

Jørgen Egebak

Hold den hoppende

Et forsøg angående Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* (1966)

difficult, schmifficult!

Overskriften henviser til en illustration af ‘spontan forandring’ i en lærebog i fysisk kemi: hvis man ikke påvirker en bold, der hopper på gulvet, med et bat eller en håndflade, ender den med at ligge helt stille.¹ Her skal illustrationen forstås som en metafor for, hvad der kan ske med et menneske, et samfund, en verden.

Når det amerikanske samfund er i krise i 1950’erne og 60’erne, trods stigende velstand målt på bruttonationalproduktet, så bunder det i den teknologiske kapitalstruktur. Det er tematiseret i Pynchons roman. Krisen er til stede over alt i den amerikanske hverdag, men uden at indbyggerne lægger mærke til det. Landet drives i retning mod ‘varmedød’.

På dansk betyder titlen ‘Katalog nr. 49 udbydes’. Hvad der skal bortauktioneres er en frimærkesamling, forvanskninger eller forfalskninger af frimærker fra den amerikanske forbundsstats postvæsen, US Mail.

‘The Crying of Lot 49’ – romanens sidste ord er identiske med titlen, bortset fra de små bogstaver. (Men ikke i den danske oversættelse.) I den forstand slutter bogen sig om sig selv, men teksten stopper, inden katalog nr. 49 udråbes.

»Auktionarius rømmede sig. Oedipa satte sig til rette og ventede på, at katalognummer 49 skulle blive udråbt.«²

-
1. P. W. Atkins: *Physical Chemistry*, London 1982, p. 130. Der henvises desuden til en bemærkning fra Pierce Inverarity, husket af Oedipa, jfr. Thomas Pynchon: *The Crying of Lot 49*, London 1966, p. 1.
 2. Danske oversættelse ved Arne Herløv Petersen med titlen *Katalognummer 49 udbydes*, Kbh. 1999, p. 163. Efterfølgende sidetal henvises til denne udgave, når ikke andet er angivet.

At teksten stopper her, afstedkommer voldsomme fortolkningsproblemer, hvis det ikke faktisk udelukker en fortolkning. En læser, der er opvokset i Aristoteles' tradition, finder en begyndelse og en midte, men ikke nogen slutning. Læserforventningen er, at slutningen skal sætte de forudgående begivenheder i et nyt lys, samle begivenhederne i en helhed. Vi, dvs. hovedpersonen Oedipa Maas og læserne, som hele vejen igennem følger hende, får imidlertid aldrig gådens løsning inden for romanens tekstlige ramme – hvis der altså overhovedet er en gåde og findes en løsning.

Noget tyder på, at der eksisterer et alternativt postsystem i den amerikanske undergrund. Men gør der, eller gør der ikke, og hvis der gør, hvilken karakter har det så? Fornyende og livgivende eller dødbringende? Dette er spørgsmål, som Oedipa stiller som genstand for den mulige organisations mulige aktiviteter. Men disse spørgsmål gælder i større skala hele USA, som ser ud til at være ved at gå i stå.

Et aspekt ved romanen placerer den således på linje med andre som William Burroughs *Naked Lunch* (1959), Joseph Hellers *Catch-22* (1961) og Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962).³ Hovedpersonerne må her se i øjnene, at deres liv kan være truet af en sammensværgelse. Hvis det er tilfældet, så er registreringen af den en livsnødvendig mental handling. Paranoia er en sundhedstilstand, hvis der er en sammensværgelse. Men Oedipa bliver aldrig klar over, om hendes paranoia er berettiget og derfor sund, eller om den er uberettiget og derfor psykisk usund. Man kunne kalde det henholdsvis beskyttende og psykotisk paranoia. Læseren bliver heller aldrig klar over, om det er det ene eller det andet.

Drivkraften bag forsøget med romanen er, at jeg aldrig har forstået den. I øvrigt bliver jeg mistænksom, når nogen påstår, at de har forstået et stykke moderne litteratur, for ikke at sige 'færdigforsket'. Men med denne roman stilles spørgsmålet om fortolkelighed på spidsen. Jeg har altid været fascineret og frustreret, siden jeg læste den første gang i 1984, meget passende i Californien, for det er dér den foregår. Med dobbeltheden af fascination og frustration er det lidt sadistisk, at jeg gerne vil have læserne til at interessere sig for romanen.

