

Pynchons systemer

TØRE RYE ANDERSEN

I *City of Words* (1971), der stadig står som en af de bedste gennemgange af amerikansk efterkrigs litteratur, udpeger Tony Tanner *systemer* som et dominerende tema i perioden. Under og bagved alle sine mange forskellige projekter er den amerikanske helt ifølge Tanner meget optaget af de systemer og mønstre, der omgiver ham, og denne optagethed manifesterer sig oftest som en skepsis, eller ligefrem en angst, over for systemerne. Tanner identificerer, hvad han kalder “en konstant amerikansk frygt for, at der er en masse usynlige sammensværgelser igang for at berøve dig dine tankers og handlingers autonomi, at konditionering er allestedsnærværende” (Tanner, 15, min oversættelse).

Det vigtigste projekt for den amerikanske helt er at undslippe disse reelle eller imaginære systemer, men flugtforsøget er behæftet med en række alvorlige risici: Det er f.eks. ikke muligt at føre en tilværelse helt og holdent uden systemer og mønstre. En total mangel på systemer ville opløse identiteten og nedsænke individet i formløst kaos.¹ Alternativet er, som Tanner anfører med et citat af William Blake, at skabe sit eget modsystem – “I must Create a System or be enslav’d by another Man’s”² – men også denne strategi kan give bagslag, som Tanner viser med et Coleridge-citat: “We have imprisoned our own conceptions by the lines which we have drawn in order to exclude the conceptions of others.”³ De systemer, vi selv skaber, risikerer med andre ord at blive lige så stort et fængsel som de udefrakommende systemer, vi søgte at undslippe.

Udfordringen for den amerikanske forfatter er så at mediere mellem polerne orden og kaos, mellem de snærende systemers identitetsundertrykkende form og den identitetsopløsende formløshed; at op-

stille en tredje position, der opretholder en balance imellem dem.

Ifølge Tanner har denne søgen efter et midterfelt mellem system og formløshed altid været en del af amerikansk litteratur, og han sporer den tilbage til f.eks. *Moby-Dick* (1849). Man kan selvfølgelig også finde temaet i europæisk litteratur, men Tanner argumenterer for, at modsætningen mellem det oprindelige, uberørte, amerikanske kontinent, Vinlandet, og så kolonialiseringens gradvise og systematiske indfangning af kontinentet, har gjort temaet særligt klart for amerikanerne. Europa er så at sige født ind i systemerne: De er gradvist og over lang tid vokset ud af den europæiske jord og mentalitet og har spundet kontinentet så uhjælpeligt ind i systemer, at de kan være svære at få øje på indefra. Da *Mayflower* afgik mod Den Nye Verden, var skibet således ladet med systemer; en europæisk eksportvare, der siden har besudlet, hvad Fitzgerald i *The Great Gatsby* kaldte “a fresh, green breast of the new world” (Fitzgerald, 171). Den skærpede amerikanske bevidsthed om systemernes skadelige natur udspringer dermed af modstillingen mellem gamle, korrupte Europa og det jomfruelige Vinland, som siden *Mayflower* har været offer for systemernes voldtægt.⁴ Efterhånden som systemerne har konsolideret sig, er temaet blevet stadig vigtigere i amerikansk litteratur, og siden 2. Verdenskrig har det ifølge Tanner været absolut centralt.

Selv om system-temaet spøger i hele den moderne amerikanske kultur, er der ikke mange amerikanske forfattere, hvor optagetheden af systemer er så markant som hos Thomas Pynchon, og ikke mange romaner, hvor temaet behandles så gennemgående som i *Gravity’s Rainbow*.⁵ I det følgende skal jeg

prøve at give et indtryk af den kompleksitet, hvormed Pynchons roman på det tematiske såvel som det formalistiske plan behandler systembegrebet, og jeg skal samtidig forsøge at indkredse nogle af de historiske og tematiske forudsætninger derfor.

Systemerne i Gravity's Rainbow

I store dele af 60'ernes amerikanske kultur var 'systemer' et overordentlig negativt ladet ord. 50'ernes USA havde som følge af bl.a. den omsiggribende kommunistforskrækkelse været præget af øgede kontrolforanstaltninger. I skøn forening med FBI's chef J. Edgar Hoover formåede senator Joseph McCarthy at skabe en paranoid kædereaktion, der bredte sig til de fleste dele af samfundet og resulterede i en stramning af kontrollen over det enkelte individ. Den øgede kontrol blev analyseret og problematiseret i samtidige bøger som C. Wright Mills' *The Power Elite* og Herbert Marcuses *One-dimensional Man*, der begge betragtede Amerikas militærindustrielle og kommercielle systemer som et mere eller mindre sofistikeret fængsel for dets såkaldt frie borgere. Det blev almindeligt at skrive 'Systemet' med stort, hvilket repræsenterede en konkretiserende deificering, eller måske rettere en dæmonificering, af et tidligere abstrakt begreb.

Også i skønlitteraturen satte den stigende skepsis over for Systemet sine spor. Systemet betragtedes over en bred kam som en rigid, inorganisk maskine, der søgte at male sine borgere til en homogen masse af føjeligt benmel. I digtet *Howl* fra 1956 sammenfattede Allen Ginsberg alle de økonomiske, industrielle og politiske systemer i betegnelsen 'Moloch', mens Joseph Heller i *Catch-22* (1961) skildrede det militære bureaukrati som en menneskefjendsk maskine.

I 50'erne og de tidlige 60'ere forbandtes systemer altså først og fremmest med død og entropi, og det er da også sådan, de primært skildres i Thomas Pynchons debutroman *V.* fra 1963, der beskriver den vestlige verdens uafvendelige bevægelse mod det inorganiske, mod stadig større mekanisering og en grå, entropisk apokalypse.⁶

Hen mod slutningen af 60'erne kunne man imidlertid så småt registrere en forskydning af systemop-

fattelsen i den amerikanske kultur. Det var ganske vist ikke sådan, at den vanlige opfattelse af systemer som rigide og livsfjendske forsvandt, men nye perspektiver blev føjet til og gjorde billedet mere komplekst.

Først og fremmest blev man opmærksom på værdien af *modsystemer*. Modstanden mod det teknokratiske system, som bl.a. ytrede sig i Flower Power-bevægelsen, måtte til en vis grad selv være organiseret for at gøre sig gældende. Individuelle røster og aktører høres ikke så tydeligt som en organiseret gruppe af dissidenter, og i erkendelse af dette skød en lang række græsrodsbevægelser op i slutningen af 60'erne. Faren ved de nødvendige modsystemer var imidlertid – som også Tanner er inde på i *City of Words* – at de blev lige så kodificerede og ufleksible som de maskinelle systemer, de var i opposition til, og at de snarere end at destabilisere systemets logik endte med at reproducere det. Målet var at skabe nogle løsere, dynamiske systemer, der kunne fungere som et ægte modbillede til Systemet.

Derudover opstod der i de sene 60'ere og tidlige 70'ere en bevidsthed om, at den traditionelle modstilling mellem system og natur måske ikke var så stabil som tidligere antaget. Systemer var ikke kun menneskeskabte fængsler, men fandtes også i vid udstrækning i naturen selv – ikke kun i form af rigide systemer, men i høj grad også som dynamiske, komplekse, åbne og selvregulerende systemer. Hvor den livskraftige natur før blev betragtet som antitesen til ethvert system, begyndte man nu at betragte selve livet som et resultat af organisering, som et mønster eller et system. De enkelte bestanddele af levende organismer indgår også i naturen i inorganisk form, og det er først i den komplekse strukturering af delementerne, at livet opstår. Allerede i 1950 hævdede kybernetikkens grundlægger, Norbert Wiener, at mennesket var et mønster:

Vort cellevæv forandrer sig, mens vi lever: den mad, vi spiser, og den luft, vi indånder, bliver kød af vort kød, knogler af vore knogler, og vores kød og knoglers midlertidige elementer forlader vores krop hver dag med de ting vi udskiller. Vi er blot strømhvirvler i en flod af evigtflydende vand. Vi er ikke blivende stof, men mønstre, der opretholder sig selv.⁷

Det var dog først 20 år senere, da James Lovelock med afsæt i bl.a. kybernetikkens feedback-mekanismer introducerede sin indflydelsesrige Gaia-teori, at ideen om livet som et komplekst system nåede den bredere offentlighed. Lovelock argumenterede for, at Jorden selv var et selvorganiserende komplekst system, hvis feedback-processer opretholdt en skrøbelig balance mellem dets levende bestanddele. Jorden var faktisk, hævdede Lovelock, en levende organisme som følge af denne organisering, og hans teorier faldt i god tråd med tidens spirende økologiske ånd.⁸

Slutningen af 60'erne markerede således en klar udvidelse af systembegrebet. Systemer fik pludselig et sæt positive konnotationer at føje til de negative, og denne omjustering satte sig også sine spor i tidens litteratur, ikke mindst i *Gravity's Rainbow*, der tematiserer og iscenesætter forholdet mellem de forskellige grene af systemopfattelsen.

