

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821.111(73).09-31

Неда М. Мандић\*

## ХЕРМЕНЕУТИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ РОМАНА *ОБЈАВА* *БРОЈА 49*

**Апстракт:** Рад се бави херменеутичком реконструкцијом романа Томаса Пинчона *Објава броја 49*, која има за циљ да дешифрује сложену енкрипцију постмодернистичких пејсажа, њихових симбола и структура значења. Као теоријски основ преузимају се херменеутички модел Емилија Бетија и Берталанфијева теорија система. Тумаче се егзистенцијални модуси, дилеме и страхови протагонисткиње романа, њихова суштина и образац деловања кроз интеракцију са моћним затвореним системима у оквиру постмодернистичког жанра метафизичке детективске прозе. Акцент се ставља на интеракцију са симболичким системом пројектоване стварности. У том смислу се анализира однос који протагонисткиња Пинчоновог романа успоставља са три различите врсте пројектоване стварности односно три врсте уметности: сликарства, филма и позоришта, чија појединачна дела постају метафоре њеног егзистенцијалног ангажмана и статуса у роману. Херменеутичком анализом урбаних капиталистичких концепата као видова хетеротопија открива се њихов симболички значај.

**Кључне речи:** херменеутички, постмодернистички, егзистенцијални, системи, интеракција.

---

\*e-mail:sever07@mts.rs

## Увод

Приликом ове херменеутичке реконструкције романа Томаса Пинчона *Објава броја 49* водећи смер ће представљати његово сагледавање у оквиру културног система којем припада са акцентом на односу овог прозног дела и уметничког модела постмодернистичке епохе у којем је настало. Кроз призму овакве херменеутичке опредељујемо се за универзални метод, који је као захтев поставио један од теоретичара херменеутичке Емилио Бети [Emilio Betti]. Бети сматра да уметничко дело „као производ посебне законитости духовних сила“ треба тумачити „у његовој унутрашњој кохерентности и сажетости, у смисаоној повезаности са сродним облицима и типовима“ (1988: 32).

Постмодернистички свет и наши ставови према њему играју важну улогу у разумевању и херменеутичком сагледавању Пинчонових мотива, тема и порука. Кроз егзистенцијално трагање, мистериозне системе, преплитање теорије информација и литературе, као и препознавање посебних стања психе и сагледавање параноје, Пинчонове ликови постају јунаци метафизичке детективске прозе. Значај структуре детективног мистериозног романа у постмодернистичкој прози лежи у његовој инверзији филозофских импликација ове популарне форме. Његова нарација фокусира се на кодирану природу света, а роман се организује око знакова, који функционишу као индиције, али само неодређене индиције, које напослетку постају суштина, а не доводе до ње. Пинчонове јунакиња Едипа Мас очекује током читаваог романа да ће доћи до релевантних закључака, али сам исход романа не испуњава њена очекивања. У класичној детективној прози прича почиње као мистерија у којој не постоји поредак, али се завршава објашњењем – поновним успостављањем поретка. Објашњавајући ову функционалну разлику између класичне детективске прозе и постмодернистичког облика њене форме, Џефри Лорд [Geoffrey Lord] наводи тумачење енглеског писца мистерија П.Д. Џејмса [P. D. James], који сматра да детективски жанр „реафирмише наду читаоца да живи у рационалном и добронамерном универзуму, да постоји закон, божански и земаљски, да постоје објашњења“ (1996: 65).<sup>1</sup> Са друге стране, постмодернистички период ствара жанр 'метафизичке детективске приче', која садржи претпоставке и методе детективске прозе, али не и коначну логику њеног закључка: на крају се мистерија не решава, а ред се не успоставља. Патриша Во [Patricia Waugh] наглашава да се у постмодернистичком периоду детективски

<sup>1</sup> “reaffirms the reader’s hope that one lives in a rational and generally benevolent universe, that there is a law both divine and public, that there are explanations” in Lord, G. *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*.

