

Ričard Lehan

## OD MITA DO MISTERIJE

### I

Nakon što je grad postao sistem znakova, pojavila se potreba za transcendentnim označiteljem (bilo Bog, priroda, istorija ili racionalni um) da ostalim znakovima dâ uporište. Tu pretpostavku preispitao je Žak Derida, koji tvrdi da takve apstrakcije postaju polazišta za neosnovane konstrukte, čime se od samog početka lažno privileguje značenje. On dovodi u pitanje koncepte poput „porekla“ i „sudbine“ jer su oni nesaznatljivi, jer značenje sadrži sopstvenu negaciju, a jezik je nestabilan, u stanju neprekidnog toka, ako ne i regresije: tu zapadna misao dospeva u samouništavajući ćorsokak. Dovodeći u pitanje i mitsku i naučnu koncepciju stvarnosti, Derida pretvara stvarnost u sistem mrtvih znakova koje nam valja dešifrovati što bolje umemo. Njegovi nepovezani i otuđeni objekti poništavaju sami sebe, kao što otkriva Edipa Mas.

Bez transcendentnog označitelja, urbani znakovi postaju nestalni, a značenje se povlači pred misterijom. Ako se posmatra iz sistema nestabilnog poput Deridinog sistema jezika, grad se više ne može smatrati „stvarnim“. Ono što donosimo u grad je ono što dobijamo – princip „eha“ postaje osnova naše stvarnosti. Pošto ne uspejaju da ukažu na Boga (kao Robinzonu Krusou), istoriju (kao Hegelu), prirodu (kao Vordsvortu) ili umetnost (kao Henriju Džejmsu), koji bi doneli iskupljenje, znakovi postaju samoreferencijalni. Nakon što smo stupili u postmoderni svet urbanih znakova, problem čitanja postaje nam sve složeniji. Pošto prazno označavanje eliminiše značenje, tumačenje postaje jednako paranoji, što je krajnji rezultat bilo kog samozatvorenog sistema. Ostaje nam samo osećanje umanjene ljudskosti, anonimnog i suvišnog, ljudske izolacije i ranjivosti, straha i velikih napetosti. Bez transcendentnosti, grad ne može da prevaziđe ono što troši, um ne može da prevaziđe sebe.

Moderni i postmoderni roman razlikuju se po vidovima naracije: jedan, u koji spadaju mit i simbolizam, ciklično vreme, oblici bergsonovske svesti, poništen je drugim. Tomas Pinčon, Džon Bart, Robert Kuver, Don DeLilo i drugi sistematski poništavaju „mit o pustoj zemlji“, potragu za značenjem u istorijskoj prošlosti, kao i veru u subjekt, odnosno u svest koja čini središte značenja. Ta promena u naraciji bila je u skladu i paralelna s filozofskim i teorijskim pokretom koji je svest razložio na oblike strukture (Sosir), diskursa (Fuko), paradigme (Kun), sistema (Bertalanfi) ili gramatike i retorike (Derida, De Man).

Kritičari se više ne raspravljaju oko toga da li je postmodernizam samo prestrojavanje modernizma; mislim da bi se većina složila da postmodernizam stvara potpuno drugačiji vid stvarnosti, bilo da govorimo o gradu ili književnom tekstu. Dok je modernizam mnogo dugovao teoriji estetike, postmodernizam svoju suštinu crpi iz lingvističko-filozofsko-antropološke paradigme predstavljene u Sosirovoj strukturalnoj teoriji jezika i primenjene u Levi-Strosovom čitanju kulture. Značenje se više ne nalazi u prirodi, niti manifestuje

kroz otkrovenje (Defo) ili kroz otkrivanje simbolizma, kosmičkog (Kolridž) ili evolucijskog (Darvin): ono je sada shvaćeno kao struktura koju stvara um, pa se zajedničko među kulturama objašnjava zajedničkom svešću, a ne uticajima. Dijahrono vreme zamenjeno je sinhronim, supstanca ustuknuje pred sistemom znakova, a stvarnost pred odnosom. Značenje se „otkriva“ ne u prirodi već u sistemima, dok viziju zamenjuje hermeneutika: objekti (prirodni ili društveni) postaju tekstovi koje treba tumačiti u okviru paradigmi.

Štaviše, postmodernizam nas udaljava od njutnovskog svemira, u kome se materija u pokretu ponaša u skladu s predvidljivim, mehaničkim zakonima prirode, ka teoriji diskretnih kvanta radijacije Maksa Planka. Rad Nilsa Bora na diskontinuiranoj prirodi energije u subatomske česticama razradio je Plankovu teoriju, a njega su dalje razradili Verner Hajzenberg i Kurt Gedel radeći na principu neizvesnosti i teoriji verovatnoće. A Klod Šanon i Čarls Sanders Pers, koji su primenili princip entropije na to kako obrađujemo informacije, pronašli su u svakom principu organizacije i princip dezorganizacije: informacija do nas stiže kroz statički elektricitet, buku i višak podataka. Ta naučna ispitivanja poljuljala su ono što znamo i način na koji to znamo. Verovatnoća i neizvesnost zamenjuju precizno utvrđeno znanje, a sam svet postaje istovremeno diskontinuiran i neodređen: složenost informacija koje primamo zavisi od složenosti paradigmi koje stvaramo. U tom novom interpretativnom kontekstu, grad postaje sasvim drugačije carstvo značenja.

Konačno, postmodernizam je preispitao ideje o subjektu, vlastitom biću kao izvoru nezavisne svesti. Kao što smo videli, preispitujući i hrišćanske i prosvetiteljske pretpostavke Niče je bio ključna figura u osmišljanju moderne svesti. Modernizam, rekao bih, počinje tamo gde je Niče stao – kod ljudske svesti koja se suprotstavlja nestvorenom svemiru, svemiru bez tvorca. Osobine te svesti možda se razlikuju kod Džejmsa, Eliota, Vulfove, Foknera ili Hemingveja, ali njihovi likovi definišu sebe i svoj svet u skladu s njom. Postmodernizam nas vodi korak dalje pitajući se šta bi se desilo kada bismo pretpostavili postojanje svemira bez takve subjektivnosti, svemira koji se da razumeti spram svesti koja je već razložena u kulturi i samim tim neodvojiva od diskursa, od načina na koji o njoj govorimo. Pošto više nije nezavisna, niti može da kontroliše, svest nastavlja da postoji kao deo sistema. Takvu svest generiše specifična kultura od koje se ona ne može razdvojiti, obuzdavaju je institucije te kulture (odnosno moć), i više nije lična. Posledica toga jeste da grad postaje stanje uma: grad promišlja nas, a ne obrnuto.

