

Sergej L. Macura*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet
Srbija

PROSTORNO-VREMENSKA TAČKA GLEDIŠTA U PRIPOVIJETKAMA TOMASA PINČONA**

Originalan naučni rad
UDC 821.111(73)-31.09 Pynchon T.

Rad se bavi primjenom jednog plana u okviru analize Borisa Uspenskog, koji se usredsređuje na prostorno-vremensku tačku gledišta kao jedan od ukupno četiri nivoa javljanja ovog narativnog postupka u umjetničkom tekstu. Složenost kompozicije i poteškoće pri čitanju prate ovog autora od početka karijere, o čemu svjedoče i prvi objavljeni kraći prozni tekstovi, a posebno priča „Entropija“, još uvijek zastupljena u antologijama američke proze. Cilj rada je da pomnim praćenjem izmjene položaja naratora u prostoru, a manje u vremenu, omogući lakše razumijevanje jednog sloja složene Pinčonove proze. Pripovjedač se u prostoru: a) ne mora vezati ni za jedan lik, b) može se približiti jednom ili c) grupi od više njih, s tim da se prostornoj tački gledišta na mahove pridodaje i ideološka, koja se može očitovati kao naratorovo slaganje ili neslaganje sa mišljenjem lika. Vremenska tačka gledišta uglavnom se realizuje kao spoljna (pripovjedač ne nastanjuje isto vrijeme kao i lik), ali nalazi se i nekoliko primjera koji bi mogli služiti kao ilustracije unutrašnje (pripovjedač se nalazi u istom vremenu kad i lik).

Ključne riječi: prostorno-vremenska tačka gledišta, položaj pripovjedača u prostoru, položaj lika u prostoru, ideološka tačka gledišta, spoljna vremenska tačka gledišta, unutrašnja vremenska tačka gledišta, Tomas Pinčon, Boris Uspenski.

1. Uvod

Ruski semiotičar Boris Andrejevič Uspenski (Борис Андреевич Успенский, rođ. 1937) napisao je možda najzanimljiviju knjigu od svih članova Moskovsko-tartuske škole teorije književnosti, studiju tačke gledišta u *Poetici kompozicije (Поэтика композиции, 1970)*, opremljenoj impresivnom metodologijom i tipologijom opisivanja ove tehnike (Dagle, 1975: 77). Za njega je izučavanje strukture umjetničkog teksta moguće na više načina, ali u ovom slučaju dominantna je analiza putem tačke gledišta, tj. tačaka gledišta sa kojih se u umjetničkom djelu pripovijeda i koje uzajamno djeluju jedna na drugu. Uzgredno navevši problem tačke gledišta u svim dvoplanskim umjetnostima (za slikarstvo je to perspektiva, za kinematografiju je montaža, a za pozorište položaj gledaoca), prelazi na književnost u uopštenom smislu, dakle, na rezultate prethodnih naučnika (Bahtina, Vološinova, Vinogradova i

* Filološki fakultet u Beogradu, Studentski trg 3, 11000 Beograd, Srbija; e-mail:

sergej.macura@fil.bg.ac.rs

** Ovaj članak je prefađeni dio poglavlja doktorske disertacije u nastajanju, *Pripovjedni postupci u djelima Tomasa Pinčona*, pod mentorstvom prof. dr Radojke Vukčević.

drugih) koje je sintetisao i uopštio, a ne podredio samo jednom piscu i njegovoj poetici. Planovi na kojima se može izučavati pitanje tačke gledišta obuhvataju sljedeće:

- 1) ideološki
- 2) frazeološki
- 3) prostorno-vremenski
- 4) psihološki

Pošto svi nivoi i podnivoi sa pripadajućom građom nude obilje primjera koji prevazilaze okvire jednog članka, ovaj tekst baviće se prostorno-vremenskim osobinama tačke gledišta u narativnim tekstovima kako ih razmatra Uspenski, sa primjenom na pripovijetke Tomasa Pinčona (Thomas Pynchon, rođ. 1937). U slučaju trećeg plana, položaj pripovjedača (ili posmatrača) može se podudarati ili ne podudarati sa položajem određenog lica u djelu – ako ličnost uđe u sobu, pa vidimo opis sobe, ako izađe na ulicu, i čitamo opis ulice, pozicija se podudara; katkad se autor može ideološki razilaziti sa likom, ali zadržati prostorni položaj „saputnika“ u proznim situacijama, a u *Braći Karamazovima* (*Братья Карамазовы*, 1880) pripovjedač se na mahove nalazi pored Aljoše, pa pored Dmitrija, ali ne opisuje događaje obavezno sa pozicije datog junaka. U scenama velikih bitaka autor može „objektivom“ kliziti sa jednog na drugog učesnika, na primjer, sve dok jedan ne pogine, a onda prelazi na drugog, koji je prvog ubio; autorova tačka gledišta kao trofej prelazi sa pobijeđenoga na pobjednika. Ovdje je donekle autorovo kretanje uslovljeno kretanjem lica, ali u nekim opisima može se dati nezavisna tačka gledišta bez obaveze da se prispoji sa likovima. Tako se kadrovi svečanog ručka kod Rostovih nižu vrlo brzo, sa prelaskom sa grofa na groficu, sa ženskog na muški kraj stola, sa Berga na Pjera, pa na Natašu, Nikolaja, Sonju itd. (Uspenski, 1979: 86–90).

Posvećujući određene segmente studije vremenskom položaju pripovjedača, Uspenski takođe daje više mogućnosti javljanja:

1. autor ima sopstvenu vremensku poziciju
2. autorovo vrijeme se podudara sa vremenom lika
3. autor se može uhvatiti vremenske pozicije jednog lika, pa preći na drugi lik
4. događaj se može istovremeno opisati sa više tačaka gledišta, njihovim slivanjem u jednu.

Tekst se posebno obogaćuje značenjem kada se pripovijeda i sa gledišta lika (likova) i sa gledišta samog autora, koji zna nešto što njegove ličnosti još ne mogu znati. O nazivanju naratora autorom može se polemisati, ali valja imati na umu da ovaj teoretičar pripovjedačku instancu sinonimno naziva autorom, pripovjedačem i pričaoцем. Pripovjedač u *Karamazovima* često prati Dmitrija, čak se služi i njegovom frazeologijom, njegovim doživljavanjem, dijeli isti prostor, ali zna i kako će se završiti roman – dakle, radnja se može sagledavati iz sadašnjosti lika, ali i iz njegove budućnosti (kroz perspektivu autora). U starijoj pisanoj i savremenoj usmenoj naraciji česte su izmjene perfekta i prezenta, što Uspenski tumači kao fiksaciju, ekstenziju vremena (prezentom) i munjevito, kondenzovano prelaženje sa jedne na drugu radnju (perfektom). Tako se modelovanje radnje prezentom daje sa gotovo unutrašnje strane, i čitalac se može neposrednije uživjeti u doživljaje koji se pred njim odvijaju (Uspenski, 1979: 97–106). Inače, za cjelokupnu studiju tačke gledišta koju je napisao Uspenski, karakteristična je temeljna distinkcija (na svakom od četiri plana) da li je fokalizator unutar ili van pripovijedane radnje i da li date informacije pristižu iz unutrašnjeg ili spoljnog sagledavanja. S druge strane, moguće je opaziti neke događaje simultano sa više od jedne fokalizacione tačke, koju možemo smatrati petim nivoom (mješovitom tačkom gledišta); u drugim prilikama, tekst ne daje tačne podatke o fokalizatoru, pa se može govoriti o nespecificovanoj tački gledišta (Prince, 2010: 443).

