

СТЕФАН СИНАНОВИЋ

**ЕНТРОПИЈА И АНТИДЕТЕКЦИЈА
НА ПРИМЈЕРУ РОМАНА *СКРИВЕНА МАНА*
ТОМАСА ПИНЧОНА И ИСТОИМЕНЕ
ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ
ПОЛА ТОМАСА АНДЕРСОНА**

САЖЕТАК: Полазећи од Клаузијусовог појма¹ „ентропија” – физички схваћеног као мјера нереда² или неорганизованости, једног од доминантних поетичких обиљежја прозе Томаса Пинчона – роман *Скривена мана* смо читали у кључу специфичног културолошког конфигурирања овог базичног Пинчоновог својства. Дијалектика ентропије као стања нереда, у *Скривеној мани*, дјелу за Пинчона раритетне приповједачке позиције тзв. линеарне нарације, атипично за постмодернизам у цјелости, темељи се више на семантичком (видјећемо, и на нивоу збивања) него на текстолошком нивоу. Детекцију његовог јунака Дока Спортела тумачили смо као (1) пародирање *hard-boiled* прозе и превредновање типских холивудских конвенција и сижеа; али и као (2) покушај деконструкције социокултурног хаоса у једном деликатном историјском периоду америчке историје друге половине XX вијека – на бази Пинчоновог текста у компаративној анализи са филмском поставком Пола Томаса Андерсона. Филм *Скривена мана* – на плану сложених интертекстуалних релација са богатом традицијом свеколиког Холивуда, нарочито детективног, па и *noir* жанра – посједује кремениту покултурну димензију којом поетици творца своје приче, тј. свом књижевном предлошку, вишеструко пристаје и одговара и на овај

¹ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1986, 170.

² Младен Кнежевић, *Појам ентропије и његово значење у теорији пракси социјалног рада у Љејџојис социјалног рада* (бр. 1), Правни факултет Свеучилишта у Загребу, Београд 1996, 112.

начин. Дакле, у том погледу, читању Пинчоновог романа смо приступили и у контексту концизне компаративне анализе са Андерсоновом истоименом филмском адаптацијом.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: ентропија, популарна култура, детекција, антидетекција, Пинчон, *hard-boiled*, филм, параноја, *neo-noir*, детективски жанр, фикција, Лос Анђелес, музика, историја, Америка, пародија, лавиринт, маниристички ризом, *noir*, „Златни очњак”, мегалополис, вртоглавица

1. Увод

На редефинисање социокултурних парадигми америчких шездесетих, артикулисано кроз својеврсну „пародију форме криминалистичког романа”³ у дјелу *Објава броја 49*, Пинчон се ефектно надовезује варијацијом детективног жанра у *Скривеној мани*, која захвата у Лос Анђелес седамдесетих година XX вијека. У том смислу, Пинчонов Док Спортело, централни лик *Скривене мане*, у извјесном контексту упоредив са Едипом Мас, јунакињом *Објаве броја 49*, покушава да дешифрује нејасну и неухватљиву суштину сложеног поретка који, у великој мјери, превазилази домете немоћног појединца и огољава његову скромну природу. Спортелово кретање кроз Лос Анђелес, покушај да се одгонетне мистерија енигматичног „Златног очњака”, нестанка милијардера Микија Вулфмана и дјевојке Шасте Феј Хепворт, претвара се у својеврсну панораму популарне културе Калифорније седамдесетих година XX вијека и прераста у пролазак кроз енциклопедијски згуснут низ симбола, али и смјерница на оновремену кинематографију, телевизију, музику, свијет маркетинга, моду итд.

Ипак, посматрано у контексту Пинчоновог дјела у цјелости, наративна поставка *Скривене мане* се чини релативно симплификованијом од остатка његове прозе, отуда је роман подложнији различитим адаптацијама и отворен за вишеструке интерпретације.

*

Детективска фикција, дуго спада у ред најзаступљенијих књижевних жанрова, штавише познате су процјене различитих тумача књижевности по којима је „(...) популарност детективног жанра толика да се може рећи како је то један од најзаступљенијих жанрова, не само у књижевности него, у XX вијеку, у филму,

³ Давид Албахари (превод и поговор), у: Томас Пинчон, *Објава броја 49*, Светови – Рад, Нови Сад – Београд 1992, 176.

стрипу, на телевизији, у популарној култури уопште, дакле у свим облицима приповиједања”⁴ Особито је, у Америци након тридесетих година XX вијека, важан тзв. *hard-boiled* субжанр детективске прозе. Заправо, *hard-boiled* фикција представља „аутентичну америчку интерпретацију детективног жанра”⁵ чије је основно дистинктивно својство – у односу на преовлађујућу енглеску традицију – управо у протагонисти, па се за „(...) америчку верзију наводи да говори о окорјелом детективу, док је у енглеској верзији заступљен детектив интелектуалац; класични детектив је џентлмен, док се амерички бори против свеопће корупције па мора бити и судач и – најбитније – амерички детектив сам себи прописује свој морални кодекс и не бира средства у истрази”⁶ Ту је и низ других разликовних обиљежја *hard-boiled* фикције у односу на класичну детективку, од којих је, вјероватно, још једна централна значајка овог жанра хронотопско репозиционирање из руралног амбијента забачених локалитета, приградских пребивалишта или сеоске периферије, у својеврсни Мегалополис – у „(...) непрегледан велеград, простор егзотичних и романтичних пустоловина”⁷ Истовремено, Пинчонова поставка Лос Анђелеса, која, видимо, такође одговара формалним конвенцијама *hard-boiled* прозе, блиска је познатом Владушићевом тумачењу Мегалополиса, према коме овај термин означава „(...) простор који заснива један посебан тип идентитета који не може бити поистовећен са националним идентитетом као и један посебан тип урбане свести који одређује однос између људи и према људима, однос према простору и изван њега (...) а та урбана свест је истовремено и ознака једног (негативног) односа према традиционалном склопу хуманистичких вредности”⁸ Феномен ентропије код Томаса Пинчона, у том смислу, у *locus*-у Мегалополиса, у овим дјелима налази одговарајућу формалну претпоставку, а функционише, тј. материјализује се, између осталог, кроз покултурне референце, али и концепт *урбане свијести*.

Ту је и, уопште за Пинчоново дјело у цјелости, прилично важна тема пресека историје. Тематизована епоха, видјећемо, сама по себи одговара „ентропичким принципима”, међутим, чак

⁴ Горан Радоњић, „Детективски жанр, метафизичка детекција, читање”, у: *Лешојис Мајице српске*, год. 191, књ. 496, св. 4, октобар 2015, 394.

⁵ Дејан Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче” (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2012, 432.

