

Jovana M. Srećković*
Doktorand
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet**

УДК 821.111(73)-31.09 Пинчон Т.
DOI <https://doi.org/10.18485/analiff.2017.29.2.10>

EROTIZAM U DELU *OBJAVA BROJA 49* TOMASA PINČONA

Druga polovina XX veka, u okviru koje je nastalo delo *Objava broja 49*, sa sobom je donelo postmodernu stanje uživanja i taktilne komunikacije, a savremena afirmacija erotizma omogućila je drugačiji kritički ugao analize tekstova. Cilj ovog istraživačkog rada upravo jeste da sagleda roman iz ugla erotizma i otkrije meru u kojoj Pinčonova *Objava broja 49* parira delima erotske književnosti. Kako bi se to postiglo, u uvodnom delu rada, izložene su činjenice vezane za roman, kao i specifičnosti šezdesetih godina XX veka, nakon čega je pružen pojmovni okvir termina erotizam. Na kraju, detaljna analiza prvenstveno pruža odgovor na postavku ovog rada, pritom otkrivajući estetsku i umetničku vrednost datog književnog dela.

Ključne reči: erotizam, *Objava broja 49*, Tomas Pinčon, postmodernizam, erotska književnost.

Uvod

David Albahari za Pinčona kaže da je u vremenu „masovnih medija i gotovo potpunog gubitka privatnosti“, uspeo u nečemu što, praktično, nijednom savremenom piscu nije pošlo za rukom – „ostao je anonimn, sakriven, daleko od znatizelje javnosti“, čime je uspeo da, u velikoj meri, ostvari ideju o „smrti autora“, na taj način „prepuštajući da se pisanje i sam tekst sažmu tamo gde im je pravo mesto: u čitaocu“ datog teksta (Pinčon 1992: 173). Međutim, kada Pinčonovim delima pristupi, po Petrovićevoj

* jocika_89@yahoo.com

** Rad je nastao u okviru doktorskih akademskih studija na Filološkom fakultetu u Beogradu (modul: Književnost), na predmetu Savremene studije kulture IV, pod mentorstvom prof. dr Aleksandra Petrova i prof. dr Aleksandre Vraneš.

(2005: 178) definiciji, određena društvena grupa koja se bavi izučavanjem visoke književnosti – koju, inače, odlikuje kritički odnos prema društvu, kao i transcendiranje savremene civilizacije – pomenuto 'sažimanje' poprma sasvim poseban tok, a naročito kada se uzme u obzir činjenica da je *Objava broja 49* čvrsto utemeljena u stvarnost perioda u okviru koga je i nastala, kao i da daje preciznu sliku života u Kaliforniji šezdesetih godina XX veka. Drugi po redu Pinčonov roman, pomenut u naslovu ovog rada, nastao je 1966. godine, u turbulentno vreme koje je obeležila pojava kontrakulturnog pokreta, koji se suprotstavljao vladajućoj kulturi preko brojnih promena koje su zajedno činile društvenu matricu seksualne revolucije (Escoffier 2003: 2). U njenoj srži su se nalazili kako prihvatanje seksualnog odnosa dvoje odraslih ljudi koji nisu u braku, tako i promene stavova po pitanju izražavanja seksualnosti, kao i seksualne orijentacije, pri čemu su ohrabrivani mnogi vidovi eksperimentisanja (Escoffier 2003: 3). Seksualna revolucija šezdesetih godina se ne može jednostavno posmatrati, s obzirom na to da je bila isprepletana sa mnogim drugim značajnim društvenim promenama. Između ostalog, dva radikalna talasa, koja su obeležila ovu živopisnu 'kontrakulturnu' deceniju, uključuju bit generaciju ('The Beat Generation') – grupu američkih pisaca koji su zagovarali odbacivanje dominantnih američkih vrednosti, eksperimentisanje sa drogama i alternativnim vidovima seksualnosti – i hipike, ponikle iz prethodnih, koji su istupili protiv vlasti vodeći se idealima ljubavi i mira, pritom se prepuštajući različitim vidovima zadovoljstva usresređenih na telo.¹ Stilovi života i umetnosti su se vidno promenili: nosile su se duge kose i kratke suknje; halucinogene droge, kao i psihodelična umetnost postale su deo strategije kako bi se preispitala društvena stvarnost i prihvaćena shvatanja vezana za ponašanje i polove (Vukčević 2010: 393). Dakle, može se zapaziti da je u drugoj polovini XX veka, došlo do zamene paradigmi, i to prelaskom sa epohe modernizma na postmodernizam, gde su već od burnih šezdesetih godina, novi levičari, bitnici, hipici i deca cveća zahtevali: „Raj – odmah“ (Epštejn 2009: 173, 174). Postmodernizam, kome *Objava broja 49* uveliko pripada po više osnova, jeste, prema Epštejnu (2009: 175, 176) „erosemiotika, gotovo čulno uživanje u znakovima, u tekstovima, u čitavoj

1 v. Fred Pfeil, "Countercultural Visions", in: Mary Kupiec Cayton, Peter W. Williams (eds.), *Encyclopedia of American Cultural & Intellectual History*, Vol. II, pp. 133-141.

uslovnosti civilizacije i njenim otuđenim formama; to je milina prisvajanja tuđeg i otuđivanja svoga, prebiranje citata i stilova, stavljanje svojih reči pod navodnike i skidanje navodnika sa tuđih reči“; odjednom se otkrilo da je čitav svet dovoljno dotaći, milovati, čime postmodernizam povećava ulogu opipavanja u kulturi. Uzimajući sve prethodno navedeno u obzir, dolazi se do izbora kritičkog ugla istraživanja dotičnog romana savremene američke književnosti, gde se erotizam otkriva i, ujedno, pokazuje kao pristup koji će moći da odgovori kako na kompleksnost ovog romana, tako i na specifičnost vremena kome on pripada, pritom otkrivajući meru u kojoj Pinčonova *Objava broja 49* parira delima same erotske književnosti.

