

**ELEMENTI POPULARNE KULTURE  
U ROMANU TOMASA PINČONA  
*OBJAVA BROJA 49***

Kad god čitamo tabloide, nosimo džins ili uživamo u gledanju popularnih filmova, mi ujedno učestvujemo u, i postajemo sastavni deo, popularne kulture. Obzirom da Pinčonov roman, *Objava broja 49*, predstavlja jedinstven odgovor (ili reakciju) na američku kulturu šezdesetih godina XX veka, ovaj rad ima za cilj da izdvoji i analizira elemente popularne kulture, a zatim i da otkrije dublje značenje ovog kratkog romana, uz njihovu pomoć. Zahvaljujući, prvo, detaljnom obrazlaganju termina popularna kultura, a zatim i pronalaženju elemenata iste u delu, ovaj rad postepeno uspeva da objasni značaj izdvojenih elemenata u Pinčonovoj *Objavi broja 49*.

**Ključne reči:** popularna kultura, *Objava broja 49*, Tomas Pinčon, elementi popularne kulture

### **1. Ukratko o autoru i delu**

Tomas Pinčon (Thomas Pynchon), koji se ubraja među najznačajnije predstavnike američkog postmodernizma, autor je brojnih dela koja, sa jedne strane ubiraju pohvale kritičara, dok sa druge nastavljaju da ih zbunjuju, uglavnom zahvaljujući svojoj kompleksnoj strukturi, koja predstavlja bogat izvor za razne vidove književnih proučavanja i istraživanja (Vukčević, 2010: 442). Jedno takvo delo je i njegov drugi roman objavljen 1966. godine, *Objava broja 49*, za koji se „svi kritičari slažu da zauzima mesto među najznačajnijim kratkim romanima u savremenoj

---

\* jocika\_89@yahoo.com

1 Rad je nastao u okviru doktorskih akademskih studija na Filološkom fakultetu u Beogradu (modul: Književnost), na predmetu Popularna kultura u anglofonij književnosti 20. veka, pod mentorstvom prof. dr Zorana Paunovića.

američkoj književnosti“ (Pinčon, 1992: 176). Upravo se ova knjiga koristi za uvođenje u, i upoznavanje sa Pinčonovim stvaralačkim opusom (Newman, 1986: 68). Ona predstavlja komentar, reakciju, odgovor na američku kulturu, preciznije na američku kulturu šezdesetih godina XX veka (Newman, 1986: 68).

David Albahari kaže da „[u] vremenu masovnih medija i gotovo potpunog gubitka privatnosti, Tomas Pinčon je učinio nešto što nijednom savremenom piscu nije pošlo za rukom: ostao je anonimn, sakriven, daleko od znatizelje javnosti“ (Pinčon, 1992: 173). „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“ (Pinčon, 1992: 173). Što nas polako uvodi u priču o popularnoj kulturi.

## 2. Definisanje popularne kulture

Svakog dana, na neki nama svojevrsan način, učestvujemo u popularnoj kulturi – bilo dok gledamo televiziju, listamo „senzacionalističku tabloidnu štampu“, čitamo „bezvredne popularne romane“, ili uživamo u „popularnim filmskim hitovima“ (Fisk, 2001: 205). Za popularnu kulturu Fisk kaže da je „kultura podređenih i obezvlašćenih, i [da] stoga ona uvek u sebi nosi obeležja odnosa snaga, tragove sila dominacije i podređenosti koje su presudno značajne za naš društveni sistem, pa stoga i za naše društveno iskustvo“ (Fisk, 2001: 12). Zanimljivo je uočiti da je ovaj pojam u suštini kontradiktoran, jer se zasniva, i u sebi sadrži, kako izraz moći, tako i otpor prema toj moći, što dalje implicira da popularna kultura podrazumeva polisemiju, tj. ona omogućava, na primer, onima „koji nose džins, da se koriste obema njenim silama istovremeno i prenosi im moć da unutar te igre sila sebi odrede mesto koje odgovara njihovim osobenim kulturnim interesima. Tako džins može da nosi kako značenja zajedništva, tako i individualizma, kako uniseksualnosti, tako i muškosti ili ženskosti“ (Fisk, 2001: 12, 13).

U našem svakodnevnom životu, upravo smo izloženi spomenutoj „strategij[i] moćnih [koja] nastoji da kontroliše mesta [– bilo to gradovi, supermarketi, tržni centri, radna mesta, škole, domovi –] i robe“ (poput

hrane, odeće, prevoznih sredstava), koji stvaraju parametre po kojima bi trebalo da živimo (Fisk, 2001: 42). Neminovna je i činjenica da je, u ovom „potrošačkom društvu poznog kapitalizma“, svako potrošač (Fisk, 2001: 44). Međutim, pred nas je stavljena samo „sirova građa iz koje se stvara popularna kultura“, mi zapravo koristimo *njihove* proizvode za *naše* ciljeve; samo pripremanje hrane, da uzmemo za primer, predstavlja „veštinu da se bude između *njihovog* supermarketa i *našeg* jedinstvenog obeda“, što je ujedno i jedna od vještina popularne kulture – „[v]eština održavanja u međuprostoru“ (Fisk, 2001: 44, 46). Tako, svaki čin potrošnje postaje ujedno i čin kulturne proizvodnje (Fisk, 2001: 44).

Ovaj sukob između dve sile, sile „odozgo“ i sile „odozdo“, motivisan je „pre svega zadovoljstvom: zadovoljstvom stvaranja vlastitih značenja društvenog iskustva i zadovoljstvom u izbegavanju društvene discipline bloka moći“, gde je zadovoljstvo stvaranja značenja usresređeno na „društveni identitet i društvene odnose, a deluj[e] socijalno kroz semiotički otpor prema hegemonističkoj sili“ (Fisk, 2001: 59, 68). Ovo delovanje odigrava se na mikropolitikom nivou, što znači da se „tiče svakodnevnih ostvarivanja neravnopravnih odnosa moći u strukturama kao što su porodica, neposredno radno okruženje, i učionica“, gde se progresivnost politike popularne kulture „ogleđa u preraspodeli moći unutar tih struktura u korist obespravljenih“ (Fisk, 2001: 68).

Nasuprot toga, zadovoljstvo izbegavanja je „usresređen[o] na telo i u društvu obično prouzrokuje uvređenost i skandal“ (Fisk, 2001: 68). Smatra se da je popularna zabava „vulgarna, uvredljiva, preterana, i prirodna uopšteno „lošem ukusu“, zbog čega se i shvata kao pretnja „stabilnosti i moralnom [...] zdravlju društvene zajednice“ (Fisk, 2001: 96). Prema Fisku „[p]opularna zadovoljstva moraju biti zadovoljstva potlačenih, ona moraju da sadrže elemente opozicionog, evazivnog, skandaloznog, uvredljivog, vulgarnog, suprotstavljenog. Zadovoljstva koja nudi ideološko prilagođavanje prigušena su i hegemonistička; to nisu popularna zadovoljstva, već zadovoljstva koja deluju protiv njih“ (Fisk, 2001: 147).

