

Mladen M. Jakovljević¹
Edukativni centar Avalon
Novi Sad

ISSN 2217-7221
eISSN 2217-8546
UDC 821.111(73).09 Pynchon T.
originalni naučni rad

HETEROTOPIJA U PINČONOVIM ROMANIMA *V.* I *DUGA* *GRAVITACIJE*²

SAŽETAK: U postmodernim fantazijama Tomasa Pinčona prepoznatljivi su principi heterotopije koje je definisao Mišel Fuko. U romanima *V.* i *Duga gravitacije* heterotopija, izdvojena prostorna celina kreirana na pretpostavci o koegzistenciji nekompatibilnih, međusobno isključivih prostora, nastala dovođenjem u kontakt različitih stvarnosti, ima ulogu ontološkog pluralizatora, te postaje instrument za redefinisane poznatih, uobičajenih prostora i stvaranje novih i drugačijih prostora i stvarnosti, u kojima se prepliću fantastično i stvarno. Pinčon rekonstruiše stvarne geografske prostore fantazijama i brojnim mentalnim i kinematografskim projekcijama, kojima gradi alternativne stvarnosti, koje prožimaju stvarne geografske i imaginarne lokacije u različitim vremenskim periodima, čime anulira principe konvencionalnog, linearnog toka vremena i dimenzionalnosti prostora.

Ključne reči: Tomas Pinčon, heterotopija, postmodernizam, alternativne stvarnosti, američka književnost.

Termin heterotopija, koji u medicini označava prostorno izmeštanje normalnog tkiva, postao je deo savremene arhitekture i urbanog dizajna nakon što je Mišel Fuko (Michel Foucault), francuski filozof, sociolog i istoričar, upotrebio ovaj izraz šezdesetih godina prošlog veka u predavanju o prostorima koji narušavaju kontinuitet i normalnost običnih, svakodnevnih prostora, tako što je ukazao na različite forme, institucije i mesta koja prekidaju kontinuitet s uobičajenim, svakodnevним prostorom i unose kvalitet i karakteristike drugačijeg, alternativnog prostora. Fuko je u eseju *O drugim prostorima* (*Des espaces autres*, 1967) takva mesta nazvao heterotopijama, što doslovno znači „drugi prostori”, koji izazivaju konvencionalne principe dimenzionalnosti prostora i čije dominantne osobenosti u dvadesetom veku,

1 aenimax@gmail.com

2 Rad je proistekao iz istraživanja tokom pisanja doktorske disertacije *Paralelni svetovi: odnos postmoderne proze prema fantastičnoj i naučnofantastičnoj književnosti*, pod mentorstvom prof. dr Vladislave Gordić Petković.

koji je epoha prostora, jesu simultanost, spoj bliskog i udaljenog, spojenog i rasutog.

„Prostor u kome živimo, koji nas izvlači iz nas samih, u kojem dolazi do erozije naših života, našeg vremena i naše istorije, prostor koji nas muči i troši, takođe je, sam po sebi, heterogen prostor” (Foucault 1967: 16).³

Fukoa interesuju prostori koji su u određenom odnosu s drugim prostorima, ali tako da poništavaju, neutrališu, izokreću set odnosa koji ih određuju. Takve prostore Fuko deli na dve grupe. U prvoj grupi su utopije, a u drugoj prostori za koje Fuko navodi da postoje u kulturi i civilizaciji, koji se koriste za određenu svrhu i koji su, iako mogu da se lociraju, istovremeno i izvan ostalih prostora. Ovu drugu grupu prostora Fuko naziva heterotopijama, koje su, za razliku od utopija, stvarni prostori, ali drugačiji od normalnih, uobičajenih prostora, na razmeđi imaginarnog i stvarnog, poput ogledala, koje Fuko smatra prostorom bez prostora, u kome se posmatrač vidi tamo gde nije, u nestvarnom prostoru iza površine ogledala, koje zaista postoji (Foucault 1967: 17).

Fuko je formulisao šest osnovnih principa heterotopije: ne postoji ljudsko društvo bez heterotopije; heterotopija može da se menja i da počne da funkcioniše na drugačiji način; jedan prostor može da predstavlja dodirnu tačku nekoliko prostora koji su međusobno nekompatibilni; heterotopija je često vezana za segmente vremena i otvorena za heterohronizam; podrazumeva sistem koji se otvara i zatvara; i kao poslednji princip – u odnosu na ostatak prostora heterotopija kreira prostor iluzije, koji otkriva stvaran prostor kao još veću iluziju.