Pre nego što se pristupi analizi datog romana, potrebno je još napraviti i kratak osvrt na erotizam, tj. na njegovo pojmovno-terminološko određenje, kao i kratak istorijat. Čolović (1990: 5) u svom delu kaže: „[lj]ubav i erotizam su isto, ali smo navikli da ovu drugu reč shvatamo nešto uže, kao iskustvo ljubavi doživljeno, razrađeno i uobličeno u sferi telesnog i njegovih opipljivih simbola“. Stoga se erotska književnost doživljava kao ona vrsta književnosti koja je „usresređena na to iskustvo ljubavi, čiji je ekran telo“, a tekstovi su takvi da se „erotsko uzbuđenje čitaoca stavlja u službu estetskog uživanja“ (Čolović 1990: 5). Epštejn (2009: 95) nas usmerava na sličan način, označavajući erotologiju humanističkom disciplinom koja ne proučava polne odnose, nego „ljubav i ljubomoru, želju i uživanje, zabranu i zavođenje, strast i igru kao specifične ljudske fenomene“. U okviru svega navedenog, potrebno je pomenuti i da erotika teži prekomernosti, odnosno, kultivisanju samog uživanja, u skladu sa čim se i izdvajaju dva osnovna tipa erotske prekomernosti ili „erotomanije“ – sladostrašće i razvrat; prvi tip se doživljava kao opojna igra, koja nagomilava u sebi energiju želje, dok je razvrat prazni, podsećajući pritom više na smrtni koštac (Epštejn 2009: 126, 130). Bataj se slaže sa ovim određenjima, definišući erotizam kao svesno praćenje cilja, tj. svesno traženje sladostrašća, pri čemu okolni predmeti preuzimaju ulogu prenosioca i oprašivača želja, obzirom da čulni svet, kako se navodi, postaje „kolorističniji, zvučniji, mirišljaviji i – značajniji“ (Epštejn 2009: 98, 104, 106).

Prateći tok razvoja književnog erotizma, dolazimo i do Ružmona koji, u svom delu, *Ljubav i Zapad*, primećuje da zapadnjačka dela ne veličaju plodnu bračnu slogu, već više govore o „ljubavnoj *strasti*“ koja često predstavlja nesreću, stradanje (Ružmon 2011: 13). „[S]ve u nama i oko

nas veliča strast“, tu – kako je Ružmon naziva – čaroliju, veštu i snažnu retoriku koja uspeva da nas navede da učestvujemo u dogodovštinama o kojima se u romanu govori, kako bismo pronašli neku snagu, nešto što bi postojalo sa one strane sreće i patnje, neko zanosno blaženstvo (Ružmon 2011: 13). Ovo veličanje ljubavne strasti u čijoj suštini se nalazi stradanje, ni danas nije mnogo izgubilo od svoje privlačnosti – ta neodoljiva metafora o kobnoj strasti, tj. povezanosti ljubavi i smrti, ima svoj izvor u mitu o Tristanu i Izoldi, koji datira još iz XIII veka (Čolović 1990: 94; Ružmon 2011: 13). Ako se suviše pojednostavi, može biti označen kao veliki evropski mit o preljubi, dok se sa druge strane može sagledati kao vrsta odnosa između muškarca i žene u određenoj istorijskoj grupi, čiji zakoni, na neki tajanstven i nejasan način, još važe među nama, zbog čega je interesantno uočiti njegovo prisustvo u jednom književnom delu (Ružmon 2011: 15, 16).

Sagledavanje *Objave broja 49* iz ugla erotizma

Već od prve strane romana, Pinčon nas uvodi u taktilnu komunikaciju sa tekstem – dok pratimo njegov razvojni put, zaplet, kulminaciju, kao i (potencijalni) rasplet, mi se sve vreme krećemo kroz jedan postmodernistički svet dodira, spajanja, razdvajanja, zagrljaja i klizanja, u kome su upletene i zamršene istorija, mit, savremeni stilovi života, kao i razne tajne iz prošlosti (Epštejn 2009: 175; O'Donnell 1991: 9). Činjenica da se ime glavne junakinje – Edipa – pominje dva puta u okviru prve rečenice dela, pobuđuje u nama mitološke, Frojdotske i, generalno, simbolične asocijacije (Newman 1986: 69). Međutim, poput erotizma, u okviru koga želja traži uživanje, ali mu se istovremeno i protivi, kao po analogiji, naše asocijacije ubrzo bivaju suzbijene saznanjem da Edipa vodi jedan sasvim običan život u predgrađu (Newman 1986: 69). Bez obzira na to, čitaoci zajedno sa junakinjom kreću u svojevrstu potragu, doduše parodiranu obzirom da se svodi na izvršenje testamenta „izvesnog Pirs Invereritija“, za koga nam postaje jasno da je ranije imao vezu sa Edipom, u trenutku kada ona čitaocima otkriva svoja razmišljanja o hotelskoj sobi u Mazatlanu „čija su se vrata upravo zalupila“ ili belo okrečenoj bisti „Džeja Gulda koju je Pirs držao iznad kreveta, na polici tako uskoj da je uvek strepela da će se nekako stropošitati na njih“ (Pinčon 1992: 5). Ova igra sa čitaocima

će se nastaviti do same poslednje strane dela pomoću raznih motiva, momenata i elemenata, koji će nadalje biti detaljnije analizirani.