заплет не користи да изрази поредак већ ирационалност површинске структуре света, као и његове дубинске структуре (1984: 83). Ово своје становиште Патриша Во илуструје на примеру романа Алана Роба Гријеа *Љубомора* [*La Jalousie*, 1957]. Његов приповедни поступак огледа се у сталном враћању нарације уназад и понављању истих слика, које се на тај начин нуде као решења. Међутим, ово опсесивно враћање на исте слике никако не открива њихово право значење, нити разрешава мистерију. Оне постоје да читаоцу открију на који начин се ствара енигма у приповедању. То је, највероватније, њихово једино значење (*Ibid*). Начин на који Пинчон у својем роману ствара детективски и мистични заплет сасвим легитимно репрезентује ово постмодернистичко становиште.

Протагонисткиња романа *Објава броја 49*, Едипа Мас, трага за значењем у оквиру постмодернистичког америчког пејсажа. Експресивност постмодернистичког пејсажа исцрпљује се у оквиру пост-индустријског, конзументског, медијског и информатичког друштва у коме су, како Фредрик Џејмсон [Fredric Jameson] примећује, неокапитализам и мегалополис уништили Хајдегерову „пољску стазу“ док су аутопутеви преко старих поља и неискоришћених парцела претворили Хајдегерово „станиште бића“ у „кондоминијум“ (2003: 35). Егзистенцијално трагање Едипе Мас кроз густе мреже симбола и информација лишено је стварног у култури, која је према Бодријаровом тумачењу, прожета симулакрумима коју карактерише ликвидација свих референцијала (1991: 5-6). Аутор Брајан Д. Инграфија [Brian D. Ingraffia] пореди Едипу Мас са Џеком Гледнијем из Делиловог романа *Бели шум*, означавајући оба лика као непотпуне нихилисте (1999: 46). Један од таквих ликова је и Џојсов Стивен Дедалус, који кроз свој животни императив *non serviam*са самог краја романа *Портрет уметника у младости* стреми Ничеовом натчовеку или филозофу будућности и на тај начин покушава да избегне нихилизам стварањем сопственог идентитета и значења кроз уметност. Овај концепт се у потпуности губи у следећем Џојсовом роману *Уликс*, који је Карл Г. Јунг описао као посебну врсту духовног нихилизма и без икакве задршке се осврнуо на његов дубок песимистички тон (2014: 109-120). У прози Пола Остера такође наилазимо на ликове који не одбацују у потпуности нихилизам, али отеловљују један позитиван став, попут Ане из дистопијског романа *У земљи последњих ствари*, која кроз креативни чин писања као средства за преживљавање и самопотврђивање симболизује активни вид нихилизма.

Суштина егзистенцијалних дилема Едипе Мас најпотпуније се може сагледати кроз призму њене интеракције са затвореним системима, у првом реду симболичким системом *Тристеро*. Стога ће друга херменеутичка смерница која ће бити коришћена приликом анализе комплексности интеракције поменутих

система и главне јунакиње романа бити когнитивна теорија коју је поставио Лудвиг фон Берталанфи [Bertalanffy, Ludwig V] у оквиру свог дела *Opшта теорија система* [General System Theory, 1968]. Суштина концепције *Opште теорије система* огледа се у чињеници да различити физички, биолошки, друштвени и други системи на вишим нивоима апстракције показују одређене сличности у понашању и имају одређене заједничке особине, попут целовитости и збира, механизације, централизације, хијерархијског поретка, еквивалентности и слично (Bertalanffy, 1968: 86). Наука о системима има своју специфичну тачку гледишта: да схвати човека и његово окружење као део интерактивних система. Приликом ове херменеутичке реконструкције, посебну важност ћемо дати Берталанфијевој тези да поред великих природних система постоје и такозвани „концептуални системи“ који су симболичког карактера, те да симболички свет који је створио човек добија своју сопствену егзистенцију, јер постаје интелигентнији од свог творца (1968: 252).

У прилог херменеутичком поступку анализе Пинчоновог романа у интеракцији са постмодернистичким пејсажом великих система глобалног позног капитализма иду и разматрања Тома Леклера [Tom LeClair] изнета у књизи под називом *The Art of Excess*. У овом раду он тумачи романе Делила, Пинчона и још неколико аутора кроз њихове системе, њихову „оријентацију ка целинама, структуралним односима и реципроцитетима, пропорцијама и скалама информација“ (LeClair, 1989: viii)<sup>2</sup> наводећи Берталанфијеву *Opшту теорију система* као основно полазиште за жанр који је установио под називом „роман о системима“ (*the systems novel*). Ако применимо ову Леклерову номенклатуру на шири контекст савременог романа, онда би Пинчонове романе *Дуга гравитације* и *Објава броја 49* могли тумачити као одраз милитантно-индустријског система, Делилов *Бели шум*, *Вагу* и *Подземље* као империјалистичке системе Хладног рата, Хелерову *Кваку 22* као херметички затворен милитантни систем апсурда, док би романи *Замјатина* и *Орвела* или роман *Слушкињина прича* Маргарет Атвуд, осликавали систем политичко-религиозног тоталитаризма.

