

Liwiusz Piórko

Wariacje postmodernistyczne w prozie Thomasa Pynchona

Próbę rozpoznania w prozie Thomasa Pynchona (według krytyków i wydawców „najwybitniejszego przedstawiciela tego co nazywamy postmodernizmem”¹ — a mimo to prawie nieobecnego w polskiej literaturze przedmiotu) wątków, treści, form, które mogą zostać uznane za postmodernistyczne, należy rozpocząć od umieszczenia jego twórczości na „mapie postmodernizmu”.

Najwłaściwsze wydaje się ułożenie prozy Pynchona w nurcie postmodernistycznej prozy związanej z formułą autorstwa Johna Bartha² — mianowicie formułą „literatury wyczerpania”. Jako główne (choć nie jedyne) cechy powieści „wczesnej/klasycznej postmoderny” wymienia się: przywiązanie do fabuły (istotny wzrost jej znaczenia w stosunku do powieści modernistycznej, choć, jak zaznacza Henryk Markiewicz, tylko w amerykańskim nurcie postmoderny)³; wzbogacenie środkami powieści popularnej przy jednoczesnej elitarnej kunsztowności literackiej⁴; ekspozycję własnej fikcyjności, sztuczności⁵ (autotematyzm/obecność autora); komizm/„czarny humor”⁶, stylizacyjną zabawę (parodia, pastisz, imitacja, kolaż etc.)⁷; wprowadzenie elementów nadrealizmu⁸. Oczywiście jest, że wymienione cechy postmodernistycznej powieści nie występują

¹ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: człowiek wobec utopii*, „Odra” 1998, nr 5, s. 47.

² J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983, s. 37–54.

³ H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 337.

⁴ *Ibidem*, s. 337.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Jak pisze Bogdan Baran, w latach 60. XX wieku tego rodzaju literatury (twórczość Johna Bartha, Donalda Barthelme’a, Thomasa Pynchona) „nie określano jeszcze mianem »postmodernizmu«, utwierdzonym dopiero w ciągu następnej dekady, lecz etykietką »czarny humor«” (B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 174).

⁷ B. Baran, *op. cit.*, s. 162–173; H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 338.

⁸ H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 337.

w „stanie czystym”. Często wynikają z siebie nawzajem, mogą być (w zależności od użytej aparatury pojęciowej) swymi „naturalnymi” konsekwencjami, często uzupełniają się, dając tym samym obraz postmodernistycznej wizji praktyk literackich (mniej lub bardziej odmiennych od praktyk modernistycznych). Aby uniknąć pewnej „arbitralności” kryterium, na podstawie którego można by wyodrębnić poszczególne cechy prozy postmodernistycznej i ich obecność w prozie Pynchona oraz przedstawienia Pynchonowskich „rozwiązań” postmodernistycznych problemów (związanych według mnie w dużej mierze z „zatraskaniem” amerykańskiego autora postępującą entropią rzeczywistości) niejako w próżni, postanowiłem umieścić postmodernistyczną prozę (a tym samym powieści Pynchona) w kontekście konkretnej, kształtującej ówczesnie działania literackie wizji rzeczywistości (z różnych przyczyn zmierzającej ku chaosowi czy też całkowitemu rozpadowi).

Mimo postulatów odejścia powieści postmodernistycznej od „mimetycznej” tradycji literackiej, wypracowanej przez powieść XIX-wieczną i „modernistyczną” (według Marka Wilczyńskiego „opartej na zasadzie opisu świadomych i nieświadomych procesów zachodzących w psychice bohaterów”⁹, lub, jak pisze Leslie Fiedler, powieści „mięsistej, realistycznej, o wyraźnej fabule z wyraźnymi postaciami”¹⁰), spora część badaczy przyznaje owej powieści pewne „zadania poznawcze”¹¹, „etyczne ukierunkowanie”¹², a nawet, jak Morris Dickstein — głębokie zainteresowanie jej twórców historią — tym samym określając powieść postmodernistyczną jako prozę będącą „wyrazem niepokoju o losy świata”¹³. Przekonania te podziela Jacek Gutorow, który dodatkowo rozwija je w bardzo interesujący sposób. Gutorow pisze:

Amerykański pisarz podziela przekonanie o radykalnie odmiennej sytuacji pisarza po wydarzeniach ludobójstwa i Oświęcimia, jednak zupełnie inaczej je wyraża — nie poprzez artystyczną ascezę i parcie ku milczeniu (interesujący jest fakt, iż [np.] według Ihaba Hassana „milczenie jest jedną z podstawowych kategorii postmodernizmu, zarówno amerykańskiego, jak i postmodernizmu jako takiego”¹⁴), lecz poprzez językowy ceremonial: mnożenie znaków, odniesień, rozbudowaną retorykę, barokowe obrazowanie i rytualizację obrazu¹⁵.

