



RED U „ENTROPIJI“ TOMASA PINČONA

Među svim kratkim pričama Tomasa Pinčona „Entropija“ je privukla najveću pažnju kritike. Toni Tener karakteriše je kao „njegovu prvu značajnu kratku priču“, a i drugi kritičari odali su priznanje njenoj prefinjenoj strukturi.¹ Ako imamo u vidu naredna Pinčonova dela, ono što pobuđuje pažnju u ovoj priči jeste primena modernog naučnog koncepta na prozu. Kao što En Mengl tvrdi, entropijom se u velikoj meri bavi i *Objava broja 49*.² Ipak, ova priča nije značajna samo kao rana obrada kasnije teme u Pinčonovoj prozi; ona sama po sebi predstavlja dramtizaciju koncepta entropije i načina na koji on može biti primenjen na ljudsko ponašanje.

Priča se odigrava u jednoj stambenoj zgradi u Vašingtonu, u februaru 1957. godine. U jednom stanu (nižem od dva u kojima se radnja odvija) zabava koju priređuje Čufta Maligen je pred novim zamahom. Ljudi su opruženi po stanu u različitim fazama pijanstva, a kvartet džez muzičara sedi u dnevnoj sobi i sluša ploče. Veoma rano u toku priče, čovek po imenu Sol ulazi preko požarnih stepenica u Maligenov stan i objašnjava kako se upravo posvađao sa svojom ženom Miriam. Zatim ulaze drugi ljudi – tri studentkinje i pet pripadnika američke mornarice. Dok pijanstvo i buka rastu, izbija tuča i zabava preti da se pretvori u haos. Nakon određenog razmatranja, Maligen odlučuje da smiri sve i ponovo uspostavi red. To i čini. Radnja u „Entropiji“ zbiva se naizmenično na Maligenovoj zabavi i u stanu iznad, gde Kalisto i njegova partnerka Obad pokušavaju da izleče bolesnu pticu. Taj stan je svojevrсна staklena bašta, potpuno samostalan ekološki sistem. Kalisto je, poput Henrija Adamsa, opsednut iscrpljivanjem energije i on diktira svoje memoare – možda budućem naraštaju, mada verovatnije kao vežbu solipsizma. Ptica umire, a Obad, odustavši od ekološke ravnoteže koju su gradili proteklih sedam godina, odlazi do prozora i razbija ga. Priča se završava dok njih dvoje čekaju da se unutrašnja i spoljašnja temperatura izjednače i padne noć.

Naravno, ovaj kratak pregled radnje ne objašnjava njenu vezu sa naslovom, a kako bismo je razumeli moramo uzeti u razmatranje različite definicije „entropije“ kakve nude standardni moderni rečnici. *Vebsterov treći novi internacionalni rečnik* definiše ovaj koncept na sledeće načine:

1. [U termodinamici] Veličina koja je mera količine energije sistema koji nije sposoban da izvrši rad...
2. [U statističkoj mehanici] Faktor veličine koja je funkcija fizičkog stanja mehaničkog sistema...

¹ Tony Tanner, *City of Words. A Study of American Fiction in the Mid- Twentieth Century*, London: Jonathan Cape, 1971, str. 153.

² Anne Mangel, „Maxwell’s Demon, Entropy, Information: *The Crying of Lot 49*“, *Tri-Quarterly* 20 (zima 1971), str. 194–208.

3. [U teoriji komunikacije] Mera efikasnosti nekog sistema (u vidu koda ili jezika) u prenošenju informacija...
4. Konačno stanje dostignuto degradacijom materije i energije u univerzumu: stanje inertne uniformnosti sastavnih elemenata; odsustvo forme, obrasca, hijerarhije, diferencijacije...³

Za Pinčonovu priču od najmanje je važnosti drugo značenje, budući da je na njega samo jednom letimično bačen pogled u Kalistovom diktatu. Ako uzmemo u obzir superpozicionirane nivoe radnje počev od Kalistovog staklenika, preko Maligenove zabave i na kraju Solovog stana ispod, jasno je da stanovi čine šematske analogije sa redom četvrtom, prvom i trećom definicijom. Kalistova glavna preokupacija je konačno iscrpljivanje energije, „toplotna smrt“ kosmosa. Maligenove partijaše sve karakteriše apatija i inertnost, te ironično predstavljaju primer energije nesposobne za rad. Na kraju, Sol sa svojom ženom raspravlja o teoriji komunikacije i razgovara sa Maligenom (bez naročitog zaključka) o velikom udelu čiste „buke“ koja čini ljudski govor. Napolju, van ove stambene zgrade su ulica i vremenske prilike, koji su, implicitno, takođe izvan ove višestepene metafore.

Toni Tener daje sledeće tumačenje zgrade:

Kuća... je neka vrsta paradigme moderne svesti; donji deo preplavljen je bukom modernih rasonoda i oseća slabosti značajne komunikacije, dok gornji deo teži da ostane na nivou muzike, ipak naslućujući da u sav taj napor, koji je poput sna, prodire život. Život u tom kontekstu nije samo zabava u stanu ispod, već i vremenske prilike.⁴

Ovo zasigurno objašnjava veliki kontrast između Kalistovog staklenika i Maligenove zabave. Prvi je snolik i zatvoren u sebe, drugi je zemaljski i otvoren za pridošlice. Ali, Tener pravi procene koje priča ipak ne priziva. Kalistov svet jeste poput sna, ali ga Pinčon ne ironizuje suprotstavljajući mu spoljni „život“. On je takođe deo života, života uma, a i ako jeste nedovoljno otporan na spoljne pritiske, to važi jednako i za Maligenovu žurku. Pinčon ne postavlja razliku između „života“ i „ne-života“: on dramatiše različita značenja centralnog koncepta i istražuje njihove uzajamne veze.

Već sada trebalo bi da nam postaje jasno da Pinčon ne koristi reč „entropija“ neprecizno. U gorepomenutoj studiji o američkoj modernoj prozi, Tener smatra ovaj koncept toliko značajnim da mu posvećuje čitavo poglavlje i ističe da je postao veoma pomodan termin, koji se površno koristi kako bi označio propadanje.⁵ Pinčon je kao student na Univerzitetu Kornel pohađao kurseve iz fizike, što sigurno objašnjava tačnost naučnih referenci u ovoj priči. Pa ipak, mada je osnovni koncept teško obuhvatiti, Pinčonova priča zahteva malo više tehničkog znanja od onog koje nude definicije u rečnicima.

Epigraf priče preuzet iz *Rakove obratnice* Henrija Milera već nas uvodi u jedno područje metafore. Odlomak proriče da neće biti promene vremena i najavljuje, u sumornom fatalizmu, osuđeničku sliku čovekove budućnosti: „Mi moramo uhvatiti korak, korak u gustoj

³ *Webster's Third New International Dictionary*, 2 toma, Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Co., 1971, tom I, str. 759b.

⁴ *City of Words*, str. 154.