Dok su ostali planovi umjetničke manifestacije tačke gledišta uglavnom svojstveni jezičkoj umjetnosti, prostorno-vremenski plan se može po analogiji porediti sa drugim reprezentativnim vrstama umjetnosti – paralele književnosti i likovnih umjetnosti u ovom slučaju vrlo su plodotvorne i dobrodošle. Književno djelo je vrlo konkretno u pogledu vremena, ali može dopustiti potpunu neodređenost u prikazivanju prostora. Jezički izraz prevodi prostor u vrijeme, i jezički opis bilo kojeg prostornog međuodnosa, bilo koje realne slike koja iskrsava pred našim pogledom, nužno se daje u obliku sukcesivnosti koja se u vremenu proteže (Uspenski, 1979: 111–112).

U cilju racionalizacije korpusa i istraživanja, treba dati nekoliko napomena u vezi sa Pinčonovim pripovjednim opusom. Sva fiktionalna djela koja je napisao zahvataju preko 4000 stranica teksta, a pripovjednih postupaka na jednoj stranici u prosjeku ima barem tri, pa se sam od sebe nameće zaključak da se ne može opisati čitavo njegovo djelo posmatrajući i analizirajući svaki postupak sa svake stranice. Štaviše, za analizu cjelokupnog korpusa po Uspenskom bilo bi potrebno napisati

možda i više teksta nego što ga je autor stvorio lično. Neumitno će se vršiti ekscerpiranje reprezentativnijih odlomaka, uz uvažavanje značaja svakog od navedenih nivoa, i za analizu narativnih postupaka u skladu sa *Poetikom kompozicije* dobro će poslužiti zbirka od šest njegovih pripovijedaka, *Smrt i milost u Beču* (prevod zbirke *Slow Learner* iz 1984. i priče "Mortality and Mercy in Vienna" iz 1959, koja u američki svezak nije uključena), što bi trebalo da pruži osnovu za samostalno kreativno čitanje ostalih tekstova na načine koje predlaže ruski autor.

2. Vezanost ili nevezanost naratora za lik(ove)

Prostorno-vremensko smještanje pripovjedne instance kod Pinčona dosta je raznoliko, ali se može shematizovati u ograničen broj obrazaca, u zavisnosti od toga koje vršioce radnje i koliko njih pripovjedač u datom odlomku prati, ili da li ih uopšte prati. U najneutralnijem slučaju, narator može zauzeti položaj „kamere“ koja snima panoramu i čije kretanje nije zavisno od kretanja bilo kojeg lika ili likova, što se može desiti na početku njegovih pripovijedaka, da bi čitalac sa manje napora shvatio kako izgleda poprište radnje i ko su njeni glavni akteri.

Prva priča oslikava posljedice jedne ljetne oluje, te je sasvim razumljivo ograničeno znanje likova sa samog početka teksta – vojnici i podoficiri u 131. bataljonu veze smještenom u Luizijani jula 1957. nemaju cjelokupnu predstavu o tome kako će im se učmalo služenje roka promijeniti za nekoliko sati. Već poslije prvih nekoliko redaka „Male kiše“ zapažamo prebacivanje sa pripovjedača vezanog za lik (prve nejasne odredbe mjesta morfološki variraju da bi se stekao utisak o jednoj tački do koje stižu stimulusi sa raznih strana) na pripovjedača koji odlazi u ptičju perspektivu:

Negde je krupan komarac udario o prozorsko okno, a odnekud se čuo radio namešten na rokenrol stanicu iz Lisvila, dok su napolju džipovi i kamioni stalno zvrjali i brundali tamo-amo. To je bila baza Fort Rouč, u Luizijani, sredinom jula '57. Nejtan „Guzonja“ Levin, specijalista 3/C, bio je u istom bataljonu, istoj četi i istom ležaju već 13 meseci, skoro 14 (Pinčon, 1995: 27).

Kada vojnici odlaze da pomognu ugroženom stanovništvu, perspektiva pripovjedača takođe se mijenja i uopštava, odnosno fizički izdiže:

Pokazalo se da je uragan zbrisao malo selo po imenu Kriol, koje se nalazilo na ostrvu, ili tačnije na uzvisini, u močvarnoj oblasti duž zaliva, oko 20 milja od Lejk Čarlsa (Pinčon, 1995: 37).

Siže „Smrti i milosti u Beču“ svodi se na prisustvo diplomate Klinta Sigela anarhičnoj zabavi kod odsutnog domaćina Lupeskua u Vašingtonu – sumnju mu

pobuđuje ukipljeni Indijanac koji ponavlja riječi karakteristične za domorodačku psihozu, uzima pušku i otvara vatru, dok se jedini Sigel izvuče nekoliko minuta ranije. U ovoj pripovijetki nailazimo na odlomak čija vizija se svakako ne podudara ni sa jednom ličnom perspektivom, kada gošća Lusi počne da se u sobi ispovijeda Sigelu:

Sigel se nasmešio umesto izvinjenja, zatvorio vrata, i spustio se pored nje na krevet, naslanjajući se na lakat. Jedan Kleov original bio je na zidu preko puta njih; dve ukrštene automatske puške, lovačke puške i nekoliko sablji visilo je na ostalim zidovima. Soba je bila oskudno nameštena u švedskom modernom stilu i prekrivena tepihom od zida do zida (Pinčon, 1995: 63–64).

Teško je pretpostaviti da bi Sigel samom sebi govorio ili mislio da se spušta na krevet, da se naslanja na lakat, a još teže da bi iz tog položaja bio u stanju da vidi čitavu sobu i ukrase na zidovima.