Osim mitološkog momenta koji se javlja na pomen Edipinog imena, može se reći da je u romanu prisutan i mit o Tristanu i Izoldi, i to u obliku prilagođenom periodu postmoderne u okviru koje je roman nastao. Naime, Pinčon je u postavku svog dela ugradio „trougao“ koji, kako *Objava* napreduje, menja barem jednog svog „člana“ (Edipa – Mučo – Pirs, Edipa – Mučo – Rouzmen, Edipa – Mučo – Mecger, itd.), čime nam je omogućeno da bolje upoznamo junake romana (a, pogotovo Edipu) otkrivajući njihove skrivene želje, tajne strasti, kao i zadovoljstva. Mora se napomenuti i da Edipa i njen suprug, Mučo, ujedno, u braku imaju „ulogu“ kako prevarenog, tako i nevernog:

Samo pismo nije mnogo govorilo, došlo je kao odgovor na jednu od njenih manje-više nepovezanih škrabotina koje mu je, uz osećaj dužnosti, slala dvaput nedeljno, i u kojoj nije ispovedala svoju scenu s Mecgerom jer će Mučo, osećala je, nekako već to saznati. I potom otići na neku igranku uz ploče u organizaciji njegove stanice KCUF, i pogledaće preko bleštavog poda u sportskoj sali i u jednoj od divovskih ključaonica nacrtanih za košarku ugledaće, pomalo nezgrapnu na štiklama koje je čine nešto višom od dečaka naspram nje, neku Šaron, Lindu ili Mišel, staru sedamnaest godina i pomodnu, a njene baršunaste oči će neumitno, statistički tačno susresti Mučove i reagovati, i stvari će se onda divno razviti, kako već mogu kad otkrijete da ne možete da izbacite obljublivanje maloletnica iz svoje glave [...]. Znala je taj obrazac zato što se već dogodio nekoliko puta, premda je Edipa bila izuzetno fer i pomenula to samo jednom (Pinčon 1992: 40).

Tako Edipa u jednom dahu, koristeći dugu opisnu rečenicu, dočara-va Mučove prevare na slikovit način i, time, omogućava erotici da postane vidljiva – bleštavi pod sale u središtu čije (voajerske) ključaonice stoji pomodna maloletnica baršunastih očiju, a zatim i uzbuđenje koje raste javljanjem svesti svesnog kršenja zakona i činjenja prestupa, na koje se još dodaje prevara bračnog druga koju namerava da počini Mučo, disk-džokej radio stanice KCUF, što je zanimljiv izbor naziva, obzirom da pročitano unazad otkriva žargon omladine vulgarne sadržine. Sa druge strane, prateći Edipu, mi konstantno zatvaramo „trougao“ novom (trećom) osobom, kako je prethodno navedeno, čime u prvi plan dospeva neobičan odnos

supružnika. Ružmon (2011: 215) ovu savremenu krizu braka pojašnjava činjenicom da su strast i brak „u suštini nespojivi. Njihova polazišta i ishodišta se razlikuju[, kako sam kaže, a] [i]z činjenice da zajedno postoje u našim životima nastaju mnogi nerešivi problemi“. Na kraju zaključuje da je strast „najveće iskušenje koje svaki čovek jednom treba da doživi“, i dodaje da su pun život „osetili samo oni koji su „kroz to prošli““ (Ružmon 2011: 215). Stiče se utisak da okretanje mitu, donekle, predstavlja rešenje, jer strasti pruža „nekakav *modus vivendi*“, što je možda razlog njegovog pojavljivanja u romanu u različitim vidovima, kako bi se napravila ravnoteža i junacima omogućilo da nastave sa svojim načinima života (Ružmon 2011: 215).

Interesantno je sada, iz ovog ugla, napraviti osvrt na Edipin odnos sa porodičnim advokatom, Rouzmenom, ili preciznije, njegov odnos prema Edipi. Erotski momenat se susreće u odlomku u kome Rouzmen (koji je i sam u braku) pokušava da dodiruje Edipu stopalom ispod stola. Njegova igra zavodjenja je utoliko uzbudljivija zbog kršenja moralnih normi, a pojačavanje (njegove) želje dovodi do toga da ponudi Edipi beg, koji se, i inače, često vezuje za motiv preljube: „Otišli su zajedno na ručak. Rouzmen je pokušao da je dodiruje stopalom ispod stola. Ona je nosila čizme, i nije baš nešto osećala. Stoga, zaštićena, odlučila je da ne pravi nikakvu gužvu. »Pobegni sa mnom«, reče Rouzmen kad im je stigla kafa“ (Pinčon 1992: 15). Za Edipu možemo reći da nad njom u ovom trenutku vlada „zakon Dana“, tj. moralni zakon o koji ona ne želi da se ogluši i, usled nedostatka noćnog aspekta koji sa sobom nosi mistični procvat, ona suzbija ovakvo Rouzmenovo ponašanje (Ružmon 2011: 159, 161). Imajući na umu i činjenicu da je „zlatno pravilo“ erotike „[h]oću da me ti hoćeš“, kao i da erotska želja podrazumeva dijalog „moje želje sa drugim željama“, ne iznenađuje nas njegovo povlačenje ili „predaja“ nakon suočavanja sa Edipinim odsustvom želje, koje onemogućava bilo kakav dalji dijalog (Epštejn 2009: 101, 102). Međutim, što roman dalje napreduje, a Edipa biva više uvučena u izvršenje Pirsovog testamenta, stiče se utisak da „tama“ počinje da okružuje glavnu junakinju i, istovremeno, joj omogućava da preseče zabranjene granice i, time, dođe do razvoja pravog erotskog događaja (Epštejn 2009: 118). Pomenuta tama je simbolično predstavljena kroz lik Pirsu Invereritija, koji Edipu podseća na njenu smrtnost, tu svest čoveka koja dovodi do bujanja erotizma. Mi inače, o Pirsovom identitetu,