Prostori u romanima *Duga gravitacije* i *V.* potvrđuju prvi Fukoov princip da heterotopije postoje u svim ljudskim društvima, čak i fikcionalnim, a njihovo dominantno obeležje u Pinčonovoj prozi jeste *fantastično*. U navedenim romanima dominiraju izolovani, zatvoreni i neprirodni prostori, koji ukazuju na lični doživljaj sveta i stvarnosti, a koji su ujedno i prostori alternativnih stvarnosti.

Da bi konstruisao lokalitete u fikcionalnom svetu romana, Pinčon koristi elemente fantastičnog, koji postaju dominantna obeležja izolovanih mentalnih i prostornih mikrosvetova, u kojima granice između stvarnog i nestvarnog nestaju. Jedan od takvih prostora u romanu *V.* jeste Pet gradova, spoj stvarnog i fantastičnog, realnog i magičnog, mesto u kojem se prepliću različiti lokaliteti, kulture, religije, kopno i more, u kojem se gube razlike, a koje istovremeno poprима obeležja

3 Svi navodi neprevedene literature dati su u prevodu M. J.

autentične, autonomne stvarnosti.

„Zašto se ne bismo pretvarali da ništa od svega ostalog nije stvarno”, rekla je, „da nema Beningtona, nema Šlochauera, i nema Pet gradova. Samo ovaj kamenolom: mrtvo kamenje koje je bilo ovde pre nas i koje će biti tu posle na.”

„Zašto.”

„Zar to nije svet?” (Pinčon 2010: 31).

U romanu *V.* Pinčon spaja prostorno i vremenski udaljene stvarnosti Malte 1919. godine, Malte tokom Drugog svetskog rata, Njujorka, njujorške kanalizacije, Egipta, jugozapadne Afrike, arapskih trgovaca, engleskih špijuna, nemačkih pivnica iz devetnaestog veka, barova, brodova, ordinacija i ulica gradova dvadesetog veka. Vreme i prostor gube jasne granice i pretvaraju se u prostorno-vremenski kontinuum. Na površinskom, svesnom nivou spaja ih inicijal *V.*, dok ih na dubljem, podsvesnom nivou, spaja *Vajsu*, prostor izgubljenog sveta okovanog ledom i prošlošću, mitom i imaginacijom. *Vajsu* ima destabilizujući efekat na stvarnost jer je njegovo postojanje u domenu fantastičnog. On je fantazija kojoj se teži, ali koja se ne pronalazi, fantastični svet čije (ne)postojanje zamagljuje granice između stvarnosti i iluzije.

Prema drugom principu, heterotopije su podložne promeni. Promenljivost je jedna od primarnih odlika *Vajsua*, u kojem ništa nije konačno, stalno i stabilno.

„Boje. Toliko mnogo boja.” Oči su mu bile čvrsto zatvorene, čelo mu se oslanjalo o povijenu liniju šake. „Na drveću ispred kuće glavnog šamana nalaze se paukmajmuni svih boja. Menjaju boju na svetlosti. Sve se menja. Planine i nizije nikada nisu iste boje kao prethodnog sata. Redosled boja nije isti kao prethodnog dana. Kao da živite unutar kaleidoskopa nekog ludaka. Čak vam i snovi budu preplavljeni bojama i oblicima koje jedan zapadnjak nikad nije video. Nisu to stvarni oblici, nisu to smisleni oblici. Jednostavno nasumični, onako kako se oblaci menjaju nad jorkširskim krajolikom” (Pinčon 2010: 177–178).

Kao primer drugog principa heterotopije *Fuko* navodi groblje, koje je u zapadnoj kulturi pretrpelo znatne promene izmeštanjem iz centra naseobine na njegovu periferiju. U romanu *V.* groblje postaje granično područje između fantastičnih stvarnosti koje percipiraju protagonisti i heterotopijskog prostora alternativnog sveta *Vajsua*. On je stvarnost skrivena iza granica poznatog, izvan prostora civilizacije,

zatvoren, izolovani sistem ograđen planinama, svet mrtvih, do kojeg se dolazi „preko prostrane tundre, pored dolmena i hramova mrtvih gradova” (Pinčon 2010: 176).