U „Nizozemlju“ glavnog junaka Denisa Flendža supruga izbacuje iz kuće jer ne podnosi njegovog drugara, koga s razlogom zovu Svinja, a Denis odlazi da spava na deponiji, koju nastanjuje i minijturna Ciganka Nerisa i pohodi ga noću, uvjeren da će joj postati muž. Dugi meandrirajući opis kuće Flendžovih iz „Nizozemlja“ sadrži i neke detalje koje čitalac ne može dobiti neposredno od Flendža ili njegove supruge, koji njima dvoma možda i nisu poznati:

Dom Flendžovih ugnezdio se na steni iznad Uvale. Neodređeno se ugledajući na engleske kolibe, izgradio ga je dvadesetih godina neki episkopalni sveštenik koji je uzgred švercovao alkohol iz Kanade. Izgleda da se svako ko je tada živeo na severnoj obali Long Ajlanda bavio nekom vrstom šverca, pošto je tu bilo mnogo raznih rtova i uvala, prolaza i zaliva za koje policija ni danas nije znala da postoje (Pinčon, 1995: 78).

Nije potrebno da Flendž daje informacije čitaocu o tome gdje se nalazi njegova kuća, a sigurno ne može sa sigurnošću znati ko ju je sagradio, s obzirom na to da se u to vrijeme ili nije ni rodio, ili je bio u premladom uzrastu da shvati išta o gradnji kuća.

Često antologizovana priča „Entropija“ sadrži paralelni zaplet, u kome na nižem spratu zgrade teče raspojasana pijana žurka kod Ćufte Maligena, a na višem dvoje ljudi čuva mir svog stana pretvorenog u izolovanu staklenu baštu; vlasnik bašte bezuspješno liječi ptičicu, koja ugine, te on u gnjevu razbija prozor i stapa mikrosvijet sa okolinom. Tekst već u drugoj rečenici uvodi pripovjedača koji se bezlično kreće kroz nekoliko prostorija Ćuftinog stana, mada bi se isprva moglo pomisliti da se radi o obezličenom Ćufti, sve dok ne pročitamo završetak opisa:

Na kuhinjskom podu, među kršem od praznih šampanjskih flaša, Šandor Rohas i tri prijatelja su igrali pljuce i održavali se u budnom stanju „hajdsekom“ i benzedrinskim pilulama. U dnevnoj sobi, Djuk, Vinsent, Krinklz i Pako sedeli su nagnuti nad zvučnikom od 14 inča koji je bio ušrafljen u korpu za otpatke i slušali *Veliku kijevsku kapiju* na snazi od 27 vati. [...] Ova grupa bila je kvartet Djuk di Anđelis. Snimali su za lokalnu etiketu Tambú, koja im je do sada objavila jedan LP od 10 inča pod naslovom *Pesme vanjskog svemira*. S vremena na vreme, neko od njih bi u kupu zvučnika otresao pepeo sa cigarete da bi gledao kako poskakuje. Sam Čufta je spavao pored prozora, držeći praznu bocu od litar i po privijenu na grudi kao da je plišani meda (Pinčon, 1995: 99–100).

Uz izuzetak poređenja u posljednjoj rečenici, teško je naći ijedan dokaz ličnog upliva u naraciju koju čitamo na prvim stranicama pripovijetke.

Priča „Ispod ruže“ govori o međusobnim podmetanjima kolonijalnih špijuna u Aleksandriji i Kairu s kraja XIX vijeka, koja se završavaju likvidacijom starog agenta Porpentajna. Siže počinje opisom koji jako liči na uvodne slike špijunsko-avanturističkih filmova, sa sporim kadrom panorame i pomjeranjem objektiva na prostore još veće od grada Aleksandrije:

Kako je popodne odmicalo, žuti oblaci su počeli da se skupljaju iznad Trga Mohameda Alija, protežući pipke unazad do libijske pustinje. Vetar sa jugoistoka je tiho duvao uz ulicu Ibrahim i preko trga, donoseći pustinjsku hladnoću u grad (Pinčon, 1995: 117).

U vozu za Kairo dolazi do fizičkog obračuna jednog od agenata i nekog unajmljenog siromašnog domoroca, što se dosta objektivno prikazuje, iako postoji mogućnost da se donekle posmatra i iz Porpentajnovog ugla:

U hodniku se začula buka. Gudfelou je uzviknuo od bola. Porpentajn je skočio, odgurnuo Bongo-Šaftsberija, i istrčao u hodnik. Vrata prema zadnjoj platformi bila su otvorena: ispred njih su se borili Gudfelou i jedan Arapin, zapetljani, grabeći se. Porpentajn je uočio blesak cevi pištolja. Oprezno se približio, kružeći, birajući tačku. Kada je Arapinov vrat bio dovoljno izložen, Porpentajn ga je šutnuo pogađajući u grkljan. Ovaj se srušio krkljajući (Pinčon, 1995: 138).

Isti tekst daje nam još nekoliko primjera naracije nevezane za lik ili likove, pošto je skoro nemoguće u takvim odlomcima naći ikakve primjese mišljenja učesnika; ovako se opisuje radnja izvršena po automatizmu:

Uznemiren, istrčao je na ulicu, zaposeo kočiju, odjurio da traži Gudfeloua. Našao ga je dva sata kasnije kako spava u hotelskoj sobi, gde ga je Porpentajn i ostavio. U nastupu besa, ispraznio mu je bokal ledene vode na glavu. Bongo-Šaftsberi se nasmejan pojavio na vratima. Porpentajn je bacio ispražnjeni krčag za njim dok je zamicao niz hodnik (Pinčon, 1995: 147).

U „Tajnoj integraciji“ pripovijedanje prati trojicu dječaka iz masačusetskog gradića koji zamišljaju da se druže sa nepostojećim Afrikancem iz susjedstva tokom

pedesetih godina XX vijeka. Dječaci-zavjerenici se sastaju na skrovitom mjestu, jednoj napuštenoj kući, do koje dolaze vodenim putem; i ovo putovanje prikazuje se nevezano za pojedinačni lik koji bi imao ime:

Sakriven u trsci bio je čamac ravnog dna koji su oni našli, zakrpili i nazvali „Bušni“. Ugurali su se unutra, i Tim i Etjen su veslali. Pjer je sedeo napred podignutih šapa, kao pramčani ukras. Nizvodno od njih skočila je jedna žaba, i kiša je rošavila tamnu površinu vode. Pljuskali su ispod lažnih venecijanskih mostova, od kojih neki nisu imali daske, tako da se mogao dići pogled i kroz njih videti sivo nebo; pored malih dokova čiji su nakatranisani stubovi istrulili i skupljali zelenu sluz... (Pinčon, 1995: 178).

Kada ih gospodin Mekefi, siromašni Afrikanac alkoholičar, zamoli da napuste hotelsku sobu i da ga ostave na miru, dječaci ga ne poslušaju, nego provedu s njim još nekoliko sati:

Onda su svi stajali gledajući se u malenoj sobi sa četvorbojnom slikom hrizantema na zidu, uokvirenim spiskom propisa pored vrata, jednom foteljom, bež tkaninom pokrivenim tričetvrt krevetom i mirisom sredstva za dezinfekciju, i počinjalo je da izgleda kako niko od njih neće nikuda otići, već će samo stajati tu i pretvoriti se u prizor iz muzeja voštanih figura; *ali onda su se pojavili Grouver i Etjen, i druga dvojica dečaka su ih pustili da uđu* (Pinčon, 1995: 191).