Gravity's Rainbow fra 1973 er med sine 760 sider, sine 400 navngivne romanpersoner, sine utallige sammenfiltrede handlingstråde og sine abrupte tids- og synsvinkelskift en kompleks roman. Pynchons hovedværk er ofte blevet beskrevet som 'den postmoderne *Ulysses*',⁹ og romanen har da også visse træk til fælles med Joyces klassiker. Analogien er imidlertid ofte blevet skamredet. De tematiske berøringspunkter mellem de to romaner er således yderst vanskelige at få øje på, og det samme gælder lighederne mellem de to forfatters syntaktiske og strukturelle virkemidler. Sammenligningen af de to romaner giver først mening på et mere overordnet niveau, i en beskrivelse af egenskaber som længde, informationstæthed, uoverskuelighed og referencerigdom. Stillet over for en ureducerbar og usammenlignelig singularitet som *Gravity's Rainbow* tyer man som regel til sammenligninger med tidligere ureducerbare og usammenlignelige værker som f.eks. *Ulysses*, og på denne måde sættes der lighedstegn mellem uforenelige størrelser, i en art metabeskrivelse, der siger mere om romanernes egenskaber end deres indhold. Betegnelsen 'den postmoderne *Ulysses*' er altså blot en genvej til at beskrive *Gravity's Rainbows*

længde og ureducerbare kompleksitet.

Betegnelsen 'ureducerbar kompleksitet' kan i sig selv beskyldes for at være en bekvem genvej, men jeg vil ikke desto mindre dvæle lidt ved kompleksiteten, som jeg mener er et centralt begreb for forståelsen af Pynchons forfatterskab i almindelighed og *Gravity's Rainbow* i særdeleshed.

Ordet har sine etymologiske rødder i det latinske *complexus*, der betyder 'omfavnelse', og allerede ordets oprindelse er en udmærket beskrivelse af Pynchons ambition i *Gravity's Rainbow*: at skrive en altomfavnende, encyklopædisk roman, der inkorporerer elementer fra et bredt spektrum af den menneskelige viden. Hvis man slår op i en fremmedordbog, vil man imidlertid opdage, at ordet har en bredere betydning end dets rødder indikerer. Gyldendals røde definerer således kompleksitet som en treleddet størrelse: som en sammensathed, en indviklethed og en mangfoldighed. Umiddelbart kan disse tre definitioner måske fremstå som en pleonasme, en ophobning af synonymymer, men i virkeligheden er der ikke nogen logisk nødvendighed, der dikterer et bindende forhold mellem de tre ord. En sammensat enhed behøver ikke nødvendigvis at være indviklet, ligesom et indviklet system ikke uden videre er mangfoldigt. Men i begrebet kompleksitet indgår de tre betydningssområder i en symbiose, hvilket man kan præcisere ved at gendefinere begrebet som en 'mangfoldighed af elementer, der er sammensat på en indviklet måde'. Denne sidste definition er samtidig en god beskrivelse af *Gravity's Rainbow*. Man kan med nogen ret indvende, at den er en god beskrivelse af romangenren som sådan, men i Pynchons roman føres alle tre led af definitionen til den yderste potens. Og som vi skal se senere, kan en fokus på romanens kompleksitet være med til at situere den i et større kulturelt og teoretisk felt.

Gravity's Rainbows kompleksitet manifesterer sig på alle niveauer af romanen, fra en indviklet syntaks og til det overordnede strukturelle plan. Et eksempel på kompleksitet, hentet fra et sted imellem disse yderpunkter, finder vi i historien om Tamara og venner:

The story here tonight is a typical WW II romantic intrigue,

just another evening at Raoul's place, involving a future opium shipment's being used by Tamara as security against a loan from Italo, who in turn owes Waxwing for a Sherman tank his friend Theophile is trying to smuggle into Palestine but must raise a few thousand pounds for purposes of bribing across the border, and so has put the tank up as collateral to borrow from Tamara, who is using part of her loan from Italo to pay him. But meantime the opium deal doesn't look like it's going to come through, because the middleman hasn't been heard from in several weeks, along with the money Tamara fronted him, which she got from Raoul de la Perlimpinpin through Waxwing, who is now being pressured by Raoul for the money because Italo, deciding the tank belongs to Tamara now, showed up last night and took it away to an Undisclosed Location as payment on his loan, thus causing Raoul to panic. Something like that.¹⁰

....prøv lige at rede trådene ud i dén affære!

Selv om romanens sympati uden tvivl ligger ved naturens organiske og dynamiske systemer, så er de overordentlig hårdt trængt i *Gravity's Rainbow*. Romanen foregår i månederne omkring slutningen af 2. Verdenskrig, i et krigshærget Europa, der er arret af krigsmaskinens amokløb. Naturens cyklus er for en stund blevet fortrængt af krigsførelsens lineære logik, og livet har vel sjældent haft så vanskelige vilkår som under 2. Verdenskrig. Et centralt symbol i romanen på Systemets lineære march mod afgrunden er V2-raketten, hvis dødbringende bue giver romanen dens titel. Alle de vigtigste personer i romanen står i et eller andet – ofte seksuelt – forhold til V2-raketten, og med stor historisk detaljerighed skildrer Pynchon det tyske raketprogram – fra den spæde begyndelse i amatørforeningen Verein für Raumschiffart til laboratorierne og fabrikkerne i Peenemünde og Nordhausen. I en række foregreb peger han desuden frem mod V-våbnenes direkte arvtager, de amerikanske Apollo-raketter.

Ud over den håndgribelige og bogstavelige rolle, V2-raketten spiller i romanen, fungerer den også i høj grad metaforisk, som et fortættet billede på det teknokratiske System og dets lineære drift mod døden.¹¹ Som sådan gentager raketten den overordnede apokalyptiske bevægelse fra det organiske til

det inorganiske, der strukturerede *V*.

Raketten er dog ikke ene om at repræsentere Systemets trusler mod naturens skrøbelige balance. Rundt om raketten spinder der sig en mængde bureaukratiske organisationer og karteller, ikke mindst I. G. Farben.¹² På overfladen kan disse komplekse, bureaukratiske netværksstrukturer minde om naturens egne systemer. Romanen rummer da også mange referencer til, hvordan menneskets institutioner har fravristet naturen sine organiseringsprincipper og efterligner molekylære strukturer.¹³ Men tag ikke fejl: Ved en seance, der bl.a. overværes af talrige I. G. Farben-folk, fortæller den afdøde Walther Rathenau tilhørerne, hvordan det virkelig forholder sig:¹⁴

“But this is all the impersonation of life. The real movement is not from death to any rebirth. It is from death to death-transfigured. The best you can do is to polymerize a few dead molecules. But polymerizing is not resurrection. I mean your IG, Generaldirektor. [...] You think you'd rather hear about what you call 'life': the growing, organic Kartell. But it's only another illusion. A very clever robot. The more dynamic it seems to you, the more deep and dead, in reality, it grows. [...] The persistence, then, of structures favoring death.” (GR, 166-67)

Og senere i romanen hører vi, at “if there is a life force operating in Nature, still there is nothing so analogous in a bureaucracy” (GR, 228).¹⁵ Hvor naturen er præget af cykliske processer, af genkomst, så er Systemet – som V2-raketten – lineært. Ligheden mellem Systemet og livets systemer skal ikke tages for gode varer, og Systemets livstegn er falske. Det hedder sig ganske vist på et tidspunkt om V2-raketten, at den er levende. En hollandsk dobbeltagent, der arbejdede ved raketaffyringsramperne, siger til en amerikaner i London, hvor raketterne landede: “Between you and me is not only a rocket trajectory, but also a life. You will come to understand that between the two points, in the five minutes, *it* lives an entire life” (GR, 209). Men raketten er i lighed med de enorme karteller en travesti på livet. Systemet er ikke levende, men spinder langsomt den levende klode ind i et teknologisk, dødsfikseret netværk, et nervesystem af stål og plastic.

På den anden side af dette kompleks har vi det ægte liv; det liv, der ukueligt og på trods af krigens rædsler atter vokser frem over ruinerne og de døde kampvogne. Romanen er fyldt med beskrivelser af naturens og livets gradvise tilbagevenden efter godt fem år i tvunget eksil.¹⁶ Selv om mennesket ifølge Pynchon opfører sig som om “*It is our mission to promote death*”, så er denne livsfjendske fremfærd kun “nearly as strong as life” (GR, 720), kun næsten.

Paradoksalt nok, så hævder livet sig ligesom kartellerne gennem organisering og strukturering. Allerede på en af *Gravity's Rainbows* første sider optræder denne ide, der lægger sig i forlængelse af Wieners syn på livet som et mønster. Soldaten Pirate Prentice er ved at forberede en af sine berømte Banana Breakfasts i krigstidens grå London, og duften breder sig langsomt:

Now there grows among all the rooms, replacing the night's old smoke, alcohol and sweat, the fragile, musaceous odor of Breakfast: flowery, permeating, surprising, more than the color of winter sunlight, taking over not so much through any brute pungency or volume as by the high intricacy to the weaving of its molecules, sharing the conjuror's secret by which – though it is not often Death is told so clearly to fuck off – the living genetic chains prove even labyrinthine enough to preserve some human face down ten or twenty generations... so the same assertion-through-structure allows this war morning's banana fragrance to meander, repossess, prevail. (GR, 10)¹⁷

Som nævnt ligger romanens sympati uden tvivl ved livets skrøbelige strukturer, og en stor del af romanpersonerne har da også travlt med at undslippe det inhumane Systems kontrol. Som vi så hos Tanner, er Systemets vidtrækkende strukturer en trussel mod individet, et fængsel der truer med at fortære sine indsatte. Ønsket om flugt er derfor en naturlig reaktion, der over en bred kam præger 60'er-litteraturen. Der er imidlertid også farer forbundet med en vellykket flugt, som Tanner viste, idet en total frihed hinsides Systemets rammer i sidste ende kan opløse individets identitet til en formløs gelé.

