

Poetika jezika i prostora u narativnim diskursima *Objava broja 49 i V. Thomasa Pynchona*

ČITATELJ U PERCEPCIJI PYNCHONOVOG NARATIVNOG DISKURSA

U drugoj polovini 20. stoljeća teorija recepcije ostvarila je pomak u narativnoj situaciji realizirajući recipijenta književnog djela kao najvažniju konstitutivnu individualnost (Culler, 1981: 47–51; Scholes, 1982). Kroz dijakronijski presjek književnih teorija, naposljetku, kao vrhovni konstrukt u tumačenju djela formira se čitatelj (Kumar and Mc Kean, 2003: 27), koji predstavlja ključnu kariku sa svojim mnogobrojnim poimanjima i analizama. Nakon Barthesove “smrti autora”¹, u minus postupak (Bečanović, 2015: 128–164; Mushoot, 1995: 117–127) uvodi se sve ono što bi moglo biti relevantno za djelo, a dovodi se u vezu sa samim umjetnikom te se, kao najreferentnije sredstvo analitičko-sintetičkog pristupa napisanom, ističe konzumentski prag čitatelja, dakle sposobnost ili kapacitet da se prihvati i shvati ono što autor ima kazati. S obzirom na to da su senzibiliteti i nivoi obrazovanja čitatelja raznovrsni i vrlo često nisu u sprezi sa stručnim poznavanjem literature i adekvatnom jezično-stilskom metodologijom njenih proučavanja, to je i sama recepcija teksta liberalna i u potpunosti zavisna od mnogobrojnih mogućnosti interpretacije, a što opet korespondira s fenomenološkim proučavanjima teksta još s početka prošlog stoljeća. Različiti tumači teksta doprinose, istovremeno, njegovoj reljefizaciji, te upravo tu trebamo tražiti odgovore i vrijednosti epohe egzistencijalističkog romana iz kojeg i proistječe ovakva struktura analize.

Diskurs koji objavljuje “smrt romana”² služio je tijekom 20. stoljeća kako bi odvojio kanonsko od nekanonskog, književno od neknjiževnog, angažiranosti od apatije, kako uočava Hassan, a ističe Neda Mandić:

Ihab Hasan je uočio da postmodernizam odlikuje kulturološka neodređenost i tehnološka imanentnost, pa

je upotrebio kovanicu *indetermanence*³ (Hassan, 1978). On takođe govori i o dekanonizaciji, hibridizaciji i fragmentaciji kao tendencijama u okviru postmodernističkog diskursa. (Mandić, 2017: 1)

Suvremena književna kulturogenost podrazumijeva čitatelja koji, u skladu s fenomenološkom interpretacijom, ima sposobnost percepcije čak i onih književnih djela koja donose prestrukturalizaciju žanra ili pomjeranje očekivanoga književnog postupka, budući da od pedesetih godina 20. stoljeća upravo i kreću turbulencije filozofskih, pa i književnoteorijskih doktrina. Esej autora Rolanda Barthesa o “smrti autora” pokrenut će verbalnu lavinu u književnim krugovima⁴ gdje će se, mada tek u 20. stoljeću, začuti da se zna “tko je ubio pjesništvo”. Novo i drugačije poimanje svijeta stvaratelj ne može donijeti gotovim tradicionalnim narativnim strategijama, stoga je otklon od kanonskog upravo ono što dinamizira čitatelja i čini da tekst bude u njemu.

Ideja o čovjeku koji je u čestom kontrapunktiranju prema samom sebi i svojoj suštini ponikla je iz egzistencijalizma⁵, filozofske orijentacije koju zastupaju vodeći filozofi i pisci tog vremena⁶. Prethodi li biće suštini, to jest prethodi li egzistencija esenciji⁷, osnovno je i pojednostavljeno problemsko pitanje egzistencijalizma. Iz takve predominacije kompleksnog odnosa materijalno–nematerijalno, empirijsko–duhovno, u drugoj polovici 20. stoljeća u literaturi se razvijaju egzistencijalističke teme, *a priori* okosnice koje u svoj fokus stavljaju antagonizam između čovjeka i njegove suštine, društva ili, pak, čovjeka i drugog čovjeka. Protagonisti ovih književnih djela po obrascu funkcioniranja i predstavljanja dani su prema matematički uređenom sistemu savršenog kaosa u kojem bivaju. Posljedica ovakvog sagledavanja stvarnosti jest lite-

³ U prijevodu s engleskog “neodredivost, dvosmislenost”.

⁴ Epstein, Joseph 2011. “What Killed the American Lit.”, *The Wall Street Journal*. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424053111903999904576468011530847064>.

⁵ Više u: Llewelyn (1999: 2).

⁶ Među njima ističu se Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Camus i dr.

⁷ Prema Solar 2010. *Filozofija egzistencije i humanizam*, Novi Sad: ARHE, str. 241–256.

¹ Beker, Miroslav (prir.) 1999. “Smrt autora”, u: *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 176.

² Usp. Dugandžija, Mirjana 2014. “Smrt romana. Čitatelje ne zanima kriza već, kao i uvijek, dobra priča”, *Jutarnji list*. URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/smrt-romana-citatelje-ne-zanima-kriza-vec-kao-i-uvijek-dobra-prica/799432/>.

rarna revitalizacija društvenih bipolarnosti, što dovodi do apsurdnih rasijavanja likova, koja se reflektiraju kroz specifični jezik kao najsugestivniji instrumentarij pripočavanja stvarnosti. Stoga u doba egzistencijalizma, postegzistencijalizma i postmodernizma, koji su ponikli iz spomenute filozofske škole, poetika jezika ima moćno mjesto u (re)konstrukciji umjetničkog teksta. Upravo je takav i Pynchonov jezični prostor, te moć jezika koju ovaj pisac emitira na više načina (Grgas, 2019), bilo da se radi o semantičkoj simbolici imena karaktera ili pseudo-nedovršenim rečeničnim strukturama, neuređenim sadržajima romana i ikoničkim mjestima, koje Pynchonov pripovjedač u kontinuitetu upotrebljava. Jezični *sumarum* ovog autora pokazatelj je jedne globalne fragmentacije na nivou frazeološke točke gledišta, a koja funkcionira u sprezi sa psihološkom točkom u samim likovima.