Jeg skal prøve at formulere i hvert fald en del af det fortolkningsmæssige dilemma, som bogen sætter den engagerede læser i. Og så vil jeg bemærke, at denne roman er det korteste og lettest tilgængelige af Pynchons roman-

3. Jfr. Øystein Hjort, Paul Levine, Jakob Levinsen, Peter Schepelern: *Amerikansk kultur efter 1945*, Kbh. 1992, pp. 42-3 og særlig Peter L. Cooper: *Signs and Symptoms. Thomas Pynchon and the Contemporary World*, Berkeley 1983, pp. 1-44.

værker. Men det betyder ikke, at den er 'let'; den er tværtimod en gevaldig udfordring for det moderne fortolkningsbegær.

Australieren Alec McHoul og amerikaneren David Wills har skrevet en bog, som de kalder *Writing Pynchon* (1990). I et karakteristisk kapitel, »Anti-Oedipa« siger de, at hvis man vil læse romanen som en quest-roman, f. eks. svarende til Chrétien de Troys Grals-legender (som han stort set selv har opfundet), altså hvis hovedpersonen søger en mening, så foreslår de, at læseren forkaster romanens problematik.⁴

Det er efter deres opfattelse en fejl aktivt at søge efter en eller anden kvalitet, kaldet 'meningen'. Vi må i stedet tænke os søgen efter 'mening' som en handling på linje med – 'at tage bad'. Det er altså ikke noget essentielt. Man kan ikke forvente, at kravet om 'mening' indløses, selv om man ikke kan lade være med at søge mening, ligesom man ikke kan lade være med at tage bad. Hvis man alligevel forventer 'mening', så er alt hvad man får blot afvisning.⁵ Dette er den ene pol i fortolkningsdilemmaet.

Man kunne også læse romanen som en efterforskningsroman, for den ligner på flere måder en krimi. Men her vil McHouls og Wills' holdning sikkert principielt være den samme, selv om de vil respektere, at krimien er en genre i egen ret. Hvis vi sammenligner Pynchons roman med *The Thin Man* (1934) af Dashiell Hammett, så kan Nick Charles opklare mordet med sine logiske evner, men ganske vist også gennem nogen intuition.⁶ Krimien bygger på den antagelse, at psyken er adækvat med tingene, at man kan forstå alt. Det er den radikale rationalitet, som Edgar Allen Poe gav sine efterfølgere i genren adgang til. Men Oedipa i Pynchons roman har det problem, at hendes verden synes at blive indsnævret til de hypoteser, hun opstiller om den. Verden skrumper. Et eksempel er, at hun i sin søgen efter den alternative postorganisation fjerner sig fra en del andre muligheder, som hendes verden kunne indebære, repræsenteret af andre mennesker. Her er den radikale rationalitet ikke en evne, som sætter hende i stand til at opdage nogen ret sammenhæng i det, der sker hende. Den er i stedet et forkrøblende handicap.⁷

Man kan snarest betragte *The Crying of Lot 49* som en omvendt krimi, for der kommer aldrig nogen løsning på gåden. Tværtimod bliver sagen mere og mere mudret, bl. a. fordi Oedipa ikke kan stole på sine rationelle evner.

4. Om romanen som en quest-fortælling, der truer med at odelægge sig selv som sådan kan læses hos Molly Hite: *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*, Columbus, Ohio 1983, p. 89.

5. Alec McHoul, David Williams: *Writing Pynchon*, London 1990, p. 102. Selvfølgelig refererer dette til Derridas ide om 'signifiant'ernes uafsluttede spil.

6. Man kunne yderligere henvise til krimier af Raymond Chandler og Ross MacDonald.

7. Debra Castillo: »Borges and Pynchon. The Tenuous Symmetries of Art«, in: Patrick O'Donnell (ed.): *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge 1991, pp. 29-30.

Men forkastelsen af efterforskningen efter ‘mening’ er muligvis ikke over en bank adækvat i forhold til romanen, og det er temmelig afgørende. Vi søger altid efter mening. Det er denne modpol til McHoul og Willis – at søge efter ‘mening’ gennem fortolkningsprocessen – jeg vil prøve at forfølge, selv om det åbner fortolkningsmæssige dilemmaer.

Det er en kendsgerning, at romanen er gennemsyret af religiøs sprogbrug, samtidig med at nogen afsluttende ‘revelation’, åbenbaring, ‘epiphany’ (for at henvise til Hugo von Hofmannsthal og James Joyce) aldrig kommer i bogen.