Tomas Pinčon je centralna figura u tim kulturnim i književnim promenama: on sistematski podriva mitske, istorijske, estetske i moralne elemente modernizma, stvarajući niz „škiciranih“ likova kojima nedostaje subjektivnost, a čija prošlost ne sadrži ništa osim „šablonizovanog“ značenja. U njegovim romanima, potraga po pustoj zemlji odvija se po entropijskom pejzažu. U romanima *V. i Objava broja 49*, svest se gubi u nerešivom lavirintu koji postaje postmoderni grad. U romanu *V. (1963)*, Pinčon pobija mit modernizma, ponovo pišući *Pustu zemlju*. Baš kao što vitez kreće u potragu za Gralom u Eliotovoj poemi, Herbert Stensil kreće u potragu za svojom izgubljenom majkom. Ali kad uđe u istoriju, sve što nalazi jeste ono što on sam u nju donosi – istorija postaje šablonizovana<sup>1</sup>. Ispostavlja se da ono što je izgubljeno ipak nije idealno, sam mit se urušava u istoriju, a um je nemoćan da povрати izgubljenu prošlost ili projektuje idealizovanu budućnost.

<sup>1</sup> Stencil (engl.) – šablon. (Prim. prev.)

V. je dugačak, zamršen roman s dva zapleta koji se na kraju spajaju, nalik slovu V. U jednom zapletu, Herbert Stensil nalazi se u frenetičnoj potrazi za misterioznom V, za koju sumnjamo da mu je majka, što se kasnije i potvrdi. Ona se pojavljuje pod mnogim krinkama, kao devetnaestogodišnja devojka iz Jorkšira, po imenu Viktorija Ren, mlada zavodnica iz Firence koja zavodi Stensilovog oca, lezbijka u Parizu gde ima vezu s balerinom koja se oblači kao muško, „Veronika Manganiz“ na Malti, „Vera Meroving“ u jugozapadnoj Africi, i „pokvareni“ sveštenik na Malti, gde umire u vazдушnom napadu u Drugom svetskom ratu. Kako V napreduje kroz roman, gubi različite delove tela, postaje pre mašina nego ljudsko biće; nakon vazdušnog napada rastavi je grupa dece koja je nađe priklještenu ispod krovne grede u srušenoj zgradi. Deca joj svuku periku, izvade stakleno oko (koje umesto zenice ima časovnik), odvoje njenu veštačku nogu i konačno je ubiju kada joj iz pupka iskopaju safir u obliku zvezde.

Priča o V ispričana je prateći uspon mehaničkog, urbanizovanog sveta. Ona oličava svođenje žene sa seks boginje na transvestita, s majke na proizvod, s ljudskog bića na grotesku. Kao što su pojedini kritičari istakli, ona je personifikacija onoga što se desilo Devici Henrija Adamsa u doba Dinama, progresivno devitalizovanom u eri urbanog širenja i tehnologije. Pinčon deli Adamsovo verovanje u entropiju, neizbežno trošenje fizičkog sveta i kulturnih sistema, kao i ubeđenje da zapadni čovek – s megalopolisom, tehnologijom i Dinamom koji šire, slave i podržavaju komercijalni/industrijski sistem – sve više gubi sopstvenu ljudskost. Kao što roman eksplicitno pokazuje, „dekadencija (...) je udaljavanje od onog što je ljudsko, i što se više udaljavamo sve manje ljudskosti imamo. A zato što imamo manje ljudskosti, naturamo ljudskost koju smo izgubili neživim predmetima i apstraktnim teorijama“ (V., str. 380).

Grad postaje cilj sam po sebi, a njegovi građani tek činioци u odnosima. Drugi zaplet – priča o Beniju Profejnu i Celoj bolesnoj ekipi – naglašava tu problematiku. Bez porodice, bez korena, indiferentan prema svemu osim prema materijalnim užicima, Beni ogromno zadovoljstvo nalazi u „osciliranju poput jo-joa“: u vožnji podzemnom železnicom tamo-amo po Menhetnu, bez cilja, on je slika mehaničke energije kao cilja same po sebi, slika kretanja bez usmerenja. Dok zaplet sa Stensilom uključuje potragu za principom harmonije, zaplet s Profejnom uviđa neizbežnost haosa, moć entropije da poništi poredak i pokrene ka smrti. Pinčon veruje da je doba mašina gurnulo puritanski strah od žena (tačnije, od seksa) ka njegovom konačnom uništenju, vodeći modernog čoveka dublje u zemlju fetiša, sve dok žena ne „postane potpuno, i u stvarnosti, (...) neživi predmet požude“ (str. 386). U meri u kojoj putovanje u prošlost ne otkriva nikakvo mitsko ili transcendentno značenje – dovodeći nas samo do vlastitog (šablonizovanog) bića od kog smo i krenuli – istorija ostaje bez značenja, neuverljiv način organizovanja značenja.

Sve te teme – moć entropije, ispraznost mita i istorije, mehaničke granice grada – oteotvorene su u izgubljenom gradu Vajsu, izmišljenoj viziji koja mnogo duguje naglasku Henrija Adamsa na entropiji. Doveden do konačnog ishoda, drugi zakon termodinamike kazuje da će svemir gubiti toplotu u skladu sa zakonom entropije sve dok sva materija i sva energija ne budu svedene na konačno stanje uniformnosti. Pinčonov Vajsu je smešten blizu jednog od polova i do njega se stiže penjanjem preko visokih planina, a potom putovanjem kroz zamršenu mrežu pećina, okovan je ledom, nepomičan, jalov i beživo-

tan. Kada stigne do njega, Hju Godolfin kopa kroz sneg par metara u dubinu i nalazi leš pauk-majmuna zakopan u ledu. Majmun je fizički izraz gubitka toplote koji se dešava u svemiru, kako se krećemo od tropa (majmun) ka polovima, od primitivnog ka civilizovanom, od divljaka ka gradu, od života ka smrti – što su dihotomije koje se provlače kroz Pinčonova najvažnija dela. T. S. Eliot se bavio svetom pre civilizacije i nagovestio da postoji mogućnost da ponovo stupimo u kontakt s izgubljenom primitivnom energijom koja bi, kada bi bila mitologizovana, mogla da iskupi posrnuti grad i bude novi izvor života, ali Pinčon ne nudi nikakvo mitsko rešenje. Umesto toga, njegov povratak primitivnom otkriva gubitak toplote nerazdvojan od našeg urbanizovanog, industrijalizovanog postojanja, i vodi nas u zaleđeni grad i u smrt. Na nekom nivou podudaranja i značenja, Menhetn i Vajsu, kao i mnogi drugi elementi u romanu, sučeljavaju se i čine, možda, i poslednje V. Pinčon razrađuje te teme u *Objavi broja 49* i *Dugi gravitacije*.