Još jedan primer izmeštenog prostora nalik groblju jeste Zona u romanu *Duga gravitacije*, paradoksalno, haotično i neuobičajeno, nejasno ograničeno područje posleratne Nemačke i Istočne Evrope. Zona je konglomerat različitih prostora i vremenskih tokova, ostatak ograničenog prostora ratne imperije, postnacističko mrtvilo zaostalo nakon ratnih razaranja u periodu interregnuma, kada Saveznici još uvek nisu iscertali nove granice sveta nakon Drugog svetskog rata. Zona je stvarni prostor, koji postoji na području ratom razorene Evrope, a koji je fantazijama protagonista transformisan u imaginarni prostor izvan geografskih područja stvarnosti. Celo treće poglavlje romana, naslovljeno *Zona*, opisuje događaje iz leta 1945. godine, od 18. maja do 6. avgusta, što je datum eksplozije prve atomske bombe u Japanu, ali i proslave Isusovog preobraženja. Ova koincidencija je, s jedne strane, spona između mitskog i religijskog, i s druge strane, između tehnološkog i mehaničkog. Zona tako postaje mesto u kojem se prožimaju život, smrt i život nakon smrti. Prostor Zone, entropijom i ljudskom rukom razorenog okruženja, preteča je heterotopijskih prostora mrtvih zona u kiberpanku, koje dominiraju urbanim pejzažima devastiranim uticajem ljudske tehnologije.

Postmoderni prostori istovremeno konstruišu i dekonstruišu urbanu stvarnost. Brajan Mekhejl (1987: 55) heterotopijski prostor naziva zonom, što je termin pozajmljen iz ratnog leksikona. Postmodernisti su, po Mekhejlu, mnoge kategorije zone preuzeli iz vojnog žargona, dok postmodernizam razbija teritorije ratom u dvadesetom veku. Pinčon u romanima *V.* i *Duga gravitacije* razbija i rekonstruiše stvarne geografske prostore ratovima na afričkom i evropskom tlu, ali i fantazijama i brojnim mentalnim i kinematografskim projekcijama, kojima gradi nove, drugačije, heterotopijske zone alternativnih stvarnosti.

Zona i drugi heterotopijski prostori u *Dugi gravitacije* možda su samo bioskopska projekcija, a objedinjuje ih projektil, koji na početku romana vrišti preko neba iznad Londona, a na kraju se nalazi u Los Anđelesu iznad bioskopa u kojem se projektuje film. Raketa je deo mentalno projektovanog pejzaža Londona, čime ceo roman potencijalno postaje tekstualna reprezentacija projektovane fantazije sačinjene od brojnih stvarnosti i prostora, koji su svi možda samo mentalne i/ili kinematografske projekcije. Fuko (1967: 19) bioskop izdvaja kao upečatljiv primer

dodirne tačke međusobno nekompatibilnih prostora, jer na kraju četvorougaoanog trodimenzionalnog prostora ima dvodimenzionalnu površinu na kojoj se projektuje trodimenzionalni prostor.

Pinçonove heterotopije u kojima kao dominantan može da se prepozna ovaj princip jesu sve projekcije, koje su u *V.* i *Duga gravitacije* prisutne kao pozorišne predstave, medijske i mentalne projekcije stvarnosti, koje destabilizuju objektivnu stvarnost i brišu granice između stvarnosti i fantazije. U četrnaestom poglavlju romana *V.*, kada mlada balerina Melani tokom izvedbe predstave ne stavi zaštitnu opremu, pozorišna scena odglumljenog ubistva postaje mesto stvarnog ubistva, jer glumica biva zaista nabijena na kolac. Prostor pozorišne scene gubi svoje fizičke i vremenske granice i postaje prostor u kojem se prožimaju fikcija i stvarnost, svet glumaca i svet posmatrača. Na sceni se spajaju fantastično i stvarno, jer glumica zaista strada dok glumi umiranje. Međutim, publika tragičnu scenu stradanja posmatra kao projekciju, kao izuzetno uverljivu i atipično emotivnu glumu, pa efekat stvarne smrti ostaje neprimećen, zbog čega stvarnost u predstavi postaje fantazija.

