

SANITA DELIĆ

**PRIVIDNI RED U HAOTIČNOM SVIJETU:
OBJAVA BROJA 49 THOMASA PYNCHONA****Sažetak**

Primarni cilj ovog rada jeste prikazati kako Oedipa Maas, centralni lik u romanu Thomasa Pynchona *Objava broja 49*, upravlja svijetom pridržavajući se tradicionalnih i formalnih metoda racionalizacije. To podrazumijeva stvaranje strukturiranog okvira za razumijevanje svijeta i njegovih fenomena kroz stroge logičke konektive. Tradicionalno se takav oblik racionalizacije povezivao s analitičkim kapacitetima pojedinaca, uz očekivanje da može dati jedinstvenu, valjanu interpretaciju svijeta. U ovom ćemo radu ispitati stanje i djelovanje Oedipe Maas u okviru dviju lingvističkih teorija: jedne koja postavlja postojanje univerzalnih interpretativnih alata (Logos) s ciljem pružanja jedinstvenog pogleda na svijet, i druge koja naglašava društvenohistorijske utjecaje na pojedince i kontingentnu prirodu jezika kao oruđa za tumačenje svijeta. Prvu teoriju pripisujemo Ferdinandu de Saussureu, a drugu Jacquesu Derridi. Ova teorijska osnova pomoći će nam da istaknemo epistemske dimenzije romana, gdje protagonistkinja pokušava da se pridržava logocentričnog pristupa u svom razumijevanju svijeta. Oedipa odbacuje Derridino gledište o jeziku, bojeći se da bi je to dovelo do besmisla ili haosa, i umjesto toga teži harmoničnom viđenju svijeta (kosmos). Međutim, red koji ona traži i povremeno opaža samo je odraz njenog sistema interpretacije. Ona želi da uoči red, ali on postoji samo u granicama njenog jezika.

Ključne riječi: *Thomas Pynchon, Objava broja 49, Oedipa, Logos, red, kaos, jezik, racionalizacija*

UVOD

Sa težnjom da svoja iskustva i promišljanja projektuje na naizgled predvidivi svijet, protagonistkinja *Objave broja 49* (*The Crying of Lot 49*, 1966) Oedipa Maas postaje detektivka koja treba da (raz)riješi veliku misteriju zvanu "Tristero". Riječ je o alternativnom poštanskom sistemu koji je postojao u nekom trenutku u prošlosti kao suprotnost oficijelnom poštanskom sistemu "Thurn and Taxis". Od inicijalne simplifikacije dokaza koje sreće u samozadatoj potrazi, Oedipa se sve više udaljava od primarnog cilja, tražeći potvrdu kod drugih ljudi za svaki svoj naredni potez. Proglašena za koizvršiteljku testamenta bivšeg partnera Piercea Inverarityja, nakon njegove iznenadne smrti, Oedipa nam otkriva osnovnu problematiku romana, gdje se odbacuje uniformni način gledanja na svijet i daje više mogućnosti i interpretacija jednog te istog fenomena/događaja. Ona priču o Tristeru povezuje sa opskurnom zaostavštinom Inverarityja, misleći da otkriva misteriozni svijet nekih viših ciljeva "opasnih" likova i aktivnosti nedokučivih običnim ljudima. Međutim, na putu do konačne istine koja bi joj pomogla da dođe do poželjnog a skrivenog reda svega, pa i njene verzije priče o tajnoj poštanskoj organizaciji, autor vješto problematizuje normativni status koncepta "dokaz". Njegova vrijednost se tokom romana iznenadno mijenja, pa u zavisnosti od kontekstualno određenih elemenata isti "dokaz" može biti ocijenjen i kao pozitivan i kao negativan. U tim momentima, kroz postupke likova i primjere deduktivne racionalizacije u kojoj nešto "nužno slijedi", kao u tipičnim tradicionalnim detektivskim pričama, recimo, kod Edgara Allana Poa, autor koristi priliku da iznevjeri čitaoce, pomjerajući fokus s prvobitnog cilja koji sve više postaje beznačajan kako se roman privodi kraju. Tako (dez)orijentisana, Oedipa se fokusira na razna svjedočanstva o prošlosti vezana za Tristera i Inverarityja, koja, iako je zbunjuju, smatra valjanim "dokazima". Da bi izvukla potrebne informacije, počinje proučavati historijske dokumente, razne knjige, članke iz dnevnih novina, zatim sluša lične ispovijesti ekscentričnih likova i tako dalje, vjerujući da će je sve to dovesti do konačnog cilja, a samim tim i svojevrsne satisfakcije. Ali, bitno je napomenuti i to da se brojni tzv. "dokazi" javljaju