I *V* er begge disse poler til stede, iscenesat i hovedpersonerne Herbert Stencil og Benny Profane. For

Stencil er verden én stor knugende sammensværgelse, med den mystiske *V* som dét fokuspunkt, der knytter alle trådene sammen i et altomfavnende net. Alt hvad Stencil foretager sig, og alt hvad han ser, har relation til jagten på *V*, og igennem denne jagt har han spundet sig uhjælpeligt ind i et enormt system.

Profane, derimod, lever i og for øjeblikket. Han spekulerer ikke over tingene, ser ingen forbindelser, men driver formålsløst rundt med strømmen. *V* pendler som en yoyo – en metafor, som også employeres i romanen – mellem disse to poler, form og formløshed, uden at finde sig til rette. Polerne konvergerer ikke som de to arme i titlen, men efterlader et gabende tomrum. De to hovedpersoner møder ganske vist hinanden, men ingen udveksling finder sted, de lærer intet af hinanden. I slutningen af romanen er Stencil således på vej mod et nyt spor i *V*-sammensværgelsen, mens Profane løber hovedløst ned ad gaden i det tøj, han bærer på første side. Profanes sidste kommentar i romanen er “offhand I'd say I haven't learned a goddamn thing” (*V*., 454), og denne erkendelse gælder i lige så høj grad for Stencil.

Hovedpersonen i *Gravity's Rainbow*, den amerikanske løjtnant Tyrone Slothrop, indtager i løbet af romanen både Stencils og Profanes position. Slothrop er udstationeret i London for at samle oplysninger om de *V2*-raketter, der i krigens sidste måneder regner ned over byen. Ud over arbejdet har Slothrop også tid til en lang række erotiske eventyr, og på sit kontor har han et bykort hængende, hvorpå han med stjerneklistermærker markerer alle sine seksuelle erobringer. Andetsteds i byen hænger der et kort, der markerer alle *V2*-nedslagene, og da det en dag ved et tilfælde opdages, at kortet over Slothrops erobringer punkt for punkt er identisk med kortet over raketnedslagene, sættes hele Systemets magt og vælde ind på at efterforske sagen.

Som et resultat føler Slothrop sig hurtigt forfulgt af de ansigtsløse, ubestemmelige ‘Them’, der flimrer ind og ud af fokus gennem hele romanen. Snart beskrives ‘They’ som nogle milehøje, kutteklædte skikkelser, der ildevarslen tårner sig op i horisonten (GR, 214–15), og snart som et par homoseksuelle, intrigante medlemmer af den engelske over-

klasse (GR, 615-16), og denne fortløbende bevægelse mellem ekspansion og kontraktion, spredning og fortætning, gør det umuligt at afgrænse Deres tilstedeværelse i romanen. Pynchon gør det bevidst aldrig helt klart, om de mange sammensværgelser er reelle, eller om de blot er fantasifostre, som er vokset ud af romanpersonernes omsiggribende paranoia. Hvad han imidlertid gør klart er, at den totale paranoia – den paranoia, der forleder dens udøver til at tro at “*everything is connected*” (GR, 703) – ikke er et gyldigt epistemologisk alternativ. Den totale paranoia ender altid med at lamme de personer, der praktiserer den, som det var tilfældet med Stencil i *V*, og som det er tilfældet med Slothrop i første halvdel af *Gravity’s Rainbow*, hvor han ser sig selv som fikspunktet i en sammensværgelse af forskellige regeringer og multinationale selskaber.¹⁸

Paranoia er i det hele taget et vigtigt tema, ikke blot i Pynchons romaner, men i den amerikanske postmodernisme som sådan. Som Peter Knight viser i sin glimrende bog *Conspiracy Culture*, er paranoia et kulturelt centralt fænomen i USA, hvilket man bl.a. kan forvise sig om ved at følge med i tv-serien *X-Files* eller surfe lidt på Internettet og opdage det utal af hjemmesider, der er viet konspirationsteorier om Area 51, Roswell, Illuminati-bevægelsen, frimurerne etc. Karl Popper har lidt nedsættende kaldt paranoia for “den fattige mands religion”, men den er faktisk en naturlig reaktion i en verden af systemer. Paranoia er ensbetydende med at se forbindelser, at kortlægge systemer, og som sådan kan det være en metode til at navigere i en kompleks virkelighed. Hvis paranoiaen så at sige kan holdes inden for det rimelige, som en kontrolleret og bevidst strategi, så har den meget til fælles med Fredric Jamesons begreb ‘kognitiv kortlægning’, som Jameson beskriver som en epistemologisk nødvendighed i forsøget på at begribe senkapitalismens multinationale netværk.¹⁹

Problemet med paranoia er, at grænsen mellem det sunde og det patologiske er hårfin. Med et par begreber lånt fra M. H. Abrams kan paranoia både være *mirror* og *lamp*. Den ‘sunde’ paranoia fungerer som et spejl, hvilket vil sige, at de forbindelser, den

kortlægger, er reelle. Lampeparanoiaen består derimod af fremprojicerede forbindelser: den afspejler ikke virkelige systemer, men konstituerer dem selv og spinder dermed sin udøver ind i et selvskabt edderkoppespind, hvor alt er forbundet. Det er denne position, Slothrop indtager i begyndelsen af sin færd, da han flygter ind i Zonen på jagt efter de rette svar. Efterhånden mister han imidlertid interessen for sin quest og bevæger sig over i den modsatte grøft, til anti-paranoiaen. Om den skriver Pynchon: “If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long” (GR, 434). I takt med at Slothrop bevæger sig over i antiparanoiaen, mister han fuldstændig evnen til at integrere de informationer, han møder på sin vej, og hans temporelle båndvidde svinder ind mod nul:

“Temporal bandwidth” is the width of your present, your *now*. It is the familiar “)t” considered as a dependent variable. The more you dwell in the past and in the future, the thicker your bandwidth, the more solid your persona. But the narrower your sense of Now, the more tenuous you are. It may get to where you’re having trouble remembering what you were doing five minutes ago, or even – as Slothrop now – what you’re doing *here*. (GR, 509)

Slothrop bliver i løbet af sin quest så anti-paranoid, hans temporelle båndvidde så smal, at han bogstaveligt talt mister sin identitet og spredes for alle vinde. Han er således den eneste af alle romanpersonerne, der opnår en total frihed, men denne frihed er ensbetydende med tabet af identitet. I valget mellem “personal identity and impersonal salvation” (GR, 406) vælger Slothrop sluttelig det sidste, og han demonstrerer dermed Tanners ide om, at flugten fra Systemet ikke er problemfri.

For at trække alternativerne tydeligt op, kan vi nu opstille en foreløbig model over polerne:

orden vs. kaos
paranoia vs. anti-paranoia
Stencil vs. Profane
one vs. zero

lukket system vs. ingen system
 struktur vs. ingen struktur
 personal identity vs. impersonal salvation
 tidlig Slothrop vs. sen Slothrop
 kausalitet vs. ingen forbindelser
 (Gravity) vs. (Rainbow)

I *V* er der som sagt dødvande mellem polerne, som i for øvrigt megen anden litteratur fra perioden. I *Gravity's Rainbow* er der imidlertid andet og mere på færde. Der er allerede ansatser til det i Pynchons anden roman, *The Crying of Lot 49* (1966). Med sit beskedne omfang blev denne roman oprindeligt blot betragtet som et blændende *spin-off* fra *V*, en eminent epilog, men i dag betragtes den lige så meget som en prolog til *Gravity's Rainbow*, hvis da ikke som et selvstændigt mesterværk. *Lot 49's* hovedperson Oedipa Maas kommer tidligt i romanen på sporet af den allestedsnærværende hemmelige organisation Tristero – eller gør hun nu også det? Gennem det meste af romanen spekulerer Oedipa over, hvorvidt Tristero er en virkelig sammensværgelse, eller om det hele bare er noget, hun forestiller sig. I forlængelse heraf er romanen fyldt med enten/eller-strukturer. På de sidste sider indser hun imidlertid, at denne dikotomi – altomsluttende mening eller total meningsløshed – er en restriktiv indsnævring af hendes muligheder, og at man kan lære at leve et sted imellem polerne:

She had heard all about excluded middles; they were bad shit, to be avoided; and how had it ever happened here, with the chances once so good for diversity? For it was now like walking among matrices of a great digital computer, the zeroes and ones twinned above, hanging like balanced mobiles right and left, ahead, thick, maybe endless. (*Lot 49*, 181)

Der udpeges en tredje vej mellem polerne, og hvor Oedipa først på de sidste sider får øjnene op for dette, kan hele *Lot 49* siges at være skrevet i dette tvetydige midterfelt, lige fra brugen af grænseoverskridende navne som Stanley Koteks og Mike Fallopian,²⁰ og til den overordnede retoriske modus, der ligger og vibrerer mellem det bogstavelige og det metaforiske (jf. citatet fra note 11). Mangfol-

digheden i den udeladte midte er dog primært en rent tematisk tilstedeværelse i den kompakte *Lot 49*. Den behandles først og fremmest metaforisk og kan til en vis grad siges at være et postulat.

