

МИЛОШ ЈОЦИЋ

МАКСВЕЛОВ ДЕМОН, Р. I.

Онтологија (нове) детективске приче, на примеру романа „Објава броја 49” Томаса Пинчона

Детективи из бајке

*Зар вам се није догодило, инсјекторе Глејски,
да зајазитије колико је нејознајно инјересанјније од јознајоџ?
Нејознајно узнемирује мисао, тјера крв да брже јури по жилама,
јодсјиче неверојатне фанјазиије, обећава, јримамљује.
Нејознајно наличи на јламичак који јррейери у црном бездану ноћи.
Али јошјно јосјане јознајно, оно јосјјаје банално,
сиво и нејримејно се слива са сивилом свакодневнице.
Аркадиј и Борис Стругацки, Хојшел „Код јојинулоџ алјинисјие”*

Облик детективских прича често наликује савршеном кругу. Такве приче започињу некаквим наношењем штете (у виду мртвог тела, несталог супружника, отетог Малтешког сокола), а завршавају се, такође као у бајци, нултом тачком у којој је мистерија откривена, кривац пронађен, а потом и кажњен. Плус-минус леш или два, разрешење злочина враћа нас у стање равнотеже која је владала пре него што је он био почињен. Све се, углавном, у таквим причама добро разреши и силе добра (на челу са јунаком-детективом) побеђују над злом које је читаву невољу и замутило. Детективске приче у том смислу представљају неку врсту остварења хуманистичких начела просвећености, која су као врхунску човекову врлину постављале Разум, *ratio*, који је приближавао човека Богу – који је Човека, заправо, изједначавао са Богом, будући да није

могла постојати природна или криминалистичка тајна која није могла бити разгонетнута, ма колико замршена изгледала.

На почетку детективских прича се тако пред јунака и друштво које он посредно штити поставља злочин који се у први мах чини оноземаљским, будући да се при првом објављивању сваке мистерије чини да нема разумног објашњења како је до ње дошло, нити ко би могао бити кривац. Јунак детективске приче, сходно бајковитој природи текста у коме обитава, и сам поседује особине натчовечанског хероја. Детективи су обично магијски омниперцептивни и хиперсензитивни; они су способни да уоче отиске на огледалу, длаке на оделу, трагове на тепиху, ситне лажи у изјавама сведока. Бајковити истражитељи не само да поседују способност фантастичног упијања околних информација већ су, попут Ламетријеве *L'homme Machine*, и суперинтелигентни, способни не само да са савршеном прецизношћу одвајају истините од лажних података (компјутерским језиком речено, нуле од јединица, *ништивне* и *корисне* информације) већ и да из њих извуку закључке и искроје причу која, од почетка до краја, приповеда како је до злочина дошло и како је он извршен.

Детективи су стога мешавине божанских хероја и безгрешних компјутера, чији светле мачеве представљају њихови умови и моћ тачног читања информација. Детективи традиционалних криминалних прича агенти су Поретка и Знања, а њихова мисија је да тајновити злочин доведу до јединственог разрешења – као што се тачно зна ког змаја и коју принцезу јунак из бајке мора спасити, на крају детективске приче не сме постојати никакве произвољности у томе ко је жртва, ко је кривац, који су му мотиви и на који начин је злочин извршен. Чак и у случају иновативних завршетака детективских романа, попут оног у *Убиству у Оријент експресу* Агате Кристи, у коме (упозорење за оне који дело нису прочитали!) су кривци, како се испоставља, *сви* осумњичени, разрешење је ипак линеарно и разумно. Када Херкул Поаро сведе рачуне, испоставља се да је сваки од тринаест сумњивих путника воза „Оријент експрес“ имао мотив и могућност да изврши убиство господина Рачета. Оно што нису имали јесте – наравно – алиби, као и довољно способан ум да преваре мале сиве ћелије белгијског истражитеља.

Детективи из града

У каснијим итерацијама детективске приче – а мислимо притом на прво велико стилско/жанровско изокренуће „традиционалне“ криминалних прича, које се у виду „hard-boiled“ књижевности јавило у делима америчких стваралаца попут Рејмонда Чендлера или Деши-

јела Хемета почетком и средином XX века – детективи су задржали ореол бајковите ексцентричности која их је, у мраку велеграда, одвајала од осталих људи. За разлику од „gentleman detectives” (попут Дипена, Холмса, Поароа, „даме” Џејн Марпл), који су се од својих суграђана и сународника издвајали не само својим интелектом већ и високим образовањем и скоро лордовским пореклом,¹ hard-boiled истражитељи поседовали су оно што се могло назвати уличном памећу или уличном харизмом. Они су заиста били људи од улице, који су најчешће живели умерено сиромашно, од тезге до тезге, са таман толико новчаних прихода да изнајмљују малу канцеларију коју би држали снабдевену цигаретама и алкохолом; свој пиштољ, макар генерацију стар, вероватно су баштинили још из својих полицијских дана.