Nije vjerovatno zamišljati da kurzivom označeni tekst zamišlja ijedan od dječaka, ali je znatno lakše pretpostaviti da potiče od izdvojenog naratora, takozvanog sveznajućeg ili objektivnog.

3. Položaj naratora u odnosu na lik(ove)

Naredni segment analize tiče se najčešćeg položaja pripovjedača u Pinčonovim pričama, a to je pripovjedač prostorno vezan ili blizak pojedincu. U svakoj od pripovijedaka, sa izuzetkom „Entropije“, dominira jedan lik u čijoj se neposrednoj bilizini nalazi i naratorska instanca, te tako dolazimo do naredne provizorne tabele:

PRIPOVIJETKA	VIDNIM POLJEM DOMINIRA
„Mala kiša“	Levin
„Smrt i milost u Beču“	Sigel
„Nizozemlje“	Flendž
„Ispod ruže“	Porpentajn
„Tajna integracija“	Tim

U „Entropiji“ vidimo paralelno usmjerenu pažnju na dva lika i na dva prostora, o čemu će više govora biti kasnije. Za sada će se analiza odnositi na pojedinačno

centriranog pripovjedača, koji se ideološki može, a i ne mora podudarati sa likom, ali se sigurno približava prostorno.

Uvod u „Malu kišu“ svakako nas približava Levinovoj tački gledišta, i prostornoj i ideološkoj:

Tiho i neupadljivo, on je postao nalik domorocima: oštre ivice njegovog naglaska iz Bronksa otupele su i omekšale, *postajući vrsta izmenjenog otezanja*; otkrio je da je domaća brlja, pomešana sa onim što bi u tom trenutku izlazilo iz četnog automata za koka-kolu, *na svoj način bila jednako prijatna kao i viski s ledom*; sada je slušao kantri grupe u barovima obližnjih gradova *s istom pažnjom* s kojom je nekada uživao u svirci Lestera Janga ili Džerija Maligena u Berdlendu (Pinčon, 1995: 28).

Ovaj put ne izražavajući nikakav ideološki stav, pripovjedač nam donosi pogled istog junaka u trenucima kada ga na razgovor pozove dežurni oficir:

Vukući noge, krenuo je preko peska ka zgradi gde se nalazila soba dežurnog oficira, *već osećajući sunce kroz postavu šlema*. Oko zgrade je bio pojas zelene boje, jedina trava koja je rasla u četnom krugu. *Ispred sebe i s leve strane mogao je da vidi red za rani obrok kako se već formira kod ulaza u trpezariju* (Pinčon, 1995: 30).

Kao što se jasno vidi, kurzivom označeni dijelovi teksta svakako pripadaju Levinovoj tački gledišta, premda se Pinčon služi pripovijedanjem u trećem licu; inače, ovi prelazi sa „objektivnog“ na „subjektivno“ pripovijedanje, sa spoljnog prikazivanja na unutrašnje viđenje okoline i radnje uopšte, jako su česti u cijeloj zbirci, a i u kasnijim romanima, samo u većoj srazmjeri. Ponovo se zapaža dijeljenje i prostorne i ideološke pozicije u sljedećem primjeru:

Levin je radio u tišini kao i ostali, osećao je vrelo sunce na vratu i licu, smrad močvare i telâ bio mu je u plućima, *dopuštao je da se sve to dogodi, ne baš nevoljan da o tome razmišlja niti baš nesposoban za to; međutim, shvatao je nekako da situacija ne zahteva misao ili racionalizaciju. Skupljao je mrtvace. Eto šta je radio* (Pinčon, 1995: 48).

Od spoljnog prikaza dešavanja prelazi se skoro neprimjetno na internalizovani utisak samog lika o događajima koji se van njega odvijaju, a on ih ipak proživljava. Pinčonov narator u pripovijetkama uglavnom se približava ideološkim pozicijama likova, što bi mogao biti jedan od razloga zašto mu se priče dvadeset pet godina kasnije nisu dopale, tačnije, smučile su mu se sve osim donekle „Tajne integracije“.

Kada se žurka kod Lupeskua zahukta, Sigel vrši određene radnje koje vidimo spolja, ali narator nam ipak daje i unutrašnji prikaz, prostorno se zadržavajući na junaku:

Zvono se oglasilo i Sigel je doviknuo, „Otvori vrata, molim te, lepotice“, i podigao bocu „kjantija“ sa poda. „Ima još“, rekao je veselo. Počinjao je da *oseća dobro raspoloženje, neodgovorno dobro; vrtoglavicu za koju je znao da može biti jedan od prvih stadijuma histerije, ali se nadao da je zapravo istatak stare nonšalantnosti koja ga je održala tokom protekle dve godine u Evropi*. Iz druge sobe se začulo nešto nalik na hor podivljalih dečaka koji su pevali nepristojne pesmice (Pinčon, 1995: 60).

Kurzivom označen tekst daje nam uvid u Sigelovo unutrašnje stanje, ali se u posljednjoj rečenici odmah vraćamo u njegov fizički položaj i određujemo iz njegove perspektive odakle dolazi skaredno pjevanje.

Tokom Lusine ispovijesti Sigelu, koja je data u neupravnom govoru, vidi se njeno ideološko stanovište u vezi sa Debi Konsidajn (netrpeljivost, zloba, pa i mržnja), a i frazeologija jako dobro odgovara manirima jedne tračerke:

I počela je da priča kako se izgleda *ta* ekonomistkinja po imenu Debi Konsidajn vratila pre nedelju dana sa ekspedicije u Ontario i kako je *Pol Brenan odmah počeo opet da je juri*. Ispred njene zgrade na ulici P *bilo je neko drvo i Brenan se popeo na to drvo i sačekao da ona izađe i kad god bi se pojavila počeo bi da joj izjavljuje ljubav u glasnom i improvizovanom blankversu* (Pinčon, 1995: 64).

Obilježeni dijelovi diskursa najvjerovatnije pripadaju Lusi, a kada uzmemo u obzir broj pojava veznika *i*, dobija se bolji utisak o njenom intelektualnom i retoričkom nivou. Samim indirektnim prikazom njenog govora pripovjedač se nekako distancira od umiješanosti u takav umni sklop, a i u većini ostalih situacija svijet ove priče saznajemo kroz Sigelov vidokrug.

