crop in Thomas Pynchon's *Vineland*". In S. McClintock and J. Miller (Eds.). *Pynchon's California*. Iowa City. University of Iowa Press. 2014. pp. 135-165.
- Veysey, L. *The Communal Experience: Anarchist and Mystical Communities in Twentieth-Century America*. Chicago and London. The University of Chicago Press. 1978.
- Veysey, L. "Ideological Sources of American Communal Movements". In Y. Gorni et al (Eds.). *Communal Life: An International Perspective*. Efal. Yad Tabenkin. 1987. pp. 28-37.
- Voegelin, E. *Anamnesis*. Translated and edited by Gerhart Niemeyer. Notre Dame. University of Notre Dame Press. 1978.
- Vonnegut, K. *Slaughterhouse 5, or The Children's Crusade – A Duty-dance with Death*. London. Vintage. 2000.
- Vukčević, R. *A History of American Literature: Precolonial Times to the Present*. Beograd. Filološki Fakultet. 2010.
- Vuksanović, D. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*. Dostupno na: <https://dzonson.files.wordpress.com/2007/06/filozofija-medija.pdf>. Pristupljeno 3. okt. 2016.
- Waite, A. E. *The Pictorial Key to Tarot*. San Francisco. Harper and Row. 1971.
- Waters, B. "Existentialism in Contemporary Literature". *Prairie Schooner*. University of Nebraska Press. Vol. 24. No. 1. Spring 1950. pp. 87-94.
- Watt, S. *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage*. Michigan. University of Michigan Press. 1998.

- Waytt, D. *Out of the Sixties: Storytelling and the Vietnam Generation*. Cambridge. Cambridge University Press. 1993.
- Weber, M. "Structures of Power". In H.H.Gerth and C. Wright Mills (Editors and Translators). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Abindon. Routledge. 1991. pp. 159-162.
- Webster, M. "Vineland retains Pynchon's sense of the absurd". *The Tech*. Friday, March 23, 1990. p. 8.
- Weisenburger, S. *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens, Georgia. University of Georgia Press. 2006.
- Wesseling, E. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company. 1991.
- West-Pavlov, R. *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*. Amsterdam, New York. Rodopi. 2009.
- Wilde, A. "An Intolerable Double Vision: Thomas Pynchon and the Phenomenology of Middles". In A. Wilde. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia. The University of Pennsylvania Press. 1987. pp. 75-131.
- Wilson, R. R. *The Hydra's Tale: Imagining Disgust*. Edmonton. The University of Alberta Press. 2002.
- Wilson, R. "On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*". *Boundary 2*. Vol. 37. No. 2. 2010. pp. 217-225.
- Witzling, D. *Everybody's America: Thomas Pynchon, Race, and the Cultures of Postmodernism*. New York and London. Routledge. 2008.
- Wolfley, L. C. "Repression's Rainbow: "The Presence of Norman O. Brown in Pynchon's Big Novel". *PMLA*. Vol. 92. No. 5. Oct., 1977. pp. 873-889.
- Woodruff S. D. and McIntyre, R. *Husserl and Intentionality*. Dordrecht, Boston, Lancaster. D. Reidel Publishing Company. 1984.
- Yalom, I. D. *Existential Psychotherapy*. New York. Basic Books. 1980.
- Yaszek, L. *The Self Wired: Technology and Subjectivity in Contemporary Narrative*. New York. Routledge. 2002.
- Zamora, L. P. *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. Cambridge. Cambridge University Press. 1989.
- Zurovac, M. *Umjetnost i egzistencija: Vrijednost i granice Sartrove estetike*. Beograd. Mladost. 1978.

BIOGRAFIJA

Neda Mandić je rođena 1972. godine u Subotici. Završila je Jezičku školu „Drugu beogradsku gimnaziju“. Diplomirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu 1997. godine na Odseku za engleski jezik i književnost. Završila je diplomske akademske studije – *master* 2011. godine odbranivši rad pod nazivom *Malcolm Bradbury's The Modern British Novel* s ocenom 10 (deset). U školskoj 2011/12. godini upisala je doktorske akademske studije (modul: književnost), na kojima je u prve dve godine položila sve ispite s prosekom 9.75. Bila je zaposlena kao nastavnik engleskog jezika u NU „Braća Stamenković“ (1993-1994) i kao profesor engleskog jezika u OŠ „Milentije Popović“ (1997) u Beogradu. U periodu od 1994-1996 radila je kao prevodilac, novinar i književni kritičar za magazin „Pano“ (izbor iz strane štampe), dnevni list „Večernje novosti“ (kulturna rubrika) i kao spoljni saradnik nekoliko izdavačkih kuća.

Od septembra 1997. godine je stalno zaposlena u preduzeću za telekomunikacije „Telekom Srbija“ a.d. kao prevodilac i stručni saradnik za pitanja obrazovanja i stručnog usavršavanja. Posедуje sertifikat za simultano, konsekutivno i pismeno prevođenje škole *Multilingua* (Certificate Ref.No. 017/99). Bila je prevodilac za engleski jezik u CABTO Group (*Cooperation among the Balkan National Telecommunication Operators*) (1997-2002). Stručne i naučne radove i eseje objavljuje u časopisima za jezik, književnost i umetnost. Objavila je naučno fantastični roman *Čuvari Severa* 2009. godine i više priča po antologijama u oblasti istog žanra.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а NEDA MANDIĆ
број уписа 11039/D

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

EGZISTENCIJALNO TRAGANJE, APSURD I HERMENEUTIKA
NADE U PROZNOH DELU TOMASA PINČONA

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 15.03.2017.

Neda Mandić

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора NEDA MANDIĆ
Број уписа 11039 / D
Студијски програм DAS: MODUL KNJIŽEVNOST
Наслов рада EGZISTENCIJALNO TRAGANJE, APSURD I HERMENEUTIKA NADE
U PROZNOJ DELU TOMASA PINČONIA
Ментор DR RADOJKA VUKČEVIĆ

Потписани NEDA MANDIĆ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 15.03.2017.

Neda Mandić

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

EGZISTENCIJALNO TRAGANJE, APSURD I HERMENEUTIKA
NADE U PROZNOМ DELU TOMASA PINČONA

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 15.03.2017.

Neda Mantić

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.