od koga sve polazi, slabo šta saznajemo; kritičari za njega kažu da pre predstavlja kulturni simulakrum, nego originalnu osobu, kao i da njegov izbor glasa Lemonta Krenstona² pri poslednjem telefonskom razgovoru sa Edipom, ukazuje na to da je Pirs senka nadvijena nad Edipinim životom, ali isto tako i njen alter ego, tj. senka po Jungovom shvatanju i formulaciji (Grant 1994: 13, 14). Mada je početna analiza pokazala Edipu koja deluje kao osoba koja je težila tome da potisne svoje želje, celokupna (novonastala) situacija u koju ju je Pinčon stavio, kako se može zapaziti, vodi ka utoljavanju istih, o čemu će nadalje biti više reči.

Mitološke asocijacije se kod čitalaca javljaju i kada Edipa dospe do mesta San Narciso, označenog kao uredne grupe urbanih koncepata, i rešava da odsedne u jednom neobičnom motelu, Ehini dvorovi:

Nimfa od obojenog pleha, s belim cvetom u rukama, podizala se nekih trideset stopa u vazduh, a na reklamnom panou, osvetljenom neonom uprkos sunčevoj svetlosti, pisalo je »Ehini dvorovi«. Nimfino lice ličilo je znatno na Edipino, što je nju manje iznenadio od skrivenih ventilatora koji su stalno nadimali njen hiton od gaze i otkrivali ogromne dojke s grimiznim vrhovima i vitke ružičaste butine. Smešila se nakarminisanim i javnim osmehom, ne baš osmehom prostitutke ali svakako ne osmehom nimfe koja vene od ljubavi. (Pinčon 1992: 22)

Nimfa opisana u ovom odlomku, idealno oslikava reklamno-erotsko društvo u kome Edipa živi, koje teži kako organizaciji, tako i pojačavanju želje; umesto da predstavlja čestito i smerno biće, ova nimfa sa kraja 60-tih godina XX veka, oslobođena brojnih pritisaka i represije, buntovno staje na čelo revolucije, opisane na početku rada, simbolično pozivajući na različite vidove sloboda (Epštejn 2009: 162). Upravo u ovakvom okruženju i, pritom, pod okriljem noći, dolazi do otkrivanja Edipine svesti, 'ogoljavanja' njenih sklonosti i potisnutih nagona, kao što to ventilatori čine sa nimfinim 'pokrivačima'. Od trenutka kada otvara vrata svoje motelske sobe suizvršitelju testamenta, Mecgeru, čitaocima je jasno da će se

2 Tokom tridesetih godina XX veka, na radiju je počelo emitovanje emisije „Senka“ („The Shadow“), koja je postala izuzetno popularna u Americi, što je rezultiralo njenim emitovanjem narednih dvadeset godina. Što se Lemonta Krenstona tiče, on je najpoznatiji alter ego Senke, misterioznog junaka koji pomaže u borbi protiv kriminala. (Grant 1994: 14)

između njih dvoje nešto odigrati: „Te večeri pojavio se i advokat Mecger. Ispostavilo se da tako dobro izgleda, da je Edipa u prvi mah pomislila da je Oni, neko tamo gore, doista zezaju. [...] Zastao je u njenim vratima, duguljasti bazen svetlucao je iza njegovih leđa pod blagom difuznom svetlošću s noćnog neba“ (Pinčon 1992: 24). Duge opisne rečenice nastavljaju da se nižu jedna na drugu: „Njegove ogromne oči, plamteće, s gustim trepavicama, zločesto su joj se smeškale; ona virnu iza njega [...], ali nigde nikoga osim njega i prijateljske boce francuskog vina božole [...]. Edipa nije bila planirala ništa posebno te večeri osim da odgleda seriju »Bonanca« na TV. Stoga se presvukla u elastične uske farmerke i čupavi crni džemper, i potpuno raspustila kosu. Znala je da dobro izgleda. »Uđite«, rekla je“ (Pinčon 1992: 24). Prvi put se u romanu pojavljuje ova Edipina skrivena strana, koja je inače dobro „zamaskirana“ svetlošću dana – pred njom stoji Mecger, koga doživljavamo kao „predmet“ njene erotske želje, pri čemu se zapaža da je cela okolina erotizovana, obzirom da imamo dosta estetskih opisa – duguljasti svetlucavi bazen, blaga difuzna svetlost noćnog neba, plamteće oči s gustim trepavicama i ona, u pripijenom džinsu, raspuštene kose. Otvaranjem boce vina, započinje igra zavodjenja ova dva sladostrasnika koji, dok pričaju i polako ispijaju piće, prate film na televiziji, u kome je Mecger igrao kao dete: „Edipa ponovo napuni čašu. Sada su već ležali, zagledani u ekran, dok su im se bedra ovlaš doticala. [...] [Ona] vide da su odjednom ostali bez vina. »Aha«, reče Mecger i iz unutrašnjeg džepa na sakou izvuče flašu tekile. »Nema limuna?« upita ona s filmskom veselošću. »Nema soli?« [...] »U nevolji ste«, reče Edipa, zagledana u televizor, svesna njegove butine, tople kroz njegovo odelo i njene farmerke“ (Pinčon 1992: 27, 28, 29). Ishod filma, u ovom trenutku, postaje predmet njihove opklade: „»Kladim se u flašu nečega. Tekile, je l’ u redu? Da niste uspeli.« [...] Zamislio se. »Još jedna flaša večeras sasvim bi vas uspavala«, odlučio je. »Ne može.« »U šta onda hoćete da se kladite?« Znala je. Tvrđoglavo su se gledali pravo u oči [...]. »U redu«, popustila je na kraju [...] »prihvatam. Kladimo se u šta god želite. Da nećete uspeti. [...]«“ (Pinčon 1992: 30). Prilikom čitanja ove scene koja se odvija u motelu, pred našim očima se pokazuje sva ironija erotizma; baš kao što Epštejn (2009: 151) kaže, „princip zadovoljstva sadrži potrebu za kontrastom u samom sebi. Da bi se uživalo, potrebno je želeti, a da bi se želelo, treba odgađati utoljavanje želje, štaviše, naučiti da se izvlači uživanje iz same te neutoljivosti“.