Pred kraj pripovijetke glavni lik pokušava da se odmori od napetosti koju stvara Lunovo hipnotisano ćutanje, a ni haotične priče nervoznih gostiju ne doprinose smirivanju:

Sigel je otišao do kuhinje, gde je našao pola male boce skoča, i napravio sebi skoč sa ledom, što mu je, *zapravo*, bilo prvo piće otkako je stigao. Stajao je u kuhinji, sam, *pokušavajući da proceni stvari. Prva faza, melanholija. Druga faza, direktno nasilje. Koliko je Erving Lun popio?* (Pinčon, 1995: 74).

Očito je da kurzivom označeni dijelovi odlomka odgovaraju i položaju, i još više, ideološkom stanovištu lika, a ne naratora (koga jasno vidimo u ostatku teksta, jer samo sveznajući pripovjedač i može saopštiti da je Sigel sam u kuhinji).

Priča „Nizozemlje“ otvara se iz perspektive glavnog junaka, sa nekim upadima objektivnog (eksternog) pripovjedača, koji daje neke napomene nepoznate čitaocu:

U pola šest po podne, Denis Flendž je još uvek zabavljao đubretara. Ime đubretara bilo je Roko Skvarčone, i stigao je u kuću Flendžovih oko devet sati tog jutra, tek što je završio turu, sa komadićem pomorandžine kore na flanelskoj

košulji i galonskom flašom domaćeg muskata stegnutom u velikoj pesnici posutoj talogom od kafe (Pinčon, 1995: 77).

Spoljno pripovijedanje kome je Pinčon u ovom slučaju pribjegao nalaže da se junak mora identifikovati od početka, a samim tim i njegov drugar; vrijeme dolaska Flendžu je dovoljno poznato, ali ne i čitaocu, mada Rokov opis ne povlači sobom da ga gleda samo spoljni narator, nego se takav pojavljuje u Flendžovoj perspektivi.

Javlja se i slučaj pripovjedača koji dijeli položaj i ideologiju sa Sindi, a ne samo sa Flendžom:

Zvono je zazvonilo u sredini drugog stava, i Sindi je iznenada kao mali plavi terijer sjurila dole da vidi ko je, uspevši da mrko pogleda Flendža i Roka pre nego što je otvorila vrata. Kada je to učinila, *videla je kako pred njima stoji nešto što je ličilo na majmuna u mornaričkoj uniformi, zdepasto i nacereno* (Pinčon, 1995: 82).

Lik koji podsjeća na majmuna zove se Svinja Bodajn, i Sindi prema njemu gaji mržnju nakon što je njoj i Denisu napravio nekoliko nepodopština svojim neodgovornim postupcima. Narator posredno prikazuje Sindine misli, ali ako Bodajna posmatramo iz eksternog, ne Sindinog ugla, možemo se prihvatiti tvrdnju da ona i narator dijele i ideologiju i prostorni položaj.

Pripovijedanje u „Entropiji“ račva se u dva podsižea – žurku kod Ćufte Maligena i liječenje ptičice kod Kalista – u kojima se narator prostorno najviše približava toj dvojici junaka. Ovako se čitaocu predstavlja položaj Kalista:

Držao je pticu tako već tri dana: *to je bio jedini način koji je znao da joj povрати zdravlje. Pored njega se devojka promeškolljila i zaječala, ruke prebačene preko lica* (Pinčon, 1995: 101).

U čisto prostornom opisu, bez previše unošenja utisaka lika ili pripovjedača (osim prvog kurziviranog segmenta), primjećuje se da se narator nalazi u Kalistovoj neposrednoj blizini, jer djevojka još spava.

Maligen se u toku svoje duge žurke budi iza sna i pokušava da se malo trgne i obnovi snagu, kako fizičku, tako i umnu:

Odvukao se do frižidera i uzeo tri limuna i led, našao tekilu i *počeo da sređuje svoj nervni sistem*. Posekao se jednom režući limunove, morao je da upotrebi obe ruke da bi ih iscedio, a nogu da bi izvadio led iz modle, ali deset minuta kasnije zatekao se, *nekim čudom*, kako se smeši čudovišno velikom „tekila saueru“ (Pinčon, 1995: 104).

Odlomci kod Pinčona u kojima se javljaju ovako očito predstavljene radnje, nedvosmisleno opisane spolja, nisu baš česti, jer ih vrlo brzo prekidaju indirektno prenesene emocije, misli ili utisci; stil pisanja ruskih klasika, od kojih je Uspenski

najviše ekscerpirao, i današnjih postmodernista razlikuje se prevashodno po učestalijem prikazivanju svijesti i apsorpciji nekih „neknjiževnih“ fragmenata kod ovih drugih, kao što su novinski tekstovi ili popularnonaučna razmatranja.

Priča „Ispod ruže“ takođe sadrži pripovjedača prostorno vezanog za lik, i to u ubjedljivo najvećem broju slučajeva, za agenta Porpentajna; kao što to krasi Pinčonovu ranu fazu, ideologija naratora češće se podudara sa ideologijom lika nego što se ne podudara (pod uslovom da se nalaze u istom prostoru):

U tom trenutku Porpentajna je obuzeo jedan od njegovih napada. *Njegov poziv bio je usamljenički i stalno, mada ne uvek i smrtno, ozbiljan*. U pravilnim razmacima osetio bi potrebu da izigrava komedijaša. „Malo rasonode“, tako je on govorio (Pinčon, 1995: 121).

Teško je zamisliti da pripovjedač koji ne dijeli Porpentajnov pogled na svijet proizvodi rečenicu u kurzivu, zato što redukovana klauza *mada ne uvek i smrtno* odgovara instrospekciji lika više nego objektivnom sveznanju naratora u ulozi „kamere“.

Katkad se pripovijedanje vezuje i za drugi lik osim dominantnog, pa ni ova priča nije izuzetak; ovaj odlomak dolazi iz pozicije Viktorije Ren, koju agenti sreću u Egiptu:

Koliko se Viktorija sećala, nikada se nije ponavljao. Tako je ona imala dovoljno materijala da između poseta razvije privatnu i izmišljenu sferu uticaja, sa kojom i u kojoj se stalno igrala: razvijala, istraživala, manipulisala. Naročito za vreme mise: pozornica je bila tu, dramsko polje spremno, pogodno za setvenu fantaziju (Pinčon, 1995: 128).

Nepravni govor u širem kontekstu potiče od Porpentajna, ali se ideološke crte ne mogu pripisati njemu, nego sagovornici čiji govor prenosi preko (u ovom slučaju) izmjenjivog položaja naratora – ali imajmo na umu da njih dvoje sjede za istim stolom, pa se može polemisati o tome da li su ideje izražene u gornjem citatu proizvod same Viktorije ili i Porpentajn dodaje nešto od svog ugla posmatranja.