⁵ „Everything Running Down“, *City of Words*, str. 141–152.

koloni ka zatvoru smrti.⁶ Odmah nam je ponuđena jedna metafora – nepromenljivo vreme kao amblem beznadežnosti. Jukstapozicijom epigrafa i naslova Pinčon nas zatim poziva da proširimo metaforu, posebno u pravcu četvrte definicije „entropije“ iz rečnika. Odlomak zapravo izostavlja dve rečenice koje prethode gore citiranim, naime: „Naši su se heroji pobijali, ili se ubijaju. Heroj, prema tome, nije Vreme, već Bezvremenost.“⁷ Ove rečenice javljaju se na početku romana i daju uvodnu reč temi – odsustvu promene i namernom naglašavanju negativnih ili izokrenutih vrednosti. Ipak, važno je da prepoznamo da Miler ovde rezimira Borisove stavove. Milerov surogat-pripovedač ne prepušta se apokaliptičnoj sumornosti svog prijatelja i čak ga smatra komično melodramatičnim. Zaista, samo tri rečenice nakon sumiranja Borisovih „proročanstava“ narator kaže: „Ja sam najsrećniji čovek na svetu“, što je veoma vesela izjava za nekoga ko je preokupiran sveopštim propadanjem. Ova razmena između pripovedača i Borisa izaziva dosta humora u Milerovom romanu i Pinčon, odabirom ovog odlomka za epigraf, uvlači nesmotrenog čitaoca u neku vrstu zamke. S jedne strane, metafora sa vremenom čini lako razumljivim apstraktni koncept entropije, dok sa druge, proročanstvima manjka autoriteta čak i u Milerovom romanu. Prema tome, ne bi trebalo brzopletu zaključiti kako Pinčon odobrava ovu metaforu. Pre bi se reklo da on uvodi jednu temu, jednu nit značenja, koje će se latiti u ranoj fazi priče.

Izvan vašingtonske stambene zgrade pada kiša i vreme je vrlo promenljivo. Tipično je za Pinčona da brižljivo beleži vreme koje početkom februara 1957. *jeste bilo* ćudljivo i praćeno obimnim snežnim padavinama i poplavama.⁸ Pinčon skreće pažnju na vreme prvenstveno zbog njegovog metaforičkog odjeka. To doba godine je neka vrsta lažnog proleća koje karakterišu nasumične promene vremena i opšte osećanje depresije – barem je tako sa gostima Maligenove zabave. Oni su, Pinčon navodi, „neizbežno i nepopravljivo romantični“. I nastavlja:

A kao što svaki pravi romantičar to dobro zna, duša (spiritus, ruach, pneuma), u biti, nije ništa drugo do vazduh; potpuno je prirodno da ova izopačenost u atmosferi treba da bude rekapitulirana od strane onih koji je udišu. Tako da osim javnih komponentata – praznika, turističkih atrakcija – postoje privatna meandriranja, povezana sa klimom, kao da je ovaj kratak vremenski period stretto prolaz u fugu te godine: nasumično vreme, besciljne ljubavi, nepredviđene obaveze: meseci koje bi čovek mogao lako provesti u fugi, jer za veliko čudo, kasnije, vetrovi, kiše, strasti februara i marta se u tom gradu ne pamte, kao da ih nikada nije ni bilo. (92–93)

Prva rečenica, kojom se očigledno implicira da narator nije romantičar, udaljava čitaoca od teksta dovoljno da ovaj prepozna da je posredi preispitivanje poretka. Za argumentom o povezanosti duše i vremenskih prilika sledi lažna logika zasnovana na etimologiji i svakako ukazuje na pasivnost onih koji veruju u ovu vezu. Oni jednostavno „rekapituliraju“ vreme i predaju se slučajnim meandriranjima i nasumičnim promenama. U dugačkoj narednoj rečenici Pinčon skreće sa muzičke metafore ka psihološkom značenju „fuge“, kao

⁶ U tekstu se pri citiranju delova priče služimo sledećim prevodom: Tomas Pinčon, „Entropija“, *Delo*, God. 35 (1989) br. 1/3, prevod Dejan D. Marković, str. 91–108. (*Prim. prev.*) Naredne napomene o broju stranica biće inkorporirane u tekst.

⁷ Henry Miller, *Tropic of Cancer*, London: Calder, 1963, str. 1.

⁸ *Newsweek* (11. februar 1957), str. 14.

periodu naizgled racionalnog ponašanja koje prati amnezija.⁹ Na početku odlomka izgledalo je kao da nam se nudi određeno načelo, ali zatim, stvaranjem odmaknutosti kod čitalaca, promenom osnovne metafore i ukazivanjem na pasivnost ljudi o kojima je reč, Pinčon ironično umanjuje značaj čak i sopstvene priče. Ako događaji zavise od promene vremena i amnezije, onda je i njihov reprezentativni ili psihološki status doveden u pitanje. Onda su oni, prosto, lokalne „izopačenosti“.

Nasuprot stanovištu o očigledno nasumičnoj promeni Pinčon postavlja Kalistovo viđenje vremena. I Kalisto primećuje njegovu promenljivost, ali je daleko više obuzet konačnim opštim iscrpljivanjem energije, toplotnom smrću univerzuma koju su predvideli neki kosmolozi sledeći Klausijusovu teoremu koja kaže da entropija teži maksimumu. Kalisto, prema tome, ne pridaje značaj prozaičnim detaljima kao što su kiša ili sneg; njega mnogo više uznemirava činjenica da je napolju već tri dana temperatura konstantno 37°F. Poput Milerovog Borisa, on podozreva „da su u pitanju predskazanja apokalipse“ (94). Kada dikтира svoje memoare, Kalisto kombinuje reči kao što su „vizija“ ili „prorok“ sa naučnim podacima, što sugerise da smešta svoju građu u nenaučni, kvazireligiozni obrazac. U stvari, uprkos svim razlikama između njegove opsesije krajem i verzije patetične obmane parti-jaša, oba gledišta bi se slobodno mogla nazvati „romantičnim“.

Tri puta u toku priče Kalisto traži od Obad da proverí spoljašnju temperaturu, čime pravi paralelu sa sličnom radnjom u jednom ranijem modernističkom delu – Beketovom *Kraju partije* (1958). Na početku predstave Ham šalje Klova do prozora:

HAM (pokaže prema prozoru, desno): *Jesi li pogledao?*

KLOV: *Jesam.*

HAM: *Pa?*

KLOV: *Ništa. Ništica.*

HAM: *Trebalo bi da padne kiša.*

KLOV: *Neće da padne kiša.*¹⁰

Odnos Hama i Klova, kao i njihov koncizni idiom u dijalogu paralelni su sa onim između Kalista i Obad. Poput Kalista, i Ham vodi duge monologe, a najduži se gubi u tišini na kraju predstave. U Pinčonovoj priči, međutim, pada kiša, što čini značajnu razliku. Kalisto, izuzev ne naročito značajne činjenice da je temperatura nepromenjena već tri dana, ima samo teorijske razloge za svoju sumornost. U Beketovoj drami, sumornost na sceni ublažena je dijalozima čiji humor doslovno popunjava vreme pre konačnog kraja. Oba dela sadrže preapokaliptičke elemente, ali su kod Pinčona oni povereni uglavnom Kalistu. Pinčon, dakle još jednom upućuje na značaj vremenskih prilika, ali se ne priklanja nijednom stavu.

Pinčonova uzdržanost u vezi sa Kalistom javlja se veoma jasno u opisu njegovog stana, naročito u ovim rečenicama:

Pomešani sa zvucima kiše pristigoše prvi, probni, mrzovoljni, jutarnji glasovi drugih ptica, skrivenih u filodendronima i malim palmama: krpice skerletne, žute i plave boje provučениh kroz

⁹ Na ovo ukazuju Robert Redfield i Peter L. Hays u: "Fugue as Structure in Pynchon's 'Entropy'", *Pacific Coast Philology*, sv. 12 (1977), str. 55.