---

<sup>2</sup> “oriented to wholes, structural relations and reciprocities, the proportions and scales of information”

**Херменеутички потенцијал Пинчоновог романа о системима**

Кроз неколико детаља из једноставног свакодневног живота градића Кинерета међу боровима, Тапервер забава, рутине свакодневнице између одласка у супермаркет, припремања ручка и спремања вечерњих коктела, која је идентична из дана у дан, читалац се упознаје са главном јунакињом Пинчоновог романа Едипом Мас, којој ће писац већ у првој реченици доделити улогу извршитељке тестаментна извесног калифорнијског могула, Пирса Инвереритија. Живот Едипе Мас се изненада преображава у динамичну детективску причу о енигматичним системима урбаног лавиринта од симболичних назива места попут *Ехиних двора* до најкомплекснијег конструкта Сан Нарциса. Читав овај урбани лавиринт који садржи моћне капиталистичке системе јужне Калифорније, попут ваздушно-космичког индустријског гиганта *Јојодина*, стамбеног насеља *Фангосо Лагуне*, индустрије цигарета *Биконсфилд* и многих других комерцијалних система, у којима је Пирс Инверерити имао акцијски капитал, постаће за Едипу огроман енергетски систем у оквиру кога ће она трагати за митским и спиритуалним. Енергетски систем почеће да се открива још на почетку романа у свом прикривеном значењу: „Иако је о радиоапаратима знала још мање него о јужној Калифорнији, и једни и други показивали су споља образац хијероглифског осећаја прикривеног значења, намере да комуницирају“ (Pynchon, 2000: 14-15).<sup>3</sup> Као контраст и нека врста антипода моћног капиталистичког система појавиће се и енигматика тајне организације *Тристеро*, чија историја, о којој Едипа сазнаје у различитим етапама романа, наговештава реакционарни покрет против монопола поштанског система. *Тристеро* ће постати загонетка од егзистенцијалног значаја за Едипу Мас, баш као што је Сфингина загонетка била прекретница за грчког хероја Едипа.

Без обзира што хаос лавиринта у коме се Едипа затекла прети да дезинтегрише њену личност у сваком смислу, она ће се одлучити за индивидуално, егзистенцијално трагање за значењем, смислом и поретком унутар једног затвореног система, који је због његових географских, симболичких и историјских димензија тешко досегнути. Ако је оставштина Пирса Инвереритија заиста Америка, како Едипа схвата у једном тренутку, онда она никад неће успети објективно да сагледа коначну сврху система *Тристеро*. Попут Алисе, она је изгубљена у земљи чуда, чији смисао измиче њеним очекивањима и

---

<sup>3</sup> “Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate”.

претпоставкама, опире се њеним начинима закључивања и ставља на пробу истиност њене перцепције. Своју улогу Едипа види на следећи начин:

Ако је Пирсов покушај доиста био да иза себе остави нешто организовано после свог нестајања, онда је део њене дужности, је л' тако, био да подари живот ономе што је остало, да покуша да буде оно што је Дриблетбио, мрачна машина у средишту планетаријума, да унесе цео иметак у пулсирајући стеларни Смисао, у куполу која се уздизала око ње? (*Ibid*, 56)<sup>4</sup>

Њеној жудњи за успостављањем поретка и значења и њеним дилемама како да разликује стварне увиде од заблуда можемо приписати димензију уметничког и стваралачког, јер она покушава, попут уметника, да створи сопствено дело и сопствени систем. Део Едипиног трагања је и њена трансформација од оног ко сортира информације до оног ко их обликује (а као „сензитиван“<sup>5</sup> чак их и ствара). У својим насумичним ноћним лутањима кроз Сан Франциско, Едипа не само да примећује понашање, већ и креира значења, при чему је тешко разликовати пројектовану стварност од сна. Едипа постаје један од главних стваралаца у књизи, а појава неких других уметничких дела у Пинчоновом роману као концептуалних система ствара централну аналогију и лајтмотив како за јунакињину активност тако и за значење књиге.