sasvim slučajno i spontano, a ona je ta koja ih potom oblikuje i daje im odgovarajući smisao kako bi ih uklopila u svoju priču, tj. kako bi, kako kaže, dovela sve u red i “stvorila sazvežđa” (Pinčon, 2007, str. 89). Dakle, sve radnje koje obavlja prikazane su kao puko i slijepo slijeđenje logičkih zakona (iako ostaje nejasno kojih tačno), pomoću kojih bi trebalo da otkrije svijet onakav kakav zaista jeste. Međutim, pitanje koje se nameće jeste: Od čega onda zavisi takav svijet? Time roman, krećući se od naivnih detektivskih momenata prema motivima koji zrače kritikom beskrajne racionalizacije i priželjkivanja prisutnosti reda (Logosa), i to na onaj postmodernistički ironični način, urušava rigidni sistem pretpostavljenih događaja, a samim tim i metafiziku prisustva¹ koju francuski filozof Jacques Derrida posebno objašnjava u svom djelu *O gramatologiji* (*De la grammatologie*, 1967). Tako se Oedipa, zarobljena između onoga što se dešava i onoga što bi, prema njenim shvatanjima, trebalo da se dešava, sve više povlači u sebe samu, u strahu od onog neizvjesnog i nepoznatog. Zbog konstantnog preispitivanja i sebe i svojih pokušaja, postaje paranoična i sve se više kreće ka krajnjem skepticizmu, gdje na koncu počinje da sumnja u sopstvenu trezvenost i razum. Kako teleologija implikacije gdje logički operator “ako A onda B onda C...” gubi svoj smisao, u nastalom haosu razaznajemo samo težnju Oedipe da se oslobodi nametljivih misli u kojima se gubi, a cijeli roman poprima razmjere parodije na detektivski roman; štaviše, pretvara se u svoju suštu suprotnost, idejno i formalno izlazi iz okvira kanona, pa ga više možemo okarakterisati kao antidetektivski. Poenta ovakve postavke jeste: unaprijed zadati obrasci ne funkcionišu, a rigidni logički zakoni i razum ne dovode uvijek do konačnog cilja koji sam po sebi postoji. Naposljetku, cilj je predočen kao kreacija jedne interpretacije određene osobe koja ga stvara iz implicitnih ili eksplicitnih razloga, u ovom slučaju Oedipe koja iza sebe ima široku socijalnohistorijsku pozadinu. Roman upravo prikazuje nastanak i potonje krojenje i razvijanje jednog cilja, a to je da se konačno otkrije ko stoji iza “Tristero zavjere”. Međutim, autor se do samog kraja poigrava ovom idejom, a čitaoci, ostavljeni pred otvorenim krajem, mogu samo

¹ Pogledati Jacques Derrida, *O gramatologiji*, IP “Veselin Masleša”, Sarajevo, 1976, str. 34, 66, 99, 100.

nagađati u kojoj mjeri su Oedipine strepnje opravdane. Svaka interpretacija biće jednako moguća i nemoguća.

Cilj ovog rada jeste prikazati stanje u koje dolazi Oedipa Maas vodeći se tradicionalnim pristupima i načinima tretiranja onoga što zovemo istinom, te kako okruženje i generalne društvene promjene kojima je Amerika svjedočila 1960-ih godina oblikuju njene misli i avanture čiji se ishodi ne poklapaju sa onim što ona nužno očekuje. Ono što će se još pokazati jeste da dihotomija “red” – “haos” koči protagonistkinju i navodi je na pomisao da će svijet bez Logosa (reda) nužno biti nered/haos. Oblikovana u kontekstu tradicionalnih ideologija nauke, historije, književnosti i tako dalje, za nju sve mora imati uzročno-posljedičnu vezu koju tvrdoglavo pokušava da pronade u svemu, dok osciluje između Logosa i haosa kao jedine dvije alternative. Potkrijepljen poststrukturalističkom teorijom Derride, ovaj rad će zagovarati da glavni problem nastaje onda kada, nakon iscrpnog povezivanja i uvezivanja fenomena, Oedipa bez ikakvih granica počinje da defamilijarizuje² ono svakodnevno, što joj ne pomaže da dobije uvid u nove perspektive, već joj otežava situaciju bespotrebno kompleksnim i nerazumljivim. Pri tome će se striktno držati dobro utvrđenih obrazaca, bez propitivanja metoda kojima dolazi do “dokaza”, u želji da odgonetne principe na kojima stvarnost počiva.

