

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

mr Sergej L. Macura

**PRIPOVJEDNI POSTUPCI
U DJELIMA TOMASA PINČONA**

Doktorska disertacija

Beograd, 2016. godine

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Sergej L. Macura, M.A.

**NARRATIVE TECHNIQUES
IN THE WORKS OF
THOMAS PYNCHON**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мацура Сергей Лазаревич
Кандидат филологических наук

**ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ТОМАСА ПИНЧОНА**

Докторская диссертация

Белград, 2016 г.

Članovi komisije za odbranu:

Mentor: prof. dr Radojka Vukčević, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr Vesna Lopičić, redovni profesor, Departman za anglistiku, Filozofski fakultet u Nišu

Prof. dr Aleksandra Jovanović, vanredni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Datum odbrane:

Beograd

Napomena i izrazi zahvalnosti

Uobičajeno je da se disertacije brže usredsređuju na problem koji tretiraju, ali tajanstvenost Tomasa Pinčona kao ličnosti uslovlila je i bavljenje njegovom biografijom, koja se izdaleka nazire u ponekom tekstu, posebno u tri takozvana „kalifornijska romana“: *Objavi broja 49*, *Vajnlendu* i *Skrivenoj mani*. U druge dvije sekcije Uvoda daju se osvrći na kontekst detektivske, odnosno enciklopedijske književnosti koji ovom autoru prethodi. U poglavlju koje razmatra klasičnu naratologiju nalazi se dosta teoretičara čiji postulati zbog nesavladivog obima ne bi mogli biti uključeni u analitički dio, tako da čitalac zainteresovan samo za analizu može bez veće štete zaobići segmente koji se ne bave Uspenskim, Ženetom, Butom i Konovom, iako se nijedna škola pripovjedne teorije ne može sasvim izolovati. Ukoliko analitička poglavlja svojim rezultatima potaknu zanimanje za Pinčonova djela o kojima se nije u njima raspravljalo, utoliko će teza opravdati vrijeme utrošeno na njeno čitanje, jer primjenjivost svake teorije trebalo bi da se iskušava na što većem broju uzoraka, i poželjno, što većem broju pisaca.

Autor koristi priliku da se na pomoći i podršci zahvali sljedećim osobama i ustanovama: mentorki prof. dr Radojki Vukčević na rukovođenju i ohrabririvanju, prof. dr Vesni Lopičić i prof. dr Aleksandri Jovanović na ljubaznom prihvatanju članstva u komisiji i pored drugih obaveza, kolektivu Filološkog fakulteta u Beogradu na podršci, prof. dr Lorensu Bjuelu (Lawrence Buell) sa Harvardskog univerziteta i bratu Igoru na pošiljkama nezaobilaznih knjiga, kao i akademskoj mreži JSTOR, bez koje bi članci bili znatno nedostupniji.

Sve greške i omaške isključiva su odgovornost autora, i ako budu zapažene, njihovo ispravljanje će unaprijediti kvalitet ovog rada.

S.M.

U Beogradu,
januara 2016. g.

Pripovjedni postupci u djelima Tomasa Pinčona

Rezime

Doktorska disertacija pod naslovom *Pripovjedni postupci u djelima Tomasa Pinčona* analizira cjelokupan korpus proznih djela ovog pisca nastalih od kraja pedesetih pa do 2013. godine: narativnu strukturu Pinčonovih osam romana i jedne zbirke pripovijedaka, i za osnovnu metodologiju uzima obrasce iz klasične naratologije: poetiku tačke gledišta Borisa Uspenskog, Ženetove vremenske aspekte pripovijedanja, retoriku Vejna Buta, poglede Dorit Kon na svijest, uz enciklopedistički pristup najznačajnijem djelu, *Dugi gravitacije*.

Samoj analizi prethodi uvod u najvažnije teorijske postavke naratologije iz perioda od ruskog formalizma pa do osamdesetih godina XX vijeka, u kome se vidi da se neke ideje stavljaju u sličnu žižu decenijama kasnije i da je teško potpuno eliminisati uticaje jedne škole u narednoj episi, te se međusobno nadovezuju u postulatima.

Tačka gledišta se javlja na nekoliko planova: ideološkom, frazeološkom, prostorno-vremenskom i psihološkom, kao i na kombinovanom – stavovi lika i naratora nekada se ne podudaraju i tekst pruža veće bogatstvo u procesu čitanja. U poglavlje su uključene desetine primjera iz Pinčonove zbirke pripovijedaka, radi ujednačenije analize tekstova iz približno istog vremena.

Analiza po Ženetu usredsređuje se na kategoriju vremena u tri Pinčonova romana, koja kod francuskog teoretičara ima tri podvrste: poredak, trajanje i učestalost. U ovom poglavlju opširno se raspravlja o anahronijama (analepsama i prolepsama), ahronijama, sažecima, scenama, pauzama i elipsama, a i o trajanju i ritmu događaja u nizu.

Butov implicitni autor se nalazi ispod nivoa empirijskog autora, a iznad pripovjedača, naratera i likova u tekstu. To je ona instanca koja svojim nevidljivim djelovanjem omogućava pripovjedaču da se ponaša jedinstveno za svako djelo, da bude informisaniji ili neobavješteniji, da daje širi ili užu dijapazon opšteg, ironičnog, familijarnog ili ciničnog komentara, da stoji na bližem ili daljem odstojanju; za analitički korpus su poslužila četiri romana.

Sljedeće poglavlje zasniva se na teoriji Dorit Kon o tri nivoa prikaza svijesti po dubini ulaska u um likova: psihonaraciji, pripovijedanom monologu i navedenom monologu. Za korpus su uzeti najstariji i najnoviji roman, i primjećuje se više psihonaracije nego druge dvije tehnike, ali u drugom romanu se po zastupljenosti s njom pripovijedani monolog skoro izjednačuje.

Posljednje poglavlje analize raspravlja o enciklopedijskim osobinama Pinčonovog najznačajnijeg djela, i fokus proučavanja se donekle mijenja, jer prelazi sa mikroanalize na izučavanje temeljnih principa ovog složenog romana: u najkraćem, paradoksalnih suprotnosti u haosu Drugog svetskog rata, izatkanih oko priče o detektivskom zadatku u okupiranoj Njemačkoj.

Ključne riječi:

1. naracija
2. Tomas Pinčon
3. tačka gledišta (Uspenski)
4. poredak (Ženet)
5. trajanje (Ženet)
6. učestalost (Ženet)
7. implicitni autor (But)
8. prikazivanje svijesti (Kon)
9. paradoksi
10. enciklopedijski oblik

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: američka književnost, naratologija

UDK:

Narrative Techniques in the Works of Thomas Pynchon

Summary

The Ph.D. thesis entitled *Narrative Techniques in the Works of Thomas Pynchon* analyses this author's entire fictional corpus, published between the late 1950s and 2013: the narrative structure of his eight novels and one collection of short stories, taking the following patterns from classical narratology as its pivotal methodology: Boris Uspensky's poetics of the point of view, Genette's temporal aspects of narrative, Wayne Booth's rhetoric, Dorrit Cohn's views of consciousness, alongside an encyclopaedistic approach to his magnum opus, *Gravity's Rainbow*.

The analysis proper is preceded by an introduction to the major theoretical theses from the period between Russian Formalism and the 1980s, where it is evident that certain ideas re-emerge in focus decades later and that it is difficult to eliminate completely the influences of one school in the ensuing age, as they complement one another's postulates.

The point of view occurs at several levels: the ideological, phraseological, spatiotemporal and psychological, as well as at the combined level – the views of the character and narrator sometimes diverge and the text offers a more pregnant reading. The chapter includes dozens of examples from Pynchon's short story collection, for a more balanced analysis of texts from approximately the same time.

Genettean analysis focuses on the category of time in three novels by Pynchon to demonstrate examples of the French theorist's three subtypes: order, duration and frequency. This chapter extensively discusses anachronies (analepses and prolepses), achronies, achronies, summaries, scenes, pauses and ellipses, as well as duration and the rhythm of events in succession.

Booth's implied author exists below the empirical author's level, and above the narrator, narratee and characters in the text. That is the entity which acts imperceptibly, allowing the narrator to behave uniquely to every new work, to be better or worse informed, to give off a broader or narrower spectrum of general, ironic, familiar or cynical commentary, to assume a closer or farther distance; the analytical corpus consists of four novels.

The next chapter is founded on Dorrit Cohn's theory of three levels of representing consciousness according to the depth of penetration into the characters' mind: psychonarration, narrated monologue and quoted monologue. The corpus consists of the first and the latest novels, and one can notice more psychonarration than the other two techniques, but in terms of frequency, narrated monologue almost comes on a par with it in the latter novel.

The last chapter of analysis discusses the encyclopaedic features of Pynchon's most relevant work, and the focus of attention somewhat changes, as it shifts from microanalysis to the study of the fundamental principles of this complex novel: in brief, the paradoxical opposites in the chaos of World War Two, twisted around the detective mission narrative in occupied Germany.

Keywords:

1. narration
2. Thomas Pynchon
3. point of view (Uspensky)
4. order (Genette)
5. duration (Genette)
6. frequency (Genette)
7. implied author (Booth)
8. representing consciousness (Cohn)
9. paradoxes
10. encyclopedic form

Scientific field: literature

Narrow scientific field: American literature, narratology

SADRŽAJ

I. UVOD

1. SITUACIJA PINČONOVA	i
2. KNJIŽEVNI KONTEKST.....	xv
3. ENCIKLOPEDIJSKI OKVIRI.....	xxiii
1. LOGIKA NARATOLOŠKOG OTKRIĆA.....	1
2. VREMENSKA POLJA NARATIVNOG TEKSTA.....	107
3. TIPOLOGIJA TAČKE GLEDIŠTA.....	130
4. PINČONOVO MODELOVANJE NARATIVNOG VREMENA.....	195
5. MODALITETI KOMENTARA, Odstojanja i Znanja IMPLICITNOG AUTORA.....	291
6. NIVOI I OSOBINE NAVOĐENJA MISLI I GOVORA LIKOVA...	361
7. GLAVNE TEME I POSTUPCI U <i>DUGI GRAVITACIJE</i>	422
8. ZAKLJUČAK.....	467
BIBLIOGRAFIJA.....	473
PRILOZI.....	491
BIOGRAFIJA.....	494
INDEKS.....	495

SKRAĆENICE KORIŠĆENIH PRIMARNIH IZVORA:

SMB – Smrt i Milost u Beču

V. – V.

OB49 – Objava broja 49

GR – Gravity's Rainbow

VL – Vineland

MD – Mason & Dixon

ATD – Against the Day

SM – Skrivena mana

BE – Bleeding Edge

I. UVOD

1. SITUACIJA PINČONOVA

Autor djela o kojima će biti riječi ponajviše sa narativne tačke gledišta sam po sebi je fenomen u savremenoj kulturi, i kao i za njegovu prozu, malo se šta može sa sigurnošću tvrditi, osim kostura sastavljenog od činjenica, a one nam onda mogu služiti kao „račvaste staze“ da se zaputimo u neslućene dubine logičkih i pseudologičkih konstrukcija, uglavnom osuđenih na tavorenje u sferi vjerovatnog, ali ne i potvrđenog. Neki detalji iz života ovog pisca (a i iz njegove genealogije) mogu biti od pomoći pri izučavanju tekstova koje je napisao, a u nemogućnosti da istovremeno prikazujemo doživljaje i predaka i potomaka, krenućemo od samog autora. Ovaj uvod nema namjeru da obuhvati sve detalje do kojih su istraživači došli, a u istinitost mnogih navoda može se otvoreno sumnjati, pogotovo onih koji su nastali na osnovu usmene informacije.

Tomas Pinčon (engl. Thomas Pynchon) rođen je u Glen Kouvuu, Long Ajlend, država Njujork, 8. maja 1937. godine, a kako su predani bibliografiji uspjeli da iskopaju, prve književne korake zabilježio je 1952. u Gimnaziji Ojster Bej, u školskom mjesečniku *Porfira i zlato (Purple and Gold)*, gdje je uređivao literarnu rubriku „Glas hrčka“ (“The Voice of the Hamster”) sa ukupno objavljenih 6 tekstova, potpisivanih Bosko Stajn (Boscoe Stein), Rosko Stajn (Roscoe Stein) ili samo Bosk. (Bosc.). Tiču se odgovora imaginarnom čitaocu zvanom Sem (prva četiri), sa šaljivim opisima alegorizovane škole u koju ide, parodije na vitezove Okruglog stola (peti, nepotpisan) i kraćeg članka o vannastavnoj grupi „Momci“ (takođe nepotpisan), gdje se već naziru konture zavjereničkih grupa iz kasnijih i važnijih djela (grupa je „briljantna,“ radila je „mukotržno“ da nečujno postane dio istorije, pa se uslikala ispred škole sa profesorom matematike, i tako obzanela identitet). Svi ovi tekstovi izašli su u rasponu od 13. novembra 1952. do 19. marta 1953. godine (Mead 1989: 157–167). U završnoj godini škole Pinčon je režirao dačku predstavu od Kaufmana i Harta *Ne možeš ponijeti sa sobom (You Can't Take It with You)*, a kako navodi humoristični „Testament četvrte godine,“ TOMI PINČON ostavio je svoj veliki vokabular Džimiju Donovanu (Mead 1989: 172–173).

Mnoge tipične situacije koje konstantno figuriraju u kasnijim djelima, što u pričama, što u romanima, javljaju se u tekstovima iz školskog lista. Pinčonovi likovi

često smatraju mirnu normalnost neprivlačnom. Njegov moderni tehnološki čovjek traži da pobjegne od rutine koja ga ophrvava, tokom kog bijega će se prepustiti primitivom nagonu da ignoriše istoriju i napusti svijest. Oslobođen od kontrole, osjeća mogućnost izmjene okoline. Čak i u toj dobi Pinčon je stvarao likove koji vjeruju da je divlji bunt jedino što čovjeku treba da prošlost postane daleka a budućnost nebitna (Hartnett 1989: 115). Mada njegova tulumaska proza iz gimnazije nije ni izdaleka sočna kao kasnija djela, ima srodan duh, žonglerske hiperbole i eufemizme sa vratolomnim neupravnim stilom. Bosko Stajin kaže Semu u nekom pismu da je „usred oporavka od neke žurke“ na koju je otišao za Novu godinu: „To je bilo nešto što se samo može nazvati rusvajem, i tako se otprilike i završilo.“ Pinčon ističe detaljni razvoj događaja od kontrolisane smirenosti do sve divljije spontanosti, vihorne ponesenosti, oslobođenja:

Sve je bilo mirno dok Ludi Harigan, sa nekom ruljom iz Kvinsa, nije smislio vozić negdje oko 1:30 ujutro, i to je otprilike bilo sve da se zapodjene svađa. Mardž se požalila na buku, a Sid se s njom složio. Sid se prilično naljutio i počeo je da šutira Harigana; Ludi je udario Sida, Sid mu je uzvratio, Ludi je dohvatio Sida po glavi vanglom za punč, i desio se raspašoj – za tren oka imali smo potpunu grupnu tuču. Mardž je plakala, Sid je sjedio na podu držeći se za glavu i psujući pomamno, a njihov bernardinac, po imenu O'Mali, veselo je tutnjao kroz čitavu pometnju i kršio stolice, lampe – bilo šta što mu se nekako našlo na putu. (Hartnett 1989: 116)

Još u gimnaziji pokazao je zavidan talenat za učenje, pa je u svom odjeljenju držao pozdravne besjede na latinskom pred početak rada, a u završnoj godini dobio je nagradu „Džulija L. Terston“ kao đak sa najvišim prosjekom ocjena u engleskom jeziku. Osvojio je stipendiju za Univerzitet Kornel i upisao se na odsjek za inženjersku fiziku (Engineering Physics). Već je tada zazirao od kamere, i registar studenata prve godine ne sadrži nikavu fotografiju u dosijeu (Winston 1975: 282). Pinčon je fiziku na Kornelu studirao samo dvije godine, iako je njegov srednjoškolski kapacitet obećavao barem stepen bakalaureata. Iz njegovih djela očito je da je negdje o nauci naučio dosta, a za period od 1955. do 1957. zna se da je proveo van fakulteta, u američkoj ratnoj mornarici.

Po povratku na Kornel, za glavni predmet uzeo je anglistiku (jednostavno: English), i opšte je poznata činjenica da mu je predavao i Vladimir Nabokov lično, mada ga pisac nije upamtio, ali jeste njegova supruga, „po neobičnom rukopisu: pola štampana, pola pisana slova“ (Winston 1975: 283). Ostaje tajanstveno zašto se prebacio sa jedne studijske grupe na drugu, ali u to vrijeme na Kornelu smjer za inženjersku fiziku bio je zametak trusta mozгова koji će imati zadatak da primjenjuju strahovite tehničke inovacije Drugog svjetskog rata i da ih nadograđuju, na koji način će obezbjeđivati premoć svoje države – drugim riječima, tih 30 do 40 studenata godišnje na Kornelu (i na još nekoliko drugih univerziteta) faktički će biti uslov opstanka jedne velike nacije. Sam katalog odsjeka za školsku godinu 1953/54. navodi da su istraživačkim laboratorijama širom zemlje preko potrebni diplomci sa jakim i zahtjevnim programom studija, a upravo se tu nudi takav program (Schachterle 1992: 131). Potonji predsjednik Američkog društva za obrazovanje inženjera, prof. Edmund Kranč (engl. Edmund Cranch), poslije rata započeo je karijeru upravo na Kornelu, i prisjećao se da su na prve dvije godine studija predmeti iz oblasti fizike, hemije i matematike bili izuzetno teški, ali da se malo vremena zaista moglo utrošiti na inženjerstvo. Pinčon je od predmeta u prvom semestru (začudo, od njegovog dosijea prve godine samo taj semestar je ostao) imao matematiku, fiziku, hemiju, uvod u inženjerstvo, engleski i izborni kurs (astronomiju). Najvišu ocjenu imao je iz engleskog, a fizika mu nije išla pretjerano dobro (Schachterle 1992: 132–133). Kasniji profesor bliskoistočnih religija na Državnom univerzitetu Kalifornije u Long Biču, Robert Ajzenman (engl. Robert Eisenman), bio je takođe primoran da promijeni studijsku grupu zbog „žestokog elitizma u programu, i zbog vidnog zadovoljstva koje su mnogi članovi odsjeka ispoljavali ponižavajući bistru djecu preteškim ispitima...krajnji efekat programa bio je tjeranje pametnih klinaca od nauke i tehnike...“ (Schachterle 1992: 136–137)

Autor čuvenog *Glosara književnih termina* (*A Glossary of Literary Terms*, u sedam izmijenjenih izdanja), M.H. Abrams, sjećao se Pinčona iz vremena kada je ovaj studirao na trećoj godini Kornela. Kako navodi Čarls Holander (engl. Charles Hollander), Abrams je pomislio da je seminarski rad koji je dobio od Pinčona suviše dobar da bi ga napisao dodiplomac, pa ga je pozvao na razgovor, i poslije prvih pet minuta ustanovio da nema razloga za zabrinutost, a završetak tog rada Abrams je godinama kasnije čitao

studentima kao primjer valjane kritike. Ovu poruku je na telefonskoj sekretarici Abrams ostavio Holanderu:

Stan Čarlsa Holandera? Ovdje Majk Abrams sa Kornela. Našao sam onaj citat iz Pinčonovog seminarskog rada, koji je bio u okviru predmeta Engleski 313, o engleskoj književnosti XVIII vijeka. Rad je raspravljao o *Raselasu* (*Rasselas*) od Semjuela Džonsona u vezi sa Volterovim *Kandidom* (*Candide*). I završavao se ovom rečenicom: „Kao i *Kandid*, *Raselas* se okončava imperativnim stavom: opet se pokoriti; ali iznad toga, izdržati. Ostavlja nas sa manje nade nego Volter, ali sa više odlučnosti.“ Nadam se da će ti to biti od koristi. Izgleda da je zanimljiv citat. Sretno. (Hollander 1998: 179)

Sličan sistem gradi Pinčon kroz čitavu karijeru – komediju budala kontrapuntira sa visokim moralizmom, od prvih pripovijedaka do najnovijih romana.

Prva Pinčonova pripovijetka, „Mala kiša“ (“The Small Rain”) objavljena je u martovskom broju časopisa *Cornell Writer* za godinu 1959, a u listu *Epoch* izašla je „Smrt i milost u Beču“ (“Mortality and Mercy in Vienna”), u proljetnoj svesci iste godine. Ovu priču jedinu nije kasnije uvrstio u zbirku *Ponavljač* (*Slow Learner*), izdatu 1984.

Kada je sa dvadeset dvije godine diplomirao, Pinčon se prijavio na konkurs za stipendiju Fordove zadužbine, koja je te godine imala plan da angažuje „dokazane pisce“ bez iskustva u pisanju opere ili drama. Najvjerovatnije je u junu ili julu 1959. napisao prijavu sa kombinacijom autobiografije i formulara, i dugo godina je taj dokument stajao zagubljen dok ga arhivista Zadužbine Robert B. Kolasako (engl. Robert B. Colasacco) nije pronašao 1989. godine. Autor je odbio da odobri citiranje iz tog dokumenta na daljih 50 godina, i ni na koji način se ne može staviti na uvid javnosti. Stoga je na rijetkim naučnicima koji su to vidjeli, kao što je Stiven Vajzenberger (engl. Steven Weisenburger), da to prepričavaju po sjećanju. Pinčonov tekst sadrži 9 paragrafa, koji govore o njegovom životnom i umnom razvoju, radu na Kornelu, napisanoj građi, planu da piše predloške komične opere sa primjesama naučne fantastike i slično (Weisenburger 1990: 694). Prvu priču koju ja ikada sročio napisao je u srednjoj školi, i radnju joj je

smjestio u područje Tihog okeana u Drugom svjetskom ratu. Kada prebacimo ovu zonu u Evropu godine 1945, dobijamo veliku sličnost sa lokacijama u *Dugi gravitacije* (*Gravity's Rainbow*), a i pripovijetkom „Entropija“ (“Entropy”), jer autor kao temu određuje „konkretnu odanost apstraktnom stanju koja za ishod ima rat.“ Apstrakcije, izolacije i idealizma ima na pretek, od Kalistovog staklenika do raketnog žara poručnika Vajsmara. Sam poredi svoj književni postupak sa linijom nota koja daje osnov za izmjene akorda u džez muzici, a na univerzitetkim seminarima naučio je dosta o postavljanju proznog djela oko jedne centralne metafore. Bez ustezanja tu književnost naziva književnošću ideja, iako su je mnogi (i njegov učitelj Nabokov) u to vrijeme nipodaštavali; takođe uživa u činu „ispredanja priče“ (Weisenburger 1990: 695).

Marta 1960. Pinčon je objavio pripovijetku „Nizozemlje“ (“Low-Lands”), u časopisu *New World Writing*; nastala je dok je autor još studirao na Kornelu, i očito se naslanja na tematiku Eliotove *Puste zemlje*, ali i malo na *Don Kihota*, upravo zbog besciljnog lutanja jednog nezainteresovanog bivšeg mornaričkog oficira po savremenoj deponiji. Skoro istovremeno mu je objavljena i najčešće preštampana priča, „Entropija“, u *Kenyon Review*. Tekst jukstaponira želju za održanjem potpuno zatvorenog termodinamičkog i informacionog sistema sa haosom koji postoje jedno pored drugog – na jednom spratu se održava bjesomučna žurka (muzika je prevashodno vremenska umjetnost), a na drugom hermetički izolovan junak želi da produži život bolesnoj ptičici držeći je uz tijelo (ne shvatajući da joj tako upravo oduzima toplotu). Malo ranije (početkom 1960. godine) Pinčon se odselio u Sijetl, u koje je vrijeme pisao prvi roman, *V. (V.)*; dobio je posao u Aviokompaniji Boing, a taj period njegovog života je dosta dobro dokumentovan, barem sudeći po napisanim tekstovima koji mu se sa određenom sigurnošću mogu pripisati, jer ime autora ne navode ni na jednom mjestu. Radio je kao tehnički pisac u biltenu *Servisne vijesti Bomarka* (*Bomarc Service News*), i proizveo između 25 i 30 tehničkih članaka vezanih za proizvodnju projektila zemlja-vazduh „bomark“ – što odmah navodi i najpovršnijeg čitaoca na srodnost sa raketama iz *Duge gravitacije* (Wisnicki 2003: 9). Svakako se zna da je napisao članak „Zajedništvo“ (“Togetherness”) u časopisu *Aerokosmonautička sigurnost* (*Aerospace Safety*), decembra 1960. godine, i tiče se sigurnosnih uslova lansiranja projektila „bomark“ IM-99. U mjesečnim *Servisnim vijestima* radilo je 5 ili 6 članova redakcije, i za neke članke je

trebalo i više od mjesec dana istraživanja, ali su se uglavnom izrađivali u tom vremenskom roku – u prosjeku je Pinčon mogao pisati po članak za svaki broj lista, ukupno između 25 i 30 tekstova u periodu februar 1960 – septembar 1962, kada je prestao sa radom u „Boingu“ (Wisnicki 2003: 14). U distinktivna obilježja članaka za koje možemo reći da ih je napisao Pinčon spadaju: česte crtice i crte između riječi i sintagmi, drugo lice, elipse i tri tačke, što se sve jako rijetko javlja u ovoj publikaciji, a i književnih aluzija na tehničku temu ima i više nego dovoljno; ovo je odlomak o sigurnosnim svojstvima hidrazina vrijedan citiranja:

Što se tiče isparavanja, hidrazin je nešto kao benzin. Ne zabijate glavu u rezervoar benzina da biste udisali njegov divni miris; niti palite omiljenu travu gdje ima benzinskih isparenja u blizini. U stvari, ako zapalite ikakav duvan bilo blizu benzina ili hidrazina, garantujemo da ćete u njemu uživati manje. (*Bomarc Service News* 38: 3; navedeno u Wisnicki 2003: 19)

Teško je naći drugog autora u istoj redakciji koji u tehničke članke ubacuje toliko referenci na Grke i Rimljane, kopanje rude, štavljenje zečje kože, etimologiju, a i nesvakidašnjeg, grubog humora (na jednom mjestu čak i Ludog Šeširdžiju iz *Alise u zemlji čuda*).

U međuvremenu, ovaj tehnički pisac živahna duha vjerovatno je pretrpio uticaj evropskog nadrealizma poslije izložbe u Galeriji Darsi, novembra 1960. godine, pod rukovodstvom Andrea Bretona (fr. André Breton) i Marsela Dišana (fr. Marcel Duchamp). Postavka je nazvana „Nadrealistički upad u carstvo volšebnika“, i bila je kulminacija dugog i plodonosnog dodira njujorške avangarde i francuskih nadrealista, koja je u američkoj umjetnosti dala podlogu za kasnije „akciono slikarstvo“ Džeksona Poloka (engl. Jackson Pollock). Malo se analiza detaljnije bavilo dubinom Pinčonovog kontakta sa estetikom nadrealizma, koji je sam izjavio da se na fakultetu sreo sa nadrealizmom na izbornim predmetima u okviru moderne umjetnosti, iako je kao mladić shvatao samo da ta umjetnost kombinuje dispartne elemente, a snagu sna nije uzimao u obzir. Najbolje je početi sa razmatranjem Pinčonove tekstualne korelacije između *V.* i

prisustva francuskih nadrealista u Njujorku po dvjema naslovnim stranama (jedna knjiška, druga časopisna):

VVVVVVVVVVVVVV

VVVVVVVVVVVVV

VVVVVVVVV

VVVVVVV

VVVVV

VVV

V • (Vella 1989: 131–133)

Nije teško pogoditi da se radi o prvom Pinčonovom romanu, *V.*, objavljenom 1963. godine. Druga stranica je preuzeta iz četvrtog broja Bretonovog časopisa *VVV*, iz februara 1944:

VVV

to jest, V+V+V. Kažemo..._..._..._

to jest, ne samo

V kao zavjet (vow) – i energija – za povratkom u nastanjiv i pojmljiv svijet,
Pobjeda (Victory) nad silama nazadovanja i smrti sada puštenim na
zemlju, ali i V s onu stranu ove prve Pobjede, jer ovaj svijet više ne može,
i ne treba, da bude isti, V nad onim što teži da produži
porobljavanje čovjeka od čovjeka,
i više od ovoga

VV te dvostruke Pobjede, V opet nad svim što je suprotno oslobođenju

Duha, čiji je prvi neophodni uslov emancipacija čovjeka... (Vella 1989: 134)

Bitan razlog ovolike učestalosti nadrealizma leži u antiratnoj poetici na koju su se naslanjali poučeni klanicom Prvog svjetskog rata, i egzilom iz nacističkih gradova Evrope u Drugom; i sam Pinčon je proveo jedno vrijeme u mornarici SAD upravo u doba Suecke krize, kada je svijet bio na pragu Trećeg rata. Oslobođenje svijesti bilo je od

presudnog značaja za miroljubiv pogled na svijet, a nadrealističko vjeruju zasnivalo se na tome da racionalnost i konvencionalno društveno ponašanje stoje između ljudskog roda i istine, i da su to krajnji faktori koji dovode do rata i represije. Ukoliko bi ove granice racionalnosti i konvencionalnosti bile srušene, došlo bi do iznenadne i neviđene erupcije krajnje stvarnosti – nadrealnog. Ukratko, neracionalno znanje potrebno da se promijeni destruktivni tok ljudske istorije valjalo je steći neracionalno (Vella 1989: 136). Primjera internalizacije svijeta u romanu *V.* ima jako puno – najbrojnija grupa centrira se oko imaginarne zemlje Vajsu (Vheissu), koja je nekakva fantazmagorična verzija grada Šangri-la unutar uma, a takođe se dosta odlomaka zasniva na malo „ispeglanom“ i „opustjelom“ viđenju modernog grada u maniru slikara Đorđa di Kirika (ital. Giorgio di Chirico). U prvom romanu autor se na mnoštvo mjesta osvrće na tradiciju dadaizma i nadrealizma, koju su u njegov Njujork donijeli izgnani umjetnici iz Evrope, mahom iz francuske kulturne sfere, modelujući čak i neke od likova po ugledu na Dišana i slične likovnjake, i dovodeći u tijesnu spregu koncept umjetnosti i gotovih proizvoda (engl. ready-mades). Primjera radi, grupa lutajućih boema u romanu *V.* pod imenom Potpuno bolesna družina (the Whole Sick Crew) doživljava „estetsko iskustvo“ pred frižiderom, što nas može navesti na Raušenbergovu (engl. Robert Rauschenberg) kolažnu skulpturu *Razgovor* iz 1955. godine. Oni galeristi, kolekcionari i muzeji koji su uspjeli da legitimizuju i institucionalizuju avangardni pokret evropskih nadrealista u Sjedinjenim Državama tako što su održali umjetnine na vidnim mjestima u kulturnoj matrici Njujorka sigurno su i mladom piscu u razvoju kakav je Pinčon tada bio omogućili da usvoji neke estetske strategije (Vella 1988: 33–34). Poslije ove rekonstrukcije sasvim mogućih kulturnih kontakata, vraćamo se na tren na ono što se pouzdano zna: u časopisu *Plemeniti divljak* maja 1961. godine (*The Noble Savage*) izašla je priča „Pod ružom“ (“Under the Rose”), koja je uz neke izmjene kasnije postala treće poglavlje romana *V.* Nastala je ranije (1959), ali ovaj prikaz ima za cilj uspostavljanje nekog hronološkog pregleda života i stvaralaštva Tomasa Pinčona.

Ubrzo nakon što se prvi roman pojavio 1963, ličnost Pinčona pisca već je bila okružena austom tajanstvenosti. Ovo je anegdota književnog historičara Metjua Vinstona (engl. Mathew Winston):

Nedugo po izlasku romana *V.* iz štampe, jedna moja prijateljica zapazila je primjerak romana u stanu na Menhetnu koji je namjeravala da iznajmi. Upitala je tadašnjeg stanara da li mu se sviđa knjiga. „Da,“ odgovorio je, „ali znate – Pinčon je vrlo čudan čovjek. Ne dozvoljava da se objavljuju nikakve njegove fotografije. Nema nijedne na omotu knjige i nijedne u reklamama.“ „Da, tačno je,“ reče moja prijateljica, „ali kako ste to uspjeli da primijetite? Nikad mi ne bi palo na um.“ „O, ja radim za FBI,“ odgovorio je. „Posao mi je da primjećujem takve stvari.“ (Winston 1975: 278)

Ovaj roman je dobio povoljne kritike, a iste godine je Pinčon bio kum na vjenčanju dobrog prijatelja Ričarda Farinje (engl. Richard Fariña, takođe pisac) i Mimi Baes (engl. Mimi Baez). Ugled neuhvatljivog pisca naglo je porastao kada je časopis *Tajm* poslao fotografa da ga uslika u Meksiko Siti, a on doslovce uskočio na autobus za planine, sa dugim brkovima koji su mu donijeli lokalni nadimak „Pančo Vilja“ (Sales 1996: 63). Godine 1964. u februaru *V.* je već dokazao kvalitet dobivši nagradu Zadužbine Vilijama Foknera za najbolji prvi roman 1963, da bi u martu ušao u finale za dodjelu Nacionalne književne nagrade (National Book Award), koja je pripala Džonu Apdajku (engl. John Updike) za roman *Kentaur* (*The Centaur*). Pripovijetka „Tajna integracija“ (“The Secret Integration”) izašla je u *Saturday Evening Postu* decembra mjeseca. Nakon što je objavio izvjesne odlomke romana u časopisima, i djelo *Objava broja 49* (*The Crying of Lot 49*) ugledalo je svjetlost dana 1966, da bi tri dana po njegovom izlasku Ričard Farinja izgubio život u saobraćajnoj nesreći (30. aprila). Pinčon je na sahrani bio jedan od nosača kovčega, i još se manje zna o njegovom životu poslije te godine nego u prethodnom periodu. Pouzdano je jedino da je u junu u *Njujork Tajms Magazin* objavio članak „Putovanje u um Votsa“ (“A Journey into the Mind of Watts”), o ubistvu mladog crnca iz losandeleske četvrti Vots koje je (navodno) nehotice počinio bijeli policajac toga maja, a slučaj je na tome zaključen.

Neko vrijeme je proveo u gradiću Menhetn Bič u Kaliforniji, a početkom 1972. godine IP Vajking iz Njujorka dobilo je rukopis pod naslovom *Bezumno zadovoljstvo* (*Mindless Pleasures*), koji je februara 1973. objavljen kao *Duga gravitacije* (*Gravity's Rainbow*), i za prvu godinu dana se prodao u 45 000 primjeraka. Zanimljivo je da je

početkom sedamdesetih na jednoj književnoj konferenciji u Marinu, Kalifornija, dodiplomac Džef Bartlet (engl. Jeff Bartlett) pročitao pjesmu „Zazivanje Tomasa Pinčona“ (“Invoking Thomas Pynchon”), u kojoj ga moli da se javi nekim djelom pošto se od *Objave broja 49* ništa za njega nije čulo. To je bilo u proljeće 1972, a Džef je poslao primjerak teksta Pinčonu preko izdavača; na svoje veliko izenahađenje, krajem godine Džef je od Pinčona dobio potpisanu preposljednju verziju teksta za štampu, i to upravo *Dugu gravitacije*, veoma sličnu objavljenom tekstu, sa svega nekoliko unijetih dodataka koji su kasnije integrisani u objavljeni roman (Clerc 1991: 125). Pinčonova tajnovitost dala je povoda za nebrojena tumačenja njegovog života, rada i kontakata sa ljudima, od čega se jako malo toga može zaista potvrditi. Prozaista i dramatičar Majkl Korigan (engl. Michael Corrigan) jedno vrijeme je radio na višoj školi u Kaliforniji (ne pominje kojoj), kada mu je na um pala ideja da piscu prirede rođendansku žurku iznahađenja, što su njegovi studenti drage volje prihvatili. I tako su se oni skupili u Riordanovom baru na dokovima San Franciska 8. maja 1975, prethodno napravivši poster koji je pomenut u *San Francisko Kroniklu* – u krčmi su se našli i drugi pinčonovci koji su za zabavu čuli, a Korigan je sreo i čovjeka koji je tvrdio da je sa Pinčonom završio studij. Pokazao mu je i osobu koju su svi iščekivali da vide: za šankom je sjedio visok čovjek crvenkaste kose i sa blago izbačenim prednjim zubima, koji očito nije odgovarao odrpanom profilu Riordanovih gostiju. Kada mu je prišao i pitao da li je on Tomas Pinčon, neznanac mu je odgovorio: „Ne, ja sam Dvejn Marvi.“ To je inače lik iz *Duge gravitacije*, dobro poznat ljubiteljima Pinčonovih djela (Corrigan 2005: 209–212). Naredne godine ova knjiga podijelila je sa Isakom Baševišom Singerom (engl. Isaac Bashevis Singer) Nacionalnu književnu nagradu za prozu, a iako je jednoglasno izabrana i za Pulicerovu nagradu, savjet je odlučio da je ne dobije zbog „nečitljivosti“ i „opscenosti.“ Govor na dodjeli nagrade Nacionalne nagrade je umjesto Pinčona održao komičar Irvin Kori (engl. Irwin Corey). Ista knjiga je 1975. dobila i Hauelsovu medalju, koja se dodjeljuje za prozno djelo svakih pet godina, ali je autor odbio nagradu uz napomenu: „Postoji samo jedan način da se kaže ne, a to je: ne.“ Oko 1982. je raskinuo vezu sa dugogodišnjim književnim agentom, Kandidom Donadio (engl. Candida Donadio), koja je trajala od početka njegovih spisateljskih dana; za novog agenta odabrao je Melani Džekson (engl. Melanie Jackson). U vremenu od 1973. do 1984. godine

javljala su se razna piratska izdanja njegovih pripovjedaka, a konačno je poslije duge neaktivnosti objavio zbirku pet već štampanih priča, *Ponavljač (Slow Learner)*. Oktobra 1984. u *Književnoj reviji Njujork Tajmsa* izašao mu je članak „Je li OK biti ludista?“ (“Is It OK to Be a Luddite?”), o nastanku i historiji pokreta razbijača mašinerije u industrijalizovanoj Engleskoj, sa pretpostavkama o tome kakve opasnosti nose nove mašine (računari) i kako se karakter ludita možda i promijeni nabolje zahvaljujući sve većem napretku mnogih prirodnih nauka. Godine 1986. Donadiova je prodala oko 120 pisama koja je Pinčon pisao njenoj agenciji, i to kolekcionaru Karтеру Berdenu (engl. Carter Burden). Početkom 1990. godine objavio je roman *Vajnland (Vineland)*, a oženio se i sa Melani Džekson; naredne godine rodio mu se sin Džekson Pinčon. Novi ogleđ, „Bliže tebi, moj kauču“ (“Nearer, My Couch, to Thee”) pojavio mu se 1993. takođe u *Književnoj reviji Njujork Tajmsa* – tema je grijeh ljenosti provučen kroz relevantna književna djela i neke religiozne traktate, od svetog Tome do Sartra. Zanimljivo za lovce na pikanterije je da je Berden umro 1996. i da je njegova porodica poklonila pisma Biblioteci Pirpont Morgan u Njujorku. Iduće godine je objavljen roman *Mejson i Dikson (Mason&Dixon)*, a CNN je emitovao video snimak pisca na ulici Menhetna; na njegov zahtjev, nisu identifikovali samog pisca, nego su objavili da je u masi snimljen Pinčon. Godine 1998. *Njujork Tajms* je objavio dijelove pisama iz Berdenove zbirke, ali je Pinčon intervenisao i zaštitio privatnost – pisma su ostala zapečaćena dok god je živ. Naš autor se čak i na televiziji pojavio, i 2004. godine je dva puta pozajmljivao glas samom sebi u epizodama crtane serije *Simpsonovi*; godine 2006. u novembru objavio je za sada najduže djelo, roman *Protiv dana (Against the Day)*, na preko 1100 stranica (Royster 2009: 7). Uslijedio je roman *Skrivena Mana (Inherent Vice, 2009)*, a najnovija prozna knjiga mu je izašla 2013. godine pod naslovom *Krvava oštrica (Bleeding Edge)*. Glasine kruže da Pinčon upravo živi u Njujorku, gradu u čijoj se okolini i rodio, u mirnom dijelu Menhetna, skoro neprimjetno, a svi njegovi agenti ili poznanici iz svijeta izdavaštva nerado govore o najtajanstvenijem književniku današnjice, iako se šuška da nekad ode na ručak sa Donom DeLilom (engl. Don DeLillo), da se pojavi na književnim večerima, čak i na takmičenju u branju jabuka i slično (Sales 1996: 61). Pinčon je, dakle, svojevrijedno uronio u anonimnost i okružio se velom tajne kome se ne može naći parnjak u modernom umjetničkom svijetu, a može se porediti sa Pitagorom i legendom da su ga viđali samo

odabrani. Sve u svemu, osim nekoliko oskudnih informacija, i fotografija za koje nemamo potvrdu da su zaista njegove, Pinčon izbiva iz javnosti već skoro pola vijeka, a paradoksalno, još od 1979. godine stalno izlazi časopis posvećen samo njegovim djelima, *Pinčonove sveske (Pynchon Notes)*, koji se od običnog biltena na pisačkoj mašini razvio u renomirani list sa probranim člancima. Do sada je održano desetina konferencija o Pinčonovim djelima, što književnih, što interdisciplinarnih, od Sjedinjenih Država pa do Malte, a interes za njegovo stvaralaštvo ni izdaleka ne jenjava.

POSTSKRIPT: GENEALOGIJA

U Pinčonovim djelima postoje neke polujasne reference na njegovu porodičnu istoriju koje sežu u daleku prošlost, do samih anglosaksonskih početaka u tadašnjim prekoatlantskim kolonijama XVII vijeka, a njegovo porodično stablo se može pratiti do XI vijeka, kada je izvjesni Pinko (Pinco) došao u Englesku sa Vilijamom Osvajačem. Njegov sin je u knjigama zabilježen kao “Hugh, fils Pinconis”, sa varijantama “Hugh fils Pinchonis” i “Hugh Fitz Pincheun”. Ogranak porodice od koga potiče Tomas Pinčon datira iz ranog XV vijeka; Nikolas Pinčon (engl. Nicholas Pynchon) je 1533. godine postao veliki šerif u Londonu, a njegov sinovac Džon je osigurao porodici plemićki grb sa srebrnom glavom tigra (Winston 1975: 279–280). Džonov unuk Vilijam Pinčon rođen je u Eseksu 1590. godine, postao je jedan od 26 osnivača Kolonije Masačusetskog zaliva, a 1629. našao se i u Povelji Masačusetskog zaliva kao potpisnik. U koloniji je služio i kao sudija i blagajnik, ali je došao u raskorak sa željama vrhovne vlasti kada je želio da naoruža lokalne Indijance koji bi tako bolje lovili krznate životinje, te je morao platiti globu (Madsen 1999: 30). Godine 1636. Pinčona su zbog dobrog i plemenitog vladanja prema Indijancima oni sami izabrali da zastupa njihove trgovinske interese, zbog čega ga je Okružni sud Konektikata optužio da ne čini dobro koloniji i da je prekršio sudijsku zakletvu. Iz spora je izašao materijalno neoštećen, ali dosta ogorčen; poslije toga je izdejstvovao da Okružni sud u Bostonu izbací Pinčonov gradić Agavam (kasnije Springfield) van jurisdikcije suda u Konektikatu (Madsen 1999: 32–33). Ovo razumom teško shvatljivo mijenjanje vlasti i granica, odnos između trenutne koristi po grupicu ljudi i dalekosežnih posljedica po kasniju istoriju, naširoko su opisani u romanu *Mejson i*

Dikson. Od tada je Pinčon odbijao da Konektikatu plaća poreze i druge dažbine, u čemu ga je Boston nekada podržavao; tako je postao svojevrsan trn u oku vlasti kojima je lično pripadao. Godine 1650. njegov religiozni spis *Dostojna cijena iskupljenja našega* (*The Meritorious Price of Our Redemption*), ceremonijalno je spaljen na trgu u Bostonu, a autor je pozvan na odgovornost. Sumnjiva tačka je bila da Isus nije patnjom iskupio Adamov pragrijež, nego da je samom svojom poslušnošću taj grijeh oprao. Svako ko je tako nešto pisao rizikovao je da bude izgnan, a visok položaj Pinčona je još više na poslušnost obavezivao (Madsen 1999: 34–35). Kolonijalno iskustvo se provlači i kao paralela u *Dugi gravitacije*, gdje predak glavnog junaka Tajrona Slotropa po imenu Vilijam iz XVII vijeka na momente stoji kao zamjena za savremenika Vilijama Pinčona; isti fikcionalni stari Pinčon autor je izmišljene teološke rasprave, i paralele su savim očite, kada se bolje upozna Tomasovo porodično stablo.

Vilijam Pinčon imao je (kao i Vilijam Slotrop) sina Džona, trgovca i špekulanta, vlasnika rudnika i fabrika, koji je u Novoj Engleskoj postao jedan od najbogatijih ljudi. Jedan od njegovih potomaka, Džozef Pinčon iz XVIII vijeka, možda bi postao i guverner Konektikata da nije podržao britansku stranu u američkom ratu za nezavisnost. Taj isti se oženio Sarom Ragls (engl. Sarah Ruggles), i dobio sina Tomasa Raglsa Pinčona, prvog sa ovim imenom u porodici, po struci kasnijeg ljekara. Familija je ušla u književnu istoriju malo čudno, jer je sredinom XIX vijeka Nataniyel Hotorn (engl. Nathaniel Hawthorne) mislio da djelo *Kuća sedam zabata* (*The House of the Seven Gables*) naslovi *The Old Pyncheon Family*, ali su mu stigla dva protestna pisma da bi to okrnjilo ugled loze – prvo od Pitera Olivera iz Bostona, a drugo od velečasnog Tomasa Raglsa Pinčona (ljekarovog unuka, 1823–1904), pa je od toga odustao. Isti sveštenik bio je jako obrazovan u mnogim poljima – hemiji, biologiji, zoologiji i teologiji, a čak je bio i dekan Triniti koledža u Hartfordu. Izvjesni doktor Edvin Pinčon (1856–1914) izmislio je brojne hirurške instrumente za operacije uha, grla i nosa, čiji odjek nalazimo u romanu *V*. pri detaljnom opisu operacije nosa jedne od junakinja. Uspješna brokerska firma „Pinčon i kompanija“ izdala je 1928. godine knjigu *Avioindustrija* (*The Aviation Industry*), o tome kako ulagati u tu granu privrede. Jedan od glavnih ortaka u firmi zvao se Džordž M. Pinčon. Otac našeg pisca, Tomas Ragls Pinčon Stariji, unuk je rođenog brata velečasnog Tomasa koji je predsjedavao Triniti koledžom, majka piščeva je Ketrin Franses Benet Pinčon; mlađa

djeca su Tomasova sestra Džudit i brat Džon. Tomas Stariji je po preseljenju iz Glen Kouva u Ist Norič radio kao industrijski inspektor, predsjednik dobrovoljnog vatrogasnog društva i inspektor auto-puteva za Ojster Bej (Madsen 1999: 280–282). Priča o roditeljima se završava 1995. i 1996. godine, kada u podmakloj dobi umiru Tomasovi otac i majka, čime se zatvara krug predaka i potomaka zanimljiv za proučavaoce Pinčonove proze.

I. 2. KNJIŽEVNI KONTEKST

Prvo čitanje bilo kojeg Pinčonovog djela, praćeno trenutnim utiskom o neodoljivo zanimljivim misterijama – od tajanstvene žene/ideje/duha po imenu V., preko potrage Edipe Mas za organizacijom koju na aukciji oznaćava broj 49, Tajrona Slotropa koji ima da otkrije prototip superrakete Fau-2, pa do poprišta Tunguske eksplozije – otkriva da se od početka karijere bavi pisanjem detektivske proze, i da teme i postupci koje u naraciji primjenjuje za polazište svakako imaju taj književni žanr. Kao faktičkog začetnika detektivske priće Borhes je priznao Poa. U *Uvodu u amerićku književnost* piše da Poove priće o intelektu „ustanovljavaju novi žanr, detektivsku priću, koja je osvojila svijet,“ i u raspravi o istoriji te forme u amerićkoj književnosti dodaje:

Godine 1840. Po je obogatio književnost novim žanrom. Ovaj žanr je iznad svega genijalan i vještaćki; stvarne zloćine obićno ne otkriva apstraktno razmišljanje nego slućaj, istraga ili priznanje. Po je izmislio prvog detektiva u istoriji, g. Šarla Ogista Dipena iz Pariza. Istovremeno je izmislio i konvenciju, kasnije klasićnu, da o podvizima junaka treba da govori udivljeni i osrednji prijatelj... Po je imao puno imitatora; dovoljno će biti da sada navedemo njegovog savremenika Dikensa, a i Stivensona i Ćestertona. (Bennett 1983: 263–264)

Veliki Argentinac je bio nekad sklon uopštavanjima, pa ga taj manir nije ni ovdje zaobišao; oprostiće mu se što ne navodi taćan datum, koji je, u stvari, april 1841. godine, kada je Poova pripovijetka „Ubistva u Ulici Morg“ (“The Murders in the Rue Morgue”) objavljena u *Grejemovom ćasopisu (Graham Magazine)* iz Filadelfije. Jako malo kriminalistićke proze pripada varijanti klasićne detektivske priće. Zloćin je vrlo star, a detektivska proza vrlo mlada. Uvijek je bilo kritićara spremnih da svuda vide kriminalistićku prozu, kao što je Piter Hovort (engl. Peter Haworth), koji istiće kao primjere tog žanra i drevne pripovijesti poput „Povijesti o Suzani“ iz Apokrifa, priće o riznici kralja Rampsinita kod Herodota, priće iz *Gesta Romanorum* itd. Reži Mesak (fr. Régis Messac) poćinje studiju ovog žanra Arhimedovim otkrićem ćuvenog hidrostatićkog principa. Standardnu istoriju A.E. Merka (engl. A.E. Murch) otvaraju britanske priće iz

XVII vijeka o lupežima, kao Dekerov *Londonski noćni čuvar* (engl. Thomas Dekker, *The Bellman of London*, 1608). A klasičari imaju davnašnji običaj da predaju *Kralja Edipa* kao detektivsku priču. Takve eklektičke definicije žanra stvaraju očite teškoće (Holquist 1971: 138–139).