### **3. Objava broja 49 i popularna kultura**

*Objava broja 49* po mnogim svojim karakteristikama spada u jedan tipičan postmodernistički roman, što ga već predodređuje za preklapanje

sa popularnom kulturom i njenim elementima. Obzirom da se, kako je već rečeno, ti elementi ne koriste samo za puko zadovoljenje naših potreba, već u sebi nose brojna značenja, njihovo prisustvo u ovom književnom delu treba da nas uputi na mnogo dublji smisao, kako pojedinih delova, tako i celine ovog romana.

Već na samom početku možemo da se uverimo u značaj elemenata popularne kulture u otkrivanju dubljeg značenja. Nakon što saznajemo da je glavna junakinja romana, Edipa Mas, imenovana za izvršiteljku testamenta kalifornijskog mogula Pirs Invereritija, jedan spomenuti predmet, belo okrečena bista Džeja Gulda, koja je zamišljena da služi kao dekoracija u kući, iako naizgled deluje beznačajno, zapravo nam odaje dosta informacija. Po Edipi, za Pirsu to nije bio običan predmet, već ikona, koju je on čak držao iznad kreveta, što nam ukazuje na činjenicu da to nije bilo puko prolazno divljenje prema ovom kapitalisti XIX veka, koji je držao monopol nad železnicom u SAD-u, a uspeo je da izazove i krah berze, u Americi poznatiji pod nazivom „Black Friday“ (Brownlie, 2000: 43, 44). Mada je Edipa svesna da se Pirs divio Guldu, ona još uvek ne povezuje njihove političke i finansijske mahinacije, sa društvenim problemima prisutnim u njenoj zemlji (Brownlie, 2000: 44). Kako priča sve više napreduje, otkrivamo da je, zapravo, Pirsovo „nasleđe bilo Amerika“, u čemu se sa Edipom slažu i brojni kritičari, a o tome kakva je ta Amerika, svedoče brojni elementi popularne kulture koji prožimaju Pinčonov roman (Newman, 1986: 69; Pinčon, 1992:167).

Edipa, domaćica iz predgrađa, u jednom trenutku upoređuje način na koji provodi svaki svoj dan sa špilom, može se reći – špilom uredno složenih karata, pri čemu se nijedna karta (tj. dan) bitnije ne razlikuje i ni po čemu ne izdvaja u odnosu na ostale. Najbolje to ona sama kaže:

Tokom ostatka popodneva, za vreme boravka u samousluzi u centru Kinereta-među-borovima, gde je kupovala italijanski sir i slušala snimljenu laku muziku (danas je prošla kroz zavesu od perli na ulazu negde oko četvrtog takta Vivaldijevog koncerta za drombulje u izvođenju Ansambla za muziku osamnaestog veka iz Fort Vejna, solista Bojd Biver), zatim za vreme osunčanog branja majorana i bosiljka iz cvetne bašte, čitanja prikaza knjiga u najnovijem broju časopisa *Sajentifik Ameriken*, slaganja lazanje, mazanja hleba lukom, kidanja listova salate, i na kraju, uz uključenu rernu, za vreme spre-

manja predvečernih koktela uoči dolaska njenog supruga, Vendela (»Mučo«) Masa, s posla, ona je mozgala i mozgala, obrćući unazad debeli špil dana koji su delovali (zar ona ne bi prva to priznala?) manje-više identično, ili bar suptilno usmereni u istom pravcu poput mađioničarevog špila, u kojem se svaka pojedinačna karta spremno pokazivala izvežbanom oku (Pinčon 1992: 6).

Može se uočiti činjenica da svi ti predmeti koji su osmišljeni kako bi nam olakšali život, zapravo doprinose uspostavljanju svojevrstne rutine i učaurenosti – Edipa je poput dobro uvežbanog mađioničara, kako i sama zapaža. Ovi kokteli koje deli sa Mučom kao i njihovi dobronamerni neuspesi u komunikaciji, ukazuju na brak čija je primarna svrha da ih izoluje od života, ali i da njih same otuđi jedno od drugog (O'Donnell, 1991: 102). U kojoj meri su se njih dvoje udaljili jedno od drugog, svedoči i deo gde Edipa zanemaruje Mučove prevare, ne govori o njima, jer „[p] oput njihovih ostalih nemogućnosti da komuniciraju, i ova je imala moralan motiv“ (Pinčon, 1992: 41). Što se tih devojaka tiče, dovoljan nam je Edipin opis „nek[e] Šaron, Lind[e] ili Mišel, star[e] sedamnaest godina i pomodn[e]“, koja deluje „pomalo nezgrapn[o] na štiklama koje je čine nešto višom od dečaka naspram nje“ (Pinčon, 1992: 40). Ove devojke deluju poprilično bezlično, a jedino što im daje neki osećaj identiteta jeste spomenuti element popularne kulture, obuča sa štiklom, preko koga pokušavaju da steknu osećaj ženstvenosti i deluju bar malo starije.

Nazire se da je Amerika Pirs Invereritija zarobila svoje građane, koji imaju izbor ili da pasivno prihvate besciljnost i besmislenost (kao što je to slučaj sa Edipom, bar u početku), ili da pruže neki vid otpora, mada se u oba slučaja podrija bilo kakav vid kontrole ili usmerenja (Newman, 1986: 71). Mučo Mas na svom prethodnom poslu, prodavca polovnih automobila, uočava kulturnu stagnaciju do koje je dovela mehanizacija ljudskih bića, zbog čega i napušta taj posao (Newman, 1986: 71). Automobili, prevozna sredstva osmišljena sa ciljem da olakšaju ljudima život, Mučo opisuje drugačije:

[...] sedam dana nedeljno gledao [je] paradu ljudi siromašnijih od sebe, crnce, Meksikance, belce, koji su donosili najužasniju staru robu: svoje motorizovane, metalne produžetke, produžetke svojih porodica i možda celih svojih života, razgolićenih pred bilo čijim očima, pred

strancem poput njega, koji je mogao da vidi iskrivljenu šasiju, zardalu donju stranu, blatobran ofarban nijansom koja se dovoljno razlikuje od ostale boje i utiče na snižavanje cene [...], dok iznutra beznadežno vonjaju na decu, piće iz samousluge, na dve, katkad na tri generacije pušača, ili samo na prašinu (Pinčon, 1992: 9).