DERRIDA, JEZIK I ZNAČENJE

Pokušavajući da svojoj avanturi da smisao i pretoči je u koherentnu priču, Oedipa Maas će nenamjerno postati dobar pokazatelj onoga što Jacques Derrida zamjera zapadnjačkoj tradiciji koja je sklona idealizovanju čovjekovih analitičkih sposobnosti, a time i vjeri u nepogrešivost razuma. Međutim, da bismo objasnili Derridin poststrukturalistički projekat, bitno je vratiti se korak unazad i spomenuti Ferdinanda de Saussurea, lingvistu i filozofa, i njegovo dobro poznato djelo *Kurs opšte lingvistike* (*Cours de linguistique générale*, 1916).

² Ruski formalizam pojmom defamilijarizacija/ostranjenje (rus. остранение) označava tehniku u umjetnosti pomoću koje se trivijalni fenomeni predstavljaju na neobičan način, zarad stjecanja nove perspektive/interpretacije o svakodnevnim dešavanjima/pojavama.

Unutar ovoga dijela rada cilj nam je iznijeti teorijsku pozadinu pomoću koje ćemo moći u nastavku rada eksplicirati dva oblika koncepcija svijeta, ali u kontekstu jezika kao onoga što nam omogućuje stvaranje jedne slike svijeta. Zbog toga, biće potrebno dati kratko poređenje de Saussureovog i Derridinog shvatanja jezika, i to će se prikazati po principu kontrasta. S jedne strane, de Saussure na tipično racionalistički način pokušava (g)raditi konstrukciju sistema pravila unutar jezika, koja su nam data izvan našega iskustva kao univerzalna i rigidna (ono što se karakterizira Logosom), kao jedina sredstva interpretacije. Time su značenja koja dajemo fenomenima unutar svijeta stvorena unutar jednog obrasca i jednog seta pravila, a ako ih se držimo, nije moguće pogriješiti. S druge strane, Derrida se javlja kao filozof koji vidi problem u zatvorenosti jednog takvog jezičkog sistema, čije su posljedice autoritet nad značenjem, odnosno privilegiranost. On shvata da jezik svoje mjesto ima u povijesti i društvu u kom nastaje, kontingentan je, ali nije relativan jer se uvijek opredijelimo za određena značenja. Kritiku tradicionalne filozofije usmjerava na njeno nastojanje da pronade sve korijene i temelje, tako sebe ograničavajući na samo jedan sistem interpretacije i davanja značenja. Za Derridu značenje nije prisutno unutar fenomena, niti je jezik onaj koji otkriva esenciju predmeta, odnosno njihovu bit ili njihovo značenje, ono je dato u razlici koju značenja jezičkih oblika imaju jedna naspram drugih, unutar jedne sociohistorijske pozadine. Tačnije, de Saussure traži red i nužnu povezanost svih fenomena u svijetu, eksplikaciju njihove srži, istine i esencije, dok Derrida smatra da takav sistem nije moguć. Između ova dva oblika racionalizacije naći će se i Oedipa Maas.

Kako to i sam naglašava u predgovoru knjige, projekat de Saussurea jeste način, princip i metoda karakteristična samo za lingvistiku (De Sosir, 1996, str. 23). Cilj lingvistike kao jedne nauke jeste spoznavanje onoga što je u osnovi jezika, a to je u de Saussureovom slučaju glasovni karakter jezičkog znaka. Taj znak treba biti u srži objašnjenja jezika. Jezik se predstavlja pomoću pisma, ali on je prema de Saussureu stran unutrašnjem sistemu (govora). Međutim, on ima usmenu tradiciju koja daje mogućnost postojanja govora odvojenog od pisma, "ali nas prevlast pisma sprečava da to

vidimo” (Ibid, str. 47). Zbog toga de Saussure traži način da se obezbijedi način prikazivanja jednog fonetskog pisma (pisma izgovorenih glasova), jer smatra da će ono biti oblik kojim će se doći do jezika. Takođe, smatra i da je pisani dokument ideografski interpretativan, te da treba da se zbog toga uspostavi fonološki sistem idioma, tj. tabela glasova (ili uputa za upotrebu jezika) koja objašnjava kako funkcioniše svaki jezik (Ibid, str. 55). Unutarnja struktura jezika ostaje takva kakva jeste, a ono što se mijenja je samo način označavanja (pismo) jezičkog znaka. Jer, bez obzira na to kako mi riječ pisali u jednom ideografskom pismu, njegova suština je u fonemu. Jedinstvo znaka i pojma znaka je prisutno bez obzira na način na koji će znak i pojam znaka biti prikazani. De Saussure to označava kao promjenjivost i nepromjenjivost jezičkog znaka, a naglasak je na tome da postoji jedan univerzalni zakon jezičkog znaka na kog govorni subjekt ne može utjecati, jedan univerzalni zakon kao jedinstvo pojma i oznake pojma.