Ivana Trbojević upozorava nas da u suvremenom jeziku

iskaz ne mora da zadovoljava sve te uslove: on ne mora (iako može) imati punu formu sintaksički ispravne rečenice, ne mora imati punu predikaciju i ne mora imati propozicioni sadržaj kome se pripisuju istinosne vrednosti. (Trbojević, 2016: 14)

Dakle, govornik, a u ovom slučaju pisac, nije *dužan* biti kristalno jasan prilikom formiranja iskaza, on se uglavnom prilagođava sugovorniku i ostaje nedovršen iz različitih razloga: zato što se nešto u danom kontekstu podrazumijeva, a i stoga što od sugovornika očekuje punu širinu u intelektualnom smislu. Thomas Moore (1987: 3) u studiji posvećenoj Pynchonovom romanu *Duga gravitacije* (1973) kaže da ovaj romanopisac priznaje da je njegov roman svojevrsna “sinteza mitskog, religioznog, umjetničkog, političkog, umotanog u plašt paranoje suvremenog doba” (Moore, 1987: 3), što nas navodi da zaključimo da autor ovim i sam priznaje da su njegova djela stvarana “s predumišljajem”, uz velika imanentna promišljanja i inicijalne analize.

Apsurd življenja suvremenog čovjeka, nemoć pred birokratskim/autokratskim režimima, neurasteničnost i često psihotičnost pseudo-života modernog doba opisuje Thomas Pynchon u romanima *Objava broja 49* i *V.*, prema mišljenju mnogih autora i kritičara, jedan od najkontroverznijih pisaca današnjice. Uz cjelokupnu kaotičnost problemskih pitanja s kojima se nose, junaci njegovih romana na scenu stupaju najprije tako što im je nadjenuto specifično ime, a potom i preko niza slika kojima ih pisac *provodi* kroz zagonetnost narativne sadašnjosti i prošlosti kroz koju oni obitavaju kao nositelji karakterizacije. Pynchonov pripovjedač vješto upotrebljava detektivske manevre u narativnim strategijama, te uspijeva ostvariti ono čemu većina postmodernističkih autora teži, a to je indirektno postavljanje pitanja recipijentskom krugu. Stoga je komunikacija između naratora i publike konstantna i u dramatici je trajnog odgonetanja

onog drugog. Romani postmodernizma, po definiciji, ne daju odgovore, već samo postavljaju pitanja i tako se balansira čitav tematski krug koji uspostavlja egzistencijalizam.

Pinčon je, kao autor, doista **mrtav**, prepuštajući da se pisanje i sam tekst sažmu tamo gdje im je pravo mjesto – u čitaocu. Takav postupak autora može, naravno, da se hvali i osporava, ali nikako ne može da mu se odrekne kao pravo slobodnog izbora. Pinčon je, u stvari, samo postupio onako kako bi postupili mnogi likovi iz njegovih dela – on nastoji da ne bude deo bilo kakvog sistema, da izađe iz njihovih omeđenih područja i dospe u **zonu**, rubnu oblast u kojoj se najpotpunije mogu ostvariti slobode duha i tela. (Albahari, 2007: 173)

Analizirajući Pynchonov književnojezični postupak, Albahari konstatira da Pynchonovi likovi, ma koliko željeli pobjeći iz “određenog sistema ili rubne oblasti” (*ibid.*), koja omeđuje njihov *vivendi* svake vrste, to istinski ne uspijevaju ili uspijevaju samo prividno jer uvijek postoji neki makrosistem koji “nadgleda” postupanja svojih nadređenih, bez obzira je li taj dominantni sistem dan indirektno kao vlastodržački, ili čak neodređeni ili nedovoljno definirani sistem neke podzemne mreže koja znakovnim kodovima uprava svojim nadzemljem.

OBJAVA BROJA 49: SPACIJALNI OKVIRI PSIHOLOŠKIH STANJA ILI KRIK U POMOĆ

Objava broja 49 (1966) je romaneskna tvorevina koja na specifičan način aktualizira sve prijašnje problemske instance jednog tipičnog postmodernističkog romana. U pitanju je lapidarna genološka fuzija budući da roman ima elemente romana apsurdna, krimipriče i uz to interpoliranu tragediju, danu kroz parafrazu, perifrastičnu deskripciju i na mahove potpunu citatnost (Poletta, 1988: 83–103), čime je opredmećena i intertekstualna relacija s drugim tekstovima, jer se intertekstualnost i treba razumjeti kao sve veze nekog književnog teksta s drugim književnim ili neknjiževnim tekstovima (Malpas and Taylor, 2015: 88). Oedipa Maas je protagonistkinja djela, a stožer fabularnog tkiva dan je kroz njenu nenadanu funkciju da postane opunomoćeni realizator raspodjele ogromne imovine njenog bivšeg bračnog partnera, gdje raznovrsne firme, umjetnički predmeti, poštanske marke i nekretnine ulaze u monumentalni korpus ostavštine koja postaje i zaplet života glavne junakinje. Tragajući za razlozima takvog čina, analizirajući pravničke fine-se uz pomoć odvjetnika s kojim stupa u erotsku vezu, analizirajući porijeklo i simboliku ostavštine, Oedipa sve više ulazi u vrtlog njoj nerazumljivih znakovnih sistema, numeričkih i slovnih odrednica koje trebaju nositi zagonetku i ujedno odgonetku nekih viših sistema koji nadgledaju sve svakidašnje običnosti. Na koncu, Oedipa ni ne dođe do adekvatnog razrješenja, a jedino što je u potpunosti jasno jest da je cijelom

suštinom/egzistencijom, ušla u sfere znakovnih polja koja dirigiraju svim jedinkama, što i jest cilj svake moćne makrostrukture:

Čak i glagoli koji se daju u nesvršenom vidu mogu biti samo odsječci Edipine svijesti, koja šeta sa jednog stimulusa i detalja na drugi (u mahu je vidjela voditelja Paserina koji stoji na podijumu, i u mahu je vidjela kako pilji u nju). Svi ostali označeni glagoli oponašaju radnje koje su se zaista i odigrale u trenu, i to redom kako u tekstu stoji – odjek koji traje samo časak u tekstu traje samo časak i dok se tekst čita, kao što se zbiva i sa nestankom sunčeve svjetlosti, širenjem ruku, pročišćavanjem grla itd. (Macura, 2016: 254)