## II

Pinčon vidi moderni grad kao kraj jednog istorijskog procesa. Njegovi počeci ne mogu se odvojiti od uspona puritanizma i, kao što smo videli, nove komercijalne klase XVIII veka, koja je grad posmatrala kao deo jednog sistema profita. Nakon što su nova nauka i tehnologija stvorile mašinu, razmere grada su se izmenile, kao što je to Henri Adams uočio, a svet Device, ujedinjen mitskom imaginacijom, izmešten je usled Dinama. Sve je postalo podložno zakonima entropije i razjedinjeno, jer je princip funkcionisanja bio diskontinuiran i neodređen; moć Dinama bila je ograničena jedino vlastitim samouništanjem na tri nivoa: mehaničkom ili termodinamičkom, koji vodi otpadu, komunikativnom, koji vodi tišini, i ljudskom, koji vodi raspadanju i smrti.

U *Objavi broja 49* (1966), ljudska entropija stvorila je armiju odmetnika koji čine Tristero – onih koje je kapitalističko društvo potrošilo, čije su funkcije zastarele, a prisustvo postalo suvišno i nepotrebno. Tristero je tajna organizacija nastala da bi se suprotstavila puritanizmu i kapitalizmu. Poput Maksa Vebera i R. V. Tonija, Pinčon nagoveštava da je kapitalizam potekao od puritanske misli i njihovih verovanja, nalazeći dokaz za to u puritanskoj sekti, skervamitima, i u jakobinskoj drami *Kurirova tragedija*, čija je jedna verzija možda bila napad na puritanizam. U drami se pojavljuje Tristero, grupa koja je, čini se, nastala u doba pozne renesanse kao reakcija na monopol u poštanskom sistemu Nizozemlja koji su držale porodice Turn i Taksis iz Venecije. Nakon unutrašnjih nesuglasica oko prenosa vlasti, Ernando Hoakin de Tristero i Kalavera postao je njihov novi vođa, „možda ludak, možda iskreni buntovnik, a prema nekima, samo običan prevarant“ (*Objava broja 49*, str. 149<sup>2</sup>). Tristero su postali antiestablišment, razbaštinjeni; obučeni u crno (kao simbol noći/smrti/izgnanstva), sa znakom začepljene poštanske trube, otpočeli su sistematske napade na poštanske puteve porodica Turn i Taksis. Kako se prosvetiteljski kapitalizam širio na zapad, kontrasila koju je predstavljao Tristero širila se s njim. Zacrnjenih lica, prurušeni u Indijance na američkoj granici, vrebali su kurire Poni ekspresa i Vels Fargoa; kada su stigli do Tihog okeana, „glavni naglasak stavljaju na tišinu, impersonaciju, na opoziciju

<sup>2</sup> Svi citati iz romana prema: Tomas Pinčon, *Objava broja 49*, Svetovi, Novi Sad, 1992. Prev. sa engleskog i pogovor David Albahari. (*Prim. prev.*)

koja se maskira kao saveznik“ (str. 163). Akronim O.T.P.A.D. (Onemelog Tristera povratak angažovano dočekujemo) ukazuje na ideju o entropiji; Tristero se obnavlja negativnom entropijom, primanjem u svoje redove ljudskih promašaja, propalicâ ove ili one vrste, koje stvara Sistem. Oni su sigurni da mašine ne mogu doveka da proizvode otpadne nusproizvode; takođe veruju da komunikacioni i informacioni sistemi (uključujući i poštanski) koji služe održavanju moći, mogu biti podriveni, ostavljajući tišinu. Iz te entropijske tišine i otpada proisteći će smrt Sistema. U *Objavi broja 49*, Pinčon zamenjuje mitske i religiozne metafore naučnim: apokalipsa ustupa mesto entropiji.

Edipa Mas povezuje grad i Tristero; ona je novi detektiv u urbanom lavirintu. Kao što njeno ime nagoveštava, ona je kćer u lavirintu koja mora da se pomiri sa svetom Oca i njegovim Dinamom. Edipin zadatak je da izvrši testament Pirsâ Invereritija, koji je, poput Hauarda Hjuza, pomogao razvoj Zapada. Svojim razumevanjem komercijalnog sistema i svojim korišćenjem tehnologije, Invereriti je stavio zemljište pod svoju kontrolu, pretvarajući tu kontrolu u složen imetak i ogromno bogatstvo. Njegovo zaveštanje, otkriva Edipa, jeste sama Amerika: „...posvetila se nalaženju smisla u onome što je Invereriti za sobom ostavio ne pomislivši nijednom da je nasleđe bilo Amerika. ...njena ljubav [prema njemu ostaće] nesrazmerna njegovoj potrebi da poseduje, menja zemlju, podiže nove horizonte, lične antagonizme, stope rasta. 'Ne daj da stane', rekao joj je jednom, 'u tome je cela tajna, samo ne daj da stane'“ (str. 167). Edipin zadatak nije lak, ne samo zbog Invereritijevog ogromnog imetka već i zato što značenje u *Objavi broja 49* funkcioniše poput jezika, kao samozatvoren sistem znakova. Kako nam Pinčon kazuje, „iza hijeroglifskih ulica mora da se nalazi ili transcendentno značenje ili samo zemlja“ (str. 170). Pošto ne uspeva da otkrije transcendentno značenje, Edipi ostaje zemlja – ili tačnije misterija grada koji se ne da pročitati. Ona je poput prototipske postmoderne figure Rolana Barta, koju je Bart zamislio kao novog Robinzona Krusoa. „Kada bih morao da zamislim novog Robinzona Krusoa, ne bih ga smestio na pusto ostrvo, već u grad od dvanaest miliona ljudi [kakav je Tokio] gde ne bi mogao da rastumači ni govor ni pisanje: mislim da bi to bio moderan oblik Defoove priče“ (Barthes, str. 122).