I *Gravity's Rainbow* er det mangfoldige midterfelt en yderst reel tilstedeværelse, på det tematiske såvel som det strukturelle plan. Her behandles den metonymisk snarere end metaforisk, og frem for at postulere en kaotisk mangfoldighed gennem fortættede billeder, så demonstrerer Pynchon her kompleksiteten gennem samfulde 760 sider.

Inden jeg ser nærmere på, hvordan Pynchon forvalter kompleksiteten på det strukturelle plan, vil jeg kort se på nogle af de tematiske elementer, der søger at undslippe de restriktive poler i ovenstående skema og at indtage en position i den udelukkede midte.

Fremmest blandt romanens mange oprørsbevægelser mod det undertrykkende System er den såkaldte 'Counterforce', der opstår som et forsøg på at redde Slothrop ud af Systemets klør.²¹ The Counterforce, der blandt sine medlemmer tæller de fleste af romanens sympatiske karakterer, er et ægte modsystem, og i tråd med Tony Tanner er de klar over risikoen for selv at koagulere til et dødt System. De er derfor yderst løst organiseret, og i deres forsøg på at kortlægge de Systemer, de er oppe imod, benytter de sig af en såkaldt 'kreativ paranoia': Den kreative paranoiker befinder sig et sted mellem paranoiaen og anti-paranoiaen. Han udviser større selvrefleksion end den rene paranoiker og lader sig ikke overvælde af de systemer, han skaber. Endvidere er han opmærksom på, om de systemer, han opstiller i sin omgang med tilværelsen, er konsistente eller inkonsistente. Da statistikeren Roger Mexico slutter sig til The Counterforce, sker det bl.a. med en fordømmelse af den deterministiske Pointsmans intriger, men Pirate Prentice belærer ham hurtigt om, at man ikke bare kan lægge alt ansvaret over på *Them*:

"You're a novice paranoid, Roger. [...] Of course a well-developed They-system is necessary – but it's only half the story. For every They there ought to be a We. In our case there is. Creative paranoia means developing at least as thorough a We-System as a They-system – [...] Needless to say, 'delusions' are

always officially defined. We don't have to worry about questions of real or unreal. They only talk out of expediency. It's the *system* that matters. How the data arrange themselves inside it. Some are consistent, others fall apart. Your idea that Pointsman sent Gloaming takes a wrong fork." (GR, 638)

Den kreative paranoia er en fortløbende forsøgsvis opstilling af forskellige systemer af data. Forbindelserne mellem de enkelte dele i systemet stivner ikke i truende konstellationer, men er en metode til at navigere på kanten af kaos uden at forfalde til den rendyrkede paranoia eller anti-paranoia. Den kreative paranoias systemer er en slags midlertidige ad hoc-arrangementer, hvor det strukturelle får en processuel karakter i en evig dans mellem fortætning og spredning.

Der er flere af romanpersonerne, der er opmærksomme på værdien af sådanne løse strukturdannelser. Da Slothrop møder den unge pige Geli i Zonen, fortæller hun ham om sit løse forhold til russeren Tchitcherine:

"It's an arrangement," she tells him. "It's so unorganized out here. There have to be arrangements. You'll find out." Indeed he will – he'll find thousands of arrangements, for warmth, love, food, simple movement along roads, tracks and canals. Even G-5, living its fantasy of being the only government in Germany now, is just the arrangement for being victorious, is all. No more or less real than all these others so private, silent, and lost to History. Slothrop, though he doesn't know it yet, is as properly constituted a state as any other in the Zone these days. Not paranoia. Just how it is. Temporary alliances, knit and undone. (GR, 291)

Og denne passage har et sidestykke i den resolution, The Counterforce vedtager på en af deres kaotiske konferencer: "The dearest nation of all is one that will survive no longer than you and I, a common movement at the mercy of death and time: the ad hoc adventure" (GR, 706).

Der er særligt gode vilkår for sådanne midlertidige ad hoc-strukturer og alliancer i Zonen. Den demilitariserede zone i efterkrigstidens Tyskland er i sig selv et midlertidigt arrangement: et interregnum, der i den momentane destabilisering af de vanlige

kontrolstrukturer, krigen har medført, levner små sprækker i Systemet; sprækker, hvor modsystemer for en stund kan opstå og trives. Disse modsystemer er – med The Counterforce i spidsen – små enklaver af menneskelighed, og som sådan præget af sang, dans, åbenhed, latter etc. Dans holder stilstanden og entropien på afstand, samtidig med at den ikke stivner i en tankeløs march ud over afgrunden. Dansen er et kortvarigt møde, der er styret af visse regler, men når dansen er ovre, og man går hver til sit, opløses strukturen bag en; en "temporary alliance, knit and undone."

Endvidere er forbindelserne i den kreative paranoias systemer ikke så meget kausale forbindelser som løsere forbindelser, analogier, der kiler sig ind mellem paranoiaens fastlåste forbindelser og anti-paranoiaens totale mangel på forbindelser.

Ligesom naturens organiske forbindelser, dens assertion-through-structure, er det et skrøbeligt projekt, The Counterforce har gang i, idet deres åbne og løse modsystemer fra den ene side trues af stivnen og fra den anden side af opløsning. The Counterforce ender da også med at blive institutionaliseret, hvilket bl.a. bliver klart, da en talsmand fra gruppen giver et interview til *Wall Street Journal* – Systemets talerør. Pynchon viser, at det er svært at indtage den udelukkede midte, men i modsætning til den pessimistiske *V*, så åbnes mulighedsrummet rent faktisk for en stund i *Gravity's Rainbow*, og vi kan udbygge vores model fra før med en dynamisk midterkolonne:

orden > edge of chaos < kaos
 paranoia > kreativ paranoia < anti-paranoia
 Stencil > - < Profane
 one > excluded middles < zero
 lukket system > åbent system < ingen system
 struktur > ad hoc-struktur < ingen struktur
 personal identity > - < impersonal salvation
 tidlig Slothrop > - < sen Slothrop
 kausalitet > analogier < ingen forbindelser
 > interface <
 one > Zone < Zero
 march > dans < stilstand
 Pointsman > Mexico < Pointsman

(Gravity) > Gravity's Rainbow < (Rainbow)

Jeg er til fulde klar over, at modsætningerne i skemaet måske ikke holder til et strengt logisk eftersyn – dans som en syntese mellem march og stilstand er nok ikke et af de eksempler, der indgår i filosofiens logik-lærebøger – men jeg vil hævde, at modsætningerne forvaltes på den skematiserede måde af Pynchon, og at modellen derfor i det mindste er gyldig for *Gravity's Rainbow*.

Gravity's Rainbow som komplekst system

Romanen skriver sig med sin valorisering af ad hoc-strukturer, dans, bevægelse og udveksling ind mod det dynamiske midterfelt, hvor personerne kan bevæge sig på kanten af kaos og orden uden at falde i nogen af de identitetsopløsende grøfter; hvor de kan opbygge løse netværk som modsystemer til Systemet og igennem disse midlertidige strukturer begå sig i Zonen.

Romanens midterfelt, og dens vedvarende fokus på systemer og mønstre, udviser en lang række bemærkelsesværdige ligheder med den senere *kompleksitetsteori*.²² I løbet af 80'erne og 90'erne grundlagdes denne splinternye videnskabelige disciplin, hvis genstandsområde som navnet antyder er kompleksitet. I modsætning til mange af de traditionelle videnskaber, der på analytisk vis undersøger de enkelte elementer i et system, så retter kompleksitetsteorien sin fokus mod de mønstre, elementerne indgår i. Organiseringen af de enkelte dele er ofte mindst lige så interessant som delene selv, hævder kompleksitetsteoretikerne, og som støtte for deres påstand fremfører de bl.a. – jf. Wiener-citatet – at selve livet primært er et resultat af organisering, nærmere bestemt selvorganisering. Som vist er denne ide også til stede i *Gravity's Rainbow*, bl.a. i beskrivelsen af banan-morgenmaden, og det er i det hele taget slående, hvor mange lighedspunkter der eksisterer mellem Pynchons romanunivers og kompleksitetsteorien. Lighederne begrænser sig ikke blot til en serie generelle ideer, men udstrækker sig helt til det syntaktiske og semantiske niveau, idet mange af kompleksitetsteoriens metaforer for de komplekse systemers opførsel er enslydende med Pynchons.

Ideen om netværk og forbindelser er meget vigtig i *Gravity's Rainbow*, og det citérbare dictum “*everything is connected*” (GR, 703) går igen i de fleste læsninger af Pynchons roman, hvor man desuden kan læse, at “*messages weave into a net of information that no one can escape*” (GR, 165), eller om Slothrop's faren vild i “*this network of all plots*” (GR, 603). De enkelte partikler i netværket indgår i lokale matricer, der igen interagerer i større enheder, og denne opbygning er meget lig kompleksitetsteoriens ideer om komplekse systemers egenskaber:

...a lot of nature is *not* linear – including most of what's really interesting in the world. [...] virtually everything and everybody in the world is caught up in a vast, nonlinear web of incentives and constraints and connections. The slightest change in one place causes tremors everywhere else. [...] In example after example, the message was the same: *everything is connected*. (Waldrop, 65–66, min kursivering)

Og Waldrop skriver senere om disse komplekse adaptive systemer, at “each of these systems is a network of many ‘agents’ acting in parallel” (Waldrop, 145), hvilket i sig selv skaber en parallel til mange parallelitetscitater i *Gravity's Rainbow*, bl.a. Lenis ofte citerede “Parallel, not series” (GR, 159), der i koncentreret form udtrykker romanens organiseringsprincip.²³ Kompleksitetsteoriens beskrivelse af komplekse systemer kan uden problemer projiceres over på *Gravity's Rainbow* og vice versa, idet nøgleord som netværk, forbindelser og parallelitet går igen begge steder, for ikke at tale om det centrale dictum “*everything is connected*”.