Zašto je Po tvorac klasične detektivske priče? Jedan od tragova može se naći u izjavi Džozefa Vuda Krača (engl. Joseph Wood Krutch) da je „Po izmislio detektivsku priču da ne bi poludio.“ Poova biografija, naravno, paradigma je romantičnog umjetnika: starmalo briljantno dijete, koje su odgojili hranitelji, izbačen sa Univerziteta Vidržinije sa 17 godina, pa onda iz očeve radnje, odstranjen sa Vest Pointa zbog skandala – njegovu voljenu djevojčicu-nevjestu izjela je neizlječiva bolest, život je posvetio umjetnosti, ali ugrozio teškim opijanjem i drogom. Umro je ne dovršivši putovanje, nakon što su ga našli kako luta po ulicama Baltimora u žestokom delirijumu (Holquist 1971: 140–141). Decembra 1839. godine Po je otpočeo niz članaka u *Aleksanderovom nedjeljnom glasniku* (*Alexander's Weekly Messenger*), u kojima je izazivao čitaoce da šalju šifrovane tekstove, pod uslovom da ti tekstovi imaju jasna pravila; gotovo sve je uspio da riješi, i o tome je jula 1841. u *Grejemovom časopisu* napisao duže objašnjenje. Smatrao je da se strogi *metod* može prinijeti čak i na najsmjelije uzlete mašte, da se određena pravila nalaze i u tom načinu izražavanja. Mnogi kritičari su zaobilazili ovaj segment Poovog rada smatrajući ga sekundarnim, i bitnim samo za adolescentsko zanimanje stvarima kriptografije, poput jednog od osnovnih motiva „Zlatne bube“ (“The Gold Bug”). U stvari, Poov interes za tajno pisanje je njegov izgovor, strateška varka; pod plaštom kriptografije on eksperimentiše sa prirodom označavanja (engl. *signification*). Teorija koju je u ovim esejima razradio služi kao model za njegovo pisanje; zaista, ovi eseji iznose matricu iz koje ne izlazi samo jezik, nego i siže i generička forma njegovih detektivskih priča. U stvari, narativna forma detektivskih priča – žanra koji je suštinski Poov izum – proizlazi indirektno iz shvatanja označavanja koje je Po prvo izrazio u esejima o „tajnom pisanju“ (Rosenheim 1989: 375–376). Smatrao je da je kriptografija stara koliko i sam čin pisanja, i da je u svim epohama ljudske istorije svakako bilo potrebe za tom radnjom, i prije nego što je u jasnom obliku izmišljena u Sparti. Ipak, ljudska domišljatost ne može smisliti šifru koju ljudska analitičnost ne može razotkriti, za šta je potrebna *analitična* sposobnost. „Ubistva u Ulici Morg“ počinju raspravom o

umnim karakteristikama o kojima se priča kao o analitičnim, a one su same slabo podložne analizi, i osjećamo ih samo po njihovim posljedicama. Analitičar uživa u riješenim zagonetkama koliko i snagator u podignutim tegovima, a ove umne sposobnosti običnim ljudima izgledaju čak i natprirodno (Rosenheim 1989: 377). Po je stvorio transcendentnog i ekscentričnog detektiva; udivljenu i donekle tupavu protivtežu; dobronamjerno bauljanje i neinventivnost zvaničnih čuvara zakona; konvenciju zaključane prostorije,...dedukciju tako što se detektiv lično stavi u položaj drugog,...sakrivanje pomoću ultraočiglednog; namještenu varku da se izmami ruka počinioca; čak i opširno i snishodljivo objašnjenje kada se potjera završi (Holquist 1971: 141). Obrazac je sada čuven i zasniva se na nizu događaja koji se obrće. Tako zločin dolazi na prvo mjesto; zatim se obično pojavljuju osumnjičeni, i ostavljaju ili su već ostavili tragove – i lažne tragove („crvene haringe“) – razbacane posvuda. Oštroumni pojedinac, koji gotovo nikada nije policajac, otkriva kako je zločin počinjen. Preispituje motiv za njega, provjerava dokaze, vješto odbacuje lažne tragove, postavlja istražna pitanja o osumnjičenima i konačno raskrinkava identitet krive strane. Naravno, brine se i da ima policajca koji ga prati kome bi krivac mogao biti predat – kao kardinal koji prepušta jeretika svjetovnoj ruci zakona. Ovo logičko zaključivanje bio je i metod francuskog pisca Emila Gaborioa (fr. Émile Gaboriau), i čuvenog Artura Konana Dojla (engl. Arthur Conan Doyle), koji je općinio narodnu maštu kao niko drugi i držao neugrožen položaj sve od 1879. do 1905 (Stapleton 1977: 10).

Kao predstavnik detektivske proze, „Ubistva u Ulici Morg“ učestvovala su u beskrajnom razgovoru, možda u kakofoniji rasprave, koja se nikada nije završila. Sama priča opisuje kulturu u kojoj se neslaganje i nesloga nalaze posvuda. Muškarci i žene različitih nacionalnosti i jezičkog zaleđa okupljaju se u Parizu, gradu-svijetu koji postaje Vavilon devetnaestog vijeka. Svjedoci pokolja u kući u Ulici Morg ne mogu se složiti oko jezika koji se govorio piskavim – ili promuklim? – glasom koji su čuli, oko pola govornika, ili možda ni oko čega drugog. Oni govore, doslovno i figurativno, jezicima međusobno stranim. Ta situacija upućuje na debate iz 30-ih i 40-ih godina XIX vijeka o porijeklu i značenju svemira (Frank 1995: 170). I za Poa i za Borhesa, detektivska priča stoji kao formalna antiteza haosu ljudskog iskustva. Po od priče logičkog zaključivanja pravi prozni ekvivalent pjesme, koja, kao kraljevstvo poetskog osjećaja, postaje „jedini

krug misli jasno i opipljivo odijeljen od škripavog i burnog haosa ljudske inteligencije“, „zimzeleni i blistavi raj koji poznaje pravi pjesnik, i jedino on zna kao ograničeno carstvo njegovog autoriteta“. Po pripisuje svoj osjećaj nereda neposredno trijumfu nauke i industrijalizma (Bennett 1983: 265). Čudno je da se ovakva konvencija logičkog detektiva zadržala neizmijenjena ovoliko dugo. Svijet Konana Dojla je svijet takve ugladenosti i podesnosti da postaje nevjerovatan bilo kome ko ima ikakvu stvarnu predstavu na šta je London ličio u posljednje dvije decenije XIX veka. Autor je lično slijedio obrazac tako što je od junaka napravio privatno lice a ne policajca; dr Votson, odan kao retriever i dosta manje bistar, postaće preteča mnoštva pritupih prijatelja (Stapleton 1977: 10). Kao lik, Dipen je tanak kao papir na kome je odštampan. Što se njegovih avantura tiče, svode se na malo šta više od čitanja novinskih izvještaja o zločinu i razgovora sa prefektom policije i pripovjedačem u privatnosti njegovog stana. Ono što daje žanru analitičke detekcije posebnu draž je upravo ona osobina koju su braća Gonkur (fr. Goncourt) zapazila pri prvom čitanju Poa. U jednom dnevničkom zapisu 1856. godine opisali su Poove priče kao „novi književni svijet“ koji nosi „znake književnosti dvadesetog vijeka – u kojima ljubav ustupa mjesto dedukcijama...zanimljivost priče se pomjera sa srca na glavu...sa drame na rješenje“ (Irwin 1986: 1169).

Pored Poa, u Americi su u razvoju detektivske proze učestvovali i neke dame; Ana Ketrin Grin (engl. Anna Catherine Green), ćerka njujorškog krivičnog branioca, napisala je skoro četrdeset djela ovakve književnosti, počevši od *Slučaja Levenwort* (*The Leavenworth Case*, 1878), i proslavila je lik detektiva Ebenezera Grajsa. Koliko je bila ispred svog vremena govori i to što je uvela i detektivku, Vajolet Strejndž. Takođe je važna Meri Roberts Rajnhart (engl. Mary Roberts Rinehart), koja je iz želje da pomogne porodičnim finansijama neočekivano postala jedan od najplaćenijih autora prije Prvog svjetskog rata; njen protagonist je obično službeni detektiv, ali narator je najčešće žena, nerijetko usidjelica, koja slučajno pomaže u rješavanju zločina i štiti nevine od sumnje. Pisci koji su tretirali prefinjene detektive slobodne od revolveraških ili kavgadžijskih obračuna često se nazivaju autorima Zlatnog doba, u periodu između dva svjetska rata (Hadley 2004: 359).

Druga linija u razvoju detektivske proze dolazi na scenu poslije Prvog svjetskog rata; Amerikanci S.S. van Dajn (engl. S.S. Van Dine), Reks Staut (Rex Stout) i Eleri

Kvin (Ellery Queen) uveli su oštiri ton i stekli potpuno novu publiku, a u ulozi oštromnog pojedinca počeli su da se pojavljuju i pravi policajci. Ali stari obrazac je i dalje ostao na snazi i još ima vjerne čitaoce. Ovo je jako čudno, imajući u vidu da se svijet otada razvio; ali ova činjenica je neporeciva i svijet-koji-nikad-nije-postojao očito je omiljeno okruženje mnogim ljudima (Stapleton 1977: 11). Termin „analitička detektivska proza“ koristi se da razlikuje žanr koji je izmislio Po u pričama o Dipenu iz 40-ih godina XIX vijeka od priča čiji je glavni junak detektiv, ali čija glavna briga nije analiza nego avantura, priča čiji je pravi žanr manje detektivska proza nego romansa o potragama, kako je jedan od majstora avanturističkog modusa, Rejmond Čendler (engl. Raymond Chandler), implicitno priznao kada je dao ime Malori ranom prototipu svog detektiva Filipa Marloa. Za Čendlera, privatni istražitelj naprosto predstavlja prihvatljiv oblik savremenog viteza lualice (Irwin 1986: 1168). I jedna i druga grana detektivske proze, analitička i avanturistička, ipak imaju neke zajedničke crte; tako se u britanskom udruženju detektivskih pisaca, Klubu detekcije, polaže i zakletva, koja između ostalog, sadrži najprovjerene obrasce žanra:

Zaklinjete li se da nikada nećete sakriti ključni dokaz od čitaoca? Da li obećavate da ćete se pristojno i umjereno držati upotrebe bandi, zavjera, zraka smrti, duhova, hipnoze, skrivenih vrata, Kineza, [...] i da ćete se potpuno i zauvijek odreći tajnih otrova nepoznatih nauci?

Zavjet da ne koriste duhove i zrake smrti može se činiti zabavnim – izvjesno je da su na svoj nezgrapnan način osnivači kluba naumili da to tako bude; ali se tu sadrži i velika mudrost. Ovi elementi su strani svijetu detektivske priče – pripadaju drugim svjetovima puke konvencije, čiste fikcije, priče o duhovima i naučne fantastike. Ovdje se može naučiti nešto važno o konvencijama. One ne postoje u izolaciji; da bi obavile posao, moraju odrediti čitave pejzaže, izbajati specifične sižee koji su samo njihova karakteristika. Konvencije moraju biti *poznate* (Holquist 1971: 142).

Epistemološka potraga, enigma iz fotelje, intelektualna zagonetka: klasična detektivska priča, premda je pokreće ubistvo, obično se shvata prije kao žanr apstraktne aktivnosti uma nego kao prskanje tjelesne krvi. Zaista, većina detektivskih pisaca od

Gaborioa i Dojla do Simenona (fr. Georges Simenon) i Kristi (engl. Agatha Christie) potiskuje ono nasilno i gadno u pričama, i više voli logičke korake razuma nego probadanje tjelesnih obrisa, posljednjih uzdaha i nezaustavljivog krvoliptanja. Kako se žanr razvijao i doživio kodifikaciju početkom XX vijeka, apstraktna funkcija rješavanja problema detektivske proze odijelila se od njenih senzacionalističkih vidova; užas i napetost (engl. *suspense*), oznake romana *noar*, smatrani su zagađivačima u pročišćenoj sferi apstraktnog razmišljanja (Goulet 2005: 48). Međutim, već u prvoj Poovoj priči o detektivu Dipenu, pored sve umješnosti i superiorne logike našeg junaka, javljaju se i grozomorni motivi raskomadanih tijela usred Pariza, i na scenu dolazi čak i orangutan sa Bornea – što dokazuje da je detektivski žanr i na počecima svoga novovjekovnog razvoja oscilirao između besprekorne logike i besprizornog atavizma. Tako detektivska proza sublimira krvavo ubistvo kroz logiku nepogrešivog i civilizovanog detektiva, pa se zahvaljujući čitanju tragova ostavljenih na mjestu zločina i oko njega rekonstruišu sredstva, način izvršenja i motivi. Prvi detektivi – Dipen, Lekok i Holms – ne samo da su bili ugladena gospoda, nego su posjedovali ogromno znanje i prirodnih i društvenih nauka, a pogotovo socijalnih konvencija, ali su takođe bili nezajažljivi čitaoci svega što im padne pod ruku. Njihova radoznalost umnogome se može smatrati intelektualnom sublimacijom najnižih poriva ubice – kako su strastveno zločinci ubijali, tako su strastveno detektivi oblikovali um da bi mogao shvatiti kako se ponaša kriminalac u toku priprema za zlodjelo.

U priči Tužilac („L'Accusateur“), Žil Klareti (fr. Jules Claretie) uvodi detektiva, g. Bernardea, čija tipično obuhvatna epistemofilija pokreće dvostruki siže istrage: da bi riješio slučaj ubijenog pariskog diplomate, Bernarde iskopava iz prašine decenijama star naučni slučaj – stvarnu raspravu iz polja fiziološke optike o tome da li mrežnjača može ili ne može zapamtiti posljednju sliku koju je osoba vidjela prije smrti (Goulet 2005: 52). Prije nego što je Frojd definisao bibliofiliju kao patološku potrebu za čitanjem koju pogoni nesvjesni nagon za proždiranjem predmeta, Klarti opisuje Bernardea kao skoro bestijalnog u potrazi za čitalačkom građom: on je rođena „lasica“ i „knjiški moljac“ („pacov“). Frojdska teorija nagona dozvoljava nam da čitamo da je detektiv-erudita u strast za knjigama sublimirao onu vrstu strasti za krvlju koja karakteriše kriminalca koga progona (Goulet 2005: 53).

Kristi i Sejers (engl. Dorothy Leigh Sayers), koje su radile u okviru udobne engleske tradicije, stvorile su briljantne amatere koji rješavaju zločine van dometa ili volje policije. U ovoj tradiciji, rješavanje tajne uspostavlja racionalnost u svijetu romana, ponovo stvarajući osjećaj pastore ili predratne nevinosti. Hamet (engl. Samuel Dashiell Hammett), zajedno sa drugim piscima koji su objavljivali američke petparačke priče, stvorio je tvrdokorne junake koji su profesionalci i rade u urbanom društvu politički, socijalno i moralno iskvarenom. Sve troje ovih autora bilo je izuzetno popularno dok su eksperimentisali i revidirali konvencije i strukture žanra (Reid 1992: 55).

Mnogi Amerikanci koji su čitali britanske autore smatrali su da njihova uglađenost ima malo ili nema nimalo veze sa životom u gradovima koje su tako dobro poznavali, i nedugo kasnije odbacili su žanr Zlatnog doba u korist nečeg specifično američkog. Nastanjene pravim kriminalcima i pravim policajcima, odražavajući neke tenzije svog vremena, obdarene primjetnom narativnom hitnošću, i prožete razočaranjem karakterističnim za poslijeratnu američku književnost, tvrde detektivske priče i pisci i čitaoci smatrali su iskrenim i tačnim portretima američkog života. Junak je fizički jak, usamljenik, vješt sa pištoljem, odomaćen na ulicama gdje bježe zločince, i više voli svoju ličnu pravdu od društvene, koja je obično korumpirana. Pošto su žene često prikazane kao zle, izbjegava duge veze. Tako su nastali Hametov Sem Spejd, Čendlerov Filip Marlow, muževni detektivi puni uličnih izraza, sa otvorenim prezirom prema snobovštini i deduktivnom zaključivanju „otmjjenijih“ kolega iz Britanije i Francuske. Miki Spilejn (engl. Mickey Spillane) stvorio je privatnog detektiva Majka Hamera, daleko razvijeniji lik nego što je Sem Spejd, pošto se s njim družimo u prvom licu pripovijedanja i saznajemo o samom njemu daleko više nego u ranijim romanima u klasičnom trećem licu. Ova muškarčina ipak voli žene, ali ako mu stanu na žulj, umije biti jako nezgodan, a o tretmanu kriminalaca da i ne govorimo – čitamo vrlo plastične opise mrcvarenja kriminalaca, razbijanja glave i zuba, udaranja štapom i pucanja u glavu (Hadley 2004: 360–361).

Tradicija detektivske proze tako kreće od bogolikih sveznajućih junaka koji bez krvi rješavaju zločin, da bi tridesetih i četrdesetih godina XX vijeka taj žanr došao do drugog pola u ostvarenjima koja realistično prikazuju šaketanje, pucnjavu, krvoproliće i slične scene, sa sve detektivima usred tih akcionih momenata, dok batine i dobijaju i

štedro dijele zlikovcima. Od Poa do Borhesa, analitička detektivska proza ne mijenja snažan akcenat na lucidnosti otkrivača misterije, ali kod potonjeg autora do konačnog rješenja zagonetke katkad se dolazi i eliminacijom detektiva, kada zaključni pasus dopire iz diskursa ekstradijeetičkog naratora, a lik detektiva biva žrtvovan višem cilju moguće pripovijedne logike, ma koliko ona bila nevjerovatna. Kod Pinčona uglavnom postoji siže velike zavjere, koji ostaje donekle nepoznat barem jednom od glavnih junaka, pa je na njemu (njoj) tada da od haosa svijeta izvuče logične zaključke i sklopi mozaik od fragmenata. Ovaj plan, inače posao tradicionalnog umjetnika, prenosi se i na čitaoca, koji mora pratiti i usredsređivati se na tragove i značenja. Ta paranoična vizija se proteže kroz kontinente i samu dimenziju vremena, jer Pinčon koristi metaforu entropije, postepenog rasapa svemira. Majstorska upotreba popularne kulture – posebno detektivske proze i naučne fantastike – očigledna je u njegovim djelima (Van Spanckeren 2003: 108). Mora se priznati da ukoliko autor detektivske proze uspije da izgradi osjećaj misterioznog, neke mračne tajne ili prilično zamršenog problema, onda se mora suočiti i sa tim da jednostavno ne postoji nikakva skrivena tajna ili zabranjeno znanje čije otkriće neće izgledati antiklimaktično u poređenju sa prethodnim osjećajem tajanstva i beskrajnim spekulativnim mogućnostima koje dozvoljava (Irwin 1986: 1169). Pored neospornog duga razvijenoj proznoj niti detektivskog žanra, naš autor nikada ne bi postigao ovoliki uspjeh u takozvanoj „visokoj“ književnosti da je pisao čiste detektivske romane, čije uticaje pratimo sve do posljednje stranice, na kojoj nas ne čeka ni poovsko ni borhesovsko rješenje, već začuđenost nad umješnošću pisca da vlada čitaocem na stotinama strana, a da na kraju ne ponudi decidan dokaz u korist jednog od više namirisanih „tragova“. Sam zaključak Pinčonovih djela u sebi sadrži informacionu entropiju, „nulti signal“ koji se može protumačiti na bezbroj načina, a pripovjedački postupak, građen kroz cjelokupni siže, stoji i kao svojevrsna parodija detektivske proze.

I. 3. ENCIKLOPEDIJSKI OKVIRI

Broj aluzija u pojedinom književnom djelu ne treba da bude najviši, a svakako ne jedini kriterijum da bi se ono nazvalo enciklopedijskim, ali već u prvim objavljenim pripovijetkama, pogotovo u „Entropiji“, Pinčon pokazuje zavidno poznavanje raznih književnih tradicija, društvenih pojava, historijskih dešavanja i naučnih otkrića, tangentno bitnih za konačni efekat koji ti tekstovi ostavljaju na čitaoca. Količina referenci u romanu *V.* proporcionalno narasta kada uzmemo u obzir njegov obim od skoro 500 stranica gusto štampanog teksta, a pogotovo nekoliko različitih vremenskih osi sižea sa pripadajućim mrežama događaja isprepletenih na površini i u dubini istorije i pseudoistorije. Kako po zahvatu, tako i po kulturnoj poziciji, *Dugi gravitacije* slično je svega nekoliko knjiga u zapadnoj književnoj tradiciji. Pogodno je nazvati je romanom, ali čitati je samo kao roman – kao pripovijest o pojedincima i njihovim društvenim i psihološkim odnosima – znači pogrešno je shvatiti. Iako je žanr u koji sada spada i *Duga gravitacije* očito najvažniji pojedini žanr u zapadnoj književnosti od renesanse pa nadalje, uglavnom se do sedamdesetih godina XX vijeka nije jasnije ni identifikovao. *Duga gravitacije* je enciklopedijska pripovijest, i njeni parnjaci u ovoj najekskluzivnijoj književnoj kategoriji su Danteova *Božanska komedija*, Rableovih pet knjiga *Gargantue i Pantagruela*, Servantesov *Don Kihot*, Geteov *Faust*, Melvilov *Mobi Dik* i Džojsov *Uliks* (Mendelson 1976a: 161).

Enciklopedijska pripovijest razvija se iz epa, i često koristi epsku strukturu kao kostur organizacije (Dante, Servantes, Džojsov), ali teme epike sve više zakržljavaju u enciklopedijskom obliku. Džojsov je napisao da je *Uliks* vrsta enciklopedije, i to djelo možda pokazuje posljednju široku upotrebu epskih obrazaca u zapadnom enciklopedijskom pisanju. Enciklopedijske pripovijesti smještene su *u blizinu* neposredne sadašnjosti, ali ne u njoj i tako proriču događaje koji će se odigrati u životu likova, a aludiraju i na dešavanja iz stvarnog života čitalaca. Ona je i po formi neodredljiva, pa sadrži konvencije junačkog epa, viteških romana, simbolističke poezije, građanskog romana, lirskog interluda, drame, ekloge i kataloga, tj. nabiranja (Mendelson 1976a: 162–163). Decembra 1921. godine, dva mjeseca prije objavljivanja *Uliksa* u obliku knjige, francuski romansijer, pjesnik i kritičar Valeri Larbo (fr. Valéry Larbaud)

predstavio je djelo oduševljenoj publici skupljenoj u pariskoj knjižari Adrijene Monije (fr. Adrienne Monnier), „Kući prijatelja knjige“. Larbo, koji je pročitao knjigu u formi iz časopisa *Mala revija (Little Review)*, izjavio je da je „velika i obuhvatna kao Rable“. Džojls se složio. Kada je Larbo predložio da organizuju konferenciju kako bi predstavili *Uliksa* javnosti, Džojls je velikodušno prihvatio i brzo ga snabdio iskucanim rukopisima, otiscima, predložio odlomke za čitanje na „seansi“, pa mu dao kritičke napomene, uključujući i „plan“ knjige, čije je verzije davao odabranim prijateljima barem godinu dana unazad. Larbo je naglasio da se pripovijest sastoji od osamnaest odjelitih epizoda iako postiže jedinstvo kroz stalno prisustvo jednog ili više glavnih likova: Stivena Dedalusa (nedugo prije viđenog u *Portretu umjetnika u mladosti*), Leopolda i Moli Blum. Mjesto radnje: Dublin. Vrijeme: jedan jedini dan u junu (1904. godine, da kažemo tačno). Štaviše, u pripovijesti se često upotrebljava postupak unutrašnjeg monologa, neposredovane obrade privatnih misli likova u prvom licu, u njihovom idiomu, i registrovanja spoljašnjih događaja, razgovora, fizičkog okruženja i osjeta unutar tih misli. Obraćajući pažnju na ove vidove *Uliksa*, moglo se vidjeti, kako je Larbo naglasio, da je „u ovoj knjizi [...] iluzija života, ili stvari u nastajanju, potpuna“ (Johnson 1998: xiv). Čuven je pišчев naum da iznova stvori Dublin: „Želim da dam sliku Dablina toliko potpunu da bi se, ako grad jednog dana nestane sa lica zemlje, mogao rekonstruisati po mojoj knjizi.“ I dok ovo miriše na tipičnu džojsovsku hiperbolu, njegov Dublin je ocrtan sa preciznijom fizičkom specifičnošću nego bilo koji drugi grad u književnosti prije ili kasnije. U stvari, vjernost *Uliksa* jednom stvarnom mjestu, Dublinu, u određeno vrijeme, 16. juna 1904, toliko je zahtjevana da postavlja pitanja o prirodi odnosa između fikcije i 'stvarnosti'. Stiven Dedalus i Leopold Blum, dva izmišljena lika, hodaju preko stvarnih dablinskih mostova, kroz stvarne dablinske ulice ispunjene stvarnim dablinskim dućanima, muzejima, bibliotekama, pabovima, grobljima, školama, crkvama, pivarama, čajdžinicama, turskim kupatilima, knjižarama, koje je sve Džojls tačno i precizno smjestio, kako je jedan marljivi kritičar Džojlsa otkrio, uz pomoć *Tomovog zvaničnog adresara [Dablina] (Thom's Official [Dublin] Directory)*. (Johnson 1998: xxv)

Recepcija enciklopedijskih pripovijesti slična je recepciji enciklopedijskih autora koji nisu proizveli jednu jedinu gigantsku pripovijest. U Engleskoj enciklopedijska uloga pada uglavnom na Šekspira, u Rusiji uglavnom na Puškina, od kojih su obojica proizveli

pregršt relativno malih remek-djela, a ne jedno dominantno majstorsko djelo. U Engleskoj i Rusiji odsustvo jednog monumentalnog djela koje može služiti kao kulturni fokus teži da zauzvrat proizvede niz komičnih enciklopedija kao *Guliverova putovanja*, čija enciklopedijska energija se troši na društva koja ne postoje, ili *Tristrama Šendija*, koji se, kao i „Tristapedija“ koju sadrži, urušava pod težinom podataka suviše brojnih i raštrkanih da ih njegova organizacijska struktura izdrži – ili kvazienciklopedije poput *Midlmarča*, *Mrtvih duša* ili *Rata i mira*, koji ne uspijevaju da zauzmu ključnu i začetničku ulogu u svojim kulturama. Moguće je da ponavljanje enciklopedijskih autora koji nisu „nacionalni autori“ u Francuskoj i Americi, npr. Balzaka (fr. Honoré de Balzac) ili Dos Pasosa (engl. John Dos Passos), djelimično proizlazi iz problematičnog položaja Rablea i Melvila (Mendelson 1976b: 1268).

Enciklopedijska pripovijest se ne identifikuje po jednom sižeu ili strukturi, već po tome što obuhvata širok spektar osobina. Sve one podrazumijevaju potpun opis neke tehnologije ili nauke. Iz Dantea se može rekonstruisati cjelokupna srednjovjekovna astronomija, iz Rablea cjelokupni opis renesansne medicine. Don Kihot je vještak za oružarstvo. *Faust* objašnjava suprotstavljene geološke teorije, i predviđa evoluciju biologiju. *Mobi Dik* je enciklopedija cetologije, a u poglavlje *Uliksa* pod naslovom „Helijeva goveda“ ubačen je detaljan opis embriologije. *Duga gravitacije* je stručna za balistiku, hemiju i nešto vrlo visoke matematike (Mendelson 1976b: 1270). Što se stila tiče, enciklopedijska pripovijest je između ostalog, enciklopedija vidova propovijedanja, koja obuhvata, ali se nikada ne ograničava samo na njih, konvencije junačkog epa, viteškog romana potrage, simbolističke pjesme, Bildungsromana, psihomahije, građanskog romana, lirskog interluda, drame, ekloge i kataloga (Mendelson 1976b: 1270). Na ova distinktivna obilježja moramo obratiti pažnju kada u svjetlu enciklopedijske tradicije razmatramo romane, na primjer, jednog Umberta Eka (ital. Umberto Eco) – koliko god bili naučno i referencijalno potkovani i modelovali stvarnost tako da se bez većih izmjena mogu uzeti kao scenario ili scenografija za film, oni ni blizu ne sadrže dovoljno žanrova koje nabroja Mendelson, nego ostaju eruditsko štivo sa manje formalne heterogenosti. U ovakvu klasu bi mogli spadati i Salman Ruždi (engl. Salman Rushdie) i Don DeLilo (engl. Don DeLillo), najvjerojatnije Tomas Man (njem. Thomas Mann) i Žorž Perek (fr. Georges Perec), a bolji poznavaoци srpske književnosti tu bi

možda uvrstili obimnija Ive Andrića i Miloša Crnjanskog, dok bi na spisak sa velikom izvjesnošću ušli i Danilo Kiš i Borislav Pekić, a zatim Milorad Pavić i Goran Petrović. Bilo kako bilo, Mendelson ne ograničava termin „enciklopedijsko djelo“ samo na sedam nabrojanih knjiga, čime omogućava i drugim kritičarima da iznesu svoje stavove po tom pitanju.

Prvobitne enciklopedije, zamišljene kao obuhvatni priručnici, imaju neprolaznu draž, jer stvaraju osjećaj da čitalac nikada neće imati ni vremena ni energije da sav pisani tekst u njima pročita. Nije samo njihova veličina zastrašujuća – brojni tomovi, masa, prozirni listovi i gusti stupci teksta i ilustracija. Prije će biti da priroda samog enciklopedijskog poduhvata – smjelog projekta koji želi da obuhvati *sve što se može saznati* unutar korica knjige ili knjiga – izaziva čitaočevu maštu i volju (Clark 1992: 95). Kako se ljudsko društvo razvijalo i bivalo plavljeno sve većim gomilama podataka, tako su i enciklopedije prestale da se shvataju kao sume potpunog znanja, superobjektivna ogledala koja održavaju našu stvarnost u svojim koricama. Enciklopedija je više retorički proces osjetljiv na izmjenjive kontekste, interese i publiku, proces koji se katkad hvata u knjizi ili knjigama. U enciklopediji gledamo poseban tip diskursa na djelu. Kao bilo koji diskurs, izabira ponešto iz građe o nekoj temi i sređuje izabrano kako bi informisala ili ubijedila. Pa opet, posebna je po tome što bira iz čitavog domena ljudskog znanja, ređajući selekcije po posebnim redovima – tematskim i enciklopedijskim – koji su se razvili kroz istoriju, i predstavljajući sopstveni diskurzivni proces tropima poput ogledala, stabla, lavirinta, kruga i mreže (Clark 1992: 98). Platonističko ogledalo zamijenjeno je Porfirijevim stablom, koje je možda prvi simbol nametnutog reda i nužne selekcije, a već je Dalamber (fr. Jean le Rond d’Alembert) pisao o tome kako enciklopedijski poredak služi da bi postavio filozofa iznad ogromnog lavirinta znanja i tako bi on mogao lakše osmatrati naučno polje. Sve do petnaestog izdanja *Enciklopedije Britanike* za predstavljanje organizacionog principa znanja koristio se krug, u kome nijedna oblast nije imala prednost nad bilo kojom drugom. Simbol mreže javlja se u kasnijim decenijama XX vijeka, izazvan vrtoglavi razvojem informatike, matematike, kibernetike i komunikologije. Mreža je hijerarhizovana i uređena, dok je lavirint nehijerarhizovan i stalno se širi. U stvari, figura mreže izgleda da leži negdje između drveta znanja i lavirinta: kao i drvo, hijerarhijskog je ustrojstva, i povezuje člana sa klasom, vrstu sa

rodom; ipak, kao i lavirint, izgleda da je neograničeno po broju staza i veza (Clark 1992: 102). Ostaje da se vidi kojim simbolom će se znanje predstavljati za nekoliko decenija, i na koji će konkretni znak budući pisci aludirati u djelima, kao što je Borhes (šp. Jorge Luis Borges) u književnosti proslavio metaforu lavirinta sredinom prošlog vijeka. Sva je prilika da će se naslanjati na izvor iz koga bude dolazila najveća količina informacija, pa će možda junaci u tim proznim djelima imati svako svoj ekran na dodir i glasovne komande pomoću koga materijalizuju misli i šalju ih u željene krajeve istraženog svemira. Ovo, naravno, ostaje da se vidi empirijski.

Enciklopedijski roman narativizuje suštinska ograničenja enciklopedijskog poduhvata kao takvog, i od čitaoca se očekuje da iskusi ova ograničenja paralelno sa zamišlju da knjiga koju čita predstavlja sveukupnost znanja. Dok su unakrsna upućivanja prvobitno stavljena u *Enciklopediju* kao nadoknada za arbitrarni poredak alfabeta, Didro (fr. Denis Diderot) ih je smatrao poticajima za publiku, koji za ishod imaju jukstapoziciju raznorodnih pogleda i tako narušavaju ideju o skladnom i konačnom korpusu znanja. Što su više čitaoci konsultovali enciklopediju, to su više zapažali iluziju na kojoj je čitav žanr sazdan (Herman 2010: 138). Tako je najobuhvatniji tip romana (ili književnog djela) izgrađen na lažnoj slici sveobuhvatnosti materije koje se dohvati, ali se opet ne odriče pokušaja da totalitet prikaže, samo što je od pokušaja do ostvarenja jako dug put, pa pedesetak stranica u *Dugi gravitacije* posvećenih raketi Fau-2, kada se stavi u kontekst hiljada i hiljada strana projektne dokumentacije i knjiga o raketnom inženjerstvu, uistinu izgleda kao holivudska parodija realnosti. O parodiji će u narednim odlomcima biti malo više riječi.

U antici je parodija obično pisana u stihu, a kasnija vremena dozvolila su i razvoj ovog postupka u prozi, kojim se karakteristične, najtipičnije osobine izraza i jezika jednog pisca ili djela, zatim osobine neke književne vrste, stil epohe svjesno naglašenim, hiperboličkim karikiranjem imitiraju tako da postanu smiješne. Razvija se naročito u prelomnim trenucima kuturnog i književnog života, kada stariji pisci izvrgavaju ruglu „novotarije“ mlađih generacija, ili kad mladi pisci ismijavaju arhaičnost i konzervativizam starijih (Bandić 2001: 570). Rableov roman *Gargantua i Pantagruel* (1532, 1534–35) ima predložak duge i obimne tradicije – viteške romane, koji su u ovo doba uglavnom pisani u prozi, a pronalazak štampe omogućio je masovnije umnožavanje

jedne te iste varijante teksta. Odbir o junačkim podvizima i ljubavima vitezova u tim romanima govori o ukusu šire publike XVI vijeka: to su poetični ljubavni zapleti iz stihovane bretonske pripovijedačke materije o vitezovima kralja Artura, u kojima se miješaju podvizi i fantastični elementi, vrlo razuđene epske priče sa prekomorskim doživljajima i odsudnim olujama, rajskim prizorima i čarobnicama. Ovakav pripovijedni svijet, kao izraz potrebe za lakom iluzijom, i srećom kakvu ima svako doba, već izaziva zasićenost (Konstantinović 2000: 9). Postoje tri načina parodiranja: 1) verbalni – koji promjenom pojedinih riječi postiže efekat trivijalizacije ili karikiranja datog predmeta; 2) stilski – koji komičnim ili ironičnim imitiranjem devalvira stilsku vrijednost teksta, jezika, stvaralačkog metoda ili manira jednog pisca i 3) tematski – koji u svojoj transpoziciji obuhvata temu datog djela, kao i njegovu formu, sa satiričnim akcentima, svojevrsnom književnom kritikom književnog djela (Bandić 2001: 571). Ova tri nivoa parodije, grubo govoreći, idu odozdo nagore po liniji tekstualnih konstituenata – riječi, rečenica i ideje djela, i kod erudite Rablea nalaze se u više nego dovoljnim količinama, ako se kroz tekst prate ciljano: „at“ iz epike postaje „bedevija“ (Rable 2000: 111), a Gimnast ovako ubija kapetana Peharčića: „zari mu čelik u želudac, preseče mu debelo crevo i odnese pola džigerice“ (Rable 2000a: 111). Same teme viteških pustolovina i obrazovanja mladih vlastelina gube se u moru komičnih digresija, pa od ozbiljnog kraja nema ništa – u stvari, nema ništa ni od ozbiljnog početka, zapleta i kulminacije u ovoj zbirci šašavih i hiperbolisanih avantura, a iole raspoložen čitalac grohotom će se smijati. Pored viteških romana, Rable ne štedi ni Bibliju, što se vidi u početnom poglavlju, „Gargantuin rod i starina“, gdje se anadiploidički nabrajaju drevna carstva i njihovo nasljeđivanje – od Asiraca Međanima, od Međana Persijancima...od Grka Francuzima,“ a narator pominje da se imamo upoznati sa rodoslovom Gargantuinim potanko skoro kao sa Spasiteljevim (Rable 2000a: 33–34).

Servantes je u osnovi banalno parodiranje viteških romana stavio u sopstvenu živu stvarnost, u savremenu Španiju, a ta prva ideja kao da je već odavno bila u vazduhu. Već nekoliko decenija prije *Don Kihota* u Španiji se pisalo protiv viteških romana, kraljevi su povremeno zabranjivali njihovo objavljivanje, a mudri ljudi su im se podsmijavali. Kad se Servantes poduhvatio da piše svoj roman, moda viteških romana već je jenjavala, i sve su ih manje izdavali – jedva jedan u deset godina. Roman ne bi

imao velikog uspjeha da se pisac nije ubrzo dosjetio da Don Kihotu pridruži Sanča Pansu. Zahvaljujući tom drugom susretu parodija je stekla treću dimenziju, produbljenost romana. Dobili smo splet suočavanja i suprotstavljanja karaktera, između junaka i stvarnosti, između Don Kihota i Sanča, između realnosti i poezije, ludosti i mudrosti Don Kihotove, visprenosti i prostodušja Sančova (Marić 1998: 12). Pored književnog, i čitavo Servantesovo političko okruženje je počivalo na paradoksu – dekadentna kraljevina naglo se obogatila zlatom iz Amerike, ojačala kao država, a oslabila kao zemlja; kasnije je vrlo brzo evoluirala u apsolutističku monarhiju, a ipak se taj period u njoj kulturi sa velikim pravom naziva zlatni vijek. Odnos Don Kihota prema viteškim romanima je pastiš odnosa dogmatičara prema učenjima crkve. On ih citira kao teolog, on, kao teolog, i najlakšu sumnju shvata kao svetogrđe; on im slijepo podražava, i čim je o njima riječ, iako je po prirodi sušta dobrotu, on postaje agresivno netrpeljiv. Taj isti Don Kihot, čim zaboravi svoje dogme, koje su njegovo ludilo, postaje uzor plemenitosti i mudrosti, trezven, liberalan u svemu, širokogrud, oličenje učenosti, odličan filolog, verziran strateg, poznavalac starih, umjeren kritičar modernih, znalac kosmografije, filozofije, teologije, čovjek koji moralnim zdravljem prevazilazi sve sa kojima se susreo (Marić 1998: 22).

Sam autor je mašti dao dobrano na volju, te je u *Don Kihota* ubacio mnoštvo digresija, soneta, priča o zabludjelim i zaluđenim vitezovima i njihovim gospama, a povremeno tekst prošaravaju i misli koje bi se mogle smatrati implicitnom književnom teorijom. Tako u XLVII poglavlju prvog toma župnik i kanonik napadaju loše osobine viteških romana, mada kanonik dozvoljava i neke prednosti kod navedenih djela:

...pružaju priliku da se dobra glava u njima može pokazati, jer se u njima prostire široko i prostrano polje po kojem pero bez ikakve smetnje može da hita opisujući brodolome, oluje, okršaje i bitke, slikajući hrabrog vojskovođu sa svim svojstvima koja se zahtevaju da bude takav, da se pokaže oprezan kako bi predupredio lukavstva neprijatelja, zreo u odlučivanju, brz na delu, hrabar u odbrani kao i u napadu [...] Pisac može da se pokaže čas kao astrolog, čas kao odličan kosmograf, čas kao muzičar, čas kao stručnjak za državne poslove, a možda će mu se ukazati prilike da se pokaže i kao čarobnjak, ako hoće. [...] A ukoliko sve ovo čini mirnoćom stila i duhovitom invencijom koja što je moguće

više liči na istinu, bez sumnje će stvoriti tkaninu izatkanu od lepih niti, koja će, kad je bude završio, odavati takvo savršenstvo i lepotu da će ispuniti najveći zahtev koji se očekuje od knjiga, a to je da istovremeno pouče i zabave, kao što sam rekao. Naime, nesputano pisanje tih knjiga pruža mogućnosti da se autor iskaže kao pisac epike, lirike, tragedije, komedije, sa svim onim što podrazumeva najslada i najprijatnija nauka pesništva i govorništva; jer epika se može pisati isto tako u prozi kao i u stihu. (Servantes 1998a: 501–502)

Pisac sigurno nije ni bio svjestan koliko je dalekovidno najavio najsloženija djela romanesknog žanra, iako se nije služio naučnim registrom, ali osnovne ideje enciklopedijskog romana iznio je vrlo jasno, pogotovo dokazanu apsorpciju žanrova o kojoj lik govori u navedene četiri kategorije, poznate još od Aristotela. Takođe je dugačka egzegetska lista djela iz oblasti demonologije koja je Servantes mogao čitati, a neke reference unijeti u povijest o 'oštroumnom' vitez u Manče; upotreba demonološkog diskursa u romanu može se podijeliti u dva pravca – jedan koji se tiče šaljive, i drugi koji se tiče ozbiljne upotrebe demonologije u narativnom procesu. Ne treba da iznenađuje servantiste što veseliji trenuci obično dolaze u prvom dijelu, dok se mračnija strana demonske sile pojačavala pred kraj prvog dijela i nastavila još turobnije u drugom, objavljenom deset godina kasnije, pred Servantesovu smrt. Polivalentna priroda demonskog dozvolila je upijanje u opise i komičnih i tragičnih događaja (Kallendorf 2002: 194). Roman *Don Kihot* stupao je u parodijski dijalog i sa najpoznatijim konvencijama viteških romana, kao što je iskušavanje junaka u zamku domaćina sa dvostrukim identitetom – u drugom dijelu Servantesove knjige *Don Kihot i Sančo sreću Viteza od Zelene Kabanice*, *Don Dijega de Mirandu*, sasvim odjevenog i opremljenog u zeleno, koji ih ljubazno poziva u svoj dom. Servantesova ličnost je prirodna, čak i vulgarizovana varijanta natprirodnog srednjovjekovnog protivnika. Vitez od Zelene Kabanice funkcioniše kao degradirana verzija srednjovjekovnog neprijatelja, kao što i *Don Kihot* funkcioniše kao degradirana verzija viteškog junaka. Dok ovako podriva tradicionalnu figuru, Servantes možda i nenamjerno zbija šalu sa nekim vidovima simbolike koja sa njom povezanom. Proučavaoci srednjovjekovnog folklora tvrde da *Zeleni Vitez* u viteškom romanu može služiti kao arhetip za prirodne sile koje njegova

boja simbolizuje, ali Servantesov Vitez od Zelene Kabanice je skoro kao dendi iz šesnaestog vijeka, a odjeća mu nagovještava brigu o krojačkim detaljima (Fernández-Morera 1993: 532). U skladu sa srednjim vijekom, Servantesov Vitez od Zelene Kabanice je takođe i gostoljubivi domaćin Don Dijego de Miranda. Servantes nastavlja pripovijest pozajmljujući tradicionalni srednjovjekovni motiv iskušavanja junaka u zamku gostoprivljudnog domaćina, ali uz jednu razliku. U srednjovjekovnim pričama gostoljubivi domaćin obično je kušao junake tako što pošalje prelijepu gospu, najčešće suprugu ili kćer, kao izvor seksualnih iskušenja. Ali Servantes ponovo tumači ovaj motiv tako što Don Dijego naloži sinu da razgovara i time iskuša Don Kihota ne bi li otac mogao posmatrati gosta i procijeniti njegov zdrav razum (Fernández-Morera 1993: 533). Topos obrazovanja opet dolazi do izražaja, kroz Don Kihotovu zanesenost poezijom, naukom koja „u sebi obuhvata sve ili većinu nauka na svetu, jer onaj ko joj se posvetio mora biti poznavalac prava i znati zakone distributivnog i komutativnog prava, da bi svakome dao ono što je njegovo i što mu je prikladno; treba da bude teolog, da bi znao obavestiti [...] o hrišćanskom zakonu koji ispoveda; treba da bude lekar, a naročito travar, da bi usred bezljudnih i pustih krajeva prepoznao trave koje imaju moć da leče rane...” (Servantes 1998b: 137) Nastavlja tako zanesenjak da priča i o matematici i o astrologiji, potkivanju konja, vjeri u Boga i u damu, trpeljivosti i milosrđu, gomilajući segmente jednog već tada neuhvatljivog totaliteta i pružajući priliku čitaocima da natenane procjenjuju stepen njegove poremećenosti.

Za Melvila je Levijatan ujedno i morska životinja, i knjiga i priroda. Djelimično je korelacija naprosto stvar veličine: orijaško stvorenje, velika, obuhvatna knjiga i široka tema. Ali ova korelacija istovremeno stapa ideju velike obuhvatnosti u princip organizacije preko centralne slike kita. Težnja da se o ovoj knjizi i o svijetu govori kao o tjelesnom živom biću nagovještava jasan kosmološki stav prema raznovrsnosti pojava u svijetu knjige i spoljnom svijetu. Živo tijelo je kosmos – ne nasumični skup nepovezanih stvari – nego biće, koje sadrži unutrašnju raznovrsnost usklađenu u cjelinu (Bohrer 1983: 67). Od vremena Pitagore poznato je u raznim varijantama učenje o kosmosu koji kao ogledalo primjećuje svaki svoj dio, i svaki njegov dio oličava čitav univerzum; prije Melvila ovim principom *pars pro toto* u književnosti bavili su se i engleski metafizičari,

što je opet bio izdanak renesansne misli o odnosu makrokosmosa i mikrokosmosa. Često navođeni odlomak o vodi sadrži i piščevu misao o njenom kosmičkom značaju:

A još dublje je značenje te priče o Narcisu, koji se, ne mogavši shvatiti mučiteljski, blagi lik koji je gledao u izvoru, bacio u nju i utopio. Ali taj isti lik mi vidimo u svim rijekama i okeanima. To je slika neuhvatljive prikaze života; i to je ključ za sve. (Melville 1993: 4–5)

Kvikvegove tetovaže pokazuju raspored sazviježđa u svemiru, a Stabovo tumačenje znakova zodijaka na dukatu u suštini korijene vuče još iz astralnih spekulacija kasne antike. Upravo u poglavlju o dukatu slika Velikog Čovjeka iz tadašnje astrologije pojavljuje se u liku Kvikvega, koji je hijeroglifski na sebe upisao cjelokupnu teoriju neba i zemlje (Bohrer 1983: 76). Sam brod *Pekvod* vozi različite klase ljudi i karaktera, odjelitih rasno, etnički i obrazovno, ali opet na jednom mjestu. Dukat koji Ahab nudi opisuje se kao mikrokosmos za sebe – potiče iz zemlje smještene usred svijeta, a na licu sadrži ambleme zemlje (planine), ljudske gradnje (kule), životinja (pijetla), prirodnih sila (vulkana), nebesa (sa izdijeljenim zodijakom), a napravljen je od „nepropadljivog metala“, tj. zlata, više poštovanog kao nebeski metal nego kao zemaljski.