U svojoj potrazi za značenjem Tristera, Edipa ne može da nađe nijednu sveobuhvatnu perspektivu koja bi objasnila pejzaž čiji je ona deo: um više ne može da dekodira grad. Znakovi ne uspevaju da ukažu na Boga iskupitelja, kao Robinzonu Krusou, već postaju u potpunosti samoreferencijalni, pothranjujući sumnje od kojih je krenula, ili, još gore, nagoveštavajući, ali ne i dokumentujući postojanje Tristera, što je približava paranoji (neizbežnom rezultatu straha koji sam sebe hrani u zatvorenom sistemu). Imamo informacije (nasumične podatke kao što su cene hartija od vrednosti na berzi) bez značenja (ne postoji kontekst koji omogućava princip predvidljivosti, kao što je brojanje po dva, što bi značilo da se sledeći broj u nizu može znati unapred). Što više informacija dobija, do manje značenja dolazi, a situacija u kojoj se nalazi postaje sve misterioznija. Kada poseti g. Tota, Edipa otkriva da je čak i istorija nepouzdana: Tot je priče što mu ih je pričao deda, nekadašnji vozač Poni ekspresa, pretvorio u crtaće o Gici Prasiću koje sada gleda na televiziji.<sup>3</sup> Edipa misli da može da potvrdi značenje Tristera jer se njihovo ime pominje u *Kurirovoj tragediji*. Ali kada se vrati ranijim verzijama drame, otkriva da postoji nekoliko različitih izdanja, i da svako protivreči prethodnom. Takva je sudbina postmodernog detektiva.

<sup>3</sup> Pinčon time odbacuje Tota, boga mrtvih u drevnoj egipatskoj religiji, koji je posedovao tajnu mudrost.

Kao puki konstrukt, grad postoji da bi ga Edipa pročitala. Ali onog trenutka kada uđe u takav sistem, u lavirint, ona gubi centralnu svest i nema ugao gledanja koji bi bio izvan sistema. Ona stalno dobija sopstvene povratne informacije, dok putuje, usredsređena na sebe, ka mestima sugestivnih imena Ehini dvorovi i San Narciso. Ipak, čak i grad kao stanje uma postoji i u fizičkoj stvarnosti i ima sopstvene energetske zahteve. Koliko god se takav grad činio nestvarnim, on postoji da bi se omogućilo poslovanje u poznom kapitalizmu i stoga je on podjednako kao i raniji gradovi energetski sistem, podložan, kao i oni, procesima stvaranja otpada i smrti.<sup>4</sup> Čak i u takvom sistemu, potraga za mitskim i spiritualnim nastavlja se, mada neuspešno, dok Edipa, poput stanovnika prvih gradova, putuje do groba da bi otkrila može li da komunicira s Rendijem Dribletom (čiji je duh možda zatvoren u flaši vina od maslačka s kojom se vraća). Scena pogreba često se javlja u urbanim romanima – Rastinjakovo putovanje na groblje Per Lašez, odlazak Leopolda Bluma na Glasnevin, Herstvudov pokop na groblju za prosjake, prisustvo Nika Karaveja na Getsbijevoj sahrani: sudbina čoveka u gradu često počinje ili završava se grobom.

Iako se čini da je pojedinac u Pinčonovim romanima neodvojiv od privatne sudbine, a kaos lavirinta dominantan, Pinčon nagoveštava i da mnogo toga zavisi od te flaše vina od maslačka. *Duga gravitacije* još direktnije predstavlja konflikt sila života i sila smrti, poistovećujući sile smrti s prosvetiteljskim mentalitetom koji je sada zahvatio Zapad. Njegovo osnovno pitanje jeste može li taj mentalitet potisnuti mitske impulse – recimo, želju živih da komuniciraju s mrtvima, želju čoveka da veruje u nešto što nadilazi njegova fizička ograničenja i da ima poverenja u stvarnost koja postoji nezavisno od prostih znakovnih sistema – tačnije, impulse koji su u velikoj meri bili odgovorni za prvobitni nastanak grada.

Kada jednom izgubimo transcendentno značenje, naša kontrola nad gradom nestaje. Sve ljudske vrednosti postaju razvodnjene; prijateljstvo i ljubav lebde nad provalijom; Edipin muž biva uništen upotrebom droga; njen ljubavnik počinu samoubistvo; njen terapeut poludi. Na kraju romana, Edipa se nalazi na obali okeana, s iznajmljenim automobilom između sebe i beživotnog kontinenta, držeći telefon koji ne radi. Došla je do ruba kopna u tom društvu mašina, zaviseći od tehnoloških oblika komunikacije koji je neprekidno izdaju. Ono što dobija, kao i s računarnom, jeste ono što unese. Ceo Los Anđeles pretvorio se u nekakve Ehine dvorove, kao što se zove motel u kome je odsela. Do kraja romana, svet se rasplinjava u solipsizam. Kada Edipa pokuša da uspostavi kontakt s čovekom iz Anonimnih Inamorata (grupe koja je odustala od svih vidova ljubavi i ljudskog kontakta), on joj spusti slušalicu.

Ugao posmatranja i posmatrani svet u *Objavi broja 49* drugačiji su ne samo od svetova Igoa i Balzaka, već i od svetova Zole i Džojosa, Vesta i Ficdžeralda. Na kraju *Objave broja 49*, Edipa odlazi na aukciju poštanskih maraka, u nadi da će naći ključni trag koji će joj otkriti značenje Tristera, ali ono što doživljava jeste samo još jedan u nizu događaja koji ukazuju jedni na druge. Supstancija je ustupila mesto znakovima, a stvarnost odnosima: sve što Edipa može jeste da stvori značenje, a ne da ga otkrije – a u urbanom lavirintu, to značenje ne može se odvojiti od konteksta u kome ga ona stvara.