⁶ Данијела Шаркањ, „Сувремени криминалистички роман на примјерима Горана Трибусона, Павла Павличића и Милорада Стојевића” (мастер рад), Свеучилиште Јурја Добриле у Пули, Пула 2017, 32.

⁷ Исто.

⁸ Слободан Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Службени гласник, Београд 2012, 23.

и летимичан преглед књижевноисторијских кретања показује како су шездесете и седамдесете године XX вијека својом природом и суштином примамљиве савременим ауторима:

То је период снажног напретка у свим сферама – тада је дошло до подизања животног стандарда, мијењања навика, ширења еколошке свијести, развоја феминизма. На глобалном плану, то је и доба до тада неслућених достигнућа, као што је одлазак човјека у свемир, на Мјесец. Но, исто тако, то је и период борбе за људска права, за еманципацију нација и појединаца, али и доба Хладног рата, трке у наоружавању, кубанске кризе, рата у Вијетнаму, вријеме када постоји страх од уништења људске врсте (...) то је доба када је убијен амерички предсједник Кенеди, а затим и његов брат Роберт, тада кандидат за предсједника, доба када Мартин Лутер Кинг добија Нобелову награду за мир, а затим и сам бива убијен. То је, дакле, и доба страха, зебње, неповјерења у систем, у коме истовремено постоје и вјеровање у прогрес и неповјерење у њега.⁹

Осјећање страха, отуђености и параноје, типично за Пинчонов опус у цјелости, па и за његову калифорнијску трилогију,¹⁰ произлази, дакле, и из духа епохе. Донекле позитивистички посматрано, период између тзв. „Дана кад је музика умрла” (3. фебруар 1959, кад су у авионској несрећи погинули Бади Холи, Ричи Валенс и Џајлс „Биг Бопер” Ричардсон) и атентата на Мартина Лутера Кинга (4. април 1968), могу се читати као граничне културноисторијске позиције овог специфичног раздобља. Међутим, за *Скривену ману* гранична позиција се понешто помјера, па је за овај роман нарочито значајна и сјенка трагичних догађаја 1969. године, кад су припадници тзв. „Породице” Чарлса Менсона извршили серију убиства у Лос Анђелесу (укључујући и убиство познате глумице Шерон Тејт), штавише и у самом дјелу се детерминанта *џосџменсоновски*¹¹ више пута користи за овај временски пресјек. Дакле, у контексту духа епохе омеђене значајним историјским дешавањима, читали смо *Скривену ману* као култоролошки пастиш чинилаца релевантних не само за Пинчово дјело већ и за ову епоху у њеној цјелини.

⁹ Горан Радоњић, *Фикција, мейџафикција, нефикција*, Службени гласник, Београд 2016, 15–16.

¹⁰ Danielle Bukowski, *Paranoia and schizophrenia in postmodern literature: Pynchon and DeLillo* (senior capstone project), Vassar College, Poughkeepsie, NY 2014, 7–8.

¹¹ Томас Пинчон, *Скривена мана*, прев. Нина Муждека, Чаробна књига, Београд 2011, 206.

2. *Скривена мана* и обриси (анти)детективног жанра

Када говори о природи детективске прозе, Умберто Еко – који се и сам бавио овом врстом фикције – у контексту свог познатог романа *Име руже*, али и уопште, уводи концепт „лабиринта” и дефинише три врсте овог појма:

(1) Један је грчки, онај Тезејев, који никоме не допушта да се изгуби: уђеш и стигнеш до средишта, а онда од средишта до излаза. Стога се у средишту налази Минотаур (...) затим (2) постоји маниристички лабиринт: око њега развијеш, у рукама ће ти се наћи нека врста дрвета, структура с коренима и многим ћорсокацима. Излаз је само један, али можеш да погрешаш, да се не би изгубио потребан ти је некакав Аријаднин конац. И коначно (3) постоји мрежа, то јест оно што Делез и Гватари називају ризомом. Ризом је саздан тако да свака стаза може да поведе до неке друге. Нема средишта, нема периферије, нема излаза, пошто је потенцијално бесконачан.¹²

„Потенцијално бесконачна” ентропија Томаса Пинчона функционише тако да његови наративни проседеи махом сабирају формалне особености сва три члана Ековог триптихона, али ипак, чини се, доминантно другог и трећег. У том смислу, мада дјелује да су ови појмови дијаметрални, можемо говорити о „маниристичком ризому” у *Скривеној мани* – једној врсти допунског значења, плану на коме се својства Екових лавирината у извјесној мјери преливају. Приватни детектив, Док Спортело, покушава да пронађе нестали милијардера Микија Вулфмана и своју бившу романтичну партнерку, Шасту Феј Хепворт – на том свом путу он среће низ од пар десетина јунака којима природно, у духу конвенција крими жанра по којима су „(...) елементарни поступци потраге испитивање и анализа”¹³ – поставља питања. Међутим, одговори које Спортело од својих испитаника добија по правилу не рјешавају енигму него се рачвају у различитим правцима, продубљују мистерију и проузрокују, на овај начин, још других питања. Читав овај манир у великој мјери, осим детективног и криминалистичког, подсећа и на атмосферу *noir* жанра у кинематографији, нарочито на наслове засноване на прози Дашијела Хамета и Рејмонда Чендлера – поступак детекције функционише као једначина са

¹² Умберто Еко, *Име руже*, прев. Милана Пилетић, Вулкан, Београд 2014, 524–525.

¹³ Д. Милутиновић, нав. дело, 165.

више непознатих. У том контексту егземпларан је филм *Дубоки сан* (1946) Хауарда Хокса, позната екранизација истоименог Чендлеровог романа чији је јунак, Филип Марлоу, једна врста прототипа свих *hard-boiled* детектива,¹⁴ па и Хјустонов *Малтјешки соко* (1941), који се најчешће узима за *први прави филм noir*¹⁵ и чијег детектива, Сема Спејда, Пинчон такође „зазива” својим јунаком:

„Приватни детективи су осуђени на пропаст, човече”, наставио је Док своју пређашњу мисао, „годинама се могло видети да се то спрема, у филмовима, на телевизији. Некад су постојали сви ти стари велики приватни детективи – Филип Марлоу, Сем Спејд, детектив над детективима Џони Стакато, увек паметнији и професионалнији од пандура, увек на крају реше злочин, а полицајци прате погрешан траг и само им сметају.”¹⁶

На *noir* амбијент али и атмосферу конфузије, неријешених загонетки и параноје успјешно се надовезује и Пол Томас Андерсон. У његовој екранизацији Пинчоновог романа Док Спортело нешто раније успијева да пронађе Која Харлингена – „рок музичара и зависника од хероина који је принуђен да лажира сопствену смрт како би спасао породицу”¹⁷ – него у књижевном предлошку. Особито је, у њиховом односу, занимљива магловита сцена на доковима Лос Анђелеса кад Спортело, од Која, по први пут сазнаје о „Златном очњаку”:

DOC
Ever heard of the Golden fang?
COY
Sure. It's a boat. A big schooner, somebody said.
Brings stuff in and out of the country but nobody wants to talk about
it...
DOC
Because?
COY turns and look out over his shoulder in the HARBOR. It's
foggy... DOC squints throught stoned eyes... COY turns back to him:
COY
That was it.