Heterotopija ne samo da uspostavlja granice postojanja i funkcionalnosti prostora već ima i potencijal da rekonfiguriše celokupnu stvarnost. Uvođenjem drugačijeg, abnormalnog, devijantnog, neuobičajenog i imaginarnog, postmoderna heterotopija postaje zona preplitanja stvarnosti i fantazije.

„Drugi prostori su *alternativni* prostori, *izmenjeni* prostori, a često i *zamenljivi* prostori, u smislu da se dva različita prostor-vremena⁴ susreću i menjaju iz jednog u drugi. Kako Fuko objašnjava, pozorište se sastoji od kombinacije dva različita prostora: stvarnog prostora publike i virtualnog prostora scene. Kada predstava počne, virtualno postaje stvarno (dok stvarno nestaje); kada se predstava završi, dešava se obrnuto i vraćamo se u takozvanu stvarnost” (Dehaene, De Cauter 2008: 93).

Još jedan vid projektovanja prostora i novih stvarnosti u romanu *V.* jeste prisilno dislociranje identiteta, što je proces koji primenjuje Stensil da se distancira od sopstvene ličnosti i posmatra svet iz perspektive drugih ljudi. Ovakav metod percepcije Stensilovoj okolini i čitaocu ukazuje na verovatnoću da Stensil ima mentalnih problema, ali istovremeno Stensilu služi da objektivno sagleda okolnosti bez ličnog emotivnog upliva. Rezultat Stensilovog dislociranja identiteta je

4 Prostor-vreme u fizici je četvorodimenzionalni kontinuum u kojem se kombinuju tri dimenzije prostora i dimenzija vremena.

projektovanje stvarnosti koja je „stensilizovana” i čija realnost ili fikcionalnost ne može ničim da se opovrgne ili potvrdi, zbog čega su ovako projektovani prostori istovremeno stvarni i fantastični.

Treće poglavlje romana „u kojem Stensil, umetnik brze preobrazbe, priređuje osam imitacija” najilustrativniji je primer Stensilovog projektovanja stvarnosti. Ovo poglavlje čini uvod i osam kratkih sekcija, od kojih svaka opisuje događaje viđene iz perspektive druge osobe, a na osnovu naslova se tumači kao Stensilova rekonstrukcija događaja, koji su se odigrali u Egiptu krajem devetnaestog veka, kreirana dislociranjem identiteta i njegovim projektovanjem u ličnosti koje su im potencijalno prisustvovala.

Proces počinje kada Stensil gleda razglednicu koju mu je otac poslao iz Egipta nekoliko meseci pre misteriozne smrti, na osnovu koje on projektuje scene. Osam priča, osam Stensilovih projekcija, dešavaju se na osam lokacija u Egiptu, a čitalac ih sagledava iz perspektive osam posmatrača u koje se Stensil projektuje. Svaka od epizoda opisuje grupu Evropljana, među kojima su jedan Englez i devojka po imenu Viktorija, koji ulaze i izlaze iz opažaja posmatrača, koji se slučajno u određenom trenutku nalaze na određenom mestu.

Prva projekcija opisuje konobara Ajela, koji motri na klijenta Engleza i koji iz dela razgovora koji čuje sklapa priču prepunu nagađanja. Ajel iz razgovora saznaje za zabavu u konzulatu i razaznaje nekoliko imena, od njih je jedno Viktorija Ren. Druga projekcija opisuje zabavu u austrijskom konzulatu iz perspektive Jusefa, radnika pozajmljenog iz hotela Kedivel, kome zapada za oko Viktorija. U trećoj projekciji čitalac upoznaje Maksvela Rauli-Baga, koji je morao da napusti Englesku zbog pedofilije. Maksvel gleda društvo četvoro Engleza, od kojih je jedna Viktorija, čiji život projektuje u svojim mislima. U ovoj projekciji unutar projekcije, Viktorija je katolikinja, koja ide u samostansku školu i boravak u Egiptu je njeno prvo putovanje u inostranstvo. Četvrta projekcija prati putovanje stranaca vozom od Aleksandrije do Kaira, iz perspektive konduktera Valdetara, Jevrejina rođenog u Portugalu. Peta priča je projektovana iz perspektive Džebraila, vozača kočije, koji čuje da jedan od Engleza vodi naredni dan Viktoriju u operu. Šesta projekcija je o lopovu, koji posmatra događaje iz grmlja kod Šeperdovog hotela. Sedma projekcija je o Hane, konobarici u nemačkoj pivnici u Egiptu, gde saznajemo da Viktorija voli Gudfeloua, dok osma projekcija opisuje ubistvo u Ezbekija Bašti. Poslednja scena

nema fokalizatora i opisana je u prezentu, izrazito je vizualna, ali opisima dominiraju senke, neodređene boje i potpuna tišina, kojom scena u bioskopu Ezbekija Bašte preuzima vizualni jezik nemog filma.