¹⁰ Citirano prema: Semjuel Beket, *Kraj partije*, Beograd: Nolit, 1984, prevod Aleksandar Saša Petrović, str. 125.

rusoovsku fantaziju, tu džunglu u staklenoj bašti na čiju je izgradnju utrošio sedam godina. Bila je to hermetički zatvorena, sićušna teritorija pravilnosti u gradskom haosu, kojoj su bili strani vremenski hirovi, nacionalna politika, ili bilo kakav građanski nered. (93)

Poređenje sa slikom Anrija Rusoa gotovo i nije bilo potrebno kako bi se pokazalo da je ovaj prizor maltene artefakt, groteskno izmeštena džungla koja možda poseduje svoj unutrašnji balans, ali je zapravo stilizovana isto koliko i Rusoova dela. Naglasak na odbrambenosti, gde je spoljašnji metež kao nekakva agresivna sila, nosi u sebi ironiju. Jer, Kalistova staklena bašta možda jeste hermetički zatvorena, ali ona je u sebe zarobila i njega i Obad. Drugim rečima, bašta je egzotični zatvor. Zatim, Kalisto je rešen da isključi sve haotične elemente, ali postoji jedan oblik energije koji ne uspeva da kontroliše – zvuk. Buka koju stvara kiša prodire iz spoljašnjosti, a muzika iz stana ispod. Čini se, dakle, kako Pinčon žuri da nam, čim ugledamo stan, ukaže na uzaludnost Kalistovog poduhvata. Ako je tako, poslednji Obadin gest – razbijanje prozora, nagoveštava nam se od samog početka.

Krhkost Kalistove staklene bašte Pinčon čini vidljivom i dok predočava uznemirenost Obade povodom spoljašnje buke. Takvo „propuštanje“ predstavlja otvorenu pretnju njihovom poimanju reda:

Arhitektonskoj čistoti njenog sveta neprestano su pretili takvi nagoveštaji anarhije: praznine i izbočine i krive linije, i pomeranje ili naginjanje ravni kojima je ona morala bez prekida da se prilagođava da se čitava ta struktura ne bi razmrskala u darmar apstraktnih i besmislenih signala. (98)

Epitet „arhitektonski“ („architectonic“ – *Prim. prev.*) lukavo je odabran, s obzirom na to da se podjednako može odnositi i na arhitektu i arhitekturu. Na ovaj način Pinčon izbegava da razdvoji „strukturu“ od Obad i implicitno, od Kalista. Obad u stvari personifikuje poredak koji nastoji da očuva. Njegovo očuvanje ogleda se u fizičkim gestovima i uznemirenosti. Ona mora da „prilagođava“, ali šta – sebe ili strukturu? Zapravo, Kalisto i Obad su melodramatičari forme. Oni razmišljaju u vidu snažno suprotstavljenih krajnosti (anarhija nasuprot redu) i, iako Kalisto tobože iščekuje iscrpljivanje energije (koje i ne bi bilo toliko dramatično), njega i Obad daleko više uznemirava odsudni trenutak u kome bi u njihovoj staklenoj bašti mogao nastati kaos. To bi, sa njihovog stanovišta, bila istinska kataklizma.

Kada Kalisto počne da diktira svoje memoare, postaje jasno da je on parodija Henrija Adamsa, tačnije autora *Obrazovanja*. Kalisto živi u Vašingtonu, kao i Adams u vreme pisanja knjige. Obojica govore o sebi u trećem licu; obojica pokušavaju da artikulišu kulturne implikacije modernih naučnih teorija; obojica su veoma impresionirani Vilardom Gibzom, koji je, prema Adamsu, bio „jedan od najvećih Amerikanaca, sudeći po njegovom položaju u nauci“.¹¹ Što zbog različitih biografskih, što zbog razloga temperamenta, Adams zauzima pasivan stav (otud i upotreba trećeg lica) te neprekidno ismeva sopstvenu neuspešnost. Za Pinčonovu priču ključno poglavlje *Obrazovanja* je „Devica i Dinamo“, u kojem se sučeljavaju dva osnovna simbola kod Adamsa. Njegov estetički idealizam, na koji Pinčon ironično aludira u Kalistovom imenu (tj. „najlepši“) uzmiče pred modernim oličenjima sile. U pokuša-

¹¹ Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, Modern Library Edition, New York: Random House, 1931, str. 377.

jima da napravi poređenje modernog naučnog pojma sile sa religijom, Adams ima osećaj da luta po lavirintima. Njegov karakteristični odgovor je da čin pisanja prepusti sam sebi:

U takvom lavirintu, štap je sila maltene značajnija od nogu, olovka gotovo da postaje pas – vodič, koji ga čuva od stranputica. Olovka radi sama od sebe, i deluje kao ruka koja modeluje materijal iznova i iznova, sve do oblika koji mu najviše odgovara. Oblik nikada nije proizvoljan, već je neka vrsta izrastajuće kristalizacije, kao što svaki umetnik i suviše dobro zna...¹²

Adams odvrća čitaoca od početnog impulsa ka krajnjem razumevanju i dramatizuje automatizam pisanja. Različite analogije sa pisanjem kriju – mada samo delimično – Adamsovu tendenciju ka samosažaljevanju. U poslednjim poglavljima *Obrazovanja* on konstantno govori o sebi kao ostarelom i nemoćnom, a nagoveštaj istovetne melanholije nalazimo i u Kalistovom viđenju svog stanja kao „tužne umiruće jeseni srednjeg doba“ (98). Adam sebe naziva „novim Teufelsdröckh-om“ kako bi pojasnio svoje osećanje zbuđenosti.¹³ Neizvesnost koja parališe Adamsa zapravo je strah od mogućeg upliva „nasumičnog faktora“ koji su uvele Gibzove i Bolcmanove jednačine. Nasumičnost je matematički ekvivalent haosu, koji užasava Kalista. Ovde moramo istaći još jednu važnu paralelu sa Adamsom. Boreći se da razume kinetičku teoriju gasova, on dolazi do jasnog zaključka: „Haos je bio zakon prirode; Red je bio san čoveka.“¹⁴ Adams je nosio svoj pesimizam sa takvom otmenošću da tvrdnjama poput ove nikada nije dozvolio da izazovu puni emocionalni efekat. Bez obzira na to, kontrast između reda i haosa, sna i prirode, paralelan je Kalistovim polaritetima, posebno onom između njegove staklene bašte i spoljašnjeg vremena.