Kompleksitetsteorien udgør et alternativ til den analytiske metodologis reduktionisme. Paul Cilliers skriver: “the study of complex dynamic systems has uncovered a fundamental flaw in the analytical method. A complex system is not constituted merely by the sum of its components, but also by the intricate *relationships* between these components. In ‘cutting up’ a system, the analytical method destroys what it seeks to understand” (Cilliers, 2). For at imødegå dette og begribe systemet i dets helhed har man udviklet den såkaldte ‘konneksionisme’, som Waldrop definerer som “the idea of representing a

population of interacting agents as a network of 'nodes' linked by 'connections'" (Waldrop, 289). Systemet er med andre ord lige så betydningsbærende som sine enkelte bestanddele.

Også Pynchons ide om "the excluded middle" – ofte også kaldet "the interface" – har sit sidestykke i kompleksitetsteorien, hvor det går under betegnelsen "the edge of chaos". I dette midterfelt så disciplinens grundlæggere en "intricate dance of structures that grew and split and recombined with eternally surprising complexity" (Waldrop, 230), hvor der eksisterer "a certain kind of balance between the forces of order and the forces of disorder" (Ibid., 293).²⁴ Det hedder endvidere om denne zone, at "right in between the two extremes [...], at a kind of abstract phase transition called 'the edge of chaos', you also find *complexity*: a class of behaviors in which the components of the system never quite lock into place, yet never quite dissolve into turbulence, either. These are the systems that are both stable enough to store information, and yet evanescent enough to transmit it" (Ibid., 293). Den største kompleksitet opstår med andre ord på kanten af kaos og orden.

Man kunne blive ved med at udpege ligheder mellem *Gravity's Rainbow* og kompleksitetsteorien, men supplerende eksempler må for en stund henvises til en fodnote.²⁵

I min påpegnig af lighederne er jeg ikke ude på at hævde, at kompleksitetsteorien er et *rip-off* af *Gravity's Rainbow*, eller at den overhovedet skulle være inspireret deraf. En sådan påstand ville være absurd. Jeg har heller ikke til hensigt at 'forklare' romanen med kompleksitetsteorien: selv om denne teoridannelse med sin fokus på mønstre indbyder til tværvidenskabelighed, og selv om dens konneksionisme giver et godt vokabular til at beskrive sammenhængen mellem romanens delelementer og de strukturer, de indgår i, så ville en kompleksitetsteoretisk læsning af *Gravity's Rainbow* sandsynligvis være mere sjælden end smuk.

Jeg vil imidlertid stadig argumentere for, at lighederne er væsentlige, og at de ikke som lighederne mellem Slothrops seksuelle erobringer og V2-nedslagene er en statistisk tilfældighed. Hvis man ser på

det teoretiske fundament for kompleksitetsteorien, fremstår lighederne pludselig mere forståelige:

Kompleksitetsteorien er en udløber af kaosteoriens, der på sin side er vokset ud af informationsteoriens og kybernetikkens. De to sidstnævnte discipliner blev begge udviklet i løbet af 2. Verdenskrig, hvor man for første gang for alvor blev opmærksom på informationens vigtige rolle i krigsførelsen. 2. Verdenskrig var større og mere uoverskuelig end alle tidligere krige i verdenshistorien, og rent strategisk var det derfor uhyre vigtigt at få hurtige og præcise informationer om troppebevægelser, forsyningslinjer, vejforhold osv. Matematikere og ingeniører som Alan Turing, Claude Shannon, Warren Weaver og Norbert Wiener blev indrulleret i krigstjenesten og deres undersøgelser af, hvorledes informationen bedst kunne kontrolleres, førte snart til en formalisering af problemet; en formalisering, der hurtigt spaltede sig ud i de to beslægtede discipliner informationsteori og kybernetik. Samtidig førte den koncentrerede forskningsindsats i f.eks. engelske Bletchley Park og de amerikanske Bell-laboratorier til udviklingen af verdens første digitale computere.²⁶

I *Gravity's Rainbow* går Pynchon netop ind og undersøger dette videnskabelige og teknologiske vadedsted, århundredets centrale peripeti, hvor information blev sat i centrum.²⁷ Informationsteoriens og kybernetikkens spiller da også en væsentlig rolle i romanen, både i form af eksplicite referencer,²⁸ men også – hvad der er nok så vigtigt – på det formæssige niveau, idet Pynchons kommunikationsstrategier i *Gravity's Rainbow* indarbejder informationsteoretiske og kybernetiske fænomener som støj, redundans og informationsentropi. Mere om det om lidt.

De nære paralleller mellem Pynchons og kompleksitetsteoriens måde at tænke virkeligheden på udspringer altså af deres fælles teoretiske fundament. Endvidere har Pynchons roman og kompleksitetsteorien rødder i det samme kulturelle felt, eftersom de begge kan siges at lægge sig i forlængelse af 60'ertænkningens interesse for begreber som dynamik, helhed og systemer, samt dens påpegnig af strukturligheder inden for forskellige vidensfelter.

Set i lyset af dette antager fokuseringen på *Grav-*

ity's Rainbows kompleksitet en dybere resonans end den indledende common sense-beskrivelse af romanen som kompleks. Frem for blot at sige nogle generelle ting om romanens indviklethed, kan en fokusering på det komplekse være med til at indlejre romanen i et historisk, kulturelt og teoretisk felt, der har udfoldet sig fra 2. Verdenskrigs informationsteoretiske landvindinger. En sådan indlejring kan på sin side være med til at øge forståelsen af *Gravity's Rainbow* og dennes stadige referencer til omverdenens og ikke mindst dens egen kompleksitet.²⁹

På kanten af kaos

I såvel *Gravity's Rainbows* som kompleksitetsteoriens ide om de positive egenskaber, der opstår i mødet mellem kaos og orden, kan man spore deres fælles teoretiske fundament, informationsteorien. Informationsteoretikernes opgave var at undersøge, hvorledes det diffuse begreb information kunne gøres til et formelt, videnskabeligt objekt. Til det formål var det nødvendigt at betragte information *kvantitativt* frem for – som hidtil – *kvalitativt*, og således adskille de to begreber *information* og *mening*, der ellers havde været nøje forbundne.³⁰ Dette kunstgreb blev første gang foretaget af Claude Shannon i "A Mathematical Theory of Information" (1948). Shannon arbejdede for Bell-laboratorierne, og hans banebrydende teori opstod altså i første omgang for at maksimere dette kommunikationsselskabs profit. I stedet for at tale om informationens mening, undersøgte man nu dens værdi, der stod i et nært forhold til dens sandsynlighed. Jo mere sandsynlig en besked er, jo lavere informationsværdi har den. Hvis solen skinner, og jeg siger "solen skinner", så er min besked temmelig sandsynlig og tilvejebringer ikke nogen værdifuld information. Hvis jeg derimod udbryder: "Oh, sorte sol, du bolig for de skidne ånder, bad mig i dit balsamerende blodlys", så er sandsynligheden straks lavere, og mit udbrud rummer en masse information om min sindstilstand, om mit ambivalente forhold til solen og om lysets brydning i den forurenede atmosfære. Hvis jeg endelig siger "Gagokxyzzhm?71k", så er sandsynligheden af min besked blevet så lav, at den er det rene nonsens, og informationsværdien er i denne ende af skalaen lige

så langt nede som i den sandsynlige ende. Den højeste informationsværdi opnår man altså i spændingen mellem det sandsynlige og det usandsynlige, på knivsæggen mellem det forventede og det overraskende. Princippet kan billedliggøres med følgende graf, hvor X-aksen indikerer beskedens sandsynlighed og Y-aksen dens informationsværdi:

Hvis man bibeholder kurven, men ændrer X-aksen til en indikator for graden af kaos eller orden, og Y-aksen til en indikator for kompleksitet, så har vi en illustration af kompleksitetsteoriens tese om, at den højeste kompleksitet befinder sig på kanten af kaos.