Według Gutorowa mamy do czynienia nie, jak wydawałoby się na pierwszy rzut oka, z językową dezynwolturą i „pokrętną poetyką nierozstrzygalności”, lecz z poszukiwaniem nowej formy realizmu, oddającego sprawiedliwość powojennej traumie¹⁶. Biorąc pod uwagę powyższe opinie, wydaje się uzasadnione sprowa-

⁹ M. Wilczyński, *Podróż do kresu literatury*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 9, s. 226.

¹⁰ L. Fiedler, [za:] B. Baran, *op. cit.*, s. 165.

¹¹ H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 335.

¹² R. Scholes, [za:] H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 337.

¹³ M. Dickstein, *Czarny humor a historia*, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 170.

¹⁴ I. Hassan, *Toward a Concept of Postmodernism*, www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf (dostęp: 22.09.2010).

¹⁵ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: ceremonia żałobna*, „Odra” 2003, nr 11, s. 58.

¹⁶ *Ibidem*, s. 58.

dzenie różnorodności Pynchonowskich form do możliwie stałego punktu odniesienia. Według Gutorowa Pynchon skupia w *Tęczy Grawitacji* „wszystkie poziomy i ekstrawagancje narracji w punkcie zerowym, którym jest rakietą 00000”¹⁷, ja zaś mam zamiar refleksję nad owymi Pynchonowskimi „ekstrawagancjami” skupić wokół kategorii entropii.

Jak wspomniałem, jednym z wyznaczników „klasycznej” prozy postmodernistycznej są nawiązania do obszaru tzw. kultury popularnej. Jak twierdzi Andreas Huyssen „popkultura, w szerokim jej rozumieniu, stanowiła kontekst, w którym pojęcie postmodernizmu skonkretyzowało się po raz pierwszy”¹⁸. Ihab Hassan w rozmowie z Maciejem Świerkockim widzi wręcz w pop-arcie (który według Hassana był „świadectwem mieszania się kultury wysokiej i niskiej”) symptom postmodernistyczności¹⁹. Wypowiedzi Huyssena oraz Hassana są o tyle istotne, że są wypowiedziami *post fatum*, a więc z pewnego dystansu czasowego, pozwalającego „ogarnąć całość” oraz uznać (do pewnego stopnia oczywiście) za fakt występowanie ówczesnie wyżej wymienionych trendów. Jednak to wypowiedzi teoretyków lat 60. i 80. XX wieku tworzą rzeczywisty kontekst „klasycznego postmodernizmu”, w którym umieszczam prozę Thomasa Pynchona.

Z całą odpowiedzialnością można stwierdzić, że okres „wczesnego postmodernizmu” obfitował w postulaty zniesienia granic pomiędzy literaturą/kulturą popularną i literaturą/kulturą wysoką. Dość wspomnieć Fiedlera, który twierdził, że „dzisiaj przestała ludzi poruszać poważna sztuka. Na miarę ówczesnej epoki byłaby antypoważna antysztuka (jednolicie wysoko-niska)”²⁰, czy Susan Sontag z jej afirmacją kempowej postawy, która pozwala znaleźć „przyjemności w najprymitywniejszych, najpospolitszych rozrywkach, w sztukach masowych”²¹. Także „późny Barth” w swoim eseju *Postmodernizm: literatura odnowy* wyrażał nadzieję, że idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory pomiędzy „koterią literacką a literaturą brukową”²². Wydaje się jednak, że przywołanie owych postulatów niewiele wyjaśnia, jeśli chodzi o „zaangażowaną etycznie” prozę Pynchona. Bliższa prawdzie jest, jak się zdaje, interpretacja Morrisa Dicksteina, który zdecydowanie odrzuca możliwość klasyfikowania powieści Pynchona jako powieści kempowych (choć „z pozoru wyglądają jak typowy przykład literatury camp”²³), ponieważ takie pisarstwo „jest pełne ozdobników, zło-

¹⁷ *Ibidem*, s. 60.

