

Младен М. Јаковљевић¹
Нови Саг

ПРОЈЕКТОВАНЕ СТВАРНОСТИ И ОНТОЛОШКИ ПАРАДОКСИ У ПИНЧОНОВОМ РОМАНУ ОБЈАВА БРОЈА 49

Пинчонов роман *Објава броја 49* јесте прича о потрази за одговорима о могућој завери, у чијој комплексној структури, у којој није могуће разликовати истину од илузије, открића не доносе решење, већ постављају нова питања, док је приближавање циљу уједно и враћање на почетак. Зачарани круг без јасног почетка и краја гради онтолошки парадокс у којем јунакиња романа по имену Едипа Мас пројектује нове стварности, међу којима ни једну није могуће издвојити као праву. Током Едипине потраге за истином о постојању завере о Тристеру, у којој се преплићу стварност, параноја, халуцинације и лудило, време и простор, као константе објективне стварности, губе значај, док целокупна стварност представља Едипину менталну пројекцију. Стварност коју перципира Едипа је парадоксална онтолошка петља, аналогна слици сликарке Ремедиос Варо, из које Едипа не може да пронађе излаз, јер је заточеник сопствене илузије.

Кључне речи: Томас Пинчон, постмодерна фантастика, онтолошки плурализам, симулација

Када протагонисткиња Пинчоновог романа *Објава броја 49*, калифорнијска домаћица по имену Едипа Мас, сазнаје да је именована за суизвршиоца опоруге и вредне имовине преминулог бившег љубавника, тајкуна Пирса Инвераритија, она одлучује да крене у авантуру, која је води кроз бројне пројектоване стварности. Едипа прво одлази у фикционални град Сан Нарцисо у којем је живео Инверарити, где среће другог суизвршиоца Мецгера и открива да је Инверарити имао власнички удео у готово свему што постоји у граду, али и да је његова улога у околностима у којима се наша можда већа него што се то чини на први поглед. У бизарном сплету потенцијално повезаних околности, Едипа открива постојање тајног поштанског система, чији је симбол мутирана труба. У заплету јакобинске драме „Курирова трагедија“, чију изведбу гледа у Сан Нарцису, Едипа проналази бројне чињенице о мистерији постојања тајног поштанског

1 aenimax@gmail.com

система у ренесансној Европи, под називом Тристеро, али открива и његову везу с комерцијалним интересима Пирса Инвераритија.

У својој потрази Едипа не успева да у мноштву трагова и информација пронађе одговор на дилему о томе да ли алтернативни поштански систем заиста постоји или је све само део комплексне завере, у којој се све врти око Тристера, симбола трубе и Инвераритија. Едипа полази из релативно једноставне ситуације, која се временом све више компликује, број непознаница се увећава, ситуација постаје све неуређенија и комплекснија, трагови постају збуњујући, а открића не воде финалном разрешењу и једној правој истини, већ долази до мултипликације информација, симбола Тристера, могућих верзија истине, па чак и стварности.

Едипа мора да разврста гомилу информација на које наилази док прати знаке Тристеровог постојања по лавиринту савремене јужне Калифорније како би дошла до истине, која се налази негде између реда и хаоса, насумичности и система, смисла и бесмисла, сигурности и неизвесности, здравог разума и параноје, у чијем је центру Тристеро. Свака Тристерова манифестација још више продубљује дилему и релативизује оно што је Едипа о њему претходно сазнала, јер ниједна информација до које Едипа долази не може да се сматра поузданом. Неухватљиви Тристеро постаје део Едипине стварности, почиње да је прожима, али и да је обликује, мења и модификује, чиме утиче на пројекцију нових стварности и немогућност разграничавања илузије од реалности

Ментално стање у којем се налази Едипа је илузија на *Златокоосу*, бајку Браће Грим о девојци заточеној у кули. Док је била у Мексико Ситију, Едипа и Инверарити су се случајно затекли на изложби сликарке Ремедиос Варо, где јој је пажњу привукла слика под називом „Bordando el manto terrestre“.²

У Мексико Ситију, случајно су налетели на изложбу слика прекрасног шпанског изгнанника Ремедиоса Варо³: на средишњој слици триптиха, названој „Bordando el Manto Terrestre“, налазило се неколико девојака са срцоликим лицима, крупним очима, злаћаном косом, све заточенице собе на врху округле куле, које су ткале некакву таписерију што је испадала кроз уске прорезе од прозора право у празнину, у залудном настојању да ту празнину испуне: јер све остале грађевине и сва створења, сви таласи, бродовље и шуме земаљске налазили су се на тој таписерији, и та таписерија је била свет. (Пинчон 2007: 22)