Man kan tale om en nul-slutning, der indebærer en opfordring til læseren om at forsøge at gå videre. Den er en Henry James’sk eller Roland Barthes’sk appel til læseren om at medvirke til produktionen af romanen. Spørgsmålet er så selvfølgelig, om det stiller os gunstigere i vores fortolkningsarbejde. Her er det afgørende, at selv om vi som læsere følger Oedipa i hendes søgen og ved slutningen ikke er klogere end hende på, hvordan det forholder sig med Tristero-organisationen, så kan vi søge ‘mening’ andetsteds. Oedipa er en romanfigur, det er vi ikke. Derfor kan vi noget, som hun ikke kan, nemlig læse hendes søgen som en roman.⁸

Romanen begynder med et chok, meget lige som fortællingen »Die Verwandlung« af Kafka, én af Pynchons læremestre:

»En sommereftermiddag kom Prs. Oedipa Maas hjem fra et Tupperware-party, hvor værtinden måske havde kommet lidt for meget kirsch i fonduen, og opdagede, at hun, Oedipa, var blevet udnævnt til eksekutor, eller formodentlig eksekutrice, i en vis Pierce Inveraritys bø« (p. 5).

Sammenlign chokbegyndelsen på Kafkas fortælling:

»Da Gregor Samsa en morgen vågnede efter urolige drømme, fandt han sig i sin seng forvandlet til et uhøre utøj.«⁹

Det både hovedpersonen og læseren i begge tilfælde må acceptere er noget højst usædvanligt. Henholdsvis at Gregor Samsas verden er en, hvor mennesker kan blive til insekter, henholdsvis i Oedipas tilfælde en verden, hvor en forstadsmiddelklasse kvinde kan blive eksekutor for boet efter en stormogul (og tidligere elsker – han har nu mere interesseret sig for frimærker end for hende) inden for ejendomshandel og aktieverden.

8. Dette er en central pointe i et inspirerende BA-projekt af Mads Høg med titlen »Virkelighed og fiktion i Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*«, januar 2001.

9. Franz Kafka: *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*, Frankfurt a. M. 1994, p.114. Egen oversættelse, JE.

Chokket er, realistisk forstået, større for Gregor end for Oedipa. Men måske kan vi alligevel trække sammenligningen et stykke videre. Både Gregor og Oedipa fjernes fra deres trivielle tilværelser af kræfter, som de ikke forstår og ikke udøver nogen indflydelse på. Gregor kunne måske have gjort det, Oedipa næppe, sådan som de to fiktive universer er bygget op.

Oedipa bliver ført væk fra en tilværelse som hjemmegående hustru med Tupperware selskaber, surrogat for engageret omgang med andre mennesker, supermarked, også det surrogat for omgængelse, muzak, surrogat for musik – og så en boganmeldelse og en artikel i *Scientific American* indimellem. Gregor fra den trivielle tilværelse som en stresset handelsrejsende, der bejler for sent og for langsomt til servitricer rundt omkring og ellers befinder sig hjemme i den udnyttende families skød.

Ført væk fra, men til hvad? Gregor til den endelige eliminering, hvor han bliver smidt ud af rengøringskonen som et stykke papir med mislykket literær tekst på. Oedipa til den død, som er en af mulighederne ved slutningen på romanen, og under alle omstændigheder en selvfølgelig fremtid, hvilket forekommer at være en pointe, fordi hun i sit udgangspunkt har forsøgt at fortrænge denne kendsgerning.

De bliver begge to mere og mere isolerede undervejs. Men forskellen mellem dem er, at Gregor overvejende er passiv, Oedipa overvejende aktiv, selv om tegn og signaler overvældende myldrer ind på hende. Hun forsøger at forstå dem som noget meningsfuldt. Altså mængder af information som hun forsøger at få mening i. At få mening ud af information vil sige at selekttere informationerne – det er et væsentligt tema i Pynchons roman, men inden for romanens tekstlige grænser et aborteret projekt, måske bortset fra at romanen er og kan læses af os som et kunstværk. Tilsvarende er Kafkas fortælling jo heller ikke mislykket som Gregor Samsas liv er det. Pynchons roman peger på sig selv som kunstværk. Det gør Kafkas fortælling ikke.