Dakle, na epiloškoj granici ovog, kao ni ostalih Pynchonvih tekstova nema poentiranog zaključka, optimističke vizije svijeta ili humanističkog ideološkog koda, već postoji samo zapitanost o egzistenciji ili samozapitanost koju svaki recipijent nasluti. Autor ne nudi katarzični model poistovjećivanja jer nijedan lik koji se daje u nukleusu priče nema snažnu karakterološku izdvojenost po kojoj bi visoko kotirao u vrijednosnoj točki gledišta te preuzeo odgovornost i težinu problema o kojem je riječ. Samim tim, principi Aristotelove poetike usmjereni na oplemenjivačku funkciju književnosti, kao i na vjerojatnost događajnosti i utemeljenje likova u stvarnosnim prototipskim situacijama nisu poetička načela koja impresioniraju Pynchona. Njegovi likovi su, dakle, namjerno nedovršene, to jest nedovoljno izgrađene kreature s frustracijama koje čak nisu dovoljno obrazložene u tekstu; oni su samo naslućeni ili pretpostavljeni likovi, bez projekcija budućnosti, bez reljefno objašnjene prošlosti i s neadekvatnim i prilično nejasnim tragom koji ostavlja u pripovjedačkoj sadašnjosti. Karakterizacija koja bi trebala počivati na elementima direktnog ili indirektnog kategoriziranja poprilično je u pomanjkanju, s tim što se na fonu indirektno psihološke individualizacije, ipak, nešto konkretnije može saznati o likovima i njihovim egzistencijama. Vrijeme i prostor kao točke gledišta kroz koje se, dakle, na posredan način sagledava vrijednosna i psihološka točka gledišta, paradigmatičke su ravni teksta. Magistralni putevi, ceste, višekatnice, hoteli i magla, kao česta atmosferska pojava, komplementarne su prostorne odrednice koje naknadno simboliziraju kvalifikativne nijanse samih likova. Heterotopija je, kako primjećujemo, jedno od primarnih odlika Pynchonove poetike, s tim što postojanje više prostornih struktura ovdje lančano uspostavlja i jedan dominantan prostor na širem planu – kronotop putovanja i traganja.

U granicama jednog dela i u granicama stvaralaštva jednog autora primećujemo mnoštvo hronotopa složene, specifične za jedno delo ili autora, korelacije među njima, pri čemu obično jedan od njih figurira kao okvirni, ili dominantni. (Bahtin, 1978: 382)

Oedipa Maas, u romanu *Objava broj 49*, najprije se čini obilježena simbolikom vlastitog imena, te se kroz njega decidno nagovještava muški princip kojim

se vodi glavna junakinja⁸, a koji se, prema mitu, tumači kao naglašena, gotovo erotska povezanost sina prema majci, no, prema Biedermannu (2004: 85), ovo može ukazivati i na nešto posve drugo. Edip je, naime, uspio riješiti zagonetku koju mu je nametnula sfiga, te smatramo da se semantička funkcija njenog imena već na samom početku romana najavljuje čitatelju; anticipira se kako će pred junakinju biti stavljen ozbiljan izazov u vidu niza problemskih pitanja i asocijacija. Oedipa se kroz veći dio romana realizira kao vozač kroz gradić “San Narciso”, koji nije, smatramo, tako nazvan slučajno, budući da će, prema mitologiji (*ibid.* 249) Narcis živjeti, tj. opstati samo ukoliko ne upozna samoga sebe. Ovdje pripovjedač daje predominaciju afektiranom koloritu – glavni likovi obasjani su jarkim bojama i svijetlima neona:

Međutim, kad je ugledala naredni motel, malo je oklevala. Nimfa od obojenog pleha, sa belim cvetom u rukama, podizala se nekih trideset stopa u vazduh, a na reklamnom panou, osvetljenom neonom uprkos sunčevoj svetlosti, pisalo je *Ehini dvori*. Nimfino lice ličio je znatno na Edipino, što je nju manje iznenadilo od sakrivenih ventilatora koji su stalno nadimali njen hiton od gaze i otkrivali ogromne dojke sa grimiznim vrhovima i vitke ružičaste butine. Smešila se nakarminisanim i svima pristupačnim osmehom, ne baš osmehom prostitutke, ali svakako ne osmehom nimfe koja vene od ljubavi... (Pinčon, 2007: 27)

To što se protagonistkinji sviđa reklama jeftinog motela daje jedan vid kontekstualizacije jer fascinacija kopijom Nimfe s “nakarminisanim i svima pristupačnim osmehom, ne baš osmehom prostitutke, ali svakako ne osmehom nimfe koja vene od ljubavi” (*ibid.*), rezultira skorim stjecajem okolnosti u kojima Oedipa stupa u bračni preljub, pri čemu je recipijent izostavljen za saznanje o psihološkoj točki gledišta koju Oedipa *a posteriori* zastupa, budući da nema ni unutrašnje monologizacije niti dijalozizacije koja bi upriličila bilo kakvo osjećanje. Ono što se daje kao interesantan ključ za tumačenje Oedipinih psiholoških mehanizama spada u red indirektnih karakteroloških odrednica i odnosi se na ime njenog supruga koji se zove Mucho Maas, a što na španskom znači “mnogo više”, aludirajući time na društvo koje je, doslovce, dekonstruirao konzumerizam, te koje prepoznaje isključivo materijalno kao vrijednost i suštinu. Narator i kroz sliku veze ovog, naizgled sretnog američkog para, para kojem se komunikacija svela na profani dogovor o rutini⁹, nudi, zapravo, sliku društva u kojem se komunikacija nije svela samo na automatizam, već i na sliku kojoj su životne boje iščezle, iako ih narator, rekli bismo, uredno navodi:

⁸ Više u Seymour (2003).

⁹ Pinčon (2007: 24): “Mučo je bio tužan što ona odlazi, premda ne očajan, i tako je ona, pošto mu je rekla da prekine vezu ako se javi doktor Hilarijus i da pripazi organo u bašti, na kojem se pojavila neka neobična plesan, napokon i otišla.”

Pogledala je niz padinu, primorana da škilji zbog sunca, pravo na ogromno prostranstvo prepuno kuća koje su zajedno izrasle iz tamnosmeđeg tla, poput dobro obrađenog useva (...) I jedni i drugi pokazivali su izvana neočekivani obrazac hijeroglifskog osećaja prikrivenog značenja, namere da komuniciraju (...) Smog je ležao celom dužinom horizonta, sunce je bilo gotovo bolno na pejzažu svetlobež boje. (Pinčon, 2007: 27)

Konstatiramo da magla kao jedan od dominantnih ikoničkih znakova dodatno doprinosi simboličnosti egzistencijalnih odnosa predstavljenih u romanu te svakako pripada podstrukturi kronotopa puta.