Упркос томе што су и „нови” и „стари” детективи били посвећени оном идиличном циљу враћања света у нормалу која је постојала пре наносења штете, њихов принцип решавања мистерије донекле се разликовао. Дешавао се, у новијој криминалистичкој књижевности, трансфер поетике која је од рационалног просветитељства заокретала ка нешто мистичнијој методологији. Након Поарових „малих сивих хелија” и Холмсовог „elementary”, термина који су упућивали на високологичну рафинисаност расуђивања ових класичних детектива, ментално оруђе истражитеља новог доба (које је, као што ће се видети, доба Ноћи и Града, а не Светлости и Империје²) постаје митски „hunch”, „предосећај”. Детектив града ће се вратити на место злочина, поново испитати сведока, улазити у улице у које не би имао разлога да уђе, грозничаво ће прегледати старе доказе не зато што је уочио траг већ зато што му неконтролисана подсвест указује на путеве којих није свестан, и које логички не може објаснити. Нови криминални истражитељи, они у капутима и шеширима, до истине нису долазили искључиво логиком већ и сновитошћу детективских предосећаја, односно

¹ Госпођица Марпл је тако радо кокетирала са угледном енглеском господом и дамама; Херкул Поаро, још једна креација Агате Кристи, иако непознате (тј. недовољно објашњене) породичне историје, увек се држи на најузвишенији могући начин, са беспрекорним манирима, држањем и познавањем високе културе. Иако се ни о пореклу Шерлока Холмса не зна много, вреди се присетити да је његов брат, Мајкрофт Холмс, чије су способности дедукције наводно превазилазиле и Шерлокове, радио недефинисан али изузетно важан посао на високом положају за британску владу, најмоћнију политичку институцију на свету у том тренутку – посао који свакако не би обављао, упркос својим способностима, да није поседовао неку врсту „узвишеног” порекла.

² Ричард Лехан (Richard Lehan) у књизи *The City in Literature* између осталог расправља, на примеру неких Дојлових приповедака о Шерлоку Холмсу, о повезаности детективских романа са поетиком Империје и са, у случају двадесетовековних дела овог жанра, поетиком Града.

несвесних тикова који су долазили што од искуства, што од некакве урођене способности предвиђања. Неортодоксни начини истраге понекад су, уосталом, били међу главним разлозима што су ти истражитељи напуштали каријеру у полицији и сличним органима реда, постајући уместо тога „приватни детективи”, често развијајући чак и непријатељство према својим претходним послодавцима.

Нови детективи поседовали су идентичан осећај за правду као и њихове старије колеге, али је механизам *друштвене* правде у њиховом случају био изокренут. У традиционалним детективским причама деветнаестог века и „Златног доба” првих деценија двадесетог века, детективи су се без непријатељстава удруживали са полицијом и другим органима чувања реда, у најгорем случају сматрајући полицајце неспособњаконићима недораслим сложености злочина који је пред њима. Градски детективи Чендлера и Хемета су, насупротив њима, деловали као издвојена супкултура, и у њиховом случају постојала је готово међусобно искључујућа дистинкција између Полицајца и Детектива. Полицајци су тако служили друштвеном систему који је или сам по себи био корумпиран или се угледао на некакве вештачке конструкте Правде које је изградило само друштво, док су архетипски *ноар* детективи, иако цинично одвојени од света, веровали у бесмртне, божанске идеале Истине и Правде који не само да су обитавали у вишим моралним димензијама у односу на „друштвену” представу истине и правде већ су се са њом често и сукобљавали.³ Ранији детективи борили су се само против људских слабости попут љубоморе и зависти, а у бројним случајевима чак, када су кривци (и жртве) припадали племству, богатим капиталистима или војно-политичкој елити, Холмс и Поаро могли су рачунати да ће злочинац након свршетка истраге бити, *off screen*, процесуиран и пригодно кажњен. Сем Спејд и Филип Марлоу су, на другој страни, били приморани на сукобљавање са неофеудалним друштвеним системом који је, упркос декларативној једнакости свих људи и грађана, штитио људе на позицијама моћи, бирајући радије да одржи друштвени поредак и статус кво него да у име Истине или Правде том истом систему наштети кажњавањем неког угледног (читај: богатог) грађанина. Упечатљив је у том смислу, на пример, филм *Кинеска четврт* (*Chinatown*) сценаристе Роберта Тауна (у режији Романа Поланског), пастиш „true detective” жанра смештен у Калифорнију треће деценије XX века (што је и место и време које у потпуности

³ Софоклова Антигона би, сходно овим претпоставкама, представљала првог *ноар* јунака у светској књижевности.

одговара мизансцену hard-boiled фикције). У овом филму се убиство извесног градског званичника повезује како са фаталним љубавним везама, тако и са широм друштвенополитичком проблематиком тада новог система наводњавања Лос Анђелеса, који је као последицу имао исушивање стотина квадратних километара плодне земље у долини Овенс. Да би се напојио Град, прождрани су поседи калифорнијских сељака који су тих двадесетих и тридесетих година, у чиновима домаћег тероризма, чак учествовали у уништавању делова аквадукта који је њихову воду односио у Град анђела. Главни злочинац у *Кинеској четвртини* никада не бива кажњен. Након извршеног убиства и уништавања пољопривредне економије доброг дела јужне Калифорније, магнат Ноа Крос крај филма дочекује као победник, упркос томе што детектив Гитес поседује и доказе и знање о његовој кривици. Свршетком филма, заправо, злокобно одјекују речи које Гитес на самом почетку дела изговара „обичном” човеку који, разочаран због неверства своје жене, пожели да је убије:

You gotta be rich to kill somebody, anybody and get away with it.
You think you got that kind of dough, you think you got that kind of class?

Таун је 1974. године написао сценарио за филм чија се радња одвија четрдесетак година раније, а тема богатог велепоседника који остаје некажњен јер и буквално поседује и Град и полицију која би наводно морала да га казни и даље има одјека код публике. Четрдесетак година након Тауновог филма, осећај за правичност приватних детектива и даље је био изазиван њиховом немогућношћу да злочинце приведу закону. Обједињујућа прича у модерној ТВ крими-серији *Касл*⁴ (*Castle*) тако говори о моћном америчком сенатору, за кога један од главних јунака, детективка Кејт Бекет⁵, засигурно зна (након неколико сезона проведених у истрази) да је

⁴ ТВ серија *Касл* представља и занимљив жанровски експеримент, будући да је њен главни јунак (титуларни Ричард Касл) бестселер писац криминалистичких романа који због истраживања грађе за нови роман постаје гост једног њујоршког полицијског одељења, којем помаже у решавању злочина тако што их замишља као детективске приче, тражећи разрешења која су наративно најубудљивија. Посебну занимљивост представља чињеница да су због популарности ТВ серије измаштани романи Ричарда Касла објављени и у „стварном свету”. Његови најуспешнији романи чак су преведени на српски (*Гола врелина*, *Талас врелине*, *Врелина расије*; објављено у издавачкој кући „Паладин” у периоду 2013–2014).