Едипа у слици препознаје себе, јер се пре него што је упознала Инвераритија осећала попут Златокосе која чека јунака да је ослободи из заточеништва. Илузија сопственог заточеништва и пројектовање себе у бајку указује на самообману и психичку неуравнотеженост, чија последица јесте изолација и ментални затвор, у који је Едипа себе заточила. Пре него што је упознала Инвераритија, Едипа је живела изолованим жи-

2 *Ткање површине земље.*

3 У преводу романа је грешком наведено да је Ремедиос Варо мушкарац.

вотом, попут заточенице у кули, из које је Инверарити као витез у сјајном оклопу дошао да је спаси. Међутим, њено ослобођење је само привид. Током боравка у Мексико Ситију, Едипа у триптиху „*Bordando el manto terrestre*“ види насликане девојке како плету огромну таписерију, која се прелива преко прозора, испуњава простор и цео свет, јер је све ван куле део таписерије. Слика о стварности ван куле, коју плету девојке у кули, представља кључ за разумевање Едипине перцепције стварности, јер открива да је Едипа заточеник сопствене пројекције стварности.

Погледала је своја стопала и знала, тада, због те слике, да је оно на чему стоји било исткано неколико хиљада миља одатле, у њеној кули, и да је само случајно познато као Мексико, те да је Пирс није ни од чега удаљио, да није било никаквог бекства. (Пинчон 2007: 23)

Осим што одражава Едипино стање, слика разоткрива механизам онтолошких парадокса у роману. Брајан Мекхејл (2007) сматра да је ова слика у роману употребљена на постмодеран начин, јер представља визуални еквивалент преплитања различитих нивоа стварности и парадоксалне ситуације у којој се налази Едипа. Слика Ремедиос Варо представља парадоксалну ситуацију, попут Мебијусове траке или Клајнове боце, које немају јасно разграничен почетак и крај, због чега представљају затворену петљу, *mise-en-abyme*, пројектовање или репликовање у бесконачност. Девојке у кули ткају свет у којем се налази кула у којој се оне налазе. Пинчон указује на парадокс Едипине ситуације путем ове слике, захваљујући којој Едипа схвата да је заточена у парадоксалној петљи пројектованих стварности у којој је немогуће одредити где завршава реалност и почиње илузија, нити је могуће одредити где завршава једна, а почиње друга пројектована стварност. Едипа тка, тачније, пројектује свет у којем се налази, а избављење које је мислила да јој је донео Инверарити само је илузија, јер је свет из којег је он дошао и у који јој је помогао да изађе из заточеништва куле такође свет који је она пројектовала из куле и у којем се још увек налази, па је излазак из пројектоване стварности и заточеништва куле истовремено и повратак у исту ту кулу, заточеништво и стварност. Пинчон овај онтолошки парадокс користи као механизам умножавања стварности, које се пројектују једна из друге, због чега ни једна стварност у роману не може да се издвоји као објективна.

Роман обилује оваквим парадоксима. Едипа већ на самом почетку улази из једне илузије у другу. Њен одлазак из Кинарета-међу-боровима у Сан Нарцисо представља одлазак из једног имагинарног места у друго, из једне фантазије у другу. Чак ни одлазак у стварно постојећи град, Сан Франциско, не прекида ову илузију. Док лута улицама Сан Франциска, знаци које види око себе и возња аутобусима делују као фрагменти снова и Едипа зна да ће касније имати проблем када буде покушала да разврста све што је видела током ноћи на стварно и одсањано. Едипа не успева да разграничи стварно од нестварног, пошто стварно и нестварно граде зачарани круг, у којем сан води у стварност у којој се сања исти тај сан.

На онтолошки парадокс у којем се обрела Едипа указује и сцена с групом деце коју среће у Сан Франциску.