Kalistova možda najvažnija izjava u diktatu tiče se viđenja entropije kao metafore određenih društvenih fenomena koje je uočio. Jedan od primera za to je porast uniformnosti u američkom konzumerizmu:

Ukratko, zatekao je sebe kako iznova formuliše Gibzovo predskazanje putem društvenih termina, i vizualizira toplotnu smrt svoje kulture u kojoj se ideje, poput toplotne energije, više neće prenositi s obzirom da će svaka tačka u njoj, u krajnjoj liniji, raspolagati istom količinom energije; u skladu s tim prestaće i intelektualno kretanje. (99)

Ironija nakratko skreće sa Kalista na američko društvo i u velikoj meri je u skladu sa pažljivo oblikovanom građom ove priče, čije najbolje primere konzumerizma koji je na udaru nalazimo na Maligenovoj žurci – u bocama pića, hajfaj opremi i frižideru. Čak i u svojoj fasciniranosti entropijom, Kalisto ide Adamsovim stopama. U „Pismu američkim nastavnicima istorije“ (1910), Adams razvija implikacije Klausijusovih pretpostavki i spekulise da, iako istoričari ne poznaju fiziku

...ne mogu a da se ne zapitaju da li bi Ostvaldov pravac razmišljanja rezultirao podvrgavanjem psihičke i fizičko-hemijske energije prirodnoj i očiglednoj analogiji toplote, i širenjem zakona entropije nad svim.¹⁵

¹² *The Education*, str. 389.

¹³ *The Education*, str. 414.

¹⁴ *The Education*, str. 451.

¹⁵ *The Degradation of the Democratic Dogma*, New York: Peter Smith, 1949, str. 236.

Njegov argument se, kao i Kalistov, zasniva na analogiji, i on je u godinu dana starijem eseju „Pravilo faze primenjeno na istoriju“ na sličan način predviđao krajnju tačku do koje će ljudske misli dosegnuti.¹⁶

Kako bismo precizno utvrdili kakav je Pinčonov stav prema Kalistu i Adamsu, biće nam od koristi da se u ovom trenutku okrenemo jednom intermedijarnom tekstu – *Ljudska upotreba ljudskih bića* (1950), Norberta Viner. Viner radi manje-više ono što i Adams i Kalisto pokušavaju: da dovedu u međusobnu vezu različita područja moderne američke kulture. On je, međutim, u velikoj prednosti u odnosu na njih, budući da je prvenstveno naučnik i matematičar. Tako, kada razmatra ideju o toplotnoj smrti, Viner opominje: „neophodno je da dobro razdvojimo ove kosmičke vrednosti od bilo kakvog ljudskog sistema vrednovanja“.¹⁷ Upravo to je greška koju pravi Adams u *Obrazovanju* i esejima iz 1909–10, a koju ponavlja i Kalisto. Korišćenje metafora i analogija navodi ovu dvojicu da naprečac zaključuju na osnovu rđavo sažetih naučnih teorija, što ima za ishod ne sasvim neprijatno osećanje pesimizma i inercije.

Imajući u vidu naučne aluzije u *Objavi broja 49* i intelektualno polje *Duge gravitacije*, možemo sa sigurnošću pretpostaviti da je Kalistov poduhvat blizak Pinčonu. Međutim, sudeći po različitim načinima na koje se ograđuje od privrženosti Kalistovim stavovima, Pinčon je ipak prihvatio i Vinerov oprez. Kao prvo, Kalistova tačka gledišta je samo jedna od nekoliko njih u okviru priče. Drugo, priča je suviše humorističnog tona da bi mogla podržavati njegovu apokaliptičnu sumornost. Treće, Pinčonova upotreba muzičkih aluzija i oblika, kojima ćemo se kasnije baviti, ukazuje na distanciranje od Kalista. Osim toga, u priči ima toliko ironije koja ukazuje da, na neki način, Kalisto pre *otelovljuje* entropiju nego što je ispituje. Njegov diktat se završava glagolom „prestati“, ali je samo zaustavljen, ne i zaključen. Njegov diktat je neka vrsta monologa, poput razmišljanja naglas. Nakon što je diktat stao, mi pratimo trag njegovih misli koje su u potrazi za „podudarnostima“ i on, pretresajući književnost kako bi pronašao paralele, iznova sledi Adamsa. On beleži De Sada (možda zbog libertinizma), poslednju scenu u Foknerovom *Svetilištu*, u kojoj iscrpljena i apatična Tempel Drejk u Luksemburškom parku sluša muziku sa svojim ocem, i *Noćnu šumu* Džune Barns, opet možda zbog prikazivanja moralnog i fizičkog propadanja. Propadanje je, po svemu sudeći, tema koja povezuje ova dela. Kalisto još posebnu pažnju pridaje *Priči o vojniku* (1918) Stravinskog, čija tango sekcija izražava istu međuratnu iscrpljenost:

*I koliko je muzičara preostalo nakon Pašendela, nakon Marne? U ovom slučaju, to je došlo do sedam: violina, kontrabas. Klarinet, fagot. Kornet, trombon. Timpani. Skoro kao da se neka sićušna trupa skakača na klupu namerila da prenese istu informaciju kao i filharmonijski orkestar.*¹⁸ (103)

Pažljivo organizovane rečenice njegovog diktata sada počinju da ustupaju mesto pitanjima i fragmentiranim frazama; kao da što Kalisto više traga za smislom, to mu on više izmiče. Ova nesigurnost raste uporedo sa njegovim neuspešnim pokušajima da oživi duh

¹⁶ *The Degradation*, str. 308.

¹⁷ Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Boston: Houghton Mifflin, 1950, str. 22. Vinerova knjiga je praktično zbirka Pinčonovih tema, uključujući kibernetiku o kojoj Sol i Maligen razgovaraju.

¹⁸ Kao i obično, Pinčonovi detalji u vezi sa instrumentima veoma su precizni i sumirani na osnovu memoara Stravinskog; v. Igor Stravinsky, *An Autobiography*, New York: W. W. Norton, 1962, str. 72.

Francuske pre Drugog svetskog rata, a njegove reči u potpunosti nestaju kada ptica koju je čuvao konačno umre: „Šta se dogodilo? Da li je toplotni transfer prestao da radi? Zar više nema...? Nije završio“ (107). Verbalna komunikacija može se smatrati vrstom transfera (v. 3. definiciju „entropije“), te kako Kalistova nesigurnost raste, to on postaje sve rasplinutiji i nepovezaniji. Bilo kao sredstvo samoispitivanja ili kao sredstvo komunikacije sa Obad, njegove reči postale su beskorisne. Sa smrću ptice on, poput Beketovog Hama, nestaje u tišini.

Priča o vojniku Stravinskog relativno je nepoznato delo za odabir i sadrži brojne elemente koji se tiču priče, a koji nisu iskazani u Kalistovim razmišljanjima. Gore navedeni odlomak ukazuje na to da Kalisto vidi Prvi svetski rat kao kulturnu prekretnicu. Delo Stravinskog za njega je oličenje opšteg osećanja iscrpljenosti, ali je to osećanje i podstaknuto umetničkim delima. Iako sam sebe tapše po ramenu jer je bio „dovoljno jak da ne odluta u dražesnu dekadenciju mlitavog fatalizma“ (98), Kalisto izgleda ipak pati od izlisanog pesimizma, veštačke sumornosti koja je bez ikakvog uporišta u njegovom iskustvu. Uprkos dubokom ličnom značaju koji je *Priča o vojniku* imala za Stravinskog, ona kod Kalista zauzima mesto uz ostala pesimistična dela.¹⁹ *Priča o vojniku* bila je revolucionarno delo jer se oslobodila klavira i smanjila broj izvođača na minimum. Ako tome dodamo i uticaj džezza, postaju nam vidljive paralele sa kasnijom diskusijom o Džeriju Maligenu. U tematskom smislu, ove dve muzičke aluzije približavaju zabavu i Kalistove memoare.