⁵ Кејт Бекет иначе је запослена као полицијски истражитељ, због чега на први поглед не изгледа као уобичајени hard-boiled приватни детектив; међутим, истрагу против поменутог америчког сенатора углавном води на своју руку, изван званичног полицијског система, баш због природе злочинца којем се супротставља, чиме заправо поприма особине независног детектива.

крив за наручено убиство њене мајке. Као и у случају Ное Кроса, сенатора Брекена је од оптужнице и процесуирања штитио како његов положај, тако и мрежа плаћених и потплаћених сарадника који су истрагу детективке Бекет ометали све док продуценти нису одлучили да, у знаку добре воље и позитивних оцена фокус група, сенатор коначно буде ухапшен у некој од (много) каснијих епизода серије.

У модерним верзијама детективске приче постоји, дакле, извешан тренд детронизације мотива и идеала који су овај жанр обележавали у његовим најранијим остварењима, а еволуција лика Детектива наставила се и током двадесетог века. Последњих деценија столећа појавила се и хибридна стилска формација такозваног *неоноара*, који је изокретао и надограђивао особине нечега што би се могло назвати „традиционалним” крими-ноаром. Филм браће Коен *Фарџо (Fargo)* представља, на пример, црнохуморну пародију *hard-boiled* приповедања: инсистирање жанра на храпавим велеградским пејзажима замењено је сликом простодушне вароши у северноамеричкој леденој пустари; улогу јунака-детектива преузела је припроста, трудна полицајка која ни у једном тренутку не долази у сукоб са својим брижним мужем или пријатељски настројеним колегама; главни злочинац, који поседује „моћан положај” менаџера продавнице аутомобила, својим кукавичким и трапавим понашањем самом себи успева да разбије све криминалистичке планове и сплетке које је сковао.

Једна од особености неоноара је и пермутација архетипске личности детектива, па се тако у улози јунака који трага за истином и скривеним знањем почињу налазити ликови који нису криминални истражитељи. Другим речима, улогу детектива преузимају обични људи, а њихова интимна потрага за разрешењем одређене тајне поприма особине криминалистичке истраге (они причају са сведоцима и очевицима, сакупљају трагове, покушавају да одвоје тачне од нетачних информација). *Малхоланд драјв (Mulholland Dr.)* Дејвида Линча смештен је, наравно, у Лос Анђелес („град на крају градова”, како га је Ијан Мекјуан назвао у приповеци „Психополис”) и прати две младе глумице које покушавају да реше мистерију правог идентитета једне од њих. У нешто савременијем остварењу, психолошком трилеру *Ишчезла девојка (Gone Girl)*, муж покушава да растумачи изненадни нестанак своје жене, за који он убрзо постаје главни осумњичени – он сам, уз помоћ пријатеља, креће у потрагу за својом женом, а прича се претвара у специфично изврнуту ноар драму у којој се жртва злочина открива као починилац тог истог злочина. Главни лик филма *Велики Лебовски (The Great Lebowski)* већ поменути браће Коен, харизматични згубидан

који је постао и део поп културе, без сопственог уплива бива увучен у „ноарски” вртлог страсти, превара, крађа и помешаних идентита; и тако даље. Неоноар на тај начин пребацује детективску причу у дискурс „тривијалних” људи – трудница, мужева, заборавних глумица – који разрешавају сопствене животне драме на исти начин као што би детектив разрешавао сложени случај убиства неког грофа или градског адвоката. Као својеврсни протојунак тог новог облика ноара (који се као жанровска тенденција развио тек у последњим деценијама XX века), још 1966. појавила се Едипа Мас, главна јунакиња романа *Објава броја 49 (The Crying of Lot 49)* Томаса Пинчона (Thomas Pynchon), дела које је „блурб” српског издања из 1992. представио као хибридну мешавину „криминалистичког романа, историјске хронике, ренесансне драме и психолошког трилера”. Или, другим речима, као постмодерни експеримент детективске прозе.

Пошраге Едије Мас

*Насијуила је као њривајни дешектив у њрасијарим радио-драмама,
уверена да је за решење било какве велике мистиерије
довољно биши чврси, сналажљив и изван њравила ускозрудих њјакана.
Томас Пинчон, Објава броја 49⁶*

Кратки роман *Објава броја 49* почиње онакако како обично почињу детективске приче – смрћу. Но, смрт сама по себи овде не представља тајну – мистерију представља оно што долази након смрти. Главни јунак, очајна домаћица по имену Едипа Мас, после вечери проведене са комшиницама сазнаје да је одређена за извршитеља опоруче преминулог Пирса Инвереритија, калифорнијског олигарха и мушкарца са којим је била у романтичној вези непосредно пре него што се удала. Њена потрага за Инвереритијевим пословима и поседима далеко је од линеарног прогреса класичне детективске истраге. Обавештење које Едипа Мас на почетку романа прима о својој наступајућој „мисији” није пропраћено експозицијом каквој обично прибегавају уплакране удовице у Дојловим или *femmes fatales* у Чендлеровим делима. Сасвим супротно, већ ће на зачетку приче Едипина свест бити разбијена на неколико различитих дигресивних токова:

Едипа је застала у дневној соби, загледала се у зеленасто мртво око телевизора, поменула име Божје, покушала да се осети што

⁶ Сви цитати су из књиге: Томас Пинчон, *Објава броја 49*, прев. Давид Албахари, „Светови” – „Рад”, Нови Сад – Београд 1992.