¹⁴ Исто, 440.

¹⁵ Winfried Fluck, *Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir*, Winter, Heidelberg 2001, 387.

¹⁶ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 113.

¹⁷ Неда М. Мандић, „Егзистенцијално трагање, апсурд и херменеутика наде у прозном делу Томаса Пинчона” (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2017, 195.

DOC
 How do you know?
 COY
 Saw its sail in. Got here the same time I did tonight.
 DOC
 I don't know what I just saw.
 COY
 Me neither. Fact, I don't even want to know.
 DOC blinks and like that... Coy's gone. DOC is left standing alone,
 very confused, very paranoid.¹⁸

Док, који остаје у лосанђелеској луци сам, *веома збуњен и веома параноичан*, испуњава неколико кључних дистинктивних својстава и детективске фикције и цјелокупног стваралаштва Томаса Пинчона. У контексту Спортелових познатих претходника – Спејда или Марлоуа – „интровертна и интелектуална одбрана одређује се као компензација параноидном страху и комплексу мање вредности”¹⁹ у домену Пинчоновог опуса „(...) мотивско-тематски комплекси Пинчонових романа имплицирају трагање за метафизичким смислом егзистенције у безличном просеку свакидашњице и дехуманизованом друштву које карактерише економско отуђење, параболе потрошачког капитализма, егзистенцијални страх, параноја и осећање историјске напуштености.”²⁰ Заправо, мотив параноје у Пинчоновим дјелима врло често је нераскидиво везан управо за популарну културу у најширем смислу, до те мјере да се ова два стална мотива Пинчонове прозе, по неким интерпретацијама и тумачењима, не само пореде већ и готово изједначавају:

За Пинчона је параноја својеврсна поп култура, она која противуречи самој себи, она која представља буђење из учмалости и отупелости свакодневног живота, она која рађа бунт и жељу да се ослободимо окова капиталистичког друштва којима владају моћни, они који држе све konce у рукама, доминирају и поигравају се животима потчињених.²¹

¹⁸ Thomas Paul Anderson, *Inherent Vice* (screenplay), Warner bros. Studios Burbank, LA 2013, 41–42.

¹⁹ Д. Милутиновић, нав. дело, 494.

²⁰ Н. М. Мандић, нав. дело, 1.

²¹ Ана Б. Мандић Ивковић, „Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у постмодернистичком свету романа ’Бела бука’ Дона ДеЛила и ’Објава броја 49’ Томаса Пинчона”, у: *Наука и слобода – филолошке науке*, зборник, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Пале 2015, 882.

И мада су *Скривену ману* више пута и дефинисали као *hard-boiled thriller*²² па и наглашавали како „(...) обилује обрасцима петпарачких детективских прозних облика”,²³ Пинчон темељна начела овог жанра изокреће, па и његов Док Спортело, за разлику од типизираниог *hard-boiled* јунака, представља готово карневалски изокренуту слику холивудског прототипа. Не само да је неугледан, запуштен, припадник хипи покрета и конзумент опојних средстава, већ и егзистира у периоду разградње доминантне фигуре јунака детектива и преласка на друге тривијалне књижевне и филмске жанрове:

Аха, али данас можеш да видиш само полицајце, телевизија је презасићена тим силним полицијским серијама, о томе како су сви они само обични момци, како само покушавају да раде свој посао, народе, не представљају већу претњу ни по чију слободу од неког просечног оца породице из ситкома. Баш. Циљна публика почне толико да обожава полицајце да они могу мирно да их приводе. Збогом Џони Стакато, добро дошао, Стиве Макгарете, и кад си већ при послу, слободно ми развали улазна врата. У међувремену, овде у стварном свету, ми приватна њушкала махом не можемо да зарадимо ни за станарину.²⁴

На сличан начин – везано за *hard-boiled* литературу – можемо читати и имена Пинчонових јунака која упућују на овај поджанр. Наиме, осим што је у америчкој популарној култури друге половине XX вијека тзв. *catchphrase* Душка Дугушка – *What's up, Doc?* – имала широку распрострањеност и била фреквентан сленг, па и семантички хуморно одговара питањима која се могу поставити приватном детективу попут Спортела – „Шта има, Док?” – име је, само по себи, слично варијантама познатих „Дикова” из петпарачке *hard-boiled* фикције:

Жестока школа обухвата период од тридесетих до шездесетих година XX века, односно остварења настала касније по угледу на њих. Она почива на причи о детективу који разоткрива злочин, с тим да је, за разлику од класичног, жестоки детектив, Дик (од eng. жаргонски „dick”, пенис, односно скраћеница за детектива) знатно

²² Stephen Marks, „*Falling Away from What Is Human:*” *Thomas Pynchon and the Posthuman Gothic*, La Trobe University, Victoria, Australia 2020, 26.

²³ Сергеј Ј. Мацура, „Приповједни поступци у дјелима Томаса Пинчона” (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016, 301.

²⁴ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 113.

ослоњенији на своју снагу, шаку или пиштољ, неголи на интелекцију.²⁵

А сама одредница има везе са еволуцијом жанра, тј. са гуљењем потребе за детективом-интелектуалцем чији смисао, у ери грубе силе и доминације голе снаге над интелектом, такође почиње да се губи:

Одушевљење науком карактеристично за класичну школу замењено је разочарањем, док је рационализам попустио пред Фројдовом теоријом и схватањем да разумом управљају ирационалне силе подсвести. Зато се *hard-boiled* детектив окреће примордијалној (архетипској) мушкој одредници и постаје фалус. Та веза није приметна само у ерективној моћи која одликује ове детективе и коју они непрестано доказују у борби, пићу и сексуалним авантурама, већ и у називу који је постао њихова колоквијална одредница – *dick* (пенис).²⁶

Пинчоново пародирање и деконструкција жанра функционише, видимо, и кроз називе јунака – уз истовремени хуморно-иронијски отклон према суштини „жестоке школе”: Дик/Док Спортело, није онај који туче (већ који добија батине) и који је, будући „хипик” – пацифиста. „Они који туку” – и у контексту Спортелове опсервације у вези са полицајцима који потискују популарне детективе – и који на себе, фројдовски тумачено, преузимају фалусну симболику, јесу *LAPD* инспектори попут Бигфута Бјорнсена, Спортеловог антипода који мањак интелекта компензује насиљем и који, као у популарним полицијским филмовима шездесетих година, врата отвара типски, разбијајући их ногом (оличавајући тако тврду силу): „Попут многих лосанђелеских полицајаца, Бигфут, који је надимак добио по својој одабраној методи отварања врата (...)”, и, нешто касније: „То је Бигфут Бјорнсен. Зашто ми једноставно није развалио врата ногом као обично?”²⁷

Међутим, не само надимак већ и презиме Спортеловог супарника и прогонитеља – Бјорнсен, у духу Пинчонове културолошки кремените поетике, посједује своју латентну симболику. Наиме, како је период објављивања *Скривене мане* истовремено и епоха доминације скандинавских аутора детективског и полицијског жанра (попут Стига Лашона, Карин Фосум, Хенинга Манкела или Јуа Несбеа), Пинчон својим јунаком Бјорнсеном (дакле Шве-

²⁵ Д. Милутиновић, нав. дело, 698.