<sup>4</sup> Insistirajući na iskonstruisanoj stvarnosti, postmodernizam nikada nije objasnio nezavisnost fizičke stvarnosti od proizvoda uma. Entropija je zakon fizike, a ne kulturni konstrukt; njeno delovanje je isto i u Severnoj Americi i u Južnoj Africi. Kada ne bi delovala na univerzalan način, ne bismo imali različite kulture, već različite univerzume.

Kroz celokupnu modernu istoriju, grad je bio energetski sistem koji je stvorio plodove prosvetiteljskog komercijalizma i industrijskog kapitalizma, a koji se istovremeno destruktivno hrani svetom prirode, ostavljajući za sobom neverovatan otpad. Svojom veličinom i anonimnošću, grad omogućava cvetanje živopisno ličnih istančanosti, što objašnjava zbog čega se pojedinac u gradu oseća istovremeno uzbuđenim i preplavljenim i bespomoćnim u njegovoj nepreglednoj veličini (Grana, str. 70). Uvek su na delu dva grada: jedan vidljiv, drugi nevidljiv; jedan na površini, drugi pod zemljom ili skriven; jedan carstvo umeća i kontrole, drugi misterije i meteža. Ali grad kao takav pretrpeo je radikalne promene, pošto je kapitalizam koji ga je stvorio prošao nekoliko faza. Do naših dana, odnosno vremena poznog kapitalizma, monetarni sistem je postao toliko složen da bi o njemu trebalo misliti kao o samozatvorenom i samonapajajućem sistemu pre nego o ičemu materijalnom. Što će reći, kako se priroda kapitalizma menja, menjaju se i mehanizmi njegovog funkcionisanja. Iako su kapitalizam i empirizam nastali istovremeno, posle izvesnog vremena izgubili su svoju međusobnu zavisnost.

Moderni grad uspostavio je novi skup ograničenja koja su označila najdalju tačku do koje muškarci i žene mogu ići i pri tom zadržati ljudskost. Imperativ ljudskosti proteže se od romantičara do modernista i biva transformisan u postmodernizmu. Kako postmodernisti eliminišu svest i iz subjekta i iz urbanog sveta, vlastito biće pretvara se u robu, zajedno s drugim predmetima; ono što je ljudsko postaje gotovo izgubljeno u procesu pročišćavanja, pri čemu nam ostaje samo svet stvari i predmeta, i odnosi između njih. To je kraj liberalne tradicije i njene vere u pojedinca. Moderni grad, koji je stvorio pojedinca, potom je uništio individualizam. Vlastito biće koje se pomalja iz Defoovog grada survalo se u lavirint Pinčonovog grada, a staro biće razlikuje se od novog, kao što se jednostavni mehanizmi Defoovog komercijalnog sveta razlikuju od složenog funkcionisanja svetskog grada. Svetski grad uzima veliki danak, dok se osećaj individualne slobode koji se javlja kod Defoa povlači pred totalitarizmom i represijom kod Pinčona.

### III

Pinčonova *Duga gravitacije* (1973) izlet je kroz posleratnu Evropu i Ameriku, koji se ponovo završava u Los Anđelesu, gde film nastavlja da se prikazuje čak i kada raketa samo što nije pala s neba. Roman dovodi u pitanje prosvetiteljsko verovanje da razum može da objasni svemir i principe rada prirode, kao i ideju da će nam takva objašnjenja omogućiti da se pomirimo s duhovnom i fizičkom stvarnošću. Čini se da je Pinčon fasciniran tehničkom genijalnošću neophodnom za izgradnju rakete, mada istovremeno vidi tehnologiju kao deo procesa uništenja i preispituje opravdanost tehnološke kontrole nad prirodom. Zaista, sprave koje izumimo počinju da nas kontrolišu i koriste, vodeći uništenju pojedinačnog identiteta. Slotrop je, recimo, kao dete uslovljen derivatom Impoleksa G do te mere da više nema kontrolu nad sopstvenim telom, uprkos određenoj meri razuslovljavanja. Posledica toga je postojanje neobične podudarnosti između mesta gde rakete padaju i mesta gde Slotrop uživa svoje seksualne veze, samo što posledica prethodi uzroku: rakete padaju nakon seksualnog čina.

Pinčon prosvetiteljstvo smatra odgovornim i za nacionalizam: veru da Amerika poseduje poseban identitet koji tek očekuje svoje ostvarenje u istoriji. Slično osećanje istorijske



važnosti i sudbine u Nemačkoj navelo je Karla Popera da preispita takva shvatanja u *Otvorenom društvu* (*Open Society*). To osećanje često vodi imperijalizmu – pretpostavljajući pravo da se nacija proširi izvan svojih fizičkih granica, naročito u nenaseljene krajeve. Pinčon obrađuje tu temu kada se bavi pitanjem naroda Herero i Skvalidozijem. Poput samog prosvetiteljstva, Pinčonov roman otpočinje u Evropi i završava se u Los Anđelesu, koncu jednog kulturnog nasleđa. Tamo naslućujemo kraj, raketu koja samo što nije pala s neba na bioskop iz kojeg ljudi izlaze. Za Pinčona, nasleđe prosvetiteljstva je neurotični vid postojanja. Naša želja da kontrolišemo prirodu, da joj nametnemo svoju volju, postaje nerazdvojna od sadizma i mazohizma, shvatanje koje mnogo duguje verovanju Normana O. Brauna da je analnost povezana s vlasništvom i smrću. Štaviše, Braun je stalni izvor referenci, u istom odnosu s *Dugom gravitacije* kao Homer s *Uliksom*: čini se da je u prosvetiteljsko stremljenje bogatstvu i moći utkana želja za smrću.

Prosvetiteljstvo je podsticalo i velika poslovanja, sistem moći čiji je deo vremenom postala i ideja o nacionalnoj državi – najpre zamenjena fašizmom i totalitarizmom, a zatim multinacionalnom korporacijom. To su „Oni“ koji u romanu naizgled vuku sve konce. Korporacija je predstavljena bukvalno i metaforično kao hobotnica, koja kontroliše obe zaraćene strane. Pinčon takođe preispituje ideologiju sadržanu u prosvetiteljstvu, pošto se nauka i politika ne mogu odvojiti od kulture, a sve one čine deo iste stvarnosti u koju je sažeta naša svest. Sve se nalazi u istoj ravni postojanja – i bioskop i rakete, i film i kultura – i nema razlike između čitanja romana i učestvovanja u kulturnoj stvarnosti izvan njega. Tako princip rada rakete i princip rada filmske industrije postaju povezani, a raketna industrija i film čine dva zapleta romana. Oni se razvijaju istovremeno (ponovo smo u domenu V); zaplet o raketi dominira čitavim romanom, a zaplet o filmu njegovom drugom polovinom.