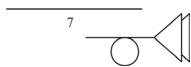
пијанијом. Али ништа од тога није помогло. Помислила је на хотелску собу у Мазатлану чија су се врата управо залупила, чинило се заувек, пробудишви две стотине птица у холу; на излазак сунца изнад падине испред библиотеке на Корнеловом универзитету који нико до тада није видео јер је падина окренута према западу; на суву, неутешну мелодију из четвртог става Бартоковог Концерта за оркестар; на бело окрену бисту Џеја Гулда коју је Пирс држао изнад кревета, на полици тако уској да је увек стрепела да ће се неко стропштати на њих. Да ли је он тако умро, питала се, усред снова, згњечен једином иконом у кући?

Роман *Објава броја 49* умногоме је тумачен као дело о немогућности комуникације, односно као постмодерна фикција помешаних сигнала и радио-шумова. Када год се, стога, у роману буде појављивао мотив писма, он ће служити као индикација збуњености и расејаности, а не чистог и семиотички јасног дијалога. По примању поруке којом ће бити обавештена о смрти Пирса Инвереритија, Едипин ток свести ће отпловити у правцу Бога, телевизије, пијанства, ближих и даљих успомена – у њој неће постојати синхронијско и дијахронијско јединство сећања, нити чврсто устројство узрочно-последичног начина мишљења, чиме се на самом почетку антиципира даљи ток (и пропаст) њене потраге, као и њена улога „детектива” којем је наложено да уреди послове преминулог богаташа.

Едипин покушај разрешења Инвереритијевих послова биће идентично раслојен. Попут каквог несумњајућег јунака, Едипа ће при почетку своје потраге наићи на гласине и (посредне) доказе о томе како је Инверерити – својевољно или нехотице, што никада не сазнајемо због дисперзивне природе наратива – са италијанском мафијом трговао костима америчких marinaца из Другог светског рата, које је потом користио у изради филтера за цигарете. Едипа Мас том приликом заиста набасава на истински злочин (*true crime*), који је ноарски мрачан и, као у петпарачким *hard-boiled* делима, заташкан новцем и људима на положају. Од даљег истраживања тог злочина Едипа, међутим, одустаје оног тренутка када, пратећи трагове, наилази на бизарну теорију завере о антидржавној поштанској служби која је вековима остала сакривена од институција моћи у Европи и Сједињеним Америчким Државама. Обим њене потраге се у наредним поглављима романа експоненцијално увећава. У намери да разреши првобитни проблем – сређивање иметка необичног и пребогатог предузетника – јунакиња *Објаве броја 49* наилази на сумњиве везе са мафијом и посмртним остацима америчких војника, а истражујући гласине о том злокобном

злочину долази до приче о извесном Тристеру и његовој субверзивној организацији О.Т.П.А.Д. (W.A.S.T.E.), чији акроним и грб (у роману и визуелно представљен као једноставно нацртана зачепљена поштанска труба⁷) заправо користи неколико међусобно неповезаних супкултурних група: корпоративне аероинжењере, „неортодоксне“ уживаоце секса, десничарске организације, групе за подршку заљубљеним људима и тако даље. Не постоји никакав сингуларан ток Едипине истраге, а свако ново знање до кога она долази само открива нове мистерије у које се јунакиња изнова уплиће, никада не долазећи до коначног решења. *Објава броја 49* тако разбија онај онтолошки сингуларитет традиционалне детективске приче, која је почивала на рационалним темељима просветитељства где су „стари“ детективи, задржавајући „тачне“ а одбацујући „погрешне“ информације, долазили до јединственог кривца и јединственог разрешења злочина.⁸

За разлику од детаљне процедуре карактеристичне за традиционални детективски истражни поступак, комуницирање са сведоцима и траговима се у случају Едипе Мас обесмишљава ројевима помешаних сигнала на које она наилази, што је мотив који Томас Пинчон наглашава у неколико различитих сцена у роману. Разговор о Инвереритију и његовој заоставштини који воде Едипа и Инвереритијев адвокат Мецгер постаје криптичан и испресецан у тренутку када они на телевизији почну да гледају филм у коме је као дете глумио сам Мецгер. Разговор временом у потпуности скреће на Едипине покушаје да погоди крај филма (да ли ће главни јунаци преживети или не), што ће се показати као немогућа мистерија пошто телевизијска представа пред њима не прати казуални след догађаја – чак ће и Мецгер, који је у филму глумио, постати непоуздани приповедач (односно „препричавач“) јер неће знати да ли су неке ситуације на ТВ екрану стилски флешбекови



⁸ За разлику од просветитељства, постмодернизам не делује у апсолутима већ у парадоксима и флукуацијама. Како је закључила Линда Хачион (*Поетика постмодернизма*), постмодернизам карактеришу противречности, и он радије пригрљава привидну опозицију или/или него *ајсолућину* и/и. Тери Иглтон се (у *Илузијама постмодернизма*) такође осврнуо на инхерентно супротстављање постмодернизма поетици просвећености: „[Постмодерно стање се дефинише као] стил мишљења за који је карактеристична сумња у класичне појмове истине, разума, идентитета, објективности, јединствених оквира, великих нарација и коначних објашњења (...) Насупрот овим просветитељским нормама, он [постмодернитет] свет види као непредвидив, незаснован, дивергентан, нестабилан, неодређен, као скуп необједињених култура или интерпретација – што рађа скептицизам у односу на објективност и истину, историју и норму, датост природа и кохерентност идентитета.“

или грешке у редоследу филмских ролни. Телевизија ће у *Објави броја 49* престати да буде врхунски медијум преношења информација, постајући уместо тога једнострано одашиљач у коме се подаци мењају и мешају до непрепознавања. Остарели господин Тот, кога ће Едипа упознати при посети једном старачком дому (који је поседовао Инверерити), јунакињи ће говорити да је сањао свога деду, „страшног убицу Индијанаца”, али да су му се сан и стварне успомене помешале са цртаћем о Гици Прасићу који је гледао пре него што је заспао.