Oedipa er gift med den tidligere brugtvognsforhandler, nu disc jockey, Mucho Maas. Under arbejdet med boet efter Inverarity bliver hun forført af sagføreren Metzger og opdager forskellige tegn, som tyder på, at der er et alternativt postsystem, bl.a. billeder af et dæmpet posthorn og en affaldsbeholder, der bruges som postkasse. Hun må helt tæt på for at se punktummerne mellem bogstaverne WASTE. Under forsøget på at finde ud af, om denne anden post-organisation faktisk eksisterer, møder hun adskillige bemærkelsesværdige personer. Fallopian, der er ekstremt højreorienteret. Han betragter John Birch Society som venstreorienteret! Manny Di Presso, yderst paranoid; en sagfører der forfølges af sine klienter. Driblette, instruktør af og skuespiller i den indlagte hævntragedie, *The Courier's Tragedy*, som der må gøres en del ud af senere. Ingeniøren Koteks, ansat ved Yoyodine Inc., som er et kæmpemæssigt industrikonglomerat, der fabrikkerer raketter

til den amerikanske regering. Den i det mindste excentriske opfinder Nefastis. Den ældgamle Mr. Thoth på alderdomshjemmet Vesperhaven House. Filatelisten Genghis Cohen, der slet ikke opfører sig, som navnet antyder. En gammel, fordrunken sømand. Det er en pointe, at han er navnløs, eftersom han så kan repræsentere alle mennesker, der, når de dør, tager en hel verden med sig væk. Et medlem af Inamorati Anonymous, en organisation der bekæmper længslen efter kærlighed mellem mennesker, som jo alligevel er umulig. Den mexicanske anarkist Jesus Arrabal, en Jesus fra forstæderne, der måske repræsenterer håbet om et mirakel i betydningen, at en anden verden trænger ind i denne.

Jeg er nødt til at vælge noget af alt dette ud. Det er lettere her, end det ville være med det næste værk, kæmperomanen *Gravity's Rainbow* (1973), hvor der optræder næsten fire hundrede personer.

Pynchon er meget omhyggelig med de navne, han giver sine personer. Et navn er en slags metafor, som angiver, hvilke egenskaber den navngivne forhåbentlig vil få. Men det vender Pynchon om på, for hans personer har ikke ligefrem de egenskaber, som hans navne til dem peger på. Eller også kan navnene være meget tvetydige. I en realistisk roman eller i det virkelige liv angiver navnet en person med unikke karakteristika. Men hos Pynchon er karakter og identitet ikke stabile størrelser. Navnene bliver nærmest karikaturer. Eller man kan sige, at med navnene i denne roman, befinder vi os et sted mellem det bogstavelige og det metaforiske.¹⁰

Oedipa Maas – fornavnet refererer selvfølgelig til den vestlige verdenshistories første detektiv, Oedipus. Pierce Inverarity – det navn har virkelig givet forskerne noget at bestille. Jeg nøjes med at nævne to muligheder her, nemlig enten 'at trænge ind i sandheden' eller 'trænge ind i u-sandheden'. Fallopian og Koteks synes at være transseksuelle navne. De er begge mænd, men navnene henviser til den kvindelige anatomi. Fallopian i hvert fald til æggeledere, Koteks måske til tampax.¹¹ Nefastis henviser til 'uhellig' og 'ond'. Mr. Thoth til Hermes, gudernes sendebud, men også til den ægyptiske gud for skrivelserne og dermed til hieroglyffer.¹²

Første station for Oedipa som eksekutor for boet efter Inverarity er byen San Narciso, der var hans domicil. Bynavnet påkalder mindst tre subtekster, Ovids genfortælling af myten om Narcissus og Ekko, kirkehistoriens beretninger om mirakler, forbundet med Sankt Narcissus, og Freuds essay om narcissisme. Desuden McLuhan, der forbinder 'Narcissus' med 'Narcosis'.

10. Tony Tanner: *Thomas Pynchon*, London 1982, p. 60.

11. Foreslået mundtligt af Charles Lock.

12. Der henvises til J. Kerry Grant: *A Companion to The Crying of Lot 49*, Athens, Georgia 1994, hvor nogle af disse og en mængde andre oplysninger findes med referencer til andre Pynchon-forskere.

Betegnende hedder det motel, Oedipa tager ind på, 'Echo Courts', og vandet i poolen fungerer som spejl. Disse referencer viser klart, at Pierces bo, og hvad det repræsenterer, er en kultur, der er forelsket i sit eget drømmebillede. Eller det er i hvert fald én af mulighederne.

Men i forbindelse med San Narciso skal der fremhæves noget andet, der peger i retning af et alternativ til denne selvforelskede amerikanske kultur. Oedipa gør holdt og kan se ud over byen. Det er mindre en identificerbar by end en gruppe begreber, der er blevet til på tegnebordet. Et tænkt, men ikke helt urealistisk teknologisk univers, hvor menneskelige udvekslinger (undtagen i penge) er ophørt. Den er ikke groet frem som pionertidens byer, når man drog mod vest og slog sig ned. Byen minder hende om et trykt kredsløb i en transistor-radio, og den giver hende »en hieroglyfisk opfattelse af en skjult betydning, af en hensigt om at kommunikere« (p. 19, modificeret, JE).