У парку поред моста Голден Гејт наишла је на круг деце у пицамама, која су јој рекла да сањају своје окупљање. (Пинчон 2007: 115)

Едипа, да би се освестила, престаде да верује у њих. (Пинчон 2007: 116)

Деца која сањају своје окупљање су попут слике Ремедиос Варо, јер својим сновима пројектују свет у којем сањају, у којем се преплићу стварно и нестварно, где једна пројектована стварност произилази из друге, при чему једини могући излаз из таквог зачараног круга представља ментални, а не физички излазак. Едипино настојање да престане да верује у децу указује да је оно што види такође њена ментална пројекција стварности.

Још један *mise-en-abyme*, који представља парадоксалну пројекцију стварности, јесте прича у причи, позоришни комад из седамнаестог века под називом „Курирова трагедија“, драма фикционалног јакобинског драматурга Ричарда Ворфингера, пуна преокрета, крвавих обрачуна и гротескног претеривања. Драма представља одраз догађаја у роману и даје Едипи шири контекст у којем треба да посматра околности. Едипа из комада сазнаје за сукоб између две ривалске компаније за дистрибуцију поште, редовног система Турн и Таксис и система Тристера, за који се чини да траје до данашњих дана. Између осталог, трагедија указује и на корпоративну заверу око костију америчких војника из Другог светског рата, које се користе за филтере цигарета које производи фирма у којој Инверарити има власнички удео, што се наслућује током обрачуна у драми, када се открива да је од костију жртава бачених у језеро направљен угљен за мастило. Позоришни комад је микрокосмос, пројектован да одражава макрокосмос, који може да буде још једна представа, коју је изрежирао Пирс Инверарити и у којој Едипа игра главну улогу. „Курирова трагедија“ и режисер Рандолф Дриблет представљају одраз односа између Едипе и слике Ремедиос Варо. Режисер себе сматра извором организованости ствари у универзуму, а комад који режира представља његову пројекцију стварности.

Али стварност је у овој глави. Мојој. Ја сам пројектор у планетаријуму, целокупни затворени свемирчић који је видљив у кругу те позорице потиче из мојих уста, а понекад и из других отвора. (Пинчон 2007: 78)

У Дриблетовим речима се препознаје порекло питања које Едипа себи касније поставља: „Да ли да пројектујем свет?“ (Пинчон 2007: 80). Едипино питање је можда погрешно формулисано, јер уколико се узме у обзир слика Ремедиос Варо, онда би питање требало да буде постављено у прошлом времену и да гласи: „Да ли сам пројектовала свет око себе?“

Илузија Едипине стварности је можда резултат психичке неуравнотежености или психоактивних супстанци. Едипа је посећивала Хиларијуса, психијатра који експериментише с ефектима употребе ЛСД-а на вели-

ком узорку домаћица из предграђа. Иако Едипа није пристала на конзумирање наркотика, постоји могућност да је у експеримент била укључена мимо своје воље и да је стварност коју пројектује резултат конзумирања дроге. Друга могућност је ментални проблем, јер је Едипа посећивала групне терапије с фотографом који је умислио да је лопта за одбојку, а како групне терапије углавном подразумевају окупљање људи са сличним проблемима, ова информација може да укаже на озбиљност поремећаја од којег Едипа пати.

Било да су у питању психоактивне супстанце или ментални поремећај, Едипа је изгубљена у сопственој пројекцији стварности, коју плете као и ткаље на слици Ремедиос Варо. Кула у којој је заточена представља њено деликатно психичко стање, а она сама се налази у ментално пројектованој стварности. Стварност коју Едипа перципира може да се интерпретира на неколико начина. Цео свет, па и Тристеро и Инверарити, могу да буду део Едипине пројекције, или Тристеро може да буде Инвераритијев конструкт, уређен тако да Едипа пројектује његово постојање свуда око себе унутар своје пројекције стварности.

Едипа закључује да постоје четири могућа одговора, а у сваком од могућих сценарија доминирају завера и параноја. Прва могућност је да је Едипа набасала на заверу сплетену око Тристера, то јест да Тристеро постоји. Друга могућност је да је све умислила и да је сама себе навела да верује да Тристеро постоји, у ком случају је он производ Едипине халуцинације. Трећа могућност је да је жртва завере којом је наведена да поверује у постојање Тристера, то јест да је Инверарити организовао заверу против ње, јер „[сваки] прилаз Тристеру такође је водио до Инвераритијевог имања“ (Пинчон 2007: 164). Последња, четврта опција је могућност да умишља да је све његова завера.