S druge strane, Derrida se neće složiti sa ovim tvrdnjama, štaviše, smatra ih problematičnim. Svoje stavove eksplicira u već pomenutom djelu *O gramatologiji*, u kom ne kritikuje samo de Saussurevu ideju o jeziku, već i čitavu zapadnjačku tradiciju koja neumorno pokušava otkriti (metafizičke) fundamente na kojima i čovjek i svijet počivaju. Tu tradiciju Derrida kritikuje na sebi svojstven način – u maniru jedne strukturalne jezičke teorije kao centra njegove kritike, ali i podloge na kojoj objašnjava sve greške i predrasude nastale na “Zapadu” iz projekta zapadnjačke metafizike (filozofije koja se njegovala od antičke Grčke). Ono što Derrida želi dekonstruisati jeste: “metafizika fonetskog pisma”, čiji i sam naziv otkriva mjesto pronalaska svih zabluda zapadnjačke tradicije (ili filozofije, pošto je projekat originalno usmjeren jednom načinu racionalizacije koji se pronalazi u zapadnjačkoj filozofiji) (Derrida, 1976, str. 9). Drugim riječima, Derrida želi ispitati zašto je svaki pokušaj stvaranja jednog konačnog teorijskog sistema o svijetu vodio u zablude onoga što nazivamo logocentrizmom (metafizička fonetika), a te zablude će u narednom poglavlju biti sagledane i kroz lik i postupke Oedipe Maas. Koristeći se racionalnim vodičima, Oedipa na početku pokušava da asocijativno poveže promišljanja o svijetu kako bi ih

smjestila u jedan nužni kauzalni odnos. Međutim, kako je postepeno izdaju analitički aparati i alati kojima se služi kako bi sebe uvjerila u istinitost ili neistinitost određenih tvrdnji, svijet unutar kog operira primorava je da svoju sliku o njemu često mijenja.

Prema Derridi, glas je imao privilegiju (prednost) u tradiciji zapadnjačke filozofije i kulture, on je bio bit (bitak, Istina, apsolut, Logos) sveg značenja, dakle “ne-empirijski ili ne-kontingentni označitelj – morao je gospodariti tokom čitavog jednog razdoblja povijesti svijeta” (Derrida, 1976, str. 15). Svako privilegirano fonetsko pismo je imalo svoj telos (svrhu) a to su “potpuno *prisutne* riječi (prisutne za sebe, za svoju oznaku, za drugog, uvjet teme prisustva uopće)” (Ibid). Ideja je bila da mora postojati način da se tačno i precizno daju riječi koje nose tačno i precizno značenje onoga što označuju, a da bi to bilo moguće, potreban je određeni metafizički/teološki sistem (ili metanarativ) koji upravo osigurava i fiksira taj trenutak. Sve dok postoji govor (onaj koji objašnjava de Saussure, a Derrida nalazi u povijesti “Zapada”), postoji i jedna vrsta pisma, jedno značenje, jedan aspekt, jedan fenomen ili jedna logocentrična metafizika. Veza glasa i logosa za Derridu je svoje početke dobila u prvim metafizičkim sistemima Zapada.

Glas je svoje porijeklo imao u konceptu duha (cogitas). Time možemo reći i da je koncept duha svojevrsna mašina za interpretaciju, koja svijet kroz jezik tumači kao onaj koji je uređen univerzalnim zakonima – prema kojima je svijet kosmos, a ne haos. Derrida smatra da je u tradiciji fonem bio shvaćen kao proizvod Duha/ljudske duše, ali za njega upravo termin fonem ima značenje koje je najbliže terminu racionalnost (mišljenje) (Derrida, 1976, str. 19). Stanje duše je uvijek bilo iskazano fonemom, i usmjerenost duše na svijet je zrcalila svijet u jednom fonemskom pismu, tako da “duševne sklonosti sačinjavaju jednu vrstu univerzalnog govora” (Ibid). Derrida smatra da je glas označitelj, a da pojam znaka uključuje uvijek u sebi raznolikost označitelja i označenoga. Fonem je oznaka za prisustvo (značenja, istine, smisla, biti, bića, bitka), te i odgovor na pitanje “Šta je to što jeste?” Međutim, preokret za koji se Derrida zalaže kroz svoju kritiku pokazuje da “to što jeste” nije prisutno (nema esencije), te da značenje ne

predstavlja jedinstvo odnosa označitelja i označenoga. Da bi naglasio odsustvo značenja, Derrida uvodi termin *différance* i njime ističe nepostojanje unaprijed date strukture jezika (i/ili teorije) koja daje pravu sliku svijeta. Derrida radikalno propituje tradicionalne lingvističke teorije zasnovane na tezi o jedinstvu označitelja i označenog, i insistira da je dihotomija glasa i jezika toliko jaka da je ona uzrok postojanja podjela na duh i materiju – “zapadnjačka je tradicija pismo, slova, uvijek smatrala tijelom i materijom izvanjskom duhu, riječi i logosu. I problem duše i tijela je nedvojbeno proistekao iz problema pisma (...)” (Ibid, str. 48).