Како да детектив разреши снове људи, као и снове у техниколору медија новог доба? Успех детективског подвига зависи пре свега од правилног тока информација, па су тако криминалистичке приче у истој мери засноване на феномену Знања колико и на феноменима комуникологије и семиологије. Пинчоноф роман, за разлику од рационалног наративног дискурса карактеристичног за традиционалну крими-причу, у *Објави броја 49* употребљава елементе семиотичке параноје⁹. Едипа ни у једном тренутку током своје истраге не добија информације из прве руке, већ оне увек мењају неколико различитих трансмитера пре него што на самом крају доспеју до ње. Једина вербална размена са Пирсом Инвереритијем које ће се Едипа присетити биће она када јој се он, током једног касног ноћног позива, обраћао имитирајући гласове и поскочице тада популарних глумаца, филмских ликова и ТВ водитеља. Инверерити је тада говорио у шизофреном низу попкултурних референци које, осим самог испразног реферисања, нису имале никакву другу комуникативну функцију. Идући даље, Едипино трагање за мистериозним Тристером започиње гледањем *Курирове ѿпраџедије*, јакобинске драме освете у којој се појављује стих који помиње Тристерово име. Информације о том стиху Едипа неће наћи ни у једном другом издању тог дела, чиме ће и истинитост самог Текста постати релативизовано. Ако ауторство *Курирове ѿпраџедије* подједнако припада њеном творцу, извесном Ричарду Варфинеру, колико и Рандолфу Дриблету, режисеру верзије коју је Едипа гледала, онда и сам текст (на којем Едипа *заснива* своју потрагу за Тристером) постаје, попут усменог дискурса, подручје неконтролисане рециклаже, преписивања, уцртавања и модификације, чиме се митска неповредивост писане речи разбија. До краја романа Едипа некако ипак успева да сазна готово све (барем

⁹ На проблематику „параноидног” (у семиолошком смислу) у *Објави броја 49* је између осталог пажњу скренуо Џон Џонстон (John Johnston) у раду „Towards the Schizo-Text: Paranoia as Semiotic Regime in *The Crying of a Lot 49*” (објављено у књизи *New Essays on the „Crying of a Lot 49”*, ed. Patrick O'Donnell, Cambridge 1992).

она тако мисли!) о Тристеру и његовој организацији, али у тренутку када се роман завршава то не значи ништа, будући да сви њени „одговори” представљају несређену гомилу половичних информација¹⁰. Заправо, поставља се питање шта уопште јесте мистерија за којом трага Едипа Мас (мистерија наследства Пирса Инвереритија? Мистерија Тристера?) и да ли је она у целости само конструкција Едипине дисоцијативне маште.

Бројне потраге Едипе Мас, које су све у подједнакој мери и истините и лажне, постају стога минска поља лажних трагова у која са подједнаком наивношћу улеће и сам читалац. Текст *Објаве броја 49* од читаоца свесно прави детектива текста који се, читајући роман, бави потрагом за кохерентним наративом и мотивима које може пратити. Вешт тумач ће вероватно доћи до закључка да није случајно што је име господина Тота истоветно египатском богу писања и смрти, или да је презиме доктора Хиларијуса, Едипиног психијатра, инспирисано опаском о његовим експериментима са халуциногеном дрогом ЛСД; на самом крају, можда ће пажљиви читалац и необично име главне јунакиње повезати са грчким јунаком Едипом, првим пропалим детективом у историји, довољно промућурним да реши загонетку Сфинге, али недовољно перцептивним да закључи да је легао у постељу са сопственом мајком. Такав читалац ће и уз најбољу намеру ипак наићи на гомилу измешаних књижевних симбола, од којих неки нису ништа више од пишчевих инфантилних шала. Радио-станица на којој као диск-џокеј и водитељ ради Мучо Мас, Едипин супруг, носи назив KCUF (што се отпозади чита као „FUCK”), а један Едипин познаник ће себе открити као сарадника CIA – што је, ма шта читалац испрва помислио, заправо анархистичка мексичка организација по имену *Conjuracion de los Insurgentes Anarquistas*. У галиматијасу Пинчонових упечатљивих симбола комуникационе збрке можда је најпригоднији онај када Мучо Мас, завршавајући радио-интервју са Едипом, сопствену супругу одјави као „госпођу Едну Мош”. Како сам том приликом каже, када тако изговорено име прође кроз дис-

¹⁰ У једној епизоди цртаног филма *Adventure Time* појављује се Демонска мачка (Demon Cat), злокобни ентитет који главног јунака покушава да застраши чињеницом да поседује „приближно знање о многим стварима” („approximate knowledge of many things”). Наравно, у питању је само хумористично извртање застрашујућег демонског свезнања које би имало увид у највеће тајне бајковитог јунака; највише што Демонска мачка успева је да „погоди” да се јунак зове Френк (његово име је заправо – Фин). Едипа Мас се при крају романа налази у сличном стању „приближног знања о многим стварима”: иако се чини да је успела да склопи све могуће информације о Тристеру и различитим манифестацијама његове организације О.Т.П.А.Д., она заправо поседује само огромну колекцију података који су тек допола истражени и потврђени, и који се не дају уклопити у јединствену значењску структуру.