Osam projektovanih scena su Stensilov kreativni pokušaj da dokuči očevu prošlost, koja je samo niz nejasnih slika, sastavljenih iz domišljenih delova istorije i mogućih događaja i dijaloga. Iako se čini da je tokom svih projekcija Stensil odsutan, on je sve vreme prisutan, jer čitalac događaje sagledava iz njegove perspektive. Sve vreme Stensil je na sofa u apartmanu Bongo-Šaftsburija u Njujorku, a opisani događaji su njegova mentalna projekcija o britanskom društvu u Egiptu krajem devetnaestog veka, ubistvu, intrigama i životu Viktorije Ren, koja je prva inkarnacija V. Stensil zamišlja osam različitih gledišta dok rekonstruiše epizodu, pri čemu njegovo dislociranje od sopstvene ličnosti treba da nadomesti njegovu subjektivnost tokom projekcije i predstavi objektivnu sliku celog događaja. Međutim, objektivnost se gubi u brojnim nivoima stvarnosti, jer likovi u koje se Stensil projektuje dalje projektuju svoje verzije događaja. Spletom različitih prostora i vremena u Stensilovim projekcijama Pinčon gradi heterotopijski prostor alternativne „stensilizovane” stvarnosti, u kojoj se prožimaju prostor i stvarnosti Njujorka u dvadesetom veku i Egipta u devetnaestom veku.

Prema četvrtom Fukoovom principu, heterotopije su vezane za segmente vremena i otvorene su za heterohronizam. Zahvaljujući heterohronizmu, heterotopije, kao što su muzeji i biblioteke, mogu da akumuliraju vreme beskonačno, ili pak mogu da budu povezane s vremenom u njegovom najuzaludnijem, najprolaznijem smislu, na slavljenički način, kao što su sajmovi ili vašari (Foucault 1967: 20). U *V.* se prepliću užurbane ulice Egipta 1898. i Firence 1899. godine, predeli jugozapadne Afrike 1922. godine, ulica Pariza 1919. godine, Malte 1919. i 1942–43. godine, s prostorima Njujorka pedesetih godina dvadesetog veka. Heterohronizam je naročito izražen u *Dugi gravitacije*, u kojoj je hronologija događaja razbijena nelinearnom naracijom i elementima fantastičnog, od kojih su mnogi direktno ili indirektno povezani s projektom, čiji let otvara i zatvara roman.

„Zamislite projektil čiji se dolazak čuje tek nakon eksplozije. Izokretanje! Komad vremena isečen pažljivo... nekoliko metara filma pušteno unatrag... eksplozija rakete, koja pada brže od zvuka – zatim iz nje izranja rika sopstvenog pada, hvatajući korak s onim što je već mrtvo i zapaljeno... duh

na nebu” (Pynchon 2000: 56).

Putanja projektila objedinjuje u kompleksan sklop mentalne i medijske projekcije, u kojima dolaze u kontakt brojni prostori rasuti u stvarnostima, vremenskim periodima, geografskim i imaginarnim lokacijama u romanu, čije epizode nalikuju paradoksalnom kaleidoskopu cirkuskih scena, u kojem protagonisti nasumično menjaju kostime, maske i scenografiju.

Harold Blum (2003: 3) za *Dugu gravitacije* kaže da je to „roman, koji ima početak, kraj i monstruozi konglomerat sredina”. *Duga gravitacije* nema jednu, već čitav splet sredina, rasutih između početka, kada Prentis priprema doručak od banana uzgojenih u zastakljenoj bašti na krovu zgrade u Londonu, i kraja, kada raketa samo što ne udari u Teatar Orfej u Los Anđelesu. Pynchon na ovaj način gradi razgranatu rizomsku tekstualnu strukturu, koja se na nepredvidljiv i neočekivan način širi kroz vreme i prostor. Džozef M. Konte (2002: 169–171) takvu rizomsku strukturu poredi s Kohovom fraktalnom strukturom, paradoksom koji objedinjuje beskraju dužinu i ograničen prostor. U naizgled ograničenom vremenu i prostoru između početka i kraja *Duge gravitacije* proteže se gotovo beskraju vremenska i prostorna ravan, koja se brojnim analepsama i prolepsama grana u nedogled i tako anulira konvencionalna pravila i zakonitosti četvorodimenzionalnog prostorno-vremenskog kontinuuma.