„Tajna integracija“ počinje na uopšteno panoramski način, ali uskoro postaje jasnije blizu koga se nalazi narativna instanca, i objektivna bezličnost se gubi:

Napolju je padala kiša, prva oktobarska kiša, kraj sezone spremanja sena i kraj jesenjeg sjaja, čistote svetlosti i određene čvrstine vremena koja je dovela talase Njujorčana kroz berkširska brda pre ne toliko mnogo vikenda da vide kako se drveće menja pod tim suncem. Danas je, za kontrast, bila subota i padala je kiša, *odvratna kombinacija*. Unutra je trenutno bio Tim Santora, koji je čekao deset sati i pitao se kako će se provući pored svoje majke (Pinčon, 1995: 155).

Kurzivom označena sintagma vrlo je jasan znak da čitalac može očekivati i ljudski upliv u naraciju, upliv nekog od junaka sa imenom i prezimenom, a kroz ostatak teksta pripovjedač se uglavnom i nalazi u blizini Tima, znatno više nego u blizini svih ostalih dječaka zajedno. Slijedi primjer za koji se odmah vidi da se narator nalazi upravo u Timovoj neposrednoj okolini:

Timova majka nije bila u dnevnoj sobi, televizor je bio isključen, i prvo je pomislio da je možda izašla. Skinuo je svoj mantil sa čiviluka u plakaru u hodniku i krenuo ka zadnjim vratima. Onda je čuo kako ona okreće brojčanic telefona (Pinčon, 1995: 161).

Etjena pripovjedač predstavlja sa položaja koji isprva ne obilježava nijednog dječaka specifično, ali se situacija mijenja kako odlomak odmiče:

Deca su možda bila u pravu; možda je stvarno bio pomalo lud. [...] Mrzeo je institucije. Njegovi veliki neprijatelji, stalne mete njegovih šala, bile su škola, željeznica, PTA. Okupio je oko sebe grupu nezadovoljnika koje direktorka, kada bi vikala na njih, nikada ne bi zaboravila da nazove „neodgojivima“, što je bila reč koju niko od njih nije razumeo, i koju Grouver nije hteo da im objasni jer ga je ljutila, bilo je to kao da nekom kažeš da je žabar, ili crnčuga (Pinčon, 1995: 164–165).

Prvi segment u kurzivu ne pripada nikom od djece posebno, ali drugi dolazi od Grouvera kao tumačenje komplikovanog termina/uvrede prilagođeno nekom manje inteligentnom od Grouvera, u ovom slučaju, Tim i Etjena.

Jedno od najupadljivijih isticanja ideologije lika, ali ne nužno i poklapanje naratora sa stavovima koji se u odlomku iznose, nalazi se u odlomku kada Tim i Hogan idu biciklima da pomognu gospodinu Mekefiju, po molbi udruženja alkoholičara:

Uprkos besmislenosti celog dana, Tim je ipak mogao da uživa u spuštanju prema žutim grozdovima svetlosti, i u tome što je za sobom ostavljao dve stranice domaćeg zadatka iz aritmetike i poglavlje iz nauke koje je trebalo da pročita, da se i ne pominje grozni film, neka romantična komedija iz četrdesetih godina koja se davala na jedinom kanalu koji je ovde bilo moguće uhvatiti (Pinčon, 1995: 183).

Najupečatljivija upotreba Timovog, a ne naratorovog vokabulara ogleda se u sintagmi *grozni film*, tako karakterističnoj za izraz gađenja u populaciji djece ili mlađih adolescenata – tehnički bi bilo vrlo nezrelo da se pripovjedač spušta na ovaj nivo izražavanja i poistovjećivanja sa likom.

Pripovjedač se malo rjeđe vezuje za dva i više likova, ali primjera ima sasvim dovoljno da mladog Pinčona svrstamo u kategoriju tehnički vrlo zrelih pisaca, budući da se u slučaju kontrole više likova mora voditi pojačana briga o mogućem oštećenju

sklopa sižea ukoliko bi ih autor micao po tekstu kao marionete bez nekog vidnijeg efekta. Prvi primjer koji nalazimo u zbirci pripovijedaka pokazuje dovoljan tračak narativne motivacije da opravda piščevu upotrebu dva lika umjesto jednog. Kada Levin dobija obavještenje da neće ići na odsustvo nego u spasavanje postradalih u uraganu, želi da sa poručnikom o tome razgovara; pridružuje mu se redov Piknik, ali ne samo da bi mu „držao strah“ i glumio statuu, već zato što je vrijeme obroku:

„Mislim da ću otići da razgovaram sa Pirsom o tome.“

„Verovatno jede.“

„Ionako i mi moramo da jedemo. Ajde.“

Opet su teškim korakom izašli na sunce, prešli pesak, i obišli zgradu do zadnjeg ulaza u trpezariju. Poručnik Pirs je sedeo za praznim stolom blizu pulta (Pinčon, 1995: 32–33).

Kada malo kasnije dobiju zadatak, mrzovoljno se voze ka odredištu; samim tim što se nalaze u kamionu, pripovjedačka instanca je primorana da prati njih dvojicu, a to se u tekstu napominje odgovarajućom zamjenicom:

Oblaci su se nagomilavali *oko njih*, sivi i preteći. *Oko njih* bi se prostirala močvara, siva, obrasla mahovinom i smrdljiva, a onda bi ustupila mesto obrađenoj zemlji siromašnog izgleda (Pinčon, 1995: 35).

Levin u krčmi razgovara sa volonterkom Malom zlasticom, sa kojom misli da uradi i nešto ozbiljnije od samog ispijanja pića; u jednom trenutku napuštaju lokal, a narator ih prati i u automobilu, ne podudarajući se decidno ni sa jednim od njih dvoje:

Izašli su, i on je vozio, prema obali, dok je noć bila prigušena *oko njih*. *Sedela je blizu njega*, uzbuđena, nestrpljiva, dodirujući ga (Pinčon, 1995: 50).

Priča „Smrt i milost u Beču“ ne sadrži nijedan primjer naratora koji se vezuje za dvoje ili više ljudi, nego vidimo sve događaje iz perspektive Klinta Sigela, od ulaska u zgradu, preko žurke pa do izlaska samo minut pred rafalnu paljbu raspomamljenog Luna. U „Nizozemlju“ se ipak stvara grupa likova koji funkcionišu kao društvo, a ne kao posmatrač u singularitetu, te tako smetlar Roko odvodi Flendža i Bodajna svome drugu Bolinbruku da ih primi na stan i hranu bar neko vrijeme dok se Flendžova supruga ne odljuti (ako se uopšte i odljuti):

Išli su na jug, kroz onaj deo Long Ajlenda gde su samo stambene zgrade i tržni centri i razna postrojenja lake industrije, i posle pola sata stigli su do gradskog otpada (Pinčon, 1995: 85).