Pored odnosa svemira i pojedinca, čije precizne formulacije nalazimo u Lajbnicovoj monadologiji, u cijelom romanu nailazimo na strukturu minijturnih ogledala sa dvjema osnovnim karakteristikama – apetitivnom i reflektivnom, od kojih se prva na prilično konkretan način proteže kroz Melvilovu prozu. Ta živa ogledala reflektuju univerzalnu aktivnost dijelova koji proždiru druge a i drugi proždiru njih, proces koji u sebi „ujedinjuje“ višestruka mikrokosmička bića melvilovskog makrokosmosa i nagoni ih da trpe metamorfoze u kojima se i najočitije antiteze ogranski spajaju (Bohrer 1983: 79). Od najmanjih čestica do najvećih organizama, na pripadajućim nivoima vodi se bespoštedna borba dobro manifestovana u metaforama izjedanja i kanibalizma – svaki atom živi *od* materije (Melville 1993: 260). Od priča o divljim zvijerima do posmatranja ajkula kako jedu lešinu kita, od „vukova zakrvavljenih očiju“ (članova posade) dolazimo sve do manije kapetana Ahaba koja ga neprekidno

izjeda. Konačno se krug kanibalizma sjedinjuje u uništenju broda, koje sprovodi progonjeni kit, a mornari od lovaca za tili čas postaju lovina.

Uz grabljivički princip na kome je Melvilov kosmos sazdan, kao i tematski obim i žanrovsku raznovrsnost (od teološke propovijedi do kitolova), ovaj roman se može posmatrati i kao iscrpan i iscrpljujući spisak retorskih, mehaničkih i egzegetskih manevara – kao priča tehničara, bibliotekara ili nadriadvokata. Melvilova „pokvarenost“ počiva uglavnom na izazovu koji nudi helenskom/hrišćanskom esencijalizmu u okviru decidno hebrejskog tekstualizma knjiške forme (New 1998: 283). Predratna rasprava liberalnih i tvrdih protestanata koji su se trudili da pomire istoričnost Svetog pisma sa njegovim vječnim istinama strukturira i oblikuje samu tematiku *Mobi Dika*, teksta koji Lorens Bjuel (engl. Lawrence Buell) prikladno zove ključnim „dokumentom u istoriji sukoba unutar američkog, a posebno sjeveroistočnog puritanizma između reformisane kalvinističke i prosvijećene unitarističke oprečne struje“ (New 1998: 285). Oslanjajući se na privremeno eklektično i stilski heterogeno obilje dokumenata – traktate iz unitarističke kontroverze i djela samozvanog hebraiste Tomasa Karlajla (engl. Thomas Carlyle), klasike njemačke više kritike i hebrejske tekstove o Jovu, Joni i Propovjedniku, njemačku romantičarsku teoriju i visoku kalvinističku dogmu – Melvil od *Mobi Dika* pravi radionicu narodnog američkog hebraizma, vrijednost čijeg „nehrišćanskog“ metoda i mudrost čijeg zastrašujućeg apostola, Ismaela, tekstualna zgusnutost njegove sopstvene knjige samo učvršćuje (New 1998: 285). Kroz likove kapetana Ahaba i oca Mepla Melvil utjelovljuje zabludjelost alegorijskog tumačenja Biblije, koje se ne obazire na istoriju nego se temelji na esencijalizmu, a sve neuklopive elemente teksta odbacuje kao nusproizvod suštine. Njih dvojica prikazuju kako alegorijski metod od helenskih posvećenika pravi surove sknavitelje, i svojim postupcima ovaploćuju želju za totalizacijom. Obojica su žestoki jevanđelisti koji ispoljavaju pavlovski postupak tekstualnog objedinjavanja. Nikakvo čudo što glavni Ahabov govor na palubi postavlja tezu o fizičkom svijetu čije značenje ističe iz umnog supstrata. Njegov esencijalistički pogled glasi da nasumične pojave ovog svijeta ujedinije jedno značenje, ili Logos, čije poimanje zahtijeva silovit proboj i razdiranje istorijske i pojavne ljuške (New 1998: 292). Za razliku od njih dvojice, Ismael se neprekidno trudi da obuhvati i istorijsku komponentu trenutne situacije, da shvati da se značenje teksta krije u slovu, a da se do

njega ne dolazi samo *kroz* slovo. Dok Ahab djeluje samo kroz svoju monomaniju, Ismael je daleko oprezniji, eklektičniji i indirektniji u pristupu čitanju svijeta/knjige. Zanimljivo je da je Melvil tokom pisanja ovog romana stalno pri sebi držao *Enciklopediju biblijske literature* od Džona Kita (John Kitto, *Cyclopaedia of Biblical Literature*, 1845), a sam Kito je više pažnje polagao na hermeneutiku kao saznavanje o umu civilizacije koja tekst tumači u svom vremenu nego apsolutnu interpretaciju teksta koji se proučava.

Posljednji primjer ovog oblika (do Pinčona) daje nam Džojns u *Uliksu*; bez obzira na mogućnost uključivanja u enciklopedijski oblik i mnogih djela poput Floberovog *Buvara i Pekišea*, Borhesovog „Tlena, Ukbara, Orbisa Tercijusa“, enigramatički isprepletenih knjiga Rejmona Kenoa i sličnih, naziv *enciklopedijski oblik* po Mendelzonu ne nose svi pretendenti na ovo visoko zvanje. Drugi veliki teoretičar proze, Mihail Bahtin, po različitoj liniji stiže do sličnog rezultata, tako što prvo raspravlja o „dijalgičkoj“ pozadini šalozbiljnih žanrova (sokratovskih dijaloga od Platona i drugih), pa naglašava doprinos stava o karnevalu, za koji kaže da je bio karakteristika evropske kulture do renesanse. „Dijalgičke“ tenzije i karnevalske perspektive su glavni elementi tradicije menipske satire, koju Bahtin prosto naziva menipejom. Ona je komičnija od sokratovskih dijaloga, ima puno fantazije, eksperimentalne fantastičnosti, eksperimentiše se sa ekstremnim psihološkim stanjima, čestim kod Dostojevskog, nalazi se dosta utopijskih vidova, oštrih kontrasta, oksimorona (ovo posebno kod Borhesa); može se koristiti širok dijapazon formi, uključujući dijalog, naraciju, stihove, popjevke i pisma. Menipeja je „konačni žanr konačnih pitanja“ (Swigger 1975: 354). Poučno je baciti pogled na broj i raznovrsnost proznih modusa i škola za koje se nekada uglavnom mislilo da su potekle od Džojnsa, mada nije uvijek izgledalo da imaju previše zajedničkog jedna sa drugom; možemo se prisjetiti antiromana, nove proze (engl. *surfiction*), novog novog romana, književnosti iscrpljenosti, metaproze, romana Tel Kel, fabulacije i drugih. Dugo su se lomila koplja i oko toga koje je njegovo djelo modernističko, a koje postmodernističko, pa su iznošena mišljenja da je *Fineganovo bdijenje* pravi postmodernistički tekst, a da je *Uliks* modernistički, da bi na primjer Brajan Mekhejl (engl. Brian McHale) u ponovnoj obradi teme tvrdio da je prva polovina *Uliksa* modernistička, a glavnina druge postmodernistička (Richardson 2000: 1036–1037). Broj stilova koji se parodiraju u *Uliksu* iznenađujuće je velik: od liturgije preko istorije i

novinarstva do medicine. Iako poglavlje počinje naizgled dobro definisanom tačkom gledišta – talentovanim, doduše pretjerano bandoglavim kafanskim brbljivcem – čitalac ubrzo otkriva da je ovo posebno „ja“ u središtu poglavlja teško jedno jedino, ili u stvari autorsko oko. U 33 prilike, parodijski „upadi“ uzrokuju izmjenu tačaka gledišta u priči. Ove izmjene obezbjeđuju paradoksalni potez koji daje narativnu centralnost određenoj formi, dok istovremeno pokazuje ograničenja tog položaja. Rezultat je poglavlje koje pretvara višetrake neuspjele pokušaje direktne naracije u produktivni narativni model, koji definiše interakcija višestrukosti. Svaka izmjena za ishod ima grananje naracije kroz ove gomilajuće „izvještaje svjedoka“ (Nunes 1999: 174).

Džojsov tekst dijeli neke osobine i sa kinematografskom tehnikom: igru metaforičkih i metonimijskih tropa, što dovodi u pitanje konsekutivnost i linearnost pripovijedanja; brisanje razlike između subjektivnog i objektivnog diskursa, između unutrašnje i spoljne stvarnosti, između svjesnog i nesvjesnog; ponovno stvaranje pomoću narativnih glasova neverbalnih iskustava koja se nalaze u temeljima verbalnih načina izražavanja, i simulaciju „okularnog“ iskustva unutar akustičnog prostora preko uokvirenih parcijalnih pogleda, izražajnih fragmenata koji su verbalni korelati „krupnog plana“, višestruke uglove gledanja i auditivne/vizuelne asocijacije (Perlmutter 1978: 481). Ovakvi postupci jako doprinose stvaranju utiska da i najbanalniji trenuci običnih ljudi (ili čak predmeta) mogu, uz dovoljno isticanje i povezivanje sa univerzalnim veličinama, dostići nivo epifanije – sjetimo se samo Maligenovog brijanja i pojanja katoličke mise pri tome. Uliks je istovremeno i reflektorski tekst koji žudi za totalizacijom i palimpsest sazdan od formalnih dekonstrukcija koji izlaže tu grešku na vidjelo (Perlmutter 1978: 499). Cijeli roman se može sagledati i kao potraga Stivena Dedalusa za smislom, logosom, koja se nikako ne može nazvati završenom, a time ni savršenom. Ako knjigu posmatramo kao raspravu na temu reda i haosa, onda se odgovor možda nalazi u tome da je haos savršeni red, a red samo poseban slučaj, manifestacija nereda. Junak *Portreta umjetnika u mladosti* sada više ne želi da se bori sa smećem istorije i svakodnevice, koje je toliko protejskog karaktera da prožima svaku poru života. Logos traži kroz razmatranja o ocu, katoličanstvu, britanskom imperijalizmu, i na jednom mjestu uranja u fikciju da je Šekspir sam sebi postao djed, sam stvorio nerođenog unuka i postao vrhovni logos (Eddins 1980: 805–806).

Pinčonov opus, a pogotovo *Duga gravitacije*, ima dosta enciklopedijskih elemenata, bilo da ih posmatramo kao imitaciju (često parodiju) raznih žanrova, ili kao akumulaciju referenci iz kojekavih oblasti ljudskog znanja. Od svojih početaka, enciklopedijski oblik pokazuje težnju da se čita na barem dva nivoa – doslovnom i parodijskom, pa tako igra na kartu čitaочеve naivnosti da autor može obuhvatiti totalitet, dok ovaj tek od shvatanja djela kao poučne parodije ima potpuniju intelektualnu korist, i dolazi u predvorje posvećenika koji shvataju da u ovom modelovanom svijetu ništa nije kao što izgleda, pinčonovski rečeno, „pitanje istinitosti ili neistinitosti se ne postavlja“. U međuzavisnost dolaze strogo tehnički postupci naracije, upućivanja na realnu ili izmišljenu istoriju, razne skrivene tradicije u teoriji zavjere, idiosinkrazije junaka koji su ili sasvim izmišljeni ili romansirani – fenomenološkim jezikom kazano, uočava se beskrajna opalescencija, prelijevanje značenja, i nova tumačenja daju se svakim novim čitanjem, makar ih obavljao i isti istraživač. Potraga za istinom ni kod velikog filozofa nauke Karla Popera nema kraja, ali sama potraga pruža nam ogledalo naših trenutnih moći intepretacije, odraz moći intelekta koji se okušava u postavljanju nekih sudova o određenom artifaktu. Zato će u narednom poglavlju najviše biti govora o metodu kojim se ovo istraživanje rukovodi.

1. LOGIKA NARATOLOŠKOG OTKRIĆA

Osnovni problem u postavljanju odgovarajućeg modela u okviru polja kao što je naratologija leži u nepreglednosti primjera koji svi zajedno čine skup pod imenom pripovjedni tekstovi – sasvim je na mjestu tvrdnja da ih niko nije sve pročitao, i da se na osnovu relativno malog broja predstavnika pokušavaju postaviti pravila za čitavu vrstu, dakle, indukcija je neuporedivo uspješniji istraživački metod nego što dedukcija ikada može očekivati da bude, uspješniji iz razloga što je on fizički primjenjiv, a ovaj potonji nije. Međutim, izvođenje pravila iz ograničenog korpusa tekstova za posljedicu ima to da se u pojedinim kritičkim školama stvaraju preference ka određenim periodima, žanrovima ili piscima iz čijih djela se ekscerpiraju odlomci i služe za dokazivanje potencijala neke teorije, što bude napušteno već u narednoj generaciji istorodnih učenjaka, kada se izmijeni paradigma i u fokus uđu neki drugi predmeti, npr. za ilustraciju više ne služe romani modernizma, već postmodernizma, i tome slično.

Jedan od referentnih filozofa nauke, Karl Rajmund Poper (njem. Karl Raimund Popper), i danas se rado citira kada se raspravlja o nivou vjerovatnoće određenog sistema pretpostavki, prvenstveno zbog enciklopedijskog znanja koje je posjedovao, zatim zbog umješnosti u sistematizaciji tog znanja, kao i zbog upozorenja koje je protkivao kroz djela da bavljenje istim skupom pretpostavki u bilo kojoj nauci nužno dovodi do smanjenja njene dinamike i pretvaranja u dogmu. Na početku ovog poglavlja služićemo se nekim opštim zapažanjima iz njegove knjige *Logika naučnog otkrića* (njem. *Logik der Forschung*, 1935, engl. prevod *The Logic of Scientific Discovery*, 1959). Premda se u ovom djelu najviše raspravlja o osnovama logike prirodnih nauka, neki uvidi mogu poslužiti kao ispomoć i u grani teorije književnosti koja se naziva naratologija (a i sama sintagma *teorija književnosti* podrazumijeva određeni nivo egzaktnosti pojmova kojima operiše).

Kriterijum demarkacije svojstven induktivnoj logici, tvrdi Poper, ekvivalentan je zahtjevu da sve izjave empirijske nauke moraju biti u stanju da se konačno odluče (*decided*) oko njihove istine i neistine, tj. da njihova forma mora biti takva da je logički moguće provjeriti ih i krivotvoriti ih (engl. *verify and falsify*). Ukoliko ne postoji način da se utvrdi je li izjava tačna, ta izjava onda nema nikakvo značenje. Budući da Poper ne

priznaje indukciju u „induktivnim“ naukama (za razliku od one u matematici), nego to zove ili induktivnim postupcima ili induktivnim zaključcima, teorije za njega nikada nisu empirijski provjerljive – a s druge strane, sistem je naučan ili empirijski samo kada ga možemo testirati iskustvom. Naučni sistem ne treba da bude podložan izdvajanju u pozitivnom smislu, nego da bude podložan izdvajanju na negativan način pomoću empirijskih testova, dakle, mora biti opovrgljiv iskustvom. Tako izjava „Ovdje će sutra padati ili neće padati kiša“ nije empirijska zato što se ne može opovrgnuti, nego se mora pretvoriti ili u „Ovdje će danas padati kiša“ ili u „Ovdje danas neće padati kiša“ (Popper 2008: 17–19). Pošto se naučne teorije stalno mijenjaju, samo grane nauke – a i one samo privremeno – uopšte ikada poprime oblik složenog i logički dobro konstruisanog sistema teorija. Uprkos ovome, opitni sistem može se obično jako dobro posmatrati kao cjelina, sa svim važnim posljedicama. Ozbiljan test nekog sistema pretpostavlja da je u tom trenutku dovoljno određen i konačan po obliku da onemogući novim postavkama da se u njega provuku. Drugim riječima, sistem se mora formulirati dovoljno jasno i određeno da omogući lako prepoznavanje svake nove postavke u njenom pravom svjetlu: kao izmjene i stoga revizije sistema (Popper 2008: 50). Teorija pripovijedanja u XX vijeku može se vrlo pojednostavljeno prikazati kao nanošenje sloja za slojem novih upotrebnih značenja relativno ograničene grupe ključnih termina (kao siže, fabula, junak, motiv, epizoda ili novela), dok takva heuristika ne postane nemoćna da pruži nove uvide u književne tekstove, tj. postane predvidljiva. Kada je teleologija pojmova *struktura* i *binarna opozicija* zavládala šezdesetih godina, naučnici su se na duže vrijeme posvetili njima kao glavnim problemima, a ne zaboravimo ni to da je jedan od najdugovječnijih naratoloških termina *tačka gledišta*, čije proučavanje na mahove aktivno traje već od dvadesetih godina. Kao vrlo sretnu okolnost klasične naratologije mogli bismo pomenuti i to da je do pojave ruskih formalista proučavanje proze slijedilo pozitivističku struju XIX vijeka, koja se uglavnom oslanjala na ličnost pisca, dakle, na pošiljaoca kao najznačajniji član odnosa pošiljalac → poruka → primalac. Po prelasku na izučavanje teksta kao glavne komponente, glavni predmet ove grane nauke ostao je neizmijenjen dobrih pola vijeka, možda i malo više. Popper u istoj studiji dopušta da nijedna teorija nije apsolutna, i da je apsolutna samo njena vjerovatnoća, do koje se dolazi relativno složenim matematičkim formulama koje obuhvataju vjerovatnoću argumenata-činilaca same teorije (npr. neka

teorija se sastoji od izraza x_1, x_2, x_3 do x_n , i što se dva iskaza koherentnije odnose jedan prema drugom, to je teorija upotrebljivija u dokazivanju). Hipoteza A pod nekim okolnostima može postići više nego hipoteza B – možda zato što hipotezi B protivrječe izvjesni rezultati, i što je stoga „krivotvore“, dok hipotezu A ne krivotvore, ili zato što se uz pomoć A može izvesti veći broj predviđanja nego uz pomoć B. Najbolje što možemo reći o nekoj hipotezi je to da je do sada mogla dokazati valjanost, i da je bila uspješnija nego druge hipoteze iako se u principu nikada ne može opravdati, potvrditi ili čak dokazati kao vjerovatna. Ova ocjena hipoteze zasniva se samo na deduktivnim posljedicama (predviđanjima) koja se mogu izvući iz hipoteze. Čak nema potrebe ni da se indukcija pominje (Popper 2008: 317). Koliko god ova logika čvrsto stajala na mjestu, u daljem istraživanju narativnih modela moraćemo se oslanjati na indukciju, iz koje potonje teorije proishode, a dedukcija se može vršiti samo *post festum*, nakon što se postavi ograničen niz pravila koja služe svrsi u jednoj školi naratologije, a onda se žarište rasprave prebacuje sa, recimo, problema pljosnatih ili reljefnih likova na prelamanje vremenskih osi, što teoriju pripovijedanja nužno razbija na niz ne suviše koherentno uklopljenih podskupova. Ne treba očekivati da u kumulativnoj humanističkoj nauci iko postavi vječita pravila u obliku formula, pošto se i ne bavi prirodno vidljivim ili datim pojavama, nego proizvodima ljudskog duha, koji je podložniji istorijskim uticajima i izmjenama nego što bi mnogi matematički umovi željeli da priznaju.

Na samom početku istraživanja koje za osnovu uzima naratološki model valjalo bi istaći neke paradoksalne karakteristike koje ga krase: proučavanje osnovne kategorije sižea i iz nje izvodljive kategorije fabule traje u donekle izmijenjenim pojavnim oblicima znatno duže nego što postoji termin *naratologija*; terminološki sistem pojedinih škola toliko odudara od nekih drugih da se stiče utisak o različitosti predmeta istraživanja, a neki leksički disparatni termini u stvari mogu imati isti referent. Na metanivou, „fabula“ naratologije počinje (to bi bilo najutemeljenije tvrditi) u drugoj deceniji XX vijeka, proučavanjem elemenata proze u radovima ruskih formalista, dok se termin prvi put javlja tačno 1969. godine u djelu Cvetana Todorova (fr. Tzvetan Todorov) *Gramatika Dekameron* (*La Grammaire du Décaméron*). Nizu paradoksa ni tu nije kraj – od radova pisanih prvo na ruskom, pa češkom (prije II svjetskog rata), zatim kod velike grupe

istaknutih učenjaka 60-ih i 70-ih na francuskom, i paralelno na njemačkom, u današnje vrijeme ogromna većina literature, što serijske, što monografske, nastaje na engleskom jeziku. To ne znači da se angloameričko kulturno područje u naratologiju uključilo tek sa eksplozijom interneta i širenjem engleskog jezika kao globalnog koda jedne kibernetičke generacije (odavno se oko 80% naučne korespondencije vodi na ovom jeziku), ali da bismo minimalno bili pravični prema strukturalističkom principu prednosti sinhronije nad dijahronijom, moramo dati historijski pregled sadašnjeg stanja, kroz čiji pojmovni 'teleskop' posmatramo problem i posvetiti određenu pažnju procesu koji je do njega (dijahronijski) doveo. Na taj način i pripovijedna teorija može se sagledati kao, za sada, gotov proizvod koji je neko vrijeme sazrijevao u glavi autorâ, pa je stavljen na papir – dok ne bude zamijenjen novijim i prihvatljivijim. Analogno mišljenje o svom predmetu proučavanja upravo su imali formalisti, nazivajući neke starije, uvriježene postupke u književnosti (tada su se još mogli nazvati i modom) okamenjenim i automatizovanim, koje po prirodi stvari smjenjuju novi, dezautomatizovani. Ako je historija književnosti niz smjena okamenjenih postupaka, tako je i historija naratologije niz smjena starih modela nekim novijima; kao što su formalisti u ulozi rodonačelnika izuzetno objektivnog izučavanja književnosti isključivali emotivni činilac iz svog rada, tako će i sažetak naratoloških teorija morati da ukaže na njihove upotrebne prednosti i mane, heurističku funkcionalnost i nefunkcionalnost. Što manje redundance ili šuma budu sadržali podaci nastali takvim pretragama, izvještaj će sadržati više informacija i objektivnosti. Ako je jedini junak književnog teksta za Romana Jakobsona bio književni postupak, onda će jedini junak priče o naratologiji biti eksplikatorna valjanost datih modela, za osnovni sinopsis datih po hronološkom redosljedju. I ovaj pristup nailazi na poteškoće kada se hvata u koštac sa paralelnim razvojem naratološke struke u različitim kulturama, pogotovo u vrijeme kada svakog dana nastane barem po jedan kvalitetan članak iz naše oblasti. Što se struka više grana, to se mora dolaziti do uopštenijih zaključaka nastalih na osnovu sve nepotpunijih uvida, ali cilj ovog rada nije da se samo bavi teorijom, nego da je donekle i primjenjuje.

Po uvriježenom shvatanju, temelje savremene naratologije udarila je čuvena škola ruskih formalista, koja je istovremeno djelovala u Moskvi i Petrogradu od otprilike sredine druge do kraja treće decenije XX vijeka, u nekim pregledima književne kritike

tačno omeđene objavljivanjem knjige *Vaskrsenje riječi* Viktora Šklovskog 1914. i njegovog članka „Spomenik naučnoj grešci“ iz 1930. godine (Vuković 1976: XL). Pored termina „ruski formalizam“, javljali su se i izrazi kao „formalni metod“ i „morfološki metod“, a jedna od osnovnih osobina koje ih razlikuju od dotadašnje kritike nalazi se u poricanju biografizma, istorizma i sociologizma. Posebnu pažnju posvećivali su nastajanju književne forme, odgovarajući na pitanje „kako je napravljeno“ književno djelo, tj. kako je od amorfne materijala (građe) iz života stvorena umjetnički relevantna stvar, odnosno književno djelo. Zato su se bavili istraživanjem umjetničkih postupaka (rus. *приём*), čija se suština svodi na oneobičavanje ili očudenje (rus. *остранение*), kada pjesnik pravi stvar čudnom, nagoneći čitaoca da izađe iz automatizma svoje percepcije (Flaker 2001b: 734–735). Prirodu umjetničkog postupka Šklovski je najupečatljivije objašnjavao kroz razlikovanje fabule i sižea. Fabula, tj. priča, može po njemu postojati i nezavisno od književnog djela. U djelu je ona podvrgnuta konstruktivnom postupku oblikovanja. Taj oblikovni postupak Šklovski naziva *siže*. Siže je forma kojom je građa transformisana, pa je, prema tome, on jednak sadržaju djela (Milosavljević 2000: 416). Malo ranije nego formalisti djelovao je istorijski komparatista Aleksandar Veselovski, koji je smatrao da se kod veoma različitih i udaljenih naroda javljaju analogni motivi u usmenom proznom stvaralaštvu kako zbog psihološkog paralelizma (kod najjednostavnijih motiva), tako i zbog uticaja i pozajmica (kod složenijih kombinacija). Za njega je motiv bio osnovna pripovjedačka jedinica, koja na slikovit način odgovara na različita pitanja prvobitnog saznanja, i u vrlo sličnim uslovima prvobitnog ljudskog razvoja ti motivi su se mogli samostalno stvarati a da izražavaju zajedničke karakteristike. Pod sižeom je razumio temu u kojoj se raspoređuju različiti položaji i motivi, i ako je kombinacija motiva složenija, teže je pretpostaviti da su dvije slične priče iz različitih plemena psihološki spontano nastale kao rezultat identičnih životnih uslova. Tada se može pričati o pozajmicama sižea jednog naroda od drugog (Petrov 1970: 40–41). Sudeći po uklapanju manjih jedinica u veće, izgleda da se motivi mogu prilično smatrati elementima, a sižei jedinjenjima u ovoj narativnoj „hemiji“. Međutim, formalisti nisu mogli prihvatiti osnovnu tezu Veselovskog da životni uslovi utiču na nastanak nekih motiva i da osim njihove sadržine određuju makar i elementarno strukturiranje. Šklovski je odbacio tumačenja i migracione i komparativno-istorijske teorije, jer je smatrao da

pojava analognih motiva i analognih sižea svjedoči ne o postojanju identičnih životnih uslova ili o migraciji motiva i sižea među narodima, nego o postojanosti posebnih zakonitosti u konstruisanju sižea (Petrov 1970: 41). Na taj način je isticao nezavisnost prozne strukture od vremena u kome nastaje, kao i odsustvo funkcije književnog niza u svrhu slikanja stvarnosti. Sama umjetnost uopšte ne odražava životne pojave, ili to ne mora, već izražava postupke kojima se ostvaruje i kojima se određuje.

U eseju „Parodijski roman“ Šklovski je istraživao strukturu Sternovog (Laurence Sterne) romana *Tristram Šendi* (*Tristram Shandy*) i razgraničio pojmove sižea i fabule: „Pojam sižea suviše često mešaju sa opisivanjem događaja i s onim što predlažem da se uslovno naziva *fabulom*. U stvari, *fabula* je samo materijal za sižejno oblikovanje. Tako siže *Evgenija Onjegina* nije roman junaka s Tatjanom, već sižejno oblikovanje te fabule, koje se ostvaruje uključivanjem digresija“ (Petrov 1970: 43–44). Osim ova dva, kao jedan od temeljnih pojmova pripovjedačke teorije figurira pomenuti *motiv*, ali ni Šklovski se nije osjećao sasvim sposobnim da ga zasigurno definiše, pa tako počinje članak „Konstrukcija pripovijetke i romana“ opravdanjem da ne zna „kakva svojstva mora posjedovati motiv, ili kako se motivi moraju kombinovati da bi se dobio siže.“ Prema njemu, obična slika i obična paralela, ili čak i običan opis događaja, ne daju još mogućnosti da se osjeti novela (Šklovski 1970: 223). U epskim i dramskim strukturama fabule su zasnovane na uzročno-posljedičnim vezama, pa kako djelo mora stvoriti utisak uvjerljivosti, postupci njihovih nosilaca moraju biti motivisani, tj. opravdani i obrazloženi. Pod jakim uticajem realizma, ovu doktrinu su dosta dugo prihvatili kao obavezan sastojak romana, sve dok u doba modernizma mnogi autori nisu logičnu motivaciju odbacili i uveli nemotivisane postupke, koje su u vrijeme realizma smatrali nedostatkom (Flaker 2001a: 489). Pored sažetosti zbivanja, novelu neki teoretičari opisuju kao prozni tekst sa odlučujućim obrtom ili kristalizacijom koja može biti jasno uočljiva preko tzv. predmetnog simbola. Njemački pisac Paul Hajze (Paul Heyse) razvio je, na osnovu 9. novele 5. dana *Dekameron*a, teoriju da svaka novela mora imati svog „sokola“, svoj specifični motiv, konstruktivni element, koji se nekom upadljivom pojedinošću utiskuje u pamćenje (Đorđević 2001: 858). Zbivanja u noveli se grupišu oko jednog iznenađujućeg događaja – tako lijepa udovica Đovana, koju voli osiromašeni Federigo, ima sinčića beznadežno zaljubljenog u Federigovog sokola, i jedino mu

posjedovanje sokola može izliječiti bolest. Majka ide do Federiga, koji joj ne znajući spremi sokola za jelo, pošto ništa drugo nije imao; sin nažalost umre, a poslije nekog vremena Đovana se preuda za Federiga zbog njegove plemenitosti (Boccaccio 1991: 324–327). U književnoj kritici ova pojava dobila je vrlo konkretan naziv – teorija o sokolu (njem. *Falkentheorie*). Ne mogavši naći zajednički imenitelj za prozna djela koja počivaju na razvijanju novele (pogotovo razvijanju raznih novela unutar jedne okvirne), Šklovski priznaje da definiciju novele nema, mada se uslovno ispomaže umjesnom izjavom da u avanturističkim romanima postoji mogućnost beskonačnog stepenastog povećavanja motiva, pa su tako beskonačni i ti romani, koji se mogu završiti jedino ako se promijene vremenske dimenzije pripovijetke, uz obavezni epilog u takvim romanima – zaista, u Pinčonovom najdužem romanu, *Protiv dana*, na kraju postajemo svjedoci ponovnog okupljanja preživjelih junaka, već zašlih u godine i praćenih musavim potomstvom (a i siže obuhvata period od dobrih dvadeset godina). Za Šklovskog, stepenice su bile jedan od principa konstruisanja, i najčistiji sižejni sklop je našao u drevnim narodnim pričama, koje se nazivaju kumulativne ili verižne, pa tako daje primjer ruske narodne priče o djedu koji je posijao repu, i kad je narasla, nije je mogao sam iščupati, pa ni uz pomoć koju su mu redom pružali baba, unuka, pas i mačka. Repa je iščupana tek kad im se pridružio miš. Siže je organizovan u vidu stalnog stepenastog ponavljanja, pri čemu se svaki put nabrajaju svi prethodni i jedan novi učesnik radnje: $a + (a+b) + (a+b+c) + (a+b+c+d) + (a+b+c+d+e) + (a+b+c+d+e+f)$. U srpskoj priči „Pošla koka na Pazar“ shema sižejnih stepenica ima oblik $a+b+c+d+e+f+g+h+i+j$, ali i obrnuti lančani poredak kada prevagne motiv pomaganja koki: $j+i+h+g+f+e+d+c+b+a$ (Petković 1984: 36).

Pored stepenastog sižea, postoje i prstenasti i paralelni. Najočiglednije primjere za paralelan sižejni sklop nalazimo u onim djelima u kojima pisac paralelno vodi dvije sudbine (Tolstoj u „Dva husara“) ili tri (takode Tolstoj u pripovijetki „Tri smrti“), a može i veći broj (slučaj *Rata i mira*). U priči „Platnomjer“ postoji paralelizam između konja i čovjeka na štetu čovjeka: „...tijelo Serpuhovskog, koje je dotle išlo po svijetu, jelo i pilo, sklonjeno je u zemlju mnogo kasnije. Ni njegove kosti nisu bile iskorišćene nizašta.“ (Šklovski 1970: 232). Šklovski i odnose između likova posmatra i imenuje po analogiji sa odnosima koje nalazimo u lingvistici i stilistici: likovi kao sinonimi, homonimi, antonimi

i sl. On je prvi teoretičar koji je likove razložio na funkcije koje imaju u razvoju sižea, pa je čak neke u svoja dva oglada o detektivskoj noveli i detektivskom romanu sveo na „snopove funkcija“ i tako utro put jednom segmentu strukturalističke analize pripovjednog teksta (Petković 1984: 40–41). Konstrukcija tipa prstena, ili omče, kako ju je Šklovski još zvao, posebno daje literarnost noveli. Opis sretne uzajamne ljubavi ne daje novelu, ali ako i daje, onda samo pošto je primljen na tradicionalnom planu opisa ljubavi sa preprekama. Za novelu je potrebna ljubav sa preprekama, izražena vrlo jednostavnom formulom: A voli B, B ne voli A; kad B zavoli A, onda A više ne voli B. Po toj shemi dati su odnosi Evgenija Onjegina i Tatjane, tako se dešava u *Zaljubljenom Orlandu* (*Orlando innamorato*), a od ove umnožene formule Šekspir je napravio remek-djelo komičnog zapleta u *Snu ljetne noći*, tako da književna tradicija štedro potvrđuje hipotezu Šklovskog. Za stvaranje novele potrebna je ne samo akcija, već i kontraakcija, nekakvo nepodudaranje. Kod „predskazivanja“ imamo protivrjeđe namjera ličnosti, koje nastoje da izbjegnu predskazanje, a ono se samim tim ostvaruje (motiv Edipa) kroz motiv lažne nemogućnosti; proročanstvo čije nam ispunjenje izgleda nemoguće obično se ostvaruje, ali kao kalambur (vrlo često citiran motiv čovjeka koji nije „od žene rođen“, a ubiće Magbeta, ili motiv „muža na svadbi žene“ koji se gotovo ispunjava u *Odiseji*) (Šklovski 1970: 224–225). Navedimo jedan primjer koji niti potiče iz ruske književnosti, niti iz neke starije, niti je za njegovo predstavljanje potreban učen pripovjedač, ali ima duhovitu poentu; Haklberi Fin ovako pripovijeda o „popravljenom“ vladanju svog oca:

Kada je izašao novi sudija je kazao da će vala od njega napraviti čovjeka. Pa ga je odveo u rođenu kuću, i obukao ga u čistu presvlaku, i posadio ga za doručak i ručak i večeru sa porodicom, i bili su kao dva stara prikana da kažem. I poslije večere pričao je s njim o umjerenosti i takvim stvarima dok se stari nije rasplakao, i rekao kako je bio budala, i protraćio život; ali sad će baš okrenuti novi list i biti čovjek da ga se niko ne srami, i nadao se da će mu sudija pomoći a ne gnušati se. Sudija reče da bi se on mogao rasplakati na te riječi; i tako zaplače i on, a i žena mu je opet plakala; čale je rekao da je je bio čovjek koga su ranije samo pogrešno shvatali, a sudija je rekao da u to vjeruje. [...]

Tada je stari potpisao zavjet – nazvrljao ime. Sudija je rekao da je to najsvetiji trenutak otkad je svijeta, ili nešto tako. Onda su ušuškali starog u divnu sobu, koja je bila gostinska, a u neko doba noći junački je ožednio i ispeo se na krov trema i sklizao niz direk i trampio novi kaput za bokal žestine, i popeo se opet i dobro se zabavio; i nešto pred zoru opet je ispuzao, pijan kao zemlja, i svaljao se sa trema i slomio lijevu ruku na dva mjesta i maltene se bio nasmrtao kad ga je neko pronašao u rano jutro. (Twain 2001: 184–185)

Novela je najviše vezana za svoj praoblik usmenog pripovijedanja u zatvorenom krugu, a Bokačov *Dekameron* je novelistički uzor koji je kasnije rado baštinjen i na kome se u XIX vijeku često tumačila teorija ovog žanra. Neki teoretičari smatraju da retardacijama u noveli nema mjesta zbog kratkoće oblika, ali je Šklovski uvidio izomorfizam između ponavljanja u stihu i ponavljanja u prozi, pa je na nekadašnje retardacije gledao kao na stepenaste motive. Novela najčešće sadrži samo jedan događaj, jedan ili dva lika, a zbivanje je omeđeno u vremenu i prostoru. Upravo se u efektном završetku sadrži zatvorenost novelističkog oblika, a zbog sažetosti ne dozvoljava raširenu motivaciju. Posebno su romantičari isticali neočekivanost obrta, naglašavajući vrijednost novog, neuobičajenog i zanimljivog – mada je i realistički roman iznikao na tradiciji kombinovanja i komponovanja novela (Pogačnik 2001: 528–529). Za Šklovskog je zbirka novela prethodnik savremenog romana, i njihovi pojedini dijelovi morali su biti povezani makar formalno. To se postizalo time što su pojedinačne novele kao dijelovi ulazile u jednu „okvirnu“ novelu, u *1001 noći*, *Pančatantri*, *Dekameronu* ili *Kenterberijskim pričama* (*The Canterbury Tales*). U pisanoj književnosti često se bajkom odgovara na bajku, pa se umeću i stihovi i izreke, što su inherentno knjiški postupci, neprimjenjivi u usmenoj tradiciji. Veza između pojedinih dijelova je u tolikoj mjeri formalna da može postati upadljiva samo čitaocu, ali ne i slušaocu. *Dekameron* sa svojim potomcima još se primjetno razlikuje od evropskog romana XVIII i XIX vijeka po tome što pojedine epizode zbirke nisu međusobno povezane jedinstvom glavnih junaka. Pored toga, važnija je radnja od junaka, koji samo služi kao karta za igranje na sižeju formu (Šklovski 1970: 234–235). Kad smo već kod pojma karata, Italo Kalvino (it. Italo Calvino) majstorski je znatno kasnije iskoristio konvenciju čarobne šume koja

učesnicima u zbirci priča oduzme moć govora, pa se onda priče svih likova ponaosob ukrštaju u uspravnim i vodoravnim nizovima karata (svaka karta je jedan motiv u priči), tako da se radnja može pratiti i zdesna nalijevo i odozdo nagore. Naracija je u *Zamku ukrštenih sudbina (Il castello dei destini incrociati)* suvereno pretpostavljena bilo kojem od likova, koji efikasno služe kao mutave marionete – u ovom slučaju, ni lik nije veza između priča, nego se one povezuju podudarnim pripovjednim funkcijama. Tako je u jednoj priči Kec Pehara motiv šumskog izvora koji pojačava žeđ dvoje mladih ljudi jedno za drugim; ista karta u narednoj noveli znači Izvor Života za alhemičara koji priča svoju životnu istoriju (Kalvino 1997: 13, 19).

Najdugovječniji doprinosi formalista književnoj nauci ostaju oni koji se tiču tehničkih vidova djela proučavanih pojedinačno, i nije nimalo čudno što mnogi od tih radova u naslovima sadrže formulacije „kako je napravljen“, „kako je napisan“ i slične; tu su se prvenstveno bavili „mehanicom“, a ne „ideologijom“ književnih djela, pa su uvodili kritičke termine koji podsjećaju na egzaktnost arhitekture ili rasprava o slikarstvu, dok su (barem u prvoj fazi) odbacivali estetiku sadržaja i uticaj piščevog života, insistirajući na autonomiji književnog niza i onome što se ne da bez ostatka svesti na druge oblike čovjekovog stvaranja (Vuković 1976: XLI–XLII).

Djelo u prvom redu čine književni postupci koji svojom sumom stvaraju estetski efekat u duhu čitaoca. Narativni postupci su sredstva pripovijedanja. Većina pristupa pripovjednim tekstovima prepoznaje korisnost opšte podjele na *šta* i *kako*. *Šta* spada u domen stanja, egzistenata (uključujući i junaka) i događaja; *kako* spada u domen postupaka. Raznoliko se naziva ili diskurs ili naracija, i glavne komponente su mu temporalnost, glas (ko govori?), vizija ili fokalizacija (ko opaža?) i stil. Pored toga, pripovjedačka tehnika uključuje i stvari koje se preklapaju ali se ne mogu potpuno objasniti pomoću tekstualnih osobina kao što su pouzdanost pripovjedača i način na koji data pripovijest slijedi, ismijava ili se drugačije povezuje sa konvencijama, posebno konvencijama dotičnog žanra (Phelan and Booth 2010a: 370). Istovremeno sa formalistima, samo dalje na zapadu, djelovao je kritičar Persi Labok (engl. Percy Lubbock), pod velikim uticajem teorije romana Henrija Džejmsa (engl. Henry James), pa svoje čuveno *Umijeće proze (The Craft of Fiction, 1921)* otvara podužim logičkim objašnjenjem da ako je pisac zanatlija, ni kritičar ne može biti ništa drukčiji (Lubbock

2007: 19). Različiti materijali, kao drvo, glina i kamen u građevini, moraju se uzeti u obzir, i njihove karakteristike se imaju naučiti kako bi knjiga bila na zadovoljavajući način pročitana. A šta su ti razni materijali, pita se Labok, i odmah daje odgovor – to su razne forme pripovijedanja, forme u kojima se može ispričati priča. Kada *Rat i mir* postavlja na mjesto jednog od najopsežnijih, najuspjelijih i najživotnijih romana u svjetskoj književnosti, objašnjava i šta ga izdvaja od velike većine ostalih predstavnika istog žanra; po Laboku, veoma bitan element Tolstojevog remek-djela upravo je majstorsko prikazivanje protoka vremena. On se nikada ne prekida; neumitno čini ono što mora, pretvarajući entuzijastičnog mladog studenta u aljkavog filozofa srednjeg životnog doba, povezujući precvalu matronu sa sjećanjem na djevojku koja pleše u punoj sali. Godine idu svojim tokom, i ne može nam promaći osjećaj njihovog prolaska (Lubbock 2007: 46). Prelazeći na umjetnost Gistava Flobera (fr. Gustave Flaubert), Labok daje vrlo jezgrovit sažetak *Gospođe Bovari* (*Madame Bovary*), koji po nizu događaja nije ništa posebno, gotovo anegdota, ali moglo bi biti puno tema u takvoj anegdoti, mnoštvo različitih tačaka gledišta sa kojih bi se od uobičajenih činjenica dala napraviti knjiga. Način na koji se one predstavljaju u potpunosti će zavisiti od posebne teme koju Flober u njima vidi; dok ovo ne postane očigledno, ovaj metod se ne može kritikovati. Ali metod se može posmatrati, i odmah se vidi da Flober uobličava svoju građu dosta različito od tačke do tačke. Nekada se čini da opisuje ono što je lično vidio, mjesta i ljude koje je upoznao, razgovore koje je možda načuo, ne sasvim u stvarnom životu, ali tako se čini. Njegovi opisi u tom slučaju dotiču samo one stvari koje su i obični ljudi mogli lično opaziti da su bili na licu mjesta u tom trenutku. Njegov cilj je da postavi scenu pred nas, da je možemo odmjeravati kao sliku koja se postepeno pred nama odvija ili dramu koju glume (Lubbock 2007: 58). Erih Auerbah (njem. Erich Auerbach), na primjer, smatra da kod Flobera realizam postaje nepristrasan, bezličan i poslovan. Ovako pisac prikazuje nezadovoljstvo Eme Bovari svojim provincijskim životom:

Ali najnesnosnije joj je bilo u časovima obeda, u onoj maloj trpezariji u prizemlju, s peći koja se dimila, s vratima koja su škripala, sa zidovima koji su se znojili, s vlažnim podom: činilo joj se da joj je izneta na tanjiru sva gorčina života i uz paru od kuvane govedine kao da joj je izlazio iz dubine duše drugi neki dah pun

gorčine. Šarl je dugo jeo; ona je grickala nekoliko lešnika, ili se naslonjena na lakat, zabavljala povlačeći vrhom noža pruge po voštanom platnu.

Sam odjeljak je slika muža i žene pri zajedničkom objedu. Slika ipak nije sama po sebi i radi same sebe data, već je podređena dominantnom predmetu, Eminom očajanju. Zato se ona i ne postavlja direktno pred čitaoca, koji najprije vidi Emu, prethodno opisanu potanko, i tek kroz nju vidi čitavu sliku. On vidi neposredno samo Emino unutrašnje stanje, a posredno, kroz to stanje, u svjetlosti onoga što ona osjeća, vidi objedovanje za stolom (Auerbah 1968: 489–490). Za razliku od Stendala i Balzaka, Floverovo mišljenje o događajima i ličnostima ostaje neizrečeno, a kada se ličnosti same izražavaju, nikad se pisac ne identifikuje sa njihovim mišljenjem, niti postoji namjera da se čitalac s tim identifikuje. Pisac se čuje kako govori, ali on ne iznosi i ne komentariše nikakvo mišljenje. Njegova uloga se ograničava na to da bira događaje i da ih prenosi u jezik; i to se dešava u ubjeđenju da svaki događaj, ako mu pođe za rukom da ga čisto i potpuno izrazi, potpuno tumači sam sebe i ljude koji u njemu učestvuju (Auerbah 1968: 492–493). Labok je od Džejmsa naslijedio i razvio podjelu na *scenu* i *panoramu* kao dva osnovna načina prikazivanja svijeta u romanu, s tim da je povlašćeni položaj dodjeljivao prvom postupku. Kao odličan primjer možemo uzeti njegovu ilustraciju *Ambasadora* (*The Ambassadors*), tip romana u kome se dramatičuje um – on odražava život kome je izložen, ali sam živi sopstveni privatni život. Ovo posljednje u slučaju Stredera podrazumijeva postepenu i dugotrajnu promjenu, od časa kada se prihvati naloga da spase mladog prijatelja od pariske sirene, do časa kada se zatekne kako želi da njegov mladi prijatelj odbije spasavanje. Takvu putanju postiže neočekivana pustolovina njegove mašte. Nije data kao bilo čiji pogled – ni njegov lični, kako bi bilo da je priču sam ispričao, ni autorov, kako bi bilo da priču priča Henri Džejms. Autor ne kazuje priču o Strederovom umu, nego joj dopušta da se priča sama, dramatičuje je (Lubbock 2007: 125). Umjesto da samo kaže čitaocu šta se u svijetu romana desilo, romansijer iskorišćava izgled i ponašanje misli kao sredstvo pomoću koga se stvara priča. Kao što pisac drame utjelovljuje temu u vidljivu radnju i čujan govor, romansijer situaciju poput Strederove predstavlja pomoću pokreta koji bjelasa nad površinom njegovog uma. Impulsi i reakcije njegovog raspoloženja su glumci na novoj sceni. [...] Zamislimo da

samo umjesto čovjeka na sceni, koji sakriva i odaje misli, gledamo samu misao, skrivenu stvar, kako se uvija tamo-amo u mozgu – da je gledamo bez ikakve druge pomoći shvatanju osim one koju njen sopstveni način držanja može ponuditi. Kada se mladić odluči na povratak u prozaične vode, Strederova misija se završava uspješno, ali za njega nije preostalo više ništa, ni nagrada, ni budućnost. Činjenica da je star i da je propustio prilike iz mladosti govori u prilog nužnosti pripovijedanja sa Strederove tačke gledišta. Promjena njegovog nauma nastaje usljed promjene njegove vizure, a taj dugi i spori proces ne bi se mogao pratiti kada bi čitalac dijelio njegovu vizuru. Samo mozak iza njegovih očiju može biti svjestan boje njegovog iskustva, dok prolazi kroz bezbrojne gradacije, i sve shvatanje njegovog položaja zavisi od njihovog primjećivanja. [...] U priči o ubistvu ili misteriji postoji jedan jedini čovjek koji ni u kojem slučaju ne može biti pripovjedač, a to je ubica lično; ako nas uopšte pusti u svoj um, to mora učiniti bez ostatka, čime odaje tajnu koju bi trebalo da pogađamo sami (Lubbock 2007: 138–139).