Magla, opšti simbol neizvesnosti, **zone sivila**, između realnosti i nerealnosti. U mitologiji starih Kelta magla pokriva severozapadni deo zemljine kugle na granici između sveta ljudi i ostrvskih zemalja **onoga sveta**, kod severnih Germana oblasti polarnog regiona ispunjene tamom smrti i hladnoćom. (Biderman, 2004: 219)

Neizvesnost kao jedna od simboličkih kategorija magle proteže se cjelokupnim narativnim opsegom – kroz pejzaž, deskriptivne pauze, dakle, sliku eksterijera, a potom alegorijski kroz nedovršenost likova u karakterološkom smislu, te nekompatibilnost i nejasnoću međuljudskih odnosa i, na koncu, kao lajtmotiv koji se daje od početka do kraja kroz hijeroglifsko nametanje znakova za kojima Oedipa Maas traga u želji za njihovom identifikacijom. Kako do kraja znakovi ne bivaju odgonetnuti, već samo usložnjeni i nadopunjeni novim tragalačkim smjericama i semantičkim opterećenjima, tako je i magla do epiloške granice simbol i poetike prostora i poetike jezika, pri čemu mislimo na jezični instrumentarij kojim se namjerno ide ka dekodiranju i dešifriranju. Sama sintagmatska ravan teksta usklađena je s onim što se priopćava o likovima i može se zaključiti da je frazeološka točka gledišta reciprocitetna psihološkoj i idejnoj točki. Vrlo frekventna dugačka Pynchonova rečenica, smišljeno je građena da pruži obilje informacija, da šokira čitatelja, da ga motivira ka vraćanju entropijskom tekstu i da se naknadno informira o semantici određenih leksičkih jedinica. Dakle, Pynchon ima narativnu strategiju postavljanja recipijenta u dileme prilikom tumačenja teksta, jer informativnost otvara brojna pitanja i unosi zabune, upravo, egzistencijalne prirode. Na tom nivou odgovornost pravilnog tumačenja prenosi se čitatelju, htio on to ili ne. Konzument ne dobiva informaciju ni o kvaliteti odnosa između Oedipe i njenog bivšeg ljubavnika i muža, tekst ne otkriva jesu li njeni osjećaji bili iskreni u tom pret hodnom ljubavnom odnosu, niti koji su razlozi njegovog dodjeljivanja povjereničke uloge koju daje baš njoj, kao što se ne zna do kraja ni kakva je suštinska priroda njenih odnosa sa sadašnjim suprugom Muchom Maasom.

U cilju da konceptualizira lik Oedipe Maas, kao i američkog društva u cjelini, narator u roman uvodi lik neuropsihijatra, doktora Hilariususa, kao nekoga bez koga sreća suvremenog čovjeka ne može biti potpuna.

Samo značenje njegovog imena koje nude rječnici, “extremely amusing, hysterical, uproarious, too funny for words”, pomaže da shvatimo koliko je, zapravo “važna” usluga bez koje se ne može zamisliti dan jednog sretnog ili makar prosječnog građanina SAD-a šezdesetih godina 20. stoljeća. Pynchon doktora Hilariususa uvodi na scenu na 18. stranici, i to na jedan pomalo neobičan način:

Na kraju, s obzirom na to, da ništa, koliko je znala, nije imala da izgubi, podigla je slušalicu (...)

“Nisam te probudio, jesam li?” Započeo je suvo. “Zvučala si tako preplašena. Kako pilule, ne deluju?”

Hilarius se služi malim trikom, tako što poziva svoju pacijenticu u tri sata ujutro, uvjeravajući je da je ona zapravo zvala u pomoć te se time, smatramo, aludira na činjenicu da su se neuropsihijatri, nekako, samopozvali u pomoć “napaćenom” američkom narodu, budući da doktor konačno pita Oedipu bi li sudjelovala u eksperimentu koji izvodi s domaćicama iz predgrađa, a koji se tiče ispitivanju utjecaja LSD-a i drugih srodnih droga:

Pa, da li si htela da razgovaramo o još nečemu?

Da li sam ja zvala Vas?

Mislio sam da jesi. Imao sam takav osećaj. Nije to telepatija, ali veza sa pacijentom zna da bude čudna. (Pinčon, 2007: 19)

David Albahari (Pinčon 2007: 5–10) tvrdi da Pynchon stavlja paranoju u fokus svojih romana, mračnu ideju da uvijek postoji neka zavjera i borba dobra protiv zla. Paranoja se stavlja u službu ideološkog koda romana jer vrijednosni stav u svakoj literaturi mora postojati, makar se tražio u signalima skrivenih sistemskih kodova – simboličkim znakovima. U ovom slučaju radi se o zavjeri farmaceutske industrije koja se obogatila uvjerivši populaciju da ne može biti sretna bez terapeuta i pomagala u vidu antidepresiva i droge. Ideja o zavjeri i zabludi da suvremeni čovjek ne može živjeti oslanjajući se samo na sebe i prirodno okruženje, reflektira se na različite načine, ne samo kroz ovo djelo, već i kroz druga ostvarenja ovog autora, ostavljajući impresiju nesretnog pojedinca, koji je, najprije, obilježen karakterističnim imenom, a potom ga narator eksternalizira i prema vanjskom svijetu, čime se otvara anticipacijsko polje tumačenja. U skladu s tom idejom, Pynchon je nadjenulo ime i bivšem Oedipinom ljubavniku, Pierceu Invererityju¹⁰, kontroverznom biznismenu čije ime nosi značenje pronicljive beskrupulozne osobe, koja jedino ukoliko je takva može opstati na kalifornijskom tlu, a potom i odvjetniku Metzgeru¹¹ usporedivši posao kojim se bavi s poslom jednog mesara, čime je dao predominaciju materijalnom i tjelesno doživljajnom, nago-

¹⁰ Na engleskom jeziku glagol *pierce* znači *probosti*.

¹¹ Ova imenica na njemačkom jeziku znači *mesar*.

vještavajući da se putem u kojem je apsolutno sužen vidokrug duhovnog ne može doći do rješenja bilo koje znakovne enigme.

Postmodernistički romani zapadne književnosti najčešće posjeduju vanvremenske ili vanprostorne hijate, a tumači takvih struktura imaju zadatak istaknuti i proučiti ono što nije naznačeno, već je namjerno izbjegnuto. To znači da se takav diskurs/struktura mora tumačiti na nestrukturalistički/poststrukturalistički način ili da se ono što je dekonstruirano mora rekonstruirati. Osnovna komponenta ovakvih romana jest jezik, i to takav da raskida s kanoniziranim predodžbama o jeziku, pri čemu dolazi do ogoljavanja literarnosti. Jezik kojim se interpretiraju postmoderni likovi i situacije ima svoju posebnu poetiku, čak kulturološku protežnost s obzirom na to da nema stega u usko žanrovskom ili usko disciplinarnom smislu (amalgam žanrova, interdisciplinarnost, multimedijalnost i multikulturalnost) pa je jasno da ni likovi koji su obuhvaćeni takvim jezičnim repertoarom ne mogu biti očekivani, normativni i adaptivni za modele poistovjećivanja, točnije, artikuliraju se likovi svedeni na simboličku regresiju.