Парадоксалне онтолошке петље, као што су слика Ремедиос Варо и представа „Курирова трагедија“, пројектују садржаје у Едипину психу, па је ефекат који производе медијски. Још један значајан онтолошки плурализатор у роману је телевизија. Брајан Мекхејл (1992: 131) сматра да телевизија као онтолошки плурализатор функционише на два нивоа - на једном нивоу фигуративно представља онтолошки плурализам, којем на другом нивоу доприноси, чиме, у ствари, телевизија представља слику себе и тако креира онтолошку петљу. У *Објави броја 49* телевизија пројектује друге стварности, указује на фикционалност стварности, али и немогућност разликовања стварности од пројекције. Она се доводи у везу са смрћу, као финалном онтолошком границом у домену фантастичног. Већ на самом почетку, када сазнаје за Инвераритијеву смрт, „Едипа је застала у дневној соби, загледала се у зеленкасто мртво око телевизора, поменула име Божје, покушала да се осети што пијанијом“ (Пинчон 2007: 11).

Телевизија има најдрастичнији утицај на Едипину перцепцију током сусрета с адвокатом Мецгером, када заједно гледају стари филм у којем Мецгер глуми као дете. Телевизија, као и слика Ремедиос Варо, брише границе између истине и илузије, чиме даље дестабилизује Едипину ствар-

ност. Појављивање Мецгера на вратима мотела дезоријентише Едипу, која се осврће да види где је камера, јер Мецгер изгледа као глумац. Када се његов лик појави на телевизији, улоге између глумца и посматрача почињу да се преплићу и уносе додатну конфузију у иначе сложену ситуацију у којој се налази Едипа. Мецгер је адвокат који изгледа као глумац, али он и јесте био глумац као дете.

Адвокат у судници, пред било којом поротом, постаје глумац, тачно? Рејмонд Бур је глумац који представља адвоката који пред поротом постаје глумац. Ја сам бивши глумац који је постао адвокат. Чак су снимили један пилот филм за серију делимично засновану на мојој каријери, а у њему је играо мој пријатељ Мени Ди Пресо, некадашњи адвокат који је напустио своју форму да би постао глумац. Који у том филму игра мене, глумца који је постао адвокат, а повремено поново постаје глумац. Филм се налази у једном холивудском студију, у трезору с климатским уређајима, светлост не може да му науди и може бескрајно да се понавља. (Пинчон 2007: 34)

Делови филма су испремештани и Едипа покушава да схвати којим редом треба да се дешава радња, у чему јој Мецгер уопште не помаже, већ уноси додатну конфузију када каже да је све то можда флешбек, „а можда му се дешава двапут“ (Пинчон 2007: 41). Када касније срећу Манија Ди Преса, који је глумио Мецгера у филму о Мецгеру, Едипа увиђа да Мани и Мецгер уопште не личе и има осећај да се налази у медијски пројектованој стварности, у којој је „подела улога била типична за Холивуд: њих двојица нису били нимало слични, нити су се слично понашали“ (Пинчон 2007: 57). Испремештаност делова, који пројектују радњу нелинеарно, уз помешане улоге, где се не зна ко је глумац а ко не, не само да пројектује другачију, алтернативну верзију филма, већ уз Мецгерово истовремено присуство на телевизији и у стварности пројектује нову, алтернативну стварност, у којој се губи граница између објективне стварности, стварности коју пројектује телевизија и стварности коју пројектује Едипа из своје менталне куле.

У *Објави броја 49* манифестације симбола Тристера су многоструке и уочљиве на готово сваком кораку. Међутим, оне Едипину потрагу не чине лакшом, нити распрострањеност симбола доказује да Тристеро заиста постоји, где се налази и каква му је прошлост, јер свака манифестација Тристера пројектује нови садржај, који додатно продубљује Едипину илузију. Пут који Едипа прати толико је обасут траговима с различитим значењима да се нит коју прати све више губи, а њено уплитање у оно што се њој чини као завера глобалног карактера отелотворена у Тристеру, који ради иза кулиса званично познате западњачке историје, политике и друштва, кулминира дилемом да је целокупна стварност коју Едипа перципира само пројектована позорница. У гомили информација, порука, назнака, кодова, алузија и пародија, читалац, као и Едипа, трага за истином и смислом, али уместо очекиваног разрешења и истине, одговор за

којим трага губи се у онтолошким парадоксима, у којима нестаје разлика између стварности и фантазије.