Upravo tako se i odvija dijalog Mecgerovih i Edipinih erotskih želja – one sve vreme postavljaju prepreke sopstvenom postizanju zadovoljstva i time samo dolazi do njihovog dodatnog pojačavanja: „»Pošteno, dogovoreno«, razvuče Mecger i uze joj ruku kao da će se rukovati zbog opklade, a umesto toga poljubi je u dlan, ostavivši načas suvi vrh svoga jezika među brazdama njene sudbine, nepromenljivim slanim linijama njenog identiteta. Tada se upitala da li se to doista događa na isti način kao, recimo, kad je prvi put legla u krevet s Pirsom, mrtvacem. Ali tada ponovo poče film“ (Pinčon 1992: 30).

Edipino i Mecgerovo ponašanje, kao i njihove zamisli, nastavljaju da deluju nadražujuće i, kod oboje, po Čolovićevim (1990: 25) rečima „raspaljuju, podstiču kretanje nervnog fluida“ i potvrđuju činjenicu da što se više vremena i truda koristi pri komplikovanom ritualu udvaranja, time radost zbližavanja dodatno jača: „»Da li je ovo pre ili posle?« upita ona i pruži ruku sa flašom tekile, a taj pokret dovede njenu levu dojku u područje Mecgerovog nosa. Neizdrživo komični Mecger ukrsti očima pre nego što je odgovorio. [...] »Ma, recite.« Gurnula mu je nos postavljenim vrhom prslučeta i nalila piće. [...] »Samo napred«, reče Mecger, »postavljajte pitanja. Ali za svaki odgovor moraćete nešto da skinete. Nazvaćemo to 'Botičelijev strip-tiz'.«“ (Epštejn 2009: 156; Pinčon 1992: 31). Edipa nastoji da im oboma obezbedi dopunsko uživanje; stoga, da bi prihvatila Mecgerovu igru, odlučuje da na sebe stavi „pokrivače“, koji će zatvoriti put „seksualnoj strasti“, ali će zato beskrajno proširiti „oblast erotskih strasti“, „eronizujući“ sve oko sebe – ušunjavši se u kupatilo u kome se nalazio plakar, obukla je na sebe „skoro sve što je ponela na put“ da joj se učinilo „da se satima oblačila“: „šest pari gaćica u probranim bojama, pojas, tri para najlon-čarapa, tri grudnjaka, dva para rastegljivih pantalona, četiri kratka kombinezona, jednu crnu haljinu uz telo, dve letnje haljine, šest sukanja, tri džempera, dve bluze, šareni ogrtač, svetloplavi penjoar i staru kućnu haljinu od orlona“ (Epštejn 2009: 152; Pinčon 1992: 31). Samo par trenutaka kasnije, Pinčon ih stavlja u pomalo komičnu situaciju u kojoj su ležali priljubljeno jedno uz drugo na podu kupatila, nakon Edipinog nespretnog poteza koji je doveo do toga da bočica laka za kosu, uz strahovit pritisak, počne da leti po prostoriji, ostavljajući za sobom veliku lepljivu maglu mirišljavog laka, dok je polomljeno staklo svetlucalo svuda po podu – čime su, ponovo, obezbeđeni estetsko-erotski momenti. Ovo de-

šavanje je privuklo pažnju recepcionera, Majlsa, koji je sa svojim bendom – Paranoici – (voajerski) posmatrao šta par radi; ona ulazi u komunikaciju sa njima i, imajući u vidu igru zavođenja koja se u tom trenutku odvija, kao i opojnu i nadražujuću moć muzike, traži Paranoicima da im izvedu serenadu: „zašto onda ne biste svi vi, znate, izašli napolje. I nešto opevali. Ovakve stvari uspešne su samo uz dobru muziku. Pevajte nam serenadu“ (Pinčon 1992: 33). Pinčonovi junaci, kako vidimo u ovoj sceni, i dalje biraju mnoštvo zaobilaznih puteva, odgađajući zadovoljstvo i, ujedno, izbacujući erotiku u prvi plan, sa ciljem da kultivišu samo uživanje, kako je već ranije pomenuto. „»Možda biste kasnije«, stidljivo ih pozva jedan od Paranoika, »mogli da nam se pridružite pored bazena.« »Zavisi od toga koliko ovde bude toplo, momci«, namignu im vesela Edipa“ (Pinčon 1992: 33). Naše praćenje motelske scene se dalje nastavlja. Njih dvoje se pridižu i polako dolaze do prozora sa namerom da slušaju (traženu) pesmu, pri čemu Mecger prilazi Edipi sa leđa kako bi joj obuhvatio grudi – jednu od „najerogenijih“ zona tela, kako to Epštejn (2009: 77) definiše, obzirom na odliku elastičnosti, tj. nespojivosti-nerazdeljivosti dva tela, koja se „u isto vreme međusobno i utiskuju i istiskuju“. Serenada, koju bend izvodi, prigodno ovoj prilici, sadrži motive noći i meseca koji se često vezuju za erotiku: „Dok ležim i gledam mesec/ Na samotnom moru,/ Gledam kako samotnu plimu/ Nosi k’o utehu mom bolu,/ Taj mirni mesec bez lica/ [...] I ti sama ležiš noćas,/ Sama k’o što sam ja,/ Samotna devojka u samotnom stanu, ali tako ti je to,/ I zato stišaj svoj samotni plač./ Kako da ti dođem, da ugasm mesec i vratim plimu?“ (Pinčon 1992: 34–35). Nakon tendenciozne parodije ljubavne pop-rok pesme, ovako postavljena atmosfera, navodi Edipu i Mecgera da se vrate Botičelijevom striptizu, gde je postavljanje pitanja pratilo „progresivno skidanje odeće koje je, činilo se, uopšte nije približilo nagosti, [zatim] pijenje, neumorni žamor glasova i gitara s ruba bazena“ (Pinčon 1992: 36).