Set i lyset af romanens mange referencer til infor-

mationsteorien er der ingen tvivl om, at Pynchon er bekendt med Shannons ligning for informationsværdi, og med det i baghovedet kan romanens kompleksitet, dens navigering midt i "the domain of zero to one" (55), simpelt hen ses som et forsøg fra Pynchons side på at forøge dens informationsværdi.³¹

Romanens mange potentielle mønstre, dens høje informationsværdi, kan også anskues i et ideologisk perspektiv, idet romanen i et implicit opgør med Systemets kontrolstrukturer frasiger sig enhver kontrol over læseren, der i stedet gives stor valgfrihed. I sit klare forord til Shannons meget tekniske *A Mathematical Theory of Communication* gennemgår Warren Weaver kort Shannons ide om den såkaldte informationsentropi. Ligesom termodynamikkens entropi er informationsentropien et mål for uordenen i et system, men hvor termodynamikken valoriserer begrebet negativt,³² tilskriver informationsteoretikerne det positive egenskaber. Som vist ovenfor er en høj

informationsværdi forbundet med en vis grad af usandsynlighed i budskabet. En høj sandsynlighed er ensbetydende med en høj grad af orden og dermed en lav mængde entropi. Hvis entropien i kommunikationssystemet øges, stiger antallet af fortolkningsmuligheder for modtageren, og dermed informationsværdien. Weaver forklarer det således:

The greater the entropy, the greater the freedom of choice and the greater the overall information that may be communicated. But it follows that greater freedom to choose among the various units conveying information presupposes greater uncertainty at the receiving end of which units may in fact be selected for transmission. If we know before a given message is selected for transmission from an ensemble of possibilities, that the probability of receiving one message is much greater than another, we reduce the range of what "news" we ultimately receive. Information is, we must steadily remember, a measure of one's freedom of choice in selecting a message. The greater this freedom of choice, and hence the greater the information, the greater is the uncertainty that the message actually selected is some particular one. Thus greater freedom of choice, greater uncertainty and greater information all go hand in hand. (Weaver, 18-19)

Gravity's Rainbows organiserede uorden, dens åbenhed og høje grad af uafgørlighed, resulterer i en høj grad af informationsværdi og en stor valgfrihed for læseren. Der er jo imidlertid en risiko behæftet ved den store frihed, Pynchon giver læseren, nemlig de rige muligheder for fejllæsninger, der byder sig til. Man kan diskutere, om det overhovedet er muligt at tale om fejllæsninger af en roman, der giver læseren så stor frihed, men jeg vil hævde, at man i det mindste kan tale om loyale eller illoyale læsninger.

På den ene side har romanen ofte affødt, hvad jeg vil kalde paranoide læsninger, der låser sig fast i en stivnet symbiose med romanen. Sådanne læsninger afgrænser som oftest en eller flere kardinalmetaforer i teksten og udstrækker dem til at have universel relevans for fortolkningen. Dette er f.eks. tilfældet med Josephine Hendin og Douglas Fowler, der begge ser dødsdriften som et styrende princip i romanen, og som efterfølgende indordner alle fortolkningens elementer herunder (og forbigår de elementer, der

ikke passer ind). Disse paranoide læsninger, der foregiver at fastfryse *Gravity's Rainbow* i en klart afgrænset mening, er egentlig en udmærket illustration af Tanners påstand: konfronteret med åbenhed og kaos ender man ofte med at skabe et koaguleret, uddynamisk system.³³

Omvendt føres åbenheden ofte til sin yderste konsekvens i en række anti-paranoide læsninger, der ikke ser romanen som andet end en dekonstruktiv påpegnelse af al tekstlig betydnings instabilitet.³⁴ Russells karakteristik af *Gravity's Rainbow*, og af den postmoderne roman i det hele taget, er repræsentativ for denne tendens:

The essential message of the postmodern novel is, as N. O. Brown suggests, that meaning must be evanescent. It is only alive in the precarious free play of constant creation rising out of the necessary – and self-conscious – deconstruction of previous meaning. (Russell, 254)

En sådan kritik af stivnede meningsstrukturer er utvivlsomt en del af Pynchons projekt, men den udgør kun en lille del og kan næppe betegnes som repræsentativ for hele forfatterskabet. At beskrive Pynchon som dekonstruktivist svarer til at beskrive Joyce som svagtseende eller Nabokov som halvskaldet sommerfugleekspert – beskrivelsen er i og for sig rigtig nok, men der mangler ligesom noget.

På trods af læserens store frihed vil jeg hævde, at det ikke er sådan at alt er tilladt i analysen af Pynchons romaner. Som i den allerede citerede passage om kreativ paranoia er det "the system that matters. How the data arrange themselves inside it. Some are consistent, others fall apart" (638). En analyse, der hævder, at romanen er styret af dødsdrift, er måske konsistent nok på det lokale plan, i den specifikke konstellation af citater, som f.eks. Hendin opstiller, men hvis man betragter den i lyset af romanens

mange besyngelser af livet, så bliver den inkonsistent og falder fra hinanden.

Udfordringen ligger i at udvikle læsninger, der er så omfattende og så konsistente som muligt, og som tager højde for dynamikken mellem romanens centripetale og centrifugale kræfter. Det er noget af en

udfordring, men man kan tage ved lære af netop den kreative paranoia, som The Counterforce anvender i deres navigering i og kortlægning af Zonen. En kreativt paranoid læsning består i lighed med The Counterforces modsystem af en fortløbende forsøgsvis opstilling af forskellige konstellationer af data, af lokale arrangementer og ad hoc-strukturer. Snarere end at låse romanens elementer fast i kausale systemer, leder den efter analogier og strukturligheder, og den forbinder de forskellige bestanddele parallelt snarere end serielt. Betydningen bliver ikke til i lineære kæder af årsager og virkninger, men gennem en akausal akkumulation af ligheder og forbindelser: elementer indgår i lokale matricer, der igen indgår i større matricer. I manglen på sædvanlige kausale forklaringsmodeller opnås konsistens og stabilitet gennem *redundans*.³⁵ Jo tiere en struktur eller et tema gentager sig, jo mere stabil bliver den lokale matrice, de indgår i.

Man skal dog ikke gøre sig håb om at kunne kombinere de mange lokale matricer, de midlertidige ad hoc-strukturer, til et konsistent globalt system. Et glimrende eksempel på romanens uomgængelige inkonsistens finder vi hos en af Pynchons bedste læsere, N. Katherine Hayles, der i essayet "Coloring *Gravity's Rainbow*" fremlæser flere farvematricer i romanen. Hun argumenterer overbevisende for, at farvekonstellationen sort/hvid primært optræder i forbindelse med romanens skurke og deres reduktive polaritetstænkning, og at farven rød forbindes med det anarkistiske og intuitive (Roger Mexico går f.eks. rundt med et rødt halstørklæde). Hayles understøtter sine argumenter med talrige eksempler fra romanen, og det lykkes hende at konstruere en stabil farvematrice. Eller rettere: *næsten* stabil. Hendes læsning er konsistent i forhold til de citater, hun fremdrager fra romanen, men hun er bemærkelsesværdigt tavs om det forhold, at farverne i det nazistiske flag netop er sort, hvid og rød (se f.eks. side 308 i romanen). Hvis Hayles' matrice skulle være konsistent på det globale plan, skulle farvekombinationen sort, hvid og rød afspejle en blanding af negative og positive egenskaber – et interface mellem folkemord og medmenneskelighed – men naziflaget er om noget et symbol på den rene,

uforfalskede ondskab. Dette forhold trækker ikke noget fra Hayles' glimrende læsning, men illustrerer blot det forhold, at stabilitet kun kan opnås inden for isolerede delmængder i romanen. Alt andet ville også muliggøre en endegyldig, stivnet fortolkning af romanen, der ville være i modstrid med dens valorisering af det dynamiske midterfelt.³⁶

Læserens vilkår i *Gravity's Rainbow*, og den måde hvorpå betydningen bliver til i lokale, dynamiske ad hoc-systemer, der som følge af romanens indbyggede selvmodsigelser ikke kan stivne i én konsistent og overordnet forklaringsmodel, er paradoksalt nok konsistent med det rent tematiske plan. Zonens geografiske landskab udviser strukturlighed med den tekst, det er indlejret i, og romanpersonernes bevægelsesmønstre i Zonen spejler sig i læserens navigering i teksten.

Udfordringen ligger som sagt i at udvikle en model, der er så altomfattende og konsistent som muligt, og jeg mener, at den foregående diskussion af informationsentropiens rolle for strukturdannelsen i *Gravity's Rainbow* og den efterfølgende placering af romanen på 'the edge of chaos' tager et skridt i denne retning. En bevidsthed om romanens kompleksitet muliggør ikke blot en større forståelse af romanens opgør med f.eks. I. G. Farben, og dens valorisering af dans, men gør det også muligt at registrere den dynamik, der udspringer af det åbne værks møde med læseren, af det fortløbende kombinatoriske arbejde, den læsemæssige konneksionisme og kreative paranoia, der ideelt set er romanens betydningsdannelse. Det komplekse er netop kendetegnet ved udvikling og dynamik, i modsætning til det blot komplicerede. V2-raketten er kompliceret, og det samme er en roman som *Tom Jones*: Der er mange delelementer, og det kan være svært at danne sig et overblik, men i sidste ende passer alle delene sammen som i et puslespil eller en velfungerende maskine. *Gravity's Rainbow* er på sin side kompleks. I en læsning af denne roman er der ikke noget selvindlysende facit som i *Tom Jones*, ingen fast struktur som elementerne i løbet af læsningen kan indpasses i, intet serielt arrangement af 'gaps', der kan determinere læserens respons.³⁷ Romanens åbne system

transformeres fra læsning til læsning.

Et blik på det komplekse kan således være med til at udpege romanen som andet og mere end blot postmodernistisk relativisme.³⁸ Det er ganske vist ikke muligt – *pace* Gödels teorem – at opnå kompleksitet og konsistens i én og samme model af romanen, men vha. kompleksitetsteoriens fokus på dynamiske mønstre åbnes der op for kanaler af betydning mellem romanens form og indhold; kanaler, der muliggør en slags meta-løsning, hvor man som et supplement til fremlæsningen af lokale matricer og global instabilitet forklarer *hvorfor* en konsistent og komplet læsning ikke er mulig.