V. – PYNCHONOVI PROTAGONISTI U LABIRINTU POSTMODERNIZMA I PSEUDO-VIZIJA SUVREMENOG DOBA

Roman *V.* se, prema pogovoru koji daje prevoditeljica ovog djela Nina Ivanović Muždeka, naziva “antiromanom, njegovi protagonisti antijunacima, a sam svet koji Pinčon prikazuje pseudosvetom nastalim na temeljima parodiranog verovanja u kreativnu moć umetničke imaginacije” (Pinčon, 2010: 505). Ovo je prvi roman Thomasa Pynchona, gdje on, po prvi put, pred čitatelja široko otvara sliku suvremenog svijeta, tu veliku Pandorinu kutiju, labirint i kaos, koji je, kako tvrdi Muždeka (mислеći na brz tempo života koji je reciprocitetan kaosu), upravo ono što je neophodno modernom čovjeku da bi pronašao sebe i svoj mir. Esencijalno paradoksalno, ali istinito. Suština poruke koju narator transmitira jest pronaći mir u kaosu jer, kako primjećuje Muždeka (*ibid.*), iako zvuči apsurdno, i kaos je sistem, i to je jedino racionalno objašnjenje za život suvremenog čovjeka, život promatran kao red u neredu, vođen pravilima u anarhiji. Sam način na koji Pynchonov pripovjedač daje sadržaj romana nagovještava nemar za estetsko, te samim tim i nemar prema konzumentu. Antiestetizam je geslo producirano još početkom 20. stoljeća, u avangardnoj stilskoj formaciji, a ono je opet uzrokovano nezadovoljstvom stvarnošću te je imalo za cilj provocirati istu tu stvarnost. Oživiljen u doba postmodernističke naracije, antiestetizam je medijator umjetničke slobode u kojoj stvaralac neograničeno može osporavati sve sisteme s kojima se intimno ne slaže. Tim putem stvara se parodija stvarnosti. Groteska i provokacija su naratološka sredstva kojima se stvarnost može karikirati u

okviru književnog djela, a stvaranjem drugostupanjske, narativne, dakle, stvarnosti, realizira se i poseban vrijednosni kod po kojem biva prepoznatljiv ovaj autor. Iz nemara za estetsko i za logiku, proistječe i performativnost izraza dana kroz česta nepodudaranja između napisanog i očekivanog. Naslovi poglavlja nisu ono što naslov po definiciji treba značiti: on nam daje tek površnu informaciju o onom o čemu će biti riječ, a podnaslovi ostaju nedovršeni, nedorečeni i, kao, skrpljeni da se zadovolji forma i *taj* konzument, ma tko to bio.

Ikonički znak prološke granice romana *V.* s također prepoznatim odsustvom identifikacijskog prototipskog modela junaka jest slika predstavljanja izvjesnog Bennyja Profanea obučenog u stilu tipičnog Amerikanca koji u okviru te inicijalne scene svraća u krčmu u koju je nekada dolazila njegova družina s broda te na ulici nailazi na prizor:

glavni je čata pokušavao da mokri u rezervoar *pakard patrišana* iz 54^{te} godine, dok su petorica ili šestorica pripravnika stajali oko njega i bodrili ga. (*Ibid.* 13)

Samim imenom, a pogotovo prezimenom lika kojim narator uvodi recipijenta u narativni diskurs vitalizira se datost o nekome tko pripada društvenom talogu¹², redajući nadalje u mozaik ulice Norfolkua u Virginiji i naglašavajući da su one Bennyju postale posve iste kao “da su mu se one stopile u jednu apstraktnu Ulicu” (*ibid.*). Ovom idejom se apstrahira imagološka ravan teksta pri čemu dominaciju ima prikaz svakodnevice života u SAD-u, dekadencija suvremenog doba. Potom se čitatelj uvodi u kronotop tipične američke kafane, s neizbježnom scenom tuče i jeftine konobarice koju naziva Beatrice, imenom kojim aludira¹³ na Danteovu Beatrice – simbol renesansne ljepote, čednosti i ženstvenosti, a u ovom kontekstu karikaturalno predimenzioniranu i deformiranu pripadajućim toponimom života. Prosječan čitatelj, smatramo, neminovno će se zapitati: *Je li ovo slika idealne žene u današnjem društvu? Je li ovo ono čemu težimo? Je li ovo ideal ljepote i ophođenja? Je li ovaj kič, istrošenost i profanost ono čemu teži suvremena žena, a što suvremeni muškarac naziva privlačnim?* I ovdje narator ne prestaje demaskirati i parabolizirati stvarnost nudeći određene semiološke putokaze. U momentu kada čitatelj pomisli da je sarkazam kulminirao, da je interpretacija društva ideološki zaokružena, dešava se peripetija opet na imažinističkom nivou, što dodatno uključuje polisemičnost znakova i tumačenja, dakle, tekst se semantički opterećuje asocijativnim nizanjem slika. Scena “sata dojenja”, u kojoj su se gosti mogli domoći umjetnih dojki iz kojih bi curilo pivo, anticipira ironijski odnos prema stvarnosti u kojoj bi se svaka konobarica mogla nazvati

¹² Za tumačenje imena i prezimena od značajne pomoći su nam bili komentari prevoditeljice Ivanović Muždeka.

¹³ *Ibid.*

Beatrice, baš kao što se svaka žena koja rodi dijete po automatizmu naziva majkom. Negiranjem ženske individualnosti tako što se generaliziraju određene pojave te naglašavanjem erotskog i, uz to, aludiranjem na seksualnu opsesiju muškaraca, kreiraju se ulančana značenja koja se mnogostruko aktualiziraju kroz Pynchonove romane u kojima se ženski likovi ogledaju kao objekti erosa, a sve prethodno naznačeno posljedica je “seksualnog konzervatizma, koji prevladava u njegovim ranim ostvarenjima, a naročito u romanu V.” (Malpas and Taylor, 2013: 67). Čini se da će Pynchon tabuiziranu seksualnost u kasnijim, već zrelijim ostvarenjima, ipak uspješno osloboditi, te će njegove protagonistkinje, kakve su Oedipa Maas ili Maxina Tarnou, evoluirati i postati emancipirane suvremene žene koje izlaze iz okvira u kojima ih drže društveni uzusi. No, do adekvatnog akulturacijskog pripadanja ili potpunog oslobođenja na duhovnoj razini, na kraju ne dolazi jer su, kako smo u prethodnim razmatranjima napomenuli, etape evolucije antiproporcionalne. Oslobođenje duha događa se uz intelektualni, a ne tjelesni instrumentarij, što je ujedno i jedan od kodova egzistencijalizma.