²⁶ Исто, 426.

²⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 17, 21.

ђанином), по неким тумачима, указује на ову специфичну школу крими и *noir* (или макар *neo-noir*) фикције:

The second crucial year is 2009, the year in which *Inherent Vice* was published, and it is a florid year for what concerns worldwide noir production. Among the main characters of this time there are many Scandinavian noir writers (most of them are Swedish), such as Henning Mankell, David Lagercrantz, and Camilla Lackberg (...) it is not a mere coincidence that in a period in which the detective fiction speaks mostly Swedish, Pynchon decides to say goodbye to the traditional mystery genre by calling his policeman character Christian Bjornsen. At first sight his name could be one of the Swedish policemen of popular contemporary novels, such as Mankell's Chief Wallander, also considering his dubious morality. It is very likely that Pynchon chose for Bjornsen the nickname „Renaissance detective”, alluding to the renaissance of the mystery genre policeman in a new noir guise. In fact, in *Inherent Vice*, Bigfoot, as a co-star in the novel, represents for Pynchon a passage from the hard-boiled tradition to the new mystery frontiers.²⁸

Renaissance detective – или, на филму, *renaissance cop*²⁹ – који презире супкултурне покрете (па и хипике), који више пута туче Дока Спортела (*BIGFOOT: I've decided I'm going to kick Mr. Sportello*)³⁰ – овако посматрано представља отјелотворење идеје разрачунавања једног, најчешће тривијалног, жанра са другим, оличавајући тако доминацију полицијског романа над класичном детективком.

Још једна важна мотивско-тематска формална претпоставка жанра тиче се феномена порочности. Наиме, за детективку уопште, али особито за *hard-boiled*, важи начело да типски јунак мора бити склон пороцима – најчешће сексу и алкохолу – који дефинишу његову „отпадничку” природу:

Из тог аспекта проистиче још једна одлика полицијског детектива који потпада под ексцентричност, а то је склоност алкохолу³¹ и (...) за *hard-boiled* детективке секс је само још један од порока, попут алкохола, којима се доказује мушкост и који не може бити ни-је утицати на самог виновника, иако одређује његове авантуре.³²

²⁸ Antonio Di Vilio, „*Inherent Vice* – Thomas Pynchon beyond the Postmodern Fiction and Anti-Detective Novel”, *Bibliotekarz Podlaski. Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczn*, Vol. 47, No. 2, 2020, 286–287.

²⁹ T. Anderson, нав. дело.

³⁰ Исто.

³¹ Д. Милутиновић, нав. дело, 521.

³² Исто, 444.

Пинчон класичну формулу „жестокe школе” премоделује увођењем супституције за алкохол и то, поново у духу епохе, наркотицима. Одабир овог мотивског материјала не само да одговара социологији Лос Анђелеса и „урбаној свијести” на размеђу шездесетих и седамдесетих, већ је и једна врста мијешања конвенција жанрова, тј. традиција. Наиме, како Спортело често своје случајеве рјешава уз помоћ марихуане, ово подсјећа на енглеску традицију детективске фикције, која се такође експлицитно помиње у *Скривеној мани*:

„Дефиниши ’добра’”, промрмљао је Док. „Лупам главу толико да ће ми мозак експлодирати.” Фриц поче да се смеје: „Аха, приватни детективи би заправо требало да се клоне дроге, сви ти други светови само додатно компликују посао.”

„Али шта је са Шерлоком Холмсом, он је све време био на коки, човече, то му је помагало да реши случајеве.”³³

Особености енглеске традиције имплементиране у роман који настоји да буде варијација америчке „жестокe школе” могу значити подривање *hard-boiled* фикције или њено проширивање:

In addition, following his hippie lifestyle, Doc uses marijuana, acid and other drugs, continuing the long tradition of drug addict detectives, from Sherlock Holmes – who used cocaine – to Marlowe, who shows, like many hard-boiled characters, his alcohol dependence.³⁴

Док Спортело, међутим, наглашава како Шерлок Холмс случајеве не рјешава упркос, него уз помоћ наркотика. У постмодернистичком лавиринту Тезејевог типа – који Умберто Еко назива маниристичким – јунак успијева да савлада препреке уз помоћ инструментарија: бјекство од стварности уз помоћ дрога лајтмотивски варирају књижевници, музичари па и бројни режисери у годинама које тематски обухвата *Скривена мана*. Марихуана или пилуле које користи Док Спортело функционишу као нека врста „Аријадниног конца”, а његово кретање кроз Калифорнију као пикареско превредновање сижера витешких романа:

На догађајном плану *hard-boiled* се везује за сиче путовања и открића, односно потраге за изгубљеним објектима/особама, речју – истином. Попут витезова, детективи се на том путу суоча-

³³ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 111–112.

³⁴ Di Vilio, нав. дело, 228.

вају са физичким, моралним, материјалним и сексуалним опасностима, изазовима и искушењима, а привремени поразни саставни су део потраге. Остваривање подухвата зависи од поседовања специјалних знања и способности, или од покровитељства моћног ментора коме су детективи подређени.³⁵