¹⁸ A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 468.

¹⁹ I. Hassan, *Postmodernizm i popkultura*, [za:] M. Świerkocki, *Postmodernizm — paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 170.

²⁰ L. Fiedler, [za:] B. Baran, *op. cit.*, s. 158.

²¹ S. Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 320.

²² J. Barth, *Postmodernizm: literatura odnowy*, przeł. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 1982, nr 5–6, s. 272.

²³ M. Dickstein, *op. cit.*, s. 174.

śliwe, beztróskie i niepoważne”, podczas gdy w czarnym humorze odnajdujemy „ogromny ładunek napięcia, a zaangażowanie moralne prowadzi do nagłych spiętrzeń humoru przemieszanego z grozą, kiedy wszystko jest już tak złe, że można się już tylko z tego śmiać”²⁴.

Postanowiłem nie analizować kategorii fabularności postmodernistycznej prozy, nawiązań do popliteratury/popkultury oraz parodii w „teoretycznym odosobnieniu”. Według badaczy bowiem „fabularność” jest podstawowym (choć nie jedynym) kryterium rozróżnienia pomiędzy literaturą popularną i wysoką. Na przykład Umberto Eco obok funkcji pocieszycielskiej, nakierowania na gust czytelnika, właśnie „fabularność” („narrację na poziomie intrygi”) wymienia jako cechę literatury popularnej²⁵. Podobnie rzecz ujmuje Bogdan Owczarek, dla którego literatura artystyczna „charakteryzuje się w dużym stopniu dyskursywnością (językowa, wypowiedzeniowa strona opowiadania)”, literatura popularna zaś „poprzestaje na fabularności, podatnej na wszelkie normy gatunkowe, w jakie wkłada się powieść”²⁶. Z uwagi na powyższe trudności postanowiłem ująć „fabularność” oraz fakt „nawiązań międzybiegowych”²⁷ w powieści postmodernistycznej jako integralną całość. Nie sądzę także, że powinno się rozważać „intertekstualizm międzybiegowy” obecny w postmodernistycznej powieści w oddaleniu od kategorii „parodii” (przy czym pragnę zaznaczyć, że parodię rozumiem, za Dicksteinem, jako „zabawę w przedrzeźnianie wcześniejszych gatunków”²⁸). Jeśli bowiem pojawia się w twórczości postmodernistycznych autorów nawiązanie do takiej czy innej konwencji, figury albo motywu właściwego „obiegowi niskiemu”, to zawsze „z przymrużeniem oka”, koniecznie „w ironicznym cudzysłowie”.

W swoim artykule ograniczę się do trzech, najczęściej omawianych powieści Thomasa Pynchona: *V*, *49 idzie pod młotek* i *Tęczy Grawitacji*, przy czym należy zaznaczyć, iż według części badaczy *V* oraz *49 idzie pod młotek* różnią się znacząco od *Tęczy Grawitacji*.

Brian McHale w swoim eseju *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty* pisze, że *V*, a także *49 idzie pod młotek*, są jeszcze silnie „zdominowane epistemologicznie” (starają się odpowiedzieć na pytania: „Co pozostaje do poznania?”, „Kto poznaje?”, „Jakie są granice poznania?” itd.), co według McHale’a jest cechą powieści detektywistycznej — a więc konwencji właściwej modernizmowi²⁹. Lech Budrecki potwierdza, jak sądzę, intuicję

²⁴ *Ibidem*, s. 173.

²⁵ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 27.

²⁶ B. Owczarek, *Narratologia i narracyjność literatury popularnej*, [w:] *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. B. Owczarek, J. Frużyńska, Warszawa 2007, s. 17.

²⁷ Termin „nawiązania międzybiegowe” zaczerpnąłem z: E. Kuźma, *Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna*, „Literatura i Kultura Popularna” 6, red. T. Żabski, Wrocław 1997.

²⁸ M. Dickstein, *op. cit.*, s. 182.

²⁹ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 361.