Za Edvarda Morgana Forstera (engl. Edward Morgan Forster), roman se sastoji od sedam aspekata kojima je posvetio niz predavanja na Kembridžu, kasnije objavljenih u studiji *Aspekti romana (Aspects of the Novel, 1927)*: priča, ljudi, zaplet, fantastika, vizionarstvo, obrazac i ritam. U romanu, kaže Forster, sat uvijek kuca. Romansijeru se možda sat ne sviđa. U *Orkanskim visovima (Wuthering Heights)* Emili Bronte (engl. Emily Brontë) pokušala je da sakrije svoj sat. U *Tristramu Šendiju* Stern ga je preokrenuo naopačke. Marsel Prust (fr. Marcel Proust), još dovitljiviji, stalno zamjenjuje kazaljke, tako da njegov junak u isti mah izvodi svoju ljubavnicu na večeru i igra lopte sa svojom dadiljom u parku. Svi ovi postupci su zakoniti, ali nijedan ne ruši osnovnu tezu: da u osnovi romana leži priča i da je priča izlaganje događaja u vremenskom redosljedju. Za Forstera je priča različita od zapleta, koji može ležati u njenoj osnovi, ali zaplet je organizam višeg reda (Forster 2002: 29). Priča je aspekt romana koji traži da se čita naglas, koji se obraća uhu, a ne, kao veći dio proze, oku; a to je ono što mu je zajedničko sa besjedništvom. On ne nudi melodiju ili kadencu. Za njih je oko dovoljno, potpomognuto umom koji sve preobražava, ali priča podržana glasom nosila bi veću dobit u komunikaciji sa autorom. Priča u tom posebnom svojstvu nas čitaoce preobražava u slušaoce kojima se obraća „neki“ glas plemenskog pripovjedača koji čuči u sredini

pećine i raspreda jednu stvar za drugom sve dok slušaoci ne pozaspu među otpacima i kostima. Priča je primitivna, ona doseže do iskonskih korijena književnosti, prije nego što je čitanje otkriveno, i ona se obraća onome što je iskonsko u nama (Forster 2002: 37). Odredivši priču kao izlaganje događaja u vremenskom redosljedju, Forster definiše zaplet kao izlaganje događaja, sa naglaskom na uzročnosti. „Umro je kralj, a onda je umrla kraljica“ – to je priča. „Umro je kralj, a onda je kraljica umrla od tuge“ – to je zaplet. Vremenski slijed je sačuvan, ali ostaje u sjenci osjećanja uzročnosti. Ako se smrt dešava u priči, mi se pitamo: „A šta je onda bilo?“ Ako se dešava u zapletu, pitamo se: „Zašto?“ To je suštinska razlika između ova dva aspekta romana. Zaplet se ne može ispričati pećinskim ljudima koji slušaju širom otvorenih usta, niti sultanu tiraninu, kao ni njihovom modernom potomku – filmskoj publici (Forster 2002: 73–74). I iz ovog lapidarnog pregleda *Aspekata romana* može se zaključiti da su pojmovi *priča* i *zaplet* kod ovog teoretičara analogni pojmovima *fabula* i *sizé* kod ruskih formalista i nekih kasnijih škola. Ipak, daje i upozorenje da pisac ne bi trebalo da tjera likove da budu sasvim pokorni, da robuju uzrocima i posljedicama, jer u nekim trenucima je poželjno da se zaplet povuče ispred snage likova i pusti ih da rade šta hoće.

Pojam obrasca nalazi se na višem nivou od dva pomenuta, jer se o njemu može razgovarati tek kada djelo dođe do kraja, a zaplet nam ostavi određeni estetski utisak svodljiv na grafičko ili geometrijsko predstavljanje. Forster navodi *Ambasadore* kao roman u obliku pješčanog sata – Streder i Čed izmjenjuju uloge, i zahvaljujući tome što se to ostvaruje, knjiga je na kraju tako uspjela. Zaplet je razrađen i suptilan, a razvija se posredstvom radnje, razgovora ili razmišljanja. Sve je predviđeno, sve se uklapa: nijedan od sporednih likova nije tek dekorativan, kao govorljivi Aleksandrinci na Nikijinom banketu u Fransovom (fr. France) romanu *Taisa*, oni razrađuju glavnu temu, obavljaju svoj posao. Krajnji efekat je unaprijed pripremljen, postepeno se objelodanjuje čitaocu i u potpunosti se ostvaruje kada za to dođe vrijeme. Pojednosti intrige mogu se zaboraviti, ali stvorena simetrija ostaje. Streder treba da zabludjelog Čeda Njusama iz Pariza vrati na pravi put i nagovori da se ponovo posveti porodičnom poslu u Americi. Međutim, ne samo što se Čed nije iskvario, on je stekao dostojanstvo, ima divne prijatelje, u Parizu je postao veći. Džejms stvara atmosferu u kojoj grad ozaruje knjigu od početka do kraja, i Pariz blista u srcu obličja pješčanog sata. Kada Streder uvidi blagotvorno dejstvo

prestonice, roman kreće u drugom pravcu: uzvišena gospođa De Vione moli ga da ne odvodi Čeda, što ovaj rado prihvata. Streder mijenja strane i gubi svaku nadu da će se oženiti gospođom Njusam. Pariz pobjeđuje, a i Čed i gospođa De Vione su svjesni da će njihovoj strasti i švaleraciji doći kraj. Streder shvata svu divotu Pariza, on i Čed su izmijenili mjesta, a pisac je uspostavio skladni obrazac pješčanika (Forster 2002: 121–125). Ritam u proznim djelima Forster je ukratko ilustrirao navođenjem nekih detalja iz romana Marsela Prusta *U potrazi za izgubljenim vremenom (À la recherche du temps perdu)*, koji tada još nije bio dovršen. Jedan od primjera je fotografisanje bake, ali najznačajniji je „mala fraza“ u Ventejovoj muzici. Ta mala fraza doprinosi da osjetimo da smo u homogenom svijetu. Ventejovo ime prvi put čujemo u groznim okolnostima. Muzičar je mrtav – bio je neki ospkurni, mali, nepriznati seoski orguljaš a njegova kćerka skrnavi sjećanje na njega. Odjednom smo u pariskom salonu, izvodi se violinska sonata i mala fraza iz stava andante zapinje Svanu za uho i ušunja mu se u život. Nekada se gubi, nekada se ponovo javlja, u zavisnosti od Svanovog raspoloženja. Na jednom mjestu saznaje i ime autora – Venteja – koji je postao nacionalna veličina, i muzička fraza se vraća dok se izvodi drugo orguljaševo djelo, jedva čujno, ali junaka vraća u svijet njegovog djetinjstva (Forster 2002: 129–130).

Budući da je roman žanr čiji razvoj se još nije završio a oblik okamenio, valjalo bi napomenuti potencijalnu opasnost od kalemljenja bilo kakve vrste analize na bilo kakvu romanesknu građu, ali ćemo se samo pregleda radi, nakratko zadržati na naučnim dostignućima umnogome značajnim za razvoj kasnijeg književnog strukturalizma, iznijetim u knjizi Vladimira Propa *Morfologija bajke* (1928), nastaloj nekoliko godina poslije Labokove studije o tački gledišta. Decidno pretpostavivši sinhroniju dijahroniji, folklorista je analizirao oveći korpus ruskih bajki i utvrdio da se u mnogim tekstovima javljaju iste funkcije, pored velikih razlika u pogledu izgleda, životnog doba, pola, vrste zanimanja, nomenklature i atributivnih svojstava. Naime, po onome što u toku bajke čine, likovi se često podudaraju, a njihove funkcije su stalne veličine, a sve ostalo se može mijenjati:

1. Car pošalje Ivana po carevu kćer. Ivan ode.

2. Car pošalje Ivana po neki neobični predmet. Ivan ode.
3. Sestra pošalje brata po lijek. Brat ode.
4. Maćeha pošalje pastorku po vatru. Pastorka ode.
5. Gazda pošalje slugu po kravu. Sluga ode.

Dakle, *slanje* i *odlazak u potragu* su stalne veličine, a lik koji šalje i lik koji biva poslat, motivacija slanja i ostalo – jesu promjenjive veličine. Bajke sadrže 31 funkciju, s tim da ne sadrže sve bajke baš sve funkcije, ali odsustvo jednih funkcija ne remeti redosljed javljanja onih drugih. Ukupnost funkcija obrazuje jedan sistem, jednu kompoziciju. Tako se istraživaču pruža mogućnost da egzaktno konstatuje da staroegipatska bajka o dva brata i ruska bajka o žar-ptici, bajka o Mrazu, bajka o ribaru i ribici, kao i čitav niz mitova – imaju istovjetnu opštu kompoziciju. Pored 31 funkcije, bajke se mogu razložiti na oko 150 elemenata ili statičkih dijelova. Motiv „bada jaga daje Ivanu konja“ sastoji se od četiri elementa, a izriče jednu funkciju – snabdijevanje čarobnim sredstvom. Prop daje i logički svajet za proučavanje bajkovnih tekstova: ako se nazivi svih 150 elemenata bajke ispišu redosljedom koji sama bajka diktira, u takvu tabelu će moći da se unesu sve bajke, a sve ono što se ne može unijeti u tabelu nije bajka, nego priča nekog drugog tipa, priča drukčije formacije (Prop 1982: 176–177). Sa stanovišta strukturalnog pristupa izuzetnu važnost ima Propovo otkriće parnosti (binarnosti) većine funkcija (*nedostatak – likvidiranje nedostatka, zabrana – kršenje zabrane, borba – pobjeda* itd). Težeći opisu bajke u cjelini, Prop je analizu vršio na nivou sižea (djelimično i na nivou sistema likova), pa je doveo do otkrića izvjesne invarijantne sižejne sheme, u odnosu na koju sve konkretne bajke predstavljaju niz varijanti (Meletinski 1982: 272). Klod Levi-Stros (fr. Claude Lévi-Strauss) zapitao se da li bi Propove različite „partije“ bajki mogle biti u stvari varijante istog prasižea, ne bi li *postavljanje teškog zadatka* moglo biti transformacija *borbe*, *uzurpator* transformacija *izdajnika*, *rješenje* transformacija *pobjede*, *transfiguracija* transformacija *obilježavanja*. U tom slučaju postojala bi samo jedna bajka, ali ona bi se svela na tako nejasnu i opštu apstrakciju da pomoću nje ne bismo mogli ništa saznati o objektivnim razlozima zbog kojih postoji mnoštvo posebnih bajki (Levi-Stros 1982: 226). Prop lično u zaključku djela navodi znatno stariju ocjenu uspješnosti ovakvog metoda koju je dao Veselovski: „Da li se u ovoj oblasti može

postaviti pitanje postoje li tipične sheme...koje se iz pokoljenja u pokoljenje prenose kao gotove formule, kadre da ih ožive nova osjećanja, da izazivaju nove tvorevine? [...] Savremena pripovjedna književnost sa svojom složenom sižejnošću i faktografskim reprodukcijom stvarnosti čini se da uklanja čak i samu mogućnost takvog pitanja; ali kada se za buduća pokoljenja ona nađe u isto tako dalekoj perspektivi u kakvoj je za nas starina, od praistorije do srednjeg vijeka, kada ih sinteza vremena, tog velikog pojednostavitelja, [...] svede na veličinu tačaka koje tonu u dubinu, kada se njihove linije sjedine sa onima koje nam se otkrivaju danas dok se osvrćemo na udaljeno pjesničko stvaralaštvo – i shematičnost i ponovljivost uspostaviće se duž cijelog puta“ (Prop 1982: 127). Budući da bajke izvire iz pradavnih vremena usmenosti i obrednosti, kada je postojalo znatno manje književnih izvora i simbolički svijet ljudi bio daleko oskudniji, oštro određenu Propovu metodologiju sa definisanim brojem funkcija u sižeu ne možemo najbolje primjenjivati na pripovjedna ostvarenja postmodernista, ali se teško može zaobići u pregledu naratološke misli, ne samo u okviru strukturalističke škole, kojoj je dala nemjerljiv doprinos.

Praški lingvistički kružok je naglašavao značaj komunikativnog procesa i sagledao tekst kao višefunkcionalan, a njegovu estetsku dimenziju kao jednu od mnogih društvenih funkcija. Razlika između različitih diskursa shvata se na osnovu toga koji elementi i strukture se ističu, tj. u jeziku dolazi do devijacije pozadinske norme kada se govori u metru i sa rimom, ili se očekivani metar ili sintaksa lome (slično oneobičavanju kod Šklovskog). U ovoj perspektivi, književna istorija ponovo postaje važna istraživačka grana, a semiotika dobija i dijahronijski pored sinhronijskog profila (Johansen 2010: 523). Jan Mukaržovski je veoma uvažavao teoriju poznatog ruskog formaliste, ali nije sasvim prihvatao njegovu tezu: „Ne zanima me situacija na svjetskom tržištu pamuka, niti politika trustova, već samo vrste pređe i načini tkanja“, jer i ono što je van književnosti ali utiče na nju, nije samo po sebi kaos, nego se rukovodi čvrstim poretkom i ima svoj zakoniti razvoj isto kao i „način tkanja“, odnosno unutrašnji sastav pjesničkog djela. Uprkos svojoj autonomnosti, pojedini nizovi (nauka, politika, ekonomija, moral, religija i sl) utiču jedni na druge, ali Mukaržovski ne prenebregava suštinski značaj i poseban karakter specifične funkcije datog niza – pjesništvo ima estetsku funkciju koja se

vezuje za pjesničko djelo kao estetski objekat – jer kada bi bila potpuno potisnuta, niz bi prestao da bude ono što jeste, u ovom slučaju, pjesništvo bi prestalo da bude umjetnost (Mukaržovski 1987: 250–251).

Jedna od ključnih dihotomija u sosirovskoj lingvistici je podjela na *langue* i *parole*, na formalni, apstraktni sistem jezika i jezik u upotrebi. Za Sosira (Saussure), *langue* omogućava *parole*, a *parole* vodi u dijahronu promjenu unutar *langue*. Za Mihaila Bahtina ne postoji *langue* zato što je *parole* suviše razuđen da bi se na odgovarajući način obuhvatio jednim jedinim apstraktnim sistemom. Svaki iskaz izražava i semantičko i ideološko značenje, jer svaki iskaz nosi sobom i sadržinu i okvir vrijednosti povezanih sa dikcijom i sintaksom tog iskaza. Nema tog pojedinca koji potpuno posjeduje svoj iskaz jer su te riječi koristili i drugi i one nose tragove prijašnjih upotreba. Po Bahtinu je roman najviši oblik književne umjetnosti zato što najefikasnije dovodi razne dijalekte društva u međusobni dijalog. Do njega može doći kroz sekvencijalnu jukstapoziciju dijalekata ili kroz ono što on naziva dvoglasnim diskursom, upotrebu više od jednog dijalekata u jednom iskazu (Phelan 2010: 500–501). Na primjer, čuvena prva rečenica *Gordosti i predrasude* Džejn Ostin (Jane Austen, *Pride and Prejudice*) glasi: „Opšte je prihvaćena istina da neoženjen muškarac sa posjedom dobrog imetka mora imati potrebu za suprugom.“ Ovdje se jukstaponira registar filozofskog uopštavanja sa registrom ljudi upoznatih sa bračnim tržištem; kratko, jedan jedini pripovjedačev iskaz uključuje dva glasa – jedan koji vjeruje u ovu opštu istinu i drugi koji je pobija – i dok ironizira prvi glas, uspostavlja hijerarhijski odnos između njih (Phelan and Booth 2010b: 390–391). Bahtin se posebno bavio doprinosom Dostojevskog savremenom romanu, a kao osnovnu odliku tih djela vidio je mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svijesti, stvarnu polifoniju punopravnih glasova. U njegovim djelima se mnoštvo karaktera i sudbina ne razvija u jedinstvenom objektivnom svijetu u svjetlosti jedinstvene autorove svijesti, već se tu mnoštvo ravnopravnih svijesti i njihovih svjetova spaja u jedinstvo nekog događaja, čuvajući pri tom svoju neslivenost. Glavni junaci Dostojevskog nisu u stvaralačkoj zamisli umjetnika samo objekti autorove riječi, nego i subjekti sopstvene riječi koja nešto neposredno znači. Svijest junaka data je kao druga, tuđa svijest, ali ona se ne opredmećuje u isti mah, ne zatvara, ne postaje prosti objekat autorove svijesti. U suštini,

polifonijski roman Dostojevskog je nov romaneskni žanr. Riječ junaka o sebi i svijetu isto je toliko punovrijedna koliko i uobičajena autorova riječ; ona se ne potčinjava objektom liku junaka kao jedna od njegovih karakteristika, ali i ne služi kao glasnogovornik autorovog glasa. Ona ima izuzetnu samostalnost u strukturi djela, kao da zvuči naporedo s autorovom riječju, i sa riječju drugih junaka (Bahtin 2000: 8–9). Ono što je u evropskom i ruskom romanu prije Dostojevskog bilo definitivna cjelina – monološki jedinstven svijet autorove svijesti – u romanu Dostojevskog postaje dio, element cjeline; ono što je bilo cjelokupna stvarnost postaje ovdje jedan od vidova stvarnosti, ono što je povezivalo cjelinu – sižejno-pragmatični niz i lični stil i ton – postaje ovdje sekundarni momenat. Javlja se novi principi umjetničkog sjedinjenja elemenata i konstrukcije cjeline, javlja se – metaforički rečeno – kontrapunkt romana (Bahtin 2000: 45). Širi kontekst u koji Bahtin smješta raspravu o retorici nagovještava mogućnost dijalogizovane ili dijalogične retorike koja sagledava svu ljudsku djelatnost i sav ljudski diskurs kao složeno jedinstvo razlika. Ova dijalogizovana ili dijalogična retorika nije samo višestrukost i raznovrsnost glasova, „heteroglosija“, nego i čin aktivnog slušanja svakog glasa iz perspektive drugih, „dijalogizovana heteroglosija.“ Njeni karakteristični oblici su izražavanje, jukstaponiranje ili savlađivanje naših pojedinačnih i kulturnih razlika (Zappen 2011 par. 4). Heteroglosija je širi pojam od polifonije, tj. opis govornih stilova unutar jezika, posebno karakteristična za roman, ali vidljiva u jezicima uopšte. U poglavlju „Riječ u romanu“ Bahtin opisuje heteroglosiju kao složenu mješavinu jezika i pogleda na svijet koja se uvijek, osim u nekom zamišljenom idealnom stanju, dijalogizuje, pošto se svaki jezik vidi iz perspektive drugih. Ova dijalogizacija jezika, dijalogizovana heteroglosija, stvara složeno jedinstvo, jer ma kakvo značenje jezik imao ne nalazi se ni u namjeri govornika ni u tekstu, nego na sredokračić govornika ili pisca, slušaoca ili čitaoca. Takva dijalogizacija jezika dešava se stalno, i jezik se stalno mijenja, kao posljedica onoga što Bahtin naziva hibridizacijom, mješavinom dva različita jezika u jednom jedinom iskazu (Zappen 2011 par. 14). Pripovjedna antiteza romana – ep – kod Bahtina biva odbačena po osnovu zatvorene, udaljene i zauvijek završene prirode. Nasuprot epskoj relativnoj monologičnosti, historijskoj distanci i zatvaranju na svim nivoima, koji su svi crte što potiču iz njegovog oslanjanja na jedan jedini, unitarni autorski diskurs, Bahtin se zalaže za otvorenost,

neodređenost, nerazrješenu savremenost romana. To što roman upisuje dijalogičnost i na nivou forme i na nivou sadržine znači da će teško doživjeti sudbinu epa – sasvim dovršenog, smrznutog i umirućeg žanra – pošto njegova dijalogična otvorenost znači da je jedini žanr koji prihvata i utjelovljuje promjene (Williams 2010: 104–105).

Njemačka teoretičarka Kete Hamburger (Käte Hamburger) u studiji *Logika književnosti (Die Logik der Dichtung, 1957)* naglasak je stavila na osnovnu razliku između stvarnosnih i fikcionalnih iskaza, tj. na ono što jednu običnu rečenicu može odmah označiti tako da čitalac bude uvjeren da čita književno, a ne istoriografsko djelo. Među najbitnije oznake fikcionalnosti stavila je epski preterit, kojim njemačka umjetnička proza obiluje. Naime, kod nekih gramatičara bilo je riječi o relaciji glagolskih vremena prema stvarnosti, ali kod Kristijana Augusta Hajzea (njem. Christian August Heyse) pojam sadašnjosti se produbljuje time što dopunjava: „Sadašnjost, odnosno sadašnji trenutak subjekta koji govori.“ Time Hajze dolazi do puno oštrijih razlikovanja tri glavna glagolska vremena – prezenta, preterita i futura. Oni su nazvani „subjektivnim glagolskim vremenima“ jer „stavljaju radnju ili zbivanje prosto, tj. bez unutrašnjeg ograničavanja po momentima njihovog toka, u sadašnjost, prošlost ili budućnost subjekta koji govori.“ Hamburger je taj iskazni subjekat u svom istraživanju nazvala Ja-Origo, nultom tačkom u prostorno-vremenskom koordinatnom sistemu koji zauzima Ja (Ja doživljava i iskaza). Ova tačka se poklapa ili je identična sa Sada i Ovdje. Gramatički oblik preterita gubi svoju funkciju informisanja o prošlosti saopštenih fakata:

Danas posljednji put prošeta kroz evropski lučki grad, jer sutra je njegov brod krenuo za Ameriku.

Po upotrebi deiktičkih priloga vidi se da ova veza nije moguća u realnoj govornoj situaciji, ali je nemoguća i za priloge prošlosti u realnom govoru, jer se oni mogu vezati sa preteritom samo u odnosu na Sada onog koji govori: juče se dogodi to i to. U fikcionalnom tekstu je moguće nastaviti tekst iskazom „sutra se dogodi ono i ono,“ ali u iskazu stvarnosti to se ne dešava (morali bismo koristiti priloge kao „sutrada“ ili „dan kasnije“). Logičko-gramatički zakoni gube ovo važenje u epski zasnovanim tekstovima:

Ali prije podne morade kititi jelku. Sutra bijaše Božić (Alis Bernd, *Vjerenici Babete Bomberling*)

...and of course he was coming to her party to-night (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*)

Pod svojim kapcima imaše još i danas pred sobom taj izraz lica.. (Tomas Man, *Lota u Vajmaru*) (Hamburger 1976: 86–91)

Dakle, u osnovi fenomena pri kojima se vidi gubljenje gramatičke funkcije preterita ili imperfekta leži isti zakon: da se pripovijedano ne odnosi na realni Ja-Origo, već na fiktivne Ja-Origines, da je upravo fiktivno. Epska fikcija je jedino time definisana što, prvo, ne sadrži realni Ja-Origo, i drugo, što mora sadržati fiktivne Ja-Origines, tj. sisteme relacije koji spoznajnoteoretski, a time i temporalno, nemaju nikakve veze sa realnim Ja koje doživljava fikciju na bilo koji način, sa autorom ili čitaocem (Hamburger 1976: 92–93). Epski preterit stvara fikciju, a fikcija je nešto što postoji van vremena i prostora. To jest, on ne stvara nikakvo vrijeme, nikakvu prošlost, zato što vrijeme briše; njegova vrijednost leži u tome što stvara 'ne-realnost', ne imitaciju (mimesis) stvarnog svijeta. Na taj način, rečenica „Gospodin X je bio u Americi kada je izbio rat“ može biti prost istorijski iskaz, koji povlači određeno vrijeme i mjesto za gospodina X i za autora iskaza. Ali ako imamo: „Gospodin X je bio u Americi. Sutra je poletao njegov avion,“ nalazimo se u carstvu fikcije; autor je izbrisao svoj posebni identitet, i osjećamo da ovaj iskaz nije ni u prošlosti ni u sadašnjosti (Pascal 1962: 3). Jedan od nedostataka ove klasifikacije je upravo njena primjetna krutost i odsustvo gradacije različitih pripovjednih situacija i izmjena tačaka gledišta, koje se vrlo često dešavaju na istoj stranici romana, a pogotovo u savremenoj prozi, koja pored toga sadrži znatno više prezenta nego što bi to Kete Hamburger svojom podjelom propisala.

Pitanje pripovjedačevog prisustva u djelu zaokupilo je i američkog teoretičara Vejna Buta (Wayne Booth), koji mu je posvetio temeljnu studiju *Retorika proze* (*The*

Rhetoric of Fiction, 1961), po principima različitu od dotadašnjih aristotelovskih ideja Čikaške škole, naslonjenih na ostvarivanje organizacionog principa kroz formu. Umjesto poetici, But se okrenuo retorici, u pokušaju da otkrije kako autori oblikuju pripovijedni tekst da bi stvorili odgovarajući čitaočev odgovor. Mnogi njegovi termini postali su svakodnevni u naratologiji, uključujući npr. implicitnog (podrazumijevanog) autora i nepouzdanog pripovjedača (Richter 2010: 57). Uveo je razliku između pouzdanih i nepouzdanih pripovjedača, tj. između pripovjedača čije kazivanje se saobražava sa kazivanjem koje bi poteklo od implicitnog autora i onih čije kazivanje se udaljava od kazivanja implicitnog autora. Pripovjedači obično kazuju na tri načina, koji se mogu locirati na tri različite komunikacione osi između autora i čitaoca: izvještavanje (na osi činjenica, likova i događaja), tumačenje ili čitanje (na osi opažanja/shvatanja) i ocjenjivanje (na etičkoj osi). Shodno tome, pripovjedači mogu biti nepouzdati kao izvještači, tumači i ocjenjivači, a mogu tu osobinu pokazati ako i ne dostižu ili iznevjeravaju očekivanja (Phelan and Booth 2010b: 390). But smatra da pisac retoriku ne može izbjeći, nego samo izabrati koju će vrstu retorike upotrebiti, za šta ima nekoliko sredstava na raspolaganju:

1. Lice je možda najstaromodnija distinkcija, kojom se ne govori ništa posebno, ukoliko ne opišemo kako su konkretne odlike pripovjedača povezane sa specifičnim efektima; u suprotnom, dobija se cjelokupni korpus romana strpan u dvije ili tri gomile

2. Dramatizovani i nedramatizovani pripovjedači obuhvataju nekoliko kategorija – podrazumijevani pisac (piščevo drugo ja) liči na lutkara ili božanstvo koje upravlja likovima i radnjom, nedramatizovani pripovjedač nalazi se u većini priča, bilo kao *ja* ili kao *on*, i ponaša se kao duh koji doživljava i svojim doživljajem se stavlja između nas i zbivanja, dok se dramatizovani pripovjedač ponaša skoro kao lik u djelu, poput Tristrama Šendija

2.1. Među dramatizovanim pripovjedačima postoje puki posmatrači (ja u *Tomu Džonsu*) i djelatni pripovjedači koji utiču na radnju (Nik u *Velikom Getsbiju*, Pol Morel u *Sinovima i ljubavnicima*)

3. Scena i sažet pregled su dva osnovna oblika naracije, i obično se kombinuju, ali je kontrast između scene i sažetog pregleda biti od male koristi ako ne odredimo vrstu pripovjedača koji pruža jedno ili drugo

4. Komentar postoji u različitim količinama i vrstama, i odnosi se i na scenu i na sažet pregled, a njegov intenzitet ide od čisto ukrasnog do suštinskog, sa nebrojenim stepenima

5. Samosvjesni pripovjedači su svjesni sebe kao pisaca (*Tom Džons* ili *Lovac u žitu*) ili gotovo nikada ne raspravljaju o spisateljskim naporima (*Haklberi Fin*) (But 1976: 168–174)

6. Stepen i vrsta odstojanja od pisca, čitaoca i likova razlikuju pripovjedače i reflektore u trećem licu, bilo da su djelatnici ili patnici; u svakom činu čitanja postoji podrazumijevani dijalog između pisca, pripovjedača, likova i čitaoca, pa se međusobno mogu sasvim poistovjećivati ili potpuno suprotstavljati moralno, estetski ili fizički

6.1. Pripovjedač može biti na većem ili manjem odstojanju od podrazumijevanog pisca, moralno (Fokner i Džejson), intelektualno (Tven i Hak Fin) i sl.

6.2. Pripovjedač se može naći na većem ili manjem odstojanju od likova priče koju pripovijeda, na već pomenute načine (dobar primjer je stari i mladi Pip iz *Velikih očekivanja*)

6.3. Pripovjedač se može naći na većem ili manjem odstojanju od normi čitaoca (Kafkin „Preobražaj“, razne moralne nakaze iz modernih romana)

6.4. Podrazumijevani pisac može se nalaziti na većem ili manjem odstojanju od čitaoca – intelektualno, moralno ili estetski; pisac želi da uspješno čitanje njegove knjige ukloni svako odstojanje između suštinskih normi podrazumijevanog pisca i normi postuliranog čitaoca (Džejn Ostin nas ne mora puno ubjeđivati da su gordost i predrasude nepoželjne)

6.5. Podrazumijevani pisac može biti na većem ili manjem odstojanju od drugih likova, na bilo kojoj osi vrijednosti, posebno vidljivo u dalekim ili bliskim udaljenostima Džejn Ostin, koja nekim likovima skoro sve odobrava, a neke prezire (But 1976: 174–177)

Upravo je pojam podrazumijevanog pisca bio teško razlučiv od stvarnog autora koji roman u stvari fizički piše; često se podrazumijevani autor rastače iza nepouzdanog pripovjedača, pa se Butovi stavovi nekada mogu čitati kao provizorni – ako je Swift genije, kako je moguće da neki njegovi naratori budu oči dosadnim pričama i intruzivnošću? I genije i podrazumijevani autor dolaze iz djela, pa tamo valja tražiti i

najvažnije razlikovne osobine. Distinkcija između „stvarnog“ i „podrazumijevanog“ autora slična je onoj koju Elder Olson (engl. Elder Olson) pravi između „dramatske koncepcije“ autora, djela i „učinka“ djela, ali postoji i ključna razlika: Butov podrazumijevani autor je sredstvo onih „normi“ koje čitalac mora shvatiti da bi „znao gdje stoji u svijetu vrijednosti – tj. da bi znao gdje autor želi da stoji.“ Dok je intencionalizam koji druge čikaške kritičare ponekad navodi da govore o autorskim koncepcijama uglavnom kružan i hipotetičan, Butov intencionalizam je sasvim druga stvar. Izgleda da za njega autorski i ostali prethodni i genetički problemi nisu strogo bitni za prosuđivanje i tumačenje, ali su nužni da se važne tvrdnje upute na adresu autora a ne djela (Baker 1973: 204).

Nažalost, ne postoji konsenzus oko toga šta Butov termin „podrazumijevani pripovjedač“ zaista znači; on ga opisuje kao drugo ja autora, podrazumijevanu verziju sebe koja se razlikuje od podrazumijevanih autora koje srećemo u djelima drugih ljudi. Ponekad romansijer samo kroz pisanje priče može otkriti – ne svoju priču – već njenog pisca, takoreći, zvaničnog pisara određenog za to pripovijedanje. Slika ovog prisutnog bića koju dobija čitalac jedan od autorovih najvažnijih efekata. Ma koliko se trudio da bude bezličan, njegovi čitaoci će neminovno konstruisati sliku tog zvaničnog pisara koji piše na ovaj način, a pisar nikad neće biti neutralan u odnosu na sve vrijednosti. Razna djela izražavaće razne verzije našeg ja, kao kod Fildinga u njegovim romanima – satiričan je u *Džonatanu Vajldu* (*Jonathan Wild*), komičan u *Tomu Džonsu* i *Džozefu Endruzu* (*Joseph Andrews*), a malo hibridan u *Ameliji* (*Amelia*). Razni su i nazivi za ovo drugo ja, npr. „persona“, „maska“ i „pripovjedač“ (gotovo nikad istovjetan sa podrazumijevanom slikom umjetnika), čak i „tema“, „simbolički smisao“ i „ontologija“ (But 1976: 86–89).

Kada neke činjenice u tekstu ne mogu poteći ni od jednog lika, kao dekor, objašnjenje značenja nekog postupka, sažet pregled misli ili opis beznačajnog događaja koji ne zaslužuje dramaturgiju, interveniše podrazumijevani autor i daje djelu konciznost i zanimljivost, a iznad svega i semantičku polivalentnost. Filding čak poziva čitaoca da „upotrebi onu izvanrednu visprenost kojom gospodari...da ove praznine u vremenu ispuni sopstvenim nagađanjima“ kada između segmenata *Toma Džonsa* prođe dvanaest godina. Činjenice se mogu pribavljati na dosta načina, kao što su sažeti pregled, podnožne

napomene, „slike u ogledalu“ i dr. Pisac nekada koristi dvostruku tačku gledišta da bi doprinio ironiji odlomka, kao u Foknerovoj *Svetlosti u avgustu* (*Light in August*):

Kad je narasla velika, Lena bi molila oca da zaustavi kola na ulazu u grad, pa je silazila s kola i išla pešice. Ocu nije govorila zašto hoće pešice a ne kolima. On je mislio da je to zbog ravnih ulica, zbog pločnika. U stvari, bilo je zbog toga što je mislila da će ljudi...verovati da i ona živi u gradu.

To da je tumačenje Leninog oca pogrešno zna samo sveznajući pripovjedač, a situaciju sačinjavaju očev privatni sud i ćerkina privatna pobuda. Scena ne bi imala smisla da nam nije ukazano na pogrešan sud, pomoću čega saznajemo potanje kakav je Lenin karakter (But 1976: 190–194).

Dramske ironije ne može biti ako pisac i publika nekako ne mogu dijeliti znanje koje likovi ne posjeduju, a pouzdano pripovijedanje nije jedini način saopštavanja publici na kojim se činjenicama zasniva dramska ironija, mada je vrlo korisno i u djelima u kojima niko osim pisca ne može znati ono što treba da se zna. Tako se dešava sa dosta komičnih romana, ali u mnogim „ozbiljnijim“, kao što je *Veliki Getsbi*, gdje stariji Nik pruža sasvim zrela objašnjenja, koja kao mlad ne bi ni verbalizovao niti bi mu se vjerovalo.

Postoji iznenađujuća količina komentara usmjerenog na ojačavanje vrijednosti, koje većina čitalaca uzima samo po sebi razumljivo. Filding propisuje tačan redosljed vrijednosti na koji naš sud valja da se oslanja, jer pored Tomove dobrote srca i otvorene naravi, njemu nedostaje smotrenosti; u stvarnom životu možda poznajemo drugi redosljed, ali za čitanje ovog romana treba da se priklonimo implicitnom autoru i njegovoj taksonomiji vrijednosti; Balzak u *Golicavim pričama* uvodi druge nazore od onih koje prosječan čitalac ima, tačnije moral uživanja, a ne uživanje u moralu. Iz nekih slobodnijih proznih knjiga sa temom seksualnosti može se zaključiti kakva uvjerenja pisac očekuje da će postulirani čitaoci imati, ali ne saznajemo skoro ništa o njegovim stvarnim uvjerenjima; čak i najslobodnijim čitaocima trebaće pomoć pri uklapanju u kodeks svijeta romana (But 1976: 196–202).

Još jedan njemački teoretičar pripovijedanja, Franc Karl Štancl (Franz Karl Stanzel), dao je izuzetan doprinos grafički prikazivoj tipologiji romana, za razliku od dotadašnjih stavova, koji su se uglavnom iskazivali kao binarne opozicije. U knjizi *Tipične forme romana (Typische Formen des Romans)*, koja je svojevrsan nastavak ranije rasprave *Tipične pripovijedne situacije u romanu (Typische Erzählsituationen im Roman, 1955)*, daje objašnjenje zašto primjenjuje ovakvu metodologiju: „Tipologija romana je rezultat težnji kritike i teorije romana da obilju fenomena i oblika koje sadrži ovaj književni rod protivstavi jedan regulativni princip, kako bi to obilje postalo pregledno i pristupačno opisivanju.“ (Štancl 1987: 14). U zavisnosti od načina pripovijedanja, čitalac može steći sasvim drugačiji utisak o tekstu koji suštinski prikazuje isti događaj; jedan način Štancl naziva 'pripovijedanje-izvještaj', a drugi 'scenski prikaz':

VERZIJA 1: Stanovnike grada, većinom žene, decu i starce, zahvatila je panika. Izveštava se da je osvajačima u prvom redu bilo stalo do plena. Verovatno su tom prilikom bila opljačkana i velika blaga gradskih hramova. Očevici pričaju da je prilikom podele ovog bogatog plena među vojnicima-pljačkašima došlo do kavge.

VERZIJA 2: Pred samom njegovom kućom okupila se grupa ljudi, uplakanih žena i dece, i bespomoćnih staraca, kojima je na licu bio ispisan strah. No pre nego što su mogli da odluče na koju stranu da krenu, na donjem kraju ulice već su se pojavili neprijateljski vojnici. Sjurili su se na ulaz u hram i provalili unutra. A onda se prvi među njima opet pojavio napolju, natovaren plenom. Drugi vojnici bacili su se na njega pokušavajući da mu otmu deo opljačkanih dobara. (Štancl 1987: 24–25)

Ove osnovne forme ipak nisu pogodne za konstituisanje tipova, pošto se u romanu javljaju vrlo tijesno povezane; vrlo bitan element pripovijedanja za Štancla je posredovanost (njem. *Mittelbarkeit*), koja se konkretizuje u pripovjedaču i različitim načinima njegovog pojavljivanja u romanu. Obe verzije razlikovale bi se vidno ukoliko bi prvu ispričao savremenik, a ne istoričar godinama kasnije, ili ukoliko bi drugu

pripovijedao neki od osvajača, a ne pokorenih (Štancl 1987: 28–29). U zavisnosti od dominacije jedne od dviju osnovnih formi pripovijedanja kombinovane sa pojavom pripovjedača u određenoj ulozi, postoje tri tipične pripovjedačke situacije:

- 1) auktorijalna – lični pripovjedač se miješa u pripovijedanje i komentariše ga; navodno je identičan sa autorom, iako je to samo lik stvoren autorovom rukom, koji zna više ili manje od samog autora; stoji na razmeđi fiktivnog svijeta romana i svijeta autora/čitalaca; osnovna forma ove situacije je pripovijedanje-izvještaj
- 2) pripovjedačka situacija u prvom licu – pripovjedač pripada svijetu likova romana, doživio je događaj o kome priča, ili mu je prisustvovao, ili je od nekog lika za njega čuo; i ovdje je dominantna forma pripovijedanje-izvještaj
- 3) personalna – pripovjedač je toliko neprimjetan iza likova romana da čitalac stiče iluziju kako se lično nalazi na pozornici zbivanja ili događaje gleda očima nekog od likova, u čijoj se svijesti odvijaju događaji; lik romana postaje maska koju čitalac stavlja sebi na lice; dominantna forma je scenski prikaz, kojom se postiže značajna iluzija neposrednosti (Štancl 1987: 30–32)

U pogledu mnogih problematičnih implikacija, bilo kakav ozbiljan pokušaj ustanovljavanja tipologije romana zaista je odvažan poduhvat. Izvjesni nedostaci su neizbježni: nerazlučivo su vezani sa nužnošću pojednostavljivanja, koja se u Štanclovom slučaju graniči sa pretjeranim pojednostavljivanjem. Nijansa izvještačenosti će se uvijek vezivati za hipotetičke i donekle usiljeno konstruisane apstrakcije, što ustanovljeni tipovi formi romana svakako jesu. Nadalje, broj dotičnih tipova može biti tek onoliko obuhvatan koliko dozvoljavaju ograničenja zadanog tipološkog pristupa, odabrane aspekatske perspektive (Frey 1965: 779).

Štancl je za potrebe svoje teorije razradio tzv. rozetu koja na svoja tri kraka prikazuje osnovne osobine tri forme romana, i daje naslove najkarakterističnijih predstavnika svake situacije: za auktorijalni roman je još 1955. godine odabrao *Toma Džonsa*, za roman u prvom licu *Mobi Dika*, za figuralni roman *Ambasadore*, a bio je dovoljno otvoren za narativni haos *Uliksa* da ga proglasi mješavinom raznih modusa. Kako nijedan roman nije napisan da bi ga neki teoretičar uzeo za krunski dokaz svojih

hipoteza, tako se neki auktorijalni romani približavaju figuralnim (personalnim), poput *Gospođe Bovari* i *Sentimentalnog vaspitanja*. Takođe se auktorijalni roman očas posla pretvara u sredstvo izražavanja ironije, zato što u ovoj pripovjedačkoj situaciji njihov pripovjedač vrlo lako prelazi preko iluzija svojih junaka, uspijevajući da na njih nabaci trezvenu perspektivu; moguć je i obrnut slučaj, kada narator sa entuzijazmom obleće oko pedantski nastrojenog malograđanskog svijeta (Štancl 1987: 43). Razlika između svijeta auktorijalnog romana i svijeta romana u prvom licu očituje se i u tome što se prvi sagledava sa distance, a drugi kroz sjećanje. Ovaj drugi tip romana pogoduje perspektivizaciji, pogotovo ako pripovjedač stoji na margini zbivanja – tada se izoštravaju konture ispriповijedanoga kroz preciznije prostorno-vremensko smještanje narativnog lika. U kvaziautobiografskim romanima, gdje je pripovjedač u središtu priče, njen smisaoni sklop određuje upravo tenzija između doživljajnog Ja i pripovjedačkog Ja. Uzor za ovakav podtip romana nalazi se u *Ispovijestima* svetog Avgustina, i seže do *Mol Flanders*, *Velikih očekivanja*, *Mobi Dika* i sličnih djela modernog doba. Najčešće se radi o pripovjedačkom Ja koje je sazrelo u odnosu na doživljajno Ja, pročistilo se od mladalačkih grijeha ili iluzija, i sada ih sa vremenske distance sagledava (Štancl 1987: 58–61). Tokom XIX vijeka puno se govorilo o pokušajima što objektivnijeg prikazivanja stvarnosti, pa je u Floberovim romanima autorov portparol, lični pripovjedač napustio scenu da bi je prepustio njegovim likovima i stvarima njihovog svijeta. U ovakvim djelima dešava se sljedeće: povlači se pripovjedač, neutrališu se ili isključuju svi pripovjedački elementi na osnovu kojih se u auktorijalnom romanu zaključuje o pripovjedačevoj ličnosti, dominiraju scensko oblikovanje, dijalog, doživljeni govor i odslikavanje svijesti, a prikazivačka tačka gledišta vezuje se za svijest nekog lika u romanu. Čitalac vjeruje da se suočio sa prikazanim svijetom, ili da se nalazi u koži nekog od likova, čija otvorenost daje privid objektivne neposrednosti (narativni tekst mora imati osobinu posredovanosti). Raspon personalnog medija je jako širok – od široko obrazovanih centralnih inteligencija Henrija Džejmsa pa do ograničenih medija u Foknerovim ili Hemingvejevim romanima (Štancl 1987: 75–82).

Tokom pedesetih godina znatno jača interesovanje književnih kritičara za strukturalnu analizu tekstova, u prvom redu zbog velike popularnosti koju je *Morfologija*

bajke stekla po objavljivanju na francuskom, a i prelazak Romana Jakobsona na Zapad uticao je na pojačano izučavanje mehanizama po kojima operišu fiktionalna djela (ne samo prozna, ali poezija nije u žiži našeg rada). Može se reći da na velika vrata u književnu teoriju i kritiku ulazi proučavanje književnih djela po principu matrice, za razliku od principa kamere, vidljivog u spisima od Laboka do Štancla. Jedan od ključnih tekstova napisao je filozof i antropolog Klod Levi-Stros u značajnoj knjizi *Strukturalna antropologija (L'Anthropologie structurale, 1958)*, pod naslovom „Strukturalno proučavanje mita“, i veoma je teško dati ikakav pregled naratološke misli ne pomenuvši ovaj članak, koji je nebrojeno puta uvršćen u antologije humanističkih nauka. Opštepoznati mit o Edipu poslužio je kao opitni materijal za tehniku koju je želio da ilustruje, kako je sam rekao, bez želje da dođe do zaključaka u vezi s njom, kao što bi ulični torbar mogao ukratko objasniti funkcionisanje mehaničke igračke koju pokušava da proda posmatračima. Mit je razmatrao kao da se radi o orkestarskoj partituri viđenoj kao jednolinijski niz, sa zadatkom da ponovo uspostavi tačni aranžman. Na primjer, kada bi niz glasio 1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8, a zadatak bio da se združe sve jedinice, sve dvojke, trojke itd, kao ishod bi se dobila tabela:

1	2	4	7	8
	2	3	4	6
1		4	5	7
1	2		5	7
		3	4	5
			6	8

Iste operacije je primijenio na mit o Edipu, isprobavši nekoliko aranžmana mitema (minimalnih konstituenata mita) dok nije pronašao neku koja se usklađuje sa gorenavedenim principima. U ovom slučaju, Stros je formirao tabelu od četiri stupca, koji ponaosob pokazuju zajedničke karakteristike izvodljive iz dotičnog pripovjednog teksta:

Kadmo traži sestru Evropu, koju je oteo Zevs			
		Kadmo ubija zmaja	

	Spartanci se ubijaju međusobno		
			Labdakos (Lajev otac) = <i>hrom</i> (?)
	Edip ubija oca, Laja		Laj (Edipov otac) – <i>lijevi</i> (?)
		Edip ubija Sfingu	
			Edip = <i>natečeno stopalo</i> (?)
Edip se ženi majkom, Jokastom			
	Eteokle ubija brata, Polinika		
Antigona sahranjuje brata, Polinika, uprkos zabrani			

Kada bismo morali ispričati mit, zanemarili bismo stupce i čitali bismo redove s lijeva nadesno i odozgo nadolje. Ali ako želimo da razumijemo mit, moraćemo zanemariti jednu polovinu dijahronijske dimenzije (odozgo nadolje) i čitati s lijeva nadesno, stubac po stubac, od kojih se svaki smatra zasebnom jedinicom. Događaji grupisani u prvom stupcu s lijeva tiču se krvnih veza koje su prenaplašene, intimnije nego što bi smjele biti. Prvi stubac stoga znači precjenjivanje krvnih veza. Očito je da drugi stubac izražava istu stvar, ali obrnutu: potcjenjivanje krvnih veza. Treći stubac se odnosi na ubijena čudovišta. Četvrti zahtijeva malo više objašnjenja, jer imena (koja inače nemaju sopstveni kontekst, ali im ga mit pruža) sugerišu poteškoće u uspravnom hodu i stajanju (Lévi-Strauss 2000: 75–77). Strukturalna analiza treba da uzme u obzir sve varijante pojedinog mita, tako da se od dvodimenzionalne tabele može napraviti i trodimenzionalni model, koji poredeći razna čitanja (varijante) ide i u dubinu, pa istraživač formira građu koja sve manje liči na linearni tekst podređen vremenskoj osi. Čak i sa pripovijednim oblikom čiji razvoj se davno završio a forma okamenila, slično Propovoj analizi bajke, ova istraživanja mita služila su za vrtoglav zalet sličnih pregnuća u domenu analize romana i pripovijedaka, koja su geografski centar dobila u Francuskoj.

Ne dešava se često da jedan tematski broj književnog časopisa dobije gotovo mitski značaj, ali naratologija je među strukama koje su imale i tu sreću – godine 1966. list *Komunikacije* (*Communications*) u svom osmom broju donio je ukupno devet članaka

i anotirani bibliografski dodatak o problemima teorije pripovijedanja, iz pera nekih autora, vrijeme je pokazalo, bez kojih se ne može govoriti o strukturalnom pristupu naraciji: Rolana Barta (fr. Roland Barthes), Alžirdasa Žilijena Gremasa (fr. Algirdas Julien Greimas), Kloda Bremona (fr. Claude Brémond), Umberta Eka, Cvetana Todorova i Žerara Ženeta (fr. Gérard Genette). Kako i dolikuje, Bart je prvi članak nazvao „Uvod u strukturalno proučavanje pripovjednih tekstova“ (“Introduction à l’analyse structurale des récits”), pa se uhvatio u koštac sa vrlo očitim i krupnim problemom – od bezbrojnih pripovijesti na svijetu, verbalnih, slikovnih, mješovitih, pisanih, usmenih, vitraža, bioskopa, pantomime, epova, legendi, bajki i slično, teško je uopšte naći zajednički imenitelj, ili što bi tadašnji generativni lingvisti rekli, univerzaliju. Pripovijest se izruguje sa pojmom dobre ili loše književnosti, ima međunarodni, transistorijski i transkulturni karakter, i moguće je donositi zaključke samo induktivno, proučavajući uzorke nepreglednog korpusa. Lingvistika se zaustavlja na nivou rečenice, a dalje od tog nivoa nalazi se diskurs, kome su pripovijesti razni uzorci, i on ima svoja pravila, jedinstva, svoju „gramatiku“; s onu stranu rečenice, a ipak sastavljen isključivo od rečenica, diskurs naravno mora biti predmet neke druge lingvistike (Barthes 1981: 9). Oslanjajući se na Benvenistovu (fr. Benveniste) teoriju nivoa, Bart govori o dva tipa odnosa: distribucionim (ukoliko su odnosi postavljeni na istom nivou) i integrativnim (ako jedan nivo obuhvata drugi). Sami distribucionni odnosi nisu dovoljni da se objasni smisao. Takođe je i Todorov, slijedeći razliku kod ruskih formalista, predlagao rad na dva velika nivoa, sa daljom mogućnošću dijeljenja: *histoire* (fabule), koji obuhvata logiku radnji i „sintaksu“ likova, i *discours* (sižea), koji obuhvata vremena, vidove i načine pripovijedanja. Razumjeti pripovjedni tekst ne znači samo pratiti odvijanje fabule, nego i u njemu prepoznati „nivo“e, projicirati horizontalne niti narativnog „vlakna“ na jednu implicitno vertikalnu os; čitanje (slušanje) teksta ne svodi se samo na prelaz sa jedne riječi na drugu, nego i na prelazak sa jednog nivoa na drugi (Barthes 1981: 11). Stoga predlaže tri nivoa opisa pripovjednog djela:

- 1) nivo funkcija
- 2) nivo radnji
- 3) nivo naracije

Pošto jezik (*langue*) pripovjednog teksta nije *langue* artikulisanog jezika – iako se potonjim često služi kao sredstvom – narativne jedinice se razlikuju od jezičkih jedinica po pitanju značenja. Mogu se podudarati, ali samo povremeno, ne sistematično; funkcije će nekada biti predstavljene jedinicama većim od rečenice (grupama rečenica različite dužine, sve do cijelog djela), nekada manjim jedinicama (sintagmom, riječju, a čak i unutar riječi samo nekim književnim elementima). Kada nam se kaže da je Bond, nakon što čuje kako telefon zvoni dok je na dužnosti u kancelariji Tajne službe, „podigao jednu od četiri slušalice,“ monema *četiri* sama sadrži funkcionalnu jedinicu, jer se odnosi na pojam koji je neophodan za priču kao cjelinu (pojam visokotehnološke birokratije) (Barthes 1981: 14). Distributivne funkcije kod Barta su funkcije u užem smislu, kojima daje karakter u skladu sa opisom kod Tomaševskog: kupovina pištolja ima za korelat trenutak njegove upotrebe, a integrativne jedinice obuhvataju sve indekse ili indikatore (fr. *indices*), npr. osobine ličnosti, zabilješke o atmosferi i sl. Da bi se razumjelo kojoj svrsi služi indeks, mora se preći na viši nivo (radnje lika ili naraciju), pošto se samo tu može razjasniti indeks. Funkcije su povezane metonimijski/sintagmatski, a indeksi metaforički/paradigmatski. Dalje, funkcije se mogu dijeliti na kardinalne (ili jezgra) i komplementarne (katalize). Da bi se funkcija klasifikovala kao kardinalna, treba samo potvrditi da radnja na koju upućuje otvara (ili nastavlja ili završava) alternativu koja direktno utiče na nastavak priče, tj. da ili otvara ili zatvara neizvjesnost. Ukoliko u pripovjednom odlomku zazvoni telefon, jednako je moguće ili se javiti ili se ne javiti na poziv, i priča će otići u drugim smjerovima. Što se indeksa tiče, oni mogu biti indeksi u užem smislu, koji označavaju crte ličnosti, osjećanje ili atmosferu, ili informatori (fr. *informants*), koji pobliže označavaju elemente vremena i prostora: iskaz da je Bond na dužnosti u kancelariji dok se nabiru tmurni oblaci i zaklanjaju mjesec indeksira olujnu ljetnu noć i daje nam podatke lokalnog značaja (Barthes 1981: 15–16). Narativna sekvenca se sastoji od logičkog niza jezgara, od nekoliko tačaka kod kojih je moguće skretanje, kao kod ponude cigarete – Bondu se pod nos potura tabakera, otvara se, on gleda u cigarete, ali uplašen od mogućeg pištolja u upaljaču, ne prihvata cigaretu. Može se reći da je sekvenca potencijalno nepotpuna logička jedinica, i kao takva, opravdava se unutar lokalnog konteksta, ali je ukorijenjena i u širi kontekst (Barthes 1981: 20). Kao

jedna od većih funkcija priče, sekvenca se uvijek može imenovati, poput Propove analize bajki – ponuda, izdaja, borba, pozdrav...