Kada se sretnu sa budućim domaćinom, treba da pribave dušeke kako bi imali na čemu da spavaju; poslije nekoliko litara pića, polaze u potragu za „namještajem“:

Poveo ih je uz brežuljak, pored visoke kule bankovnih izvoda, pored pola hektara napuštenih frižidera, bicikala, kolica za bebe, veš-mašina, lavaboa, klozetskih šolja, opruga od kreveta, TV aparata, lonaca i šerpi i peći i erkondišn uređaja i konačno preko jedne dine do mesta gde su bili dušeci (Pinčon, 1995: 88).

Pripovijedanje u ovom slučaju neposredno i nediskriminativno prati čak četiri različita lika, u okviru dosta proste radnje odlaska po madrace i povratka u domaćinovu kućicu.

Uvod u „Entropiju“ daje malo složeniji način prikazivanja junaka koji se nalaze u okviru priče – pripovjedač se ne zaustavlja samo na jednoj grupi, nego prelazi sa jedne na drugu:

Na kuhinjskom podu, među kršem od praznih šampanjskih flaša, *Šandor Rohas i tri prijatelja* su igrali pljuce i održavali se u budnom stanju „hajdsekom“ i benzedrinskim pilulama. U dnevnoj sobi, *Djuk, Vinsent, Krinklz i Pako* sedeli su nagnuti nad zvučnikom od 15 inča koji je bio ušrafljen u korpu za otpatke... (Pinčon, 1995: 99).

U nastavku istog teksta srećemo značajno „uređeniji“ sistem, sastavljen od samo dva člana, Kalista i Obade, koje u trenutku buđenja vidimo jedno tik do drugog na ležaju:

Ležala je kao bakarni znak pitanja *licem okrenuta prema njemu*, očiju iznedada ogromnih i tamnih, polako trepćući (Pinčon, 1995: 102).

„Ispod ruže“ donosi poneki primjer praćenja više od jednog lika od strane narativne instance, a nedostatak češćeg javljanja može se objasniti i temom špijuniranja, odnosno praćenja jednog lika po nalogu drugog, tj. višestrukog uhođenja (slično renesansnim dramama). Grupa Engleza kreće iz Aleksandrije vozom, pretvarajući se u homogenu tačku na pripovjednoj mapi, i tokom puta različiti identiteti im se ne ističu:

Njihovo ćutanje nastavilo se dvadeset pet milja. Ekspresni voz je prolazio pored farmi koje su izgledale sve imućnije, felahina koji su žustrije radili na poljima, malih fabrika i gomila drevnih ruševina i visokih rascvalih tamarinda. Nil se bio izlio: *oko njih* se širila sjajna mreža kanala za navodnjavanje... (Pinčon, 1995: 140).

Postoji još jedan primjer kretanja naratora sa brojem junaka koji premašuje jedan, i to kada Porpentajn i Gudfelou traže generalnog konzula Kroumera u cilju obavljanja subverzivnih aktivnosti:

Činovnikovu ljubavnicu *su našli* kako se izležava na suncu i ljušti mandarinu (Pinčon, 1995: 147).

U jurnjavama koje slijede nalazi se još mjesta sa potencijalnim primjerima praćenja jednog aktanta koga igra više aktera (Greimas, 2007: 185), mada se mora voditi računa da ne bude učitano suviše pogrešnih zaključaka, nastalih na trenutnom pomanjkanju pažnje u analizi i pomnom čitanju.

Posljednja priča u zbirci pretežno donosi događaje i opažanja vezana za dječaka Tima, ali mjestimično se grupa malih zavjerenika nalazi zgusnuta u jednu tačku, kao u narednom primjeru, veoma zahvalnom za filmski prikaz, iz razloga sporosti i nepotrebnosti ikakvog dijaloga:

Ugurali su se unutra [u čamac], i Tim i Etjen su veslali. Pjer je sedeo napred podignutih šapa, kao pramčani ukras. Nizvodno od njih skočila je jedna žaba, i kiša je rošavila tamnu površinu vode. Pljuskali su ispod lažnih venecijanskih mostova, od kojih neki nisu imali daske, tako da se mogao dići pogled i kroz njih videti sivo nebo... (Pinčon, 1995: 178).

Odmah potom, kada završe plovidbu do skrovišta, iskrcajavu se i ponašaju uniformno kao i dok veslaju:

Privezali su čamac za gvozdenu stepenicu postavljenu na nekoj vrsti promenade, iskricali se i odmarširali do sporednog ulaza u Veliku kuću. [...] Išli su obodom sobe u koju su ušli, jer je na sredini tavanice visio paučinom pokriveni luster od brušenog stakla sa debelim stalagmitima prašine na gornjim površinama, i znali su šta bi se dogodilo kada bi prošli ispod njega (Pinčon, 1995: 179).

Može se reći da pripovjedač prati homogenu grupu likova (više od jednog) u najprostijim situacijama, kao što su odlazak od jednog i dolazak do drugog mjesta, i da takve radnje ne traže suviše uvida u pojedinačnu svijest ili svijesti – narator se kreće kroz isti fizički prostor kao i grupa, a čitalac ne saznaje ništa više od podataka o fizičkom kretanju tog entiteta.

4. Vremenska pozicija pripovjedača

Uopšteno govoreći, u ovoj zbirci pripovijedaka narator najšešće zauzima svoju poziciju, različitu od pozicije lika, a samo mjestimično se može naći u vremenskom položaju koji bi odgovarao perspektivi lika ili likova. Dakle, kada se likovi nalaze u vremenu 1, pripovjedač se nalazi u vremenu 2, i takvu tačku gledišta možemo nazvati retrospektivnom, tj. spoljnom. Kada se i likovi i narator nalaze u istom vremenu, tu tačku gledišta nazivamo sinhronom, tj. unutrašnjom (Uspenski, 1979: 97–99). Sve priče u zbirci počinju gledane sa spoljne vremenske tačke, po obrascu: „U tom i tom gradu, prije toliko i toliko vremena, zatekli su se sljedeći junaci i

poduhvatili se tih i tih radnji..." Okviri svih šest tekstova uklapaju se u ovakvu strukturu:

To je bila baza Fort Rouč, u Luizijani, sredinom jula '57 (Pinčon, 1995: 27).

Baš kada je Sigel stigao na adresu koju mu je Rejčel dala, kiša je opet počela (Pinčon, 1995: 53).

U pola šest po podne, Denis Flendž je još uvek zabavljao đubretara (Pinčon, 1995: 77).

Bilo je to početkom februara '57, i u to davno vreme bilo je puno američkih iseljenika u Vašingtonu koji bi kada god vas sretnu govorili kako će jednog dana ozbiljno da odu u Evropu... (Pinčon, 1995: 100).