Poslednja važna stvar u vezi sa *Pričom* tiče se Obad. Kalisto se priseća tanga konkretno, kao kulturološki značajnog, a plesa uopšte, zbog njegovih ponavljanih automatskih pokreta. Više je vrsta plesnih tempa u *Priči o vojniku*, tačnije: tango, valcer i regtajm. Kada se Obad kreće po stanu, njeni pokreti su stilizovani i baletski, kao da učestvuje u nekakvom plesu. Ona potom opisuje vođenje ljubavi na sledeći način:

*Čak i u kratkim periodima kada su ona i Kalisto vodili ljubav, lebdenje nad čvorovima nape-
tih nerava u nasumičnom dvohvatnom sviranju predstavljalo je jednu raspevanu strunu njene
odlučnosti.* (98)

Naravno da ova metafora izražava napetost. Ali dvohvatno sviranje violine bila je jedna od značajnih karakteristika *Priče o vojniku*. U jednoj sceni (II.5) vojnik ulazi u sobu u kojoj princeza spava. On je budi i udvara joj se sviranjem na violini.²⁰ Prema tome, Kalisto i Obad nesvesno delimično imitiraju radnju kojom ponavljaju *Priču o vojniku* i koja još jednom pokazuje zbog čega je Kalisto tako „bespomoćan u svojoj prošlosti“ (107).

Odabirom muzičkih dela koja sadrže brojne tadašnje aktuelne plesne ritmove ukazuje se na preokupiranost izgubljenom generacijom. Kalisto je, kao i Skot Fildžerald, pohađao Princeton; i on je pokušao da vrati vreme odlaskom u Francusku nakon rata, ponevši sa sobom roman Henrija Milera umesto Bedekera (čuveni štampani turistički vodič o Parizu – *Prim. prev.*).²¹ Ne uspeva, međutim, da povрати prošlost, a mi ovde uočavamo još jednu njegovu dodirnu tačku sa ostalim likovima u „Entropiji“. Drugi pasus priče daje nam sledeći opis:

¹⁹ Up. Stravinsky, *Autobiography*, New York: W. W. Norton, 1962, str. 70.

²⁰ E. W. White, *Stravinsky. A Critical Survey*, London: John Lehmann, 1947, str. 81, 79, 78.

²¹ Fildžerald pominje tango u svom eseju o muzici „Echoes of the Jazz Age“.

Bio je početak februara '57, i u to vreme bilo je mnogo američkih emigranata po Vašingtonu, Kolumbija, koji su pričali, kadgod te sretnu, o tome kako će oni jednog dana stvarno otići preko u Evropu, ali u ovom trenutku izgledalo je da svi oni rade za vladu. Svi su u tome videli suptilnu ironiju. Oni su ponekad, na primer, organizovali poliglotske žurke na kojima je svaki pridošlica bio ignorisan ukoliko nije bio u stanju da vodi simultanu konverzaciju na bar tri ili četiri jezika. Nedeljama su bez prekida opsedali jermenske delikatesne radnje, pa bi te onda pozivali na bulghour i jagnjetinu u sićušne kujne čiji su zidovi bili prekriveni plakatima za borbe s bikovima. Održavali su veze sa napaljenim ribama iz Andaluzije ili Južne Francuske koje su studirale ekonomiju u Džordžtaunu. Njihova rezidencija bio je studentski Rathskeller na Aveniji Viskonsin pod nazivom Stari Hajdelberg, a kad bi došlo proleće morali su da se zadovolje trešnjevim cvetovima umesto limetinih, ali, na svoj letargičan način, njihov život omogućavao im je, kako su oni to govorili, dobro zezanje. (92)

Podjednako u neskladu sa vašingtonskim kontekstom koliko i Kalistov staklenik, ovde su premešteni određeni evropski elementi. Aluzije promišljeno prizivaju sećanje na izgubljenu generaciju, ali svode predstavu o „Evropi“ na pomodni kosmopolitski stil, na pitanje egzotičnih jela i zidnih postera. Glavna ironija izrasta iz protivrečnosti između navodnih namera (o odlasku u Evropu zauvek) i stvarnog stanja, naročito njihovog rada za vladu. Epigraf iz Milera, koji počinje svoju priču iz vile Borgeze, već je podsetio čitaoce da su najvažniji pripadnici izgubljene generacije zaista i otišli u Evropu. Kako odlomak odmiče, raste i Pinčonov podsmeš i završava se otvorenim ruganjem pomodnoj potrazi za „dobrim zezanjem“. Peter Bišof rekao je o ovom pasusu:

Durch die Parodierung einer bekannten literarischen Tradition deutet Pynchon an, dass die Beat-Bewegung in Gegensatz zur Lost Generation lediglich eine Modeerscheinung der popular culture ist.²² (Parodiranjem dobro poznate literarne tradicije, Pinčon sugeriše da je beat generacija, za razliku od izgubljene generacije, samo hir popularne kulture. – Prim. prev.)

On je sasvim sigurno u pravu kada kaže da je razlika između ta dva perioda u redukciji, gledano iz perspektive sadašnjice, ali opis nudi pastiš, a ne parodiju, budući da su na meti ironije upravo imitatori izgubljene generacije.

Bišof je do sada jedini kritičar koji je uočio stereotipnu prirodu likova u priči. Gosti sa Maligenove žurke koriste isti pomodni žargon koji Pinčon ismeva u opisu gore. Kalisto je „romantičan“ u Ficdžeraldovom smislu, a Sol i Miriam parodiraju intelektualce srednje klase koji mašu sloganima poput „zajedništva“.²³ Na početku priče, Maligenovi gosti leže uokolo ošamućeni pijanstvom ili jednostavno sede i slušaju muziku. Kako pristiže više gostiju, ili kako se ovi bude, letargija postepeno prelazi u haotično kretanje. Ironijska implikacija besmisla provlači se kroz Pinčonovo predstavljanje ovih scena i najavljuje njegovu satiru o Čitavoj bolesnoj družini u V.

Vilijam M. Plater na zabavu gleda drugačije, kao na pokušaj bekstva od smrti:

²² Peter Bischoff, „Thomas Pynchon, 'Entropy'“, u: P. L. Freese, ur., *Die Amerikanische Short Story der Gegenwart*, Berlin: Schmidt, 1976, str. 228.

²³ Bischoff, str. 228–229.

Zabava je društveni čin u kome se ljudi okupljaju – jedna od najjednostavnijih manifestacija erosa. Međutim, pošto se zabava dezintegriše i metež raste, ona je istovremeno i demonstracija socijalnog ekvivalenta entropije i transformacija ka smrti.²⁴

Kasnije navodi, iznenađujuće s obzirom na ovaj paradoks, da zabava otelovljuje „afirmaciju života i zajednice“. On zapravo tvrdi da je to gotovo sakramentalan čin u kojem se zblizavaju svi voljni učesnici. Ovakva vrsta moralističkog čitanja moguća je jedino ako se ignoriše ironija upućena na račun učesnika zabave, a Plater čini upravo to. On previđa sarkazam prema njihovoj imitaciji izgubljene generacije i potcenjuje kaos i odsustvo komunikacije na žurki. „Smrt“ je previše ozbiljna reč da bi bila upotrebljena ovde i pomalo preterana za ono na šta Pinčon cilja. Partijaši ne pokušavaju očajnički da izbegnu užas. Oni se jednostavno dosađuju, letargični su i površni; njihova osnovna preokupacija je kako da ubiju vreme, i to uz minimalan napor.