Iznad nivoa funkcija nalazi se nivo radnji, ali se odmah na tom nivou istraživanja javlja problem šta je lik u tekstu; dok kod Aristotela decidnu prevagu nad likom odnosi radnja, kasnije se lik pretvara u psihološku esenciju, ličnost, potpuno konstituisano biće. Budući da likovi, *dramatis personae* ili *aktanti*, čine nezaobilazan nivo opisa, jer van njega uobičajene radnje gube značenje, može se pretpostaviti da ne postoji nijedan pripovjedni tekst koji nema agense, ako već nema likove. S druge strane, teško je definisati i klasifikovati agense u kategorijama ličnosti, pa se savjetuje strukturalistima da opisuju lik ne kao biće nego kao učesnika. Zanimljivo je da se jedna radnja nekog lika (npr. prevara) može tumačiti kao prevara s njegove strane, a namagarčivanje sa strane drugog lika umiješanog u istu radnju (Barthes 1981: 22–23).

U narativnoj komunikaciji postoje dva osnovna djelatnika – davalac i primalac priče, ali pitanje davaoca dobija više odgovora: prvi smatra da je to lice u psihološkom smislu riječi, drugi da je bogoliki autor koji zna sve unutar i van likova djela, i treći da se pripovjedač mora ograničiti na znanje koje imaju likovi u priči (vrlo slično Štanclu i Džejmsu). Pripovijedanje u užem smislu priznaje samo dva sistema: lični i bezlični (fr. *a-personnel*). Ta dva sistema nemaju nužno razlikovnu korist od jezičkih oznaka pridodatih licu (ja) i ne-licu (on). Neke priče mogu biti napisane u trećem licu, iako je njihovo pravo stanovište prvo lice. U tom slučaju, sve zamjenice on mogu se preinačiti u zamjenicu ja: dok god ova operacija ne podrazumijeva ikakvu izmjenu diskursa osim gramatičkih zamjenica, možemo biti sigurni da smo još uvijek u ličnom sistemu. Početak *Goldfingera* (*Goldfinger*) napisan je u trećem licu, iako je promjenjiv u prvo:

Vidio je čovjeka pedesetih godina, još mladolikog...

Vidio sam čovjeka pedesetih godina, još mladolikog...

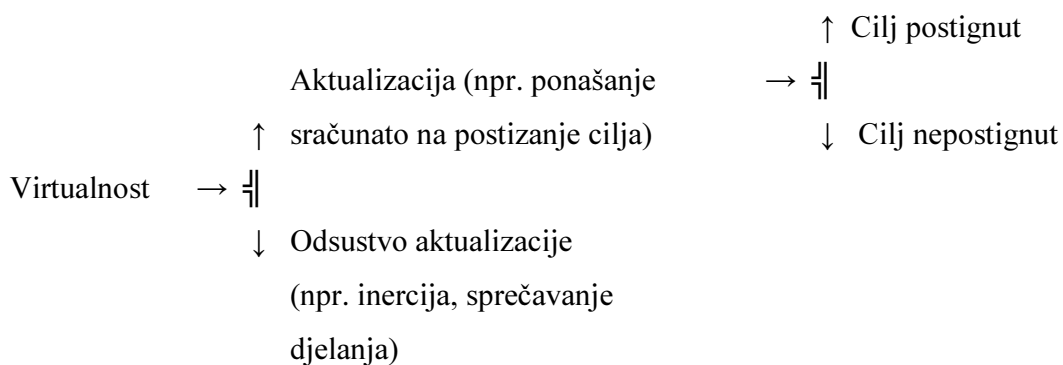
Međutim, narativni iskaz „zveket kocaka leda u čašama izgleda da je u Bondu budio iznenadnu inspiraciju“ ne može se smatrati ličnim, zbog glagola „izgledati“, koji postaje znak bezličnosti. Funkcije i radnje se integrišu u narativnu komunikaciju, koja se obavlja između davaoca i primaoca; u znakove naracije spadaju metrički okviri, formulisani

počeci i završeci, autorske intervencije, tačke gledišta itd. Izvan narativnog nivoa počinje spoljni svijet, tj. drugi sistemi (društveni, ekonomski, ideološki), koji ne sadrže samo pripovijesti, nego i elemente drugih supstanci (istorijske činjenice, odluke, ponašanje i sl). Obično naše društvo teži da skrene pažnju sa kodiranja pripovjedne situacije što je više moguće: postoje nebrojena naraciona sredstva koja pokušavaju da tekuću priču naturalizuju, vješto je predstavljajući kao proizvod prirodnih okolnosti, gotovo je lišavajući doličnosti. Epistolarni romani, tzv. otkriveni rukopisi, autori koji su nekako sreli pripovjedača, filmovi koji prikazuju početak radnje prije glumačke podjele, svi su odreda sredstva za naturalizaciju priče (Barthes 1981: 25–28). U naratologiji nisu sve jedinice iste dimenzije ili istog hijerarhijskog reda. Jedan znakovni niz može se raščlaniti na duže ili kraće segmente, ili određeni niz kraćih segmenata ili jedinica nižeg reda obrazuje duži segment ili jedinicu višeg reda. Ali ne predstavlja bilo koji segment jedinicu značenja, niti je jedna jedinica vodeg reda prost zbir nižih jedinica. Na svakom pojedinačnom nivou se moraju posebno utvrditi pravila prema kojima se skupovi jedinica tog reda integrišu u jedinice višeg reda, a i pravila prema kojima se te iste jedinice artikulišu u jedinice nižeg reda (Bunjevac 1978: 20–21). Tako Bart navodi naručivanje viskija na aerodromu u Flemingovom romanu, što kao indeks može značiti modernost, luksuz, dokolicu, ali kao funkcija stupa u vezu sa ostatkom priče – konzumiranjem, čekanjem i odlaskom (Barthes 1981: 29).

Klod Bremon se u članku „Logika narativnih mogućnosti“ (“La logique des possibles narratifs“) detaljnije osvrnuo na analizu sekvenci u pripovjednom tekstu, oslonivši se na Propovu egzaktnost i složenost – osnovna jedinica je i kod njega ostala *funkcija* (koju naziva i narativnim atomom), a kada se grupišu tri funkcije, dobija se elementarna sekvenca. Ta trijada odgovara trima obaveznim fazama svakog procesa:

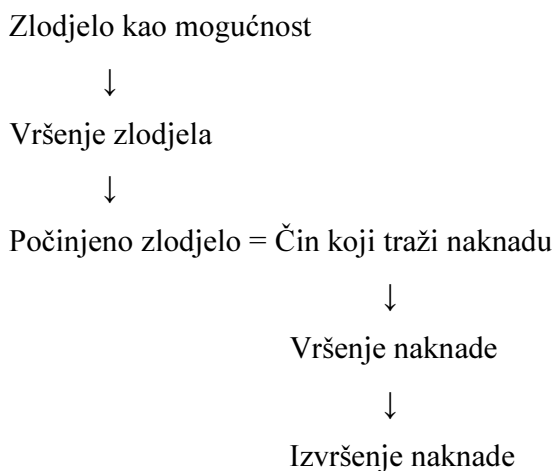
- a) jedna funkcija otvara mogućnost procesa u vidu budućeg ponašanja ili predvidljivog događaja
- b) jedna funkcija ostvaruje tu mogućnost u vidu ponašanja ili događanja
- c) jedna funkcija u vidu postignutog rezultata zatvara proces

Za razliku od Propovih, nijedna od ovih funkcija ne uslovljava sljedeću u sekvenci, već funkciju koja otvara sekvencu (prvu) pripovjedač ne mora sprovesti u djelo, tj. aktualizovati u drugu. Ako to i učini, događaj ili ponašanje se ne moraju odigrati do kraja, što daje mogućnost autoru da na mnoštvu mjesta usmjerava narativni tok po svom nahođenju (vrlo čest slučaj u detektivskim ili kaubojskim pripovijestima, a i Pinčon obiluje ovim nepredviđenim okolnostima). Bremon nudi shemu po dosta jednostavnom modelu skretnice:



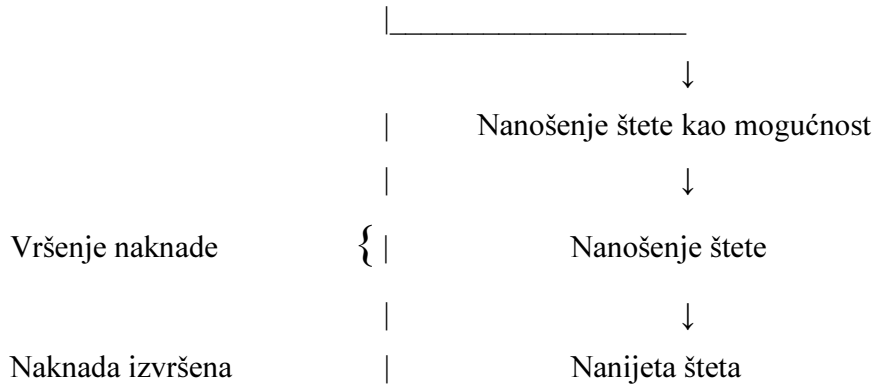
Elementarne sekvence se međusobno kombinuju i obrazuju složene sekvence, koje Bremon predstavlja kao sljedeće nizove:

1) Nadovezivanje (fr. *enchaînement*)

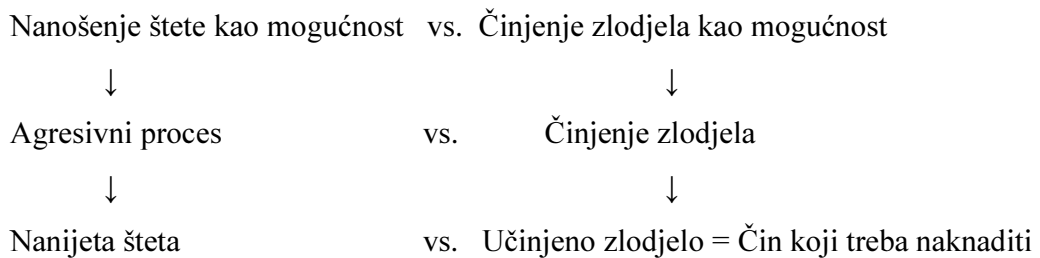


2) Umetanje (fr. *enclave*)

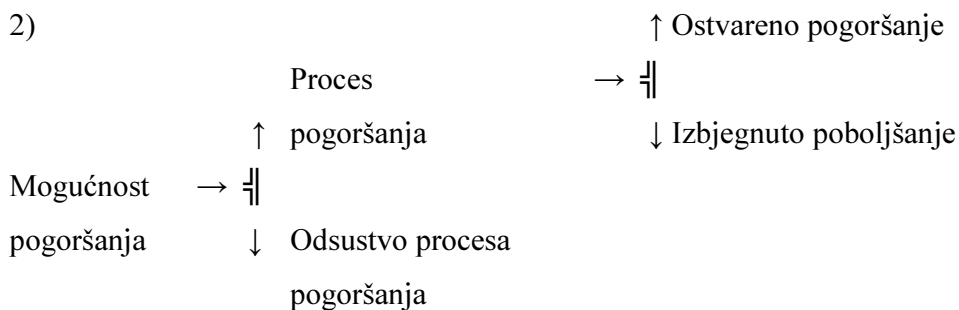
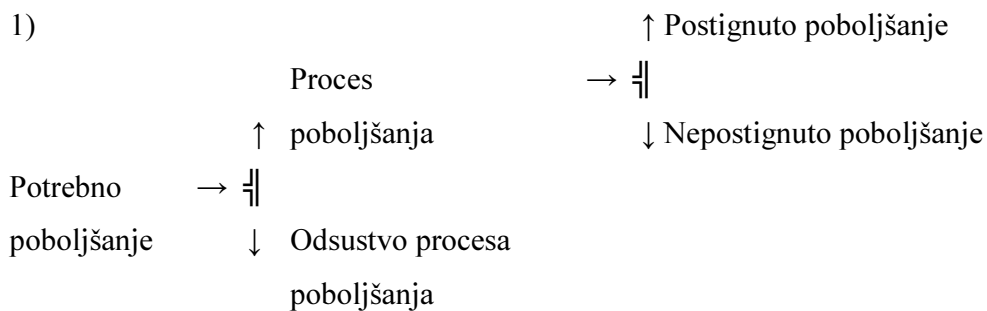
Počinjeno zlodjelo = Čin koji traži naknadu



3) Paralelizam (fr. *accolement*)



Znak *vs.* označava da isto događaj obavlja funkciju *a* iz perspektive vršioca radnje A i funkciju *b* iz perspektive vršioca radnje B, pa se pomoću različitih gledišta određuju i uloge – ovdje se granica povlači između polja djelovanja jednog agresora i jednog djelioca pravde, sa čijeg stanovišta agresija postaje zlodjelo (Brémond 1981: 66–68). Za Bremona, svaka pripovijest se sastoji od diskursa koji integriše izvjestan slijed događaja od ljudskog interesa u cjelinu jedinstvene radnje. Ako nema slijeda, nema pripovijesti, nego samo opisa, lirizma i sl, ako nije integrisan u jedinstvenu radnju, tekst nije pripovijest, nego hronologija, a ako nema ljudskog interesa (antropomorfnih učesnika u radnji), takođe nema osnova za pripovijest. U zavisnosti od odnosa prema ljudskom projektu, ljudskoj percepciji, događaji u pripovijesti se mogu svrstati u dva osnovna tipa, po shemi osnovnih mogućnosti viđenih u modelu aktualizacije:



Sve elementarne sekvence su specifikacije jedne od ovih dviju kategorija, a poboljšanje i pogoršanje se u pripovijesti mogu kombinovati na iste načine na koje i elementarne sekvence u gornjim primjerima (nadovezivanje, umetanje i paralelizam). Pošto se postignuto poboljšanje iz druge perspektive može smatrati ostvarenim pogoršanjem, Bremon odbacuje pojmove kao što su junak, nevaljalac, saveznik, koji bi u propovskoj analizi bilo kao etikete zauvijek prilijepljene likovima – on ne stvara strukturu pripovijesti u zavisnosti od jednog privilegovanog gledišta (junakovog ili pripovjedačevog), nego objedinjuje u jedinstvenu shemu mnoštvo perspektiva karakterističnih za različite vršioce (Brémond 1981: 68–70). U epizode/procese koje su moguće unutar narativnog teksta spadaju sljedeće:

Ispunjenje zadatka – pripovjedač može odabrati da samo sumarno pomene razrješenje radnje, ali može navesti i detalje o eventualnom pomagaču glavnog vršioaca; takođe ima slobodu da navede da je vršiocu pomoglo i nebo ako je bio takav slučaj

Intervencija saveznika – ako je pomagač dužan junaku od ranije, ili ako očekuje da će mu u budućnosti vratiti uslugu, ili ako se istovremeno bore za neke ciljeve pa

razmjenjuju pomoć, ova epizoda se može posmatrati trojako; sva tri tipa saveznika ponašaju se u skladu sa sporazumom koji uslovljava prirodu usluga – nekad je sporazum sam po sebi razumljiv (sin koji sluša oca), a nekad se temelji na pregovaranju u datom trenutku (potencijalni saveznik koji se nećka)

Eliminacija protivnika – ukoliko prepreka za ostvarenje zadatka nije inertna, nego se odupire junaku, govorimo o protivniku; on se može eliminisati mirno (pregovaranjem) ili ratoborno (agresijom)

Pregovaranje – kada vršilac radnje želi da pridobije budućeg saveznika, obe strane se moraju složiti oko modaliteta predstojeće saradnje; da bi to postigao, junak treba da u partneru pobudi odgovarajuću želju, pomoću zavodjenja ili zastrašivanja

Agresija – ako junak želi da ukloni protivnika, moći će da ga direktno napadne (za junaka to će biti povreda koju valja nanijeti, a za protivnika opasnost koju treba izbjeći); kada protivnik na raspolaganju ima efikasne metode zaštite, onda ga valja namamiti u klopku, što dodatno komplikuje proces jer mora povjerovati u varku

Odmazda – nagrada za učinjenu uslugu i osveta za počinjeno zlo dva su lica ove epizode, i kao plata za usluge, plata za zlodjela je posljedica ugovora koji je nekad implicitan, nekad eksplicitan; lik koji donosi ovakve vrste naplate posmatra se dvojako, bilo kao osvetnik ili donosilac nagrade

Pogoršanje – suprotno procesu poboljšanja, javlja se kao posljedica nemotivisanih faktora (junak se razboli) ili kao rezultat svjesne radnje (junak načini grešku ili mu neko nanese zlo); može nastati kao vraćanje duga, kao trpljenje agresije ili kako kazna za ranije učinjeno zlo

Greška – ovo se može smatrati kao zadatak obavljen unatrag: pošto je nagnan da pogriješi, vršilac pokreće sredstva potrebna da se postigne rezultat suprotan njegovom cilju ili da se unište prednosti koje hoće da sačuva; pravila mogu postojati sudbinski ili ih neko može utjelovljivati, a kršenje pravila povređuje saveznika-povjerioca, zbog čega prekršilac biva kažnjen; u ovoj epizodi saveznik koji utjelovljuje pravilo smatra se neprijateljem, a neprijatelj koji pomaže u kršenju pravila smatra se saveznikom

Dug – kada dužnik mora vratiti učinjenu uslugu, može osjetiti da mu se situacija pogoršava, pa mu povjerilac postaje agresor od koga valja da pobjegne, ili da pregovara o

otpisu duga, ili da ga napadne, odnosno prevari; iz perspektive povjerioca izbjegavanje obaveze udvostručuje dug – pored usluge, sada ima na savjesti i uvredu

Žrtvovanje – dok se druge manifestacije pogoršanja moraju izdržati, ova je dobrovoljna, pri čemu saveznik pruža uslugu a da nije obavezan; pogoršanje koje nastaje iz žrtvovanja zahtijeva nadoknadu, koju određuju ili sudbina ili okolnosti (taoci, zakletve i sl)

Pretrpljena agresija – neprijatelj može izvršiti frontalni napad ili navesti žrtvu lukavstva da se uhvati u klopku tako što se naivno obaveže (nekada čini i jedno i drugo); žrtva se može udaljiti od neprijatelja, ili pregovarati, ili na kraju se sukobiti, a ukoliko ne uspije da izbjegne štetu, priči može doći kraj ili se otvara nova mogućnost odmazde

Kazna – da bi se izbjegla ova situacija, optuženi se može poslužiti bjekstvom, pregovorima ili ispitom snage (borbom); pregovaranjem se postiže brisanje jedne od tri uloge (krivca, žrtve ili osvetnika), a ako osvetnik da krivcu oprostaj, stanje se vraća u ravnotežu iz vremena prije pogoršanja – ukoliko osvetnik ne oprašta ali i ne vraća krivcu milo za drago, prebacuje odgovarajuće djelo na krivca koji ima da vrati uslugu (Brémond 1981: 72–81)

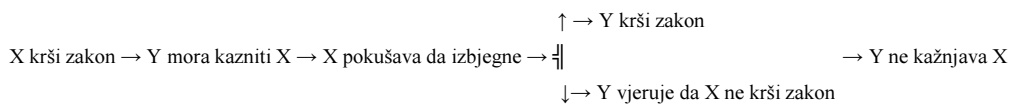
Narativni krug se zatvara poslije poboljšanja, pogoršanja i naknade, a svaka faza se može ponavljati u beskraj, sa novim pogoršanjima i poboljšanjima naizmjenično. Nasuprot Propovom pojmu funkcije, koja se iznad svega određuje ishodom, Bremon tvrdi da je logika priovijedanja otvorena, gdje svaki trenutak pruža višestruke mogućnosti. Za njega struktura nije toliko važna koliko radnja, i jedan događaj uvodi račvanje potonjih mogućnosti, a pripovijest napreduje tako što slijedi jednu, a ne drugu/druge. Na nivou radnji, junakova pobjeda se objašnjava koracima koji joj prethode, a na nivou diskursa (sižea), njegovu pobjedu određuju zahtjevi teme i žanra – Edip mora ubiti oca jer je u pitanju tragedija (Culler 2010: 279).

Članak Cvetana Todorova pod naslovom „Kategorije književnog pripovijedanja“ („Les Catégories du récit littéraire“) od početka priznaje dug ruskom formalizmu i razrađuje Jakobsonovu tezu o literarnosti. Prva podjela koju navodi tiče se pojmova značenja (fr. *sens*) i tumačenja (fr. *interprétation*), pri čemu je značenje elementa nekog

djela mogućnost njegovog ulaska u korelaciju sa drugim elementima istog djela i sa djelom u cjelini. Tumačenje elementa djela se razlikuje od značenja zato što se element uključuje u sistem koji nije sistem djela, nego sistem kritike. Na najopštijem nivou, književno djelo ima dva vida: u isto vrijeme je i fabula (fr. *histoire*) i siže (fr. *discours*). Ono je fabula po tome što upućuje na nekakvu stvarnost, na događaje koji su se možda odigrali, i tu fabulu nam je mogao prenijeti film, ili je mogla stići preko svjedoka događaja, ali djelo je istovremeno i siže – u njemu postoji pripovjedač koji priča fabulu, a njemu je suprotstavljen čitalac koji je percipira (Todorov 1981: 131–132). Todorov posebno opisuje pripovjedni tekst sa dva stanovišta, prvo kao fabulu, a zatim kao siže, dajući dalje potpodjele ovih kategorija. Ne treba vjerovati da fabula odgovara idealnom hronološkom poretku, koji se može smatrati načinom predstavljanja, konvencijom koje nema na nivou događaja – hronološki red je pragmatičan način predstavljanja onog što je prošlo, a fabulu mora neko opažati i prepričavati. Fabula se opisuje u dvije potkategorije: logikom radnji i odnosom između likova, a u prvu spadaju ponavljanja (kontrasti, gradacije i paralelizmi), trijadni model po Bremonu (bilo da se mikropripovijesti ulančavaju ili uokviruju) i homologni model po Strosu (događaji se mogu posmatrati i sintagmatski i paradigmatički). Da bi bolje osvijetlio problem lika, Todorov daje primjere iz Lakloovih *Opasnih veza* (Laclos, *Les Liaisons dangereuses*), budući da se u takvom tipu teksta nalaze likovi sa snopovima odnosa prema drugim učesnicima radnje. Osnovni predikati radnje (fr. *prédicats de base*) svode se na tri – želja, komunikacija i učešće, mada i sam kritičar kaže da imaju jako izražen stepen uopštenosti, i od njih se dalje filtriraju izvedeni predikati (fr. *prédicats dérivés*). Svaki od tri osnovna predikata stupa u odnos sa svojom suprotnošću (pojmom užim od negacije, npr. ljubav ima suprotnost u mržnji), a manje su česti rezultati pravila pasiva, kada npr. lik A voli lik B, i voljen je od lika B. Opozicija kod ovog autora ima još, i jedna se tiče očiglednosti naspram pojavnosti (*être* vs. *paraître*), kada se svaka radnja može isprva posmatrati kao ljubav, povjerenje i sl, ali se kasnije može ispostaviti da nosi mržnju ili izdaju u suštini. Ovi termini se tiču percepcije likova, a ne naše; tako ženski lik može služiti da joj se druge junakinje povjeravaju, a ona ih u stvari koristi za svoje ciljeve. Dakle, da bismo opisali svijet likova, trebaju nam tri pojma: predikati, likovi (koji su ili subjekti ili objekti radnji predikata) i pravila derivacije. Da bi opisao dinamički tok radnje, a ne samo statična

shema, Todorov uvodi i pravila radnje, za razliku od pravila derivacije. Tako prvo pravilo glasi: neka A i B budu vršiooci radnje, i neka A voli B; A sada djeluje da transformiše predikat iz pasivnog i da se ostvari (A je voljen od B). Što idemo dalje na listi pravila, to se mreža mogućih događaja usložnjava (Todorov 1981: 134–141).

Analizirajući *Dekameron*, tvrdio je da se mnoge od priča iz zbirke mogu svesti na niz od nekoliko klauza, od kojih se barem njih 3–4 podvrgava sljedećoj shemi:



Analiza ovakve pripovijesti podrazumijeva postojanje imenica (likova ili egzistenata), glagola (kazniti, nagraditi), pridjeva (škrt, zaljubljen, rastrošan), modalnosti (mora se neko kazniti), tačke gledišta (vjeruje se da neko krši zakon), i sekvence klauza, koju čitalac razumije kao priču (Todorov 1969: 73–74)

Pripovijest kao siže sastoji se iz nekoliko komponenti: vremena u tekstu, vidova i načina teksta. Od formalista je takođe naslijedio misao o važnosti vremenske deformacije, o suštinskoj razlici između događaja u hronologiji i ispreturnih po vremenskoj osi. Kao što tonovi *a*, *b* i *c* određuju melodiju po svom redoslijedu, tako i riječi *a*, *b* i *c* ili događaji *a*, *b* i *c* mijenjaju značenje i emotivnu važnost kada se poređaju po formuli *b*, *c*, *a* ili *b*, *a*, *c* (npr. nalaženje leša prije pominjanja ubistva). Nije suviše važna priroda događaja, nego samo odnos u koji stupaju, tj. vremenski slijed. Složeniji oblici pripovijednog teksta sadrže više fabula, i mogu se povezati na različite načine: ulančavanjem, alternacijom i uokviravanjem, od kojih je alternacija karakteristična za noviju književnost, nipošto usmenu, pošto ona podrazumijeva prekidanje jedne fabule i umetanje druge, pa nastavk prve i zatim nastavak druge. Što se vidova tiče, Todorov slijedi klasifikaciju Žana Pujona (fr. Jean Pouillon) u pogledu odnosa znanja pripovjedača i lika:

- 1) Pripovjedač > lik (pogled „iza“ – vision “par derrière”), gdje pripovjedač zna sve i prodire kroz zidove ili u glavu lika

2) Pripovjedač = lik (pogled „sa“ – vision “avec”), gdje pripovjedač zna isto što i likovi, ne zna unaprijed, priča se može pripovijedati u prvom ili trećem licu (rjeđe), sa jednim ili više likova koje pripovjedač predstavlja, čak i sa predstavljenim odsječkom svijesti (kod Foknera)

3) Pripovjedač < lik (pogled spolja – vision “du de hors”), gdje pripovjedač zna manje od lika ili likova, i nema pristup ničijoj svijesti: opis događaja je senzualan, i ne stiže se jasan utisak da li su likovi prijatelji ili neprijatelji, pošto narator do njihovih emocija i ne stiže (čest slučaj u „tvrdim“ detektivskim romanima) (Todorov 1981: 146–148)

Dok se vidovi pripovijednog teksta tiču oblika u kome fabulu opaža pripovjedač, načini pripovijedanja tiču se oblika u kome nam je pripovjedač izlaže – dva glavna načina su predstavljanje i naracija, koji na konkretnijem nivou odgovaraju pojmovima fabule i sižea. Može se pretpostaviti da ta dva načina potiču iz hronike odnosno drame (prva je čista naracija i likovi ne govore, a druga predstavlja događaje, o kojima govore samo likovi). Često se ti načini miješaju, pa u *Opasnim vezama* zapažamo oba – sva pisma primjeri su direktnog stila, kao da su replike u drami, ali sva pisma nas obavještavaju i o nekim dešavanjima koja nismo imali prilike da vidimo. Katkada nas pripovjedač obavještava i o događajima koji nemaju uporište u stvarnosti van sižea, kao kada u komentare ubacuje pseudeofilozofska uopštavanja, dok već u narednoj rečenici izvještava o tome da je sa zgrade pala cigla i da puške grme u ulici. Ova prva pojava bitna je za riječ naratora, ali ne i za naraciju (Todorov 1981: 149–151). Za Todorova je pripovjedač subjekat iskazivanja (fr. *énonciation*) koji predstavlja knjigu, i on stavlja neke opise prije drugih, makar u fabuli bili i kasniji, on nam prenosi radnju kroz oči tog i tog lika, ili sopstvene. Međutim, taj subjekat je neuhvatljiv i stalno stavlja protivrječne maske. Čim se pojavi slika naratora, prati je i slika čitaoca, koja nema puno veze sa čitaocem u fotelji, kao što ni slika pripovjedača nema puno veze sa stvarnim autorom. Te dvije slike su neophodne za svako fiktionalno djelo, jer nas svijest o tome da čitamo roman a ne dokument tjera da igramo ulogu zamišljenog čitaoca, i u tom času se javlja narator, onaj koji nam priča pripovijest, pošto je pripovijest zamišljena. Tako se potvrđuje opšta semiološka teza da moraju postojati pošiljalac, poruka i primalac (Todorov 1981: 152–

153). Sve književne pripovijesti krasí poredak, bilo vremenski, bilo događajni, ali se ključni trenutak u priči, rasplet, dešava kao kršenje poretka, koje se može posmatrati kao kršenje fabule ili kršenje sižea. U prvom slučaju, Valmon zamjenjuje želju za posjedovanjem ljubavlju, napušta prvobitnu grupu likova i uništava prethodnu podjelu; u drugom slučaju, taj događaj ukida povjerenje između protagonista (Valmona i gđe Mertej), i odjednom bivamo lišeni sigurnog znanja, ne znamo da li se radi o očiglednosti ili o pojavnosti. Kada se naracija prebaci sa pisama Valmona i Mertejeve na gđu Volanž, to je znak izbora nove vizije, pa umjesto očiglednosti, sada poprima obrazinu pojavnosti (Todorov 1981: 154–155).

Ženetov (Gérard Genette) članak „Granice pripovijedanja“ (“Frontières du récit”) nalazimo i u srpskoj kompilaciji *Figure*, koja se sastoji iz raznih odlomaka njegovih knjiga nazvanih *Figure I, II* ili *III*, objavljenoj 1985. godine. Autor počinje članak osvrtom na isuviše očiglednu i jednostavnu definiciju pripovijedanja kao „predstavljanja jednog događaja ili niza događaja, bilo stvarnih bilo izmišljenih, uz pomoć jezika, i posebno pisanog jezika.“ (Ženet 1985: 87). Pojam pripovijedanja počiva na distinkcijama koje su mu u antici dali Platon i Aristotel; za Platona se oblast *lexis* (način na koji se govori) dijeli na podražavanje u pravom smislu (mimeza) i prosto pripovijedanje (dijegeza), a pod ovim drugim misli na ono što pjesnik priča u svoje ime, ne pokušavajući da nas uvjeri da govori neko drugi. Tako je opis Hrisovog dolaska do Ahejaca dijegeza, a navođenje njegovih riječi mimeza. Naravno, Platon dopušta da u ep ulaze i narativni i mimetički način, dok Aristotel za ep tvrdi da je čisto narativni književni rod, ali implicitno potvrđuje tezu da ima dosta govora likova, a ne samo autora. Objema podjelama zajednička je opozicija između dramskog i narativnog, a za obojicu je ovo prvo više imitativno od drugog (Ženet 1985: 88–90). Za Platona i Aristotela pripovijedanje je oslabljen način književnog predstavljanja, ali Ženet nalazi pukotinu u njihovom sistemu – naime, kada Homer donosi Hrisove riječi, on ne obavlja nikakav posao *predstavljanja*, nego samo *ponavlja* rečeno, a prethodni stihovi (kada stigne u ahejski logor) zaista nešto predstavlja. Za njega je prisutna velika razlika između izricanja postupaka i izricanja riječi, i jedini način poznat književnosti kao predstavljanje upravo je pripovijedanje, verbalni ekvivalent neverbalnih događaja, osim kada na

njegovo mjesto dolazi direktan citat. Pominjući odnos pripovijedanja (u užem smislu) i opisivanja, francuski kritičar pravi razliku između ta dva vida književnog stvaranja često izmiješana u istom djelu, jer se opisivanje ne sreće u slobodnom stanju, nego podređeno pripovijedanju, iako ga tekstualno može biti i više. Za njega je opisivanje kod npr. Homera imalo dekorativnu ulogu, a kod Balzaka ima eksplikativno-simboličku, pošto opisi odjeće i namještaja teže da otkriju i opravdaju psihologiju likova (Ženet 1985: 91–94). Vođeni Aristotelovom logikom, i lirski, satirični, didaktički i elegijski poezija, kako Grka, tako i Rimljana bile bi izbačene iz polja predstavljačke književnosti, jer se ta djela ne sastoje u podražavanju, putem pripovijedanja ili predstavljanja, stvarne ili izmišljene radnje, koja je izvan pjesnikove ličnosti i njegovog govora. Pored toga, ne bi bili uključeni eseji, moralne besjede, filozofsko razmišljanje, prepiska, intimni dnevnik i sl. Tu Ženet pravi analogiju sa Benvenistovom razlikom između pripovijedanja i diskursa, pri čemu ovo drugo obuhvata sve ono što pripovjedač pripisuje jednom od svojih likova. Neke zamjenice, kao *ja* i *ti*, prilozi *ovdje*, *ondje*, *sada*, *juče*, *sadašnje*, prošlo i buduće vrijeme rezervirani su za diskurs, a pripovijedanje u strogom obliku se vezuje za upotrebu trećeg lica, aorista ili pluskvamperfekta. Razlike se kod ovakvog gledišta svode na objektivnost pripovijedanja i subjektivnost diskursa (to jest, implicitnu ili eksplicitnu označenost instance *ja*, ličnosti koja drži diskurs); objektivno pripovijedanje uopšte ne upućuje na pripovjedača, ali i Ženet priznaje da se čak i u navodno čistim slučajevima mogu učitati komentari pripovjedača. U diskursu neko govori i njegova situacija u samom činu govora je središte najvažnijih značenja, a u pripovijesti niko ne govori, nemamo razlog da postavimo pitanje *ko*, *gdje* ili *kada*. Ipak, postoji izvjesna doza diskursa u pripovijedanju i proporcija pripovijedanja u diskursu, sa raznim efektima koje imaju na proces čitanja. Pripovijedanje je obilježen, stilski markiran način, a diskurs nije, pošto on prihvata sve oblike, „prirodan“ je način govora, njime se može i pričati i raspravljati. Romansirani su isprva prenosili sopstveni diskurs i miješali ga sa pripovijedanjem dosta indiskretno, pa su zatim odgovornosti diskursa prenosili na jedan lik, ili na nekoliko njih, dok se kod Džojlsa ili Foknera dešavalo da pripovijedanje preuzme na sebe unutrašnji diskurs glavnih likova. Ravnoteža između pripovijedanja i diskursa vladala je u klasičnoj eposi realizma, od Balzaka do Tolstoja (Ženet 1985: 96–101).

Od kraja dvadesetih godina, u Sovjetskom Savezu protekla je gotovo čitava generacija bez spekulativnog ili teorijskog mišljenja o književnosti, a realni socijalizam je vladao književnom kritikom. Tek poslije Staljinove smrti otvaraju se vrata novoj teoriji i praksi u jezičkoj nauci, koja sada učestvuje kao supstrat u sve primjetnijem pokretu usmjerenom ka egzaktnim ciljevima – u trku se uključuju matematičari, logičari, kibernetičari i teorijski lingvisti. Zanimanje je brzo prešlo sa praktičnog jezika na polivalentnu pojavu jezika poznatu kao književnost i koja je osim toga za svakog Rusa vrhovni nosilac kulturne vrijednosti. Semiotički pokret, kao ogranak lingvistike i teorije komunikacije nudio je teorijski i praktični okvir uz pomoć koga se moglo vratiti proučavanju književnosti i drugih umjetnosti (Shukman 1978: 189–190). Tokom šezdesetih godina u centar pažnje dospijeva Moskovsko-tartuska škola, koja se koncentriše na sekundarne modelativne sisteme, one kulturne sisteme (književnost i umjetnost) koji su „sekundarni“ u odnosu na jezik, a on se smatra „primarnim“ modelativnim sistemom. Dakle, prirodni jezik služi kao opšte komunikaciono sredstvo u cijeloj kulturi, a drugostepeni ga podrazumijevaju kao nešto što im u organizaciji kulture prethodi. Nazivajući ove sisteme modelativnim, ruski semiotičari postuliraju stav da znakovni sistem može služiti za prenos informacije jer može modelovati objekte o kojima nas informiše. Modelativni sistemi imaju različitu moć predstavljanja kulture zato što posjeduju različitu moć apstrakcije – matematički sistemi imaju najmanju modelativnu sposobnost, od njih je konkretniji prirodni jezik, a još su sposobniji sistemi umjetnosti, religije i mitologije. Zato su se ovi naučnici opredijelili za naučni metajezik koji se primjetno naslanja na matematičke sisteme (skupove i topologiju), ne bi li dobili što objektivnije rezultate (Petković 2001a: 757).

Upravo godine 1970. izlazi temeljna studija Jurija Mihajloviča Lotmana, jednog od najpoznatijih predstavnika ove škole, pod naslovom *Struktura umjetničkog teksta*, (rus. *Структура художественного текста*) čiji je osnovni cilj da analizira funkcionisanje književnog teksta kao jezičkog proizvoda, ali i kao komponente širih društvenih okolnosti. Za ove semiotičare je umjetnost uopšte, i svaka pojedinačna umjetnost posebno, komunikaciono sredstvo, odnosno jezik koji je na poseban način organizovan.

Pod terminom *jezik* Lotman podrazumijeva bilo koji uređen sistem koji služi kao sredstvo komuniciranja i služi se znakovima. Konkretno ostvarena poruka na nekom jeziku, lanac znakova koji je uređen po pravilima datog koda, naziva se *tekstom*. Niz znakova koji pripadaju nekom umjetničkom jeziku i koji su uređeni (u vremenu i prostoru) po pravilima koja predviđa njihov kod – predstavlja konkretno ostvaren *umjetnički tekst* (Petković 1976: 11). Prirodni jezik kao prvostepeni modelativni sistem, i književnost, kao i svaka druga umjetnost, drugostepeni modelativni sistem, stupaju u odnos zahvaljujući različitim kodovima, dok izučavanje književnog teksta podrazumijeva ispitivanje dva teksta, tj. odnosa između dva koda.

Jedan od temeljnih problema kojima Lotman pridaje pažnju upravo je okvir, granica koja odvaja umjetnički tekst od neteksta, jer u zavisnosti od toge gdje je povučene linija između njih dva, jedne te iste riječi i rečenice iz strukture djela različito će se raščlanjivati na sižejne elemente. Tako ram slike može biti umjetničko djelo sam za sebe, ali ga niko ko poznaje kod slikarstva neće opažati kao samostalno djelo. Kada počnemo da razgledamo ram kao samostalan tekst, platno nam iščezava iz vidokruga, jer je ono sada prešlo s onu stranu granice (Lotman 1976: 277–278). Umjetničko djelo modeluje bezgraničan objekat (stvarnost) sredstvima konačnog teksta, i svojim prostorom ne zamjenjuje dio prikazivanog života, nego sav život u njegovoj sveukupnosti. Svaki pojedinačni tekst istovremeno modeluje i konkretan i univerzalni objekat. Siže *Ane Karenjine* s jedne strane odražava izvjestan objekat koji teži ka sužavanju: sudbinu junakinje, uporedivu sa sudbinom pojedinih ljudi u svakodnevnoj stvarnosti. S druge strane, njena sudbina teži ka neograničenom proširivanju, pa se može naći paralela sa svakom ženom određene epohe, svakom ženom uopšte ili svakim ljudskim bićem. Tako se u sižeu izdvajaju dva aspekta – mitološki, kada tekst modeluje čitav univerzum, i fabulativni, kada tekst odražava neku epizodu iz stvarnosti. Mogući su umjetnički tekstovi prvog vida, ali ne i drugog, pošto neizbježno umjetnički tekst stvara modele univerzalnog karaktera, mitologizuje stvarnost (Lotman 1976: 280–281).

Za Lotmana je u osnovu pojma sižea upravo događaj, najmanja nedjeljiva jedinica sižejnog sklopa, mada za razliku od Veselovskog (znak-motiv kao praelement sižea), Propa (sintagmatička analiza) i Šklovskog (sintagmatičko-funkcionalna analiza), on to vidi kao premještanje lika preko granice semantičkog polja; nijedan opis realne radnje ne

može se klasifikovati kao događaj ili njegovo odsustvo dok se ne utvrdi koje mjesto ima u drugostepenom semantičkom polju, a to zavisi od tipa kulture. Siže nije nešto autonomno, preuzeto neposredno iz života ili pasivno dobijeno tradicijom, već je organski povezan sa slikom svijeta, koja daje mjerilo za to šta će biti događaj a šta njegova varijanta. Na primjer, dvoje supružnika se moglo posvađati oko apstraktne umjetnost, ali zastupnik milicije ne smatra da su prekršeni građanski ili krivični zakoni, jer se sa njegove tačke gledišta ništa nije zbilo. S druge strane, za psihologa, moralistu ili historičara slikarstva ova činjenica će biti događaj. Zavisno od epohe, čak ni smrt ne predstavlja događaj u nekim žitijima, ili ako izginu sluge u mnogim hronikama, to se i ne pominje; u viteškom romanu materijalno bogaćenje junaka se i ne zapaža, a u prozi XIX vijeka čest je slučaj da ljubav ne smatraju događajem, ali sklapanje braka i te kako (Lotman 1976: 304–307). Tako se prelaskom granice stvara plodno tlo za događaj i potonji siže; Lotman tekstove dijeli na nesižejne i sižejne, od kojih prvi imaju izrazito klasifikacioni karakter i nenarušiv poredak (telefonski imenici), a drugi obiluju kršenjem klasifikacionih granica među binarnim opozicijama, kao bogati i siromašni, grad i selo, Evropa i pusto ostrvo, zemlja i pakao, pravovjerni i jeretici (književnost i mitologija). Sižejni tekst često donosi kršenje zabrane prelaska granice, npr. u slučaju Eneje, Telemaha, Dantea, Romea i Julije ili Rastinjaka – shodno tome, sižejni tekst se sastoji od statičnih (potčinjenih strukturi) i dinamičnih ličnosti (protivnih zabrani). Razvoj sižea za Lotmana je presijecanje one granice zabranjivanja koju uspostavlja nesižejna struktura. Nesižejni sistem je prvobitan i može se realizovati u samostalnom tekstu, a sižejni sistem je drugostepen, uvijek superponiran osnovnoj nesižejnoj strukturi, sa stalno prisutnim konfliktom između ova dva sloja. Ako je nesižejni sistem „slika svijeta“, onda je siže „revolucionarni element“, ako je ovaj prvi sistem geografska mapa, onda se odstupanje od norme može predstaviti plovidbom lađe po mapi. Jedno prevladavanje granice može se prometnuti u drugo, suprotnog smjera – granicu prevladava čovjek, ali je prevladavaju i bogovi i slično (Lotman 1976: 308–310).

Iz kinematografske teorije preuzet je pojam plana, pri kome snimatelj može približiti kameru do samoga snimanog objekta ili je sasvim udaljiti, ali on nije samo prosta veličina slike, nego njen odnos prema okviru (granici predstavljanja). Krupni i opšti plan ne postoje samo u kinematografiji, nego i u pripovijedanju, kada se isto mjesto

ili ista pažnja poklanjaju pojavama koje su po količinskim karakteristikama različite. U jednoj glavi romana mogu se opisati događaji dana, a u drugoj događaji iz perioda od deset godina, vrlo jasno vidljivo na primjeru *Toma Džonsa*; jedan odlomak teksta može se baviti detaljima tržnice, a naredni (iste dužine) se odnositi na urbanistički plan čitavog grada. Lotman navodi da pisac ima mogućnost da zamisli tekst kao scenario, sa raznim pripadajućim kadrovima, koji čas ističu pašnjake, čas čavke i daju isti prostor na „platnu“ jednima i drugima. Kontrasti elemenata dva sistema (sela i grada) imaju izuzetan estetski i značenjski efekat kada se stope u jednom procesu montaže (Lotman 1976: 336–340).

Naredni autor svakako spada u najznačajnije djelatnike koje je oblast semiotike ikada imala, a korisnost njegovog djela pogotovo je vidljiva u pripovijednoj teoriji – Boris Andrejevič Uspenski dao je možda i najrazrađeniju analizu tačke gledišta poznatu naratološkoj javnosti u studiji *Poetika kompozicije* (1970). Za Uspenskog 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 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

U kompoziciono trivijalnom, najmanje interesantnom slučaju, ideološko vrednovanje se daje sa jedne (dominantne) tačke gledišta, koja potčinjava sve druge u djelu tako što se eventualna druga tačka gledišta podvrgava vrednovanju sa ove

osnovnije. U drugim slučajevima na ideološkom planu se može zapaziti određeno smjenjivanje autorovih pozicija; prema tome se tada može govoriti o različitim ideološkim (ili vrijednosnim) tačkama gledišta. Junak A u djelu može se vrednovati sa pozicije junaka B ili obrnuto, pri čemu se različita vrednovanja mogu prisajediti u jedno u autorovom tekstu (stupiti u neke uzajamne odnose). U Ljermontovljevom *Junaku našeg doba* Pečorinovu ličnost saznajemo onako kako je vidi autor, Grušnjickog vidimo kroz prizmu Pečorina, vrijednosni sistem doktora Venera ima puno zajedničkog sa Pečorinovim sistemom i slično – različite tačke gledišta (sistemi vrednovanja) koje su u djelu predstavljene stupaju u uzajamne odnose i obrazuju dovoljno složen sistem opozicija (razlika i istovjetnosti) (Uspenski 1979: 15–17). Pojava polifonije ima nekoliko nužnih osobina u pripovijednom tekstu: postoji nekoliko nezavisnih tačaka gledišta, one pripadaju učesnicima radnje (nema apstraktne ideološke pozicije van junakove ličnosti) i pojavljuju se prije svega na ideološkom planu, tj. junaci različito vrednuju stvarnost koja ih okružuje (Uspenski 1979: 18). O kompoziciji književnog teksta dosta se može zaključiti prema ideološkoj obojenosti koju daje ovaj spektar shvatanja, kome svaki junak doprinosi svojom zasebnom nijansom; važno je šta svijet znači za dotičnog junaka i šta on samom sebi predstavlja. Autorovu tačku gledišta Uspenski svodi na način organizovanja naracije u dotičnom djelu, ne na viđenje stvarnosti van te knjige – on može da ne govori u svoje ime, može posmatrati radnju ili je i posmatrati i vrednovati sa raznih pozicija itd. Kada se u djelu vrednuje sa gledišta nekog konkretnog lica predstavljenog u tekstu, to lice može biti glavni junak ili epizodna figura (Aljoša Karamazov, odnosno Nik Karavej) (Uspenski 1979: 20).