McHale'a, choć nie *explicite*. Według Budreckiego w *V i 49 idzie pod młotek* „paranoidalna wizja świata” stanowi produkt pewnej właściwości, cechę ludzkiego umysłu — otóż broni się on przed chaosem, pragnie uporządkowanego obrazu świata (czyli takiego obrazu, w którym świat nie byłby agregatem przypadkowych faktów, niepowiązanych ze sobą ściślejszymi związkami)³⁰.

W przeciwieństwie do dwóch wcześniejszych powieści Pynchona *Tęcza Grawitacji* jest według McHale'a już całkowicie zdominowana ontologicznie (dominanta ontologiczna, typowa dla postmodernizmu implikuje pytania: „Czym jest świat?”, „Z jakimi światami mamy do czynienia?” itd.)³¹, a Pynchon, „nie bacząc już na ograniczenia modernizmu, swobodnie korzysta z artystycznych możliwości wielu światów, przekraczając granice między nimi”³². Również Budrecki uważa, że Pynchon w swoim *opus magnum* rozwiązał problem „epistemologicznej niepewności” (istnienie lub nieistnienie „spisku”), wahając się już tylko pomiędzy interpretacjami (jedna zakłada istnienie spisku, druga fikcyjną opowieść o nim)³³. Warto także przywołać „podsumowującą” powyższe stwierdzenia wypowiedź Dicksteina, który pisze: „Pynchon pozwala nam sądzić, że rozwiązanie jest tylko złudzeniem (»Czy wymyślam sobie świat?« — pyta Edypa Maas. Odpowiedzi nie znajdziemy na kartach *49 idzie pod młotek*) lub stwierdzeniem zaskakującego faktu, że światem rządzą spiski” (Pynchonowscy „Oni” z *Tęczy Grawitacji* czy Trystero z powieści *49 idzie pod młotek* — jak twierdzi Tanner: „manichejska, aktywna siła sprawcza”³⁴), lub trzecia — ale równie prawdopodobna możliwość — że „w jakiś tajemniczy sposób wszystko wiąże się ze wszystkim”³⁵.

Z wypowiedzi badaczy można wnioskować, iż intencja Pynchona jest w każdym wypadku bardzo podobna (próba uporządkowania rzeczywistości zarażonej entropią), natomiast różni te powieści sposób, w jaki autor ujmuje problem rozpadu rzeczywistości. Wydaje się, jakby *V i 49 idzie pod młotek* były wstępem do *Tęczy Grawitacji*. W dwóch pierwszych powieściach Pynchon (po raz ostatni?) wypróbowuje epistemologiczną perspektywę, konfrontując ją z ponowoczesną rzeczywistością i tym samym ukazując jej niemożności. W *Tęczy Grawitacji* Pynchon porzuca „epistemologiczną dominantę” i wypróbowuje (zresztą z niezłym skutkiem) metodę uznania „totalnej równoprawności” perspektyw. Warto również wspomnieć, że nawet w wypadku pierwszych dwóch powieści istnieje pewna różnica pomiędzy nimi. Choć obie, według Wilczyńskiego, są odzwierciedleniem (sposobem przeciwdziałania?) entropii, to przedstawiają ją na różne sposoby. W przeciwieństwie do chaosu *V*, „*49 idzie pod młotek* poprzez rygorystyczną kompozycję odzwierciedla odwrotny aspekt entropii — nadmiar porządku, który

³⁰ L. Budrecki, *Piętnaście szkiców o nowej prozie amerykańskiej*, Warszawa 1983, s. 229.

³¹ B. McHale, *op. cit.*, s. 350.

³² *Ibidem*, s. 376.

³³ L. Budrecki, *op. cit.*, s. 237.

³⁴ T. Tanner, *Entropia*, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 218.

³⁵ M. Dickstein, *op. cit.*, s. 185.

prowadzi do paraliżu systemu informacyjnego”³⁶. Słowa Wilczyńskiego mogłyby potwierdzać przywoływaną już tezę, że powieści *V* oraz *49 idzie pod młotek* były wstępem do „wielkiego traktatu o entropii”, jakim jest *Tęcza Grawitacji*.