I byen befinder hun sig metaforisk inde i en radio, som jo kan modtage budskaber og meddelelser. Derfor: »she and the Chevy seemed parked at the centre of an odd religious instant« (ibid.). (»Odd« er et af Pynchons yndlingsord). Men denne religiøse fornemmelse er der kun i et glimt.

Radioen er en af Pynchons typiske teknologiske metaforer, her knyttet til en lokalitet. Men computeren som metafor er afgjort mere fremtrædende om San Narciso. Hen mod slutningen af bogen står følgende helt centrale:

»[...] en venten på, at en symmetri af valgmuligheder skulle bryde sammen, gå skævt. Hun havde hørt om udelukkede midter, det var noget lort, noget man skulle undgå, og hvordan var det nogensinde sket her, når mulighederne for forskellighed engang var så gode. For det var nu som at gå blandt matricerne i en kæmpemæssig digital computer, nullerne og etterne som tvillinger over én, hængende som afbalancerede mobiler til højre og venstre, fremover, i tykke lag, måske endeløst. Hinsides de hieroglyfiske gader ville der enten være transcendent mening eller bare jorden« (p. 161, modificeret, JE).

Med udtrykkene 'hieroglyfiske gader' og 'enten transcendent mening eller bare jorden' er passagen en genskrivning af den afsluttende del af Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), sådan som Edward Said med rette hævder, at moderne litteratur i vidt omfang er genskrivning af ældre, og at det er sådan, den er 'original'.¹³

13. Edward Said: »On Originality«, in Said: *The World, the Text, and the Critic*, London 1984, p. 135. Hanjo Beressem beskæftiger sig også med *Pym* i sin *Pynchon's Poetics*, Urbane, Ill, 1993, men ikke med denne henvisning.

De hieroglyfiske gader er billedet på det moderne amerikanske bysamfund, på den moderne amerikanske kultur, som er ved at løbe ud, tømmes for energi, og som derfor har brug for at få tilført energi, så at sige udefra eller nedefra, fra de arveløse, de udstødte. Eller fra en transcendent kraft, noget lignende Jesus Arrabals opfattelse af miraklet som en anden verden, der trænger ind i denne.

Det er muligvis det, Oedipa venter på at få besked om ved frimærkeauktionen. Enten er der transcendent mening eller også er der bare meningsløs jord. Enten afslører den underjordiske alternative postorganisation, som hun er så intenst optaget af at få bestemt, sig som faktisk eksisterende, med en tvetydig kraft som alternativ til den amerikanske kultur, enten fornyende eller ødelæggende. Eller også er organisationen ikke-eksisterende.

På dette sene sted i romanforløbet mener Oedipa, at hun efterhånden har samlet tilstrækkelig mange empiriske indicier på, at organisationen faktisk eksisterer. Hun og filatelisten Genghis Cohen ser det som en mulighed, at en repræsentant for organisationen vil møde op og byde på de forfalskede frimærker. Men Oedipa ved ikke, hvilke egenskaber organisationen vil vise sig at have. Og hverken hun eller vi får det jo nogensinde at vide.

Det er ved slutningen desuden uklart, om organisationen, hvis den findes, er sakral eller sekulær, og om den, hvis den skulle vise sig at være af sakral karakter, måske er djævelsk og dødbringende, sådan som den øjensynlig op igennem historien har været for de autoriserede postembedsmænd i Thurn og Taxis, Pony-ekspressen og US-Mail.

Romanslutningen har nogle påfaldende træk, der peger tilbage i teksten til den formentlig helt afgørende metafor, som angår termodynamik og informationsteori:

»Hun var ikke sikker på, hvad hun ville gøre, når byderen viste sig. Hun havde kun en vag forestilling om, at hun ville gøre et eller andet, der var voldsomt nok til, at der ville komme nogle politmænd og på den måde finde ud af, hvem manden i virkeligheden var« (p. 162).

Jeg indskyder, at dette formentlig er en reference til, hvordan Cary Grant bærer sig ad ved auktionen i Hitchcocks *North by Northwest*.