Nakon date opaske glavne junakinje romana, zanimljivo je napraviti kratak osvrt na dosadašnji tok analize. U ovom trenutku, može se izneti zapažanje da Edipina scena sa Mecgerom zapravo predstavlja prvi pravi erotski momenat u romanu jer, dok su svi prethodni slični događaji bili davani samo u naznakama ili sadržali šture opise, priprema njihovog ljubavnog čina je čitaocima predočena kroz obilje detalja na priličnom broju strana, praćenih brojnim estetskim elementima i slikama kao nužnim čini-

ocima erotskog uzbuđenja. Prisutni su svetlucavost, sjaj, raspaljujuća moć noći, mesec kao neizostavni erotski element koji suzbija moralna načela dana, i želja dva ljubavnika da, kroz bliskost jedno sa drugim, dožive „spajanje sa samim sobom“, tu čulnu transcendenciju sebe kroz drugog (Epštejn 2009: 56). Za ovakav čin, Pinčon je, pritom, prigodno izabrao mesto (koje u potpunosti upućuje na mit o Narcisu) – grad San Narciso u kome se nalazi motel, Ehini dvorovi, za čiji bazen mnogi kritičari kažu da je ekvivalent Narcisovom, u kome on vidi svoj fatalan odraz (Grant 1994: 33). Tokom kratke pauze (između njihove igre zavođenja i samog odnosa), čitaoci vide Edipu kako, poput pomenutog mitološkog junaka, stoji ispred razbijenog ogledala u kupatilu tražeći svoj lik, dok je prožima užas prolaznosti života, starenja i neizbežne smrti. Ovde još treba dodati i Epštejnove (2009: 136) reči o najvećem uživanju, koje nam upravo naša smrtnost i čin obnavljanja sebe u drugima daje na poklon – „[s]vest o svojoj smrtnosti pojačava erotsku napetost: strast postaje žešća, očajnija, tela se jače sapliću, dublje prodiru jedno u drugo, na granici budućeg nebića. Čini se da spajajući se ili upijajući se jedno u drugo, mogu biti u stanju da se održe na ivici tog ponora“. Stoga, osvešćena strahotom kraja, Edipa ne želi da, sa svanućem novog dana, Mecger nestane, već ima želju da produži uživanje u sebi i za sebe, (naravno) mimo reproduktivnih ciljeva (Epštejn 2009: 137). Sa ovakvom postavkom sada, nakon zaista pažljivog opisa pripreme ljubavnog čina i davanja svih njegovih pojedinosti, Pinčon kratko, u jednom dahu maltene, opisuje i sam čin. Ušavši u sobu iz kupatila, Edipa zatiče „uzbuđenog“ Mecgera kako spava u donjem vešu; u isto vreme, „[n]a ekranu, Novozelandani i Turci nabi-jali su se na bajonete“ (Pinčon 1992: 36–37). Falusni oblik bajoneta, kao i generalna aluzija koja je sadržana u ovim rečima (i prizoru), rasplamsala je Edipinu strast i bila joj je dovoljno sugestivna:

Edipa kriknu i pojuri prema njemu, pade preko njega i poče da ga ljubi ne bi li ga probudila. Njegove svetlucave oči otvoriše se i probodoše je, i ona kao da oseti oštrinu negde između svojih dojki. Opustila se uz ogroman uzdah koji je oslobodi svake krutosti kao kakve mitske tečnosti; toliko je bila slaba, da nije mogla da mu pomogne da je svuče; trebalo mu je 20 minuta, i za to vreme on ju je prevrtao, nameštao čas ovako čas onako, kao da je on, pomislila je, uveličana devojčica, kratke kose i energičnog lica, s lutkom Barbikom. Možda je jednom ili dvaput utonula u san. (Pinčon 1992: 37)

Probudila se kada je odnos bio u toku, kako sama to kaže: „upala je upravo u seksualni krešendo u progresu, kao rez u sceni u kojoj se kamera već kreće. [...] Njen i Mecgerov klimaks, kad je do njega došlo, podudario se s trenutkom u kojem je svako svetlo u sobi, uključujući televizor, iznenađeno riknulo, crklo, pretvorilo se u mrak. Bilo je to neobično iskustvo“ (Pinčon 1992: 37). Vreme se, za njih dvoje, privremeno zaustavlja u ovom trenutku, dajući signal za „prelazak čitavog procesa telesne bliskosti u jedan nepokretan ansambl“ (Epštejn 2009: 149). Tu se ovaj odeljak privodi kraju: „Kad se svetlo ponovo upalilo, [...] ona i Mecger [su] ležali isprepletani usred odeće i isprolivanog burbona“, a na „TV ekranu pokazaše se otac, pas i Bejbi Igor, zatočeni u sve mračnijoj »Justini«, dok se nivo vode neumitno podizao“ (Pinčon 1992: 37).