Mimo iż w *V* oraz *49 idzie pod młotek* mamy do czynienia z konwencją kryminału, to pamiętać trzeba, że jest to raczej pastisz, parodia owej konwencji (a więc jej fabularność zostaje zepchnięta na plan dalszy). Powieść kryminalna przecież ujawnia w końcu ostatni sekret, pozwala nam zajrzeć w głąb tajemnicy (czyż nie po to śledzimy fabułę powieści kryminalnej?), natomiast w *V* „poszukiwania Stencila i jego obsesja „lity V” nie prowadzą do żadnego wyniku. [...] Akcja, intryga, plot wygasa, niejako zamiera bez kulminacji i rozwiązania zagadki”³⁷. Z kolei *49 idzie pod młotek* jest „powieścią kryminalną” bez „logicznego rozwoju intrygi i bez ostatecznego wyjaśnienia — groteska i komizm”³⁸. Holenderski badacz Douwe W. Fokkema uważa, że brak logicznego, spójnego wywodu, „zakładającego wewnętrzne sprzeczności”, obecny w pseudodetektywistycznych³⁹ powieściach Pynchona, jest znaczącym elementem „postmodernistycznego kodu”⁴⁰. Bliższe jednak mojemu ujęciu prozy Pynchona jest stwierdzenie Bogdana Barana *à propos* postmodernistycznych „kulminacji fabuły”. Uważa on bowiem, że entropia stanowi postmodernistyczny odpowiednik tradycyjnej kulminacji i dramatycznego wątku⁴¹. Stwierdzenie Barana nakierowuje uwagę na kategorię entropii (choć zawęża obszar jej obecności), która to entropia powoduje „rozkład” również tradycyjnych form narracji (co, wziąwszy pod uwagę wcześniejsze „realistyczne” funkcje powieści, wydaje się oczywiste).

Tony Tanner uważa, że entropia jest „specyficzną obsesją literatury lat sześćdziesiątych” XX wieku, motywem obecnym nie tylko u Pynchona, ale także u Normana Mailera czy Williama Burroughsa⁴². Stwierdzenie owej obsesji wyjaśnia w dużej mierze, co badacze rozumieją (lub też mogą rozumieć), mówiąc o „ukierunkowaniu etycznym”. Tanner pisze:

Pod wpływem coraz to nowych zwycięstw entropii pisarz z pewnością połączy zagadnienie zła z pytaniem, kto lub co stoi za tendencją entropijną, działającą na rzecz jej ostatecznego triumfu⁴³.

W takim ujęciu, jakie prezentuje Tanner, zagadnienie rozpadu rzeczywistości i jego przyczyn byłoby postmodernistyczną wariacją na temat istotnego, od wieków stawianego przez etykę pytania: *unde malum?* Jak się wydaje, rów-

³⁶ M. Wilczyński, *Proza eksperymentalna lat 60. i 70.*, [w:] *Historia literatury amerykańskiej*, red. A. Salska, Kraków 2003, s. 281.

³⁷ B. Baran, *op. cit.*, s. 170.

³⁸ *Ibidem*, s. 172.

³⁹ Określenie B. Barana.

⁴⁰ D.W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivančková, Warszawa 1994, s. 54.

⁴¹ B. Baran, *op. cit.*, s. 169.

⁴² T. Tanner, *op. cit.*, s. 208.

⁴³ *Ibidem*, s. 217.

niez Pynchon zadaje to pytanie. Kategoria entropii jest obecna w jego twórczości od samego początku (już pierwsze opowiadanie nosiło tytuł *Entropia*) i stale pojawia się w kolejnych dziełach. Jak pisze Gore Vidal, świat w prozie Pynchona to „zgiełk, bełkot, entropia rządzi wszędzie”⁴⁴; entropii podlega historia (lub tylko nasza jej interpretacja)⁴⁵, rzeczywistość materialna zmierza ku chaosowi. Z kolei Gutorow uważa, że zarówno we wczesnych opowiadaniach, jak i debiutanckiej powieści *V* „tematem dominującym jest śmierć (rozpad, entropia, dyseminacja), jej postaci i dyskursy”⁴⁶. Nie inaczej jest w *Tęczy Grawitacji*, która wydaje się „opowieścią o rozproszeniu i to na każdym poziomie”⁴⁷. Bezgraniczne rozproszenie — nowa różnorodność czy preludium światowego totalitaryzmu? — pyta Hassan, podsumowując ówczesny stan ducha⁴⁸. Pynchon optuje, jak sędzę, za drugą możliwością. W *Tęczy Grawitacji* za spisek odpowiedzialna jest organizacja „podobna do kartelu o międzynarodowym zasięgu, [...] posiadająca swoich urzędników i swoich agentów — bezimiennych, zamaskowanych »onych«”⁴⁹. Pozostałym przypada, co najwyżej, rola „wymiennych pionków” w grze, której zasady są im obce.