»Mændene indenfor i auktionslokalet havde sorte mohair-frakker på, og deres ansigter var blege og grusomme. [...] Loren Passerine tårnede sig op på sit podium som en dukkefører, hans øjne strålede, hans smil var indstuderet og konstant. [...] Oedipa sad alene, omme bag i lokalet, og kiggede på nakkegruber og prøvede at gætte på hvilken af dem, der var hendes mål, hendes fjende, måske hendes bevis. En assistent lukkede

den tunge dør ud mod forhallens vinduer og solen. Hun hørte en smæklås gå i; lyden gav ekko et øjeblik. Passerine spredte armene ud til en gestus, der syntes at høre til i en eller anden fjern kulturs præstestand, måske til en nedstigende engel« (p. 162-3, modificeret, JE).

Dette afsluttende stykke er fyldt med varsler, men slutter altså inden noget af dem bliver til (fiktiv) virkelighed. Hitchcock-referencen implicerer risikoen for at dø, for Grant-figuren laver ballade for at undgå at blive slået ihjel. Denne mulighed for Oedipas vedkommende understreges af, at Passerines gestus måske passer sig for en nedstigende engel, ikke utvetydigt en frelsende engel, men muligvis en dødsengel, som explicit nævnes tidligere i romanen. Lucifer, mørkets fyrste er også en forståelsesmulighed.

Hvis den muligvis subversive og terroristiske postorganisation er Inveraritys opfindelse, eller hvis han har understøttet den i hemmelighed, som Oedipa spekulerer på, så peger dette igen på den onde Lucifer. Inverarity hentyder også til en by i Skotland, Inverary, knyttet til den kalvinistisk-protestantiske reformation under John Knox. Max Weber har påpeget, at den amerikanske kapitalisme, som først og fremmest Inverarity i romanen står for, opstod som modstand mod et postuleret ondt kaos i naturen, dvs. et ønske om at ordne naturen. Den onde Anden er nødvendig for kalvinisterne som et princip i universets klokkeværk, og måske kan Inverarity-figuren delvis opfattes som en manifestation af en satanisk arketype.¹⁴

Scenen er under alle omstændigheder truende, understreget af de tilstedeværende mænds ansigter og sorte tøj, af at sollyset lukkes ude, og af at døren låses. Måske er udfaldet forudbestemt eller prædestineret, som det antydes af, at Passerine sammenlignes med en dukkefører i en marionetkomedie. Det er det relative mørke og det lukkede rum, samt Passerines og Oedipas mulige funktioner i dette rum, der peger på den dominerende metafor i romanen, nemlig den såkaldte 'Maxwell's Demon'.

Men inden jeg omtaler dæmonen, yderligere nogle overvejelser over titlen og slutscenen. Passerines navn hentyder til en dueart (men også til Passover, påske og implicit død) og dermed til helligånden i forbindelse med pinse, hvor disciplene taler i tunger, en mulig eliminering af den sprogforvirring, der blev skabt, da Jehovah standsede projektet med Babelstårnet. Her kan også associeres til, at kodenavnet for atombomben var 'Trinity'. Pinse når romanen imidlertid heller ikke frem til, men den sidste scene foregår dagen før, på den 49., ikke den 50. dag efter påske. (Endnu en betydning af 'Lot 49'.)

Den eneste anden henvisning i teksten til pinsen lover ikke godt!

14. Om dette se Dwight Eddins: *The Gnostic Pynchon*, Blomington, Indiana 1990, pp. 89-108.

Henvisningen findes i den indlagte, af Pynchon til romanen opfundne jakobeanske hævntragedie af Richard Wharfinger, *The Courier's Tragedy*. Det er en overordentlig pornografisk og blodig sag, som p.gr.a. en vigtig detalje forfølger og forfølges af Oedipa, som overværer forestillingen. Dvs. benævnelsen af den måske morderiske postorganisation, som hun er kommet frem til at kalde 'Tristero'. På dansk:

»Ej hjælper himlens stjerner den, min tro,
Der éngang måtte møde Trystero« (p. 65)

Godt nok, men bedre på engelsk:

»No hallowed skein of stars can ward, I trow,
Who's once been set his tryst with Trystero.«¹⁵

Dette er foruroligende, fordi de sortklædte Trystero-agenter i stykket myrder medlemmer af det autoriserede postvæsen med stiletter, hvilket har seksuelle overtoner. 'Tryst' betyder da også et kærligt møde, f.eks. mellem forlovede; (dette er umuligt at gengive i dansk oversættelse). Men også foruroligende, fordi Oedipa ikke kan finde nogen udgave af skuespillet, hvor slutningen lyder sådan. Det hedder sig, at den eneste findes i det lukkede Vatikan-bibliotek. Det kan oven i købet være sådan, at den eneste version, hvor linjen forekommer, er den, hun har overværet. Meget mystisk, og i hvert fald et bidrag til den paranoia, som tidligt har forbundet sig med hendes narcissisme.