Слика Ремедиос Варо, тачније централни део триптиха под називом *Ткање земљиног покривача [Bordando el Manto Terrestre]* је прво уметничко дело које добија значајан простор у Едипином егзистенцијалном трагању, поред филма *Ражаловани* и драмског комада *Курирова трагедија*. Ремедиос Варо је била повезана са покретом надреализма у Француској и учествовала је на неколико њихових изложби и манифестација (Colvile, 1988: 47-48). Фантастични свет ликовног надреализма има првенствено когнитивну функцију, те на њега пре можемо гледати као на врсту истраживачког акта, него као на пуку демонстрацију (Matthews, 1991: 113-114). Надреализам у сликарству приступа реалности у

<sup>4</sup>“If it was really Pierce's attempt to leave an organized something behind after his own annihilation, then it was part of her duty, wasn't it, to bestow life on what had persisted, to try to be what Driblette was, the dark machine in the centre of the planetarium, to bring the estate into pulsing stelliferous Meaning, all in a soaring dome around her?”

<sup>5</sup>Рећ „сензитиван“ употребљена је овде у значењу у којем га користи Дџон Нефастис у роману када Едипи објашњава како функционише Максвелов Демон: „Demon предаје своје податке сензитивцу, а сензитивац мора да одговори на исти начин... Сензитивац мора да прими тај skup енергија и да узврати неком сличном количином информација“ (Pynchon, 2000: 72).

процесу експанзије, обухватајући све шири круг могућности, ограничених једино нашем способношћу да реагујемо, истражујемо и прихватамо (*Ibid*: 114). Надреалистички сликар цени унутрашње око, јер доноси откривење без преседана или паралеле у свету емпиријског искуства. Стога је главна преокупација његовог ума да постави темељ уметности која у већој мери просветљује, него што оплемењује (*Ibid*: 116).

Кроз округлу кулу са слике *Bordando el Manto Terrestre* Едипа сагледава сопствену ситуацију. Пошто је читаоцу већ наговестила да себе посматра као Златокосу, а Пирса Инвереритија као „витеза спаса“, онда „крхке девојке са срцеликим лицима, огромним очима и златастом косом“ представљене на централној слици триптиха у потпуности подсећају на њу (*Ibid*:13).<sup>6</sup> Ово је тренутак Едипиног првог откривења у роману. За читаоца надреалистичка слика постаје откривење ако се загледа у оне елементе композиције централне слике триптиха које Пинчон изоставља у свом опису. Поред шест девојака, које аутор романа помиње, на слици се налазе још две фигуре. Једна од њих стоји у центру и у левој руци држи књигу, а десном меша неку супстанцу која испушта пару из посуде која подсећа на пешчани сат, док је друга мање видљива у позадини и свира фрулу. Овој првој ауторка Џорџијана М.М. Колвајл [*Georgiana M.M. Colvile*] приписује улогу алхемичара (1988: 49). Ако се подсетимо описа Сан Нарциса већ у следећем поглављу романа, као и чињенице да његови урбани концепти представљају Пирсово власништво, онда се могући алхемички процес, који сугерише симболика централне фигуре триптиха, може довести у везу са настајањем таписеријена којој се налази површински слој земље: све грађевине, створења, таласи, бродови и шуме. Ово ткање може у херменеутичкој равни представљати и симбол Пирсовог протока капитала, на којем је, како Пинчон објашњава, „касније све, ма како климаво и гротескно, подигнуто пут неба“ (*Ibid*: 14).<sup>7</sup> Херменеутичко упориште овог тумачења можемо наћи на почетку петог поглавља романа, када Пинчон по други пут помиње Ремедиос Варо приликом Едипиног доласка у хотел у Берклију: „Рецепционер је одвео у собу у којој се налазила репродукција Ремедиос Варо, кроз ходнике који су благо кривудали попут улица Сан Нарциса [...]“ (*Ibid*:69).<sup>8</sup> Вилијам Деј [*William Day*], који се

<sup>6</sup> “frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair”

<sup>7</sup>“everything afterwards had been built, however rickety or grotesque, towards the sky“

<sup>8</sup>“The clerk took her to a room with a reproduction of a Remedios Varo in it, through corridors gently curving as streets of San Narciso [...]”.