Oprócz bliższych współczesnemu czytelnikowi konwencji kryminału czy *science fiction* (Brian McHale klasyfikuje *Tęczę Grawitacji* jako powieść *science fiction*⁵⁰, sędzę jednak, że bardziej trafne jest określenie jej za Bogdanem Baranem jako „pseudo-science-fikcyjną”⁵¹) często wykorzystywaną przez Pynchona konwencją literatury popularnej była konwencja powieści pikarejskiej⁵².

Dickstein, abstrahując od cech właściwych powieści pikarejskiej, skupia się na cechach właściwych bohaterowi tej konwencji (po raz kolejny fabuła okazuje się tylko formą, nośnikiem treści, pewnego rodzaju pretekstem), opisując owego bohatera jako „postać niepoprawnie naiwną czy niewinną, czerpiącą impulsy do działania nie z bliskich związków z innymi ludźmi, lecz z zewnętrznych wydarzeń, które bywają przypadkowe, dziwaczne, niekiedy surrealne czy apokaliptyczne”⁵³ („Halucynacje Slothorpe’a przybierają postać walki z wyimaginowanym fatum, przez co przypominają nieco fantasmagoryczne zmagania renesansowego włóczęgi”⁵⁴). Postać taka według Dicksteina jest „papierową kukłą, którą autor manipuluje zgodnie ze swym celem moralnym zamiast trójwymiarowym,

⁴⁴ G. Vidal, *Amerykański plastik czyli materia prozy*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 335.

⁴⁵ B. Baran, *op. cit.*, s. 171.

⁴⁶ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: człowiek...*, s. 58.

⁴⁷ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: ceremonia...*, s. 62.

⁴⁸ I. Hassan, *POSTmodernIZM*, przeł. M. Giżycki, [w:] *Postmodernizm — kultura wyczerpania?*, wyb., oprac. M. Giżycki, A. Taborska, Warszawa 1998, s. 134.

⁴⁹ L. Budrecki, *op. cit.*, s. 237.

⁵⁰ B. McHale, *op. cit.*, s. 370–377.

⁵¹ B. Baran, *op. cit.*, s. 169.

⁵² M. Dickstein, *op. cit.*, s. 173.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: ceremonia...*, s. 59.

»prawdziwym« bohaterem»⁵⁵. Na różnicę pomiędzy „*round characters*”, typowymi dla dojrzałej powieści psychologicznej⁵⁶, obdarzonymi konkretną tożsamością, stałym zespołem społecznych i psychologicznych cech⁵⁷, a typowymi dla powieści postmodernistycznej/powieści czarnego humoru (jednowymiarowe manekiny i papierosylwety⁵⁸, „karykatury i żałosne szczątki bohaterów przeszłości, nieudolne błazeńskie kukiełki, zdeterminowane przez sytuację i okoliczności»⁵⁹) zwraca uwagę, poza Dicksteinem, wielu badaczy, choć wiąże zmianę modelu (wcześniejszego „modelu Hemingwayowskiego»⁶⁰) postaci z różnymi aspektami postmodernistycznego paradygmatu. (Według Raymonda Federmana i Marka Wilczyńskiego przyczyną jest kryzys *mimesis*; według Świerkockiego — „powojenna świadomość” sprowadzająca się do pytania: „Jak możliwa jest jeszcze poezja po Auschwitz?”).

Nieco lepiej z protagonistami utworów Pynchona obchodzi się Gutorow, pisząc, że typowy bohater/bohaterka Pynchona jest kimś, kto „staje wobec niezrozumiałego dla niego świata i — próbując rozwikłać jego zagadkę — uzależnia się od niego, wpada w jego sidła, staje się częścią mechanizmu»⁶¹. Gutorow uzupełnia również listę analogii pomiędzy Pynchonowskimi postaciami a bohaterem pikarejskim, stwierdzając: „Podobnie jak autorzy powieści łotrzykowskich, Pynchon stawia na językową inwencję i nieprzewidywalność, na fantazję i grubą przesadę, na czarny humor»⁶². Wygląda na to, że w postaci *picaro* skupiają się niemal wszystkie motywy⁶³ właściwe postmodernistycznej prozie.