Man kan måske hævde, at analogien mellem struktur og tematik, mellem læser og romanperson, er lidt søgt, men jeg mener, at den markante og selvbevidste fokusering på systemer gennem hele romanen er så redundant en matrice, at den udpeger analogien som en realitet, en bevidst strategi fra Pynchons side. Og ideen om at betragte organisationen som lige så betydningsbærende som delelementerne findes jo som vist allerede hos Claude Shannon, samt hos Norbert Wiener, der i kapitel 5 af *The Human Use of Human Beings*, "Organization as the message", hævder, at "A pattern is a message, and may be transmitted as a message" (Wiener, 96). Den samme ide føres videre af medieteorikeren Marshall McLuhan i slagordet "The medium is the message", og ikke mindst i kompleksitetsteorien, der primært undersøger systemer og kun i mindre udstrækning fokuserer på de enkelte bestanddele.

Når man som kompleksitetsteoretikerne fokuserer på systemet frem for det partikulære, udviskes grænserne mellem hidtil adskilte områder, med det resultat at man kan udpege og diskutere ligheder mellem f.eks. økonomi og biologi, Internettet og Al-Qaeda-netværket;³⁹ eller mellem *Gravity's Rainbows* form og dens indhold, dens læsere og dens romanpersoner.

Hvis livet selv, som Wiener og kompleksitetsteoretikerne hævder, udgøres af mønstre, der oprettholder sig selv, kan en roman som *Gravity's Rainbow* så være levende? Den er i hvert fald et markant svar til Tony Tanners påpegning af den død, der både lurer i stivnede systemer og total systemløshed. Både

V og *Gravity's Rainbow* iscenesætter disse to poler, orden og kaos, paranoia og anti-paranoia, men i modsætning til *V* så udvirker *Gravity's Rainbow* en kompleks balancegang mellem de to i den kreative paranoias midtzone, på kanten af kaos. *Gravity's Rainbow* er et system i ordets bedste betydning. Den er et komplekst, adaptivt, dynamisk netværk, der går imod systembegrebets negative konnotationer i 60'erne. I højere grad end f.eks. krigens karteller formår den at imitere den organiske verdens komplekse processer, og som et resultat heraf er Pynchons enorme roman lige så u håndgribelig og fascinerende som livet selv.

Noter

1. Dette eftersporer Tanner i periodens genkommende gelé-tema (Tanner, 18-19).
2. Ibid., 16.
3. Ibid., 17.
4. I sine seneste romaner, *Vineland* og især *Mason & Dixon*, kredser Thomas Pynchon om forholdet mellem det ubesmittede og det besmittede USA. *Mason & Dixon* handler om, hvordan europæere tegner linjer på den amerikanske jord, linjer der fører ondt med sig. En amerikansk forfatter, der ikke passer ind her – eller noget andet sted, for den sags skyld – er William Burroughs, der i *Naked Lunch* beskriver, hvordan ondskaben *ventede* på de europæiske nybyggere. Hos Burroughs går fordævelsen altså den anden vej.
5. Tanner er da også gang på gang vendt tilbage til Pynchon. I *City of Words* er der således et kapitel om *V* og *The Crying of Lot 49*. I 1982 udgav han monografien *Thomas Pynchon*. Og sidste kapitel i den posthumt udgivne *The American Mystery* (2000) handler om *Mason & Dixon*.
6. Titelpersonen bliver gennem diverse proteser mere og mere kunstig, til hun til sidst bogstavelig talt skilles ad. Som sådan minder hun om hovedpersonen i Nathanael Wests satire *A Cool Million, or, The Dismantling of Lemuel Pitkin* (1934). West er for øvrigt mig bekendt den første amerikanske forfatter til at inkludere entropibegrebet i sin fiktion. Se *Miss Lonelyhearts* (1933), s. 104.
7. Wiener, 96, min oversættelse. Jeg skal senere vende tilbage til Wiener.
8. Når Cartman i tv-serien *South Park* bruger betegnelserne 'hippie' og 'tree-hugger' synonymt, demonstrerer han et udmærket greb om 60'ernes tidsånd.
9. Richard Poirier var i sin anmeldelse af romanen den første til at drage sammenligningen, og den har siden hængt ved. Der er sågar skrevet adskillige artikler om lighederne mellem de to romaner. Se f.eks. Schwartz-

lander og Seed.

10. *Gravity's Rainbow*, s. 247. Fremover vil sidehenvisningerne optræde parentetisk i selve teksten, således: (GR, 00).

11. Pynchons tekster opererer ofte i dette midterfelt. I en beskrivelse af et skuespil i *The Crying of Lot 49* (1966) kan man læse følgende: "It is about this point in the play, in fact, that things really get peculiar, and a gentle chill, an ambiguity, begins to creep in among the words. Heretofore the naming of names has gone on either literally or as metaphor. But now, as the Duke gives his fatal command, a new mode of expression takes over" (*Lot 49*, 71). Og denne beskrivelse af et tvetydigt mellemrum mellem det metaforiske og det bogstavelige er samtidig en god beskrivelse af *Gravity's Rainbow*, hvor begge niveauer er lige vigtige.

12. Dette superkartel, der bl.a. havde Zyklon B på produktlisten, og som under krigen oprettede en olie- og gummi-fabrik ved Auschwitz for at benytte sig af lejrens rige forsyning af slavearbejde, blev efter krigen splittet op i f.eks. BASF og Bayer, der stadig eksisterer i bedste velgående, sidstnævnte bl.a. som firmaet bag aspirin og fodboldholdet Bayer Leverkusener.

13. Se f.eks. GR, 166-67, 257, 355.

14. Walther Rathenau (1867-1922). Genopbygningsminister efter 1. Verdenskrig, udenrigsminister i 1922. Myrdet samme år af antisemitiske nationalister. Rathenau betragtes som en af de primære arkitekter bag den kartelliserede stat.

15. En lignende holdning finder man i *Naked Lunch*, hvor Burroughs kalder bureaukratiet for en cancer (111-12).

16. Se f.eks. GR, 281, 502, 506.

17. Selv om man ikke skal undervurdere bananernes magt, så er de heldigvis ikke det eneste modbillede, romanen stiller op over for det lineære, inorganiske System. *Gravity's Rainbow* er f.eks. fyldt med forskellige stammefolk, der lever i harmoni med naturen og organiserer deres liv efter cykliske principper. Vigtigst blandt disse er hereroerne, hvis landsbyer er cirkulære mandalaer, og som lever i overensstemmelse med naturens rytme.

18. Det hele foregår dog ikke i Slothrops hovede. Som Kurt Cobain syngende formaner os om i sangen "Territorial Pissings" fra *Nevermind*: "Just because you're paranoid, it don't mean they're not after you". Der går for øvrigt hårnakkede rygter om, at megahittet "Smells Like Teen Spirit" fra samme album skulle være inspireret af en af de talrige sange fra netop *Gravity's Rainbow*. Den pågældende sang står på side 538-39 i romanen.... døm selv.

19. Jameson, 89-92. Kortlægning er også en vigtig metafor i *Gravity's Rainbow*. Se f.eks. GR, 159, 321.

20. Det er ikke ligefrem maskuline efternavne, Pynchon har forsynet disse romanpersoner med: Kotex er et af de kendteste amerikanske mærker af menstruationsbind, og

'fallopian tubes' er engelsk for 'æggeledere'.

21. Som følge af Slothrops eskalerende opløsning mislykkes forsøget. Objektet for missionen opløses, men intentionerne er gode nok.

22. Min diskussion af kompleksitetsteorien er baseret på M. Mitchell Waldrops *Complexity – The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos* (1992), Stuart Kaufmanns *At Home in the Universe: The Search for Laws of Complexity* (1995) og Paul Cilliers' *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems* (1998).

23. Et næsten enslydende citat finder man s. 753.

24. Kompleksitetsteoriens metafor om en "intricate dance of structures" har mange sidestykker i *Gravity's Rainbow*, bla. i vendingen "in the dance of things", der optræder tre gange i romanen (346, 580), samt i de utallige dansescener, Pynchon har flettet ind i handlingen (se f.eks. 230, 282, 548, 594, 657). Metaforen er en klar indikator for den positive valorisering, kompleksitetsteorien og Pynchon tillægger det dynamiske og evigt overraskende.

25. Waldrop beskriver s. 332 verden som et komplekst jernbanesystem, hvilket har klare ekkoer i hhv. *Lot 49* (104, 179) og *Gravity's Rainbow* (bl.a. 603, 645). Pynchons fokusering på strukturligheden mellem kunstigt og organisk liv har et sidestykke i Waldrop (203, 220). Side 315-18 citerer Waldrop Stuart Kauffman for at sammenligne molekylære strukturer med grammatik, hvilket også Pynchon gør i historien om Tchitcherine (GR, 355); Endelig har Oedipas afsluttende epifani i *Lot 49* en parallel i Brian Arthurs udsagn: "Once you drop the duality then the questions change" (citeret i Waldrop, 333).

26. Bletchley Parks computer blev til i forlængelse af arbejdet med at bryde tyskernes koder.

27. Jf. en scene i romanen, hvor Slothrop opsøger en nostalgisk sortbørshandler i jagten på information: "Oh. Another one." Giving Slothrop a sour look. "Life was simple before the first war. You wouldn't remember. Drugs, sex, luxury items. Currency in those days was no more than a sideline, and the term 'industrial espionage' was unknown. But I've seen it change – oh, how it's changed [...]"

A tragic sigh. "Information. What's wrong with dope and women? Is it any wonder the world's gone insane, with information come to be the only real medium of exchange?"

"I thought it was cigarettes."

"You dream [...] It'll get easier. Someday it'll all be done by machine. Information machines. You are the wave of the future" (GR, 258).