Када се враћа у Кинарет, након што је видела бројне трагове постојања тајног поштанског система, као што су поштари, поштански сандучићи, марке, печати, ознаке, одлази до психијатра Хиларијуса, од кога тражи да је извуче из фантазије, али он јој објашњава да не треба да излази из ње.

„Чувај је!“ ватрено повика Хиларијус. „Шта вам је друго преостало? Чврсто је држи за њен мали пупак, не дај да ти је фројдовци измаме или да је фармацеути отровом истерају из тебе. Без обзира на то о чему је реч, добро је чувај, јер кад је изгубиш, онда у толикој мери прелазиш другима. Починеш да престајеш да постојиш.“ (Пинчон 2007: 135)

Едипина судбина и пројекција стварности је везана за Тристера. Њена стварност може да постоји док постоји и њена фантазија о Тристеру, јер би се одрицањем од ње срушила целокупна стварност коју је пројектовала и у којој може да функционише једино док је та стварност фантазија. Из тог разлога, Едипа никада неће пронаћи недвосмислен одговор на питање да ли је Тристеро паралелни систем, илузија, добро оркестрирана завера или фантазија о постојању такве завере. Као и у Борхесовом врту с рачвастим стазама, све ове могућности у њеној фантазији могу да буду истините и да постоје као равноправне алтернативе. Да би дошла до таквог тренутка када је све могуће, она мора да изађе из затвореног система своје куле, мора да пројектује нову, отворену стварност у којој, иако је само фантазија, Едипа може да се осећа слободном.

У покушају да пронађе излаз из заточеништва своје илузије, Едипа наилази на бројне затворене системе, нове куле заточеништва које су за себе изградили мушкарци с којима се сусреће. Друге системе, који представљају нове изоловане илузије стварности нуде јој њен супруг Мучо, психијатар Хиларијус и режисер Дриблет. Преко Муча, продавца половних кола, Едипа добија увид у свет разбаштињених, Црнаца и Мексиканаца. Мучо их види као пројекције старих аутомобила, као аутомобилске остатке, који су били попут „салате од очајања, пресвучени сивкастим преливом од пепела, кондензованих издувних гасова, прашине, телесних отпадака“ (Пинчон 2007: 13-14). Мучо Едипи нуди ЛСД као алтернативу затвореном систему њене стварности. Међутим, дрога не представља излаз из затвореног система, јер Муча води ка губитку идентитета и озбиљно еродира његову способност комуникације и објективне перцепције стварности. Употребом наркотика, Мучо себе затвара и ставља у изолацију, па би Едипу избор ЛСД-а као алтернативе само одвео из једне куле у другу, из једне илузије стварности у другу илузију. Исти је случај и с алтернативном стварношћу коју јој нуди Хиларијус преко експеримента с утицајем халуциногених дрога на домаћице, или лудила, које јој Хиларијус нуди као други излаз. Дриблетова опција такође не води ка излазу, јер када пројектује његову шетњу у море, Едипа схвата да јој ни смрт не би донела избављење. Сваки од ова три мушкарца јој нуди алтернативну

стварност, али ниједна од њих не представља излаз, јер би Едипу избор било које од њих из заточеништва њене куле одвео у ново заточеништво сачињено од још једне илузије стварности.

Оно што Едипа не схвата јесте чињеница да је она та која сама креира своју слободу, већ погрешно верује да је заточеник нечег злог и анонимног које долази споља и без икаквог разлога је држи заточеном. Едипа се пита „[а]ко се кула налази свугде а витез спаса не представља доказ против њене магије, шта јој је друго преостало?“ (Пинчон 2007: 23). Уколико алтернативе не постоје, уколико се кула њеног менталног затвора налази свуда, Едипи онда преостаје само да пројектује нову стварност изван куле, нову фантазију у којој неће бити заточена. Међутим, уколико алтернативе постоје, онда заточеништво и стварност пројектована из куле није свуда око ње и ван те пројектоване илузије налази се објективна стварност.