Likovi na koje recipijent “nailazi” sličje onima iz Orwellove *Životinjske farme*, budući da ih je narator nazvao Pig Bodine i Peppy Hod. Oba drugara s broda personificiraju svinju, koja je u starim kulturama, prema Biedermannu (2004: 384), predstavljala simbol blagostanja i plodnosti, a danas je, pak, simbol nečistoće i bolesti. Lik Deweyja Glanda se, prema Patricku Hurleyu (2008: 67) može poistovjetiti s likom Deweyja Della iz Faulknerovog ostvarenja *As I Lay Dying*¹⁴, međutim, i samo značenje termina *gland*¹⁵ implicira nekoga tko nema svoje ja, nekoga tko se u narodu naziva “ljigavcem”, dakle lošim čovjekom, budući da sve žlijezde luče nešto. Dalje, tu je gospođa Rachel Owlglass¹⁶ koja ponosno vozi svoj MG koji nije zaradila, već je on “poklon od taticice” (Pinčon, 2010: 26) i kojem se, ne slučajno, obraća kao kakvom mladom muškarcu u punoj snazi:

“Prekrasni pastuve” čuo ju je kako govori. “Obožavam da te dodirujem”. Opa, pomislio je. “Znaš li šta osećam kad smo na putu, napolju, samo mi?” prelazila je sунđerom preko prednjeg branika kao da miluje kola. “Tvoje neobične reakcije, mili, koje tako dobro poznajem. Način na koji tvoje kočnice zanose malo ulevo, način na koji počinješ da se treseš na 5.000 obrtaja, kada si uzbuđen. I gutaš ulje kada si kivan na mene, zar ne? Znam.” (*Ibid.* 33)

Pynchonov autorski narator inzistira na pre-naglašenoj, gotovo erotskoj privlačnosti u odnosu između Rachel i njenog automobila, još jednom daje

¹⁴ U prijevodu *Kad ležah na samrti*.

¹⁵ Prevedeno s engleskog znači “žlijezda”.

¹⁶ Na engleskom se Owlglass, prema prevoditeljici, može dovesti u vezu s Tillom Euenspeigelom, poznatijim kao Till Owlglass, a koji je bio na glasu kao lupež.

predominaciju taktilnosti, dakle, prevagu materijalnog, čime apodiktički uključuje antikongformistički stav anticipiran kroz sarkastični odnos između bića i nebića, kroz antikomunikaciju i kulturu monologa. A neprestano izmještanje likova kroz razne kronotope ne doprinosi rasvjetljavanju njihove psihološke dinamike, niti u smjeni heterotopija ima evolutivnih, peripetivnih akcija, već, naprosto, brojnost prostornih struktura čini da određene individualnosti recipijent sagleda u cilju osnovne poante koja se ističe kroz nemogućnost pronalaženja vlastitog identiteta. “Pre-mještanje junaka unutar prostora” (Lotman, 1976: 309) i njegovo kretanje po njemu ima svrhu lajtmotivskog ciklusa – likovi se kreću po prostorima, ali prostor ih ne mijenja u pogledu samoidentitetskih spoznaja.

Thomasa Pynchona, kao stvaratelja koji prema antitradicionalnom načinu pisanja pripada postmodernizmu koji je produkt neoavgarde, karakterizira i jedan posve novi, izmijenjeni pogled na društvo, a koji se odražava na strukturu i način na koji on prilazi svojim književnim djelima “što je posledica iščašene perspektive i izmenjenog pogleda na svet koji ondašnjem pesniku izgleda razbijeno, disharmonično i groteskno. To se odražava i na pesničku leksiku u koju prodiru reči iz tradicionalno nepoetskih leksičkih registara: varavarizmi, žargonizmi i dijalektizmi” (Bečanović, 2015: 37). Ako se u obzir uzme činjenica da ovaj pisac kroz aktivaciju svih navedenih leksičkih jedinica permanentno poseže za simbolima te, poigravajući se s čitateljem i dajući mu slobodu da poseže za smislom i da realizira metaforu, zaključujemo, zapravo, da suštinska etička i estetička pitanja ostaju otvorena i ovisе samo i isključivo o konzumentu. Centralni simbol V koji se u leksikonima tumači ne samo kao simbol zodijačkog kruga, već i pravедnosti, uređenog sistema (McHale, 2012: 3–5), dakle, svega onoga što ne podrazumijeva svijet koji predstavlja Thomas Pynchon, može se zasigurno protumačiti kao još jedan simbol-stimulus kojim autor stimulira suvremenog čitatelja da posegne za potencijalnim ključem poruke/koda. Jer V znači pobjedu, pravdu, ravnotežu, dakle, sve ono što suvremeni život nije, a nema ni perspektivu niti kapacitet da postane. Dakle, V se može tumačiti kao primarni i potentni simbol alegorije kojim pisac implicira koliko je apsurdno pisati o junacima koji samo katkad tragaju za istinom i redom u svijetu u kojem dominira kaos, te su i sami kaotični, dok sebi dodjeljuje ulogu onoga koji kreira kaos i viziju antikaosa, te vidi smisao i red u onom što je izvan dometa njegovih likova, pa je njima i nedostupno. Thomas Pynchon se, također, s pravom tumači kao stvaratelj koji je svijet vidio kao sistem kojim vlada entropija, dakle nezadrživa težnja da se prijede u stanje opće i apsolutne neuređenosti i nemanja energije, te dostigne ono što se u termodinamici naziva “apsolutna nula”, kao vizija kojoj nezadrživo juri suvremeno društvo:

Paranoja, entropija i teorija informacija predstavljaju tri glavne tačke Pinčonove poetike. Ove tri na izgled neknjiževne odrednice mogu čudno da zazvuče u okružju Pinčonove proze, koja pokazuje uticaje i podsticaje svih mogućih književnih pravaca i najraznovrsnijih autora, ali jezik nauke – kojim se on često služi – može preciznije da odrazi paradoks sveta gde rad na ostvarivanju reda stvara još veći nered. Uostalom, i tri osnovna elementa Pinčonovog pripovedanja govore, svojim jezikom, o gubitku: svesti, stvarnosti, energije, smisla. (Albahari, 2007: 174)