En stikker i stykket bliver lokket til at stikke hovedet ind i en mærkelig sort kasse. Han tror, han skal se pornografi. Lokkeren griber hans hoved med en stål-skruestik, rækker ind i kassen med en knibtang og flår tungen ud. Tungen spidder han på sin kårde. Så sætter han ild til den og vifter med den som en vanvittig, mens han råber:

»Uhelligånden sår dig arme næste,
Nu fejrer vi en grusom pinsefest« (p. 58)

»Descended this malign, Unholy Ghost,
Let us begin thy frightful Pentecost.«¹⁶

15. Engelsk udgave p. 50.

16. Engelsk udgave p. 45.

Denne scene fra tragedien giver perspektiv til romanens slutning. Det kan være, det ikke er helligånden, men uhelligånden der stiger ned, efter at romanteksten er slut.

Nu har vi to sorte kasser, torturkassen i tragedien og auktionslokalet ved romanens slutning. Men der er en sort kasse til, den som Maxwells Dæmon sidder i.

Oedipa opsøger opfinderens Nefastis, dels for at skaffe sig viden om, hvordan han får sin post, dels for at afprøve, om hun er 'sensitiv'.

Samtalen drejer sig om 'entropi', et begreb fra termodynamikkens anden lov, men også et begreb fra informationsteori. Hun finder ud af, at formlerne for disse to begreber minder meget om hinanden, men at dette er en tilfældighed. De har ikke noget med hinanden at gøre, bortset fra på ét punkt, Maxwells Dæmon.

Dette er navnet på et tankeeksperiment, som går imod den nævnte termodynamiske lov. Energien i verden, betragtet som et lukket system, er endelig og optræder i mindre og mindre tilgængelig form, hvoraf varme er den mindst tilgængelige. Verdens energi bliver langsomt omsat til varme, og vi ender til sidst med det, der kaldes varmedød. Varme defineres som en forskel i temperatur, og så længe der er forskel, kan varmen udnyttes. Men gennem tiden udlignes disse forskelle, og vi ender i en tilstand, hvor temperaturen er den samme over det hele, og energien derfor ikke kan udnytte.

Dæmonen løser dette problem ved at sidde inde i kassen og sortere molekylernerne i varme og kolde, altså temperaturforskelle, så energien igen bliver tilgængelig, uden at dæmonen selv bruger energi, fordi det at behandle information, at sortere, ikke betragtes som fysisk arbejde. Informationsteoretisk er entropi målet for den mængde information, som vi ikke har interesse i, når vi ser på et system med et bestemt formål.

Dæmonen kommunikerer sine data til den sensitive, der må svare ved at sende et tilsvarende kvantum information tilbage for at holde det hele i gang. Uden på kassen sidder et lille stempel, som bevæger sig, hvis kommunikationen går igennem. Tanken gælder en evighedsmaskine, hvilket, hvis den var mulig, jo ville ophæve stilstand og død.

At sortere information for at få mening er faktisk et arbejde, men Oedipa har ikke andet at gå efter end ordet 'Tristero', som hun ikke forstår.

Det springende punkt synes at være spørgsmålet om metaforicitet og bogstavelighed. For den gale Nefastis er metaforen Maxwells Dæmon bogstaveligt sand, mens Oedipa er skeptisk. Men hun er dybt ulykkelig over ikke at kunne få stemplet til at bevæge sig; det er hendes eget anliggende, idet fiaskoen associerer til hendes fremtidige død. Det der står på spil er imidlertid også hele den lukkede amerikanske verdens eksistens. Hvis det

ikke kan lykkes at tilføre den information, så går Amerika i stå. Hvis det kan lade sig gøre, så kan Amerika fornyes.

I slutscenen sidder Oedipa som en slags dæmon inde i auktionslokalets kasse og venter på ny information. Men slutningen synes overvejende at være pessimistisk. Det er ikke sikkert, at der kommer information af den slags, Oedipa og Amerika kan bruge. Og hvis der gør, kan informationen være af destruktiv karakter. Kan man forestille sig, at der af et ødelagt Amerika opstår et nyt? Slutscenen afviser at blive fastholdt som enten nul eller ét. Den er ubestemt og rummer en del andre muligheder end dem Oedipa fikserer sin opmærksomhed på, altså forskelligartethed ('diversity'): retssag, musikopførelse, politisk møde. Men det er muligheder, som ligger i hendes blinde plet.