U Pynchona takim bohaterem jest Herbert Stencil: sam jest jakby pustą ramą (jego nazwisko znaczy „szablon”, „wzór”, „matryca”), która po prostu organizuje „ogromną różnorodność obrazów cząstkowych w jeden wielki diagram, w potencjalnie spójny i znaczący wzorec»⁶⁴. Również Edypa Maas, choć według Dicksteina „kobieta z krwi i kości” (uważam, że jest w niej spora doza konwencjonalności czy raczej schematyczności; z kolei cytowany już wielokrotnie Gutorow określa ją mianem „przeciętnej amerykańskiej housewife»⁶⁵), angażuje się, lub jest angażowana przez autora, w uporządkowanie pofragmentowanego świata. Z kolei w *Tęczy Grawitacji* oprócz Williama Slothorpe’a („człowiek bez

⁵⁵ M. Dickstein, *op. cit.*, s. 174.

⁵⁶ M. Wilczyński, *Podróż do kresu...*, s. 228.

⁵⁷ R. Federman, *Surfiksja — cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska...*, s. 430.

⁵⁸ M. Wilczyński, *Podróż do kresu...*, s. 228.

⁵⁹ M. Świerkocki, *op. cit.*, s. 71.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 71.

⁶¹ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: człowiek...*, s. 47.

⁶² J. Gutorow, *Thomas Pynchon: ceremonia...*, s. 59.

⁶³ Chodzi o motywy wymienione przeze mnie we wstępie.

⁶⁴ M. Dickstein, *op. cit.*, s. 174.

⁶⁵ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: człowiek...*, s. 48.

właściwości, wypełniony zasłyszanymi gdzieś cytatami i literackimi fragmentami”⁶⁶) ponad czterysta postaci (sama ich liczba powoduje, że niemożliwe staje się uczynienie z nich „pełnokrwistych” bohaterów) „zaangażowanych jest w nadawanie sensu światu dookoła nich poprzez wtłaczanie wydarzeń w taki czy inny system”⁶⁷. Tak więc u Pynchona, w myśl interpretacji Dicksteina (wiążącej prozę „czarnych humorystów” z konwencją powieści pikareskiej), postaci (im bardziej schematyczne, tym mniej skupiają uwagę) są tylko pretekstem dla ukazania „zewnątrznych zdarzeń” — rozpadu rzeczywistości.

Wróćmy jeszcze do Pynchonowskich fabuł. Zważywszy na wypowiedź Bogdana Barana, który stwierdza, że są one rozbudowane „do niemal nieczytelnych rozmiarów”⁶⁸, czy opinię Dicksteina, który pisze o „maksymalnie zgęszczonych stronicach *Tęczy Grawitacji*” i typowych dla czarnych humorystów „labiryntach fabuły”, wydaje się, że warto by przywołać metaforę użytą przez Dominikę Materską w pracy *Stacja kontroli chaosu*. Materska pisze: „Pynchon stosuje w swoich tekstach cybernetyczną sztuczkę rodem z teorii informacji. Maksymalizując liczbę danych, których czytelnik nie jest w stanie przetworzyć, tworzy sytuację zamierzonego chaosu i wszechwładnego przypadku: tekst staje się maszyną uniemożliwiającą wytwarzanie sensu”⁶⁹. Konstruowanie tekstu jako „maszyny uniemożliwiającej wytwarzanie sensu” w obliczu entropii pochłaniającej otaczającą nas rzeczywistość wydaje się działaniem na wskroś nihilistycznym (ewentualnie działaniem na rzecz Spisku). Z drugiej jednak strony, powołując się na wnioski cytowanego już Tannera, który uważa, że jedną z przyczyn, dla których pojęcie entropii tak bardzo zajmuje pisarzy amerykańskich, „jest fakt, że w zaawansowanym społeczeństwie postindustrialnym wzrasta w sposób nieunikniony ilość procesów i działań opartych na mechanicznie powtarzanym ruchu”⁷⁰. Ruch ten jednak — jak pisze Tanner — prowadzi paradoksalnie do bezruchu („do rutyny” — jak z kolei twierdzi Bogdan Baran, nawiązując do eseju Tannera⁷¹). Istnieje różnica między „organicznym, konstruktywnym ruchem czegoś (lub kogoś) zmierzającego do realizacji swojego potencjału a bezmyślnie powtarzаныmi czynnościami prowadzącymi do stopniowego poddawania się bezwładowi i śmierci”⁷². Jeśli więc poważnie potraktować wnioski Tannera, to z pewnością interpretacja „gargantuicznych konstrukcji fabularnych” Pynchona, dokonana przez Barana, wydaje się właściwa. Baran twierdzi mianowicie, że przeciwdziałanie entropii wymaga wysoce