Zaplet o raketi počinje time što rakete V2 padaju na London odražavajući Slotropov seksualni čin. Slotropova želja da shvati značenje tih događaja vodi ga u Zonu, gde ga posmatraju Vajt vizitejši i Pointsman. U Zonu spadaju domen Vajsmena/Blikera i mehanički svet koji su stvorili. U zaplet o filmu spadaju Pekler, koji za Blikera radi na Raketi 0000, raketi za koju se nadaju da će prevazići smrt. Umesto toga, ona pada na bioskop, poslednje dostižuće uma oslonjenog na razum, nauku i tehnologiju i kontrolisanje okoline. Kada proces uništenja jednom otpočne, ne znamo gde će se zaustaviti, kao što kraj romana nagoveštava.

*Duga gravitacije* je niz proširenih metafora, čime osujećuje bilo kakav realističan pristup čitanju romana. Sa svojim isprekidanim zapletom, roman se ne može čitati kao jedan od Dikensovih romana, pa čak ni kao Džojsov *Uliks*; to je naracija suprotna Drajzerovoj *Sestri Keri*, bez kauzalnih veza između poglavlja, bez razvoja zapleta, bez hronologije. Uobičajena „identifikacija“ s likovima nemoguća je, jer su oni lišeni vlastitog identiteta i uslovljeni kulturom; većina ih nema prošlost, ili ima prošlost koje ne može da se oslobodi. Roman ima bezličnog naratora, ali njegov glas često se, većinom bez upozorenja, povlači pred glasovima pojedinačnih likova, tako da ne znamo uvek ko govori. Roman je zbog toga namerno učinjen teškim – čas izostrava sliku, čas je muti – a dobar deo njegove složenosti potiče od narativne konfuzije koja iz toga proističe.

Pinčonov svet izuzetno se razlikuje od Džojsovog. Džojsova proza je kontinuirana (barem do *Fineganovog bdenja*), Pinčonova je diskontinuirana; svest čini središte stvarnosti kod Džojsa, dok je razložena na oblike kulture kod Pinčona – mit, istorija, vlastito biće i



svest su jedno. Organski svet Džojosa, gde su delovi povezani s celinom, postaje paranoični svet Pinčona, gde ne postoji središte, ne postoji princip jedinstva, niti način da se delovi povežu u nešto veće. Mit ustuknuje pred misterijom. Paranoični um nije odvojen od kulture; on je deo nove kulture, a u lavirintu dobija i fizički izraz. Konačno, za Džojsov grad postoji mogućnost iskupljenja; za Pinčonov ne.

#### IV

Pinčon i ostali postmoderni romanopisci postavljaju ista pitanja koja direktnije potežu kritičari poput Fredrika Džejmsona i Žana Bodrijara. Džejmsonov esej iz 1984. pod naslovom „Postmodernizam, ili kulturna logika poznog kapitalizma“ („Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“) bavi se mnogim osobinama onoga što on naziva postmodernizmom, ali njega najviše zanima urušavanje modernizma u postmodernu, koje je dovelo do sloma kategorija i distinkcija. Modernizam je, smatra on, pravio razliku između visoke i niske kulture, verovao u tradiciju (ili upotrebu prošlosti) i u vitalnost jezika. Postmodernizam, koji monumentalnu prošlost smatra istrošenom, upotrebljava „mrtve stilove“ ili književnost samo kao pastiš. Istorijski roman više ne može da predstavi prošlost, kaže nam Džejmson: ne možemo više sebe pozicionirati u vremenu na način koji bi istoriji dao autoritet, niti se pozicionirati u prostoru na način koji će dozvoliti značenju grada da se otkrije.

Sve to odražava pomak od industrijskog ka međunarodnom monetarnom društvu zaobljenom u sadašnjosti na račun prošlosti – društvu koje slavi površinu nad dubinom i naglašava prostor nad vremenom. Vrhunsko je zamenjeno banalnim: Tarnerov pejzaž ustupa mesto Vorholovoj ili Lihtenstajnovoj slici, a arhitektura Gropijusa ili Korbizjea dizajnu hotelâ Hajat Ridžensi Džona Portmana. Los Anđeles postaje grad van granica spoznatljivog, kao što ilustruje arhitekturni trop Portmanovog Hotela Bonaventura (videti slike 9 i 10). Hotel čine četiri cilindrična tornja koji su povezani sličnim tornjem u sredini. Nakon što se popnete iznad predvorja, ističe Džejmson, ulazite u nerazmrsiv splet, u Portmanov lavirint. Jedan toranj više se ne da razlikovati od drugog, i nema nikakvih obeležja razgraničenja. Džejmson taj trop proširuje na celokupni današnji Los Anđeles. Kretati se od hotela prema gradu znači kretati se unutar istovetnog polja sile – prostora koji je ispunjen, ali ne i uređen. Um, moć svesti, na kraju nas izneverava u tom hiperprostoru.

U svojoj konstrukciji postmodernizma, Bodrijar nudi radikalno drugačije stanovište. Odbacujući Džejmsonov marksizam, on primenjuje semiotički sistem na doba konzumerizma, reklamiranja i masovnih medija. Te nove tendencije, veruje Bodrijar, podrile su osećaj različitosti koji održava odnos između znaka i označavanja. Posledica toga jeste to da ne postoji način na koji možemo razlikovati uobrazilju od stvarnosti – one su međusobno toliko isprepletene da su i jedna i druga izmenjene – i ostaje nam samo simulakrum, proizvod ponavljanja gde ni ne postoji početni čin. Oba teoretičara tvrde da su subjekt i ljudska svest ozbiljno ugroženi, ali navode različite razloge za to. Džejmson vidi pozni kapitalizam kao vid eksplozije, koja stvara sve veće koncentrične krugove konspirativnih aktivnosti što onemogućavaju ljudskim bićima dešifrovanje sveta. Bodrijar, s druge strane, vidi eru konzumerizma kao ogromnu imploziju, pojedinca nadjačanog i prestimulisanog navalom medija i trendova, sve dok nervni završeci ne postanu ogoljeni i iskrzani, stvarnost nadre-