Der findes måske en art alternativ til Oedipas fokus i en anden metafor, og det implicerer den nævnte forskel mellem hende som romanfigur og læseren. På et tidspunkt nærlæser hun testamentet:

»Hvis Pierce virkelig havde villet efterlade et organiseret noget efter at han selv var blevet til intet, var det så ikke en del af hendes pligt at give liv til, hvad der varede ved, at prøve på at være, hvad Driblette havde været, den mørke maskine i midten af planetariet, at indgive boet en pulserende, bestjernet *mening* i en vældig kuppel omkring hende?« (p. 71, modificeret, JØ).

Dette er en af Pynchons virkelig stærke metaforer med vel næsten uendelige fortolkningsmuligheder. For det første udtrykker den om Oedipa hendes centrale, paranoide, næsten solipsistiske rolle, når hun forsøger at konstruere et erkendelsesmæssigt system. For det andet sammenlignes dette system med en maskine, hvis funktion er at indgive boet en pulserende, bestjernet *Mening* i en vældig kuppel omkring hende.¹⁷ For det tredje, denne maskine er mørk, hvilket indebærer to muligheder. Er det en mørk maskine i betydningen en maskine, der producerer mørke eller i betydningen en maskine, hvis funktion er mystisk? Betyder det, at den mørke maskine producerer uvished lige så vel som bestjernet *mening*, eller er mennesket selv mystisk eller usynligt. For det fjerde kan den ses som en meta-metafor, hvor Oedipas søgen ligestilles med at skrive fiktion og selv er den mørke maskine i planetariets centrum, både en maskine og manifestation af menneskelig kreativitet. For det femte synes denne metafor at sige, at den selv og

17. Stjernehenviser og stjernehenviser til stjernerne i det amerikanske flag, som hævder enheden mellem stjernehenviser og stjernehenviser. Romanen synes at påpege, at dette fællesskab, denne nationale identitet er en illusion.

alt, hvad den fører med sig – at skrive fiktioner, at lave erkendelsessystemer, at bruge sproget – er maskiner, som skal give mening i denne kuppel, den menneskelige hjerneskal.¹⁸

Metaforen peger på romanen som roman og også på det at skrive den sammen med læseren, som en mulig vej ud af en amerikansk blindgyde. Men her vrænger romanen formentlig også ad sig selv. Oedipa, hvad? Som Oedipus er hun en utrættelig efterforsker af sandhed, sprogbruger i en verden, som hun ikke forstår, slet ikke med sine logiske midler, bundet til sproget, aldrig med adgang til det epileptiske ord, som kunne afskaffe natten omkring hende, en reference til Dostojevskij. Som ægtemanden Mucho kalder hende, OED, hvilket er den gængse forkortelse for *Oxford English Dictionary*. Men det er endelig heller ikke tilstrækkeligt. Oedipa Maas – Oedipa, My Ass!

Romanen peger på det amerikanske samfund, mere surrealistisk end realistisk. Den foregår i 1964 på baggrund af Amerika i 1950'erne og 1960'erne, post-McCarthy, Vietnam-krig, koldkrig, social vold. Den er en bemærkelsesværdigt præcis og omfattende fremstilling af Californien i denne periode. Man kan betegne den som en kulturpsykologisk analyse med litterære midler af et Amerika mellem frygt for teknokratisk stivnen og apokalyptisk forventning. Paranoia på verdensplan som det eneste – meningsfulde – amerikanske fællesskab? Men kan man forandre Amerika ved at at skrive romaner? Er det ikke lige så naivt, som Kafkas Karl Rossmann, der drømmer om at ændre de amerikanske samfundsforhold med sit klaverspil? Der kunne peges på beat-generationens forhåbninger om at kunne ændre det amerikanske samfund, hvilket Pynchon også har henvist til i sin introduktion til samlingen af tidlige fortællinger, *Slow Learner* (1984).

Mere venligt vil jeg pege på, at håbet kan bestå i, at læseren, når vedkommende bliver opmærksom på, hvor farlige fiktionerne kan blive, når de udvikler sig til myter (de amerikanske myter), netop i kraft af den gennem en roman som denne opnåede viden om det omgivende samfundssystem, måske bliver i stand til at skabe ny energi i samfundet. Efter raceurolighederne i Los Angeles-bydelen Watts offentliggjorde Thomas Pynchon i juni 1966 et essay med titlen »A Journey into the Mind of Watts« i *The New York Times Magazine*. Her bemærker han, at kunst kan skabe ærlige genfødsler af affald.

18. Jfr. David Porush: *The Soft Machine*, New York 1985, pp. 129-30.