Za razliku od bogataša Pirs a „koji je jednom prilikom izgubio dva miliona dolara dok se zabavljao“, i koji predstavlja taj povlašćeni sloj kome je isključivo stalo do moći i kapitala, u ovom odlomku zatičemo jednu drugačiju sliku Amerike i njenog „obespravljenog“ društva, čiji oronuli automobili dobro oslikavaju težinu njihovog položaja, kao i siromaštvo u kome žive (Pinčon, 1992: 5). Zato Mučo, ne mogavši da prihvati ovu mučnu viziju društva – „način na koji je svaki vlasnik, svaka senka, dolazio da zameni ulubljenju, neispravnu verziju samoga sebe za drugu automobilsku projekciju nečijeg života, podjednako lišenu budućnosti“ – menja je bukom koju proizvodi kao disk-džokej u radio stanici KCUF (što pročitano unazad otkriva žargon omladine, koji sadrži elemente skandaloznog, vulgarnog i uvredljivog, a predstavlja i svojevrsan vid otpora dominantnim silama koje svuda teže da nametnu svoju kontrolu) (Newman, 1986: 71; Pinčon, 1992: 10).

Kao što smo na početku videli da je udoban život u predgrađu uspešno doveo do Edipine izolacije i učaurenosti, postoje još neke scene koje govore u prilog ove tvrdnje (O'Donnell, 1991: 102). Dok je bila na ručku sa svojim advokatom Rouzmenom, on je „pokušao da je dodiruje stopalom ispod stola. Ona je nosila čizme, i nije baš nešto osećala. Stoga, zaštićena, odlučila je da ne pravi nikakvu gužvu“ (Pinčon, 1992: 15). Pored čizama, koje, kako vidimo, mogu da stvore osećaj izolovanosti i zaštićenosti, čak i telefon, umesto da omogućava protok informacija i olakšava komunikaciju između ljudi, zapravo dovodi do kontraefekta (O'Donnell, 1991: 103). Dva telefonska poziva koja se pominju u ovom delu knjige, odigravaju se u „nedoba“, u tri sata ujutru „čiji je pozivni zvon predstavljao pravi srčani užas“ – prvi, koji je uputio Pirs a, a koji je predstavljao neobičnu mešavinu glasova i šifrovanih poruka, i drugi njenog psihijatra, doktora Hilarijusa, koji pokušava da nagovori Edipu da učestvuje u eksperimentu „posvećen[om] ispitivanju efekta LSD-25 [...] i srodnih droga na velikom uzorku domaćica iz predgrađa“ (O'Donnell, 1991: 103; Pinčon, 1992: 12, 13). U trenutku kada joj Hilarijus kaže: „Mi želimo tebe“, ona učitava

novo značenje, *njeno* značenje „dobro poznat[om] portret[u] ujka Sema koji se nalazi pred svim našim poštama“, a koji joj se ukazao iznad kreveta „s kažiprstom koji je pokazivao tačno između njenih očiju“ (Pinčon, 1992: 13). Ovaj dobro poznati nacionalni simbol, umesto da poziva mlade na regrutaciju, čineći pritom da se osećaju vrednim pošto baš njih njihova zemlja želi, ovde „ujka Sem“ deluje prilično maliciozno obzirom da, mada Edipi nudi beg od ustaljene svakodnevice, taj beg je gori od tog nejasnog osećaja zarobljenosti koji oseća (O'Donnell, 1991: 102). Ona upravo dolazi do ove spoznaje (osećaja zarobljenosti) u dobro poznatom odlomku gde se priseća slike Remediosa Vara, koja prikazuje devojke zatočene u kuli „koje su tkale nekakvu tapiseriju koja [...] je bila svet“ (O'Donnell, 1991: 103; Pinčon, 1992: 16). Pre toga, na svoj život je gledala uz „odsustvo intenziteta, kao kad se gleda film koji je tek jedva uočljivo neizoštren a operator odbija to da sredi“, dok se ona poistovetila sa Rapunzel koja je „postala zatočenica među borovima i slanim maglama Kinereta“ (Newman, 1986: 72; Pinčon, 1992: 16). Od pokazivanja emocija je, u ovom trenutku, štiti jedan od elemenata popularne kulture, čija je namena inače potpuno drugačija – naočare za sunce: „Edipa, perverzna, stajala je ispred slike i plakala. Niko to nije primetio; nosila je tamnozeleno ispupčene naočare“ (Pinčon, 1992: 16).

Pinčon jako dobro koristi elemente popularne kulture da nam pokaže koliko je društvo u lošem stanju, u kojoj meri su se ljudi otuđili jedni od drugih, kao i činjenicu koliko rutina doprinosi njihovoj izolaciji i osećaju „zarobljenosti“. Na kraju prvog poglavlja Edipa postavlja pitanje da ako je bekstvo (od svega navedenog) nemoguće „šta joj je drugo preostalo?“ (Pinčon, 1992: 17). Preostalo joj je, upravo, da nas povede u potragu za američkim nasleđem koje se krije ispod površine potrošačke kulture i pomirljivosti, kao i prilagođavanja istoj (Brownlie, 2000: 39). Na rastanku, Edipa i Mučo su delovali dosta hladno i otuđeno – sa jedne strane, Mučo je izgledao poprilično nezainteresovano obzirom da je zviždukao ispraznu pesmu (koja je deo popularne kulture i služi mu kao „zaštita“ od uspostavljanja bilo kakvog vida komunikacije) i držao ruke u džepovima, pritom ne uputivši Edipi nijednu reč, a sa druge strane, njena komunikacija sa Mučom i oproštaj sveli su se na niz uputstava kojih on treba da se pridržava dok je ona odsutna:

Mučo Mas, enigmatičan, stajao je sa šakama nabijenim u džepove i zviždukao »Želim da ti poljubim stopala«, novi snimak grupe Sik Dik i Folksvageni (engleskog benda koji je tada voleo ali u koji nije verovao), dok je ona objašnjavala da odlazi na neko vreme u San Narciso, gde će pregledati Pirsove knjige i podatke i savetovati se sa Mecerom, suizvršiteljem. Mučo je bio tužan što ona odlazi, premda nije bio očajan, i tako je ona, pošto mu je rekla da prekine vezu ako se javi dr Hilarijus i da pripazi na oregano u bašti, na kojem se pojavila neka neobična plesan, napokon otišla (Pinčon, 1992: 19).