Dakle,

“pomerajući granice limita strukturalne lingvistike, i uzimajući u obzir Derridinu tvrdnju da ‘ne postoji ništa izvan teksta’, možemo da stupimo u ovaj novi hrabri svet tekstova i pokušamo da ih interpretiramo. Jer izgleda da su granice našeg sveta sve više granice naših tekstova.” (Bošković, 2004, str. 105)

Nadovezujući se namjerno ili slučajno na ovu poststrukturalističku viziju, možemo pomenuti i Richarda Rortyja koji kaže da su tekst ili jezik koji koristimo puka kontingencija (Rorty, 1995, str. 19–38). On smatra da je jezik nastao u vremenu i prostoru zbog niza slučajnih okolnosti, da jezik nema svoju unaprijed zadatu svrhu (koja obično biva metafizička i transcendentalna) i strukturu (koja obično biva u obliku neke rigidne formalne logike), a sve što jezik zapravo može da bude vezano je za njegovu upotrebu. Upotreba je socijalno-historijski uslovljena, a time i jezik, a ovdje bismo mogli podvući crtu zaključujući da je upravo to ono što je zajedničko za Derridu i Rortyja.

OEDIPA MAAS – IZMEĐU REDA I HAOSA

U ovom veoma slojevitom romanu Oedipa Maas ozbiljno pristupa zadatku te pokušava da se pozabavi dokazima koji se pojavljuju ispred nje. Posebno je zaintrigirana simbolom prigušene poštanske trube koji odjednom počinje da se javlja na svim mjestima na kojima se nađe, od toaleta u restoranima, do prozora u autobusima, te ga povezuje sa tajnom organizacijom “Tristero”. Iako mi kao čitaoci ne možemo prosuditi da li se simbol

zaista sve vrijeme javlja, ili je ipak više fatamorgana nastala u svoj zbrci, ovim počinje i dalja komplikacija koja vodi u sve zamršenije dijelove knjige, u kojima se dokazi nagomilavaju, a njihova redundantnost ne govori ništa konkretno. Time Pynchon dobija i odličnu priliku da, na metaforički način, dekonstruiše i rekonstruiše posao historiografa/historičara koji, sakupljajući informacije iz dostupnih izvora, stvara i oblikuje koherentnu priču, dajući joj red i prihvatljivu zaokruženost. Ovaj Pynchonov postupak je tipičan u postmodernoj književnosti, kako zbog nepovjerljivosti prema oficijelnim i sveobuhvatnim narativima (npr. historijskim, religijskim), tako i zbog želje za razbijanjem apsoluta bilo koje vrste, u ovom slučaju historiografije. Kako je i Hayden White spomenuo, jedno historijsko djelo nije ništa drugo do zbir pažljivo prikupljenih i obrađenih podataka koji se objašnjavaju kroz različite teorije, sve dok se jednostavno ne predstave kao “skupina događaja za koje se pretpostavlja da su se desili u prošlosti” (White, 1973, str. ix). Tako u djelima postmodernih autora poput Pynchona historijski narativ postaje podložan preispitivanju, a razlika između činjenica i imaginacije postaje sve nejasnija. Ipak, iako zabavlja čitalačku publiku, ovaj postupak nije tu samo radi igre, već i radi malo dublje angažiranosti koja itekako ima moć da ukaže na naivnost, pa i ljudsku glupost, grublje rečeno. U tom smislu, *Objava broja 49* se može posmatrati i kao historiografska metafikcija, što je termin koji je skovala Linda Hutcheon tek 1980-ih, a usko je povezan sa mnogim djelima postmoderne književnosti. Ova podvrsta metafikcije (pisanja o pisanju, u najužem smislu tog termina) dovodi u pitanje odnos teorije, fikcije i zvanične historiografije, jer se, implicitno ili eksplicitno, zalaže za liberalnije tumačenje svih dostupnih tekstova, bez obzira na njihovu vrstu i/ili oblast istraživanja. Preciznije, historiografsku metafikciju definiše kao fikciju koja “odbacuje gledište da samo historija ima pravo na istinu” zbog toga što su “i historija i fikcija diskursi, ljudski konstrukti, sistemi označavanja” (Hutcheon, 2004, str. 93), te je neprihvatljivo neopravdano uzdizanje historije, kao i pravo koje gotovo isključivo polaže na istinu. A to je još jedna logocentričnost, koja favorizuje jedan jezik u odnosu na sve druge, nameće ga kao jedinog vjerodostojnog i apsolutno istinitog. Time i sam roman propituje objektivnost historije,

prikazujući tehnike kojima se Oedipa služi kako bi opisala prošlost, tj. misteriozni sukob između organizacija “Tristero” i “Thurn and Taxis”, a sve u cilju da se stvori onaj red, tj. Logos.