alna, i konačno ne bude dostignut „hiperprostor“. Los Anđeles je postao vrhunsko otelotvorenje tog implodiranog trenutka u hiperprostoru u kom se slivaju uobrazilja i stvarnost. Za Džejmsona, Hotel Bonaventura i Gerijeva kuća suština su postmodernog Los Anđelesa, dok Bodrijar prisvaja Diznilend: „Diznilend svojim postojanjem, zapravo, prikriva činjenicu da je 'stvarna' zemlja, 'stvarna' Amerika, u stvari Diznilend (...) Diznilend je postavljen kao imaginaran, kako bi podržao verovanje da je sve ostalo stvarno, mada Los Anđeles i Amerika, koji ga okružuju više nisu stvarni, nego spadaju u vrstu nadstvarnog i simulacije“ (*Simulakrumi i simulacija*, str. 16<sup>5</sup>).<sup>6</sup>

Uprkos njihovom stvarnom neslaganju oko načina na koji postmoderni grad funkcioniše, Džejmson i Bodrijar ipak dele zajedničko polazište: nadrealno ipak intenzivira osećaj nereda i haosa, pojačava osećaj strepnje i napetosti u urbanom lavirintu. Stoga grad, koji je nastao da bi odgovorio na različite ljudske potrebe, sada možda snosi odgovornost za ometanje naših pokušaja da te potrebe zadovoljimo. Los Anđeles, poput svih gradova, nestvaran je za oba kritičara. Za Džejmsona to je lavirint bez središta, van granica shvatanja paranoičnog subjekta (mada mu je dostupan putem marksističke teorije, što je kontradikcija kojom se nikada nije pozabavio). Za Bodrijara, to je izvor protivrečnih stimulusa, koji poriče predvidljivu stvarnost, subjekt utonuo u nadrealno, dok proizvedeni predmeti i doživljaji poprimaju sopstvenu stvarnost. Džejmson nas centrifugalno izbacuje iz Los Anđelesa, Bodrijar nas centripetalno vraća u njega: ni u jednom slučaju ne postoji središte kojeg bi um mogao da se drži.

## V

Pitanja koja zanimaju Pinčona muče i mnoge njegove savremenike, a on je pomogao u stvaranju postmodernog diskursa koji određuje kako konceptualizujemo književni grad kao zamišljenu stvarnost. Na primer, ista vrsta urbanog diskontinuiteta javlja se u delima Dona DeLila, autora s impresivnim narativnim opsegom; on je ponovo otkrio značajne podžanrove poput detektivskog romana (*Pas u trku*, 1978) i naučne fantastike (*Ratnerova zvezda*, 1976). DeLilo pokazuje kako je stvarnost pretvorena u različite narativne diskurse, ukazujući na način na koji stvaramo takvu „stvarnost“, i preispitujući najbitnije pretpostavke o prirodi američke kulture prikazane u književnim delima. U *Belom šumu* (1985), bavi se tim problemom kulturne stvarnosti, a u *Vagi* (1988) ga primenjuje na preispitivanje važnog istorijskog događaja (ubistvo predsednika Kenedija). U tim i ostalim delima, DeLilo dekonstruiše dekonstrukciju: čini korak dalje od radikalnog skepticizma da bi pokazao kako sistem kulture sam sebe potvrđuje kako bi stvorio značenje. Mada ti romani ne teže da prikažu neku teoriju o gradu, oni ipak idu u prilog verovanju da je grad sistem koji sam sebe održava; štaviše, stvarnost podrazumeva niz međusobno povezanih ciklusa koji nas vraćaju prirodi, gde smo pozvani nazad onome što nas biološki nagoni.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Citirano prema: Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991. Prev. sa francuskog Frida Filipovič. (Prim. prev.)

<sup>6</sup> Bodrijar veruje da su znakovi gubili svoje referencijalne osobine u etapama: isprva znak odražava bazičnu stvarnost (kao kod Defoa); zatim znak „maskira“ tu stvarnost (kao u Konradovom Kongu); zatim znak maskira odsustvo bazične stvarnosti (kao kod Beketove upotrebe Dekarta); i konačno, znakovi više nemaju nikakav odnos sa stvarnošću (kao u Diznilendu).

<sup>7</sup> Postoji možda veza, kao što novije kritike nagoveštavaju (v. recimo Civello) između DeLilovih

Roman koji može da posluži kao komentar i na Pinčona i na tu analizu jeste *Mesečeva palata* Pola Ostera (1989). Oster je sjajan kada treba ukazati na neobjašnjive aspekte grada, na misteriju njegove ispezovanosti. Idući na posao kod g. Efinga, narator vraća Efigovog sina njegovom izgubljenom ocu i zauzvrat nalazi vlastitog oca; „divljina“ Central parka vodi divljini pustinje Juta; ulice njujorške kineske četvrti vode obalama Tihog okeana i dalje, do Kine; istorija Amerike stara je koliko i istorija grada i vodi novim granicama, do obale Pacifika i na Mesec. Nakon što provincija biva sabijena u urbani prostor, slučajnosti se množe, a grad postaje kapija što vodi misterijama života, prošlog i sadašnjeg. Upravo taj osećaj misterije Edipa Mas ne može da obrazloži.