Kako je popodne odmicalo, žuti oblaci su počeli da se skupljaju iznad Trga Mohameda Alija, protežući pipke unazad do libijske pustinje (Pinčon, 1995: 117).

Unutra je trenutno bio Tim Santora, koji je čekao deset sati i pitao se kako će se provući pored svoje majke (Pinčon, 1995: 155).

Primjeri podudaranja ili djelimičnog podudaranja vremenske perspektive pripovjedača i lika mjestimično prošaravaju Pinčonove rane radove, i daleko su malobrojniji od same matrice pripovjedača odvojenog od lika po vremenskoj osi – vrlo često bi se mogli označiti i kao intruzija u misli likova najbližih naratoru, ali se oblik gramatičkog vremena često prebacuje iz perfekta u prezent:

Mali profesor Mičel, poput vrapca oslonjen na svoju katedru na predavanjima iz antropologije, ruku u džepovima sakoa, sa stalnim sarkastičnim osmehom koji mu je krivio jednu stranu usta, *govori* o psihopatiji kod Odžibva Indijanaca (Pinčon, 1995: 69).

Ali tako se on toga sećao: tamo je stajano on, Denis Flendž u punoj snazi, bez sadašnjih znakova nadolazećih srednjih godina [...] *Tada* je i njihov brak bio u punoj snazi; *sada* mu je, međutim, rastao pivski stomačić i počinjala je da mu opada kosa... (Pinčon, 1995: 81–82).

Prethodnog dana je padao sneg, dan pre toga su duvali orkanski vetrovi, a još pre toga je od sunca ceo grad sijao kao da je april mada je na kalendaru bio početak februara. *Čudno je to godišnje doba u Vašingtonu*, to lažno proleće (Pinčon, 1995: 101).

Tamo je došao, kao što je znao da mora doći u nekoj fazi igre, da se suoči sa već ostarelim licem samog Moldverpa, [...] i da čuje ozbiljni šapat: „Stvari dolaze do vrhunca [...] Molim Vas, budite pažljivi.“ Kakav odgovor? Kakav je moguć? (Pinčon, 1995: 118).

Ali u malim, niskim, manje-više istim kućama Poseda Nortamberlend nije bilo ničega što bi zainteresovalo ili opsedalo, nikakve prilike za plen koji bi bio nešto više od onog običnog, iz sveta budnosti, *onog za koji žace hapse ako ga uzmeš...* (Pinčon, 1995: 173).

...Uplašio se, i povukao se, ali ne pre nego što je saznao nešto neprijatno o noći: da je noć ovde, i u Njujorku, i verovatno na toj obali koju je čovek pomenuo, jedna jedina noć preko cele zemlje, [...] i kako bi bilo teško [...] stvarno naći nekoga ko ti iznenada zatreba, sem ukoliko celog života ne živiš u kući, kao on, sa majkom i ocem (Pinčon, 1995: 198).

Sadašnje vrijeme upotrebljava se često da izrazi prošlu referencu u srpskim zavisnim klauzama, ali dva posljednja primjera najavljuju Pinčonove kasnije pokušaje izlaska iz indikativa i perfekta u svojevrsni konjunktiv i gnomski prezent, na neki način, maštarije ili dvoumljenje njegovih likova sa jedne strane, i stapanje vremenske osi naratora sa vremenskim referencama likova sa druge strane. Imajući u vidu da Uspenski primjere pripovjednog prezenta crpi iz korpusa u kome se daleko češće javljaju, i da je njegov uzorak sto godina stariji od ovog, shvatljivo je da toliko složene fuzije pripovjedača i likova (barem u pripovijetkama) ne može biti, ali da se i ona mjestimično javlja, obogaćujući iskustvo čitanja i tumačenja teksta. Na jednom kratkom odlomku, vjerovatno najreprezentativnijem u zbirci, dvije različite perspektive očituju se jedna do druge sa vrlo malim razmakom:

Zvono se oglasilo i Sigel je doviknuo: „Otvori vrata, molim te, lepotice“, i podigao bocu „kijantija“ sa poda. „Ima još“, rekao je veselo. Počinjao je da oseća dobro raspoloženje, neodgovorno dobro; vrtoglavicu za koju je znao da **može biti** jedan od prvih stadijuma histerije, ali se nadao da **je** zapravo ostatak stare nonšalantnosti koja ga je održala tokom protekle dve godine u Evropi (Pinčon, 1995: 60).

Kurzivirani tekst svakako prikazuje Sigela kako ga vidi pripovjedač sa vremenske distance, za šta se standardno koristi perfekat; masno otisnuti glagoli posljedica su slaganja vremena, ali isto tako i prvi signali psihonarativnog ulaska u Sigelov um, ne samo opis njegovih radnji. Ipak, proći će godine dok Pinčon ne razvije sinhronu perspektivu pripovjedača u velikim srazmjerama na cjelokupnom fonu romana *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*, 1973), čijim obimom od 760 strana upravo dominira sadašnje gramatičko vrijeme kao modelativni okvir.

Literatura

Dagle, J. (1975). Soviet Semiotics. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 9, No. 1

(Autumn, 1975), pp. 77–80.

Greimas, A. J. (2007 [1966]). *Sémantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Pinčon, T. (1995). *Smrt i milost u Beču*. Prev. i pog. Srđan Vujica. Beograd: Radio B92.

Prince, G. (2010). Point of View (Literary). Herman, D., Jahn, M. and Ryan, M. (eds.)
Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory. London and New York:
Routledge, pp. 442–443.

Uspenski, B. (1979). *Poetika kompozicije / Semiotika ikone*. Prev. i predg. Novica
Petković. Beograd: Nolit.

Abstract

THE SPATIO-TEMPORAL POINT OF VIEW IN THOMAS PYNCHON'S SHORT STORIES

The paper discusses the application of a plane within Boris Uspensky's system of analysis, which focuses on the spatio-temporal point of view as one of the total of four levels on which this narrative technique occurs in an artistic text. The complexity of composition and difficulties in reading have followed this author since the beginning of his career, which is confirmed by his first published shorter texts, especially the short story "Entropy," even nowadays selected for anthologies of American fiction. The paper attempts to facilitate the reading of one layer of Pynchon's complex prose by closely tracking the narrator's shift in spatial position, less so in time. The narrator in space: a) does not have to attach to any character, b) can approach one, or c) a group of them, apart from the fact that the spatial point of view can occasionally be also coupled with the ideological, which can be construed as the narrator's agreement or disagreement with the character's opinion. The temporal point of view is mostly accomplished as external (the narrator does not inhabit the same time as the character), but there are several examples which could serve as the illustrations of the internal point of view (the narrator exists in the same time as the character).

Key words: spatio-temporal point of view, narrator's position in space, character's position in space, ideological point of view, external temporal point of view, internal temporal point of view, Thomas Pynchon, Boris Uspensky.