Na putu da stvori red, i u nemogućnosti da razlikuje tzv. činjenice od sopstvene imaginacije, Oedipa nailazi na neobične ljude čije naracije su uvijek parcijalne, ali kojima ona vjeruje gotovo bezrezervno. Znakove koje dobija kao materijal za svoju viziju prošlosti uglavnom daju likovi čiji govor potiče iz dramatično fragmentiranog društva. Ono što ona ne očekuje jesu višestruki odgovori iz različitih uglova, iskustva koja potječu iz umjetničkih (Randolph Diblette) i naučnih (John Nefastis) krugova, zatim krugova imućnih biznismena i advokata (Metzger), pa sve do ispovijesti beskućnika i slučajnih prolaznika. Sve to je još više zbunjuje, a tragikomičnost situacije počinje da se ogleda u njenoj paranoji dok bezbroj informacija interpretira kao istine nužno povezane. Iako njeno ime upućuje na kralja Edipa koji se opire redu i bježi od “sudbine” koja ga na kraju sustiže, ona kao da priželjkuje upravo jedan takav red, predodređenost čiji će se šablon naposljetku ukazati. Za razliku od ove starogrčke tragedije u kojoj postoje unaprijed zadata pravila koja Edip ne može izbjeći, Pynchonova Oedipa forsira sebe da ih pronade, nadajući se da će time urediti i svoj život, što se opet može shvatiti kao parodiranje društvenih normi i uvjerenja u životu ljudi koji su slobodni, ali ipak potražuju okvire u koje će se smjestiti i time ograničiti.

Ipak, njeni postupci i potraga za sveobuhvatnom istinom dodatno su osujećeni okruženjem koje ne pruža nikakvu utjehu. Pynchon opisuje otuđenje sredinom 1960-ih godina, propast “američkog sna” i socijalnu dezintegraciju gdje su ljudi “posvuda lišeni imovine – djeca u teretnim vozovima, beskućnici koji spavaju u otpadnim kolima”, kao i oni “koji spavaju među telefonskim i telegrafskim žicama” (O’Donnell, 1991, str. 120). Takođe, sveprisutnost TV-a i radija, repetitivnost informacija koje je teško procesuirati, sveukupna histerija i socijalno-kulturološke revolucije koje je Amerika doživjela 1960-ih, samo su neki od faktora koji utječu na oblikovanje jednog ovakvog stanja. Na njenu svakodnevnu stvarnost utječu i kultura droge, rok revolucija, pokreti za građanska prava i prava žena, zavjere

proistekle iz neizvjesnosti i skandali prisutni na političkoj sceni – koja bi trebalo da bude uzor i podrška građanima u jednom demokratskom društvu. Zatim, osjećaj bezizlaznosti tokom hladnog rata, vijetnamskog rata, kubanske krize i naposljetku straha od trećeg svjetskog rata, su također oblikovali psihu ljudi, izgubljenima u potrazi za smislom. Međutim, interesantno je napomenuti da zapravo ljudi i institucije koji predstavljaju izvor Oedipinog znanja imaju nekakvu povezanost sa Inverarityjem, njenim bivšim ljubavnikom. Ogromno bogatstvo koje iza njega ostaje sastoji se od različitih institucija, od fabrika do biblioteka i pozorišta, što je i jedan od primjera nametnutog autoriteta koji se polako, ali sigurno, infiltrira u sve segmente života i kao da indirektno utječu na zbivanja. Izvor moći postaje neuhvatljiv običnom čovjeku, pa stoga i ne čudi Oedipino lutanje i očekivanje nadnaravnih rezultata, dok moć tajkuna poput Inverarityja i korporacija sličnih njegovim postaje sveprisutna, ali neopipljiva. Nadalje, Pynchon se poigrava i drugim autoritetima koji bi trebalo da obezbijede onaj saussureovski red i strukturu, pa umjesto da pomognu protagonistkinji u tom beskrajnom, teško uredivom, misaonom lavirintu u koji zalazi, oni otključavaju niz nepravilnosti i iznenađenja. Tako se psihijatar Hilarius, koji bi trebalo da bude oličenje odgovornosti i sigurnosti, otkriva kao posebno maliciozan i besraman lik koji svoje pacijente koristi za razne eksperimente, a i sam je paranoična osoba; zatim, Metzger, advokat koji radi na istom slučaju kao Oedipa, u isto vrijeme je i glumac, a u svakodnevnom životu kombinuje vještine iz obje profesije zarad sebičnih ciljeva, i tako dalje. Uz polovične i nepouzdate informacije koje dobija od “svjedoka”, samo vrednovanje tzv. dokaza postaje upitno, što naročito dolazi do izražaja nakon gledanja predstave *Kurirova tragedija*, u kojoj se nada da će pronaći još detalja o Tristeru. Tada Driblette, redatelj predstave, pokušava eksplicitno objasniti njenu dotadašnju potragu, govoreći kako su pisani tragovi kojih se manijački drži samo “tragovi, fosili. Mrtvi minerali, bez vrednosti ili potencijala” (Pinčon, 2007, str. 78). Njega možemo posmatrati i kao otjelovljenje postmodernog autora koji slijedi Derridin put; oštro kritikujući (zapadnjačku) tradiciju, kaže: “Vi, narode, vi ste kao puritanci po pitanju Biblije. Opterećeni ste rečima, rečima (...) Ali stvarnost je u ovoj