На овом нивоу важна је још једна димензија – Пинчон у своју поетику имплементира и конвенције витешког жанра (којим се бавио још у својој најранијој фази, када је, под псеудонимима Боско или Роско Стајн, писао алегоризоване пародије на витезове Округлог стола.³⁶ Наиме, не само да је контекст субјективног времена Докових авантура оно што бисмо *par excellence* могли да разумијемо као „(...) авантуристичко време које се распада на низ одрезака-авантура унутар којих је организовано апстрактно-технички, а његова веза са простором такође је техничка”³⁷ већ се ова повезница остварује и увођењем јунака партнера (што је, истина, такође важно за детективску прозу (познати парови Шерлок Холмс – доктор Вотсон, Херкул Поаро – капетан Хејстингс; или на телевизији: Молдер Фокс – Дејна Скали, Раст Кол – Марти Харт итд.)). Јер, у извјесној мјери, жанр витешког романа и подсјећа на праформу детективске приче: јунак нарочитих способности се отискује у непознато да би, заобилазећи потешкоће, ријешити одређени проблем, тј. најчешће спасио даму у невољи, често – као у прамиту о Тезеју и критском владару Миноју, претходно савладавши чудовиште (у контексту Пинчиновог романа овом члану „формуле” одговара „Златни очњак”, чији сам назив евоцира „чудовишне” конотације, док је дама коју треба спасити Докова љубав – Шаста Феј Хепворт). Уз то витез/детектив има и свог помагача – штитоношу/партнера, због чега је – у контексту тумачења *Скривене мане* – важан јунак Сончо Смајлекс (кога у филму Пола Томаса Андерсона тумачи Бенисио дел Торо), Спортелов адвокат који му – често на комичне начине – асистира у истрази. Другим ријечима, поново својом типском карактеристиком, тј. избором имена – Пинчон реминисцира два јунака који су међу најпознатијим ликовима не само витешког жанра него и свјетске књижевности уопште: Дон Кихота и Санча Пансу (у оба случаја, разлика у именима је само у једном гласу/слову: Дон/Док и Санчо/Сончо). Штавише, комичне особености Дон Кихотовог познатог штитоноше су до те мјере инкорпориране у његов осавремењени пандан да

³⁵ Д. Милутиновић, нав. дело, 445.

³⁶ С. Л. Мацура, нав. дело, 12.

³⁷ Михаил Бахтин, „Витешки роман”, прев. Александар Бадњаревић, *Поља*, Нови Сад, год. 32, бр. 332, октобар 1986, 388.

адвокат Сончо и вози застарјело и покварено плажно возило које наликује на магарца Санча Пансе (чак је и модел аутомобила ипиликативан – мустанг – који упућује на животињу из рода коња):

Наредног јутра, док је чекао да се кафа филтрира, Док је случајно погледао кроз прозор и спазио Сонча Смајлекса у његовом старом возилу за вожњу по плажи, кестењастом „мустангу 298” с тапацирунгом од црног најлона и лаганим, спорим брекетањем издувне цеви.³⁸

Као што Санчо Панса помаже Дон Кихоту у невољама и пустиловинама на његовом путовању, тако и Сончо асистира Доку Спортелу, више пута му помаже да избјегне хапшење, чак и да разријеш мистерију „Златног очњака” итд. Другим ријечима, Пинчонов роман убира у себе дугу књижевну традицију постмодернистички премрежену вишезначним указивањима на различите жанровске компоненте да би оне, премоделоване и осавремењене, могле да функционишу као својеврсна поставка за пародију једног доминантног књижевног жанра какав је, како и данас али нарочито тих година, био детективски.

Аутор се на овај начин служи обрисима типских карактеристика различитих жанрова не нарушавајући тиме примарну тенденцију да *Скривена мана* остане не само пародија већ и својеврсни омаж петпарачкој детективској фикцији. Полазећи од позорнице – Лос Анђелеса – града чије су контуре обиљежиле богату детективску фикцију на филму (од *Кинеске четврти* Романа Поланског до Хансоновог модерног класика *Повјерљиво из Л. А.*) али и у књижевности – посебно код Рејмонда Чендлера и Дашијела Хамета, Пинчон конструише посвету овој традицији, задржавајући њен стил да би из њега створио високу умјетност. Пинчорова магла и лосанђелески смог, чести у калифорнијској трилогији, у том контексту нису само еманација духа епохе у којој се губи неснађени појединац већ и стални мотивски прибор који су користили ранији аутори. Узмимо Чендлера и његов можда најпознатији роман *Дуго оцрашћање*:

Време је било вруће и лепљиво, и јетки смог је допузао на север чак до Беверли Хилса. Са врха Малхоланд Драјва могли сте да га видите полеглог широм града, попут приземне магле. Када бисте се у њему нашли, имао је укус и мирис и штисао је за очи. Сви су били опседнути њиме. У Пасадени, где су се гадљиви милионери

³⁸ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 137.

сакрили када су им филмације поквариле Беверли Хилс, градски оци су врштали од беса. Смог је био крив за све.³⁹

А онда, сличан – један од бројних – пасаж из *Скривене мане*:

Како се Док приближавао центру Лос Анђелеса, смог је постајао све гушћи, све док се видљивост није смањила толико да није могао да види ни до краја блока. Сви су упалили фарове и он се сети да је негде иза њега, тамо натраг на плажи, био још један уобичајени дан пун калифорнијског сунца.⁴⁰

На симболичком нивоу – видљивост која се смањује што је детектив дубље у причи релативно је проста и ефикасна алегорија појачавања интензитета мистерије која би требало да се ријешу; на плану књижевне традиције – Пинчон рачуна на рецепцију обликовану утицајима аутора попут Чендлера и Хамета:

The echo of the Chandler's novels, especially 'The Long Goodbye' and 'Farevell, my lovely', is clear not only for what concerns location (Venice Bay above all), but also for the obscure atmosphere that lies beneath the intricate puzzle of narration, weighing down the sequence of events.⁴¹

Аутор на овај начин креира својеврсни пастиш, а *Скривену ману* су, и у том контексту, доминантно повезивали са Чендлером и Хаметом:

Intertextuality with other writers of crime fiction emphasizes the link between the model and the imitation. As mentioned before, pastiche usually imitates the older forms of a genre, which is why I will focus on the imitation of the work of Hammett and Chandler⁴²

– нарочито са романима који, видјели смо, тематски третирају Лос Анђелес.

У питању је, дакле, и пастиш, сума жанрова, на неким мјестима до нивоа трагедије изокренута, готово антидетективска,

³⁹ Рејмонд Чендлер, *Дуго оштрацање*, прев. Александар Марковић, Чаробна књига, Београд 2021, 198.

⁴⁰ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 356.

⁴¹ Di Vilio, нав. дело, 288.

⁴² Lindsay Indeherberg, *What You Cannot Avoid: Thomas Pynchon's Inherent Vice as a Pastiche of Hard-boiled Detective Fiction*, Universiteit Antwerpen, Antwerpen 2014–2015, 16.

тематско-мотивска парадигма из које, пародирањем петпарачких књижевних образаца (проширених традицијом енглеске детективске школе или витешког жанра али и бројним културолошким референцама и сигналима) – настаје ипак висока и лијепа литература.