Žurka, osim što predstavlja društvenu ironiju, dramatičuje i jedan pravac značenja u „entropiji“, tj. meru količine energije koja je nije sposobna da se preobrati u rad unutar sistema. Toni Tener nazvao je zabavu zatvorenim sistemom, ali ona to zasigurno nije, budući da ljudi neprekidno pristižu.²⁵ Pravi zatvoreni sistem je, barem u nameri ako ne u praksi, Kalistova staklena bašta. Sa porastom kretanja na Maligenovoj žurci raste i nasumičnost. Sâm Maligen se budi i odlazi da napravi sebi piće, što ne može da uradi a da se ne poseče. To se, naravno, događa slučajno, te formira jedan nasumičan detalj. Pokušava da „rasporedi“ goste, ali neuspešno, pošto premešta devojkicu od lavaboa do tuša, u kome će se ona zama- lo udaviti. Dolaze novi gosti i uvećavaju metež, a najhaotičniji su mornari koji uobražavaju da je stan bordel. Pometnja i larva dolaze do vrhunca te bismo mogli reći da se entropija unutar zabave približila svom maksimumu.

Maligenova reakcija na ovu situaciju je važna i u isto vreme iznenađujuća:

Ćufta je stajao i posmatrao oko sebe, lenjo se češkajući po stomaku. Koliko je on uspeo da proceni situaciju, bilo je moguće uraditi samo dve stvari: a) zaključiti se u radnoj sobi i čekati da konačno svi otfuraju, ili b) pokušati umiriti sve ostalo, jednog po jednog; a) je svakako bila atraktivnija alternativa. Ali, onda počeo da razmišlja o radnoj sobi. (106)

Suočen sa uporedivom situacijom na kraju „Smrti i milosti u Beču“, Sigel jednostavno odlazi, ostavljajući ostale na milost i nemilost pomahnitalog Odžibva Indijanca.²⁶ I Maligen je u iskušenju da uradi nešto slično. On takođe posmatra ostale; on je takođe lenj. Ipak na kraju odlučuje da uspostavi red, što zatim i ostvari. Pinčon skreće pažnju na njegov izbor, između ostalog i količinom prostora posvećenom Maligenovom trenutku odluke. Radna soba nudi privlačnu alternativu i u suštini ponavlja u malom Kalistovo povlačenje u stakle- nu baštu. Sama činjenica da Maligen može da odabere da uspostavi red i to i čini suprot- stavlja se površnom fatalizmu koji pojam entropije može da izazove. U ispitivanju odnosa

²⁴ William M. Plater, *The Grim Phoenix. Reconstructing Thomas Pynchon*, Bloomington: Indiana University Press, 1978, str. 139.

²⁵ *City of Words*, str. 153.

²⁶ Cf. Joseph W. Slade, *Thomas Pynchon*, New York: Warner Paperback Library, 1974, str. 38.

između entropije i opšte kulture, Rudolf Arnhajm je istakao površnu primenu entropije, naročito u umetnosti:

Sasvim je sigurno da se popularna upotreba pojma entropije promenila. Tokom prethodnog veka služila je za dijagnozu, objašnjenje i osudu zbog degradacije kulture, a sada pruža pozitivno obrazloženje za „minimalističku“ umetnost i zadovoljstvo u haosu.²⁷

Složenost Pinčonove priče definitivno pokazuje da njega ne zanima minimalistička umetnost, a tok zabave koja je išla ka haosu Maligen preokreće svojim postupcima na kraju. U svakom slučaju, žurka nije ni univerzum niti mikrokosmos i Pinčon još jednom ostaje dosledan naučnoj teoriji. Viner tvrdi da u „neizolovanim delovima izolovanog sistema postoje područja u kojima [...] se može uočiti opadanje entropije“.²⁸ Žurka jeste jedno takvo ostrvo, a njena entropija očigledno jeste smanjena.

Do sada smo razmatrali reprezentacijski značaj Maligenove zabave i Kalistove staklene bašte. Treća oblast značenja u „entropiji“ uvedena je kada se Sol preko požarnih stepenica penje do Maligenovog stana. Džon Simons uočio je da Pinčon ovde parodira biblijsku priču o Pavlovoj poseti Efesu. U *Delima apostolskim* 20. 9–11 pripoveda se kako je mladić po imenu Evtih (tj. „srećan“) zaspao tokom Pavlove propovedi i pao sa sprata. Pavle ga je zagrlio i time povratio u život. Potom je nastavio sa svojim govorom do svitanja. Simons tvrdi:

Sol je u Pinčonovoj priči ironijska parodija Pavla, i... ne javlja se kao apostol nove hrišćanske religije, već kao predstavnik nove nauke slabljenja i propadanja u dvadesetom veku.²⁹

Sol je parodija Pavla jer je učestvovao u svađi uz međusobne napade sa svojom ženom, a ne u propovedničkoj diskusiji; uspeo je da spasi samo knjigu koju je ova bacila na njega, ne ljudsko biće.

Pre nego što krenemo sa daljom analizom Sola, trebalo bi da uzmemo u obzir šire implikacije teksta o Pavlu. Ta se priča vrti oko kvazičudotvornog čina, Pavlovog oživljujućeg zagrljaja. Kada ih prvi put vidimo, i Maligen i Kalisto spavaju i grle objekte, prvi praznu bocu šampanjca, a drugi bolesnu pticu. Drugim rečima, oni kombinuju elemente Evtiha i parodije na Pavla. Ali, njihovi zagrljaji su upravo suprotni od oživljujućih. Boca šampanjca, očigledno, ne pruža nikakve mogućnosti, ali Kalisto mazi pticu u pokušaju da je povрати u život. Najsumorniji momenat priče nastupa kada ptica naposljetku ugine. Simons smatra da je Pinčonova ponavljajuća upotreba broja tri u priči takođe biblijska, budući da izaziva očekivanje vaskrsnuća, ali je ono potom preinačeno u smrt.³⁰ Naravno da vaskrsnuće nudi jednu vrstu završnice, drugu stranu medalje od katastrofe. Ali čitava poenta Pinčonovog ispitivanja entropije je u tome da podrije apokaliptičku sumornost koja proizlazi iz nje.

²⁷ Rudolf Arnheim, *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, Berkeley: University of California Press, 1974, str. 11–12.

²⁸ *The Human Use*, str. 23.

²⁹ John Simons, "Third Story Man: Biblical Irony in Thomas Pynchon's 'Entropy'", *Studies in Short Fiction* sv. 14 (1977), str. 92.

³⁰ Simons, str. 92. On istražuje i moguće paralele između Miriam i Bogorodice, ali daleko manje ubedljivo.