glavi. Mojoj. Ja sam projektor u planetarijumu, celokupni zatvoreni svemirčić koji je vidljiv u krugu te pozornice potiče iz mojih usta, a ponekad i iz drugih otvora” (Ibid, str. 77–78). Ovo su riječi koje Oedipu dotiču, ali ne ostaju dugo s njom. Ona i dalje odbija da se prepusti “haosu”, ignoriše riječi koje čuje, fokusira se na svoju verziju priče, razmišljajući kako je došla na predstavu kako bi saznala nešto o malverzacijama svog bivšeg partnera, a umjesto toga je naišla na dobro razvijenu priču o Tristeru u *Kurirovoj tragediji* i “pitala se koliko slučajno se sve tako odigralo” (Ibid, str. 79). Time se opet vraća svojoj potrazi i daljem povezivanju “slučajnosti”, priklanjajući se sve više jednom racionalističkom diskursu kao što je de Saussurov.

Kroz razne situacije koje proživljava, Oedipine iluzije se u odbljescima raspršuju, tek toliko da bi ona, u međuvremenu, stigla da sakupi slomljene, kontrastne djeliće, i da opet počne lijepiti razbijenu sliku na isti način, koristeći iste analitičke alate. Zbog toga doživljava i emotivni slom, pa u najkritičnijem trenutku, kada njena potraga postaje beskorisna i uzaludna, postaje nesigurna i dolazi u poziciju u kojoj više ne može da shvati u kojoj mjeri je ono što je očigledno kombinovala sa svojom maštom u kojoj je težila savršenim odgovorima koji prevazilaze puku slučajnost. U tom trezvenom trenutku počinje da preispituje cijelu, sada već, potragu bez jasnog cilja, ali više nije u mogućnosti da postavi uniformnu i jednostranu interpretaciju trenutnog stanja, pa nam nudi četiri zaključka: prvi zaključak je da ona sve to halucinira, druga mogućnost je da su sve zavrzleme samo savršena zavjera protiv nje, koju je organizovao njen bivši momak prije smrti, samo kako bi se našalio, treća mogućnost je da “Tristero” zaista postoji, ali njegovo značenje i postojanje ostaju misterija, i naposljetku, četvrti zaključak koji nam nudi jeste da je ona potpuno luda, što bi zaista pokazalo da nikako nije trebalo bezuslovno vjerovati pripovjedačici. Međutim, pošto nijedno objašnjenje nije do kraja konačno, niti apsolutno tačno, zajedno sa protagonistkinjom ostajemo sa višestrukim objašnjenjima koja nas navode na dalje stvaranje još većeg broja zaključaka, ili još više “sazviježđa” kojima smo voljni da povjerujemo. Tako nas i autor ostavlja “sa neizvjesnim i zagonetnim kao jedinim osnovom za istinu” (Chambers, 1992, str. 98), a čini

se da se time i približavamo onome što je Derrida naglašavao, a to je da ne postoji samo jedna, apsolutno ispravna slika svijeta, nezavisna od konteksta u kom se stvara.