3. Ентропија и популарна култура

Већ смо нагласили како је, за Пинчонов опус у цјелости, једно од доминантних поетичких особености инкорпорирање покултурних чинилаца у шири значењски оквир. Аутор из већ постојеће социокултурне парадигме изузима партикуларне обрасце, интегрише их у ширу симболичку поставку, неријетко их трансформишући и/или им обогаћујући значење. Оваква Пинчорова доктрина важи и за његову *Калифорнијску трилоџију*, која, уколико дјела сортирамо у односу на њихову унутарњу хронологију (дакле, у контексту епохе коју третирају), функционише тако да *Скривена мана*, иако написана посљедња (2009. године), долази након *Објаве броја 49* (у одређеним аспектима се, видјећемо, можда и надовезује на њу), а прије *Вајнленга*. Штавише, *Скривена мана* се, у извјесном смислу, може читати и као тематски наставак *Објаве броја 49* јер је и то роман који бројни теоретичари, за разлику од Албахарија, узимају за пародију детективске фикције:

Thomas Pynchon's second novel, *The Crying of Lot 49* (1967), pertains to a parodic detectivesque genre, though this time the detective-protagonist is not a man but, significantly, a woman (...) the whole plot revolves about how the parodic female detective tries to find out whether she is target of a postmodern hoax or whether there is a such a thing as the Trystero postal system.⁴³

Употреба елемената популарне културе у овим дјелима важи вишезначно:

Након детаљне анализе, може се рећи да Пинчорова „Објава броја 49” обилује елементима популарне културе, који се могу наћи на скоро свакој страни романа. Иначе, навикли смо на чињеницу да смо, у нашем свакодневном животу, стално у додиру са популарном културом (било преко одеће коју носимо, часописа које читамо, филмова и емисија које гледамо итд.) па њеним елементима и не придајемо неки значај и не тражимо њихова скривена

⁴³ Maria del Carmen Perez-Llantada Auria, „The Escaping Presence of the Female in the Novels of Thomas Pynchon”, *Cadernost de Investigacion Filologica*, Vol. 25, No. 1, 1999, 242.

значења. Међутим, када се сви ти елементи нађу у једном књижевном делу, аутоматски постају сигнал неког дубљег значења, неке поруке до које морамо доћи.⁴⁴

Пинчон, који се обилато служи филмским, музичким, телевизијским или бројним другим културолошким референцама, указује на сложени систем знакова и симбола који су до те мјере истакнути да често „проговарају” умјесто јунака или самог приповједача. Без познавања оваквих интертекстуалних натукница његово дјело постоје херметично, а наративна поставка, на многим мјестима, готово недокучива. Узмимо пасаж из шестог поглавља *Скривене мане*:

Куки и Хоакин су се појавили баш кад је бенд прелазео на живахну верзију песме „People Are Strange (When You’re a Stranger)” Дорса, носећи панама-шешире широког обода, копије наочара са потписом светски познатих креатора и бела цивилна конфекцијска одела која су купили негде у Кајзер естејтсу у Каулуну.⁴⁵

Дакако, култна пјесма Цима Морисона доприноси карактерологији приказаних јунака који су, сами по себи, „чудни/необични”, али то је и пјесма о отуђености, о друштву које је отуђено, о људима који су, истовремено и (а ово је опште мјесто Пинчонове поетике) – „страни”.

With ‘People Are Strange’ (*Strange Days*, track 7), one may easily switch from a reflection on the fact that these are strange days, which we found in the song ‘Strange Days’, to a consideration of the strangeness of society in general.⁴⁶

На ширем нивоу „People are strange” осликава атмосферичност *Скривене мане*, а та је позната пјесма Дорса тек једна од више десетина музичких референци у роману. У том смислу занимљива је сцена, из истог поглавља, кад Док Спортело пјева познату пјесму Френка Синатре:

Док се запути ван пуцкетајући прстима и певушећи четири такта песме „Fly Me to the Moon”, мање-више у тону.⁴⁷

⁴⁴ Јована М. Срећковић, „Елементи популарне културе у роману Томаса Пинчона ‘Објава броја 49’”, *Анали филолошкој факултету*, Београд, књ. 28, св. 1, 2016, 81.

⁴⁵ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 95.

⁴⁶ Alberto Nones, „Behind the Doors: Perceptions of Reality”, in: *Music and Politics*, Michigan, Vol. 10, No. 1, 2016, 4.

⁴⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 88.

И без навођења текста, аутор рачуна на опште познавање Синатриног хита чији је и сам наслов такав да, из перспективе Дока Спортела, може значити уживање у лаким наркотицима. Или, у дијелу коме приватни детектив разговара са још једном својом љубавницом – Пени Кимбел, када јој пјевуши познату мелодију Бич бојса: „Најромантичније што је могао, док јој тихо отпева неколико фалш тактова 'Woudn't It Be Nice'⁴⁸ и, нешто касније, кад у један плажни клуб уђе вођен мелодијом Херба Олберта из бенда Тихуана брас:

Док прислони шаку уз ухо и окрену главу у правцу клуба. „Учинио ми се да неко свира 'This Guy's in Love with You', па сам пожурио да дођем. Не свирају? Шта ћу ја онда овде? Како сте ви девојке вечерас?⁴⁹”

Успутно се помињу и бројни други славни музичари – попут Ричарда Рајта, легендарног клавијатуристе Пинк Флојда, али и они мање познати, попут цез саксофониста Лија Алена, Стена Геца, Ерла Бостика⁵⁰ или пјевача Пета Буна; ту су и британски бендови Бонзо дог бенд, Тандерклеп Њуман, Херманс Хермитс; амерички психоделични састави Блу чир или Електрик прунс; затим бенд Сурфарис, чији су чланови изводили тзв. сурферски рок типичан и важан за *Скривену ману* итд. Сви ови састави, текстови њихових пјесама и поменути наслови, егзистирају истовремено као коментар, одраз духа једне епохе, али прилог ентропији – „нереду” који настаје из једне врсте преоптерећења културолошким компонентама. Истовремено – како је још једна од одлика Пинчонове књижевности кременитост филмским референцама,⁵¹ ово важи и за седму умјетност – не само да су наслови попут романтичне драме *На раскршћу* (1942) са Бети Дејвис, мјузикла *Мала ѿсојођица Бродвеј* (1938) са Ширли Темпл, *noir*-а *Шампион* (1949) са Кирком Дагласом или адаптације авантуристичког романа Џека Лондона – *Морски вук* (1941) са Едвардом Џи Робинсоном – у директној компарацији са бројним епизодама романа⁵² или моменти када Док дословно користи одијело које је Џон Гарфилд носио у *noir* класику *Поштар увијек звони двајути* (1946) – већ се и скривени смисао дјела често доводи у везу са бројним другим познатим

⁴⁸ Исто, 84.

⁴⁹ Исто, 180.

⁵⁰ Исто, 47.

⁵¹ Нина Муждека, „'Све је повезано': Парабола, мандала и изневерено обећање спасења у Пинчоновој 'Дуги гравитације'” (превод и поговор), у: Томас Пинчон, *Дуга гравитације*, Дерета, Београд 2019, 909.