Sâm Sol ostao je uskraćen za ugled koji uživa njegov biblijski parnjak. On je kao „velika lutka od krpica“ (99) i spoj je profesionalne arogancije i nasilnosti. Sa dozom ponosa govori Maligenu „tresnuo sam je“ i očigledno donosi sa sobom samo reči, a ne *Reč*. Uprkos tome što tvrdi da je stručnjak za komunikaciju, on, ironično, ne može da razume šta je razbesnelo njegovu ženu. Izgleda da je za njega ljubav kamen spoticanja:

Kad kažeš nekoj ribi: „Ja te volim“, sa dve trećine toga nema nikakvih problema, u pitanju je zatvoreno kolo. Samo ti i ona. Ali ta ružna petoslovna reč na kraju, to je ono čega treba da se čuvaš. Dvosmislenost. Suvišnost. Pa čak i irelevantnost. Propuštanje. Sve to je buka, čoveče. Buka ti sjebe signal, dovodi do dezorganizacije u tom kolu. (100–101)

Biblijska ironija ovde ulazi u senku teorije komunikacije. Pavle je oživeo Evtiha pomoću čina ljubavi, a ta reč za Sola predstavlja ozbiljan problem. Toliko je lukava, toliko ometa njegov „signal“ da postaje jasna opscenost („petoslovna reč“). Poput Kalista i Obad, Sol takođe veruje u red. I on brine o tome kako da isključi bilo kakvu smetnju tehničkoj perfekciji. I još jednom se vraćamo prostoj analogiji – između elektronskog signala i govornog čina. Uprkos svojoj teorijskoj stručnosti, Sol je izgubio u raspravi sa Miriam (o kibernetici). On sâm služi se nepovezanim jezikom punim slenga i tehničkih žargona, a kada Maligen pokušava da kaže nešto, takođe ispoljava veliku količinu „buke“ (u vidu uzrečica, poštapalica i sl.).

Dok se uzvici ove dvojice pojačavaju, entropija u njihovom razgovoru raste sve dok na kraju Sol ne prekine Maligena odsečnim „dođavola s tim“. Naravno, komično je videti jednog teoretičara komunikacije kako upada u kliše i uzvikuje, a na kraju učutkuje. Ali, ova epizoda nosi ironijske implikacije koje se šire na čitavu priču. U teoriji komunikacije, entropija je mera neefikasnosti signala.³¹ Prema tome, što je veći šum ili što su govorni činovi manje koherentni, to njihova entropija više raste. Zapravo, među likovima Pinčonove priče nema nijednog koji pokazuje da je u stanju da učestvuje u dijalogu. Kalisto i Obad koriste šture i skraćene izraze, kao da štedljivo čuvaju njihovo značenje. Maligenovi gosti služe se kratkim frazama koje čine interne šale ili žargon („vreme je za travu, čoveče“). Priča o pijanisti koju Krinklz priča devojci je besmislena. Povike mornara možemo nazvati bukom, čak i pogrešnom upotrebom, budući da stan nije, barem u tehničkom smislu, bordel. Osim Maligenove i Solove diskusije koja se pretvara u tišinu, u priči postoji samo još jedan razgovor koji koliko-toliko traje. On se odvija pred kraj, kada Djuk izlaže teoriju o modernom džezu. Na prvi pogled sasvim racionalna, teorija dovodi do apsurdnih rezultata jer muzičari počinju da sviraju bez zvuka. Prema tome, ironija koju je Pinčon usmerio konkretno ka Solu, narušava još jedan od pokušaja da se uspostavi red i unosi sumnju u kapacitet dijaloga za smislenu komunikaciju.

Tokom priče, Pinčon ispituje tri nivoa značenja u osnovnom konceptu entropije i koristi različite metode ironije kako bi kritikovao implikacije ili primenljivost ova tri nivoa. Prva definicija obezbeđuje oružje za napad na pomodnu letargiju gostiju na žurki. Treća daje Pinčonu priliku da satirizuje dijalog. Četvrta mu omogućava da preispituje Kalistov onemoćali

³¹ Arnhajm je kritikovao primenu entropije na teoriju komunikacije, smatrajući da sadrži mnoštvo internih kontradikcija (*Entropy and Art*, str. 19–20). Pinčon se u priči izgleda služi jednostavnim pojmom neefikasnosti.

intelektualizam. On je podjednako inertan koliko i gosti sa zabave, a Obad je ta koja donosi odluku i razbija prozor na kraju. Džon Simons je temu priče opisao kao „zamenu univerzalnog reda univerzalnim haosom“, ali to zvuči kao da je „Entropija“ delo kosmičkih razmera.³² Pinčon ni u jednom trenutku ne podržava apokaliptični ton i čak na kraju ostavlja namernu dvosmislenost. Prema Simonsu, Obadin čin na kraju predstavlja gest očaja, ali to je tako samo iz njene perspektive. Jednako ga možemo posmatrati kao gest slobode koji za neposredan rezultat ima oslobađanje nje i Kalista iz staklenika.

Razmatranje priče do sada je bilo fokusirano na relativno tradicionalne tehnike kao što su aluzije, kontrasti, paralelizmi i ironija u pripovedanju. Posvećivanjem priče naučnom konceptu i ispitivanjem različitih značenja Pinčon u stvari pobuđuje čitaoca da obrati pažnju na različite oblike poretka. Zaista, red je možda i osnovna tema ove priče. Nezavisno od neke konkretne satirične namere, narativne tehnike koje smo do sada ispitivali iziskuju inteligentno, nepristrasno, detaljno ispitivanje od strane čitaoca uopšte. Ne čudi, prema tome, što se Pinčonov najekstenzivniji narativni metod ističe, naročito imajući u vidu da je ovde još jedna vrsta umetnosti primenjena na književnost. U pitanju je muzika.

„Entropija“ sadrži veliki broj aluzija na muzičare i muzičke tehnike. Ima tu informacija o pločama, zatim aluzija na Lili Marlen, Saru Von, *Don Đovanija* (Pinčon citira ariju kako bi ismejao balavljenje Šandora Rodžasa), Krinklzova priča verovatno je neslana šala na račun Dejva Brubeka, a pominju se i Čet Bejker i Mingus, između ostalih. Na jednostavnom verbalnom nivou muzika ispunjava građu priče. Dve muzičke teme ispitane su nešto detaljnije. O *Priči o vojniku* već smo govorili. Druga je Djukova teorija, proistekla iz Džeri Maligenove „Ljubavi na prodaju“. Ono što fascinira Djuka je Maligenova eksperimentalna tehnika. Maligen je 1952. počeo da vodi kvartet bez klavira, a koji su sačinjavali saksofon, truba, bubanj i bas.³³ Odsustvo klavira bila je iznenađujuća karakteristika, a ona je u snažnoj vezi sa *Pričom* Stravinskog. Obojici je svakako svojstven džez, budući da dela Stravinskog sadrže regtajm sekciju. U Pinčonovoj priči, Djuk tvrdi da je pri improvizaciji potrebno zamišljati korenske akorde. Do ovog trenutka, njegova teorija zvuči verodostojno, ali je on zatim dovodi do krajnjih granica, zaključujući da se, naposljetku, mora zamišljati sve. Kada kvartet pokuša da to sprovede u praksi, rezultat je apsurdan prizor beščujnog „performansa“ koji postaje haotičan, jednom jer ispadaju iz ritma, drugi put jer sviraju u različitim tonalitetima! Kao što Kalisto i Obad nesvesno izvode delove *Priče o vojniku*, kvartet Djuka di Anđelisa prati do apsurdna eksperimentalizam Džerija Maligena. I još jednom, ponuđen nam je ideal poretka (ili forme), kako bi se pokazao kao neizvodljiv.