San Narciso odaje utisak mesta u kome sile „odozgo“ pokušavaju da nametnu svoju dominaciju i zavedu kontrolu; sama Edipa ga opisuje kao „grup[u] urbanih koncepata – stambeni delovi, područja s posebnom namenom, tržni centri okruženi pristupnim putevima koji su vodili do izlaza na njihov autoput“, a povrh toga, u gradu se nalazio i Jojodin, koji je predstavljao „veliki izvor novih radnih mesta“, gde je Pirs posedovao veliki deo deonica (Pinčon, 1992: 19, 21). Ovaj koncept već uspeva da naruši jedan motel na koji je Edipa naišla, i u kome je rešila da odsedne – Ehini dvorovi. Obzirom da popularna kultura teži preterivanju i da je zbog toga njeni protivnici napadaju kao vulgarnu i senzacionalističku, znak koji upućuje na ovaj motel je njen idealan sastavni deo (Fisk, 2001: 133). To preterivanje „obuhvata elemente parodičnog, a parodija nam omogućava da se rugamo konvencionalnom, da izbegnemo njegov ideološki uticaj, da njegove norme okrenemo protiv njih samih“ (Fisk, 2001: 133). U sred „urednih nizova gradova i ulica“, gde se sve činilo „srećnim i koherentnim“, ono što pokazuje da je „[v]eliki američki san gorka [...] iluzija za milione onih koji ne uživaju njegove obećane blagodeti, koji ne upravljaju vlastitim životima i ne znaju kako izgledaju zadovoljstva uspešnih, moćnih pojedinaca“, jeste upravo „[n]imfa od obojenog pleha, s belim cvetom u rukama, [koja se] podizala [...] nekih trideset stopa u vazduh, a [gde je] na reklamnom panou, osvetljenom neonom uprkos sunčevoj svetlosti, pisal[o] »Ehini dvorovi«“ (Fisk, 2001: 134; Pinčon, 1992: 20, 22). Spomenuta nimfa, za razliku od konvencionalne predstave, uopšte ne deluje smerno i uzvišeno, čak naprotiv, saznajemo da su skriveni ventilatori „stalno nadimali njen hiton od gaze i otkrivali ogromne dojke s grimiznim vrhovima i vitke ružičaste butine. Smešila se nakarminisanim i javnim osmehom, ne baš osmehom prostitutke ali svakako ne osmehom nimfe koja



vene od ljubavi“ (Pinčon, 1992: 22). Ovaj motel nam daje prostora da ga doživimo kao jedan vid otpora kontroli, koja je nametnuta ostatku grada (čiji je većinski vlasnik bio Pirs, kako ćemo, zajedno sa Edipom, kasnije saznati). Polako počinje da se nazire centralna tema Pinčonovog romana, koja podrazumeva zloupotrebu moći u Americi, ograničene mogućnosti običnih građana, kao i mehanizaciju društvene kontrole, a čiji efekat, elementi popularne kulture koje Pinčon koristi u romanu, samo pojačavaju (Brownlie, 2000: 39).

Počevši od Ehinih dvorova, pa nadalje kroz *Objavu broja 49*, neprestano smo izloženi, zajedno sa Edipom Mas, različitim supkulturama, ljudima koji su marginalizovani, koji žive bez privilegija koje bogatstvo sa sobom nosi, ili, u mnogim slučajevima, žive bez ikakvih udobnosti i komfora (Brownlie, 2000: 39). Mi vidimo ljude koji neopaženo prolaze u Edipinom svetu, ili ih jednostavno ignorišu, obzirom da ne žive u skladu sa normama propisanim od strane dominantnih sila (Brownlie, 2000: 39). Edipa prvo upoznaje šefa recepcije, Majlsa, predvodnika grupe Paranoioci, čiji izgled svedoči o pripadnosti popularnoj kulturi svojstvenoj mladima „koji su možda najsnažnije motivisani za izbegavanje društvene discipline“ – „[š]ef recepcije, Majls, šesnaestogodišnjak koji je napustio školu, nosio Bitls-frizuru i odelo od mohera, bez revera i manžetni i samo sa jednim dugmetom, nosio joj je prtljag i pevao za sebe, a možda upravo njoj“ (Fisk, 2001: 63; Pinčon, 1992: 23). Može se primetiti da Majls, kao i sam Mučo, koristi muziku kao vid „zaštite“ od komunikacije, a kada Edipa pokuša da započne razgovor sa njim, pred nama se otkriva ispraznost i površnost generacije mladih, koja, kako izgleda, nastoji samo da zadovolji svoje potrebe, a nema nikakvo cenjenje ni prema obrazovanju, ni prema osećanjima, čini se da ne ume ni da iskaže poštovanje prema drugima (pogotovo, prema starijima od sebe). To saznajemo u delu dok Edipa drži u ruci jedan od elemenata popularne kulture, „antenu u obliku zečjih ušiju s televizora u uglu“, kako bi se odbranila od Majlsa, a on joj kaže: „Imam glatko mlado telo [...] i mislio sam da ste vi, starije koke, lude za tim“, a odlazi tek „kad joj je izvukao pola dolara za nošenje prtljaga“ (Pinčon 1992: 23, 24).

Ovu površnost, koja je svojstvena mladima iz Pinčonovog romana, kao i degradaciju bilo kakvih osećanja, a ponajviše ljubavi, pokazuje Edipa, kroz svoje ponašanje prema suizvršitelju, advokatu-glumcu, Mecgeru.

Dok njih dvoje izvode svoju „igru zavodjenja“, celokupnu sliku ispraznosti scene upotpunjuje televizija koja se stalno pojavljuje u pozadini. Prema Fisku, televizija se „pretvara u popularnu kulturu tako što se u njenim tekstovima „živi“, što se u njih useljava i iz njih iseljava, tako što se oni koriste (ili ne koriste) kao kulturna građa“, a „deo privlačnosti televizije je u tome što [...] se može koristiti za održavanje i snaženje društvenih odnosa“ (Fisk, 2001: 175). Edipa i Mecger upravo u tu svrhu koriste televiziju, s tim što se na nju fokusiraju samo kada se pojavi program koji je za njih relevantan – i to, film u kome je Mecger glumio kao dete, *Otpušten* – kako bi mogli da igraju Botičelijev striptiz. Scenu još upotpunjuje i činjenica da se oni nalaze u sobi motela koga reklamira nakarminisana nimfa, zapljusnuti su masom reklama (pokazateljem svega onoga što je Pirs posedovao), koje su non-stop prekidale film, a ispijali su jednu za drugom flašu vina, tekile i burbona. Kada se Paranoići pojave na vratima sobe, Edipa im kaže: „zašto onda ne biste svi vi, znate, izašli napolje. I nešto otpevali. Ovakve stvari uspešne su samo uz dobru muziku. Pevajte nam serenadu“ (Pinčon, 1992: 33). Serenada, koju su ranije zaljubljeni muškarci izvodili svojim izabranicama, dobija sada sasvim novo značenje, obzirom da je izvodi bend Paranoići (sastavljen od grupe mladića koji su, pritom, na vratima hteli da ispričaju svoju surfersku orgiju Mecgeru i Edipi) na svojim električnim gitarama. Edipa dodatno unižava situaciju, upoređujući sebe, na jednom mestu sa loptom za plažu, a na drugom sa Barbikom, gde su oba predmeta sastavni deo popularne kulture, a obzirom da služe za trenutnu zabavu i da se, najčešće, odbacuju nakon korišćenja, možemo shvatiti da je i Edipa samo „igračka“ u Mecgerovim rukama, koju će on odbaciti kada mu više ne bude zanimljiva, ili kada nađe nešto bolje i interesantnije. Ona kaže da mu je trebalo 20 minuta da je svuče i da ju je za to vreme on „prevrtao, nameštao čas ovako čas onako, kao da je on, pomislila je, uveličana devojčica, kratke kose i energičnog lica, s lutkom Barbikom“ (Pinčon, 1992: 37). Koliko je veza između Edipe i Mecgera površna i beznačajna najbolje oslikavaju svi elementi popularne kulture primenjeni u završnoj sceni drugog poglavlja:

Njen i Mecgerov klimaks, kad je do njega došlo, podudario se s trenutkom u kojem je svako svetlo u sobi, uključujući televizor, iznenada riknulo, crklo, pretvorilo se u mrak. Bilo je to neobično iskustvo. Paranoići su izbili osigurač. Kad se svetlo ponovo upalilo, a ona i Mecger

ležali isprepletani usred odeće i isprolivanog burbona, na TV ekranu pokazao se otac, pas i Bejbi Igor, zatočeni u sve mračnijoj »Justini«, dok se nivo vode neumitno podizao (Pinčon, 1992: 37).