торзију радио таласа, њено име ће на другој страни звучати тачно како треба. Сцена представља постмодерни одјек платоновског света идеја и сенки у пећини, постављајући можда и једно мета-текстуално питање: да ли је онда и бизарна, параноична прича *Објаве броја 49* само концептуални експеримент, дисторзија једне „нормалне” детективске приповести, у којој због искварености сигнала јунаци носе необична имена и не успевају да разреше ниједну мистерију?

Роман *Објава броја 49* умногоме представља деконструкцију класичне детективске потраге за знањем и информацијама. Та деконструкција, међутим, није нихилистичка; другим речима, Едипа не успева да дође до разјашњења мистерије не зато што је истина опскурна и добро сакривена, већ напротив, зато што су њене потраге запоседнуте инфлацијом информација. Едипа долази до толико података да постаје немоћна да их све успешно протумачи. У *Објави броја 49* Пинчон описује депонију симбола и знакова коју Едипа мора да преоре како би од малобројних корисних делова саставила нешто смислено; као када бисмо на сметлишту подигли изломљену пластичну флашу и на основу ње покушали да реконструиремо читав живот човека који ју је направио у фабрици. Сама флаша је ту, а негде тамо је и човек који ју је створио; међутим, везе између ствари, појмова, ликова, група и текстова полако умиру и постепено постаје све теже успоставити везу између (било која) два појма или (било које) две особе.

Енџроиџа

Као једну од ретких познатих чињеница о Томасу Пинчону, Давид Албахари у поговору српског превода *Објаве броја 49* наводи податак да је овај ђак са Корнела испрва студирао физику и инжењерство, а тек касније енглеску књижевност и језик. Албахари скреће пажњу и на то да је Пинчон, пре него што је нестао са „мреже” и постао најпознатији сакривени писац на свету, прво постуниверзитетско запослење имао не у новинској кући, библиотеци или на универзитету, већ у авио-компанији Боинг, где је писао упутства и сигурносне буклете. Не зачуђују зато пишчеве бројне имплементације технолошких и научних елемената у сопствена дела. *Дуџа ѓравиџаџије* (*Gravity's Rainbow*), његов трећи роман, названа је по параболичној трајекторији којом путују војни пројектили. У његовом недавно филмованом роману *Скривена мана* (*Inherent Vice*), као један од важнијих „ликова” појављује се АРПАНЕТ, прототип данашњег интернета настао током седамдесетих година прошлог века. Пинчонов за сада последњи роман, *Bleeding Edge*, још

се директније бави темама дигитализације и модерне киберкултуре уопште.

У роману *Објава броја 49* карактеристично је у том смислу Пинчоново третирање појма ентропије, који је преко дискурса науке о природи применио на теорију комуникације:

Ипак је [Едипа Мас] укапирала да постоје две различите врсте ентропије. Једна која има везе с топлотним моторима, друга с комуникацијом.

(...)

„Ентропија је, дакле, говорна фигура”, уздахну Нефастис, „метафора. Она повезује свет термодинамике са светом протока информација”.

Ентропија је појам у директној вези са Другим законом термодинамике, који гласи да „ентропија изолованог система временом тежи да се приближи максимуму”. Другим речима, Други закон термодинамике говори о неизбежној смрти сваког затвореног система. Топлотни мотор не може да настави да ради до у бесконачност (као *perpetuum mobile*) јер ће се временом охладити и престати са функционисањем, а његови ће атоми временом улетети, уместо у усмерено, у бесмислено брауновско кретање слободним простором. На исти начин, одређене научне теорије говоре и да ће читав Универзум – ако претпоставимо да изван њега не постоји *нишџа* – као затворен систем на крају, након милиона милијарди година, подлећи топлотној смрти у којој ће се све звезде погасити а све планете замрети.

Употреба начела Другог закона термодинамике у *Објави броја 49* веома је индикативна на ширем плану. Подсетимо се за почетак да је Шерлок Холмс, према сведочењу његовог сарадника Вотсона, поседовао солидно познавање геологије и ботанике и „изврсно” познавање хемије; биле су то оне природне науке које су, према речима Освалда Шпенглера у његовој *Пројасџи зајџада*, одражавале „класичну чистоту и извесност”, насупротив (тада модерној) теорији о ентропији која је представљала, у онтолошком смислу, „најтипичнији [пример] за опадање модерне науке...”¹¹ Природне науке су макар до деветнаестог века заиста представљале одраз просветитељских идеала; одјечи тежњи природних наука да се

¹¹ Шпенглеров цитат је као један од примера навео Цереми Кембел (Jeremy Campbell) у својој студији *Grammatical Man: Information, Entropy, Language, and Life*, New York 1982. Код нас је преведен део студије (11 страна): Цереми Кембел, „Шум топлоте”, прев. Срђан Симоновић, *Реч*, год. 5, бр. 42, фебруар 1998, 100.

разјасни све што је човеку неразјашњено налазили су се и у XX веку. Алберт Ајнштајн покушавао је да пронађе једначину која би доказала да су гравитациона и електромагнетна сила само различите еманиције исте енергије. Неколико деценија након њега, Стивен Хокинг је, са групом истомислећих научника, предложио постојање такозване „Теорије свега” (Theory of Everything), која би у потпуности, на једном месту, објаснила све могуће манифестације човеку знаних природних феномена. Чак и у овом тренутку, најбољи светски експериментални физичари покушавају да уз помоћ Великог хадронског колајдера, који у облику кружнице почива испод научне установе у Цириху, пронађу (или призову) „Хигсов бозон”, Божју честицу, субатомску партикулу чије би материјализовање објаснило тајну порекла материје у целом универзуму.