Неизвесност указује на плурализам стварности, која је сачињена од бројних медијских и менталних пројекција. Едипа живи у стварности сопствене пројекције, а како је тамо доспела може се открити уколико се анализира живот Едипиног супруга Муча Маса. Едипин супруг је кључ за разумевање еволуције стварности и њених пројекција у роману, јер је Мучо прошао три фазе у животу - од продавца кола, преко ди-џеја на радију, до корисника халуциногених средстава. Мучо је у овом процесу прешао пут од објективне, материјалне стварности, преко медијски пројектоване стварности, до стварности пројектоване психом. Едипину објективну стварност није могуће идентификовати, јер је она на самом почетку романа већ изашла из ње, пошто су Кинарет и Сан Нарцисо, фикционални град из којег креће и фикционални град у који долази, производ њене психе. Иако се прелаз не види јасно, на самом почетку романа Едипа је већ закорачила у медијски пројектовану стварност, на шта указује њено окретање телевизору када сазнаје да је Инверарити мртав, док сцена с Мецгером разоткрива механизам нестајања разлика и брисања граница између медијске и пројектоване стварности.

Пирс Инверарити постоји само у медијској и ментално пројектованој стварности, без иједног доказа стварног постојања. Он је мртав, не постоји физички, а сви трагови о његовом постојању долазе само посредно, преко текста, медија и Едипине перцепције. Инверарити је, као и Тристеро, присутан само кроз фрагменте информација, као име у тестаменту, путем рекламе с бројним производима у којима има корпоративни утицај и власнички удео, или као глас преко телефона, путем којег се обраћа туђим гласовима и имитацијама. Ментално пројектована стварност, као финална фаза, представља парадоксалну петљу из које нема излаза. Она је стање бескрајне халуцинације и лудила, у којем се линеарно време и конвенционални простор, као константе објективне стварности, потпуно губе. Уобичајена логика простора нестаје у просторном парадоксу слике Ремедиос Варо, док се линеарни ток времена разбија у

зачараном кругу онтолошке петље изграђене Едипиним халуцинацијама и илузијама.

Путања коју бира Едипа је хаотична, а њена потрага не води извесном разрешењу, јер Едипа није свесна свог проблема у перцепцији стварности. Њен проблем је хронична немогућност да пронађе излаз из зачараног круга пројектованих стварности, као и чињеница да правог излаза заиста и нема, пошто сваки излаз представља уједно и улаз у следећи ниво пројектоване стварности. Током потраге, бројне пројекције стварности воде Едипу све дубље у комплексну мрежу илузије, која Едипу води све даље од објективне стварности, али је истовремено враћа на почетак потраге и иницијалну визију о заточеништву у кули коју сама пројектује.

Зачарани круг илузије се коначно затвара у последњој сцени, која такође садржи елемент *mise-en-abyme*. Када се врата на аукцији затворе, капци на прозорима навуку и на сцену изађе Лорен Пасерин да објави продају, Едипа види само потиљке потенцијалних купаца, али не и лица, па цела сцена подсећа на слику белгијског сликара Ренеа Магрита (René Magritte) „La reproduction interdite“⁴, која представља човека који гледа сопствени потиљак у огледалу. Затварање врата и прозора означавају Едипино поновно затварање у кулу, из које може да је избави само истина о Тристеру, која је опет можда само њена пројекција. У парадоксалној петљи, крај романа враћа на почетак и на дилему пројекције стварности из пројекције стварности, чиме се још једном указује на могућност да је целокупна стварност од самог почетка пројекција Едипиног ума и да објективна стварност у роману никада није ни постојала.

„Да ли да пројектујем свет?“, пита се Едипа, заборављајући да је тај свет пројектовала много пре него што се то запитала. Читалац, на основу света који пројектује Едипа, покушава да открије објективну стварност романа, али нема прилику да сагледа околности изван Едипине перспективе и провери њену поузданост као медијатора стварности, већ је ограничен искључиво њеном перцепцијом, због чега објективна стварност остаје недоступна. Едипа добија информације из друге и треће руке, у таквом сплету околности да тумачење остаје на финој линији између насумичности, коинциденције и плана. Да би утврдила да ли иза свега стоји коинциденција или план, Едипа мора из прве руке да дође до поузданих доказа о Тристеру. Тренутак када се највише приближила томе је сцена с морнаром, који јој даје писмо које изгледа као да је носио годинама. Међутим све што из ове епизоде добија јесте дт, *delirium tremens*, који опет брише сваку извесност и сигурност у истину. У стварности коју Едипа перципира остаје нејасно шта је резултат њене уобразиље, шта је пројектовано исправно, а шта искривљено њеним менталним стањем и чулима. У парадоксалној петљи, Едипа пројектује алтернативну стварност као аутентичну, у оквиру које пројектује нову алтернативну ствар-

4 Забрањена репродукција

ност. У лажној стварности, она пројектује нове лажне стварности, којима се ствара илузија налик Бодријаровој тоталној симулацији у којој „[и]лузија више није могућа зато што није више могуће стварно“ (Бодријар 1991: 23).