Na drugom nivou, razlika između tačaka gledišta u umjetničkom tekstu dolazi do izražaja kada autor opisuje različite junake različitim jezikom ili se koristi elementima tuđeg ili supstituisanog govora pri opisu; autor može opisivati jedno lice sa tačke gledišta drugog lica iz istog djela, može se koristiti sopstvenom tačkom gledišta ili gledištem trećeg posmatrača i tome slično. Uspenski vrlo često neke termine koristi sinonimno, o čemu bi se danas dalo raspravljati – na primjer, *struktura* i *tačka gledišta*, *autor* i *pripovjedač* kod njega su istoznačni parovi. Primjer zamjene pozicija ilustruje se vrlo jednostavnom trijadom:

- 1) Ušla je Nataša, njegova žena.
- 2) Ušla je Nataša.
- 3) Nataša je ušla.

U prvom slučaju čitamo običan opis posmatrača sa strane ili tzv. sveznajućeg autora. U drugom postoji unutrašnji monolog, prelazak na frazeološku tačku gledišta samog junaka. U trećem slučaju odnos datog i novog ili teme i reme pokazuje da je subjektu opažanja važnije da primijeti da je Nataša ušla, nego ko je ušao (podrazumijeva se da subjekat zna ko se opisuje, ali da ne zna koju radnju je upravo izvršio); u tom pripovijedanju se iskorišćava tačka gledišta same Nataše (Uspenski 1979: 28–30). Uspenski ne primjenjuje pojmove pozicije i načina na opis velikih pripovijednih konstrukata (npr. stvaranje sveznajućeg autora u *Tomu Džonsu* ili dramatizovanog pripovjedača u prvom licu u *Velikom Getsbiju*). Njegovo semiotičko znanje ga prije navodi da bude što je moguće sažetiji: mogu se vidjeti nestalne strukture tačke gledišta u jednoj rečenici ili riječi (Dagle 1975: 77). Stoga u ovom poglavlju nastavlja da se bavi mikroizrazima različitih tačaka gledišta u reprezentativnim (najčešće obimnim) proznim korpusima, nastalim iz pera Tolstoja i Dostojevskog i nekih drugih ruskih klasika. Na vrlo malom prostoru ilustruje se promjena u hronološkom imenovanju objekta, u ovom slučaju Napoleona Bonaparte:

Korzikansko čudovište iskrcalo se u zalivu Žian.

Ljudožder ide prema Grasu.

Uzurpator je ušao u Grenobl.

Bonaparta je zauzeo Lion.

Napoleon se približava Fontenblou.

Njegovo carsko veličanstvo očekuje se danas u njegovom vjernom Parizu (Uspenski 1979: 34)

Različite tačke gledišta mogu se udruživati na nekoliko načina, npr. pomoću nepravog upravnog govora ili sprezanja govornikove i slušaočeve tačke gledišta; tako u

prvom slučaju svaki iskaz čuva svoja gramatička obilježja ali jasno označava dvije govorničke pozicije:

Osip (iz *Revizora*): „Gostioničar je rekao da *vam neću dati da jedete* dok ne *platite* za ono ranije.“

U drugom slučaju granicu između govornikove i „objektive“ riječi teško je jasno povući, pošto se umetnuti tekst ne može ni prevesti na plan neupravnog govora kao u prethodnom primjeru:

Junak pripovijesti *Kockar* od Dostojevskog govori Polini: „Ja bih se na vašem mestu obavezno *udala* za Engleza.“ (Uspenski 1979: 51–57)

Ova vrijedna knjiga mogla bi se predstavljati nadugačko i naširoko povodom značaja za pripovijednu teoriju, ali svešćemo pregršt primjera na nekoliko izvedenih zaključaka o prenosu upravnog govora (francuskog u *Ratu i miru*, što može služiti kao uzor za druge jezike navođene u drugim djelima različitih epoha):

- a) prenosi se neposredno francuski
- b) u ruskom prevodu
- c) u vidu miješanog dvojezičnog teksta, jedan dio rečenice daje se francuski, a drugi ruski
- d) u vidu dubliranja jednog te istog izraza i na francuskom i na ruskom (Uspenski 1979: 82n)

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 „sapatnika“ u proznim situacijama, a u *Braći Karamazovima* 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. Pored sukcesivnog i kliznog predstavljanja, scena se može dati i u totalu, sa velikom vidokrugom koji zahvata šitok prostor u *Tarasu Buljbi*:

I kozaci su se, jedva prilegavši po konjima, izgubili u travi. Više se ni crne šubare nisu mogle videti; samo je brza munja pritisnute trave pokazivala njihov galop (Uspenski 1979: 87–94)

Za vremenski položaj pripovjedača Uspenski takođe daje više mogućnosti javljanja:

1. autorovo vrijeme se podudara sa vremenom lika
2. autor se može uhvatiti vremenske pozicije jednog lika, pa preći na drugi lik
3. 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. 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 vremena (prezentom) i munjevito, kondenzovano skakanje sa jedne na drugu radnju (perfektom). Tako se opis radnje 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, kao što ćemo malo niže vidjeti; 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).

I kod razrade teza na psihološkom planu, Uspenski se dosljedno drži jednostavnih binarnih opozicija, pa navodi da se neki događaj može opisati na dva načina: opisom činjenica (koje se vide golim okom) i opisom doživljaja, što samo po sebi implicira psihološku tačku gledišta. Sve to ilustruje vrlo jasnim primjerom o Rogožinovom napadu na kneza u *Idiotu*:

(1) Oči Rogožinove sevnuše, a besan osmeh unakazi mu lice. Desna mu se ruka podiže, i *nešto* sevnu u njoj; knez nije ni mislio da je zadržava.

(2) Mora se pretpostaviti da je utisak iznenadnog užasa, skopčanog sa svim drugim strašnim utiscima tog trenutka, Rogožina na mestu ukočio, te je to kneza spaslo od neizbežnog udarca *nožem* koji je na njega već padao.

Drugi primjer je dat malo kasnije, iz perspektive pripovjedača, a prvi se daje iz subjektivne perspektive lika; prva rečenica prvenstveno izlaže utiske, a ne činjenice i objektivna kretanja junaka.

Dalje, postoje i dva načina opisa ljudskog ponašanja, pored pripovijedanja o događajima, i to su: opis sa tačke gledišta stranog posmatrača i opis sa njegove sopstvene tačke gledišta. Prva mogućnost dijeli se na dvije varijante, upućivanje na određene činjenice u stilu „uradio je...“, „zalupio je vratima...“, i na upućivanje pomoću posmatračevog mišljenja („činilo se da je pomislio...“) Unutrašnja tačka gledišta ne može biti pristupačna stranom posmatraču, pa se taj lik opisuje samo sa unutrašnje ili svevideće tačke gledišta. Tada dolazi do izražaja čitav skup uvodnih glagola kao „osjetio je“, „pomislio je“, „znao je“ i sl. S druge strane, da bi se istakao diskurs stranog posmatrača, a ne sveznajućeg, koriste se različiti modalni izrazi – „izgleda“, „očigledno“, „kao da“, „reklo bi se“ itd:

...debeli dečko ljutito otrča za njima, *kao da* mu beše krivo što je izazvan nered u njegovim poslovima (Uspenski 1979: 117–124)

Završavajući ovo poglavlje, Uspenski daje još jednu dvostruku binarnu podjelu koja se tiče upotrebe autorove tačke gledišta ili mnoštva tačaka gledišta. Tako je prvi tip predstavljen sa dvije varijante:

1. Dosljedna primjena spoljnog opisa ne prekida se kroz cijelo djelo, kao u epovima; kompoziciono gledano, ovo je najjednostavniji slučaj
2. Čitava radnja u djelu se dosljedno prikazuje sa jedne tačke, tj. kroz prizmu doživljaja jednog lica (koje se jedino može opisivati iznutra); takođe se može primijeniti reflektorski način pričanja, kao kod Džejmsa, pa vidimo iznutra junaka koji se obilježava trećim licem jednine

Drugi tip naracije poznaje dva načina, kao i gorenavedeni:

1. Svaka scena u djelu opisuje se sa jedne tačke gledišta, ali se različite scene opisuju sa pozicija različitih junaka (pri tome se junak A može opisati kao objekat junaka B, a u narednoj sceni junak B može postati objekat opisa junaka A, ali unutrašnje stanje osobe A i B nije moguće dati u jednoj te istoj situaciji); Ivan Karamazov opisuje se dosta dugo samo spolja, dok autor ne odluči da uđe u njegovu dušu

2. Jednu scenu može opisati istovremeno (iako je ovo jako uslovan proces u poimanju književnog djela) više instanci, tj. vidi se sa više tačaka gledišta – sinteza svih opisa nalazi se na jednom mjestu bez sukcesivnosti, u relativno haotičnom ređanju, pridružujući se čas jednom čas drugom licu u sceni (tako postupa Dostojevski u prelomnim sekcijama romana, kada duševna napetost nekih junaka kulminira) (Uspenski 1979: 126–134).

Jedan od nedostataka modela Borisa Uspenskog leži u tome što nije uspio da istraži neke od smjerova kojima je put utro njegov neposredni prethodnik u ruskoj tradiciji, Mihail Bahtin. U ruskoj nauci o književnosti, problem tačke gledišta povezan je sa pojmom skaza, tradicionalno definisanog kao usmeno pripovijedanje naratora. Uspenski citira radove povodom ovog problema čiji su autori Ejhenbaum, Vinogradov i Bahtin. Skaz dobija najzaslužniji tretman u odjeljku *Problema poetike Dostojevskog* koji Bahtin posvećuje tipovima naracije za koje osjeća da imaju karakteristike prisustva „dijalogične“ riječi ili iskaza. Iskaz se može nazvati dijalogički kada se nalazi na razmeđu nekoliko diskursa: autorovog, čitaočevog ili junakovog i kulturnog i istorijskog diskursa konteksta u kome se nalazi tekst. Bahtinov opis polifonije u pripovijesti odjekuje u mnogim analizama tačke gledišta kod Uspenskog, posebno na ideološkim i frazeološkim planovima, i njegova rasprava o tački gledišta, detaljnija nego Bahtinova, ne dostiže ideološke implikacije kritičkog pretka (DeJean 1977: 152–153). Dalje, ovaj model nedovoljno razdvaja modalni profil teksta od njegovog načina naracije, a ne pravi nikakvu razliku ni između drugačijih tipova modalnosti. U ovom modelu nedostaje ključna razlika između epistemičke i deontičke modalnosti, gdje se epistemička modalnost izražava kroz jezičke konstrukcije koje se odnose na vjerovanje, znanje i

opažanje, a deontička modalnost kroz upućivanja na stepen obaveze ili dozvole koju iskaz podrazumijeva (Simpson 2010: 314).

Upotrebna vrijednost studije Uspenskog možda se najbolje očituje u poglavlju o uzajamnom odnosu tačaka gledišta, kada se razni nivoi strukture podudaraju ili se pak razilaze – tada se vidi istraživačka praktičnost njegovih opširno iznesenih i objašnjenih „formula“ na daljim zahtjevnim primjerima. U bilo kojem trenutku autor može preuzeti poziciju svog junaka, dijeliti s njim isti prostor, istu ideologiju, frazeologiju i psihologiju, ili možda neke od tih planova odbaciti, a zadržati jedan. Tako se navodi segment *Karamazova* u kome se ne podudaraju frazeološka i ideološka pozicija, te dolazi do ironije:

Krasotkin je ponosito odbio tu optužbu, iznevši im da bi sa vršnjacima, trinaestogodišnjacima, *zbilja* bilo sramota igrati se „*u našim godinama*“ konja, ali da on to čini za ljubav „*klinaca*“ jer ih voli...

Dakle, frazeološka tačka gledišta pripada Krasotkinu, ali autor se sa njim ne asocira ideološki, nego se očuduje i moralno ga vrednuje (Uspenski 1979: 147–148). Na primjer, u *Ratu i miru* postoje dvije zasebne autorove pozicije, ili dva različita pripovjedača: jedanog predstavlja pronicljivi posmatrač, koji dobro poznaje ljude o kojima piše, omogućeno mu je da poznaje njihovu prošlost (ali ne i njihovu budućnost), može analizirati njihove postupke kako na fonu njihove svijesti, tako i na fonu podsvijesti, a ima i sopstvenu koncepciju života. Pripovjedač na jednom nivou apstraktno sagledava sa visine sve druge ličnosti u djelu, ali se njegova druga manifestacija vidi na nivou likova, gdje je neposredni posmatrač i sinhrono izvještava sa mjesta zbivanja, i ima ograničeno znanje poput likova o kojima govori. Na vremenskom planu pozicija drugog pripovjedača može se odrediti kao sinhrona, a pozicija prvog može se smatrati panhroničnom; drugi narator opisuje prikazanu radnju iznutra, a prvi to radi spolja. Kada Ana Pavlovna razgovara sa knezom Vasilijem, u salonu se nalaze samo njih dvoje, ali u komentaru se javlja utisak nekog trećeg lica, svakako ne Ane:

„Avant tout dites-moi, comment vous allez, chère amie? Umirite svoga prijatelja“, reče on, ne menjajući glasa i tonom u kome je kroz uljudnost i bolećivost *provejavala ravnodušnost, pa čak i podsmeh* (Uspenski 1979: 158–163)

Od posebnog značaja za detaljno taksonomsko modelovanje pripovijedne teorije i vrlo studiozan pristup problemu vremena svakako je francuski teoretičar Žerar Ženet, čija glavna djela izlaze od 1966. do 1972. godine pod zbirnim naslovom *Figure (Figures I, II, III)*; od kasnijih ostvarenja koja su imala većeg odjela u stručnoj javnosti može se izdvojiti *Nova rasprava o pripovijedanju (Nouveau discours du récit)*, objavljena 1983. Pošto ovo poglavlje nema za cilj (a nema ni prostora) da do u tančine predstavi dominantne narativne teorije XX vijeka, pozabavićemo se osnovnim crtama koje dolaze od Ženeta i donose nešto novo u teoriji proze – s druge strane, srpska kultura ima sreće da je ovom teoretičaru čitavu doktorsku disertaciju posvetila dr Adrijana Marčetić, i u djelu *Figure pripovedanja* (2003) nalaze se mnogobrojni osvrti na razne vidove ovog malog sistema mišljenja, te se zainteresovani čitalac o finesama može tamo obavijestiti vrlo pouzdano.

U naslovnom ogledu prve knjige Ženet pokazuje naslanjanje na Jakobsonovu literarnost, tačnije, literarnost jezika kao osnovnu odliku književnosti, pa to ilustruje primjerima iz raznih retoričkih udžbenika, počevši od XVII vijeka nadalje, čime ne pokazuje ni izdaleka novine koje će uvesti u trećem tomu koju godinu kasnije. Kada objašnjava posebno književne osobine iskaza poput „na krilima vremena tuga odleće“, navodi da to znači „briga ne traje vječno“.Razliku između dva iskaza pravi upravo način na koji se izražava u suštini jedna dublja misao ili pojam. Vidi se da se ovdje, između slova i smisla, između onog što je pjesnik napisao i onog što je mislio, produbljuje razlika, prostor, i kao prostor, ima formu. Ova forma naziva se figurom, i biće onoliko figura koliko se može naći formi u prostoru svaki put smještenom između nivoa označitelja (*tuga odleće*) i nivoa označenog (*briga ne traje*), što nije ništa drugo do očito drugi označitelj shvaćen kao doslovno značenje. Diskurs koji se ne obraća duši nego čistoj inteligenciji, nije tijelo u strogom smislu riječi, jer ne posjeduje figuru (Genette 1966: 206–207). Za izučavanje pripovjedačkih postupaka ovaj tekst nije od prevelike

koristi, jer ostaje u domenu rasprave koja se naslanja na klasičnu stilistiku i za predmet ima figure u izolaciji, na primjerima koji vrlo često ne premašuju jednu rečenicu ili manje od rečenice. Ipak, neko povezivanje ovih tema tangentno je moguće, pošto se i tačka gledišta može opaziti u binarnom primjeru poput ove litote: „Uopšte te ne mrzim.“ Ženet navodi da se stvarno retoričko značenje ovakvog iskaza nalazi u odsustvu one rečenice koja se mogla umjesto njega upotrebiti, čime naglašava značaj takozvanog nultog stepena označavanja. Autor ostaje u okviru strukturalističke škole sa odličnim znanjem lingvistike, vidljivim u nijansama kojima boji osnovnu razliku između denotacije i konotacije, i samoj građi jezika kao apstraktnog sistema daje vrlo istaknuto mjesto, a piscu podrazumijeva gotovo podređen položaj, kao izvođaču radova unutar mogućnosti datog sistema znakova. I sam navodi: „Ono što je važno retorici jesu jasnoća i univerzalnost poetskih znakova, pronalazak na drugom nivou sistema (književnosti) jasnosti i strogosti koje već karakterišu prvi (jezik). Njen krajnji ideal bio bi da organizuje književni jezik kao drugi jezik unutar prvog...“ I jako dalekovido napominje, svjestan protoka tolikih vijekova između klasične i savremene epohe, da bi ideja o oživljavanju stare retorike bila sterilan anahronizam. Ne da se u današnjem sistemu ne mogu naći skoro sve grčke figure, već je sistem postao razudeniiji i rastresitiji, pa se označiteljska funkcija figura izgubila sa mrežom koja ih je artikulisala u sistemu (Genette 1966: 220–221).

Vjerovatno ni sam autor nije mogao predvidjeti na koliki će odjek naići njegova *Rasprava o pripovijedanju (Discours du récit)*, objavljena u okviru trećeg toma *Figura*, jer joj je od samog predgovora namijenio ulogu studije jednog književnog djela, Prustovog *Traganja za izgubljenim vremenom*, a ne opšteg i na sve naracije primjenjivog priručnika. Kod njega se javljaju tri značenja pojma *récit*, koja odmah i objašnjava:

- 1) narativni iskaz, pisani ili usmeni diskurs koji pretpostavlja priču o jednom ili o nizu događaja, pa se tako može nazvati Odisejeva priča kod Feničana u pjevanjima *Odiseje* od IX do XII, segment teksta koji treba da bude vjeran prikaz događaja
- 2) u manje raširenom smislu, ali popularnom kod teoretičara književnosti, *récit* znači niz događaja, stvarnih ili izmišljenih, koji čine objekat ovog diskursa, i

njihove razne odnose ulančavanja, opozicije, ponavljanja itd. Ovdje spadaju doživljaji Odiseja od pada Troje do posjete nimfi Kalipso

3) termin *récit* znači i nekakav događaj, ne ipak onaj koji se prepričava, nego onaj koji se sastoji iz toga što neko nešto prepričava, sam čin naracije uzet za sebe; pjevanja od IX do XII posvećena su Odisejevoj priči, kao što je i pjevanje XXII posvećeno pokolju prosaca; ispričati njegove pustolovine isto je radnja kao i pobiti prosce njegove žene (Genette 1972: 71)

Ključni Ženetovi termini *histoire*, *récit* i *narration* prevode se kao: *priča* ili *fabula*, *narativni/pripovjedni tekst* i *naracija*, odnosno *pripovijedanje*. Njegova naratološka analiza odnosi se isključivo na ispitivanje pripovijedanja shvaćenom u najopštijem smislu, tj. na *narativni* ili *pripovjedni tekst (récit)*. Jedini pravi predmet naratološke analize je sam narativni tekst, pošto su i priča i naracija dostupni tekstualnoj analizi samo posredstvom narativnog teksta. Osim toga, Ženet ne uzima svako pripovijedanje za predmet analize, nego samo ono koje je posredovano jezičkim medijumom, tačnije, ono koje je posredovano književnim narativnim tekstom, i izdvaja se od naratologa koji pokušavaju da pripovijedanje objasne poredeći medijume stripa, književnosti, filma i sl (Marčetić 2003: 40).

Analiza narativnog diskursa u suštini treba da se zasniva na izučavanju odnosa između pripovjednog teksta (*récit*) i fabule (*histoire*), i onoliko koliko su upisani u diskurs pripovjednog teksta, između fabule i naracije. Po ovome je Ženet napredovao u odnosu na ruski formalizam i srodne tradicionalne škole naratologije, pošto je uveo i treći član u do tada jednostavnu jednačinu, ali je za njega predvidio i malo komplikovaniju metodologiju posmatranja. Uz određene ograde, Ženet prihvata podjelu glavnih problema koju je još 1966. predložio Todorov: *vrijeme*, gdje se izražava odnos između vremena fabule i vremena diskursa, *aspekt*, ili kanal kroz koji fabulu opaža pripovjedač, i *način*, to jest vrstu diskursa koju koristi pripovjedač. Što se aspekta tiče, ta kategorija uglavnom obuhvata pitanja tačke gledišta, a način se tiče distance koju je američka tradicija džejmsovskog tipa uglavnom tretirala pod terminima *prikazivanje* ili *showing (predstavljanje, représentation* kod Todorova) i *kazivanje* ili *telling (naracija, narration* kod Todorova). Ponovo su u žižu došli i platonistički pojmovi *mimeze* (savršenog

oponašanja) i *dijegeze* (čistog pripovijedanja), kao i butovski načini na koji se pripovjedač i čitalac prikazuju eksplicitno ili implicitno unutar teksta. Uvod u raspravu Ženet završava osnovnim namjenama svojih zamišljenih kategorija: i *vrijeme* i *način* učestvuju na nivou odnosa između *fabule* i *pripovjednog teksta*, dok *glas* (fr. *voix*) označava istovremeno odnose između *naracije* i *pripovjednog teksta*, i između *naracije* i *fabule* (Genette 1972: 74–76).

Polje naratologije se dijeli na tri osnovna segmenta po imenu Vrijeme, Način i Glas; teorija vremena bavi se mogućnostima vremenskog ređanja i predstavljanja (redosljedom, brzinom i učestalošću – iako sam Ženet ovaj drugi član naziva *trajanjem*, tj. *durée*), teorija glasa tiče se pripovjedača, narativnog umetanja i izbora gramatičkog lica, dok teorija načina analizira regulaciju pripovjednih informacija, pod šta spadaju (a) načini predstavljanja radnje, govora i misli, i (b) načini izbora i ograničavanja informacija koje prenosi pripovijest. Dio (b) teorije načina Ženet naziva fokalizacijom, koristeći već postojeći izraz i u francuskom i u engleskom kao termin iz domena teorije (Jahn 2010b: 173). U studiji iz 1972. sadržaj daje pet dijelova po imenu: *Ordre*, *Durée*, *Fréquence*, *Mode* i *Voix*, među kojima prva tri pripadaju krovnom terminu Vrijeme, a vrlo precizni prevodi termina opet se nalaze u studiji Adrijane Marčetić, detaljnijoj nego što uvod u rad sa drugačijim obimom i temom ikada može i očekivati da bude.

Ukratko, pod prvim užim poljem u raspravi o vremenu Ženet razmatra probleme anahronija, različitih odstupanja redosljeda događaja u fabuli i u sižeju, u koje spadaju analepsa (retrospektivno pominjanje događaja), prolepsa (aluzija na buduće događaje, komplementarna analepsi), a neki autori pominju i silepsu (potpuno gubljenje hronologije zarad tematskog, prostornog ili asocijativnog povezivanja). Takođe se kao treći široki tip anahronije javlja i paralelno dešavanje (engl. *co-occurrence*), a slovoslagačke konvencije znače da se paralelna sekvenca postavlja iza svog parnjaka, dok čitalac treba da shvati dva odlomka teksta kao sinhrona iako idu jedan iza drugog grafički. Izvjestan broj naratologa podržava linearnu formu pripovijedanja, poput epa, romana odrastanja i serijskih publikacija, a neki drugi se usredsređuju i daju prednost anahroniji zbog umjetničke slobode koja dozvoljava asocijaciju ideja i stimulusa, stapanje vremenskih nivoa, ili po terminologiji ruskih formalista, oneobičavanje, koje pušta čitačevoj mašti na volju i vrednuje psihološke ili estetske kvalitete više od objektivne kauzalnosti

(Ireland 2010: 591–592). Što se trajanja tiče, Ženet se hvata u koštac sa problemom izbora i naglašavanja, zapažajući četiri vrste brzine: elipsu (nepripovijedanje elemenata fabule), sažetak (skraćeno predstavljanje događaja fabule), scenu (naizgled odnos jedan na jedan događajnog i diskurzivnog vremena) i pauzu (deskriptivno zadržavanje na jednoj vremenskom trenutku u kome se radnja ne pomjera naprijed). Čak daje i vrlo jednostavne formule sa operatorima $>$, $<$ i $=$, pri čemu se u slučaju nulte vrijednosti bilo događajnog vremena bilo diskurzivnog vremena javlja i rezultat ∞ kao količnik (Genette 1972: 129). S druge strane, učestalost se tiče vremenskog ponavljanja i sažimanja u odnosu sa jedinstvenošću i istovjetnošću događaja. Kada likovi kucaju na vrata jednom ili nekoliko puta, ovo se može predstaviti jednom ili nekoliko puta. Tako se jedno kucanje može ponavljati sa simboličkom učestalošću u tekstualnoj veziji, kao što se i niz kucanja može sažeti u jednu jedinu reprezentativnu instancu u pripovjednom diskursu. Najpoznatiji primjeri su gaženje stonoge u Rob-Grijeovom romanu *Ljubomora* (fr. Robbe-Grillet, *La Jalousie*), koje se najvjerojatnije desilo samo jednom, i tipično okupljanje kod Germantovih u Prustovom *Traganju*, koje se prikazuje samo jednom iako se odigravalo češće (Fludernik 2010b: 609).

Ženetova definicija načina kao regulacije narativnih informacija usredsređuje se na vrstu i količinu informacija prenijetih u nekom tekstu, i postala je široko rasprostranjena, sa distancom i perspektivom kao dvjema glavnim regulatornim modalnostima. Gorenavedeni treći element pripovjednog teksta, naracija, može dati čitaocu manje ili više detalja, na manje ili više direktan način (od scenskog predstavljanja do zgusnutog sažetka), pomoću koga se ona stavlja na manju ili veću udaljenost od onoga što pripovijeda. Književna pripovijest može regulisati informacije i tako što izabere određenu perspektivu (od sveznajuće tačke gledišta do ograničene fokalizacije lika) (Shen 2010: 322). Značajnu razliku između pitanja *Ko vidi?* i pitanja *Ko govori?* rješava u odjeljku o perspektivi dajući preglednu tabelu sa poznatim primjerima iz književnog nasljeđa raznih tradicija:

	Događaji analizirani iznutra	Događaji analizirani spolja
Pripovjedač prisutan kao lik	(1) Junak priča svoju priču	(2) Svjedok priča junakovu

u radnji		priču
Pripovjedač odsutan kao lik u radnji	(4) Analitički ili sveznajući autor priča priču	(3) Autor priča priču spolja

Samo se po vertikalnoj osi razaznaje „tačka gledišta“ (unutrašnja ili spoljna), dok se horizontalna odnosi na glas (identitet pripovjedača), bez ikakve stvarne razlike u tački gledišta između primjera (1) i (4), kao i (2) i (3). U slučaju spoljne vertikale, romani o Šeroku Holmsu i Herkulu Poarou poslužili su kao primjeri (2) i (3), a sama četvorna struktura tabele stavlja je u blagu opoziciju Štanclovoj trokrakoj viziji narativnih situacija, pa Ženet navodi da Išmael u *Mobi Diku* i Streder u *Ambasadorima* u stvari zauzimaju isti fokalni položaj, naročito zato što je u prvom djelu fokalni lik glavom narator, a u drugom je narator neki „autor“ odsutan iz priče (Genette 1972: 203–204).

Kako bi izbjegao reduktivne termine poput *tačke gledišta*, *vizije* (Pujon) ili *aspekta* (Todorov), uvodi u raspravu apstraktniji termin *fokalizacija*, koji odgovara izrazu Bruksa i Vorena (engl. Brooks and Warren) *focus of narration*. Prvi tip naracije, onaj klasični sa sveznajućim pripovjedačem, preimenovao je u pripovjedni tekst sa nultom fokalizacijom; drugi tip je nazvao tekst sa internom fokalizacijom (klasičan primjer su *Ambasadori*), a nje ima u nekoliko podvrsta – fiksirana (sve prolazi kroz Stredera), promjenjiva (kao u *Gospođi Bovari*, gdje je fokalni lik Ema, pa Šarl, pa Ema), i višestruka (u romanu u pismima isti događaj može se osvijetliti sa nekoliko strana); treći tip dobio je naziv tekst sa eksternom fokalizacijom (u romanima Dašijela Hameta junak djeluje ispred nas ali mi ne saznajemo njegove misli, kao što se dešava i u nekim pripovijetkama Ernesta Hemingveja, npr. u „Ubicama“) (Genette 1972: 206–207). Za izučavanje savremene književnosti od najveće je važnosti interna fokalizacija, ne samo zato što obuhvata prirodna ograničenja svojstvena običnoj percepciji, nego i zato što zahvata način predstavljanja karakterističan za većinu proze dvadesetog vijeka, pogotovo one koja se temelji na modernističkim postulatima. Dok se pitanje *Ko vidi?* još uvijek koristi kao formula, i sam Ženet kasnije je priznao (1983) da bi ga trebalo zamijeniti pitanjem *Ko opaža?*, budući da je bilo suviše orijentisano na vid na uštrb drugih čula (Jahn 2010b: 174).

Glas je takođe termin širokog značenja za polje pitanja koja se vezuju za govorne činove naratora, od pripovjedne situacije do pripovjedačkog idioma. Naratološko značenje termina uveo je Ženet upravo u vezi sa pitanjem *Ko govori?* u narativnom tekstu, naspram pitanju *Ko vidi?* ili *Čija perspektiva orijentiše tekst?* Na ovo pitanje autor je odgovorio tipologijom pripovjedača (auto-, ekstra-, homo-, hetero-, intradijegetički pripovjedač), i dalje proširio raspravu o glasu na pitanje odakle narator govori (narativni nivo) i kada narator govori (vrijeme pripovijedanja) (Aczel 2010: 634–635).

Korisno bi bilo dati i kratka objašnjenja nekih termina sa naznačenim prefiksima, jer se javljaju već decenijama kao opšta mjesta naratologije, ponajviše zahvaljujući Ženetovoj raspravi o Prustu. Za njega postoji razlika između homodijegetičke i heterodijegetičke naracije, a ne između naracije u prvom i trećem licu, pošto se često naracija trećeg lica nalazi unutar naracije identifikovane kao naracija u prvom licu. Homodijegetičko pripovijedanje dopire od lika unutar dijegeze, a heterodijegetičko dolazi od lika koji se nalazi izvan dijegeze (Abbott 2010b: 341–342). Da ne bismo suviše lutali u mnoštvu nesigurnih tumačenja ove teorije, pogledajmo šta u definiciji pridjeva *diégétique* kaže sam Ženet: „u sadašnjoj upotrebi, dijegeza je prostorno-vremenski svemir koji se stvara pripovjednim tekstom; dakle, u našoj terminologiji, u tom opštem smislu dijegetički = 'onaj koji se odnosi prema ili pripada fabuli'; u specifičnijem smislu, dijegetički = intradijegetički“ (Genette 1972: 280). Na primjer, intradijegetički pripovjedač je lik-pripovjedač koji je, umetnut u pripovijest višeg reda, kazivač priče unutar priče. U *Srcu tame* Džozefa Konrada (Joseph Conrad, *Heart of Darkness*) Marlou je lik u svijetu priče čiji pripovjedački činovi stvaraju drugi, umetnuti svijet priče kada prepričava put u Belgijski Kongo, susret sa Kercom itd (Herman 2010b: 261). Svaki događaj ispričan u narativnom tekstu nalazi se na dijegetičkom nivou neposredno višem od onog u kome je smješten narativni čin čiji je proizvod taj tekst. Redakcija fiktivnih memoara koju obavlja književni lik čin je izveden na prvom nivou, koji se može nazvati ekstradijegetički, a događaji prepričani u tim memoarima nalaze se u prvom pripovjednom tekstu, pa se mogu kvalifikovati kao dijegetički ili intradijegetički (Genette 1972: 238). Tako je ekstradijegetički narator onaj pripovjedač koji nije dio nijednog okolnog dijegetičkog okvira. U *Srcu tame* ekstradijegetički narator proizvodi okvirnu

pripovijest o Marlouovim pripovjedačkim činovima u narativnoj „sadašnjosti“ (Herman 2010a: 156).

Kada je autor odsutan iz djela, njegova odsutnost smatra se bez ikakvih problema apsolutnom, ali ne važe ista pravila za prisutnost unutar pripovjednog teksta – u *Žilu Blasu* i *Orkanskim visovima* opažamo pripovjedača koji učestvuje u radnji, mada Lokvud nije tako čvrsto dio radnje kao što je Žil, pa se Ženet opredjeljuje da Žila proglasi junakom svoje priče, a Lokvuda (i mnoge druge, kao Marloua i Votsona) posmatračima ili svjedocima. Za prvu podvrstu homodijegetičke naracije rezerviše termin *autodijegetička*, budući da je ona njen „jači stepen“ (Genette 1972: 253). Na primjeru Prevoovog (fr. Prévost) romana *Manon Lesko* (*Manon Lescaux*) Ženet objašnjava i termin metadijegeza; okvirnu priču, onaj dio teksta u kome pripovjedač najavljuje da će ispričati priču, naziva osnovnim ili prvim pripovijedanjem (fr. *récit premier*). To se zbiva od pamtivijeka, i umetanje priče u priču postoji i kod Homera i kod Umberta Eka, bez suštinskih izmjena u tekstualnoj mehanici. Kada pripovjedač ispriča sadržaj uokvirene priče (bilo pronađenog rukopisa bilo zapamćene pripovijesti o kojekavim legendarnim bićima), to se naziva sekundarnim pripovijedanjem (*recit au second degre*), a tematski je „glavna“ priča romana/epa. Tako se struktura nivoa romana *Manon Lesko* može prikazati ovako:

- (1) Ranonkur se direktno obraća čitaocima i objašnjava kako je napisao *Memoare jednog Plemića* [ekstradijegeza]
- (2) Unutar *Memoara* Ranonkur opisuje kako je u krčmi sreo viteza De Grijea, koji mu je ispričao priču o svojoj ljubavi prema Manon Lesko [dijegeza]
- (3) De Grije priča svoje doživljaje [metadijegeza]

Sam Ženet je metapripovijedanje shvatao kao priču *u* priči, ne kao priču *o* priči, karakterističnu za mnoge postmodernističke tekstove, pa joj je tako dao značenje višeg, a ne nižeg nivoa od osnovne pripovijesti (Genette 1972: 238–243, Marčetić 2003: 85–89). O ovom autoru moglo bi se raspravljati dugo i skoro nesicrpno, ali u narednim poglavljima na red će doći neki ne toliko obrađeni elementi njegove narativne teorije, posebno viđenje vremena u pripovjednim tekstovima.

Godina 1978. bila je jako povoljna za naratološka istraživanja, pošto su tada izdate (vrijeme je nepogrešivo pokazalo) tri vrlo uticajne studije o teoriji pripovijedanja: *Prozirni umovi* od Dorit Kon (engl. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*), *Priča i diskurs: pripovjedna struktura u prozi i filmu* od Simora Četmena (engl. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*) i *Naratologija: teorija priče i pripovedanja* od Mike Bal (hol. Mieke Bal, *Narratologie: Die Theorie van Vertellen en Verhalen*). Trebalo je malo više vremena da posljednja knjiga sa spiska uroni u glavni tok naratoloških priručnika pošto je izvorno objavljena na holandskom, a na engleski prevedena sredinom osamdesetih godina, pa ćemo se njome samo iz tog razloga pozabaviti kao trećom.

Kon se nalazi na tragu minucioznih analiza svijesti koje je dvadesetak godina ranije sprovodila Kete Hamburger, i u uvodu studije kaže sljedeće: „Za Hamburgerovu je predstavljanje unutrašnjih života likova kriterijum koji paralelno odvaja prozu od stvarnosti i izgrađuje privid druge, nestvarne stvarnosti“ (Cohn 1983: 7). Polazeći od tekstualnih istraživanja, dokazuje da su neki govorni obrasci jedinstveni za prozu i zavisni od prisustva izmišljenog uma unutar teksta. U te jezičke signale spadaju oznake umne aktivnosti: glagoli svijesti, pripovijedani i unutrašnji monoloz, vremenski i prostorni priloz koji upućuju na junakovo sada i ovdje. Ova vrijedna i rijetka knjiga sasvim posvećena pitanjima svijesti u romanu sastoji se iz dvije razrađene sekcije – svijesti u kontekstu trećeg lica i svijesti u tekstovima prvog lica. Autorka varijante trećeg lica sažeto rekapitulira nakon detaljnijih objašnjenja sa primjerima:

- 1) psihonaracija: naratorov diskurs o svijesti lika (najposrednija tehnika)
- 2) navedeni monolog: umni diskurs lika (najneposrednija)
- 3) pripovijedani monolog: umni diskurs lika prikriven naratorovim diskursom (srednja) (Cohn 1983: 14)

Termin *pripovijedani monolog* označava istu pojavu kao i *slobodni neupravni diskurs* (engl. free indirect discourse, FID ili SND), francuski *style indirect libre* i njemački *erlebte Rede*, i možda nije zgoreg napomenuti da u savremenim teorijama proze kritički tekstovi poprimaju dodatnu koprenu nerazumljivosti upravo zbog neusaglašenosti

terminologije, te je dobro ovaj pojmovni vokabular dovesti pod nekakav taksonomski krov. Intuicija nalaže da je FID povezan i za upravne i neupravne oblike prenošenja govora i misli, mada je podložno kontoverzi da li se može na bilo kakav strog način izvesti iz ovih drugih oblika. Ova veza može se očitovati na primjerima sa osnovom iz Džojlsa:

1) Upravni diskurs [direct discourse]: Rekao je: „Povući ću se u baštensku kućicu.“

2) Neupravni diskurs [indirect discourse]: Rekao je da će se povući u baštensku kućicu.

3) FID: Povučiće se u baštensku kućicu.

FID je „upravan“ zato što se slaže u licu i vremenu sa obrascem neupravnog diskursa, ali „slobodan“ zato što nije gramatički podređen glagolu izricanja ili mišljenja („Rekao je da...“) (McHale 2010: 188–189). Konova zapaža ambivalentnost jednog drugog, takođe često korišćenog termina, unutrašnjeg monologa (engl. *interior monologue*) – jedno značenje odnosi se na pripovjedni postupak kojim se predstavlja svijest lika direktnim navođenjem misli u okruženju narativnog konteksta, a drugo predstavlja pripovjedni žanr koji se u cijelosti obrazuje kroz tiho samoopštenje zamišljenog uma. Mada i postupak i žanr imaju dodirnih psiholoških i stilističkih tačaka, njihovo pripovjedno predstavljanje sasvim je različito: prvi se posreduje (naveden implicitno ili eksplicitno) kroz pripovjedački glas koji upućuje na monologistu zamjenicom trećeg lica, dok drugi, neposredovan, i po svoj prilici samosvojan, sačinjava autonomni oblik prvog lica, za koji autorka predlaže da stoji u klasifikaciji kao granični slučaj naracije u prvom licu (Cohn 1983: 15).

Mnogi primjeri iz ove studije izvađeni su u obliku odlomaka, ne izolovanih rečenica, pa metodologija Dorit Kon donekle podsjeća na Butove rasprave o moralnosti, nemoralnosti, amoralnosti, znanju i neznanju implicitnog autora, ali se praćenje tekstualnih signala bliži i preciznim zaključcima Borisa Uspenskog po pitanju tačke gledišta. U svakom slučaju, ni realista ni modernista ne manjka, a mjestimično se zalazi u tekstove pisaca koji nisu stvarali na engleskom jeziku, što njenim „formulama“ daje

znatno veću uvjerljivost; u najposrednijoj formi trećeg lica (Štancl bi je nazvao auktorijalnim pripovijedanjem), unutrašnji život lika postaje rezonator za opšte istine o ljudskoj prirodi. Takav postupak javlja se i kod autora sa jako izraženim razlikama, kao što su Balzak, Stendal, Filding i Teker, od kojih je Balzak izričito rekao da za cilj *Ljudske komedije* (*La Comédie humaine*) ima opisivanje društvenih vrsta (Cohn 1983: 23). Jedan od značajnih doprinosa Dorit Kon teoriji pripovijedanja vidi se u razlici koju pravi (kako u naraciji trećeg tako i u naraciji prvog lica) između saobraznosti i nesaobraznosti (engl. *consonance/dissonance*) u proznom posredovanju svijesti. Ukratko, u prenošenju misli (engl. *thought report*), istaknuti ili očiti narator vidno se distancira od svijesti i jezika lika. Takav pripovjedač često donosi samouvjerene moralne sudove, budući da se neke psihičke radnje kriju od svijesti samog lika, pa disonantna (nesaobrazna, neusaglašena) prenesena misao karakteriše intruzivne pripovjedače auktorijalne pripovijesti, npr. Balzaka. U konsonantnoj prenesenoj misli, karakterističnoj za figuralnu naraciju (Henri Džejms ili Džojks u *Portretu*), iščezli ili neprimjetni narator rado se stapa sa pripovijedanom sviješću. Ne teži da daje uopštene izjave, ne upušta se u spekulativne ili eksplikativne komentare, koristi se analitičnim i konceptualnim izrazima, a i služi se etičkim privilegijama koje ima nad likom (Palmer 2010b: 604). Za ilustraciju saobraznosti i nesaobraznosti pripovjedača u psihonaraciji Konova je odabrala *Smrt u Veneciji* (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*) i *Portret umjetnika u mladosti*; kod Mana se primjećuje maksimalna disonanca, i to kroz izjave *ex cathedra*, nepogrešivo odvojene od naracije u užem smislu gnomskim prezentom; takođe tekst obiluje analitičkim terminima kao da se radi o kliničkom izučavanju tuđe psihe. Ašenbahova svijest kao takva ne vidi se nigdje ni po slikama ni po sintaksi, ni po slobodnim asocijacijama, već se naprotiv može pročitati primjedba „ostarjeli čovjek“, poput žalostive dijagnoze koju daje psihijatar o težem slučaju (Cohn 1983: 28). Džojsov *Portret* dijeli mnoge karakteristike sa *Smrću u Veneciji* – oba protagonista su umjetnici, zauzimaju centar zbivanja, javljaju im se i racionalne misli i nadrealne vizije, ali Džojsov pripovjedač ne može se uloviti kao zaseban entitet unutar teksta; njegova najočitija osobina je da se ponaša kao kameleon, neprekidno prilagođavajući stil raspoloženju i uzrastu junaka. Jako se dobro primjećuje odsustvo dispariteta između pripovjedačke i doživljajne svijesti, nepostojanje analize i

zaključaka, spekulativnosti i distanciranja, čime Manov tekst obiluje (Cohn 1983: 30–31).

Druga sekcija knjige takođe se sastoji od tri opširna poglavlja, poredana po rastućem udjelu „čiste“ svijesti u analiziranom tekstu:

- 1) Retrospektivni postupci
- 2) Od naracije do monologa
- 3) Autonomni monolog

Prvo poglavlje tiče se pojava saobraznosti odnosno nesaobraznosti, ali ovaj put u okviru pripovijedanja u prvom licu; još veća zanimljivost u odnosu na prvu sekciju primjećuje se u jedinstvenoj dihotomiji između autocitata (engl. *self-quoted monologue*) i samopripovijedanog monologa (engl. *self-narrated monologue*). Autocitat je u stvari navedeni monolog u pripovijedanju u prvom licu, izvještaj o diskursu lika koji direktno dolazi od lika, ne od druge instance koja bi ga mogla prelamati. Direktan izraz misli nekog lika u naraciji trećeg lica uvijek će biti navod, ali unutrašnji monolog prvog lica uključuje retrospekciju, ponovno stvaranje ranijeg sjećanja, što podrazumijeva i pripovjednu distancu od tog ranijeg „ja“ i mogućnosti dinamičkog premještanja uspomena. Ove dvije osi hronologije i naracije dopuštaju vremenski raspon od sekvencijalnog do asocijativnog, a pripovjedni raspon od maksimalne distance između pripovjednog ja i doživljajnog ja, kao i nultu granicu gdje se pripovjedno ja podvodi pod doživljajno ja (Cohn 1983: 183, Stifler 1988 par. 2).

Mnogi romani u kojim se prvo lice retrospektivno ispovijeda imaju i zamišljenog naratera, označenog sa „gospodine“, „vi“, „druškane“, „drugovi moji“, „gospodo“ i slično, a ova potreba za ispovijedanjem ili opravdanjem često se tumači kao postupak distanciranja pripovjednog ja od doživljajnog ja i krivice ovog potonjeg. Disonantna autonaracija može se javiti rano u knjizi, na primjer: „Nisam bio tada ovo što sam sad, imao sam samo dvadeset tri godine...“ S druge strane, Foknerova proza ističe značaj hronološke osi, a ne osi razlike između jednog i drugog sopstva u vremenu; štaviše, i sam trenutak lokutornog čina ostaje nejasan, ne zna se da li se naracija odvija paralelno sa radnjom nekog dana ili pred spavanje na kraju dana – Konova se odlučuje za drugo

rješenje zato što smatra da se u *Buci i bijesu* frekventno daju monolozi sjećanja (engl. memory monologues) (Cohn 1983: 250–251, Stifler 1988 par. 7). Svijest se u najneprerađenijem obliku upravo prikazuje u nekim djelima Džojisa (poglavlje „Penelopa“ iz *Uliksa*) i Foknera (prve tri sekcije *Buke i bijesa*), što Konova naziva autonomnim monologom, koji je oslobođen svakog pripovjedačevog posredovanja ili pokroviteljstva (Prins 2011: 25). On opisuje duge, neprekidne odlomke u prvom licu ili čitave tekstove koji sadrže neprekinutu i neposredovanu slobodnu upravnu misao (engl. free direct thought):

Pretpostavljam da je bila pobožna jer je nijedan ne bi pogledao dvaput nadam se da nikad neću biti ko ona čudo što nije željela da sakrijemo lice (Joyce 1922, u: Palmer 2010a: 571)

Ovakvi tekstovi nemaju samoanalitičkih momenata, uzroci i posljedice se ne razabiru, a same asocijacije ideja pružaju kontekst za misli lika, u ovom slučaju ujedno i naratora. Odvajajući kauzalnost od autonomnih monologa, pisac poziva čitaoca da otkrije razloge događajima iz teksta – tako se po analogiji, a ne po razvoju sižea, razna putovanja kočijom, ljubavne avanture ili tučnjave povezuju sa sličnim radnjama u prošlosti (Stifler 1988 par. 8).

U prozi prvog lica česta su metodološka razmimoilaženja između naracije i navoda (*quotation*), pa se jasnosti radi *naracija* sužava na pojam koji znači „dio teksta različit od navoda ili monologa“; navod ili monolog se uz to i odvajaju navodnicima ili uvodnim klauzama tipa „rekao je“, „izjavila je“. Dok se navod javlja u priči više mimetički, sama naracija dolazi do izražaja kao dijegeza, manje neposredno. Korist ove distinkcije komplikuje se time što se naracija može naći, a često se i nalazi, umetnuta u monologe ili navedeni diskurs, kao što se dešava u *Srcu tame* – poslije svega nekoliko stranica pripovjedač predaje diskurs jednom od likova, čije riječi, iako su tehnički gledano navodi, pripovijedaju ostatak romana bez skoro ikakvih prekida (Abbott 2010b: 340).

Bitna novina kod Četmena nalazi se u tome što razmatra problem pripovijedanja kao pojavu slobodnu od oblika u kome se javlja, tj. stvara opštu teoriju pripovijesti i u verbalnim i u vizuelnim medijima, posebno filmu. Pošto se priče pričaju na razne načine svaki dan oko nas, upustio se u diskusiju šta je taj specifični supstrat sam po sebi; slijedeći francuske strukturaliste Barta, Todorova i Ženeta, postavlja dualističku hipotezu da pripovijedanje mora imati svoje *šta* i svoje *kako* – *šta* naziva pričom, a *kako* diskursom. Pripovijedana materija ima svoje značajne elemente, elemente priče, a to nisu ni riječi, ni slike, ni gestovi, već događaji, situacije i ponašanje označeni riječima, slikama i gestovima. Prenosivost priče najjači je razlog za tvrdnju da su pripovijesti zaista strukture nezavisne od bilo kojeg medija, ali Četmen se s razlogom pita šta je to struktura. Pozajmljujući objašnjenje od Žana Pjažea (fr. Jean Piaget), navodi da struktura mora posjedovati tri osobine, zajedničke matematici, antropologiji, fizici, filozofiji i lingvistici: cjelovitost, transformaciju i samoregulaciju. Pripovijest je jasno cjelovita pošto se sastoji od konstituenata – događaja i egzistenata – koji se razlikuju od svog konstituta; događaji i konstituenti su jedinstveni i odvojeni, ali pripovijest je sekvencijalno složena, a i sami događaji imaju težnju da se povezuju ili uzajamno objašnjavaju. Proces pomoću koga se narativni događaj izražava jeste njegova 'transformacija', kao prelazak nekih sintaksičkih obrazaca u druge iz dubinske u površinsku strukturu (uticaj Noama Čomskog u humanističkim naukama sedamdesetih više je nego očit). Samoregulacija znači da struktura održava i zatvara samu sebe, i transformacije svojstvene strukturi nikada ne vode van sistema nego uvijek stvaraju elemente koji mu pripadaju i čuvaju njegove zakone (Chatman 1980: 20–21).