Poznato je da u teoriji informacija entropija podrazumijeva visok stupanj nepredvidljivosti u kombiniranju podataka neophodnih za proces komunikacije. Problematizirajući i ocjenjujući Pynchonove likove i situacije kao nesvodljive na uobičajene realističke okvire jer pretendiraju na prelazak horizonta očekivanja i na višestruko pomjeranje u incidentna polja djelovanja, dolazimo do zaključka da nose izuzetan nivo entropičnosti, a samim tim romaneskna struktura kojom su oni inkorporirani jest visokoentropična. Poststrukturalizam iz kojeg se konstituirao i sam postmodernizam ruši predrasude o strukturalističkim idejama o jeziku, te ono primarno inovativno što sa sobom donosi poststrukturalistička studija ili kritika jest, prije svega, oštra distinkcija između oznake i označenog, teksta i konteksta. Iz svijeta kaosa i besmisla, i nadalje paradoksalno – tragajući za nekim smislom i putokazom, bez prethodnog objašnjenja ili metapredodžbe, a opet mozaički korelirajući s poststrukturalističkim hijazmima (hijatima ili pukotinama u pripovijedanju), na scenu romana *Objava broja 49* najednom iskrsava priča o drami *Kurirova tragedija* Richarda Wharfingera te tako na neobičan način dolazi do kombiniranja scensko-mimetičkog prikaza i dijegeze autorskog pripovjedača odgovornog za interpolirani dramski diskurs i za sve ostale intervencije u vezi s danom radnjom. Tako se stvara semiotička komunikacija između fenoteksta kao površinske strukture teksta i genoteksta kao unutrašnje strukture, pri čemu je fenotekst parafraza koja postoji po modelu *digesta*¹⁷ (prepričavanje određenih dijelova drame koji nisu dani kao direktni citati) i uz to se nalazi u sferi narativne sadašnjosti tekstovno egzistirajući s radnjom romana, a genotekst je sama aktivnost dramskog teksta dana kroz direktne citate drame. Specifičnost ove situacije može se nazvati i metalepsom – neočekivanim pripovjedačkim prepletanjima. Intertekstualna/hipertekstualna komunikacija s tekstom iz 17. stoljeća nosi karakter iluminativne citatnosti (Oraić-Tolić, 2019) jer kombinacijom dvaju žanrovski i tematski različitih tekstova, ustvari oba teksta dobivaju na strukturi i aktivnosti označavanja/označenosti. Međutim, kakvu ulogu u samom romanu ima Wharfingеров tekst, koji obiluje najgnusnijim zločinima, nasiljem,

incestom i naturalističkim mračnim porivima, teško je odgonetnuti. Jedina empirijska spona između dva teksta, narativnog i dramskog, stoji u traganju za poštanskim zaposlenicima jer o njihovoj poruci i načinu priopćavanja određenog teksta/šifre ovisi čitav ishod situacije, čitav sistem, zapravo. Do odgonetanja poruke i šifre ne dođe se ni u slučaju Oedipe Maas niti u slučaju tragedije iz 17. stoljeća. A imajući u vidu to da je, prema Albaharijevom mišljenju, u slučaju Pynchonovih romana, čitatelj supstituirao ulogu odsutnog, tj. “umrlog” autora, sudbina cijele poruke upravo je u moći čitatelja i njihovih mnogobrojnih identiteta. Dakle, ukoliko sam romaneskni diskurs nije oblikovao katarzične junake kao završene ili makar razvojne datosti, onda je mogući cilj predstavljanja diskursa *Kurirova tragedija* mogao nositi neku skrivenu šifru unošenja smisla u poredak besmisla svakidašnjice. Priziv pastiša iz 17. stoljeća parodira apsurdnost suvremenog teatra čovjeka koji se nosi s vanjskim i unutrašnjim nagonima i potencijalno anticipira još veću kaotičnost svijeta ukoliko ne dođe do karakterološkog samopronalaženja i humanizacije prostora, vremena i načina života.

Pynchonovi romani jesu strukture koje urušavaju konvenciju romanesknog žanra kao takvog, ne nude junake čija jezična sredstva doprinose sagledavanju njihovih postupaka i ciljeva, a prostori po kojima se kreću doprinose isključivo vanjskoj dinamizaciji, dakle, razvijanju događajnosti, ne i unutrašnjoj fokalizaciji. Oneobičen književni i stilski postupak, zapravo, prikazuje iščašenost i nedovršenost društva koje nosi u sebi supstrate humanizacije i demokratizacije spomenutih odnosa i načina života, ali ih ne prepoznaje uvijek. Stalno traganje za skrivenim značenjima i tumačenje usputnih signala, težnja je autora da finalizacijom teksta ne dovrši i fizičko trajanje dekodiranja, naprotiv, najšira prostorna instanca upravo je i dana kronotopu puta, i to u oba romana koji su bili predmet naše analize, a preklapanje toposa puta s drugim podstrukturama je kohezivno strukturirano i nametnuto i samom recipijentu u cilju realizacije personalnog toposa i radi otkrivanja kodova. Poremećeni vrijednosni sistem donosi pred čitatelje antijunake iz apsurdnih romanesknih svjetova koji jednako paradoksalno tragaju za pravim putem, uz to, odajući se vremenu koje ih bespoštedno minimalizira u duhovnom pogledu te nemaju volje za pronalaženjem istinskih instrumenata u traganju na putu ka humanosti. Njihov put postaje lajtmotivski krug, njihovo traganje obesmišljeno karikama puta. Antižanr i cjelokupna egzistencijalistička antikonvencija s otklonom prema tradicionalnoj shemi stvaranja daju premoć samom čitatelju.

¹⁷ Na engleskom jeziku *to digest* znači “probaviti, obraditi”.

THOMAS PYNCHON:
PISAC ŠPEKULACIJE ILI ANTICIPACIJE?