Pred kraj se i ispostavlja da Mecgeru Edipa nije puno značila, da mu je zaista bila poput „Barbike“, obzirom da je pobjegao sa Serdžovom (jedan od članova grupe Paranoici) devojkom u Nevadu, sa namerom da se tamo venčaju. Edipa to prvo saznaje od samih Paranoika, a zatim pronalazi i Mecgerovu poruku, u kojoj je primetila da nema „[n]i reči koja bi podsetila na to da su Edipa i Mecger bili nešto više od suizvršitelja testamenta. Što mora da znači, pomisli Edipa, da nismo bili ništa više. Trebalo bi da se oseti klasičnije prerađenom, ali morala je da misli na druge stvari“ (Pinčon, 1992: 138).

Televizija se pojavljuje na više mesta u romanu i služi kao pokazatelj mere u kojoj su mediji uspeli da zamene interakciju između ljudi; umesto da aktivno „učestvuju“ u životu, oni koriste medije da se ograde jedni od drugih, pa čak i kao sredstvo za voajerizam (Newman, 1986: 76). Ne samo da koriste televiziju da bi „zavirili“ u tuđe živote, već je televizija uspela i da oblikuje generaciju „tinejdžera-voajera“ koji su to radili i u svakodnevnom životu; Edipa ih u jednom delu tako naziva i kaže da su oni „svi do jednog imali kopiju Majlsovog kalauza i tako mogli po svom nahodjenju da provere svako bizarno seksualno događanje“ (Pinčon, 1992: 41). Pored toga što Edipa i Mecger koriste televiziju kako bi što manje pričali, a ipak postigli svoj cilj, Edipa je, u trenutku kada Mecgeru otvara vrata svoje motelske sobe, deo posebne popularne kulture, obzirom da gleda seriju Bonanca (u to vreme izuzetno zanimljiv vestern, koji je uticao na to kako ljudi vide američki Zapad), što najbolje oslikava odeća koju nosi u tom trenutku: „Edipa nije bila planirala ništa posebno te večeri osim da odgleda seriju »Bonanca« na TV. Stoga se presvukla u elastične uske farmerke i čupavi crni džemper, i potpuno raspustila kosu. Znala je da dobro izgleda“ (Pinčon, 1992: 24; Woo, 2010). Pirsova Amerika je u toj meri uprostila komunikaciju, da se malo smislenih razgovora odigrava između pojedinaca (Newman, 1986: 76). Jedan od takvih slučajeva je Edipin razgovor sa gospodinom Totom, koji joj prepričava svoj san, za koga kaže da se pomešao sa „crtačem o Gici Prasiću“ (Pinčon, 1992: 85). Gospodin Tot, koji je dobio ime po egipatskom bogu prepisivača, živi u domu za penzionere i, kao i „pisana reč“, propada; stoga, nije ni čudo

što za televizor kaže da je „prljava mašina“ (Newman, 1986: 76; Pinčon, 1992: 85). Kada je Edipa bila kod Nefastisa, sa televizora su dopirali, kao i u prethodnom slučaju, crtani filmovi: „Otišao je do televizora, na kojem su se sada prikazivali crtači. Edipa je sedela za vreme emitovanja dva filma o medvedu Jogiju, jednog o gorili Magili i jednog o nilskom konju Piteru“ (Newman, 1986: 76; Pinčon, 1992: 99). Televizor, kao sastavni deo popularne kulture, ponovo nam pomaže da vidimo širu sliku u ovom slučaju, da sagledamo propast društva, kome su sva merila vrednosti pomena i kojima televizor služi, na neki način, kao „prozor u svet“. Nefastis se usuđuje da ponudi Edipi da spava sa njim u toku emitovanja vesti: „Dođite na kauč. Vesti treba da počnu svakog časa. Možemo tamo to da obavimo“ (Newman, 1986: 76; Pinčon, 1992: 100). U slučaju Edipinog psihijatra, doktora Hilarijusa, najbolje se vidi u kojoj meri je društvo prestalo da mari za pojedinca i koliko je samo postalo bitno da mediji dobiju senzacionalističku vest, koja će šokirati javnost. Kada je pomislio da je njegova nekadašnja uloga u Gestapu otkrivena, doktor Hilarijus se zatvara u svoju kancelariju i počinje da puca okolo, a vrhunac cele priče su policajci i televizijska ekipa, koji uobličavaju sliku površnosti društva; policajci čak i ne pokušavaju da stupe u kontakt sa Hilarijusom, a umesto da štite i služe građane, stavljaju se na raspolaganje medijima:

»Ko ste vi, gospodo?« Ona mu reče. »Kako vam se piše ime?« Pribeležio je i njenu adresu, godine, broj telefona, najbliže rođake, muževljevo zanimanje, sve što je bilo zanimljivo za vesti. Hilarijus je sve to vreme preturao po fioci u potrazi za municijom. »Da li možete da ga odvratite od pucnjave?« raspitivao se pajkan. »Ovi s televizije voleli bi da uslikaju nešto kroz prozor. Je l' biste mogli malo da ga zamajavate?« (Pinčon, 1992: 128).

I Edipin muž, Mučo, je bio na mestu događaja kao „pokretni izveštač za radio-stanicu KCUF“, koji je sebe „zaštiti“ od bilo kakvog izliva emocija, ili pokazivanja zabrinutosti da je Edipi moglo nešto da se desi, pritiskanjem dugmeta za iskašljavanje i podmetanjem mikrofona (dva elementa popularne kulture) gospođi Edni Moš, kako ju je sam nazvao, da bi opisala „ovu dramatičnu opsadu u Hilarijusovoj psihijatrijskoj klinici“: „»Kako se osećate zbog ovog užasnog događaja?« »Užasno«, reče Edipa. »Divno«, reče Mučo“ (Pinčon, 1992: 130).

#### 4. Tristero – sastavni deo popularne kulture?

Otkrivanje značenja Tristerovog sistema ili, jednostavnije, Tristera zauzima veći deo Pinçonovog romana, pa je značajno videti može li se i on sam dovesti u vezu sa popularnom kulturom. Obzirom da Edipin i Mecgerov Botičelijev striptiz postaje metafora za dolazak do suštine stvari, tako i potraga za značenjem Tristera nalikuje prisustvovanju jednom takvom „performansu“ (Newman, 1986: 78, 79):

Kao da su ogrtači za bekstvo, mrežasti grudnjaci, podvezice s draguljima i bedrene tkanine istorijske figuracije, koji će kasnije spasti, bili naslagani s podjednakom gustinom kao i Edipina ulična odeća u onoj igri s Mecgerom ispred televizora sa filmom Bejbi Igora; kao da će probijanje prema zori tokom beskrajno dugih mračnih časova biti doista neophodno pre nego što se Tristero otkrije u svojoj strahotnoj nagosti (Pinçon, 1992: 48).