Događaj u narativnom smislu za Četmena je ili radnja (engl. *action*) ili zbivanje (engl. *happening*), a oboje podrazumijevaju izmjenu stanja; radnja je izmjena stanja koju uzrokuje agens ili neko ko utiče na pacijensa. Ukoliko je radnja bitna za siže, agens ili pacijens se naziva likom; tako je lik narativni, ali ne nužno i gramatički, subjekat pripovijednog predikata. Kada bismo to morali dati u primjeru, izgledalo bi ovako:

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1) Dijamante je ukrao neki lopov. | [lik je i gramatički subjekat] |
| 2) Policija je saznala da su dijamanti ukradeni. | [lik se podrazumijeva] |

U glavne radnje koje lik može izvršiti spadaju neverbalni fizički činovi, govori, misli, osjećanja, opažanja i senzacije. Niz događaja u pripovijedanju nije prosto linearan nego uzročan, a uzročnost se može očitovati eksplicitno ili biti prisutna implicitno. U čuvenom Forsterovom primjeru: „Umro je kralj, a onda je kraljica umrla od tuge“ ljudski um uporno traži strukturu, i čitaoci će pretpostaviti da kraljeva smrt ima nešto sa kraljičinom sve i da nema priloške odredbe „od tuge“ (Chatman 1980: 44–46). Ipak, postavlja se pitanje da li je odnos između sekvence i uzročnosti odnos nužnosti ili odnos vjerovatnoće, i da li neki događaji obrazuju sekvencu bez ikakve međusobne povezanosti, ne dugujući svoje postojanje nijednom drugom članu. Tako se često upotrebljava i termin slučajnost (engl. contingency), u smislu da takav događaj zavisi od nečeg još uvijek neizvjesnog, ne akcidentalnog. Čitalac ima tendenciju da povezuje i najraznorodnije događaje u nekakvu cjelinu, ali savremena proza obiluje događajima od manje važnosti, za razliku od tradicionalnih priča o razrješenju. Danas se više pažnje u tehnici posvećuje predstavljanju događaja koji otkrivaju neko stanje stvari, a ne rješavaju (engl. reveal vs. resolve). Da li će se Elizabet Benet udati od ključnog je značaja, a da li Klarisa Dalovej provod vrijeme kupujući cvijeće ili pišući pisma sasvim je u drugom planu, dok se sitnim događajima u stvari ilustruje njen karakter (Chatman 1980: 47–48).

Svaki fikcionalni svijet ima distinktivna ontološka obilježja i svaki funkcioniše pod nizom uzročnih zakona, koji su važni koliko i vrijeme i prostor modelovani u djelu. „Uzročni okvir“ djela, ili kanon vjerovatnoće koji ustrojava njegov fikcionalni svijet obično je jedan od četiri osnovna tipa: natprirodni (gdje vanprirodne sile kao bogovi, vračevi i vile imaju moć da oblikuju i usmjeravaju događaje – *Edip*, *Magbet*), naturalistički (gdje se sve transformacije odvijaju po prirodnim zakonima i uobičajenim ljudskim normama – *Vašar taštine*, *Žerminal*), slučajni (u kome su obične ili vjerovatne uzročne progresije prekinute ili odsutne, a zbivaju se statistički neočekivani događaji – *Uliks*, *Maštarije*) i metafikcionalni (kada događaje fikcionalnog svijeta eksplicitno mijenja njihov tvorac u činu metalepse, istupajući na binu ili na stranicu romana – *Prosjaka opera*, *Djeca ponoći*) (Richardson 2010: 51). Četmen pored logike povezanosti među narativnim događajima zapaža i logiku hijerarhije, i usvaja Bartove termine *noyau* i *catalyse*, samo što ih prevodi kao *jezgro* i *satelit*; važniji događaji su čvorovi u strukturi i poslije njih se priča kreće u jednom ili drugom pravcu. Tako Ahilej može a i ne mora

predati robinju, Hak Fin može ostati kod kuće ili zaploviti niz rijeku, a bez sporednih događaja ili satelita ne narušava se suština sižea, samo se malo krnji opšti estetski ugođaj. Dakle, pripovijest se sastoji od skeleta koji čine jezgra, a od svakog jezgra binarnom disjunkcijom se može stići do dva različita završetka teksta; ako je klasično pripovijedanje oslonjeno na lanac jezgara sa samo jednim konačnim ishodom, antipriča se može definisati kao napad na ovu konvenciju koji sve izbore smatra jednako valjanim. Primjer Borhesove pripovijetke „Vrt sa račvastim stazama“ odlično ilustruje logiku antipriče; ukratko, drevni roman pisca Cui Pena sadrži i proročku rečenicu: „Ostavljam budućim vremenima, ali ne svima, svoj vrt sa račvastim stazama.“ Lik koji to čita shvata da autor bira simultano sve mogućnosti koje mu prozno djelo pruža, stvarajući razne budućnosti, koje za posljedicu stvaraju druge i račvaju se u beskraj. Tako se pripovijesti simultanih krajeva po efektu oslanjaju na nejavljanje pripovijesti jedinstvenog izbora, koje čitalac vjerovatno pretpostavlja – upravo je dio utiska sadržan u (iznevjerenim) očekivanjima da će naracija imati samo jedan završetak (Chatman 1980: 53–57).

Ni Četmen nije zaobišao pojam tačke gledišta, pošto je dosta naratologa dalo doprinos problemu fizičke, psihološke i ideološke pozicije sa koje se predstavljaju pripovijedane situacije i događaji, perspektive kroz koju se filtriraju. Uglavnom se kritičari slažu da se filtrirajući ili opažajući entitet, držač tačke gledišta ili fokalizator, može nalaziti unutar dijegeze ili van nje. U prvom slučaju to naziva filterom, kada tačka gledišta izvire iz lika (reflektora, centralne inteligencije ili kamere), a u drugom koristi termin ugao gledanja (engl. *slant*) – tačka gledišta u tom slučaju izvire iz manje-više sveznajućeg, manje-više perceptualno ograničenog pripovjedača (Prince 2010: 442). Polazeći od nužnog upozorenja Monroa Birdslija (engl. Monroe Beardsley) da se „govornik književnog djela ne može poistovijetiti sa autorom osim ako autor nije pružio ili najavio pragmatički kontekst koji povezuje govornika sa njim“, Četmen raspravlja o neizbježnom implicitnom autoru po Butovoj liniji, o „drugom sopstvu“ ili „zvaničnom pisaru“, različitom od implicitnih autora kod svih drugih pisaca. Taj autor se implicira ili rekonstruiše u čitaočevoj svijesti na osnovu pripovijesti, i on nije pripovjedač, nego radije princip koji je izmislio pripovjedača i sve ostale elemente romana, koji je složio karte na određeni način. Za razliku od naratora, implicitni autor nam ne može reći ništa, on, ili bolje, *ono* nema nikakav glas, nikakav način komunikacije. Upućuje nas tiho, kroz

dva reda po tri, kao tačkice na domini šestica-prazno, i od dvanaest kuća po bloku.“ I glagol *sastojati se* i poređenje jasno predstavljaju ovu instancu u naraciji. Vlastito ime, kao i određeni član, ima deiktičku funkciju, i utvrđuje pojedinačnu specifičnost; neodređeno prvo pominjanje likova povlači svjesniju potrebu za uvođenjem, i stoga za vidljivijim pripovjedačem: „Jedne posebno vrele večeri s početka jula jedan mladić izašao je iz izbe u kojoj je živio na Trgu S. i odšetao se...“ Tako je u *Zločinu i kazni*, ali kod Hemingveja se na prvoj strani teksta moguće naći iskaz: „Major (*the* major) je sjedio za stolom uza zid.“ Romani Virdžinije Vulf uranjaju u određenu deiksu čim ih čitalac otvori (Chatman 1980: 219–222). U prikrivenoj naraciji čujemo glas koji govori o događajima, likovima i okruženju, ali njegov vlasnik ostaje skriven u diskurzivnoj sjenci. Četmen razlikuje i treću vrstu, nepripovijedanu priču (engl. *non-narrated story*), u kojoj se situacije i događaji prikazuju sa minimalnim pripovjedačkim posredovanjem – klasičan primjer je Hemingvejeva pripovijetka „Brda kao bijeli slonovi“ (“Hills Like White Elephants”), sa scenom i razgovorom kao iz filma sa statičnom kamerom, i vrlo šturim glagolima govorenja (lat. *verba dicendi*). Prikriveni tip naracije može izraziti govor ili misli lika u nepravnom obliku, za šta je potreban interpretator da pretvori misli lika u indirektni izraz, i nekad se i njegov ugao gledanja umeće u riječi; rečenica „Džon je rekao da će doći“ ne znači da je Džon rekao upravo tako, pa zaključujemo da se neki narator pomalja iza kulisa. U „Dva ljubavnika“ od Džojse Lenehan nije narator, nego samo lik, a njegove misli prenosi spoljni govornik: „U mašti je ugledao par ljubavnika kako hoda niz mračan drum; začuo je Korlijev glas u dubokom energičnom udvaranju i opet vidio zaljubljen izraz usta mlade žene...“ U njegov vokabular ne spadaju riječi kao *duboko energično udvaranje*, nego mu ih pripovjedač samo nameće (Chatman 1980: 197–198). Neke rečenice se ne mogu prenositi bez gubljenja smisla, a ovom prilikom valja naglasiti da se u prevodu na druge jezike dešava izvjestan broj promjena koje iziskuje gramatika ciljnog jezika; tako se moramo držati na oprezu kada analiziramo iskaze poput ovih:

Egbert blurted out, 'How I have loved it!'	direktni oblik
?Egbert blurted out how he had loved it.	nemogući ind. oblik

U prvoj rečenici 'how' znači 'koliko', dok u drugoj znači 'na kakav način'. Dakle, u prenošenju upravnog diskursa ili govora dolazi do izmjena koje neke narativne situacije ne trpe i shodno tome postaju neodržive u novom kontekstu. Četmen daje i praktičnu tabelu koja se zasniva na nekoliko binarnih opozicija:

	Sa konferansom (tag clause)	Slobodan
<i>Upravni:</i>		
Govor	"I have to go," she said.	I have to go.
Misao	"I have to go," she thought.	I have to go.
<i>Neupravni:</i>		
Govor	She said that she had to go.	She had to go.
Misao	She thought that she had to go.	She had to go.

Slobodni govor i misao iskazuju se na identičan način, i stoga postaju dvosmisleni. Upravne slobodne forme karakterišu unutrašnji monolog, a neupravne forme to ne rade, zato što se pretpostavlja pripovjedač ako ima zamjenica trećeg lica u tekstu, udružena sa anteriornim vremenom (engl. anterior tense). Naravno, mogu se naći izmiješane upravne i neupravne forme u istom tekstu, što obilato pokazuje primjer *Uliksa* (Chatman 1980: 199–201).

Mike Bal otvara svoju studiju *Naratologija* premisama koje evociraju fenomenološku struju u književnim istraživanja proznih tekstova, tako što tvrdi da za status pripovijedanja i nije toliko bitno da li pripovjedač ukazuje na sebe ili ne. Naime, i romane u „prvom“ i romane u „trećem“ licu priča ista govorna instanca:

Stejnov duboki bas odjekivao je u holu.

(Ja pričam): Stejnov duboki bas odjekivao je u holu.

Ipak, nije besmisleno razlikovanje izraza „naracija u prvom licu“ i „naracija u trećem licu“, upravo zato što se može naći neograničen broj ovakvih opozicija:

Sutra ću napuniti dvadeset jednu godinu.

Els će sutra napuniti dvadeset jednu godinu.

Opet se obe rečenice mogu napisati sa uvodnom klauzom „ja pričam“, s tim da razlika leži u objektu jezičkog izražavanja – primjer sa Els povlači da pripovjedna instanca ne ukazuje na sebe kao na lik. Stoga Bal uvodi dihotomiju između eksternog pripovjedača (EP) i pripovjedača vezanog za lik (PL), koji su termini analogni Ženetovim heterodijegetičkim i homodijegetičkim naratorima, ali Ženet ne postavlja imanentnu instancu u prvom licu koja stalno stoji negdje iza svake rečenice teksta (Bal 2000: 22–23).

Kada se upoznamo sa cijelim odlomkom, Bal razvija svoju teoriju do formalizacije koja kao da potiče iz kibernetike ili programerstva; vidjećemo to integralno:

Stejnov duboki bas odjekivao je u holu.

„Dođi, Džek, dođi, kuće, hajde sa gazdom! Ideš li sa mnom!?“

Zadovoljno lajanje terijera odjekivalo je, i u velikoj brzini sjurio se niza stepenište. Kao da se saplitaio o sopstvene šape.

„Oh, taj Stejnov glas!“ prosiktala je mama Otile kroza zube, i besno zalupila knjigu koju je čitala.

Dakle, glas koji se javlja pripada Stejnu, ljutnja njegovoj ženi (mami Otile), a govorna instanca je EP; budući da se radi o romanu, priča je najvjerojatnije izmišljena, a nije svjedočanstvo. Rečenicu Bal prikazuje ovako:

(Ja kažem: (ja izmišljam: (Otile fokalizira:))) Stejnov duboki bas odjekivao je u holu.

Dakle, eksterni pripovjedač (EP) daje viziju fokalizatora vezanog za lik (FL), tj. Otile govori o Stejnu – pripovjedač, fokalizator i akter su sva tri različitog identiteta. Formula za ovu rečenicu glasi: EP / FL (Otile)-Stejn /. Postoje i drugačije mogućnosti, u

zavisnosti od autorove namjere i iskazne strukture teksta, pa se pripovjedač i fokalizator mogu poklapati, a akter razlikovati, ili se odnositi na neki treći način. Situacija se dodatno komplikuje kada u drugoj verziji teksta opazimo mogućnost višestruke fokalizacije:

Jednog dana je jedan gospodin – zvaćemo ga, da bismo vam olakšali, Stejn – krenuo sa svojim psom u šetnju, dok je njegova žena dremala u sobi. Stejnov duboki bas odjekivao je u holu. Uplašila se od njegovog glasa pošto je bila jako osjetljiva na zvuke. Oh, taj Stejnov glas!

Pripovjedač sebe imenuje prvim licem množine, ali on nije akter u fabuli; upućivanje na Otilinu osjetljivost na zvuke može se tumačiti kao (1) pristrasnost ili (2) osuđivanje preosjetljive žene. U prvom slučaju radi se o dvostrukoj fokalizaciji, o anonimnom fokalizatoru koji može pripadati i pripovjednoj instanci i pristrasnom liku:

EF + FL Otile-Stejn

EF1 + FL2 Otile-Stejn (ako uzmemo u obzir nivoe fokalizacije)

Dakle, pripovjedač se može nalaziti izvan fabule ili unutar nje; fokalizator može biti lik, fokalizacija može varirati po instancama, dolaziti od lika do pripovjedača i obrnuto, stapati se u tekstu u jedan entitet, biti akterska ili svjedočanstvena. Analizirane pripovjedne situacije – različiti odnosi između pripovjednog ja i objekta pripovijedanja – najčešće se nalaze unutar jednog narativnog teksta, kada već na prvim stranicama romana vidimo okvir i odnose pripovjedač/fokalizator/akter, ali se ta situacija može i promijeniti, kada pripovjedač na manje ili više suptilan način varira tačku gledišta, pogotovo u postmodernističkim romanima. Takav postupak za posljedicu ima nestabilnost usljed koje čitalac postaje svjestan fiktivne konstrukcije (Bal 2000: 24–28).

Postženetovska teorija fokalizacije pretrpjela je jak uticaj Baline kritike Ženetovog modela i njenog uvođenja raznih novih termina i izmjena. Suštinski, ona predlaže pet osnovnih modifikacija: 1) izbacuje Ženetovu trodijelnu tipologiju (nulta fokalizacija, interna fokalizacija i eksterna fokalizacija), smatrajući da je fokalizacija

nužna a ne opciona osobina pripovijednih tekstova; 2) redefiniše eksternu fokalizaciju kao postupak koji orijentiše tekst oko percepcije i tačke gledišta pripovjedača; 3) zamjenjuje Ženetov „fokalni lik“ terminom „interni fokalizator“, na koji način uspijeva da izradi sistematsku opoziciju između internih i eksternih fokalizatora/fokalizacija; 4) razlikuje opaziva i neopaziva *fokalizovana* (engl. *focalised*), predmete fokalizacije, stvari vidljive u realnom svijetu naspram stvari vidljivih samo u svijesti ili mašti lika; 5) kao posljedica prihvatanja fokalizatora nejednakog statusa i tekstualne snage (pripovjedača protiv likova), istražuje mehaniku i hijerarhiju predstavljanja percepcije drugih umova, usvajanja tuđe tačke gledišta, predavanja tekstualne fokalizacije podređenom fokalizatoru, ulančavanja ili umetanja fokalizacije – da li se fokalizator vezan za lik (FL) nečega sjeća ili fokalizator-pripovjedač (EP) vidi da se interni fokalizator sjeća i sl (Jahn 2010b: 174).

Pripovijedni nivoi mogu se gotovo neprimjetno mijenjati kroz naoko sitne varijacije u vezi sa izjavnim rečenicama i prenesenim govorom, naravno, u zavisnosti od mogućnosti datog jezika; tako se približno isto suštinsko značenje posmatra kroz različite prizme u narednim primjerima:

„Oh, taj Stejnov glas“, prosiktala sam između zuba. [upravni govor je dat iz diskursa pripovjedača-lika u jednom trenutku, a konferansa ili *tag clause* dolazi iz drugog vremena istog pripovjedača-lika – dakle, radi se o dva nivoa, PL1 i PL2]

Oh, taj Stejnov glas! Ne mogu to više podnositi. [emotivna rečenica pripada istom pripovjedaču-liku, i događaji se odvijaju u istom vremenu – za Mike Bal i emocija je događaj]

“Oh, taj Stejnov glas!” prosiktala je Otile između zuba. [eksterni pripovjedač daje riječ pripovjedaču-liku, i to sa nivoa EP1 na nivo PL2 Otile]

Oh, taj Stejnov glas! Potpuno razumijem zašto Otile to više ne može podnositi. [eksterni pripovjedač, koji je ujedno i fokalizator, pristrasan je u korist Otile, i iskaz se zadržava na istom nivou] (Bal 2000: 30–31).

U posljednjem primjeru govornik se izražava o sebi, a govori i o Otile i njenom mužu, i ukazuje na sebe tako što daje oduška emocijama – to Bal naziva personalnom jezičkom situacijom, a jezik o nekom trećem je za nju impersonalna jezička situacija. Takođe se ove dvije situacije mogu preplitati sa nivoima i okvirima koji formiraju narativni tekst – eksterni pripovjedač uokviruje tekst pripovjedača-lika, ili EP1 može uokviriti tekst koji proizvodi neki EP2, pa EP3 i slično (ovo često čini Šeherezada). Na prvom nivou nekada se pripovjedač eksplicitno ili implicitno obraća čitaocu, a na drugom se akter obraća drugom akteru, ili se u izvjesnim eksperimentima više pažnje obraća na „okvir“ nego na „sadržaj“. Što se indirektnog govora tiče, u njegova glavna distinktivna obilježja spadaju:

- 1) Kazuje se na višem nivou od nivoa na kome se smatra da su riječi u fabuli izgovorene
- 2) Riječi koje je izgovorio akter daju se uz pomoć izričnog glagola i veznika
- 3) Akterove riječi se ponavljaju precizno i detaljno

Nekoliko primjera osvjetljava problem transformacije i interpretacije izgovorenog ili zamišljenog teksta, sa osvrtom na fine nijanse razlike (ne uvijek opazive na prvi pogled) između slobodnog indirektnog govora i pripovijedanja:

Els je rekla: „Ja odbijam da tako nadalje živim.“ [direktni govor]

Els je rekla da odbija da tako nadalje živi. [indirektni govor]

Els je odbila da tako nadalje živi. [slobodni indirektni govor]

Els je bilo dosta svega. [pripovjedni tekst] (Bal 2000: 32–37)

Kod Mike Bal, slično Žeraru Ženetu, postoji podjela na tri osnovna nivoa pripovijesti – na tekst (završenu cjelinu jezičkih znakova), fabulu (niz logično i hronološki međusobno povezanih događaja) i priču (na određeni način prezentovanu fabulu); oni ne postoje nezavisno jedan od drugog, a građa za istraživanje sastoji se samo

iz teksta, dok se priča i fabula moraju heuristički razdvajati iz knjige koju čitalac drži u rukama, zarad dobijanja preciznijeg instrumenta za tekstualnu analizu (Bal 2000: 11–13).

U aspekte priče ubraja se nekoliko aspekata: redoslijed, ritam, frekvencija, likovi, prostor i fokalizacija. Razlike između rasporeda u priči i hronologije fabule nazivaju se odstupanjem od vremena ili anahronijom, a hronologija se čini promjenjivijom ukoliko je fabula komplikovanija, a „klasični“ roman XIX vijeka često koristi ovu mogućnost preturanja stvarnog poretka događanja. Bal se u analizi vremenskih vidova teksta često poziva na Ženeta, a daje i sopstvene primjere nastale po istim šablonima kao Ženetovo navođenje anahronija na samom početku Ilijade. Naravno, u modernoj književnosti se vrlo često i svijest nekog junaka može smatrati 'mjestom' dešavanja, i anahronija viđena kroz takav diskurs mora se označiti *subjektivnom*, nestvarnom anahronijom – ako se lik prisjeća kada je prije nekog vremena vidio ime znanca na spisku poginulih, događaj je sjećanje, a ne viđenje imena na spisku (Bal 2000: 59–68). Ritam se takođe proučava na sličnim osnovama, pa velikih izmjena u odnosu na *Raspravu o pripovijedanju* gotovo da i nema – količina vremena koju događaji zauzimaju (mimetičko vrijeme) i količina vremena koja se troši za njihov opis (dijegetičko vrijeme) dijeli se na nekoliko stepenika: elipsu (vrijeme fabule je prirodan broj, vrijeme priče je 0), sažimanje (VF>VP), scenu (VF=VP), usporavanje (VF<VP) i pauzu (VF=0, VP=n). Granice između susjednih tipova tempa donekle su fluidne, i teško se mogu tačno klasifikovati osim u kontekstu posmatranog pripovjednog teksta. Frekvencija ili učestalost odnosi se na numerički odnos između događaja u fabuli i u priči, i u ovakvom istraživanju usredsređujemo se na prikazivanje sličnosti („zajedničkih imenitelja“) između cikličnih događaja. Pravo ponavljanje dešava se tek kada se događaj javi samo jednom a predstavi više puta, kao u eksperimentalnim romanima, a suprotnost – iterativna prezentacija – javlja se pri jedinom predstavljanju niza događaja, kao kod Flobera i Prusta. I u ovoj taksonomskoj sekciji lako se dolazi do gradiranih odnosa: *jedan događaj-jedna prezentacija*, preko *više događaja-više prezentacija*, *jedan događaj-više prezentacija* do *više događaja-jedna prezentacija* (Bal 2000: 82–94).

U blagom raskoraku sa Butom i Štanclom, a u primjetnom saglasju sa Ženetom, Mike Bal daje argumentovanu teoriju fokalizacije i objašnjava kako referente, tako i označitelje u svojoj maloj teoriji: ovi prvi analitičari brkaju pojmove govorenje i

opažanje, pripovijedanje i viziju ispričanog, jer instanca koja vidi ima drugačiji status nego instanca koja pripovijeda. Termin *perspektiva* daje donekle precizno određenje pojave koju opisuje, ali ukazuje i na pripovjedača i na viziju, a ne nedvosmisleno na entitet što upućuje na pripovjednu radnju. Na kraju, od imenice fokalizacija može se lako napraviti glagol, a i aludirati na tehnički vid nekih drugih umjetnosti koje barataju elementom vizije, kao što su film i fotografija (Bal 2000: 120–121). Fokalizacija je odnos između vizije, instance koja to vidi i onoga što se vidi. Odnos je sadržajna kategorija kada se radi o narativnom tekstu: A govori ono što B vidi da C radi, i ne pripada srednjem sloju (tekst–priča–fabula), nego se oba pola odnosa moraju analizom osvjetljavati. Fokalizator je subjekat fokalizacije, tačka sa koje se elementi posmatraju, i može se nalaziti pri liku ili van njega – po fokalizatorima vezanim za likove (LF) bio je poznat Henri Džejms, a neki drugi pisci često su „skakali“ sa jednog LF na drugi i davali raznolike verzije istog događaja. Takođe se dešava da fokalizacija sa LF prelazi na EF i obrnuto, pogotovo kada se prikazuju stanja svijesti, misli, emocije i percepcija. Važno je obratiti pažnju i na fokalizovani objekat, i utvrditi koji subjekat ga fokalizuje, a kao objekat može služiti neki lik, ili pak zemlja, prostor, mjesto – slika koju dobijamo o objektu govori kako o objektu tako i o subjektu i njegovoj moralno-ideološkoj poziciji. Dakle, osnovna pitanja u tom slučaju glase: *šta* lik fokalizuje, *kako* to radi i *ko* u stvari fokalizuje (Bal 123–126).

Jedan naizgled banalan događaj može se fokalizovati na više načina:

Marija je učestvovala u demonstracijama.

Vidio sam da je Marija učestvovala u demonstracijama.

Els je vidjela da je Marija učestvovala u demonstracijama.

Prvi primjer nam prikazuje dešavanja kroz eksternu fokalizaciju, tj. EF nije dio fabule; drugi pokazuje lični fokalizator sa uklopljenom rečenicom [LF(ja)-u] , a treći pokazuje aktera u trećem licu, sa istom narativnom strukturom [LF(Els)-u]. Drugi primjer ipak ostavlja otvoreno pitanje ko je opazio osobu koja gleda Mariju – moguća su dva odgovora, i to da eksterni fokalizator fokalizuje LF (na uokvirenom nivou), ili da lični fokalizator fokalizuje LF (na uokvirenom nivou). U trećem primjeru je moguća jedino

eksterna fokalizacija, koja kao niži nivo obuhvata LF(Els). Tako se dolazi do zaključka da postoje različiti nivoi fokalizacije, ali i da eksterni fokalizator uvijek daje dozvolu internom da fokalizuje na nižem nivou – EF ostaje instanca sa sveobuhvatnim viđenjem. Bal signale koji označavaju prelazak sa nivoa na nivo naziva spojnim znacima, kao „vidjeti“, „čuti“, „sanjati“ i slično, ali oni se ne javljaju uvijek tako istaknuti, i katkad se moraju iščitavati iz teksta. Isto tako se EP može saživjeti sa percepcijom LF, pa stvarati dvosmislenost u fokalizaciji, kada čitalac ne zna tačno ko vidi događaje, lik ili entitet van fabule (Bal 2000: 131–134). Postavke Mike Bal o naratologiji umnogome su uzdrmale objektivističke iluzije, prisutne u umjetničkoj teoriji do duboko u XX vijek, što je izmijenilo epistemologiju ove grane nauke, a imalo i posljedica po posmatranje tekstova drugih, nefikcionalnih žanrova, pa se tako i u egzaktne nauke uselila subjektivnost, naspram „bezličnosti“ eksperimenta (Mirković 2000: 194).

U *Teoriji pripovijedanja* (*Theorie des Erzählens*, 1979) Franc Štancl rekonceptualizuje tri pripovijedne situacije kao zbirne proizvode tri temeljne osobine: „lica“ (zasnovanog na kontinuumu prvog/trećeg lica), „načina“ (zasnovanog na kontinuumu pripovjedača/reflektora) i „perspektive“ (zasnovanog na kontinuumu sveznanja/ograničene tačke gledišta). U ovom modelu narativne situacije zauzimaju tri segmenta „tipološkog kruga“, a svaka sa strane ima drugi segment koji stoji kao model prelaznih oblika. Kako ističe autor, kružni nacrt ne samo da omogućuje beskrajn broj tačaka na koje se mogu postaviti paradigmatičke, prelazne i teorijski moguće forme, nego štaviše svaki položaj na krugu neposredno pokazuje stepen odstupanja od normi dotičnog standardnog primjera (Jahn 2010d: 365). Prvi sastavni dio sadrži se u pitanju „ko pripovijeda?“, na koje odgovor glasi: pripovjedač, koji može izgledati čitaocu kao samostalna ličnost ili se unekolike povući iza pripovijedanog teksta, tako da je za čitaoca praktično nevidljiv. Istinska pripovijest predstavlja se kroz pripovjedača (u ličnoj ili bezličnoj ulozi) i kroz reflektora. Njih dva zajedno obrazuju kategoriju načina (njem. Modus) u tipičnoj narativnoj situaciji. Pod načinom se podrazumijeva zbir mogućih izmjena načina pripovijedanja između polova pripovjedača i reflektora: pripovijedanje znači da čitalac stiče utisak da se pred njim nalazi neki djelatnik (vršilac) koji priča priču, a predstavljanje znači da se pred čitaocem ogleda fiktionalna stvarnost unutar svijesti o

nekom modelu svijeta izgrađenog u romanu, koji kod njega rađa iluziju neposredovanosti opažanja izmišljenog (Stanzel 2008: 70–71). Tipične pripovjedne situacije ostvaruju se i kroz trijadu način, lice i perspektiva; svaki od ovih konstituenata omogućava velik broj realizacija, koje dopuštaju da se predstave kao formalni kontinuumi, jer postepeno i neprekidno ispunjavaju rastojanje ili skalu između dviju ekstremnih mogućnosti. Inače, Štancl se argumentovano protivi uvođenju, ili bolje rečeno, svodenju na binarne opozicije, koje su već postale opšte mjesto strukturalističke lingvistike i na njoj zasnovanih škola književne analize. Isto tako naglašava da se više istraživačkih mogućnosti otvara kroz trijadni nego kroz dijadni ili monadni model (kao kod teorije Kete Hamburger, koja predviđa vječito prisutnu instancu – proizvođača diskursa, čak i kada se radi o tekstovima bez vidljivog naratora, npr. u nekim Hemingvejevim pripovijetkama). Tako nam tabelarno daje sljedeći spektar opozicija:

Formalni kontinuum načina	Opozicija pripovjedač – nepripovjedač (reflektor)
Formalni kontinuum lica	Opozicija identitet – neidentitet (područje postojanja pripovjedača i likova)
Formalni kontinuum perspektive	Unutrašnja – spoljašnja perspektiva (perspektivizam – aperspektivizam)

(Stanzel 2008: 75–76)

Neke vrline i mane Štanclovog grafičkog prikaza teorije zapazila je i Dorit Kon u studioznom članku pod naslovom „Opasavanje pripovijesti“ (“The Encirclement of Narrative”); kružni poredak narativnih oblika istovremeno može upisivati povezane tipove naporedno (što porodična stabla ne mogu), obrađivati višestruke varijable (što linearni redovi ne mogu), i gradirati opozicije (što uokvirene kvadripolarne sheme ne mogu). Ipak, na trenutke se čini da njemački teoretičar od svog kruga pravi cilj, a ne heurističko sredstvo (Cohn 1981: 161). Osnovna objašnjenja opozicija ne ostavljaju mjesta sumnji, budući da Štancl daje odgovarajuće primjere iz obilja građe koju je proučio; tako za klasičnog predstavnika naracije prvog lica nalazi Selindžerovog *Lovca u žitu* (Salinger, *The Catcher in the Rye*):

Ako baš hoćete o tome da slušate, prvo biste vjerovatno željeli da znate gdje sam rođen, i kako mi je izgledalo šugavo djetinjstvo, i kako su mi roditelji bili zauzeti i sve to prije nego što sam se ja rodio, i sve te budalaštine u fazonu Dejvida Koperfilda, ali ne da mi se da u to ulazim.

Kada bi se ovaj odlomak morao prebaciti u treće lice, tj. ukinuti lično jedinstvo između Holdena i pripovjedača, i uvesti drugog pripovjedača koji postoji van predstavljenog svijeta romana, naišlo bi se na velike teškoće. Tada bi se lik prvog lica pripovijedanja Holdena Kolfilda morao presjeći u dvije figure, jednu koja nadgleda šta se dešava u svijetu romana, a drugu koja se nalazi unutar tog svijeta. Za jednog pravog pripovjedača čakki pojednostavljen sistem Holdenovih ocjena i mišljenja bio bi isto tako nepodesan kao način izražavanja pripovjedača u prvom licu sproveden iz tinejdžerskog slenga. Ukoliko se želi nasuprot tome za cilj transpozicije postaviti pripovijedanje u trećem licu po modelu *Portreta umjetnika*, tada bi se morao eliminisati Holden Kolfild kao pripovjedač. Pored toga, izgubio bi se i izraziti karakter ovih romana koji odiše ispovijednim diskursom, što se ne očituje tako jasno u romanima sa reflektorima. Za drugu opoziciju, između unutrašnje i spoljne perspektive, Štancl nalazi podesan primjer u *Portretu umjetnika* kada Stiven čeka na red za ispovijest:

Zavjesa se iznenada razmakla. Pokajnik je izašao. On je bio sljedeći. Ustao je užasnut i naglo ušao u ispovijedaonicu. Konačno se desilo. Klekao je u tihoj tmini i podigao pogled na bijelo raspeće okačeno ispred njega. Bog je vidio da mu je žao. Priznaće sve grijehe. Ispovijest će mu biti duga, duga. Tada će svi u kapeli znati kakav je grešnik bio. Neka znaju. Istina je. Ali Bog je obećao da će mu oprostiti ako zažali. Žalio je. Sklopio je ruke i podigao ka bijeloj prilici, moleći se svim drhtavim tijelom, klataći glavom naprijed-nazad kao izgubljen, moleći se cvilećim usnama.

Čitalac baca konstantan pogled u Stivenov duh počevši sa rečenicom „Bog je vidio da mu je žao“, a zaključno sa rečenicom „Žalio je.“ Dijelovi teksta prije i poslije

spadaju u objektivniju naraciju trećeg lica, i samim tim svjedoci smo dviju suprotnih perspektiva na vrlo malom prostoru, gotovo neprimjetno uklopljenih jedna u drugu (Stanzel 2008: 82–84).

Kao posljednju opoziciju ukratko razmatra odnos i razlike između pripovjedača i reflektora u kategoriji načina, na primjeru iz drugog poglavlja *Uliksa*, kada gospodin Disi, direktor škole u kojoj mladi Dedalus radi, ogorčen i ustreptao piše pismo novinama povodom „razotkrivene“ zavjere oko „podmetnute“ stočne bolesti. Fragment na malom prostoru pokazuje prelaz sa sveznajuće narativne na reflektorsku funkciju:

Sve sam iskazao krajnje sažeto, reče gospodin Disi. Reč je o šapu i slinavki. Samo pogledajte. O tome ne može biti sporenja.

Dopustite da zauzmem malo vašeg dragocenog prostora. Ta doktrina *laissez faire*, tako česta u našoj istoriji. Naša trgovina stokom. Put kojim su kretale sve naše nekadašnje industrije. Pripadnici liverpulskog kruga koji su osujetili planove o luci u Golveju. Evropa u plamenu. Isporuke žita kroz uske vode kanala. Savršena nepokolebljivost ministarstva poljoprivrede. Oprostite zbog klasične aluzije. Kasandra. Zbog jedne žene koja nije bila bolja no što je morala biti. Da pređemo na konkretno pitanje.

Drugi paragraf citata sadrži odbljeske Stivenove svijesti i ilustruje proces ovlašnog čitanja teksta koji je napisao gospodin Disi, dakle, radi se o reflektoru, a ne o prvom ili trećem licu pripovijedanja. Kada bi se sadržaj ovog odlomka stavio u usta nekoj pripovjedačkoj figuri, bitno bi se izmijenio njegov sadržaj. Glavna težina na taj način ispričanog teksta više ne bi bila u subjektivnim utiscima koje pismo ističe u svijesti reflektorske figure, nego u stvarnom sadržaju pisma (Stanzel 2008: 85).

Najveće zamjerke koje je Konova uputila Štanclu nalaze se upravo u domenu prelaska iz prvog u treće lice pripovijedanja i obrnuto, za koji on kaže da se dešava bešavno, neprimjetno i neoznačeno. Prelaz iz figuralnih u autobiografske romane povezuje tekstovima kao što su poglavlja *Uliksa* „Lestrigonci“ i „Protej“, a kao ključni primjer unutrašnjeg monologa uzima „Penelopu“. Da bi potkrijepio tezu o neoznačenoj

osobini zamjeničke reference u tekstovima koji se usredsređuju na unutrašnji život protagoniste, poziva se na tri različite vrste tekstova:

1) na neke moderne eksperimentalne romane, kao Frišove (njem. Frisch) ili Vonegatove (engl. Vonnegut), ali previđa da se zamjenički odnosi tu namjerno krše da bi ilustrovali haotična zbivanja i nedostatak logike

2) na autobiografske romane, poput *Henrija Ezmonda*, gdje narator često upućuje na sebe u trećem licu, ali Štancl smeće s uma da je to figura enuncijacije (iskazivanja), i da se ne odnosi samo na svijest

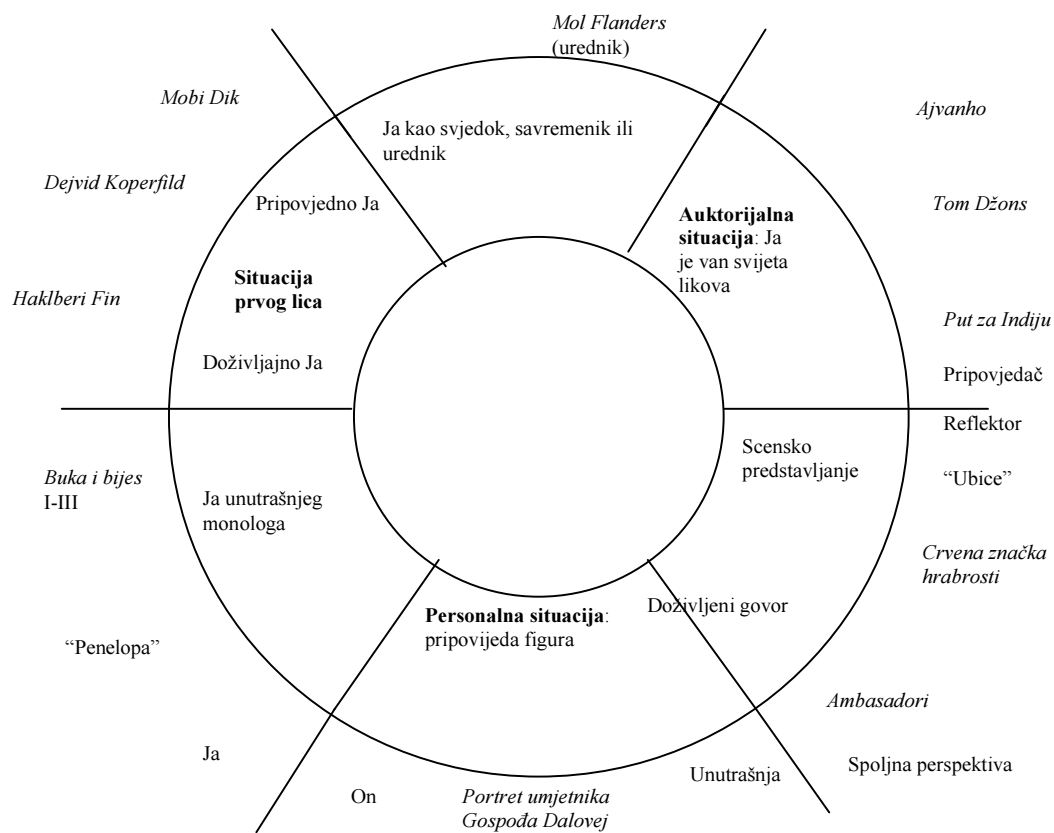
3) na romane koji uokviruju segmente prvog lica unutar konteksta trećeg lica, poput poglavlja „Kalipso“ u *Uliksu*; ipak, i tu se u unutrašnjem monologu koristi jedno gramatičko vrijeme, a u naraciji drugo, a i kada bi uloga zamjenica bila zamjenjiva, ne bismo mogli razabrati šta misli gospodin Blum, a šta nam saopštava sveznajući pripovjedač koji ga gleda dok u kuhinji jede i hrani mačku

Štancl, u stvari, zanemaruje citatnu prirodu umetnutih unutrašnjih monologa, a s tim i promjenu govornika koja se dešava svaki put kada se izmjenjuju reference trećeg i prvog lica u tekstovima ovog tipa. Poglavlje „Kalipso“ je svakako izrazito heterodijegetički tekst, bez obzira na to koliko štedro umeće monološke citate (Cohn 1981: 166–168). Njegov argument povodom razlikovanja narativne situacije prvog i trećeg lica ipak je dosta solidan – pomoću predstavljanja sistema tri tipične pripovjedne situacije definiše se glavna razlika između ličnog Ich-pripovjedača i auktorijalnog Er-pripovjedača kao posljedica pripadnosti odnosno nepripadnosti pripovjedača predstavljenoj stvarnosti, fikcionalnom svijetu u kome likovi žive. Pripovjedač u prvom licu razlikuje se po tome od auktorijalnog pripovjedača u trećem licu kroz tjelesno učvršćen položaj u fikcionalnom svijetu. Drugim riječima, pripovjedač u prvom licu ima na raspolaganju „tjelesno Ja“ (njem. „Ich mit Leib“) u svijetu likova, a auktorijalni pripovjedač, koji štaviše nekad govori „ja“ kada se odnosi na samog sebe, nasuprot tome nema na raspolaganju bilo unutar bilo izvan fikcionalnog svijeta likova više od jednog „tjelesnog Ja“. U auktorijalnom romanu ovo auktorijalno tijelo ostaje goli funkcionalni mehanizam koji otprilike sjedi za pisačim stolom i vuče pero po papiru i koji stoga

auktorijalno Ja ne određuje egzistencijalno. Sasvim je drugačije sa pripovjedačem u prvom licu klasične, tj. kvaziautobiografske forme Ich-romana; njegovo Ja je potpuno konkretno „tjelesno ja“, dakle, njegova tjelesnost je dio njegovog postojanja koje se kao doživljajno Ja pokazuje čitaocu (Stanzel 2008: 123–124).

Raspravljajući o dosta čestom zbiru postupaka u modernoj prozi, Štancl obraća pažnju i na izvjesne načine prikazivanja unutrašnjeg svijeta: unutrašnji monolog, doživljeni govor i personalna narativna situacija, kao i forme reflektorskog načina, pretpostavljaju neposredovanost, tj. iluziju direktnog pogleda u misli likova. Moderna pripovjedna književnost poklonila je više pažnje prikazivanju svijesti barem kao jednom drugom vidu prikazane stvarnosti i pored toga razvila vrlo razuđen instrumentarijum formi predstavljanja. Jedna od najvažnijih konsekvenci po tumačenje proizlazi neposredno iz izbora između unutrašnje ili spoljne perspektive: podjela predstavljanja unutrašnjeg svijeta na zasebne likove neke pripovijesti i posljedice koje se iz ovoga rađaju po upravljanje simpatijama čitaoca. I odbijanje privilegije unutrašnjeg gledanja pojedinom liku je (negativan) oblik upravljanja naklonošću, koji u svojim pričama često primjenjuje Hemingvej. Prikazivanje unutrašnjeg svijeta je krajnje djelotvorno sredstvo upravljanja simpatijama, iz razloga što i pored toga subliminalno proishodi uticaj čitaoca u korist uobličene pripovijesti. Što čitalac više saznaje o najintimnijim motivima za stav nekog lika, to će veća biti njegova spremnost da održava saosjećanje, trpeljivost i toleranciju prema stalnom stavu ovog lika. U nekim slučajevima može se javiti jednaka podjela težine na dva ili više likova u čiju se svijest čitalac unosi, pogotovo prilikom jasnog prebacivanja simpatija čitaoca na figuru pretpostavljenu tokom prikazivanja unutrašnjeg svijeta. Tako se dešava sa glavnim likovima u *Zaljubljenim ženama* (*Women in Love*), ali u pripovijetki Margaret Drebl (engl. Margaret Drabble) „Iglene uši“ (“The Needle’s Eye”) od ukupno tri glavna lika dominantno nam se nudi pogled u dušu samo dvoma, supruzi i njenom prijatelju pravozastupniku, ali ne i mužu. Takođe se slična analiza nameće u romanu Džejn Ostin *Razum i osjećajnost* (*Sense and Sensibility*), čije su junakinje dijametralno različite sestre, Elinor (razum) i Marijana (osjećajnost); čitalac održava stalan uvid u misli i osjećanja Elinor, ali s druge strane mu je nedostupan neposredovan pogled u svijest Marijane (Stanzel 2008: 172–175).

Ova vrlo korisna i uravnotežena knjiga zaslužuje i detaljniji prikaz kako bi se bolje shvatilo teorijsko-metodološko polje koje zahvata, ali to je teško izvodljivo u okviru pregleda naratoloških škola koji pokriva vremenski period od skoro osamdeset godina. Za sam kraj sumarnog prikaza Štanclove teorije, donosimo pojednostavljenu reprodukciju njegovog dijagrama, sa zadržanim osnovnim kategorijama i najpoznatijim primjerima iz književnog korpusa:



Naredno bitno ostvarenje naratološke struke dala je pripadnica telavivske škole Šlomit Rimon-Kenan, i nosi naziv *Narativna proza: savremena poetika* (Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983). Objavljeno je i na srpskom (2007. godine), te će iz tog izdanja i doći svi citati u trenutnom kratkom prikazu značaja ove knjige.

Poslije razuđene taksonomske teorije Źerara Źeneta i kruŹnog dijagrama Franca Źtancla postalo je oĉito da je vrlo teŹko dati samjerljiv doprinos naratologiji kada prouĉavalac zacrta cilj da ostavi trag sliĉne duŹine ili dubine – na svu sreću, Rimon-Kenan to sebi nije dala u zadatak, nego je oveći prostor u knjizi posvetila rezimiranju Źenetove teorije pripovijedanja, i na njegovoj trijadnoj osnovi *histoire / r cit / narration* strukturirala studiju po poglavljima Priĉa (II i III), Tekst (IV, V i VI) i Pripovijedanje (VII i VIII). Dok je „priĉa“ slijed događaja, „tekst“ je govorni ili pisani diskurs koji preduzima da ih ispriĉa, tj. tekst je ono Źto ĉitamo. U njemu se događaji ne pojavljuju obavezno u hronoloŹkom redu, osobine likova rasute su po ĉitavom tekstu, a svi elementi pripovjednog sadrŹaja predstavljeni su kroz neku prizmu ili perspektivu („fokalizatora“). Ćin ili proces proizvođanja teksta zove se „pripovijedanje“, i unutar samog teksta (ne u empiriji), komunikacija podrazumijeva fikcionalnog pripovjedaĉa koji pripovijest saopŹtava fikcionalnom narateru (Rimon-Kenan 2007: 12). U uvodu knjige daje se kratak pregled narativnih gramatika, koje su u ovom poglavlju već opisivane, pa nije nuŹno navoditi ih detaljno – radi se, dakle, o najavi dubinske strukture koju daje Stros, pa razrađuje Gremas, i zatim, o naĉinima imenovanja vaŹnih i sporednih događaja kod Barta i Ćetmena (jezgrima i katalizatorima/satelitima).

Malo viŹe paŹnje nego mnogi strukturalistiĉki teoretiĉari Rimon-Kenan posvećuje pojmu lika, koji je već od poĉetka XX vijeka u proznoj praksi, a pogotovo 60-ih i 70-ih u narativnoj teoriji doveden pod veliki znak pitanja, dotle da je Elen Siksu (fr. H l ne Cixous) smatrala da ne postoji samo jedno Ja, nego da ih ima viŹe, ĉime se stari stabilni ego raspada. Ćak ako je lik u postmodernoj knjiŹevnosti sveden na puko ukrŹtanje razliĉitih sila i događaja, ne preporuĉuje se „ubijanje“ lika u romanima XIX vijeka i ranijih epoha.