Физика XX века дала је, међутим, сасвим другачије одговоре од оних којима су се научници надали. Поменути Ајнштајн је, пре него што је кренуо у потрагу за теоријом обједињеног поља, свету подарио Општу теорију релативности, која је математички доказала да Светлост и Време, феномени који су до тада држани за апсолутне и константне, одвећ лако мењају своје вредности у односу на спољне услове и око посматрача, и да никаква шерлоковска сингуларност у посматрању природних појава не може постојати. Нешто пре њега, физичар Вернер Хајзенберг експериментима је доказао да се не могу у исто време знати и положај и импулс одређених субатомских честица, чиме се ван сваке сумње потврдило да људско знање и те како има својих граница, и да су оне дефинисане и положене у виду топографије света кваркова. Стивен Хокинг, уосталом, и сам је доказао да се универзум у коме обитавамо састоји од чак једанаест различитих димензија, од којих су нама доступне само четири. О осталих седам можемо, песнички речено, само сањати.

Теорија о ентропији, која пориче било какву идеју о бесконачности и која предвиђа коначни хаос и разлагање свих елемената, још једна је од „онтолошки негативних” модерних научних теорија. Модерна физика – једна од природних наука које су на себе преузеле бреме објашњавања живота, космоса и свега осталог – тако постаје парадоксална попут детективске потраге Едипе Мас. Сазнања до којих се долази у последњих неколико деценија представљају добрим делом негацију претходних просветитељских идеја о бескрајном потенцијалу човековог *рација*. Пинчон, дакле, коришћењем модерних технолошких сазнања додатно дочарава слику комуникативно истрошеног света у којем просветитељске идеје постају просветитељске илузије. „Идеја” да Едипа Мас може,

попут традиционалног детектива, да разврста тачне од нетачних информација постаје „илузија” јер се све информације до којих Едипа долази чине једнако тачним, а све истине једнако могућим.

Конкретна манифестација појма ентропије у *Објави броја 49* огледа се у представи Максвеловог Демона. Како Едипи објашњава један од многих успутних познаника-цртица-сведока у истрази Инвереритијевих поседа, Демон представља мисаони експеримент Џејмса Максвела, деветнаестовековног шкотског физичара који га је осмислио као „биће” које би требало да поништи Други закон термодинамике; био је то окултни експеримент на граници физике и метафизике који би, према Максвеловој замисли, спасио затворени систем од његове топлотне смрти. Демон је тако замишљен као неко ко је затворен у омеђеној посуди у којој су помешани хладни и топли молекули гаса. Како би спречио неизбежни раст ентропије, Демон би разврставао топле од хладних молекула, због чега би посуда/мотор вечно радила. Многи проучаваоци Пинчоновог дела запазили су како је Демон, заправо, метафора Едипе и њених доживљаја – као што је Демон принуђен да врши одабир „правих” молекула како би спречио смрт свог система, тако је и Едипа, попут сваког другог детектива, принуђена на одабирање „правих” информација како би мистерија била решена, а не преплављена мртвим молекулима сувишне комуникације. Демон би у том смислу онда представљао, заправо, метафору архетипског детектива уопште, оног који се налазио у константном процесу разврставања и покушаја успостављања реда у нечему што је изгледало као оноземалска мистерија. Ипак, као што је и Демон тек један теоријски експеримент неизводив у стварности, тако и прилика класичног детектива доживљава пораз у Пинчоновом тексту; јер у постмодерном добу касног XX века, у времену када долази до поплаве фрагментираних и бесмислено умножених информација, које се потом даље умножавају непоузданим емитерима попут телевизије или опојних средстава (што су елементи којима Томас Пинчон у својој прози радо барата), немогуће је доћи до јединственог Знања. У том смислу, Едипине потраге заиста постају онтолошки и метафизички¹² проблеми модерне културе, која се налази у стању конфузне комуникационе ентропије.

¹² При самом крају романа Пирс Инверерити поприма обележја свеприсутне, божанске фигуре. Упркос томе што се Едипа у потпуности посвећује потрази за Тристером, она полако сазнаје да је сваки траг који је води до разјашњења тајне О.Т.П.А.Д.-а на неки начин повезан са Инвереритијем; штавише, Едипа у једном тренутку и помишља да је читав њена многострука потрага заправо пажљиво изграђена, болесна шала самог Пирса Инвереритија, који је свакако имао довољно средстава да фалсификује небројене гомиле текстова и трагова и да потплати читаве низове сведока. Интерпретација Инвереритија

Симболика Максвеловог Демона може се читати и на други начин. Само постојање Демона имплицира неку врсту уређености – без њега постоји само хаос и насумично кретање молекула. Максвелов Демон тако постоји као гарант структуре, на исти начин на који Истина и Правда представљају темеље на којима почивају свет и друштво у класичним детективским причама. У *Објави броја 49* Едипа на неколико начина покушава да направи ослонац на којем ће почивати њено схватање света. Први њен „Максвелов Демон” постаје Инверерити, ентитет који би требало да држи основу истраге и да јој помогне у њеном усмерењу. Ипак, врло брзо у средишње место Едипиног истражног система долази Тристеро, фигура која је раслојена попут послова и посуда Пирса Инвереритија, и која као да се састоји само од фуснота, гласина и штампарских грешака. Едипини покушаји да изгради основу на којој ће почивати њен халуциногени доживљај Калифорније из шездесетих година, свет пун друштвених, расних и супкултурних подела, пропадају. Пинчон тиме у питање доводи саму човекову потребу да податке организује у редове и поретке; у детективској причи параноидног XX века могу постојати само (релативно тачни) подаци, али се из њих не могу извлачити смислени закључци, као што ни хладни молекули неће учинити да се мотор покрене.