ZAKLJUČAK

Za razliku od tradicionalnih detektivskih priča gdje je glavni cilj razrješenje misterije, *Objava broja 49* nudi otvoren kraj u kome se rješenje ne nazire. Pred sami kraj romana, zakazuje se aukcijska prodaja Inverarityjeve zbirke markica, a konkretno markice na kojima se nalazi simbol “Tristera” prodavale su se pod brojem 49. Opsjednuta mišlju da misteriozni licitant za koga niko nikad prije nije čuo ima duboku povezanost sa ovom tajnom poštanskom službom, Oedipa nestrpljivo čeka kraj, tj. objavu broja 49. Ipak, u postmodernističkom maniru, autor naglo prekida priču, ostavljajući otvorenu mogućnost za višestruke interpretacije. Da li je ova potraga bila plodonosna? Možda, ako i sami vjerujemo Oedipinoj priči koja se s vremenom sve više usložnjava, jer smo i sami svojevrijem pristali na to da se pridružimo potrazi koja je od samog početka postavljena kao nedostižna: “Kao identifikacione karakteristike njenog karaktera, Oedipine greške čitalac neprestano oprašta kroz snishodljivo identifikovanje nje kao devijantnog lajtmotiva narativa” (Barros-Grela i Bobadilla-Pérez, 2014, str. 68–69).

Štaviše, njena potraga za Istinom predstavljena je kao obrnuta detektivska fikcija, jer ona dovodi u pitanje pouzdanost svog najvažnijeg oruđa, odnosno razuma. Kako se nevoljno kreće od jednog mogućeg odgovora do drugog, bez jasnog propitivanja “dokaza”, u želji da se oslobodi “haosa” i dočepa nekog “reda”, protagonistkinja upada u razigranu i beskrajnu igru znakova koji i sami simbolizuju nedokučivost i nedostupnost jednog jedinog značenja. Time njene detektivske sposobnosti postaju tragikomične, dok se ona postepeno gubi u obilju informacija koje dobija, a koje ne mogu da odgovore na njene potrebe. Stanje u kom Oedipa završava jeste upravo ono stanje između “reda” i “haosa” koje je, u ovom slučaju, okarakterisano izgubljenošću. Ne mogavši prihvatiti svijet bez “reda”, koji bi za nju nužno predstavljao besmisao, Oedipa nastavlja putem racionalističkog shvatanja

fenomena u svijetu, tražeći nužnu povezanost između događaja i njihovih posljedica – time odbijajući sve ono što nije u skladu sa njenim očekivanjima.

LITERATURA

- Barros-Grela, E. i Bobadilla-Pérez, M., 2014. "Narrative Schizophrenia in Pynchon's *The Crying of Lot 49*". In: *Revista de Lenguas Modernas*, No. 20, str. 65–76.
- Bošković, A., 2004. "Derridina kritika Saussureovog koncepta lingvističkog znaka". U: *Glas i pismo: Žak Derida u odjecima*. Beograd: Narodna Biblioteka Srbije, str. 105–111.
- Chambers, J., 1992. *Thomas Pynchon*. New York: Twayne Publishers.
- De Sosir, F., 1996. *Kurs opšte lingvistike*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Derrida, J., 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: IP "Veselin Masleša".
- Hutcheon, L., 1999. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- O'Donnell, P., 1991. *New Essays on The Crying of Lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinčon, T., 2007. *Objava broja 49*. Beograd: Čarobna knjiga.
- Richard, R., 1995. *Kontingencija, ironija i solidarnost*. Zagreb: Naprijed.
- Steiner, P., 2014. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Geneva and Lausanne: Sdvig press.
- White, H., 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

THE APPARENT ORDER IN A CHAOTIC WORLD: THOMAS PYNCHON'S *THE CRYING OF LOT 49*

Abstract

The primary objective of this paper is to show how Oedipa Maas, the central character in Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*, navigates the world by adhering to traditional and formal methods of rationalization. This entails creating a structured framework for understanding the world and its phenomena through strict logical connectives. Traditionally, such a form of rationalization has been associated with the analytical capacities of individuals, with the expectation that it can yield a singular, valid interpretation of the world. In this paper, we will examine Oedipa Maas's condition and actions within the framework of two linguistic theories: one positing the existence of universal interpretive tools (Logos) aimed at providing a singular worldview, and the other emphasizing the social-historical influences on individuals and the contingent nature of language as tools for interpreting the world. We attribute the first theory to Ferdinand de Saussure and the second to Jacques Derrida. This theoretical foundation will help us highlight the epistemic dimensions of the novel, where the protagonist attempts to adhere to a logocentric approach in her understanding of the world. Oedipa rejects Derrida's view of language, fearing that it will lead to meaninglessness or chaos, and instead strives for a harmonious vision of the world (cosmos). However, the order she seeks and occasionally perceives is merely a reflection of her interpretive framework. She desires to perceive order, but it exists solely within the confines of her language.

Key words: *Thomas Pynchon, The Crying of Lot 49, Oedipa, Logos, order, chaos, language, rationalization*