Oster obrađuje dobar deo istih tema u *Njujorškoj trilogiji*. U *Gradu od stakla* (1985), Kvin doživljava grad kao puku slučajnost. Jedan pogrešan poziv uvlači ga u život porodice Stilman. Piter Stilman stariji, profesor istorije, postaje opsednut svojom teorijom o Padu – koji vidi ne kao pad u greh već u carstvo Vavilona. U Rajskom vrtu, reči nisu bile arbitrarni znakovi već su otkrivale suštinu stvari. Ako ljudski pad podrazumeva pad jezika, onda ljudsko iskupljenje podrazumeva rekonstrukciju jezika Raja. Stilman veruje da je taj zadatak čekao Ameriku, novi svet, i njenu divljinu. Unajmljen da prati Stilmana u njegovim tumananjima po gradu, Kvin postaje nalik nekom Poovom junaku, koji prati čoveka u gomili. Dok Stilman šeta po gradu, kupi sa sobom svakojako smeće, kojem zatim daje novo ime, u pokušaju da svakom predmetu da suštinsko značenje; njegovo interesovanje za urbano smeće povezuje ga s Edipom Mas u *Objavi broja 49*. Svaki dan Stilmanovih putovanja kao da opisuje jedno slovo abecede, koja zajedno ispisuju reči VAVILONSKA KULA. Urbano putovanje je hermeneutički krug. Kao ni Edipa, Kvin ne zna da li je istinu otkrio ili je samo izmislio: sve se svodi na proizvode njegovog vlastitog uma. Kada Stilman nestane, Kvin oseća da je izgubio nešto značajno – da se definisao putem urbanog haosa koji je Stilman uneo u njegov život. Ipak takav kaos, čini se, ne ostavlja mogućnost iskupljenja: Stilman se ubija skočivši s Bruklinskog mosta, koji je za Harta Krejna simbol neostvarenog jedinstva. Nada koju pruža divljina ne može se povratiti; ostaje nam grad, koji je, kao pali jezički sistem, sve što imamo. Nikada se ne možemo vratiti suštinskom značenju, jer nasumične veze koje uspostavljamo u gradu otkrivaju prirodu jedine stvarnosti koju možemo znati. Moramo sebe definisati u skladu s takvom nasumičnošću, uprkos njenoj nepredvidljivosti i njenim protivrečnostima.

U *Zaključanoj sobi* (1986) naratorov život definisan je nasumičnim događajima kada on pristane da rediguje Fenšoova književna dela i da pomogne da se ona objave. Fenšo je nekadašnji prijatelj koji je misteriozno nestao. Taj zadatak određuje njegov život: on se ženi Fenšoom ženom, usvaja njegovo dete, živi od njegovih tantijema. Fenšo je njegov drugi identitet, otkriven u gradu. Narator se i poistovećuje s njim i mrzi ga, što nagoveštava da nam se u drugima obično ne dopada ono što je najviše nalik nama. Na kraju narator razgovara s Fenšoom kroz vrata zaključane sobe. Kakvo god značenje Fenšo može da otkrije, ono se nalazi u crvenoj svesci koju daje naratoru. Grad i jezik spajaju se u toj svesci, ali narator odbija da je pročita, i odlučuje da Fenšo, kao i grad, ostane misterija.

Osterovi romani oslanjaju se na književna dela koja im prethode, naročito dela Poa i Hotorna. Njegove likove na najneposredniji način definiše nasumičnost grada, koji je carstvo nepoznatog, a čije misterije su na neobjašnjive načine uvek pred njima. Oni tako

sebe definišu spram jezičkog sistema koji odbija da miruje. Odnos između Kvina i Stilmana, ili između naratora i Fenšoa, nije odnos između Uliksa i Leopolda Bluma. Ne postoji utvrđena veza između Osterovih likova i prošlosti: grad može da ponovo ispiše stare priče, i to i čini, a značenje je sada stvar slučajnih odnosa. Kao u Poovoj pripovesti „Čovek gomile“, Osterov grad i jezik koji on stvara „ne mogu se pročitati“.

U romanu *U zemlji poslednjih stvari* (1987) Oster koristi grad na možda najdirektniji način – u ovom slučaju, futuristički grad koji je sam sebe entropijski iscpreo. Stanovnici grada žive ili tako što recikliraju mrtve (što ukazuje na Dikensov roman *Naš zajednički prijatelj*) ili tako što izbavljaju predmete iz otpada (što ukazuje na Pinčonovu *Objavu broja 49*). Taj grad budućnosti spaja najgore moguće elemente istorijskog grada: u njegovom središtu nalazi se neki vid brutalne vlasti ili preteće opasnosti, a na njegovim marginama nasumična potraga za smećem od koga život zavisi. Prosvetiteljska očekivanja okrenuta su naopako: pošto je uspeo da osiromaši prirodu umesto da je stavi pod svoju kontrolu, grad je stvorio potpuno iracionalnu vrstu institucionalne moći. Razum i uzdržanost nestali su pred golom silom i prepredenošću: silom vlasti, prepredenošću građana. Da bi čovek preživeo u takvom svetu, mora pomno da čita znakove, da zna gde da traži smeće i kada da izbegne bezumnu vlast. U tom „Gradu uništenja“, Oster nas vodi od ranog grada, preko naglašeno institucionalizovanog i funkcionalnog komercijalnog/industrijskog grada, na drugu stranu postmodernog entropijskog grada. Njegova vizija vodi nas u čorsokak.

Oster pokreće ključna pitanja: koliko daleko nas grad može odvesti u nepoznato? Koliko daleko nas neuspele prosvetiteljske vrednosti mogu odvesti izvan granica konvencionalnog grada, izvan nas samih, našeg osećaja ljudskosti? Oster prikazuje ljudska bića koja je prepravio futuristički grad, međutim, Filip K. Dik čini korak dalje. Njegova naučnofantastična verzija neobjašnjivog vodi nas u domen gde je za urbanu tehnologiju ljudskost suvišna, i to pre svega u romanu *Da li androidi sanjaju električne ovce?* (1968), po kom je snimljen holivudski film *Blejdraner* (1986). U Los Anđelesu budućnosti – gradu etnički raznovrsnom – kibernetika je gurnula svest i izvan granica ljudskih bića. Ne samo što se svest ne može odvojiti od svog konteksta, već se ne može odvojiti ni od veštačke inteligencije koja je duplicira. Dik koristi tu situaciju da bi postavio neizbežno pitanje: kako razlikovati ljudsko biće od neljudskog, kada im je funkcija ista? Književni naturalizam morao je da odredi gde prestaje životinja a počinje čovek; kibernetika mora da napravi istu tu distinkciju između čoveka i mašine. Ljudska suština više nas ne razdvaja od ostalih bića u okruženju. U romanu kao što je *Neuromanser* Vilijama Gibsona (1984), ljudi prosto jesu njihovo okruženje, a gde ljudi počinju a grad prestaje više nije smisljeno pitanje. Konačni izazov grada jeste izazov samoj ideji ljudskosti.

(S engleskog prevela **Viktorija Krombolc**)

Izvornik: "From Myth to Mystery", šesnaesto poglavlje u knjizi *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* Richarda Lechana, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1998.