Поетика разрешења

*I didn't quite understand it,
but I'm still tempted to say i liked it.
What does that mean?*

Lucie Wood, приказ романа *Објава броја 49* на сајту Goodreads.

*I kind of liked the first chapter, really really liked
the second chapter,
and from then on it went downhill.
The writing is certainly interesting though
but something was wrong.
Mike Keane, исто.*

као божанске фигуре значила би да је онда Едипа, заправо, кренула у потрагу за сопственим Богом (на позив самог Бога!), али да је због властите људске несавршености застранила у трагање за извесним Тристером, за кога Пинчон напомиње да је у интерпретацији одређених пуританских секти представљао персонификацију манихејског Ђавола. Овакво читање *Објаве броја 49* значило би да је роман не само претходник неоноара већ и специфичног жанра „метафизичког ноара”, који је релативно недавно изузетно популаризовала прва сезона ТВ серије *Прави дејективс* (*True Detective*).

I just enjoyed the conspiracy stuff.

The end was a let down.

I wish I could have learned more.

Sort of felt short-storyish to me.

Jessica, исто.

An extremely irritating yet fun book to read.

Watch out for the red herrings.

Oh by the way, I would be very weary about getting

into Pynchon since his books have the tendency

to attract and create smug pretentious assholes.

Tariq Beshty, исто.

Наратолошки гледано, сваки крај детективске приче прати истоветне кораке и служи истоветној слави Разума. Детектив, склапајући трагове, превладава хаос непознатих информација, раздваја лажи од истине и на крају разрешава злочин. Неједначина с почетка приче ($x + y = \text{леш}$) постаје уредна једначина (кривац + мотив = леш). Hard-boiled проза, као што је речено, у ту једначину уноси немир, јер више није сигурно да ће кривац бити кажњен, односно да ће кривац у очима свевидећег детектива бити препознат и као кривац у очима (нешто слабовиднијег) друштва. У онтолошком смислу крај је идентичан као у класичној детективској причи, јер и истражитељ и читалац откривају идентитет убице, лопова или преваранта, али ноар приче понекад остају недоречене у моралном смислу, јер остаје ризик да се кривац ипак, због свог новца или положаја, извуче и публици остави горак укус у устима, попут оног у гнусном и крвавом крају *Кинеске чејвриши*.

Крај Пинчоновог романа не доноси никакво разрешење, онтолошко или морално. У *Објави броја 49* налазимо неколико сцена у којима се наговештава поетика непознатог или неповезаног завршавања наративних токова. Када Едипа и Мецгер гледају филм у мотелу који се зове „Ехине вртови” (Echo Courts), Мецгер се клади да госпођа Мас неће успети да погоди крај филма који гледају. У питању је игра предестинација која се одиграва на примеру заборављеног холивудског филма, негде у урбаној пустоши јужне Калифорније. Филм, као смислено написано и снимљено приповедно дело, наравно има крај који је унапред одређен, баш као и што и сваки злочин има своје решење – кривац увек постоји, једини је проблем да ли ће неко успети да га открије. Едипа тако покушава да *ошкрије* крај филма, и мисли да зна одговор, „јер сви овакви филмови имају срећне завршетке”. Ипак, Мецгеров филм, који представља комбинацију историјске драме, комедије, авантуре и

мјузикла, завршава се за свој жанр неприлично: на крају филма гину сви, што ће рећи Мецгеров лик, харизматични дечак, његов пас и његов отац. Крај *Курирове ѿраџедије* подједнако је злокобан. Како Едипа Мас сама закључује, једна од последњих сцена је, у подразумевајуће насилној јакобинској игри освете, одистински језовита и застрашујућа. Главног јунака, младог и свргнутог принца кога очекујемо да видимо освећеног и повраћеног на породични трон, изненада закољу мрачне, демонске прилике док се одмарао поред језера које је идентично оном из кога ће неколико векова касније бити извађене кости америчких маринача.

Објава броја 49 завршава се управо онако како наслов каже, објавом продаје предмета број 49 на јавној аукцији којој присуствује и сама Едипа. Предмет у питању је колекција специфично направљених поштанских маркица које би, у теорији, могле бити крунски докази за постојање Тристера и његове мистериозне организације субверзивних поштара. Чекајући откриће идентитета потенцијалног купца тих маркица (да ли ће их купити Инверерити, откривајући се као чаробњак иза завесе? Или ће их купити сам Тристеро, у намери да заштити тајну свог постојања?), Едипа заправо чека, заједно са читаоцем, коначно разрешење ове напорне потраге. Оно, међутим, не долази; нема разјашњења, нема просветљења. У последњем чину прекида комуникације Томас Пинчон спушта слушалицу и Едипи и самом читаоцу, прекидајући роман непосредно пре откривања идентитета тог непознатог купца. Једна од многобројних шала Томаса Пинчона огледа се и у томе што је писац, иначе умерено традиционалан у именовању својих романа¹³, ову приповест о прекинутим сигналимa и информатичким инфлацијама необично назвао управо по последњем прекинутом сигналу о којем у тексту читамо, и приликом којег по први пут наилазимо на очигледан мањак информација. „Бескрајна шала” Томаса Пинчона огледа се можда и у овоме: у неком постмодерном, метасижежном симулакруму, Едипа Мас ипак дочекује крај аукције и сазнаје идентитет купца, долазећи тако до свог спаса. Читалац је пак осуђен да то име никада не сазна, остајући у стању благог лудила и разбијене свести.

¹³ Пинчонов први роман, *В.*, иако необичног имена, назван је по грозничавој опсесији једног од главних јунака; *Мејсон и Диксон* име је добио је по презименима главних ликова, *Вајнленд* по жаргонском називу за место одржавања радње и тако даље.