детаљно бавио не само симболиком триптиха Ремедиос Варо у односу на ток и заплет романа, већ је налазио кореспонденције и са неким другим делима из сликарског опуса Ремедиос Варо, указује на значај другог помињања ове сликарке у роману, када се Едипа већ креће путем избављења из куле и достиже одређени степен духовне самосвести кроз своје трагање, те се изједначаје са фигуром са трећег дела триптиха под називом *Избављење* [*La huida*] (2009: 41).

Оно што слика представља је заправо метафора како за природу уметности, тако и за природу система. Било да је у питању Сан Нарцисо или округла кула, постоји потреба да се значењем попуни празнина око нас. Који год свет да насељавамо, он је исткан од обиља материјала које можемо користити. Ткање је, како нас наратор упућује, врста корисног хобија, којим се безоблична магија, која нас окружује може обликовати (Punchon, 2000:13). С друге стране, аутор сугерише да такво деловање може бити узалудно, јер је празнина бесконачна и никада се не може попунити системима које креирају људи. За херменеутичку анализу триптиха и његову ширу симболику у роману од важности је и чињеница да већина дела Ремедиос Варо носи у себи идеју и потребу ослобађања жене од стега патријархалног друштва (Segano, 2012). У том смислу централни положај мушке фигуре (алхемичара или иницијатора процеса ткања) са слике указује и на његову надређену улогу у односу на женске фигуре – ткаље са слике и исцртавање граница патријархалног света. Пратећи симболику ове фигуре Пинчон користи технику *miseenabîme* и у другом поглављу Пирсу Инвереритију додељује улогу „оца утемељитеља“<sup>9</sup> *Галактроника* – огранка ваздушно-космичке индустрије, који постаје „велики извор радних места“<sup>10</sup> у Сан Нарцису (2000: 16).

Као метафора, слика нам говори да које год јединство или поредак да постигнемо, оно је случајно или је балансиран распоред објеката и догађаја. Слика Ремедиос Варо ствара аналогију са ситуацијом Едипиног сопственог сусрета са празнином или у категоријама егзистенцијалистичке филозофије, са ништавилком. Као таква, она антиципира Едипину каснију замену округле куле са „тамном машином у центру планетаријума“ (*Ibid*: 56)<sup>11</sup> – антиципира прилику у којој ће она свесно прихватити улогу „пројекционисте“ (*Ibid*: 12), коју на овом месту приписује неком другом.

<sup>9</sup>“a founding father“

<sup>10</sup> “big source of employment“

<sup>11</sup> “the dark machine in the centre of the planetarium”



Када у роману стигнемо до филма *Ражаловани*, видимо колико пројекциониста може трансформисати свет мењањем распореда и секвенци његових делова. Уколико ниједна перцепција не постоји независно од оног који перципира, наш доживљај света се заиста састоји од временског следа таквих перцепција и било која њихова варијација ствара другачије доживљен свет, онај који се може померати бескрајно у различитим уређењима и значењима (Gibb, 1990: 102). Оно што је још важније, филм не само да представља већ и отеловљује процес. Филм је у овом случају још један затворен систем – тек када се заврши, Едипа може да открије његов облик и значење и да их схвати. Док филм траје, она не може бити сигурна да је његово трајање нешто више од распршивача који пресеца њено видно поље у купатилу.

Томас Х. Шауб [Thomas H. Schaub] објашњава да филм и наш однос према њему за Пинчона представљају алегорију слободне воље и детерминизма и учествују у парадоксима релативности (1981: 45). Слично мишљење износи и Сајмон де Бурсеј [Simon de Bourcier] наводећи да филм у овој епизоди функционише као метафора за специјализацију времена (2012: 191). За Мецгера је филм већ завршено дело, артикулисан облик, међутим, за Едипу, филм нема такву завршеност. Напротив, пошто постоји у садашњости, филм је чист процес, чији калемови се могу одмотавати насумично. Попут обрасца догађаја који Едипа сагледава као *Тристеро*, овај систем се може сортирати изнова и изнова, може се преобликовати и поново тумачити и може бити средство за безброј закључака. И филм *Ражаловани* и систем *Тристеро* представљају светове са бесконачно много знакова, па стога и бесконачно много конфигурација, образаца, облика и процеса расветљавања. Уметничко дело је и овај пут симболично. Порука коју Едипа овог пута прима јесте да је природа реалности проток и пермутација, а не нешто извесно и коначно. Филм дозвољава Пинчону да уведе у роман значајне аспекте света популарне културе, ноћних филмских пројекција и цртаних филмова. Филм нам овде служи да уочимо корелацију између Едипине ситуације у тренуцима када она нема више контролу над светом и ситуације у којој је глумац, који је дете, потпуно беспомоћан током радње филма.