Edipu cela ova priča počinje da okupira još od kad je sa Mecgerom posetila bar Skoup, za koga se ispostavilo da je omiljeno mesto radnika iz Jojodina. Oni u ovom baru predstavljaju deo jedne popularne kulture, obzirom da saznajemo da su „[g]osti »Skoupa« posedovali [...] neki [...] zajednički kvalitet: svi su nosili naočare i ćutke zurili pravo u vas“, a pritom je Skoup i „jedini bar u celom području u kojem se sluša samo elektronska muzika“ (Pinçon, 1992: 42). Pošto je sviraju uživo, ova glasna muzika se poput rokenrola, može doživeti „samo telesnim putem“, što za zadatak ima da „obezbedi fizička, evazivna, agresivna zadovoljstva“, kako bi se izbegla društvena disciplina (Fisk, 2001: 63). Iz Edipinog opisa radnika, kao i okruženja u kome rade, najbolje se može videti kontrola koju im sistem nameće, kao i, generalno, razlog javljanja potrebe da mu se na neki način suprotstave:

Edipa se nekako izgubila. Jednog trenutka se zagledala u model svemirske kapsule, bezbedno okružena starim, pospanim muškarcima; sledećeg se zatekla, sasvim sama, u velikom, fluorescentnom mrmoru kancelarijskih aktivnosti. U bilo kom pravcu, koliko joj je pogled dopirao, sve je bilo belo ili pastelno: muške košulje, papiri, table za crtanje. Jedino što joj je palo na pamet bilo je da stavi tamne naočare zbog sve te svetlosti i da sačeka da je neko spase. Ali, niko je nije

ni primećivao. Krenula je između svetloplavih stolova i povremeno skretala. Glave su se podizale pri zvuku njenih potpetica, inženjeri su piljili dok ne bi prošla, ali niko joj se nije obratio. Tako je proteklo nekih pet ili deset minuta, i panika je uporno rasla u njenoj glavi: izgleda da se odatle nije moglo izaći (Pinčon, 1992: 77, 78).

Upravo ono što bi im obezbedilo izlaz iz tog vida „zarobljeništva“, jeste Tristero. Tristerove pristalice su, ujedno, i protivnici industrijskog kapitalizma, tačnije industrijskog *bilo čega*, kako to kaže Mark Falopijan, koga su Edipa i Mecger upoznali u Skoupu. A, obzirom da radnici Jojo-dina izgledaju kao da su upravo izašli iz serijske proizvodnje, tj. krajnje uniformisano, bar Skoup im je idealno mesto za suprotstavljanje silama dominacije, između ostalog, i putem deljenja pisama poslatim njihovim ličnim poštanskim sistemom, koji se dovodi u vezu sa Tristerom. Falopijan posmatra istoriju poštanske službe kao „parabolu o moći“, gde možemo uočiti povezanost sa određenjem popularne kulture – oni nastoje da izbegnu zvaničan vladin poštanski sistem i tako se odupru njenoj kontroli (Brownlie, 2000: 47; Pinčon, 1992: 48). Njihov Tristero omogućava da dođe do preraspodele moći unutar sistema, i da „podređeni“ odnesu prevlast u odnosu na sile dominacije. Tristerova politika se šezdesetih godina u Americi, u suštini, može smatrati progresivnom, a ne revolucionarnom, njeno delovanje je na mikropolitickom nivou i cilja samo na podizanje svesti građana, što se može dovesti u vezu sa još jednom odlikom popularne kulture. To se najbolje vidi po Edipi, koja u jednom delu kaže da bi se i ona usprotivila zvaničnoj vladinoj pošti samo da joj je neko pokazao da postoji drugi način.

Kako bi potpuno „ogolela“ Tristera, Edipa zalazi u „podzemlje“ Amerike gde nailazi na različite supkulture, koje postoje u okviru dominantne kulture kojoj ona pripada (Brownlie, 2000: 59). Već pomenuti Paranoici su pripadnici jedne vrste popularne kulture, što najbolje dolazi do izražaja, kada su sa Edipom i Mecgerom otišli na jednodnevni izlet na „Invereritijevo jezero“, ovu „uobičen[u] voden[u] masu“ koja se nalazi u sred veštačke tvorevine, Fangoso Laguna (Brownlie, 2000: 47; Pinčon, 1992: 50). U središtu jezera „čucao je društveni dom, pozamašna, šiljata, artnuvoovska rekonstrukcija nekog evropskog kasina“ (Pinčon, 1992: 50). Njihov jednodnevni izlet nije do obližnjeg „nezamisliv[og] Pacifik[a]“, već do proizvoda, mesta koje je pažljivo uređeno da ispuni zahteve potrošačke

kulture, koja je, zapravo, protkana kroz ceo roman (Brownlie, 2000: 47; Pinčon, 1992: 49). Na ovakvom mestu, gde je uspostavljena kontrola koju nameću dominantne sile, Paranoici imaju potrebu da izbegnu društvenu odgovornost i norme koje im sistem nameće, pa nakon krađe čamca, oni koriste ilegalnu drogu kako bi obezbedili drugačiji vid zadovoljstva: „Mi duvamo travu.« Smeh. Ali nije bila šala: bubnjar Lenard zavuče ruku u džep svog ogrtača za plažu i izvuče punu šaku cigareta od marihuane i počne da ih deli svom društvu. Mecger zatvori oči, okrete glavu i promrm-lja: »Posedovanje opojnih sredstava.«“ (Pinčon, 1992: 57). Nakon što su, zahvaljujući Paranoicima, dospeli do pozorišta Tenk da odgledaju *Kurir-ovu tragediju*, Edipa i Mecger imaju jedan zanimljiv razgovor, gde joj on kaže: „Danas neki ljudi mogu da voze 'folksvagene', da nose tranzistore marke 'soni' u džepu od košulje. Ali ne ova, narode, ona želi da ispravi nepravde, dvadeset godina pošto se sve završilo“ (Pinčon, 1992: 69). Mecger ovim elementima popularne kulture učitava mnogo šire značenje preko njihovih modela, ili u slučaju tranzistora, marki, i poručuje Edipi da ne treba da se bavi prošlošću, da treba sve da prepusti zaboravu – baš kao što mnogi Amerikanci bez problema koriste nemačke i japanske proizvode zaboravljajući šta se dešavalo tokom Drugog svetskog rata.