⁵² Т. Пинчон, *Скривена мана*, 170, 405, 379, 401.

холивудским остварењима. Важна је и, у том смислу, егземпларна, сцена када Сончо на примјеру култног *Чаробњака из Оза* (1939) објашњава Спортелу скривени смисао њихових живота:

Сончо је био ту, но духом тренутно није био присутан, будући да је пре неку ноћ први пут гледао *Чаробњака из Оза* на телевизору у боји. „Да ли си знао да филм почиње као црно-бели”, обавестио је Дока помало узнемирено, „али затим прелази у филм у боји! Схваташ ли шта то значи?” „Сонч...” Није вредело. „(...) свет у којем Дороти живи на почетку филма јесте црн, заправо смеђ, и бео, само што *она мисли* да га види у боји – у истим оним свакодневним бојама у којима ми видимо сопствене животе. Затим је односи ураган (...) и она излази напоље, и одједном *ми* видимо како се црно-бело претвара у техникolor. Али ако је то оно што *ми* видимо, шта се дешава са Дороти? У шта се мењају њене 'нормалне' канзаске боје?”⁵³

Оно што почиње као обезбојена прича о дјевојчици из Канзаса добија свој колорит преласком из условне реалности у свијет пустоловине. У контексту приче о Доку Спортелу – обојеност (смисао) његовог живота, по оваквом тумачењу, читамо у контексту интензитета којим јунак улази у поље авантуре. Његово дјеловање је неповратно, што је јунак „дубље” у мистерији то се више, и интензивније, развија и усложњава ентропичност приче. Поред, поново, више десетина филмских алузија, важан је и пасаж који усмјерава на Хичкокову кинематографију, у коме се посебно напомиње како „(...) Џејмс Стујарт, полудео од љубави, прати Ким Новак у филму 'Вртоглавица' (1958)”.⁵⁴ Како аутор и овдје рачуна на филмски образованог реципијента, јасно је да би Док Спортело требало да одговара Џону „Скотију” Фергусону (Џејмс Стујарт), који у филму трага – и, све вријеме патећи од акрофобије и вртоглавице, покушава да ријеш мистерију загонетне Медлин Елстер/Џуди Бартон (Ким Новак), којој у роману одговара Шаста Феј. Вртоглавица, својеврсни поремећај оријентације (не само у простору већ и у времену), може бити хипостаза ентропије или њена својеврсна реперкусија. Док Спортело, на плану приче, дјелује у конфузно, магловитом, хронотопу – у стању отежане оријентације и кретања – налик на читаоца који, такође позван да ријеш мистерију, на нивоу текста, типично за постмодернизам, дјелује у условима отежаног и често непроходног искуства.

Богата књижевно-филмска традиција иницијално форматира Пинчонове јунаке – Док Спортело у једном тренутку и експли-

⁵³ Исто, 324.

⁵⁴ Исто, 337.

цитно наглашава како је посредством ових утицаја и сам постао постао детектив: „(...) због тог филма сам данас оно што јесам, тај приватни детектив кога глуми Берк Стоџер, човече, увек сам хтео да будем он”.⁵⁵ Штавише, његово дјело се често до те мјере ослања на свијет седме умјетности да ова постаје један вид ескапизма, али и критике нефиктивне збиље:

For as David Cowart writes, Pynchon uses film as a critique of life, insisting that one is not more or less real than the other (...) Pynchon’s work demonstrates that film has become a permanent frame of reference to our past, present and future.⁵⁶

Међутим, осим доминантних утицаја, књижевности и филма, аутор непрестаним низом мотива упућује и на лаке телевизијске сапунице, робне марке, „ток шоу” програме, тривијалну забаву, комичаре (попут Чича и Чонга) или стрипове (попут *Лугој мачка*⁵⁷), ТВ серије, маркетинг, брендове, брзу храну, фотографије, чак и на познате слогане и натписе са регистарских таблица.⁵⁸ На овај начин се постиже својеврсно замешатељство предмета, ознака и елемената, чијом се спрегом остварује семантичка ентропија културолошког типа – детектив не пролази само кроз скупчене ћорсокаке Лос Анђелеса већ и кроз хаотичан и шаренолик, често непрозиран социокултурни систем. Овако посматрано, мотив трагања, једна од кривних тема Пинчонове књижевности, наликује на потрагу за смислом, отвара идентитетска питања у ери хаоса. Пишући – и прије изласка *Скривене мане* (2009) – свој чувени есеј „Од мита до мистерије”, Ричард Лехан примјеђује везу између постмодерног града и лавиринта:

Томас Пинчон је централна фигура у тим културним и књижевним променама: он систематски подрива митске, историјске, естетске и моралне елементе модернизма, стварајући низ скицираних ликова којима недостаје субјективност, а чија прошлост не садржи ништа осим шаблонизованог значења. У његовим романима потрага по пустој земљи одвија се по ентропијском пејзажу. У његовим романима *В.* и *Објава броја 49* свест се губи у нерешивом лавиринту који постаје постмодерни град.⁵⁹

⁵⁵ Исто, 349.

⁵⁶ Ralph Clare, „Thomas Pynchon and film in post-celluloid era”, in: *The New Pynchon studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, 13.

⁵⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 112–113.

⁵⁸ Исто, 91.

⁵⁹ Ричард Лехан, „Од мита до мистерије” прев. Викторија Кромхолц, *Поља*, Нови Сад, год. 53, бр. 453, септембар–октобар 2008, 90.

На исти начин тумачимо и епилошку границу текста – Док Спортело се, у свом старом аутомобилу, након разријешеног (?) случаја, креће завојитим и споредним улицама Гордите, Лонг Бича, Хоторна, Артезије, све до Сан Дијега, као кроз постмодерни лавиринт – кроз маглу у којој „(...) више нико не би могао да каже ко је Мексиканац, а ко није, нити ко је ко уопште”,⁶⁰ јер се у Мегалополису ова својства губе и растачу. Ту је поново и музика – нимало случајно, опет као унутарњи коментар, запитаност над животом и над смислом, Док у војњи опет пјевуши Бич бојсе и заједно са њима, у духу свога случаја, констатује – „God Only Knows”.⁶¹

4. Закључак

Варирајући општа мјеста, елементе популарне културе и тематско-мотивски инструментариј, па и пародирање књижевног израза познатих аутора детективног жанра (али и бројних других књижевних врста), у непрестаној кореспонденцији са духом епохе, Томас Пинчон у својој *Скривеној мани* развија концепт ентропије артикулисан кроз сложени свијет сугестија и сигнала. Дакако, и адаптација Пола Томаса Андерсона се може посматрати партикуларно у односу на богато холивудско наслеђе детективске фикције, међутим и она је у великој мјери одређена интертекстуалним везама са традицијом и без ње се пуни смисао овог дјела тешко може до краја сагледати, расвијетлити и оцијенити. Искуство читања *Скривене мане* позив је да се, у епохи нереда, пронађе и разоткрије скривена есенција XX вијека али и установи „поредак” у времену растакања и дезинтеграције пређашњих митова и система. За прозу Томаса Пинчона је већ наглашено како она „(...) у великој мери одређује атмосферу општег хаоса. У таквом хаотичном и дезоријентисаном свету губи се дистинкција између стварности и имагинације, истине и лажи, човека и аутомата. Другим речима, то је свет у коме је немогуће поставити било какву референтну тачку или оријентир, те су и сами ликови налик честицама које се хаотично крећу кроз непотпуне информације и полуистине у потрази за самоодређењем и истином која им константно измиче”.⁶² У том смислу и претпоследњи Пинчонов роман манифестује амбијент конфузије и параноје у коме граничне позиције између (неухватљиве) истине и лажи често ишчезавају у постмо-

⁶⁰ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 415.