28. Se f.eks. GR, 238-39, 258, 321. I forordet til sin novellesamling *Slow Learner* (1984) vedgår Pynchon sin gæld til Wiener (SL, 14-15).

29. Se f.eks. GR, 149, 244, 264, 297, 326.

30. I sit forklarende forord til Shannons studie siger War-

ren Weaver: "information must not be confused with meaning... [T]his word information in communication theory relates not so much to what you do say as to what you could say" (Weaver, 8).

31. Den specifikke aktualisering af tekstens system er dermed afhængig af den frie læsers perspektiv. For at understrege dette, er romanen selv fyldt med citater om strukturer, der tager sig forskelligt ud alt efter betragterens perspektiv. Se bl.a. GR, 81, 83, 302, 366, 708, 727.

32. Den første termodynamiske lov hævder, at energien i et lukket system er konstant, mens den anden termodynamiske lov hævder, at bestanddelene i et system vil tendere mod stadig større uorden, mod større entropi. I takt med at entropien stiger, falder mængden af tilgængelig, anvendelig energi. Energien fra et brændende bål kan f.eks. ikke tøjles til at koge en gryde vand, når først den har fordelt sig jævnt ud i omgivelserne.

33. Angsten for åbenhed og kaos er også indskrevet i GR, bl.a. i historien om gaucho-anarkisterne: "We cannot abide that *openness*: it is terror to us" (GR, 264).

34. Dette synspunkt finder man i mere eller mindre kraftig grad hos f.eks. McHoul/Wills, Beressem, Russell og den sene Weisenburger.

35. Tre af de væsentligste begreber inden for kybernetikkens lagdelte kommunikationsopfattelse er støj, redundans og information. I de fleste kommunikationssituationer vil beskeden undervejs fra afsender til modtager blive forurennet med støj. Støj er i denne sammenhæng et bredt begreb, der betegner den forvrængning og forstyrrelse, som forringer klarheden i budskabet. Den kan f.eks. bestå af elektronisk støj i en dårlig telefonforbindelse, udflydende blæk i et brev eller grammatiske fejl i en samtale. For at gardere sig mod misforståelser og sørge for at selve informationen, det egentlige budskab, når intakt fra afsender til modtager, kan man inducere en vis mængde redundans. Vi er vant til at tænke på redundans som noget negativt, som en unødigt gentagelse der spilder vores tid. I kybernetikken er redundans imidlertid et positivt og nødvendigt fænomen, jeg gentager: et positivt og nødvendigt fænomen, der sikrer at støjen i kommunikationssystemet ikke forvrænger beskeden til ukendelighed. Pynchon refererer direkte til redundansbegrebet på s. 322 i *Gravity's Rainbow*.

36. Dette tydeliggøres også gennem flere referencer til Gödels teorem (GR, 275, 320). Et af 60'ernes store ideologiske forbilleder var matematikeren Kurt Gödel, der i 1931 formulerede sit berømte teorem som en slags modsvar til A. N. Whitehead og Bertrand Russells *Principia Mathematica* (1910). Whitehead og Russells bog var et forsøg på fra bunden af at skabe et komplet og konsistent matematisk system, men Gödel demonstrerede, at der inden for deres system – og alle lignende systemer – altid vil være sætninger, der ikke kan bevises inden for systemet selv. Eftertiden har generaliseret Gödels Teorem til en slags bevis for

umuligheden af systemer, der på én gang er komplette og konsistente, så i dag er teoremet bærer af en stor metaforisk vægt, sammen med Einsteins relativitetsteori og Heisenbergs ubestemthedsrelation.

37. Udtrykkene er Wolfgang Iser. I sin receptionsteoretiske artikel "Interaction Between Text and Reader" bruger han netop *Tom Jones* som eksempel på, hvordan tekstens lineære arrangement i en vis udtrækning kan styre læserens fortolkningsarbejde ind i nogle faste baner. Hvis Iser havde helt ret, burde fortolkningerne af forskellige litterære værker nok konvergere mere, end det har været tilfældet.

38. Et typisk eksempel på opfattelsen af Pynchon som postmoderne relativist finder man hos Stipe Grgas, der i sin læsning applicerer Ihab Hassans postmodernisme-begreb på *Gravity's Rainbow* og når frem til, at romanen demonstrerer "the whole futility of representation/signification" (Grgas, 293), samt at "the reader [...] is unable to connect, to make interpretative links" (Ibid., 296). Grgas' overbetoning af romanens dekonstruktive elementer medfører en fortolkningsmæssig falliterklæring.

39. Netværk er i det hele taget oppe i tiden, bl.a. som en arv fra informationsteorien, og netværksmetaforen bruges til at diskutere alt fra økonomi, over sociale relationer, og til IT og terrorisme. Netværk er så meget en del af vores aktuelle virkelighedsopfattelse, at det ikke har kunnet holde sig inden for substantivernes ordklasse, men også er blevet et verbum, at netværke. Og det er da også et faktum, at det samme rationale ligger bag Internettes forløber ARPA- og DARPA-net, og så organiseringen af terroristceller: decentrale netværksstrukturer er mere fleksible og sværere at ødelægge end monolitiske koncentrationer af f.eks. magt, informationer eller terrorister.

Litteratur

- Beressem, Hanjo. *Pynchon's Poetics – Interfacing Theory and Text*. University of Illinois Press, Urbana; 1993
- Burroughs, William. *Naked Lunch*. Flamingo, London; 1993 (1959)
- Cilliers, Paul. *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*. Routledge, London; 1998
- Clerc, Charles (ed.). *Approaches to Gravity's Rainbow*. Ohio State University Press, Columbus; 1983
- Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. Routledge, London; 1990
- Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. Penguin, Harmondsworth; 1987 (1926)
- Fowler, Douglas. *A Reader's Guide to Gravity's Rainbow*. Ardis, Ann Arbor; 1980
- Friedman, Alan J. "Science and Technology"; pp. 69–102 in Clerc
- Gleick, James. *Chaos – Making a New Science*. Abacus, London; 1993 (1987)
- Grgas, Stipe. "Gravity's Rainbow and Ihab Hassan's Catena

- of Postmodernism". *Radovi* 28 (18), Zadar; 1989; pp. 283-306
- Hayles, N. Katherine. *The Cosmic Web: Scientific Field Models & Literary Strategies in the 20th Century*. Cornell University Press, Ithaca; 1984
- . *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature*. Cornell University Press, Ithaca; 1990
- . *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago University Press, Chicago; 1999
- og Mary B. Eiser. "Coloring Gravity's Rainbow". *Pynchon Notes* #16, pp. 3-24
- Hendin, Josephine. *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945*. Oxford University Press, New York; 1978
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* #146, 1984; pp. 53-92
- Johnston, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Johns Hopkins University Press, Baltimore; 1998
- Kaufmann, Stuart. *At Home in the Universe: The Search for Laws of Complexity*. Penguin, London; 1996
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture: From the Kennedy Assassination to The X-Files*. Routledge, London; 2000
- LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. The University of Illinois Press, Urbana; 1989
- McHoul, Alec og Wills. *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*. University of Illinois Press, Urbana; 1990
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge, London; 1995
- Mendelson, Edward (ed.). *Pynchon: A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, N. J.; 1978
- Ozier, Lance W. "The Calculus of Transformation: More Mathematical Imagery in *Gravity's Rainbow*". *Twentieth Century Literature* 21, May 1975; pp. 193-210
- Poirier, Richard. "Rocket Power"; pp. 59-64 in Mendelson (1978)
- Pynchon, Thomas. *V*. Lippincott, Philadelphia; 1963
- . *The Crying of Lot 49*. Lippincott, Philadelphia; 1966
- . *Gravity's Rainbow*. Viking, New York; 1973
- . *Slow Learner*. Little Brown, Boston; 1984
- . *Vineland*. Little Brown, Boston; 1990
- . *Mason & Dixon*. Henry Holt, New York; 1997
- Russell, Charles. "Pynchon's Language: Signs, Systems, and Subversion"; pp. 251-72 in Clerc
- Schaub, Thomas. *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. University of Illinois Press, Urbana; 1981
- Schwartzlander, Susan. "The Tests of Reality: The Use of History in *Ulysses* and *Gravity's Rainbow*". *Critique* 29.2 (1988); pp. 133-43
- Seed, David. "A Borrowing From Joyce in *The Crying of Lot 49*". *Notes on Modern American Literature* 6.3, 1982
- Shannon, Claude. *A Mathematical Theory of Communication*. University of Illinois Press, Urbana; 1949
- Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-70*. Jonathan Cape, London; 1971
- . *Thomas Pynchon*. Methuen, London; 1982
- Waldrop, M. Mitchell. *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. Penguin, London; 1994
- Weaver, Warren. "Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication" (Introduktion til Shannon 1949)
- Weisenburger, Steven. *Fables of Subversion: Satire and the American Novel 1930-80*. University of Georgia Press, Athens; 1995
- West, Nathanael. *The Complete Works of Nathanael West*. Farrar, Strauss & Cudahy, New York; 1957
- Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Doubleday, New York; 1954

Apparatet for yndere af kriminalromaner. Ved det spændende sted i bogen, trækker man i snoren I. Kaktussen II. falder da ned i flippen III., og får det således til at løbe koldt ned ad ryggen på læseren.

(Berlingske Tidende, 4. oktober 1930. © Storm P.-Museet)