⁶⁶ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: ceremonia...*, s. 59.

⁶⁷ K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 133.

⁶⁸ B. Baran, *op. cit.*, s. 169.

⁶⁹ D. Materska, *Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004, s. 85.

⁷⁰ T. Tanner, *op. cit.*, s. 210.

⁷¹ B. Baran, *op. cit.*, s. 274.

⁷² T. Tanner, *op. cit.*, s. 210.

oryginalnej, radykalnej organizacji, dokonanej za pomocą „usilnie zatrudnionej wyobraźni”⁷³. Paradoksalnie oznacza to, iż „proza dająca obraz największego rozkładu musi być składem najwyższego stopnia”⁷⁴.

Zdaję sobie sprawę, że nie wyczerpałem choćby drobnego ułamka motywów obecnych w prozie Thomasa Pynchona (warto chyba zadać pytanie, czy jest to w ogóle możliwe, nawet jeśli się założyć, że liczba wykorzystanych przez Pynchona motywów jest skończona). Wydaje się, że powieści Pynchona — głównie *Tęcza Grawitacji*, o której Wilczyński pisze, iż jej tekst „rozrasta się labiryntowo, niczym kłęczce, mnożąc swe odnogi, pączkując w wielowymiarowej przestrzeni”⁷⁵ — wymagałyby rzetelnej, osobnej rozprawy. Z tego też powodu chciałbym w pewnym sensie wytłumaczyć się ze skupienia mojego wywodu wokół kategorii entropii. Edward Mendelson uważa, że *Tęcza Grawitacji* jest „powieścią encyklopedyczną” (jak twierdzi Krystyna Wilkoszewska, jest to typ powieści właściwej paradygmatowi postmodernistycznemu⁷⁶), która jest „kompedium funkcjonujących w danej epoce stylów i nawiązuje do jakiejś uznanej dziedziny wiedzy lub techniki”⁷⁷ (w wypadku *Tęczy Grawitacji* jest to balistyka, fizyka, chemia, informatyka) oraz „struktur militarno-wywiadowczych”⁷⁸. Jak uznałem, takie ujęcie najważniejszej powieści Pynchona oraz fakt, że entropia jest w dużej mierze tematem jego dwóch wcześniejszych powieści, mogą usprawiedliwiać wybór motywu przewodniego artykułu, jakim jest entropia. Podjąłem zatem próbę omówienia jednego z aspektów rzeczywistości stworzonej przez wyobraźnię Thomasa Pynchona.

Postmodernist's variations in Thomas Pynchon novels

Summary

In this article the author attempts to describe the postmodernist's motifs used by Thomas Pynchon in his novels. Typical/characteristic postmodernist's motifs are discussed in this paper: the focus on a plot, the reference to the pop culture/pop literature, the emphasis on the fictionality/artificiality, the “black humour”, the postmodernist's play (pastiche, parody, imitation), the insertion of the elements of surrealism. The author of this article embarks on interpretation of this motifs consideration for intentions of Thomas Pynchon, this means, this interpretation is focused on entropy category.

⁷³ B. Baran, *op. cit.*, s. 274.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 274.

⁷⁵ M. Wilczyński, *Proza eksperymentalna...*, s. 283.

⁷⁶ K. Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 129.

⁷⁷ E. Mendelson, [za:] M. Wilczyński, *Proza eksperymentalna...*, s. 283.

⁷⁸ J. Gutorow, *Thomas Pynchon: człowiek...*, s. 47.