Vreme u Zoni, kao i sve druge fizičke kategorije, postaje nejasno, promenljivo, varijabilno, povezano sa subjektivnim doživljajem stvarnosti. Smeštena u međuprostor između sadašnjosti, prošlosti, stvarnog i fantastičnog, Zona je poput iskrivljenog odraza stvarnog sveta, sačinjenog od superpozicioniranih prostora i vremena, gde brojni mogući svetovi postoje jedan uz drugi na istom, nemogućem prostoru okupirane Nemačke. Zona je prostor poput onog o kojem govori Fuko kada kaže da se neizvesnost i anksioznost vezuju ne samo za prostor već i za vreme, koje postaje jedna od mogućih operacija distribucije u prostoru, gde se odnosi između prostora poništavaju i izokreću (Foucault 1967: 15).

Prema petom principu, heterotopija je kolektivni, deljeni prostor, koji ima mehanizam otvaranja i zatvaranja. Međutim, po Fukou, ovakvi prostori prikrivaju isključivanje, jer se u njih može ući uz poštovanje određenih preduslova, ali samim činom ulaska pojedinac je izdvojen i isključen. Feribot *Anubis* u *Dugi gravitacije* ovakav je prostor, zatvorena, mobilna, nestabilna tačka, vremenski i prostorno izdvojena od objektivne stvarnosti. *Anubis* povezuje pojedince koji na njemu putuju

kroz prostor, ali i u više različitih momenata u vremenu. U romanu *V.* ovakva Pinčonova strategija definisanja prostora prepoznaje se u Foplovoj opsadnoj zabavi, kada grupa ljudi kreira svet u malom.

„Dan nakon što je Mondaugen stigao, kuću i imanje su odsekli od spoljašnjeg sveta. Podigli su unutrašnji zid od debelih balvana zašiljenih na vrhu, srušili mostove. Sačinjen je raspored straže, imenovan zapovednik snaga, sve u duhu nove igre koja se igra na zabavi.

Tako se okupila čudnovata družina. Mnogi su, razume se, bili Nemci: bogati susedi, posetioci iz Vindhuka i Svakopmunda. No bilo je tu i Holandana i Engleza iz Unije; Italijana, Austrijanaca i Belgijanaca sa dijamantskih polja blizu obale; Francuza, Rusa, Španaca, i jedan Poljak, svi iz raznih krajeva sveta; svi su oni doprinosili utisku male evropske Konklave, iliti Lige naroda, okupljene ovde dok je napolju besneo haos” (Pinčon 2010: 241–242).

Prema šestom principu, u odnosu na ostatak prostora heterotopije imaju funkciju da kreiraju prostor iluzije, koji otkriva stvaran prostor kao još veću iluziju, ili stvaraju potpuno novi, stvarni prostor, koji je savršen i uređen, za razliku od poznatog uobičajenog prostora, koji je neorganizovan i loše koncipiran. Ovo je jedan od najizraženijih principa heterotopije u Pinčonovom stvaralaštvu.

U *Dugi gravitacije* epizoda o raketnom inženjeru Francu Pekleru, koja ukazuje na problematiku replikovanja, simulacija, korporativne uticaje na industriju i celokupnu stvarnost, paranoju, kao i na kibernetске tendencije u romanu, povezuje brojne druge epizode i delove teksta, što je čini centralnom epizodom u romanu. Pekler je za angažovanje u službi SS-a nagrađen dozvolom da ga jednom godišnje poseti ćerka Ilse, koja je možda surogat koji je među hiljadama replika na raspolaganju Rajhu. Kada Pekler vodi svoju ćerku Ilse u *Zwölfkinder*,⁵ neku vrstu zabavnog parka, oni ulaze u prostor simulacije, nalik Bodrijarovoj „diznifikovanoj” simulaciji stvarnosti. Bodrijar smatra da je u postmodernoј kulturi celokupno društvo postalo zavisno od simulacija i simulakruma, koje raskidaju kontakt sa stvarnošću, zbog čega ona prestaje da postoji. Kako navodi Bodrijar, simulacija stvara stvarno „čija se jedna funkcija sastoji upravo u tome da proguta svaki pokušaj simulacije, da sve svede na stvarno” (Bodrijar 1991: 24). Prostor zabavnog parka je nestvarno mesto, imaginarno utočište, simulacija stvarnosti, koja, uz brojne druge iluzije, skriva od Peklera pravu

5 Na nemačkom „Dvanaestoro dece”.

stvarnost.