Иако следи након филма у хронологији романа, *Курирова трагедија* је заправо један од његових претходника. Историјски речено, не само да унапред одређује страшна, насилна и невероватна дешавања на филму, већ се експлицитно изједначује са таквим под-жанровима. Мецгер примећује да *Курирова трагедија* подсећа на цртани филм о Птици тркачици у бланкверсу (*Ibid*: 51). Дриблет такође види комад као врсту ескапистичке забаве, као уметност која попут хорор филмова има намену само да забави људе, те стога нема дубље значење (*Ibid*: 52).

Док филм *Ражаловани* исмева уграђену мелодраму и гротеску пројекције у којој је дете звезда, *Курирова трагедија* исмева карактеристике крвавих представа у духу позоришта *Grand-Guignol* чија се обележја могу наћи у јакобинској драми освете. Мотив за пародију је веома озбиљан. И у филму и у драми функционише као врста моралне критике, критике самих дела, као и култура из којих су поникле. Пинчонов наратор критикује сам драмски комад рекавши да је написан за публику која је „преапкалиптична, жељна смрти и лишена чулног“ (*Ibid*: 43).<sup>12</sup> Јакобинска драма освете са свим оним гротескним елементима насиља, лудила и злослутних натприродних сила била је енглеској публици XVII века на неки мрачан начин забавна (Tidmarsh, 2014: 33). Управо ту видимо аналогију са Мецгеровим и Дриблетовим тумачењем Ворфингерове *Курирове трагедије* у Пинчоновом роману. Разлоге за то треба тражити у чињеници да су у протестантској Енглеској у XVII веку драмски комади у великом броју случајева постављани у католичку средину Италије и Шпаније. То је значило да се насилно понашање актера драме не односи на енглеску аристократију, већ на владајућу класу континенталне Европе (*Ibid*). Постојала је мала вероватноћа да ће публика преиспитивати понашање италијанског двора, јер су само малобројни имали искуство из прве руке о томе. С друге стране, егзотична локација била је двоструко корисна: у време тензија између протестаната и католика сами драмски комади су носили у себи вид пропаганде која је подстицала екстремно понашање, а истовремено није била никаква претња управи позоришта, јер је из протестантске перспективе подстицани вид понашања био индикативан за католике.

У трагању за значењем, за централном истином и за директном речи, Едипа парадоксално одбацује многа потенцијална значења која се могу наћи у уметничком делу. Са друге стране, пошто читалац то дело види као пародију, отворен је за разне врсте значења које се могу пронаћи у алузијама и метафорама. Читалац, баш као и Едипа, присуствује позоришном комаду *Курирова трагедија* који му је приказан кроз парафразу, синопсис заплета и делове комада у бланкверсу. Дејвид Кауарт [David Cowart] у свом осврту на улогу *Курирове трагедије* у Пинчоновом роману каже:

Пародија трагедије освете протеже се и на њене технолошке аспекте, тако да и структура и језик *Курирове трагедије* добијају аутентичност. Пинчон пажљиво скицира свих пет чинова и

<sup>12</sup> “sopreapocalyptic, death-wishful, sensually fatigued” in Pynchon, T. *The Crying of Lot 49*.