⁶¹ Исто, 414.

⁶² Бојана Јаковљевић, „Механички и неживи свет у Пинчоновом роману В. – будућност људске врсте или спознаја истинске природе човека”, *Култура*, Нови Сад, бр. 157, 2017, 50.

дернистичком лавиринту, немилосрдној логици Мегалополиса која поништава збуњеног појединца, или, на концу, у магли и смогу друге половине XX вијека. На овај начин се постиже једна врста каледоскопа – не само да су Пинчонови јунаци заробљени у оваквом хронотопу већ се и њихова позиција додатно усложњава везаношћу за сваковрсне друге свјетове које махом продукује доминантна култура, агенси социјализације или епоха у цјелости:

Комплетна атмосфера Топанге имплицира зависност света хипи културе од телевизије, музичке индустрије и дрога. Под утицајем те три силе, становници Топанге, стварају и одређени вид параноје, који Док уочава као висок степен узнемирености и страха у свакој особи коју сретне.⁶³

Видјели смо и како пародирањем сижеа, конвенционалних постулата, тема и мотива једног тривијалног правца какав је детективски *hard-boiled* – нарочито на бази текстова Рејмонда Чендлера и Дашијела Хамета – аутор моделује свјежији доживљај протеклих књижевних кретања, стварајући, из њихове основе, високу прозу XXI вијека. Тежина историзма у дјелима Томаса Пинчона третирана је из угла маргинализованих поткултурних покрета, а културни пресјек (тј. његове филмске или музичке екстензије, на које смо се у раду особито осврнули) датиране епохе истовремено функционише и као својеврсни друштвени коментар. Историја се не даје само као контекст минулог времена већ јој се културолошком интерпретацијом тог времена придодају „митска” начела, а ова је особеност, поново, важна за постмодернистичку литературу: „Историја ће, у том случају, попримити митолошки карактер, који се најјасније испољава у домену фикције и чини основну концептуалну структуру историје”.⁶⁴ Другим ријечима, Пинчонава литература мистификује историју, али и проговара кроз њену културу – *Чаробњака из Оза* или хитове Бич бојса, не само у контексту херметичне архитектонике књижевног свијета већ је она и једна врста елабората о специфичној, вањској култури и важним америчким друштвеним питањима (попут тема расне сегрегације, капитализма, полицијске бруталности, политичких криза *et cetera*). И мада *Скривена мана* – за разлику од неких ранијих Пинчонових проза – синхронијски обухвата нешто краћи период америчке историје, она се, у извјесној мјери, универзализује и постаје тако

⁶³ Н. М. Мандић, нав. дело, 205.

⁶⁴ Кристофер Батлер, *Посймодернизам – сасвим крајњак увод*, прев. Пре-драг Мирчетић, Службени гласник, Београд 2012, 47.

релевантна и за данашњицу. Уосталом, ово њено својство својим филмом (2014) успјешно раби, понегдје и проширује, и Пол Томас Андерсон, отварајући нека од ових важних питања и за контекст наше савремености. Наиме, како у књижевном предлошку, тако и на филму, *Скривена мана* обилује комбинованим утицајима – од „ридерс дајцеста” до петпарачких проза из малопродаје – што је заправо једно од кључних обиљежја у сложеном односу популарне културе и свеколиког постмодернизма јер:

(...) постмодернизам се у култури појављује као једна врста естетског популизма. Он има једну карактеристику заједничку свим постмодернизмима, а то је брисање граница између високе и популарне културе. Све ово праћено је појављивањем текстова прожетих формама и категоријама већ постојећих стилова. Џејмсон тврди да су постмодернизми фасцинирани деградираним призорима кича и неукуса. То је култура трећеразредних ТВ серија, реклама, Б холивудских филмова, аеродромске јефтине књиге и популарне биографије. У новонасталим друштвеним околностима, када нестаје модерни субјекат, модернистички стилови постају само цитатни делови постмодернистичких остварења. Савремена постмодернистичка цивилизација оставља нас у пољу стилистичке и дискурзивне хетерогености без норме.⁶⁵

Другим ријечима, способност да из већ постојеће грађе, било она ниских или високих вриједности, моделује нове свјетове, имплементирајући у ту грађу особености властитог израза, значења и стила, важно је поетичко исходиште постмодернистичког писца. У савременој америчкој књижевности, мада је овај манир важан за читав низ аутора, од Пола Остера до Дејвида Фостера Воласа итд. – Томас Пинчон се јавља као, можда, најегземпларнији репрезент овакве типске постмодерне литерарне доктрине. Комбинујући овакву технику са својим сталним књижевним феноменом – ентропијом – аутор, иначе и сам једна од најенигматичнијих фигура савремене књижевности, своје текстове завршава такође енигматски.

Иако Пинчон не нуди одговор, читалац ипак осећа наговештај открочења. Неће умети да каже шта је то, али знаће да зна нешто што никада није знао.⁶⁶

⁶⁵ Љубомир Маширевић, *Популарна култура*, Висока школа струковних студија – Београдска политехника, Београд 2020, 70.

⁶⁶ Д. Албахари, нав. дело, 172.

Онтологија велике Пинчонове пометње, на крају, подразумева да се – чак и ако унутарња мистерија случаја буде ријешена – одговори на фундаментална и конститутивна питања (а то су увијек она о животу и смислу) тенденциозно остављају недорјеченим. Читалац постоји суочен са текстом, попут Дока Спортела у магли Лос Анђелеса, и његово је да одгонетне координате у свијету чије непрестано убрзање, токови историје, социологија, политика и (популарна) култура изнова продукују нова, разноврснија и сложенија питања.

Мср Стефан Р. Синановић
Народна библиотека „Радосав Љумовић”, Подгорица
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије (књижевност)
sinanovicstefan@gmail.com