„U korporativnoj Državi mora da bude odvojeno mesto za nevinost i njene brojne svrhe. U razvoju zvanične verzije nevinosti, kultura detinjstva se pokazala neprocenjivom. Igre, bajke, legende iz istorije, sve potrepštine za pretvaranje mogu da se prilagode i čak otelotvore na fizičkom mestu, kao što je *Zwölfkinder*. Tokom godina, mesto je postalo dečje utočište, gotovo banja. Da ste odrasli, ne biste mogli da uđete unutar gradskih granica bez pratnje deteta. Postojalo je dete gradonačelnik, dečje gradsko veće od dvanaest članova. Deca su skupljala papire, ljuske voća i flaše koje biste ostavili na ulici, deca su vodila ture obilaska kroz Tierpark, Blago Nibelunga, upozoravala vas da ćutite tokom impresivne izvedbe Bizmarkovog uspona, na prolećnu ravnodnevicu 1871. godine, na položaj kneza i kancelara kraljevstva.... dečja policija bi vas prekorila ako biste bili sami, bez pratnje deteta. Ma ko da je zaista vodio grad – a to nisu mogla da budu deca – bio je skriven” (Pynchon 2000: 498).

Pinčonove projekcije stvaraju *mise-en-abyme*, paradoksalne zatvorene prostorno-vremenske kontinuumе sačinjene od stvarnosti i fantazije u kojima kraj vraća na početak. Zona je iluzija gigantskih proporcija, prostorno i vremenski toliko rasuta da okupira celokupnu stvarnost, za koju pokazuje da je samo još jedna iluzija, kinematografska projekcija ili fantazija kojom upravlja Prentis. Stan Pirata Prentisa u *Dugi gravitacije* mesto je na kojem se spajaju prostor stvarnog Londona i prostor Londona iz Prentisove fantazije, javni prostor grada i privatni prostor lične fantazije o evakuaciji grada, projektilu koji vrišti preko neba i džinovskom Adenoidu koji proždire grad. Štaviše, prostor Prentisovog stana možda sadrži ceo prostor *Duge gravitacije*, jer je celokupna fiktionalna stvarnost romana potencijalno samo fantazija kojom upravlja Prentis. Prostorni i vremenski elementi teksta upleteni su u ontološku petlju, čije krajeve povezuje projektil na početku i kraju romana i ukazuje na mogućnost da je stvarnost romana samo kinematografska projekcija, a samim tim i iluzija.

Duga gravitacije sadrži više medijskih i mentalnih projekcija u kojima splet stvarnosti i fikcije gradi nove, alternativne stvarnosti. Erotski triler u kojem glumi Greta Erdman spaja kinematografsko i nekinematografsko i funkcioniše kao replikator, koji entitete iz heterotopije filmske projekcije transponuje u prostor

stvarnosti. Kinematografska verzija seksualnog odnosa ima kao rezultat začinjanje dve devojke, jer Greta Erdman tokom snimanja ostaje u drugom stanju, dok Franc Pekler nakon gledanja filma začinje ćerku Ilse. Filmska projekcija, a putem nje i Pekler, postaju medijumi za replikaciju stvarnosti. Nakon gledanja filma, Pekler je začeo ćerku Ilse s vizijama filma u glavi, pa Ilse tako postaje odraz Bjanke, deteta koje je zvezda filma začela tokom snimanja. Međutim, Ilse možda nije jedino dete koje je tako začeto, pa se postavlja pitanje: „Ko zna koliko je dece-senki začeto te noći s Erdmanovom?” (Pynchon 2000: 472). Filmska projekcija multiplicira stvarnost začecom, kojim se stvaraju „senke” Gretinog deteta, poput senki u filmu, koji je režiser iz nepoznatih razloga režirao i snimio tako da svako ima dve senke.