приближно четрнаест појединачних сцена; он такође „цитура“ укупно тридесет и шест стихова, веродостојно пренесећи не само метар и каденцу, већ и архаизме (“vizard”, “hight”), перифразу (“pitchy brew” уместо “ink”), елизију (“ris’n), латинизме (“tegment”) и двојезичне игре речима (encre-encore-anchor) (1980: 104).<sup>13</sup>

У својој потрази Едипа наилази на одређене групације који су такође затворени системи, попут музичког бенда *Параноици*, јојединског система дистрибуције поште, *Друштва Питера Пингвида* или Анонимног друштва *Inamorati*. Те групације пропагирају солиписизам, отуђење и тежњу ка смрти, што Пинчон види као облик ентропије којој су затворени системи склони. Контакте са оваквим алтернативним световима као врстама фантастичне стварности нужно прате лудило, наркотици и алкохол. Као што је императив Едипиног избегавања било бекство из куле, исто тако јој се намеће и потреба да спречи да обиље оваквих могућности падне у застрашујуће „симетричне четири“<sup>14</sup> алтернативе (Pynchon, 2000: 118), са којима верује да се суочава на својим животним стазама.

Посебан вид система представљају капиталистички конструкти Сан Нарциса, попут гротескног комплекса *Јојодина*, окруженог миљама оградe са бодљикавом жицом, јефтине екстеријер мотела *Ехини двори*, као и сабласно Инвереритијево вештачко језеро, чије је дно „украшено“ људским костима, у сврхе забаве настраних ронилаца. По свим својим одликама они представљају вид Фукоових *хетеротопија*. Једно од начела којим се Фуко руководио дефинишући хетеротопију указује да оваква места имају задатак стварања „простора илузије“, која открива како је стварни простор још много већа илузија (Foucault, 1967). Имајући у виду да су сви ови простори настали обртом Пирсовог капитала и да су подређени потребама и захтевима корпоративног капитализма, Пинчон преноси Фукоову идеју, по којој хетеротопије представљају простор у „којем се догађа ерозија наших живота, нашег времена и наше историје“<sup>15</sup> (*Ibid*).

---

<sup>13</sup>“The parody of revenge tragedy extends also to its technological aspects, for both the structure and the language of *The Courier’s Tragedy* have the air of authenticity. Pynchon carefully sketches in all five acts and approximately fourteen individual scenes; he also “quotes” a total of thirty-six lines, faithfully rendering not only meter and cadence, but also archaisms (“vizard”, “hight”), periphrasis (“pitchy brew” for “ink”), elision (“ris’n), Latinisms (“tegment”) and bilingual puns (encre-encore-anchor)“

<sup>14</sup> “Those symmetrical four”

<sup>15</sup>“in which the erosion of our lives, our time and our history occurs“

## Закључак

Интеракција Пинчонове јунакиње са затвореним системима, које смо размотрили овде, у првом реду симболичким, послужила је писцу да постави и истражи нека од важних онтолошких питања, која упућују на откривање властите субјективности, потраге за видом аутентичне егзистенције и потребе да се унесе смисао у спољашњи свет. У том смислу се и трагање Едипе Мас кроз комплексне системе симбола и знакова претвара у духовно путовање, чији је најважнији циљ постизање самосвести и потреба ослобађања од стега, које намеће патријархално друштво, грађански морал и условљени модели понашања, који из њега произилазе, представљени кроз различите аспекте слике, филма и драме, који су били предмет херменеутичке анализе.

С друге стране, херменеутичка анализа урбаних система Сан Нарциса, као и отуђених групација са којима се Едипа сусреће током свог трагања, указује на оне аспекте романа који га сврставају, по Леклеровој дефиницији, у „романе о системима“. Да бисмо схватили природу оваквих романа, послужиће нам размишљање Фредрика Џејмсона:

Сматрам да се дубља потврда за коришћење лингвистичког модела или метафоре мора потражити на неком другом месту, изван захтева и противзахтева за научном логиком и технолошким прогресом. Она лежи у стварној природи друштвеног живота такозваних развијених држава данашњице, које представљају спектакл света у којем је *природа као таква укинута*, свет презасићен порукама и информацијама чија се замршена мрежа производа може посматрати као прототип система знакова. Стога постоји дубоки склад између лингвистике као метода и те систематизоване и неотелотворене ноћне море која представља нашу културу данас (1972: ix).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “The deeper justification for the use of the linguistic model or metaphor must, I think, be sought elsewhere, outside the claims and counterclaims for scientific validity and technological progress. It lies in the concrete character of the social life of the so-called advanced countries today, which offer the spectacle of a world from which *nature as such has been eliminated*, a world saturated with messages and information, whose intricate commodity network may be seen as the very prototype of a system of signs. There is therefore a profound consonance between linguistics as a method and that systematized and disembodied nightmare which is our culture today.” In Jameson, F. *The Prison-House of language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*.