Pojedini kritičari ranije pomenutu scenu sa bajonetima, koju Edipa zatiče na TV-u po povratku u sobu, dovode u vezu sa susretom koji je kasnije imala sa Džonom Nefastisom; on će ponuditi Edipi da imaju odnos ispred televizora, mada će stimulus ovog puta biti manje nasilan – sama pomisao na rojeve Kineza, to obilje života, uzbudiće Nefastisa (Grant 1994: 42). Iako bi se njen podsticaj u epizodi sa Mecgerom praktično mogao označiti sadističkim, s obzirom da je izuzetno nasilna scena izazvala potres u njenom električnom fluidu i dovela je u stanje sladostrasnog pijanstva, Nefastisov začim erotskog života će joj biti u toj meri neprihvatljiv i odbojan da će (ovog puta) pobeći od užasa (Čolović 1990: 23, 30):

Nefastis joj pride i obgrli je oko ramena. »U redu je«, reče on. »Molim vas, ne plaćite. Dodite na kauč. Vesti treba da počnu svakog časa. Možemo tamo to da obavimo.« »To?« reče Edipa. »Da obavimo? Šta to?« »Da imamo seksualni odnos«, odgovori Nefastis. »Možda će večeras biti nešto o Kini. Volim to da radim dok govore o Vijetnamu, ali Kina je najbolja. Pomisli na sve te Kineze. Na rojeve Kineza. Na to obilje života. To celu stvar čini znatno više seksi, je l' tako?« »Fuj«, vrisnu Edipa i pobeže, dok je Nefastis pucketao prstima i jurio za njom kroz mračne sobe na onaj samo-ti-daj-devojičice način koji je besumnje naučio gledajući TV. [...] ona zatutnja niz stepenice, prebaci maramu preko registarske tablice na kolima i stušti se uz škripu kočnica niz Telegraf. (Pinčon 1992: 100)

Obrazloženje za ovakvu njenu reakciju, koja u određenoj meri nalikuje onoj sa advokatom Rouzmenom, može se ponovo potražiti u nedo-

statku dijaloga želja, ali i moralnim normama dana, koje sputavaju Edipino prepuštanje čulnim uživanjima, za razliku od slučaja sa suizvršiteljem testamenta, Mecgerom.

Tokom čitanja *Objave broja 49*, može se primetiti da se sa Edipinim ljubavnim „trouglovima“ (što pravim, što onima u pokušaju), konstantno preklapa njena potraga za značenjem reči Tristero, koju je čula tokom izvođenja jedne drame, *Kurirova tragedija*, fiktivnog pisca Ričarda Vorfingera. Pored svih funkcija koje ova drama ima pri analizi dela, zanimljivo je istaći da je Pinčon u njoj napravio spoj mitoloških i sadističkih, kao i mazohističkih elemenata, prikazujući nam tipično Sadove junake koji vrhunsko zadovoljstvo pronalaze u zločinu, to jest u negativnom moralnom činu (Čolović 1990: 28). Kod prikazanih junaka, može se uočiti da su za njih izvor slasti poroci koji im omogućavaju ujedno i moralnu i fizičku jezu – oni nadražuju sebe raznovrsnim oblicima rodoskrvnuća, kako će pokazati naredni odlomak (Čolović 1990: 32). Sem asocijacije koju dobijamo preko pomena imena glavne junakinje, mit o Edipu oživljava još jednom u ovoj drami, preko pričavanja njene radnje:

Edipa je potpuno utonula u pejzaž zla koji je Ričard Vorfinger uobličio za svoju publiku iz sedamnaestog veka [...] zli vojvoda Anđelo smišlja šemu za sjedinjavanje [dva] vojvodstva [...], i namerava da svoju sestru Frančesku, jedino dostupno kraljevsko žensko čeljade, uda za Paskvalea [...]. Jedina prepreka na putu tom sjedinjavanju jeste činjenica da je Frančeska u stvari Paskvaleova majka [...] U jednoj zabavnoj sceni Frančeska delikatno nastoji da podseti svoga brata na društvene tabue protiv incesta. Izgleda da je na njih zaboravljala, odgovara Anđelo, tokom onih deset godina kad su on i Frančeska održavali *svoju* vezu. [...] počeo [je] da pipa svoju sestru i da joj glode vrat; dijalog modulira u grozničave figure neumerene želje i scena se okončava kad se par sruši na divan. (Pinčon 1992: 58–59, 60)

Imajući na umu da je jezik prožet metaforama dodirivanja, možemo zapaziti da je za opis ovog skarednog odnosa brata i sestre, Pinčon sa namerom izabrao reči 'pipa' i 'glode', kako bi se dodatno istakle životinjske, a ne ljudske odlike ovih junaka – nijedan od ovih glagola u sebe ne uključuje nežnost, niti suptilnost; najčešće se za psa kaže da 'glode' kost, a 'pipanje' se smatra grubim gestom koji izručuje unutrašnje na vi-

delo, obelodanjuje tajnu, ukida stid (Epštejn 2009: 83, 84). Ali, sadovski tipovi junaka i uživaju u prestupima koje čine u okviru oblasti moralnih i religijskih vrednosti, pa nas Pinčon pri kraju romana upućuje u još jedan segmenat svoje izmišljene drame – Edipa u društvu profesora Borca gleda ilegalne mikrofilmove „s ilustracijama iz izdanja u Vatikanu“, koje on naziva porno-slikama: „Ilustracije su bili drvorezi, urađeni s onom grubom žurbom da se vidi završeni proizvod koja uvek obeležava amatera. Pravu pornografiju daju nam samo strpljivi profesionalci. [...] Ovde Paskvale, [...] jedan od rdavih likova, stvarno ženi svoju majku i imamo celu scenu koja se odigrava tokom njihove prve bračne noći. [...] Obratite pažnju na to da se figura Smrti često pojavljuje u pozadini“, što je nekako nerazdvojno od erotizma, kako je, prethodno, analiza i istakla (Pinčon 1992: 145).