U medijskim projekcijama u *Dugi gravitacije* nemoguće je jasno razdvojiti kinematografske od nekinematografskih segmenata, to jest filmsku produkciju od objektivne stvarnosti, koja je, opet, možda samo film, *trompe-l'œil*, izuzetno realistična obmana, optička varka, koja balansira na tankoj liniji između nestvarnosti i zbilje. Kinematografska verzija kopulacije ima kao rezultat začinjanje dve devojke u stvarnosti, propagandnim filmom se u stvarnosti generiše korpus afričkih raketnih trupa Crne komande (Schwarzkommando), dok na kraju teksta lansirana raketa lebdi iznad bioskopa gde se prikazuje film, koji možda projektuje stvarnosti u romanu. Ceo roman postaje tekstualna reprezentacija kinematografske projekcije stvarnosti, u kojoj objektivna stvarnost nestaje u medijskim simulacijama, koje objedinjuje raketa, koja kružnom putanjom prolazi kroz vreme i prostor, od mentalne do kinematografske projekcije, od početka romana, kada se njen vrisak prolama nebom iznad Londona u Prentisovoj fantaziji, do kraja romana, kada lebdi iznad bioskopa u Los Angelesu. Svojom putanjom kroz prostor i vreme raketa opisuje pravi i potpuni oblik duge, koju je Pinčon u romanu predstavio, kako Vajzenburger (1988: 17–18) primećuje, kao savršen krug, jer je luk samo deo duge i putanje rakete.

Pinčonove heterotopije izazivaju ustaljene norme, jer preispituju ne samo opšteprihvaćena načela uobičajenog i normalnog prostora i linearnog toka vremena već i stvarnosti u postmodernoј književnosti. Pinčon potpuno rekonfigurira stvarno i imaginarno kreiranjem prostora koji mogu da zamene prostore objektivne stvarnosti i tako pokažu da je stvarnost koja se percipira kao objektivna i sama iluzija, ništa stvarnija od fantastičnog, drugačijeg prostora u kojem su se našli njegovi protagonisti. Pinčonovi junaci lutaju lavirintom sopstvenih iluzija i projektuju nove, stvarne

i fantastične prostore, iz kojih projektuju nove alternativne stvarnosti, u kojima karakteristike heterotopijskih prostora mogu da se pojme samo upoređivanjem s parametrima „normalnosti”, koji u Pinčonovim postmodernim fantazijama gube veze s pravilima objektivne stvarnosti.

LITERATURA

Bloom, Harold. ed. 2003. *Bloom's Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacije*. Novi Sad: Svetovi.

Conte, Joseph M. 2002. *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa, London: The University of Alabama Press.

Dehaene, Michiel and Lieven de Caeter. 2008. “The Space of Play: Towards a General Theory of Heterotopia”. In In: Dehaene, M and L. de Caeter. eds. 2008. *Heterotopia and the City*. London, New York: Routledge: 87–102.

Foucault, Michel. 1967. “Of Other Spaces”. In: Dehaene, M and L. de Caeter. eds. 2008. *Heterotopia and the City*. London, New York: Routledge: 13–29.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge.

Pinčon, Tomas. 2010. *V*. Prev. Nina Ivanović Muždeka. Beograd: Čarobna knjiga.

Pynchon, Thomas. 2000. *Gravity's Rainbow*. London: Vintage Books.

Weisenburger, Steven. 1988. *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press.

Mladen Jakovljević

HETEROTOPIA IN THOMAS PYNCHON'S NOVELS *V*. AND *GRAVITY'S RAINBOW*

Summary

The principles of heterotopia as defined by Michel Foucault are noticeable in Thomas Pynchon's postmodern fantasies heterotopias. In *V*. and *Gravity's Rainbow*, heterotopia, an altered space created by way of coexistence of incompatible, mutually exclusive spaces,

created by bringing into contact different realities, is used as an ontological pluralizer, thus becoming the instrument used to redefine the familiar, conventional space and to create new and different spaces and realities where fantastic and real intertwine. Pynchon reconstructs the actual geographical spaces with fantasies and numerous mental and cinematographic projections, which are used to build alternate realities, which permeate the actual geographical and imaginary locations in various periods of time, thus annulling the conventional principles of linear temporal and spatial dimensions.

Key words: Thomas Pynchon, heterotopia, postmodernism, alternate realities, American fiction.