Романи о системима баве се том „систематизованом и неотелотвореном ноћном мором“ савременог живота, сликајући свет у којем различити системи, међусобно повезани у корист идеолошког система формирају, информишу и деформишу људска бића. Доминантан идеолошки систем времена у којем је настао Пинчонов роман могао би се назвати корпоративизмом или корпоративним капитализмом. Он ствара матрицу коју је кроз системе Јојодина и осталих „задужбина“ Пирса Инвереритија насликао Пинчон у роману *Објава броја 49*, али и Америку разбаштињених на коју Едипа наилази покушавајући да протумачи систем *Тристеро*.

### Литература:

- Beti, E. (1988). *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Bertalanffy, Ludwig V. (1968). *General System Theory*. New York: George Braziller, Inc.
- Bourcier, S. (2012). *Pynchon and Relativity: Narrative Time in Thomas Pynchon's Later Novels*. London: Continuum International Publishing Group.
- Bodrijar, Ž. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Prevod sa francuskog: Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.
- Colville, G.M.M. (1988). *Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*. Amsterdam: Rodopi B.V.
- Cowart, D. (1980). *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Gibb, R. (1990). "Ideas of Order: The Shapes of Art in *The Crying of Lot 49*". *Journal of Modern Literature*. XVII:1. pp. 97-116.
- Ingraffia, B. D. (1999). Is the Postmodern Post-Secular? The Parody of Religious Quests in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Don DeLillo's *White Noise*. In: Westphal, Merold (ed.) *Postmodern Philosophy and Christian Thought*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lord, G. (1996). *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.

- Jameson, F. (2003). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_ (1972). *The Prison-House of language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2014). "Ulysses": A Monologue" in C.G.Jung. *The Collected Works, Volume Fifteen. The Spirit in Man, Art, and Literature*. Translated by R.F.C. Hull. London and New York: Routledge.
- LeClair, T. (1989). *The Art of Excess*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Matthews, J. H. (1991). *The Surrealist Mind*. London and Toronto. Selingsgrove: Susquehanna University Press.
- Pynchon, T. (2000). *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.
- Schaubb, T. H. (1981). *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Urbana: University of Illinois Press
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen and Co. Ltd.

### Сажтографија:

- Day, W. (2009). "Countering Entropy in The Crying of Lot 49 with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas". *Pynchon Notes* 56-57, accessed Oct 25, 2016, from: <https://pynchonnotes.openlibhums.org/articles/10.16995/pn.3/galley/3/download/>
- Serrano, N.L. "LACMA's Gambit: In Wonderland's Surrealist Women", accessed Oct 25, 2016, from: <http://x-traonline.org/article/lacmas-gambit-in-wonderlands-surrealist-women/>
- Foucault, M. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", accessed Oct 26, 2016, from: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

Neda M. Mandić

### THE HERMENEUTICAL POTENTIAL OF *THE CRYING OF LOT 49*

**Summary:** The paper examines the hermeneutical potential of the postmodern structures within Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*. The theoretical approach follows two patterns: the hermeneutics established by Emilio Betti and Ludwig von Bertalanffy's *General Systems Theory*. These two interpretation lines give insights into Pynchon's metaphysical detective fiction which creates an authentic picture of postmodern American society and the existential status of its postmodern subject. The interaction of the main heroine with various closed systems such as *Tristero*, *The Peter Pinguid Society* or the band *The Paranoids* leads her to the paths of alienation and solipsism. The paper thoroughly examines her contact with different forms of symbolic systems such as the postmodern picture *Bordando el Manto Terrestre*, the movie *Cashiered* and the parody of the old Jacobean play *The Courier's Tragedy* in order to explain her individual position, her Rapunzel-like role and limitations of her actions. The specific revelations arising from her connection with the mentioned artworks mirror or echo Oedipa's own inner world and anxieties, her existential dilemmas and choices. The paper also analyses the structures of corporate capitalism within Pynchon's novel, which give it the essential attributes of LeClair's concept of *the systems novel*.

**Key words:** hermeneutical, postmodern, existential, systems, interaction

Датум пријема: 14.6.2016.

Датум исправки: 26.10.2016.

Датум одобрења: 29.11.2016.