Pri čitanju romana, prisutan je osećaj da se sve dešava u nekom mraku (što sa sobom nosi implikaciju tajnosti, misterije) i da će tek zora uspeti sve da rasvetli i objasni. Kako bi sebi razjasnila pojavljivanje reči Tristero u Vorfingerovoj drami, Edipa se zapućuje u Zapfov antikvarnicu, na predlog režisera ove predstave, Rendolfa Dribleta, u potrazi za knjigom. Tamo je „[s]am Zapf [...] izašao ispod bledunjave kupe rasvete od petnaest vati da bi joj pomogao da pronade džepno izdanje koje je Driblet pomen-uo, *Jakobejske drame osvete*“ (Pinčon, 1992: 83). Spomenuta „rasveta od petnaest vati“, umesto da služi svojoj svrsi i osvetljava prostoriju, zapravo stvara takvu atmosferu u kojoj sve deluje kao da se nalazi pod velom misterije, kao i da neko otkriće tek treba da usledi, što primećuje i sama Edipa, koja kasnije kaže: „Još jedno čitanje tog stiha moglo bi da pomogne da se još malo rasvetli mračno lice sveta“ (Pinčon, 1992: 83). Kao i u slučaju Edipinog i Mecgerovog striptiza, i kod Tristera nailazimo na suviše slojeva 'odeće', pa kako bi savladala prepreku na koju nailazi u ovom džepnom izdanju, Edipa rešava da pronade profesora engleskog, potpisanog u predgovoru knjige, izvesnog Emorija Borca. Univerzitetsko naselje do koga

dospeva otkriva studente, koji nose obeležja sebi svojstvene popularne kulture, koja sadrži elemente buntovništva (Brownlie, 2000: 40):

Bilo je leto, radni dan, kasno popodne, vreme kad nijedno univerzitetско naselje za koje je Edipa znala ne vrvi od života, ali ovo jeste. Spustila se nizbrdo [...] i stupila na trg prepun somota, teksasa, golih nogu, plave kose, rožnatih ramova, špica na točkovima bicikla pod suncem, torbi za knjige, klimavih stolova, dugačkih peticija koje su landarale do zemlje, postera za nerešive skraćenice FSM, MAS, VDC, mehurova pene u fontani, studenata u žustrom dijalogu. Kretala se kroz sve to sa svojom debelom knjigom, privučena, nesigurna, stranac koji želi da se oseća relevantnim ali zna koliko je potrage među alternativnim svemirima za to potrebno (Pinčon, 1992: 96).

Kroz ovaj opis omladine, za koju Edipa pritom kaže da je „ona vrsta koja obara vlade“, stiže se utisak da situacija u zemlji i nije tako sjajna, kao i da je budućnost neizvesna, obzirom da se formira generacija koja je itekako sposobna „za marševe i sedeće proteste“, jer, kao što i Edipa sama kaže, spada u „autonomne kulturne medije na kojima se i najomiljeniji folklor može dovesti pod sumnju“ (Pinčon, 1992: 96, 97).

Tokom Edipine besane noći, jedna za drugom se nižu situacije, koje nam otkrivaju stanje američkog društva šezdesetih godina XX veka. „Vozi-la je manje-više automatski sve dok je jedan brzi momak u »mustangu«, koji možda nije mogao da kontroliše novi osećaj muškosti koji mu je automobil davao, nije skoro ubio, i onda shvati da se nalazi na autoputu i da se neumitno kreće prema mostu preko zaliva“ (Pinčon, 1992: 100). Ponovo nam automobil otkriva karakter svog vlasnika – u ovom slučaju, površnog muškarca, kome moć i osećaj muškosti daje skup auto koji vozi. Nakon toga, kao ironijom sudbine, Edipa, sa grupom razuzdanih turista, dospeva do bara Grčki način (za koga ona kaže da je „pederski restoran“), gde mogu da se vide, po rečima vodiča, „članov[i] trećeg pola, ljubičast[a] rulj[a] po kojoj je ovaj grad u zalivu toliko poznat“ (Pinčon, 1992: 103). Ovaj bar sam po sebi deluje dovoljno skandalozno i uvredljivo, toliko u sukobu sa konvencijama i normama, koje nameću dominantne sile, da se može reći da pripada posebnoj popularnoj kulturi. Edipa napušta ovo mesto, da bi u „nekom jeftinom meksičkom restoranu blizu 24. ulice, koji je bio otvoren preko cele noći, pronašla [...] deo svoje prošlosti u obliku izvesnog Hesusa



Arabala, koji je sedeo u ćošku ispred televizora i lenjo mešao činiju neprozirne supe pilećim batakom“ (Pinčon, 1992: 111). Pred sobom imamo sliku marginalizovanog društva, gde pojedinci, očigledno, ne mogu da uživaju u obećanim blagodatima Amerike i ne znaju kako izgledaju zadovoljstva moćnih pojedinaca. Hesus je jedan od njih, on sedi u jeftinom restoranu, živi kao u izgnanstvu i pita Edipu: „Jesi li i dalje sa onim gringom koji je trošio previše para na tebe? Onim oligarhom, onim čudom?“ (Pinčon, 1992: 111). Na gradskoj plaži nakon zatvaranja kontrolisanih oblika zabave naroda (tezgi sa picama i ringišpila), pojavljuje se „oblak delikvenata u letnjim jaknama“, koji pronalaze sopstveno zadovoljstvo u izbegavanju društvene odgovornosti, tako što su svi „nešto pušili, šmrkali ili se ubadali“ (Pinčon, 1992: 113). Za sve građane koje je sreća te večeri, Edipa pretpostavlja da su se proračunato povukli „iz života Republike, iz njene mašinerije“, tako što su „namerno odabrali da ne komuniciraju pomoću zvanične američke poštanske službe“, time pružajući poseban vid otpora i stvarajući neki vid svojevrsne popularne kulture (Pinčon, 1992: 116).

Sve što je Edipa te noći videla, odrazilo se ujutru na njenom licu. Koliko je situacija i u njenom slučaju loša, najbolje oslikavaju svi elementi popularne kulture koje je Pinčon primenio: „Znala je da užasno izgleda – prstiju pocrnelih od šminke i maskare dok je trljala oči, usta usahljelih od starog pića i kafe“ (Pinčon, 1992: 116). Tada, na vrhuncu svih otkrića, Edipa upoznaje starog mornara, koji najbolje zaokružuje njenu celu prethodno provedenu noć:

Čupan svake noći iz one bezbedne brazde koju je sa svakim izlaskom sunca građ marljivo počinjao da preorava, kakvu je bogatu zemlju on okretao, koje koncentrične planete je otkrio? Kakve glasove je čuo, kakve komadiće bleštavih bogova nazreo među uprljanim listovima na tapetama, zapaljenim ostacima sveća koje kruže u vazduhu iznad njega, nagoveštavajući cigaretu s kojom će [...] zaspati i tako skončati među rasplamtalim, tajnim solima koje je svih ovih godina čuvala nezajažljiva utroba madraca koja može da sačuva tragove znojenja od svih noćnih mora, bespomoćne prepune bešike, [...] poput banke podataka u kompjuteru izgubljenog? (Pinčon, 1992: 117-118)