Zaključak

Kada se sve sumira, erotizam se pokazuje kao izuzetno koristan i zanimljiv kritički pristup, koji ističe u prvi plan pojedine elemente dela koji bi, u drugim okolnostima i sa drugačijim metodama analize, ostali u potpunosti neistraženi. Dok, sa jedne strane, savršeno pokriva kompleksnost doba postmodernizma, uživanja u raznim čulnim stimulusima, u okviru koga je roman nastao, erotizam istovremeno, sa druge, pomaže u slikanju junaka i njihovih tajnih začina erotskog života. U svemu tome, idealizovani erotizam, koga sa sobom nosi kultura Zapada, podrazumeva postojanje mitskih struktura na čijim temeljima će se graditi erotika i pomenute strasti. Zato oživljavanje nekoliko različitih mitova u *Objavi broja 49* (o Edipu, Tristanu i Izoldi, kao i Narcisu i vili Eho) ističu kod junaka, a pogotovo glavne junakinje, Edipe, sve one odlike, tj. karakteristike ljudi bez kojih erotika ne bi mogla da ispliva na površinu i postoji – ljubav, ljubomoru, strast, požudu, želju, uživanje, zavođenje, igru. Kako je analiza pokazala, erotika u naslovnom romanu živi u ljubavnim trouglovima, a njena estetska strana je najviše dolazila do izražaja u dugim rečenicama koje su obilovale opisima, čija je funkcija bila da raspaljuju maštu i dovede do uzbuđenja. Neizostavni elementi su bili noćna tama koja, kako smo videli, suzbija moralne zakone i načela dana, zatim bleštavilo koje mesec obezbeđuje u pojedinim scenama, a među erotskim motivima su se na više

mesta pojavile zavodljive baršunaste oči koje junake (zajedno sa drugim stimulusima) lako navode na kršenje normi, što je samo pojačavalo i nagomilavalo njihovu erotsku želju, umesto da je suzbije. Ne treba zaboraviti ni ulogu čovekove svesti o sopstvenoj smrtnosti, koja Edipu navodi da se, u najdužoj i najdetaljnije opisanoj erotskoj sceni romana, grčevito uhvati Mecgera i sa njim stupi u odnos pod uticajem alkohola i uz sadistički nadražaj koji dopire sa ekrana televizora – neprijatelja koji se „nabijaju“ na bajonete. Sve u svemu, na kraju se može reći da *Objava broja 49*, kao jedno postmodernističko delo, u velikoj meri uživa u taktilnim dijalozima sa ranijim tekstovima i brojnim motivima, čime se dobija paralela sa delima erotske književnosti, a kako bi uspelo da proдре u, i objedini, različite kulture, a ujedno i omogući igranje sa raznim stilovima, ono evidentno „eksploatiše“ erotizam na jedan interesantan način, obezbeđujući svojim čitaocima dovoljno senzualnosti kojom se uzdiže um, ali (istovremeno) i stimuliše telo.

Literatura

- Čolović, I. (1990). *Erotizam i književnost: Ogledi o Markizu de Sadu i francuskoj erotskoj književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.
- Epštejn, M. N. (2009). *Filozofija tela*. Prevela Radmila Mečanin. Beograd: Geopoetika.
- Escoffier, J. (ed.) (2003). *Sexual Revolution*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Grant, J. K. (1994). *A Companion to The Crying of Lot 49*. Athens and London: The University of Georgia Press.
- Newman, R. D. (1986). *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia: University of South Carolina Press.
- O'Donnell, P. (ed.) (1991). *New Essays on The Crying of Lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petrović, S. (2005). *Kulturologija: Drugo dopunjeno i izmenjeno izdanje*. Beograd: Čigoja štampa.
- Pfeil, F. (2001). Countercultural Visions. In Mary K. C. and Peter W. W. (eds.) *Encyclopedia of American Cultural & Intellectual History*, 2. New York: Charles Scribner's Sons. 133–141.
- Pinčon, T. (1992). *Objava broja 49*. Preveo David Albahari. Novi Sad: Svetovi.
- Ružmon, D. (2011). *Ljubav i Zapad*. Preveo Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik.
- Vukčević, R. (2010). *A History of American Literature: precolonial times to the present*. Beograd: Filološki fakultet.

Jovana Srećković

Summary

EROTICISM IN THOMAS PYNCHON'S *THE CRYING OF LOT 49*

The second half of the 20th century – when *The Crying of Lot 49* was written – brought with itself a postmodern state of enjoyment and tactile communication, on top of which the modern affirmation of eroticism provided a different approach to the analysis of texts. The aim of this research paper is to interpret the novel in terms of eroticism, as well as reveal the extent to which Pynchon's *The Crying of Lot 49* can be said to resemble the works of erotic literature. Firstly, facts related to the novel are provided, together with 1960s characteristics, followed by the definition of the term – erotism. Later on, the detailed analysis has managed to both meet the aim of the paper and reveal the esthetic and artistic values of this Thomas Pynchon's exquisite literary work.

Key words: erotism, *The Crying of Lot 49*, Thomas Pynchon, postmodernism, erotic literature.