Thomas Pynchon se, zaključujemo, može svrstati u one autore koji su proveli parabolizaciju stvarnosti Amerike pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća, aktualizirajući u romanima privid demokratičnosti jednog konformističkog društva. Njegov primarni formalistički instrumentarij odnosio se upravo na upotrebu suvremenih jezično-stilskih sredstava namijenjenih posebnoj čitateljskoj publici, jer čitati Pynchona podrazumijeva biti politološki informiran te poznavati historijske procese, filozofiju s estetikom i hermeneutikom, teoriju recepcije, stilistiku, analizu govornih činova te semiologiju. Izričito, takav elitistički čitatelj, kadar je razumjeti semantičku artikulaciju Pynchonove metatekstualnosti i indeksno-ikoničkih obrta koji proizvode farsičnost i sarkastičnost te, uz to, adresat takve strukture može percipirati sve valere kojima on introspektivno kolorizira svoje junake, no nikada ne potpuno i završeno, već ostavljajući prostora za čitateljevu anticipaciju i mjesta neodređenosti. Jezične i prostorne špekulacije Thomasa Pynchona nude konzumentu semiološku dimenziju koja, kako rekosmo, ne završava epiloškom granicom njegovih narativnih struktura, već ostavlja egzistencijalističku zapitanost pred svakim vremenom i svakim prostorom. Samim tim polje značenja umnogostručuje se, a dijakronijski presjek njegovog djela obogaćuje se novim mogućnostima čitanja ovih, nadasve, semantički potentnih diskursa.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

- Bahtin, Mihail 1978. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Barthes, Roland 1967. *The Death of the Author*. URL: <https://web.archive.org/web/20200419132326/http://www.ubu.com/asp/asp5and6/threeEssays.html#barthes>, pristup: 4. ožujka 2020.
- Beker, Miroslav 1999. *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Ben, Jeffrey. *In Search of Excitement : Ben Jeffery on an Immortal Question: Just How Dead is the Novel?* URL: <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/how-dead-is-the-novel/>, pristup: 23. travnja 2020.
- Biderman, Hans 2004. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
- Culler, Jonathan 1993. *Semiotics as a Theory of Reading, in Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ur. K. M. Newton. MacMillan Edition.
- Dugandžija, Mirjana 2014. "Smrt romana. Čitatelje ne zanima kriza već, kao i uvijek, dobra priča", *Jurnji list*.

- URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/smrt-romana-citatelje-ne-zanima-kriza-vec-kao-i-uvijek-dobra-priča/799432/>, pristup: 12. ožujka 2020.
- Đurišić-Bečanović, Tatjana 2015. *Semiotičke interpretacije*. Bijelo Polje: Pegaz.
- Epstein, Joseph 2011. "What Killed the American Lit.", u: *The Wall Street Journal*. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424053111903999904576468011530847064>, pristup: 11. ožujka 2020.
- Grgas, Stipe 2019. "Što nam je promaklo u čitanju Dražbe predmeta 49 Thomasa Pynchona?", u *Književna smotra*, str. 99–107.
- Hurley, Patric 2008. *Pynchon characters' names: a dictionary*. Mc Farland and Company Publishers.
- Kumar Shiev i Keith F. McKein 2003. *Critical Approaches to Fiction*. Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, Nice Printing Press.
- Llewelyn John 1999. *French Existentialism: Consciousness, Ethics, and Relations with Others*, Amsterdam–Atlanta: Rodopi.
- Lotman J. M. 1976. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Macura, Sergej 2016. *Pripovjedni postupci u djelima Tomasa Pinčona*, doktorska disertacija, rukopis. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Malpas, Simon and Andrew Taylor 2013. *Thomas Pynchon*. Manchester: Manchester University Press.
- Mandić, Neda 2017. *Egzistencijalno traganje, apsurd i hermeneutika nade u proznom delu Tomasa Pinčona*, doktorska disertacija, rukopis. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- McHale, Brian 2012. "Pynchon's Postmodernism", u: Inger H. Daalsgard, Luc Herman and Brian McHale (ur.) *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*. Cambridge, CUP.
- Mushoot, Anne Marrie 1995. "Constant Figure Traits and Changing Thematic Use: Judith and Romeo Reconsidered", u: Tromler, Frank, *Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich: 117*. Amsterdam-Atlanta, str. 117-127.
- Moore, Thomas 1987. *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon*. University of Missouri Press, Missouri.
- Oraić-Tolić, Dubravka 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Poletta, Gregory 1988. "Textuality, Actuality and Cotextuality: the Example of Gravity's Rainbow in Spell: Swiss Papers", u: *English Language and Literature: Reading Contexts*; Guntner Naar Verlag Tubingen.
- Scholes Robert 1993. "Semiotics and Interpretation", u: *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ur. K. M. Newton. MacMillan Edition.
- Seymour Keitlen 2003. *The Oedipus Complex: The Philosophical Study*. Virtualbookworm publishing.
- Simon Malpas, Andrew Taylor 2015. *Thomas Pynchon*. Manchester: Manchester University Press.
- Solar, Maja 2010. *Filozofija egzistencije i humanizam*. Novi Sad: ARHE.
- Pinčon, Tomas 2007. *Objava broja 49*. Beograd: Čarobna knjiga.
- Pinčon, Tomas 2010. *V*. Beograd: Čarobna knjiga.

SUMMARY

POETICS OF LANGUAGE AND SPACE IN THE NARRATIVE DISCOURSES IN *THE CRYING OF LOT 49* AND *V.*

The objective of the essay is to, using the methodology of phenomenological and semiotic interpretation, suggest and then illustrate how the post-modernist structure of Pynchon's novels *The Crying of Lot 49* (1966) and *V.* (1963) incline contemporary readers' perception and discourse analysis towards the definition of interpretation that a text gets realized in the reader himself. The enigma offered by this author, the specific realization of metaphor, personification, and parody of reality, would not have been realized without linguistic interventions which make anything possible. Pun, anti-logic, unusual sentence combinatorics, drama, and expressiveness that, contrary to expectations, do not lead to the unfolding, but the anticlimax or dystrophic end of the event, are, in fact, means of portraying characters accustomed to living in a meaningless and chaotic world, not trying or not doing enough to fix the systems and change the routine. The poetics of language is seen as recip-

rocal to their dispersive internal states, and the chronotope organized by such language and such characters is also correlated with nonsense. Anti-novels that promote anti-heroes as the basic component of construction nurture precisely the language that is the instrument of provocation and exposure of reality; therefore such narrative reality is also an anti-reality that, in a way, opposes the existing one. The fragmentation of expression speaks of the de-canonization of the creative process, a key feature of the modern novel, precisely in the era of postmodernism. Deconstruction has conditioned the creation of difficult-to-read or so-called printable text. The very types that arise from non-canonical literary procedures are hybrid, therefore, free in terms of genre and constant communication with other texts. The language of the absurd is spoken by absurd characters whose names are the function of symbols, and who live in an absurd time, and novels that revitalize all of the above are novels of the absurd, which are precisely Pynchon's novels as expressive narrative speculations.

Key words: Thomas Pynchon, language interventions, calembour, anacoluthon, the poetics of language, the poetics of space, narrative speculation