Фикционална стварност романа представља једну другу, невидљиву Америку, пројектовану попут филма о Мецгеру, у којем Мецгера глуми Мани Ди Пресо, који уопште не личи на њега, нити се понаша као он, што је, како Едипа закључује, подела улога „типична за Холивуд“ (Пинчон 2007: 57). Цела видљива Америка је попут холивудског, медијског производа и као што у бодријаровској Америци нема више аутентичне стварности, тако је нема ни у Едипиној пројекцији, у којој је немогуће утврдити каква је и где је права Америка, која се можда налази негде на улицама Сан Франциска, прожета знацима Тристера, или у Сан Нарцису, фикционалном граду који је изградио Инверарити, када је почео

да шпекулише с тамошњом земљом пре десет година и тако утврдио основни ток капитала на којем је касније све подигнуто пут неба, макар рахитично или гротескно; а управо је то, претпостављала је, издвајало то место, давало му ауру. Али, ако је уопште постојала нека разлика између њега и остатка јужне Калифорније, није се видела на први поглед. (Пинчон 2007: 25)

Америка коју видимо је изграђена на шпекулацијама, нестварна, гротескна и рахитична, што јој даје квалитет фантастичног и чудноватог. Она је нестварно које је постало стварно, непознато које се трансформисало у познато, фикција која је прешла у постојање, због чега нема разлике између ње и остатка Калифорније, која је такође само симулација.

Постојао је прави континуитет, Сан Нарцисо није имао границе. Још нико није схватао како да их нацрта. (Пинчон 2007: 172)

Границе имагинарног града Сан Нарциса је немогуће нацртати јер је он пројекција трансформисана у стварност. Едипина пројекција и Инвераритијева симулација стварности немају граница, јер прикривају и замењују целу Америку, у којој се губи разлика између симулираног, пројектованог и стварног. Едипа живи у стварности која је фикција, у Америци која је симулација, због чега никада неће моћи да пронађе праву Америку и праву стварност, већ ће се увек враћати у кулу илузија из које је кренула, у бескрајној, парадоксалној петљи исплетеној од пројектованих лажних стварности, које су за њу све подједнако вероватне и подједнако стварне.

Литература

- Бодријар 1991: Ж. Бодријар. *Симулакруми и симулације*. Нови Сад: Светови.
Мекхејл 1992: В. McHale, *Constructing Postmodernism*, New York: Routledge.

Mekhejl 2007: B. McHale, What Was Postmodernism?. *Electronic Book Review*. <<http://www.electronicbookreview.com/thread/fictionspresent/tense>>. 10.05.2011.

Not to Be Reproduced. *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Not_to_be_Reproduced. 10. 5. 2011.

Pinčon 2007: T. Pinčon, *Objava broja 49*, Beograd: Čarobna knjiga.

Remedios Varo. *Wikipedia*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Remedios_Varo>. 10. 5. 2011.

Mladen M. Jakovljević

PROJECTED REALITIES AND ONTOLOGICAL PARADOXES IN THOMAS PYNCHON'S NOVEL *THE CRYING OF LOT 49*

Summary

Pynchon's novel *The Crying of Lot 49* is a story about a search for answers about a possible conspiracy with a structure so complex that it proves impossible to tell between truth and illusion. Instead of resolution, discoveries bring new questions, whereas the path to the goal leads back to the beginning of the search. A vicious circle with no clear beginning or end creates an ontological paradox in which the protagonist named Oedipa Maas projects new realities, none of which may be singled out as objective. During the search for the truth about the Tristero conspiracy, in which reality, paranoia, hallucinations and madness intertwine, time and space, as constants in objective reality, lose their importance and the entire reality turns to be Oedipa's mental projection. The reality perceived by Oedipa is a paradoxical ontological loop, analogous to the painting of Remedios Varo, and Oedipa cannot find her way out of it as she is a prisoner of her own illusion.

Key words: Thomas Pynchon, postmodern fiction, ontological pluralism, simulation

Примљен маја 2011.

Прихваћен за штампу септембра 2011.