Spoj „bezbedne brazde“, sa jedne strane, i kompjutera, proizvoda modernog doba i elementa popularne kulture, sa druge, uspe-

va da suprotstavi idiličnu američku prošlost sa teškom sadašnjošću i problematičnom budućnošću (O'Donnell, 1991: 114). Ovako dovedeni u vezu, spomenuti elementi označavaju zabrinutost za to šta Amerika znači, kao i u kom smeru se kreće (O'Donnell, 1991: 114). Stari mornar se stavlja u centar pažnje, zato što bi, iz svog povlašćenog položaja, mogao imati odgovore na ova pitanja, ali je problematično doći do tog znanja koje on poseduje (O'Donnell, 1991: 114). Sredstvo komunikacije, kao što je bio slučaj kroz ceo roman, nije govor, već neki predmet, u ovom slučaju, stari madrac na kome spava, koji odaje više informacija, nego i što bi moglo biti izgovoreno (O'Donnell, 1991: 114). Edipa tek pred kraj, kada je spao i poslednji 'komad odeće', shvata da je Pirsovo „nasleđe bilo Amerika“, kako je prethodno bilo istaknuto (Pinčon, 1992: 169). U tom slučaju, Tristero, dakle, zapravo označava sve marginalizovane i obespravljene strukture društva koje su ostale bez nasleđa, one žive okružene raznim proizvodima kapitalističkog društva, ali svi ti (ujedno i) elementi popularne kulture, samo odaju težinu njihovog položaja, kao i činjenicu da im je uskraćen svaki oblik komfora i blagostanja. Edipa sama kaže:

Ona Amerika, upisana šifrom u Invereritijev testament, čija je ona bila? Pomislila je na druge, nepokretne teretne vagone, u kojima su deca sedela na daskama, srećna i debela, i pevala pesme koje su dopirale iz majčinog tranzistora; na druge bespravne stanare koji su vezivali šatorska krila za poleđinu nasmešenih oglasnih tabli duž autoputeva, ili spavali na otpadima, u golim karoserijama slupanih »plimuta«, ili čak, krajnje smeli, na nekom telegrafskom stubu, [...] u samom bakarnom središtu i svetovnom čudu komunikacija, neuznemiravani nemim voltažama koje su cele noći palacale i prevaljivale svoje milje u hiljadama nenaslušanih poruka (Pinčon, 1992: 169).

Uzimajući sve navedeno u obzir, može se reći da je Tristero kultura podređenih, koju oni koriste kako bi se suprotstavili vlasti, tj. dominantnim silama. Njihov lični poštanski sistem im omogućava da u njega unose sopstvena značenja, kao i to, da bar na kratko, pomoću Tristera, dođe do preraspodele moći unutar sistema, i da malu pobedu odnesu one strukture koje su inače potpuno „obespravljene“ u društvu. Zahvaljujući svemu ovome, može se za Tristera reći da, na neki način, predstavlja sastavni deo popularne kulture.

## 5. Zaključak

Nakon detaljne analize, može se reći da Pinčonova *Objava broja 49* obiluje elementima popularne kulture, koji se mogu naći skoro na svakoj strani romana. Inače, navikli smo na činjenicu da smo, u našem svakodnevnom životu, stalno u dodiru sa popularnom kulturom (bilo preko odeće koju nosimo, časopisa koje čitamo, filmova i emisija koje gledamo itd.), pa njenim elementima i ne pridajemo neki značaj i ne tražimo njihova skrivena značenja. Međutim, kada se svi ti elementi, u velikoj meri nađu u jednom književnom delu, automatski postaju signal nekog dubljeg značenja, neke poruke do koje moramo doći. U ovom romanu, koji prvenstveno oslikava američku kulturu šezdesetih godina XX veka, svi prisutni detalji – počevši od onih najsitnijih, poput odeće, obuće, šminke junaka, televizije, preko raznih simbola (biste Džeja Gulda, Barbike), do ilegalne droge, elektronske muzike i tajnog sistema podređenih (Tristera) – prikazuju ne tako sjajnu sliku američkog društva tog doba. Kao što je analiza pokazala, svi predmeti koji su osmišljeni kako bi nam olakšali život, zapravo služe kao odličan pokazatelj težine našeg položaja, zatim mere u kojoj smo obespravljani u ovom kapitalističkom društvu, kao i to koliko smo se udaljili i izolovali jedni od drugih (baš kao što je to bio slučaj sa stanovnicima Amerike druge polovine prošlog veka, koji su opisani u romanu). Elemente popularne kulture, koji su nam na raspolaganju, koristimo kao zaštitu od komunikacije i udaljavanja od normalnog načina života, koji posmatramo upravo sa te udaljenosti, umesto da ga živimo (kao što je Edipa zapazila u slučaju mlađe generacije, kojima je dodelila naziv tinejdžera-voajera). Obzirom da se Pinčonovi junaci, kako vidimo, kreću u svetu u kome je odnos moći neravnomerno raspoređen, kao i da 'obespravljani' ne mogu ni da uživaju u komforu i blagodatima koji su na raspolaganju 'silama odozgo', ovi brojni elementi popularne kulture, bilo da služe izbegavanju društvenih normi ili stvaranju sopstvenih značenja, na prvom mestu potpomažu uspostavljanju svojevrsne ravnoteže u tako surovom sistemu, dajući priliku da dođe do preraspodele moći, i to u korist 'podređenih' struktura društva.

## Literatura

- Brownlie, A. W. (2000). *Thomas Pynchon's Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*. New York: Peter Lang.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Newman, R. D. (1986). *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia: University of South Carolina Press.
- O'Donnell, P. (ed.) (1991). *New Essays on The Crying of Lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinčon, T. (1992). *Objava broja 49*. Novi Sad: Svetovi.
- Vukčević, R. (2010). *A History of American Literature: precolonial times to the present*. Beograd: Filološki fakultet.
- Woo, E. (2010, September 8). David Dortort dies at 93; created and produced TV western 'Bonanza'. *Los Angeles Times*. (27 July 2014) <<http://articles.latimes.com/2010/sep/08/local/la-me-david-dortort-20100908>>.

Jovana Srećković

## Summary

### POPULAR CULTURE IN THOMAS PYNCHON'S *THE CRYING OF LOT 49*

Whenever we read tabloids, wear jeans or enjoy watching popular movies, we both participate in and become part of popular culture. Since Pynchon's novel, *The Crying of Lot 49*, represents a unique response (or reaction) to the American 1960s culture, this paper aims to extract and analyze the elements of popular culture, as well as to discover a deeper meaning of this short novel (with their help). First, by introducing the term popular culture in detail, and then by finding its elements in the novel, the present paper gradually manages to explain the importance of these elements in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* – the main ones being the revelation of both the bad state of America's population in the second half of the 20<sup>th</sup> century, and the significance of popular culture in helping the unprivileged to (even briefly) gain the power within the cruel capitalist system.