Osim što uvršćuje određene muzičke teme, struktura „Entropije“ oslanja se u velikoj meri na tehniku fuge, termin koji se i pojavljuje nekoliko puta u tekstu. Jedna od prepoznatljivih karakteristika fuge je upotreba kontrapunkta, koji se u prozi može javiti u vidu ritmičkog kontrasta.³⁴ U suštini, kontrast postoji između dva stana – Maligenovog i Kalistovog, a narativ se kreće od jednog ka drugom tako da se razlike i sličnosti jasno uočavaju. Na primer, i Maligen i Kalisto bude se nakon „odmora“ u istoj pozi, ali električna buka u prizemlju u snažnom je kontrastu u odnosu na zvuke prirode iz Kalistove staklene bašte.

³² Simons, str. 89.

³³ Leonard Feather, *The Encyclopedia of Jazz*, London: Quartet Books, 1978, str. 344b–345a.

³⁴ Tehnički detalji su iz Willi Apel, *The Harvard Dictionary of Music*, London: Heinemann, 1944, str. 285.

Čak i fizičko pozicioniranje stanova odgovara, kao što su već primetili Redfield i Hejz, štampanom rasporedu linija u notnom sistemu.³⁵ Kalisto, Maligen i Sol nude nam tri moguća glasa i, nakon što su redom predstavljeni, Pinčon može da prepliće ove glasove. Kalisto, na primer, drži dugačak govor koji je u oštroj suprotnosti sa haotičnim, fragmentarnim razgovorom na žurki. Ali zatim, kako se njegova razmišljanja udaljavaju od osnovnog cilja „buka“ se sve više uvlači u njih, sve dok, poput Sola, ne nestane u tišini. Kalistov diktat, Solov razgovor i Djukova teorija predstavljaju jasne ekvivalente ekspoziciji, tako da su različite dimenzije entropije bukvalno orkestrirane zajedno. Unutar ovih različitih tema javljaju se i drugi zvuci, i to od kiše spolja, dolaskom drugih likova i ploče koja se pušta na žurki. Oni korespondiraju epizodama fuge, ali predstavljaju i pretnju Pinčonovom superpozicioniranom poretku.

Ako je osnovna tema priče kontrast red/haos, Kalistov stan očigledno predstavlja prvo. Svi elementi su harmonično usklađeni, a Obad personifikuje tu harmoniju. Samo njeno ime je aluzija na muzičku formu, a njen identitet definisan je „oblikom zvuka“ (94). Kada miluje biljku u stanu, Pinčon na sličan način to izražava muzičkim terminima:

U staklenoj bašti Obad je stajala odsutno gladeći grančice mlade mimoze, oslušujući motiv strujanja biljnog soka, napornu i neobjašnjenu anticipatornu temu tih lomnih ružičastih cvetova koji, kažu, obezbeđuju plodnost. Ta muzika uzdizala se u zamršenoj ornamentici: arabeske reda koje su se poput fuga takmičile sa improvizovanim neskladima žurke na spratu niže, koji su povremeno dostizali vrhunac u stecištu dveju krivulja i karnisima buke. (102) [moje isticanje]

Treća reč („staklena bašta“, tj. „hothouse“ u originalnom tekstu – *Prim. prev.*) polazi od homofona iz prethodnog pasusa („hoorhouse“ [„kurvarnica“, kako stoji u prevodu priče kojim se ovde služimo – *Prim. prev.*]) i prolazi kroz ogroman kontrast između harmonije i nesklada. Ove dve rečenice zapravo imitiraju svoj lirski subjekat pomoću glagolskih prideva, ponovo nasuprot fragmentiranom govoru iz prethodnog paragrafa. Ispada kao da bi nered bukvalno prekinuo Obadino postojanje.

Nasuprot tome, buka na Maligenovoj zabavi približava se krešendu, ali krešendo ne dolazi, pošto Maligen uspostavlja nekakav red. To će vratiti partijaše u njihovo prvobitno stanje (iznurenosti), ali ne i razrešiti priču. Žurka je, kako nam je rečeno, „na pragu trećeg dana“ (107). Konačna odluka počiva na Obad. Ona razbija prozor i nakon zvučnog praska vraća se Kalistu,

da sa njim sačeka trenutak u kome će biti postignuta ravnoteža, kada će 37 stepeni Farenhajta ovladati i napolju i unutra, i kada će kolebljiva, neobična dominantna njihovih zasebnih života zauvek preći u tonik tame i finalno odsustvo svakog pokreta. (107–108)

Dok rečenice nestaju u diminuendu, kraj priče poziva na čitaočevo shvatanje forme u njenom razrešenju, iako je zapravo trenutak razrešenja u budućnosti i dogodiće se tek nakon što se delo završi, kao u *Četiri kvarteta* T. S. Eliota. Muzička metafora preseca različita međusobno povezana polja senzacija – ravnoteže, temperature i svetla koje će nestati.

³⁵ Redfield i Hays, str. 51. Čitavo moje ispitivanje strukture fuge u priči dugujem njihovom članku.

Međutim, metafora pre svega počiva na predstavi mirovanja. Formalno gledano, priča je počela sa mirovanjem i na kraju mu se vraća. U tom smislu čini se zadovoljavajuće simetrična. Ali, budući da je muzika nekonceptualno sredstvo, upotreba muzike pri stvaranju forme priče ne nosi sa sobom nikakve epistemološke implikacije. Uprkos onome što tvrde Plater i drugi kritičari, priča ne afirmiše ništa.

„Entropija“ se bavi ispitivanjem različitih ideja uređenosti i nereda na način koji čini lociranje Pinčonove tačke gledišta veoma teškim. Pošto je muzika naravno neverbalna, ona je idealno sredstvo kojim Pinčon vezuje priču tako da ne ostaje posvećen niti jednom od stanovišta. Sa zbunjujućom temeljnošću ironizuje sve teorije koje su predložene, što čini ponekad da njegov metod izgleda potpuno negativan. Međutim, jedan Solov komentar nagoveštava izlaz iz ove dileme. Miriam je uznemirena zbog toga što se kompjuteri ponašaju poput ljudi, ali Sol jednostavno obrće ovu analogiju i sugeriše da se ljudi ponašaju kao kompjuteri. U priči koja je toliko fokusirana na analogije i implikacije, Pinčon u stvari predlaže oprez u izvođenju zaključaka. Kalistov intelektualni poduhvat čini verovatno najznačajniji deo u temi ove priče i u vezi s tim predlog Norberta Vinera je direktno relevantan. Odgovarajući na pitanje da li drugi zakon termodinamike vodi ka pesimizmu, on navodi da ishod

*zavisi od značaja koji pridajemo univerzumu u globalu s jedne strane, i ostrvima lokalnog smanjivanja entropije koja u njemu nalazimo, s druge strane.*³⁶

Drugim rečima, to je stvar perspektive. Slično tome, Pinčonova priča nameće relativističko gledište i čitaocu, koji se protivi krajnjoj razrešujućoj izvesnosti ili jednom definitivnom moralnom pravcu. Različiti aspekti forme osvetljavaju i ispituju različita značenja „entropije“, dok različita značenja „entropije“ osvetljavaju različite aspekte forme.

Izvornik: David Seed, "Order in Thomas Pynchon's Entropy", u: The Journal of Narrative Technique, sv. 11, br. 2 (proleće 1981), str. 135–153.

*(Sa engleskog prevela **Ljubica Šljukić Tucakov**)*

³⁶ *The Human Use*, str. 25.