S jedne strane, semiotiĉki pristup likovima nalaŹe da oni gube povlaŹeni poloŹaj u djelu i tekstualizuju se kao obrasci ponavljanja, a s druge strane, mimetiĉke teorije smatraju da se knjiŹevni likovi modeluju prema predloŹcima iz objektivne stvarnosti, u ĉemu prednjaĉi Bredlijeva (A.C. Bradley) analiza Źekspirovih likova, kada bivaju istrgnuti iz konteksta i ĉak se rekonstruiŹu događaji kojih u tekstu nema, ali se uklapaju u „profil“ tih vrŹilaca radnje. Oba ova ekstremna glediŹta moŹda ukazuju na razliĉite aspekte narativne proze, jer na nivou teksta likovi su ĉvoriŹta neke verbalne zamisli, a na

nivou priče oni su neverbalne ili predverbalne apstrakcije ili konstrukti, djelimično nalik čovjeku. Likove je na vršioce radnje sveo još Aristotel, a to su formalisti i naučnici poslije njih samo radikalizovali, budući primorani da krenu od najsvedenijih pretpostavki za svoje gramatike pripovjednih tekstova; Prop ih zove „djelokruzima radnje“, Grema „aktantima“, s tim da aktanata ima samo šest (pošiljalac, objekat, primalac, pomagač, subjekat i protivnik), a aktera bezbroj. Rečenica „Pjer i Pol daju jabuku Mariji“ sadrži dva aktera (Pjera i Pola) koji funkcionišu kao jedan aktant, a „Pjer kupuje sebi kaput“ ima jednog aktera (Pjera) koji funkcioniše i kao pošiljalac i primalac. Ipak, pošto i predmeti i događaji u prozi postoje zbog lika, tako se ovaj centralni pojam ne bi mogao izbaciti iz rasprave a da umjetnička proza značajno ne izgubi na smisaonom kvalitetu. U nekim pripovijestima lik je podređen radnji (Sindbad moreplovac), a u nekima je radnja podređena shvatanjima lika, kao u *Zločinu i kazni* – između ova dva ekstrema postoji puno proznih tekstova sa manje izraženim razlikama u dominaciji jednog ili drugog fenomena (Rimon-Kenan 2007: 42–50).

Tri naredna poglavlja posvećena su instanci teksta, i svako ponaosob obrađuje odnos teksta prema vremenu, karakterizaciji i fokalizaciji; prvo među njima pretežno sumira vrlo iscrpnu Ženetovu raspravu na tu temu i daje nove primjere za kategorije redoslijeda, trajanja i učestalosti, ali ostajući u njegovom pojmovnom okviru, drugim riječima, ne praveći veći iskorak iz poznatog terminosistema. U domenu karakterizacije raspravlja se o formiranju lika, i Rimon-Kenan navodi da postoje dva osnovna tipa tekstualnih indikatora karaktera: neposredno definisanje i posredno predstavljanje. U prvom slučaju, osobina se imenuje pomoću pridjeva („on je bio dobrodušan“), apstraktne imenice („njegova dobrota nije imala granice“) ili neke druge vrste imenice („bila je pravo đubre“). U drugom slučaju, osobine se ne imenuju nego se na različite načine prikazuju i egzemplifikuju, pa se čitaocu ostavlja da izvodi zaključke o podrazumijevanim osobinama. Tako u direktno definisanje spada iskaz: „Izabela Arčer bila je mlada djevojka sa puno samostalnih nazora. Njena mašta radila je vrlo živo...“ Uz jednu ogradu, naime, da ovakve iskaze može sa vjerodostojnošću dati najautoritativniji glas u tekstu, tj. „sveznajući pripovjedač“, a svakako ne njeni sugrađani, neki ludak ili moralno kompromitovani lik. Indirektno predstavljanje postoji kada se osobina egzemplifikuje i pokazuje, ali se ne pominje, i u njega spadaju sljedeće tehnike:

Radnja – uobičajeni postupci, kao Ivlino brisanje prašine kod Džojsova, otkrivaju statički aspekt lika, ali jedinstvene radnje, kao neko ubistvo, doprinose dinamici sižea i uzrokuju preokrete u proznom tekstu

Govor – bilo kao razgovor bilo kao razmišljanje, on karakteriše lik koji govori i likove o kojima se govori; govor može ukazivati na mjesto življenja, obrazovanje ili profesiju, a pogotovo se može iskoristiti u analitičke svrhe ako se radi o heteroglosiji (u modernim romanima teško je naći ijedan bez upliva nekog stranog jezika)

Spoljašnji izgled – iako je teorija fizionomike odavno osporena, ostavila je dubok trag na prozu XIX vijeka, a i danas je moćno sredstvo u naraciji, kada se metonimijski uz neprivlačno lice stvara utisak pokvarenog karaktera; na neke fizičke crte lik nema uticaj (boja očiju, veličina ušiju), ali na neke ima (frizura, odjeća i sl.)

Okruženje – fizičko (soba, kuća, grad, zemlja) i ljudsko (porodica, posao, društvo) koristi se u metonimijske svrhe koje osim kontingentnosti imaju i uzročnu vezu (oronula kuća Foknerove gospođice Emili metonimija je njene dekadencije, a i propadanje kuće je rezultat njenog morbidnog temperamenta) (Rimon-Kenan 2007: 77–86)

Potcrtavanje putem analogije zavisi od prethodno drugim sredstvima utvrđenih crta karaktera, i nije ekvivalentno ni direktnom definisanju ni indirektnom predstavljanju; siv i turoban pejzaž nije sam po sebi dovoljan da ukaže na pesmizam lika, ali ga može pojačati ako je već ranije otkriven u tekstu. Analogija je čisto tekstualna veza, nezavisna od uzročnosti u priči, i dijeli se u tri vrste:

Analogna imena – paralele sa likom se uspostavljaju na četiri načina: (1) vizuelno, slovo O označava debeo lik, slovo I mršavi; (2) akustički, npr. zujanje muva u imenu Belzebub, (3) artikulaciono, kada se ime Gredgrajnd izgovara sa naporom, i (4) morfološki, kada se morfema *bik* ('boeuf') sadrži u prezimenu Bovari (ovoj kategoriji bliske su semantičke veze između skorojevića i prezimena Njusam, sovjetskog društva i imena Karijerista, Brbljivac ili Sociolog, umjetnosti i prezimena Dedalus)

Analogni pejzaži – krajolik je obično nezavisan od čovjeka, ali ga on i oblikuje; u *Orkanskim visovima* javlja se prava analogija između „divljih“ Ketrin i Hitklifa i njihovog doma, kao i „pitomih“ Lintonovih i njihovog imanja

Analogija između likova – sličnost ili kontrast između pojedinih likova potcrtava njihove osobine međusobno, kao što se vide razlike između Kordelije s jedne i Gonerile i Regane s druge strane, ali i sličnost, jer u prvoj sceni Koredlija se prikriva, a njih dvije prenaplaćavaju vrline (Rimon-Kenan 2007: 86–90)

Termin „fokalizacija“ Rimon-Kenan preuzima od Ženeta, da označi posredovanje priče u tekstu; taj ugao posmatranja verbalizuje pripovjedač, ali on ne pripada nužno njemu samom. Upotrebom pojma fokalizacije izbjegavaju se specifično vizuelne konotacije „tačke gledišta“ ili „vizije“, ali ni on sam nije oslobođen fotografsko-optičkih elemenata, pa ga valja proširiti semama kognitivne, emotivne i ideološke orijentacije. Dobra osobina Ženetovog pojma i osnove na kojoj stoji nalazi se u tome da ne tretira problem „ko vidi?“ i problem „ko govori?“ kao da su jedan jedini. Narativna instanca može pripovijedati o nečemu što je neko drugi (ili druga narativna instanca) vidio, pa pripovijedanje i fokalizacija mogu pripadati instanci A i instanci B u istom tekstu. Tako se razdvojenost Stivena fokalizatora i prikrivenog pripovjedača jasno vidi u jeziku sa početka *Portreta umjetnika*:

Tu priču mu je ispričao otac; otac ga je gledao kroz staklo: lice mu je bilo maljav.

On je bio mali zeka. Krava je prošla drumom gde je živela Bern: ona je prodavala bombone kao limunove kriške. (Džojls 1984: 7)

Jezik sadrži djetinjaste izraze i opažanja djeteta, ali to nije Stivenov jezik, i on nije pripovjedač u ovom odlomku (pored toga, Stiven još uvijek mokri u krevet, vidljivo u narednom paragrafu romana). U pojedinim odlomcima *Velikih očekivanja* pripovjedač je zreli Pip, a fokalizator Pip kao dječak – pripovjedač koristi vokabular odraslih, a doživljajni Pip je u to prošlo vrijeme imao možda desetak godina starosti, premalo za

usvajanje imenica kao *accessories* i *appendage*. Dakle, fokalizacija i pripovijedanje su dvije različite aktivnosti, u figuralnoj naraciji centar svijesti je fokalizator, a onaj ko koristi treće lice je pripovjedač, u slučaju retrospektivne naracije prvog lica pripovijedanje i fokalizacija opet se razlikuju. Fokalizator je dio predstavljenog svijeta i u pripovijedanju trećeg lica i u retrospektivnom pripovijedanju prvog lica, sa jedinom razlikom u identitetu pripovjedača (Rimon-Kenan 2007: 92–95).

Fokalizacija se u ovom priručniku stavlja naspram dva kriterijuma: naspram priče i naspram dosljednosti, pa tako u odnosu na priču fokalizacija može biti spoljašnja ili unutrašnja. Ova prva bliska je instanci pripovjedača i Bal je naziva pripovjedač-fokalizator (česta kod Fildinga, Balzaka i Tekerija, a i kod pripovijesti u prvom licu kada se pažnja ne obraća na doživljajno nego na pripovjedno Ja), a druga se nalazi unutar predstavljenih događaja (Sartoris Snoups u „Paljenju ambara“ i mladi Pip kod Dikensa). Spoljašnji fokalizator može posmatrati objekat spolja (Avram ide da žrtvuje Isaka) ili iznutra (Mirjam u *Sinovima i ljubavnicima*), a i unutrašnji fokalizator može posmatrati objekat sa obe strane (Moli Blum misli o sebi, ili ljubomorni muž posmatra spavaću sobu u Rob-Grijeovoj *Ljubomori*). Što se stepena dosljednosti tiče, fokalizacija se može fiksirati na jednog učesnika, kao u romanu *Šta je Mejzi znala*, a dešava se da fokalizatora bude i više, kao u *Buci i bijesu*; isto tako se i subjekti objekti fokalizacije mogu mijenjati, ukoliko pisac smatra da to pospješuje efekat djela (Rimon-Kenan 2007: 96–99).

U različite aspekte fokalizacije Rimon-Kenan ubraja:

Opazajni aspekt (sastoji se iz prostora i vremena) – služeći se tradicijom Uspenskog, poredi opoziciju spoljašnja/unutrašnja fokalizacija sa parom ptičja perspektiva/perspektiva posmatrača; panoramski pogled često nam daje uvod ili završetak priče, ali je nemoguć u slučaju lika-fokalizatora; spoljašnji fokalizator ima na raspolaganju sve vremenske dimenzije, a unutrašnji je ograničen na „sadašnjost“ likova

Psihološki aspekt – sastoji se od fokalizatorove svijesti i emocija; ova prva komponenta znači da je znanje spoljašnjeg fokalizatora neograničeno (a kad izgleda da nije, to čini iz retoričkih razloga), dok unutrašnji fokalizator ima ograničeno znanje;

emocionalna komponenta podrazumijeva da se po analogiji spoljašnja/unutrašnja fokalizacija formira i razlika subjektivno/objektivno doživljavanje

Ideološki aspekt – opšta idejna slika svijeta predstavlja se kroz norme pripovjedača-fokalizatora, a ako ima drugih ideologija, one se procjenjuju sa ove prve, „više“ pozicije; međusobni odnos više ideologija Bahtin je vidio kao polifoniju, više glasova koji se u tekstu sukobljavaju; norme fokalizatora mogu biti implicitne, ali i eksplicitno formulisane (Rimon-Kenan 2007: 100–105)

Još od vremena kada je Vejn But predložio pojam nepouzdanog pripovjedača, stepen (ne)pouzdanosti koji pokazuje taj narator jedno je od ključnih pitanja koja retorički naratolozi proučavaju. Za Buta je nepouzdan pripovjedač onaj koji se ne ponaša u skladu sa normama djela, tj. normama implicitnog autora. Za većinu kritičara koji ga slijede, razlika između pouzdanih i nepouzdanih pripovjedača zasniva se na stepenu i vrsti distance koja razdvaja vrijednosti, ukus i moralne procjene datog pripovjedača od normi implicitnog autora. Opšti učinak nepouzdan naracije nalazi se u tome što preusmjerava čitaočevu pažnju sa nivoa priče na nivo diskursa koji zauzima govornik, i u tome što u prvi plan ističe posebnosti pripovjedačeve psihologije (Nünning 2010: 495–496). Najzanimljiviji dio knjige Šlomit Rimon-Kenan upravo se nalazi u sedmom poglavlju („Pripovijedanje: nivoi i glasovi“), u kome se argumentovano suprotstavlja Četmenovom dijagramu sa šest instanci komunikacije od stvarnog autora preko implicitnog autora i naratora, pa preko naratera i implicitnog čitaoca do stvarnog čitaoca; za nju implicitni autor nema glas, on je nijem, i ne učestvuje u komunikaciji, već se u čitačevoj svijesti shvata kao konstrukcija na sklapanje. Isto tako nijem je i implicitni čitalac, pa njih dvojica ne učestvuju u procesu komunikacije u strogom smislu. Drugi prigovor Četmenu tiče se statusa pripovjedača i naratera, pošto ih smatra nužnim učesnicima u procesu narativne komunikacije. U svakoj priči mora postojati neko ko je priča, pa čak i u slučaju navođenja samo dijaloških replika ili listanja zaboravljenih dnevnika. Rimon-Kenan ima minimalnu definiciju pripovjedača koja glasi da je to instanca koja barem pripovijeda ili preduzima neku aktivnost koja služi potrebama pripovijedanja. Pripovjedač je samo manje ili više uočljiv u tekstu, kao i narater, koji je

instanca kojoj se (u najmanju ruku) implicitno obraća pripovjedač. Tako su od Četmenovih šest učesnika za nju važna samo četiri, bez implicitnog autora i implicitnog čitaoca (Rimon-Kenan 2007: 111–113).

Na naratere se do tada nije obraćalo ni izdaleka onoliko pažnje kao na naratore, ali su i oni nužni elementi narativne proze kao i pripovjedači; nekada su personalizovani, a nekada nisu, a uvijek im se obraća pripovjedač, i kriterijumi za klasifikaciju pripovjedača važe i za naratere. Ako za kriterijum uzmemo narativni nivo, možemo razlikovati naratere koji su 'iznad' primarne pripovijesti (oni su ekstradijegetički) i one koji su likovi u priči (intradijegetički). Ekstradijegetičkim naraterima može se obraćati direktno neki pripovjedač, kao sultan u *Hiljadu i jednoj noći*, dok se intradijegetičkim naraterima nužno obraća pripovjedač, kao što se Šeherezada obraća sultanu i Marlou kazuje svoje doživljaje saputnicima sa *Neli*. Po stepenu učešća u priči, razlikujemo naratere koji učestvuju u pripovijedanim događajima (kao Valmon i Sesil u *Opasnim vezama*) i one koji ne učestvuju (kao psihijatar u *Portnojevoj tugovanki*). Mogu takođe biti prikriveni ili vidljivi, kada su samo nijemi primaoci pripovjedačeve poruke ili se vide kroz zaključke pripovjedača i njegove odgovore na moguća pitanja, kao i primjedbe i komentare (*Kenterberijske priče*).

I narateri mogu zauzeti nepouzdanu ili pouzdanu poziciju u filtriranju ideoloških elemenata pripovijesti – ekstradijegetički narater (paralelan ili istovjetan sa implicitnim čitaocem) smatra se pouzdanim, a intradijegetički narateri su često nepouzđani, i vrijednosti implicitnog čitaoca koje je prizvao implicitni autor dolaze u raskorak sa vrijednostima naratera koje je evocirao pripovjedač. Tako Tristram Šendi na jednom mjestu uporno naziva svoga naratera „Gospodo“, ističući njegovu nepažnju prilikom čitanja tog složenog romana. Ona nije u ulozi ekstradijegetičkog naratera niti implicitnog čitaoca, koji bi trebalo da pomno prati sva zbivanja u knjizi (Rimon-Kenan 2007: 131–133).

Za Rimon-Kenan je pouzdani pripovjedač onaj čiji bi prikaz i komentar priče čitalac trebalo da smatra autoritativnim opisom fikcionalne istine. Nepouzđani pripovjedač je onaj u čiji prikaz priče i/ili komentar čitalac ima razloga da sumnja, i to u različitim stepenima. Glavni izvori nepouzđanosti su ograničenost pripovjedačevog znanja, lična upletenost u događaje i problematičnost njegovog sistema vrijednosti; tako

Holden Kolfild i Bendžamin Kompson spadaju u prvu grupu, svaki iz svog razloga (iako i mentalno zdrave *odrasle* osobe mogu biti donekle neupućene u događaje, ali upletene sa nekim interesima i predrasudama prema likovima o kojima pričaju). Ako se moralne vrijednosti pripovjedača ne podudaraju sa vrijednostima implicitnog autora, one postaju problematične, a ako ih implicitni autor prihvata, pripovjedač je pouzdan. Često se tek poslije čitanja knjige može utvrditi nepouzdanost pripovjedača, i to po osnovu činjenica koje pobijaju njegovo gledište, po osnovu pogleda drugih učesnika koji se sa njegovim ne slažu, po osnovu dvosmislenih slika iz njegovog jezika i slično. Rimon-Kenan daje upečatljiv primjer iz „Pasjeg ulja“ (“Oil of Dog“) od Embrouza Birsa:

Zovem se Bofer Bings. Rođen sam od poštenih roditelja u jednom od skromnijih društvenih krugova, budući da mi je otac bio proizvođač psećeg ulja, a da mi je majka imala mali 'studio' u senci seoske crkve, gde se rešavala neželjene dece...

Vrlo je teško vjerovati u 'pošten' posao ako se odnosi na izvođenje abortusa, i to još u sjenci crkve; ovakav pripovjedač umanjuje značaj događaja i ne haje nimalo da li će se neko otrovati od pogrešnih kostiju u kanticama psećeg ulja, da i ne govorimo o spravnijanju dječjih kostiju sa kostima uginule štenadi. S druge strane, možda se sam pripovjedač ironično odnosi prema sebi kada je bio mali, pa pleonazmom i umanjenjem želi da spere odgovornost sa doživljajnog Ja (Rimon-Kenan 2007: 127–130).

Polako je osamdesetih godina postajalo sve jasnije da je klasična naratologija iscrpla dugo korišćeni pojmovni aparat, koji je u osnovnim crtama sezao sve do ruskog formalizma i osnovne dihotomije sižea i fabule. Podređivanje pošiljaoca (pisca) i primaoca (čitaoca) komponenti poruke (teksta) za posledicu je imalo blago ali trajno gubljenje iz vida promjene književnih trendova, a tome su donekle doprinijeli i sami teoretičari koji su često za ilustrativne primjere uzimali odlomke romana nastalih 30 ili 40 godina prije njihovih rasprava. Taj pristup vrhuni se kod francuskih strukturalista, koji su željeli (Roland Barthes svakako) da odrede zajednički imenitelj svim pripovijestima, od mita, legende i basne do novele, tragedije, filma i stripa. Štanclov univerzalni bezvremeni

točak sa tri osi od kojih se romani sastoje na taj način pruža sveobuhvatnu teoriju, zatvarajući raspravu o strukturnoj izmjeni vrlo inventivne (ali ne savršene) sheme. Ženetova minuciozna rasprava o vremenu u pripovijedanju teško se može dopuniti novim terminima pred već postojećih *poretka*, *trajanja* i *učestalosti*, a i razni nivoi dijegeze (od ekstra- do intradijegeze) i vrste naratora (homo- i heterodijegetički) nude čitaocima univerzalan a jednostavan informacijski sistem sa jako malo entropije, tj. gubitka signala u procesu komunikacije.

Da bi se ova struka postavila na novije osnove, bilo je potrebno ispomoći se savremenim strujanjima u lingvistici, čime se prešlo iz „klasične“ strukturalističke u „postklasičnu“ naratologiju; ovoj prvoj prigovaralo se zbog scijentizma, antropomorfizma, neobaziranja na kontekst i zanemarivanja rodničkih pitanja. Ova era ne treba da se pomiješa sa poststrukturalističkim pristupom pripovjednim tekstovima, jer je od njega daleko šira, i ima šest glavnih uglova posmatranja: feministički, lingvistički, kognitivni, filozofski (naslonjen na teoriju mogućih svjetova), retorički i postmoderni. Neki autori, poput Ansgara Nininga (Ansgar Nünning), smatraju da u taj vidokrug valja uključiti transgenerička i transmedijska proučavanja, kao i naratologiju kibernetičkog doba i psihonaratologiju. Ogromno uvećanje broja pristupa pokazuje da je naratologija znatno manje jedinstveno polje nego što je bila na vrhuncu slave strukturalizma. Sve se više pažnje obraća na čin čitanja, a ne samo na tekst, i konkretne navike čitaoca sada igraju važniju ulogu, utoliko veću što ih možemo sagledavati i u njihovom dijahronijskom, istorijskom ili političkom kontekstu (Herman and Vervaeck 2010: 450).

Kognitivna teorija istražuje odnose između opažanja, jezika, znanja, pamćenja i svijeta, a kognitivna naratologija se zanima za uloge priča u okviru dometa i presjeka ovih pojava. Klasična naratologija bavila se arbitrarnim fokusom na ograničeni broj žanrova i posmatrala pripovijesti kao samosvojne tekstove, a ne kao tekstove koje treba rekonstruisati u neprekidnom čitalačkom procesu, ignorišući sile i želje psiholoških, društvenih, kulturnih i istorijskih konteksta. Ipak, čak i u vrijeme najrazvijenijeg strukturalizma, nekakva protivteža pomaljalo se u teorijama recepcije – implicitnom čitaocu Wolfganga Izera (njem. Wolfgang Iser) ili afektivnoj stilistici Pola Grajsa (engl. Paul Grice). Osnovni problem sa kojim se istraživač suočava nalazi se u posmatranju kognitivnih procesa neposredno i uvođenju formule „X se vidi kao Y“ u svojstvu

temeljnog aksioma. Primarni i sekundarni efekti očituju se u procesu čitanja, dok umne predstave višeg reda možemo opisati kao okvire, scenarije i preferencijalna pravila (engl. *frames, scripts, preference rules*) (Jahn 2010a: 67). Kognitivisti aktivni u polju vještačke inteligencije prihvatili su, kako bi razriješio nedoumice i integrisao lokalne informacije u veće pojmovne okvire, da ljudski procesor pristupa zalih situacionog i kontekstualnog znanja. Stoga su teoretičari poput Marvinina Minskog (engl. Marvin Minsky) i Rodžera Šenka (engl. Roger Schank) pokušali da zamijene pojam konteksta eksplicitnijim i detaljnijim konstruktima koje su nazvali okviri i scenariji (Jahn 2010a: 69).

Gotovo sinonimni termini *scenariji* i *sheme* (scripts and schemata) povezani su sa teorijom shema, poddisciplinom kognitivne nauke koja potiče iz geštalt psihologije 20-ih i 30-ih godina. Osnovna tvrdnja teorije shema glasi da se sva nova iskustva shvataju pomoću uporedbe sa stereotipnim modelom, na osnovu sličnih iskustava koja se čuvaju u pamćenju. Novo iskustvo se ocjenjuje u kategorijama saobraznosti ili otklona od modela ili sheme. Šenk i Ejbelson (engl. Robert Abelson) pobliže određuju tri vrste scenarija: (1) situacioni – naše znanje o tome šta da očekujemo u svakodnevnim situacijama, kao pri odlasku u restoran, čekanju autobusa i slično; (2) lični – karakterna uloga koju ljudi prihvataju u skladu sa novonastalom prilikom, poput ljubomornog supružnika, flertovanja itd; (3) instrumentalni – radnja koja zahtijeva znanje o tome kako da se postigne određeni fizički cilj, kao paljenje cigarete, pokretanje auta i drugo (Gavins 2010: 521).

Jedna od danas najuticajnijih i najpoznatijih naučnica u oblasti naratologije, Monika Fludernik (njem. Monika Fludernik) sa Univerziteta u Frajburgu, godine 1996. iznijela je nov pogled na analizu narativnih tekstova u knjizi *Prilozi 'prirodnoj' naratologiji (Towards a 'Natural' Narratology)*. Radi se o kognitivnom projektu koji integriše okvire i pojmove običnog kazivanja i iskustva u obuhvatnu teoriju pripovijesti. Odbacujući sekvencijalnost i logičku povezanost sižea kao glavne konstitutivne faktore pripovijesti, ona definiše narativnost (engl. *narrativity*) u kategorijama ljudske iskustvenosti (engl. *experientiality*), to jest u kategorijama kognitivnih ili „prirodnih“ parametara koji se zasnivaju na iskustvu „stvarnog života“, na našoj utjelovljenosti u svijetu. Za nju narativnost nije osobina koja je svojstvena tekstu, nego više atribut pridat tekstu od čitaoca koji ga tumači kao pripovijest, na koji ga način „narativizuje“ (Alber 2010b: 394). Fludernik ide korak dalje od klasične naratologije, koja se pretežno bavila

odnosom između sižea i fabule, tj. u većini slučajeva, ispreturane hronologije i njene rekonstrukcije kroz siže (osim u slučajevima drevnih tekstova kao što su bajke, siže i fabula uglavnom se ne poklapaju – odličan primjer ispravnosti ove doktrine o razlici jeste Ženetova analiza ispreturanih događaja u uvodu *Ilijade*). Tradicionalno, definicije pripovijesti za vrhovni sastojak narativnosti uzimale su radnju ili niz radnji; u skladu sa njima, morala su biti ispričana barem dva ili tri događaja, a zaplet bi se shvatao kao logičko i hronološko ulančavanje ova dva ili tri događaja na nivou fabule transformisane u siže. Sve ove definicije pripovijesti u osnovi su teleološke pošto smještaju narativnu dinamiku u tenziju između početne situacije i konačnog ishoda koji bi trebalo da obezbijedi odgovarajuću krajnju tačku toku događaja koje ovaj okvir obuhvata (Fludernik 2005: 20). Većina naratoloških paradigmi razmatra pripovijest na kategorizujućim i deskriptivnim načinom, čija je posljedica to da pripovijest izgleda statična i prostorna. Ukoliko se sekvencijalnost *per se* pokaže nesposobnom da obuhvati samu narativnu dinamiku, tako shvaćen tekst nije dovoljno zanimljiv za naratologiju koju Fludernik predlaže (primjer „umro je kralj a onda je umrla kraljica od tuge“ dobar je zaplet, ali temporalnost i kauzalnost same po sebi još ne čine kompletno pripovijedanje). Naučnici u ovom polju navikli su se na hronološko premještanje koje je tako česta osobina modernističkog pripovijedanja, ali paradoksalno, premještanje vremenskih osi povećava statične osobine pripovijesti pošto se svi stadijumi razvoja moraju sagledavati simultano kao vrsta mozaika ili slagalice prije nego što se počne ustanovljavati vitalna (relativna) hronologija fabule. Temporalnost *per se* ne čini pripovijest, a ako i čini, ta temporalnost više se veže za proces čitanja nego za kontekst priče (Fludernik 2005: 20–21).

Za ovu autorku narativnost je jedna funkcija narativnih tekstova i usredsređuje se na iskustvenost antropomorfne prirode, s tim da u pripovijest uključuje i dramu i neke kategorije koje Četmen ne priznaje (za njega je pripovjedač svakako nužniji u određivanju šta je predmet naratologije). Za Fludernikovu, istoriografija nije pripovijest u najstrožem smislu zato što se sastoji iz puke procjene događaja koji se tada saopštavaju kao istorijske činjenice. U svakom slučaju, u ovom modelu sam medij i forma naracije nisu od presudnog značaja kao u eri programskih tekstova klasičnog strukturalizma šezdesetih godina. Možda najbitniji razlog za postavljanje ove teorije treba tražiti u dominantnom položaju prikazivanja svijesti u književnosti XX vijeka, jer se ona, od svih

drugih oblika diskursa, može prikazati jedino u pripovijedanju – to posebno važi za prikazivanje tuđe svijesti. Za razliku od Štancla, koji suštinski povezuje pripovijedanje sa posredovanošću (ili kroz kazivača ili kroz reflektora), Fludernik ne prihvata definiciju narativnosti kao posredovane priče, pošto se Štancl implicitno oslanja na pretpostavljeni lanac radnji, a pojmovi kao što su kazivanje i djelanje više nemaju prioritet nad drugim oblastima iskustva. I djelanje i kazivanje su vidovi modela stvarnog svijeta neizbrisivo prisutni u prirodnoj pripovijesti ali odbacivi na teorijskom nivou. Reflektorski način pripovijedanja čvrsto je ukorijenjen u prirodnom parametru ljudske svijesti, drugim riječima, iskustvenosti. Iskustvo, kao i kazivanje, gledanje ili mišljenje, holističke su sheme poznate iz stvarnog života i stoga se mogu koristiti kao gradivni materijal za mimetičko pobuđivanje fikcionalnog svijeta. Ljudi iskusi svjet u svojstvu djelatnika, kazivača i slušalaca, a isto tako i posmatrača, gledalaca i iskustvenika (Fludernik 2005: 27–28).

Za razliku od Hejdena Vajta (engl. Hayden White), u čijem djelu narativizacija ima značenje transformacije istorijske građe u oblik priče ili zapleta sa predodređenom strukturom početka, sredine i kraja koja sirovim istorijskim podacima daje koherenciju, kod Fludernikove ona predstavlja čitalačku strategiju koja naturalizuje tekstove tako što pribjegava pripovjednim shemama. Kada se čitaoci bave realističkim romanima ili pričama, proces narativizacije teče sasvim automatski, ali kada se suoče sa teškim ili potencijalno nečitljivim tekstovima, svjesno traže načina da ih pojme kao pripovijesti. U historiografskim tekstovima gube se mnoge karakteristike iskustvenosti, poput motivacije, osjećanja ili opažanja, te se pripovijedanje bliži nultom stepenu narativnosti, ali kada u fikcionalnim tekstovima forma izvještaja zauzme iskustvene funkcije, narativnost takođe dostiže nulti stepen (Alber 2010a: 387). Upravo je ovaj termin i nastao pod uticajem izraza naturalizacija (engl. *naturalisation*), koji dolazi iz *Strukturalističke poetike* Džonatana Kalera (engl. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*), objavljene 1975. godine. U ovom slučaju naturalizacija pomaže da se iz doživljaja književnosti eliminiše neobično, budući da se nepoznato ili integriše unutar šireg okvira koji objašnjava nepoznato kao nešto sasvim poznato ali iz različite perspektive, ili predlaže obuhvatniji okvir koji je u stanju da objasni nedosljednosti kao funkcije u sopstvenom ustrojstvu. U većinu ljudskih prototipova primjenjivih na šire okvire spadaju nesaglasni elementi koji se tada

razrješavaju unutar eksplanatorne funkcije okvira, kao na primjer topos privida naspram stvarnosti, koji se u određenim simboličkim sistemima različito tumači – u budizmu je privid u stvari iluzija, u hrišćanstvu ontološka obmana, a u sekularnom humanizmu psihološka (Fludernik 2005: 33). Kod Monike Fludernik nalazimo i hrabro iznesenu razliku u odnosu na shvatanja fikcionalnosti (engl. *fictionality*) u dotadašnjoj literaturi – književna fikcionalnost je subjektivno iskustvo imaginarnih ljudskih bića u imaginarnom ljudskom prostoru, i korelira sa narativnošću pošto se naglasak na ljudskoj iskustvenosti može najsavršenije pokazati u idealnom području. Fikcionalnost tipično dolazi do izražaja u narativnoj formi (uključujući narativnu poeziju, dramu i film), a obično se ne koristi da definiše poeziju, vajarstvo ili muziku, dok se u slikarstvu ograničava na specifično narativno prikazivanje. Leksema *fikcionalan* kolocira drugačije nego leksema *fiktivan*: priča može biti *fikcionalna*, a fikcionalna persona je dio fikcije ili fikcionalne situacije, dakle *lik*, dok su imaginarno i hipotetičko *fiktivni* ili izmišljeni, ali ne nužno i *fikcionalni*. Ključna distinkcija nije ona između fikcionalnog i istorijskog niti između hipotetičkog i stvarnog, nego između pripovjednog i nepripovjednog, dok je istorijski diskurs ambivalentno smješten na granici između ova dva temeljna tipa diskursa. Fikcionalnost i narativnost umnogome se preklapaju, ali samo ako se fikcionalno ne svodi sasvim na tradicionalno značenje neistorijskog i areferencijalnog. Eliminacija termina *fikcionalnost* pomaže da se izbjegne zabuna između fikcionalnog i fiktivnog. Stoga treba razlikovati tri vida koja se tradicionalno razmatraju pod problemom fikcionalnog: istorijsku istinu naspram izmišljanja (fikcija u užem smislu), hipotetičko predstavljanje situacija, laži i sličnog naspram stvarnog, i fiktivno kao ono što je fabrikovano ili konstruisano ali se ne može kontrastirati ni sa istorijskim niti sa faktualnim (Fludernik 2005: 39–42).

U ovaj model kognitivni parametri ulaze na nekoliko nivoa, na način koji uopštava termin „prirodni“ kroz više alternativnih i kombinovanih primjena. Prvi nivo obuhvata parametre iskustva stvarnog života, sa suštinskim shemama iz teorije okvira, pomoću kojih se shvataju djelatnost, ciljevi, mišljenje, motivacija itd. Doživljaji se iskusi i ocjenjuju, a prirodno shvatanje posmatranih događaja uključuje i njihovo objašnjenje putem uzroka i posljedice. Drugi nivo locira četiri osnovne tačke gledišta koje postaju dostupne kao eksplikativne sheme *pristupa* priči. Sve četiri se vezuju za

narativno posredovanje, tj. za narativnost. Tu se nalaze: stvarni scenario KAZIVANJA, stvarna shema opažanja (POSMATRANJE), i pristup sopstvenom iskazivom iskustvu (ISKUSIVANJE). Četvrta shema koju koristi zove se radnja ili DJELANJE, mada ona u stvari počinje već na prvom nivou, jer upućuje na *šta* a ne na *kako* pripovijedanja, ali je i djelanje isto jedan od okvira u procesu narativizacije. Treći nivo obuhvata poznate prirodno postojeće pripovjedačke situacije, a pojedinci raspolažu kulturno razdvojivim obrascima pripovijedanja u zavisnosti iz kakve sredine dolaze, iako je naracija opšteljudska aktivnost. Ovi obrasci obuhvataju i znanje ko o kome pripovijeda i da li ima slušaoce ili čitaocce, ali i razumijevanje predstavljene pripovijesti i sposobnost razlikovanja drugačijih žanrova, koji su na kraju krajeva opširni kognitivni okviri. Na ovom nivou relevantni parametri dodatno obuhvataju i naratološke pojmove pripovjedača, hronološkog preuređivanja (flešbek), auktorijalnog sveznanja, istorijskog romana, romana odrastanja i tome slično. Kategorije na trećem nivou specifične su za pojedine kulture, a ne opšteg karaktera kao na prethodnom, pa osoba mora poznavati odlike viceva, razgovora na prijemu, svjedočenja i drugih formi kazivanja, što Fludernik naziva generičkim znanjem. Ipak, ova praktična svijest ne treba da uvijek uključuje svjesno znanje apstraktnih kategorija, jer su kognitivni parametri na III nivou prirodni upravo zato što funkcionišu na nerefleksivan način i vezuju se za nečije pragmatično iskustvo slušanja i čitanja priča. Zbog našeg dugotrajnog izlaganja pismenim pripovijestima, generički parametri na ovom nivou naprosto su se pretvorili u pristupačne kognitivne sheme i nisu više rezultat svjesnog procesa tumačenja. Na četvrtom nivou čitaoci koriste pojmovne kategorije sa prethodna tri da bi shvatili, i obično transformisali, tekstualne nepravilnosti i čudnovatosti. Ovaj nivo čini sveobuhvatan dinamični proces koji je stvorilo čitalačko iskustvo. Narativizacija na IV nivou tiče se samo narativnih parametara, za razliku od Kalerove naturalizacije svih tekstova uopšte. Radi se o procesu naturalizacije koji omogućuje čitaocima da pre-poznaju (re-cognise) kao narativne one vrste tekstova za koje se čini da su nepripovjedni po prirodnim parametrima nivoa I i II ili po kulturnim parametrima nivoa III. Takve interpretativne strategije služe da naturalizuju tekstove kao što su Rob-Grijeova *Ljubomora*, gdje se događaji navodno odvijaju kroz posmatranje ljubomornog muža usmjereno na suprugu. I sam termin „oko kamere“ odslikava drugi primjer narativizacije koja pokušava da poveže tekst sa okvirom iz

prepoznatljivog iskustva. Tako se na osnovu okvira i parametara (prva tri nivoa) koji iskazuju kognitivne kategorije nadovezuje posljednji nivo, na kome do izražaja dolazi moć tumačenja; dok se kroz okvire prenosi znanje o stvarnom svijetu, narativizaciju valja shvatiti kao kulturni i književni proces, u kome pojam prirodnog igra ključnu strukturnu ulogu a da nikada ne postaje dio samog kulturnog proizvoda. Pomoću ovih kognitivnih parametara Fludernik objašnjava da su Štanclove pripovjedne situacije proizašle iz prirodnih kategorija: proza sa figurom pripovjedača naslanja se na okvirni pojam pripovijedanja da mora postojati neko ko priča priču (makar i implicitni pripovjedač); naracija prvog lica izranja iz neposredno zamislivog ličnog iskustva, a primjeri se mogu naći još u usmenom kazivanju; auktorijalna naracija može se pratiti u modelima institucije rapsoda ili bajke – priče u prvom licu i auktorijalni tekstovi samo su podtipovi okvira kazivanja sa II nivoa. S druge strane, figuralna situacija dolazi iz potrebe pisaca da prikazuju tuđu svijest kao da likovima čitaju misli, što ukida potrebu za okvirom KAZIVANJA i sveznajućim pripovjedačem, ali nas nagoni na kognitivni okvir ISKUSIVANJA (opažanje, osjećanje i saznanje), pri čemu se prevazilaze parametri stvarnog života. U tekstovima koji drže čitaoca u neznanju po pitanju bilo čijeg uma dolazi do izražaja okvir posmatranja, koji opet izvire iz iskustva u stvarnom životu, a u književnoj teoriji obično se nazivaju neutralnom naracijom. Tako se i ova zanimljiva teorija može prikazati u pojednostavljenom obliku, od početnog do krajnjeg nivoa:

I ljudska iskustvenost = tema pripovijesti

II posredovanje (narativizacija) pomoću svijesti – bira se između osnovnih kategorija

Svijest protagoniste (ISKUSIVANJE) – reflektorsko pripovijedanje

Svijest kazivača (KAZIVANJE) – pripovijedanje sa 'klasičnim' naratorom

(REFLEKSIJA) – podvrsta KAZIVANJA, česta u modernizmu

Svijest gledaoca (POSMATRANJE) – neutralna naracija

III prepoznavanje žanrova pripovijedanja, kao i načina obraćanja u komunikaciji (vic, skaz, žitije, svjedočenje, historiografija, anegdota, roman)

IV narativizacija (podvrsta naturalizacije) pomaže da se interpretira književni tekst; traži se odgovarajući okvir da se tekst neobične forme protumači kao narativan, a ne kao filozofski ili lirski (Fludernik 2005: 43–50)

Kao što smo vidjeli iz iznesene građe, naratologija je u periodu od I svjetskog rata do sredine devedesetih prešla veoma dug put, gotovo cjelokupan pod kišobranom *teksta* kao najznačajnije karike u lancu komunikacije, slučajno ili ne, centralno pozicioniranog termina u prvoj verziji Jakobsonovog modela. Tokom ovog period njegov primat, kao i sekundarnost pisca, odnosno čitaoca, samo su mjestimično dovođeni u sumnju, i može se reći da je tekst (koji se u ovoj naučnoj školi prvo grana na siže i fabulu) bio glavni aksiom čitave teorije pripovijedanja. Njemu je posebno u francuskom strukturalizmu pridavan gotovo religijski značaj, dok su likovi dugo nosili breme snopa funkcija – nije na odmet dati uporedbu – poput skupa distinktivnih obilježja u fonologiji, s tim da je uloga narativne sintakse, tj. dinamike i statike motiva, binarnih izbora između dešavanja, a kasnije i brojnih ahronija primjenjivih na veće segmente romana i tome slično, suvereno stajala na višoj prečagi ove ljestvice. Mogli bismo reći da je formalizam dao problemski supstrat za strukturalizam, i da izučavanje sižea traje u tim školama preko pedeset godina, sa više naglaska na dihotomiji siže/fabula u Rusiji, a na funkcionalnim shemama u Francuskoj.

Od Persija Laboka (koga je teorijskim spisima potakao Henri Džejms) preko Uspenskog, Ženeta, pa do Četmena i Štancla, naratolozi su se bavili i temom tačke gledišta, sa sve složenijim modelima koje su morali uključivati da bi slojevi nauke ostali koliko-toliko koherentni i sačinjavali poveziv sistem; napuštena je stara terminologija prvog i trećeg lica, uvedena razlika između heterodijegetičkog i homodijegetičkog pripovjedača, a posebno živa rasprava vodila se povodom mogućnosti postojanja nulte fokalizacije. Stiče se utisak da su neki naratolozi poput Ženeta bili u stanju da apstrahuju pripovjednu instancu van univerzuma teksta, a da to kod istraživača kao što je Bal nije bio slučaj, što inherentno dovodi do obaveznog priklanjanja jednoj ili drugoj hipotezi – obadvije zajedno ne mogu.

Treći veliki korpus radova tiče se prikazivanja svijesti u umjetničkoj prozi, i po idejnim osnovama mogao bi korijene tražiti čak u fenomenološkom učenju Edmunda Husserla (njem. Edmund Husserl) iz prve decenije XX vijeka; u ovu struju kao najistaknutije spadaju Kete Hamburger i Dorit Kon, a u svoju heteroglosiju uspješno je slične postulate uklapao i Mihail Bahtin, koji je zadužio naratologiju na mnoge načine, a posebno opomenom da razvoj romana još nije završen, i da se korpus još uvijek stvara pred našim očima. Sama ova opaska vraća nas na početak poglavlja i Poperovo insistiranje na aproksimaciji i vjerovatnoći, a ne na završenom skupu hipoteza koje bi se potvrđivale u beskonačnost. Teško je formulirati završen teorijski model ako se predmet istraživanja još mijenja i izbacuje nepredvidljive primjerke – a možda je upravo u približavanju nemogućem, tj. predviđanju šta sveukupni humaniori nose sutra, sadržana draž čitave ove grane ljudske djelatnosti, viđene kroz studiju slučaja koju čini relativno mali korpus ključnih naratoloških studija. Čak i vrlo volatilni odnosi između jednog i drugog romana, jedne i druge narativne teorije imaju svoju logiku, vidljivu kroz neizbježni filter istorijskih pomaka, ne obavezno vrijednosno naprijed, ali pomaka koji humanistiku održavaju u poperovskom „traganju bez kraja“.

Završna napomena:

Pažljivi čitaoci ovog poglavlja zapaziće da široko polje kao što je naratologija donekle podsjeća na stripske priče sa više završetaka, ili na Kortasarove *Školice*, jer se za tili čas iz jednog čvorišta može otići u smjeru suprotnom od onog koji je autor ovog pregleda iznio. Čitalac je, naravno, slobodan da u bilo kojem trenutku postavi pitanje zbog čega se u opisu određene škole ne govori o pojedinom autoru, a o nekom se raspravlja možda predugo za njegov ukus. Odgovor na ovo pitanje glasio bi da neke sinteze koje su pisane da bi se koristile u svojstvu priručnika naprosto imaju suviše dragocjenog materijala, i da njihov prikaz na 3–4 stranice ne bi ni izdaleka odgovarao njihovom značaju u praksi ove grane nauke; umjesto vrlo parcijalnog prikaza, donijeta je odluka da budu ostavljene po strani, a da se slični stavovi potkrijepe opisom kraćih radova na istu temu. Takođe se sasvim legitimno može postaviti pitanje zašto je sinopsis glavnih naratoloških ostvarenja dat hronološki, a ne tematski, a odgovor bi mogao glasiti

da je „siže“ naratologije sam po sebi komplikovan koliko i neki sjajni romani kojima se naratologija bavi, te da iz eksplikatornih razloga ona ovdje postoji 'izravnana' u formi „fabule“. Naučna studija teži što većoj jednostavnosti, čak shematičnosti, i njeni iskazi trebalo bi da budu razumljiviji i upotrebljiviji za dalje odašiljanje signala u ovoj ili možda i srodnim oblastima.

Neke od knjiga koje nisu ovdje opisivane mogu poslužiti za detaljniju obradu pojedinih škola, što je bilo nemoguće u tezi sa temom o narativnim postupcima jednog specifičnog pisca. Da demistifikujemo sami početak retoričke naratologije, koji se obično smješta u Rusiju, jedna od mogućih polaznih tačaka bila bi studija Kete Frideman *Uloga pripovjedača u epskoj prozi* (Kate Friedemann, *Die Role des Erzählers in der Epischen Fiktion*), objavljena 1910. godine, svakako poznata kritičarima u Moskvi i Petrogradu. Udžbenički čvrsta i tačna *Teorija književnosti* Borisa Tomaševskog izašla je 1925. godine, ali ona je zaslužila više prostora nego što ove granice teksta dozvoljavaju; Štanclova studija iz 1955. godine pod naslovom *Tipične pripovjedne situacije u romanu* (*Die typischen Erzählsituationen im Roman*) ovdje se ne analizira, ali se može izraziti nada da su druge dvije kasnije studije istog autora nadoknadile propušteno. Na kraju, Gremasova *Strukturalna semantika* (*Sémantique structurale*, 1966) bila je suviše komplikovana i uronjena u lingvostilistiku da bi se mogla dostojno objasniti i uklopiti u čisto naratološke obrasce, koji često počivaju na raspravi o vremenu i njegovom predstavljanju. Sam prikaz istorije pripovjedne teorije u njenom klasičnom periodu poziva na preispitivanje, a novi načini čitanja već se vide iz, po nuždi, izostavljenih knjiga, što bi trebalo da otvori nove putokaze – ako je nekim dijelom ovaj tekst u tome uspio, svrha mu je utoliko ispunjenija.

2. VREMENSKA POLJA NARATIVNOG TEKSTA

Prethodno poglavlje, izloženo u relativnoj hronološkoj ravni, na mahove je pokazivalo jednu konstantu u proučavanju pripovjednih tekstova – shvatanje odnosa između fabule i sižea, koji opet imaju razna imena u raznim teorijskim školama, od formalizma preko strukturalizma do izvrsnih radova Žerara Ženeta i Mike Bal, kod kojih se javlja i treća komponenta na već postojeće dvije, i zove se *naracija* odnosno *tekst*. Uza sve razlike koje u humanističkim naukama ponekad imaju veću težinu u terminološkom nego u metodološkom smislu, može se zaključiti da je dihotomija pripovjednog vremena (njem. *Erzählzeit*) i pripovijedanog vremena (njem. *erzählte Zeit*) vrlo zahvalna problematika za ulazak u narativni svemir Tomasa Pinčona, koga preplitanje vremenskih osi kako na nivou rečenice tako i na nivou paragrafa ili čitavih poglavlja krasi kao hvale vrijedna (i katkad teško dokučiva) osobina.

Tokom bezmalo jednog vijeka od pojave prvih studija stilematičnosti gramatičkog vremena, u šire shvaćenoj naratologiji iskristalisala su se tri glavna pogleda na odnos između temporalnosti i pripovijesti:

- (1) Opšti, filozofski vid temporalnosti i njenog značaja za nivo priče i diskursa
- (2) Odnos između nivoa priče i diskursa
- (3) Gramatička i morfološka sredstva (oznake gramatičkog vremena) i njihov značaj za nivo diskursa i priče

Pogled (1) uglavnom je filozofsko pitanje o kome se detaljno raspravljalo od Svetog Avgustina do Anrija Bergsona i Pola Rikera (fr. Henri Bergson, Paul Ricoeur), dok perspektive (2) i (3) imaju tradicionalno visok status u naratologiji. Treći aspekt obuhvata i pitanja takozvanog epskog preterita, upotrebe sadašnjeg vremena, futura, pa i kondicionala kao glavnog narativnog glagolskog oblika, kao i dinamiku izmjene vremenskih oblika u naraciji. Upotreba glagolskih oblika u razgovoru, novinama ili naučnoj prozi određuje i tumačenje toga šta ovi oblici znače u pripovjednoj prozi i daje aršin kojim valja mjeriti pojedine književne, fiktionalne ili narativne manifestacije (Fludernik 2010b: 608).

Rasprava o pojmu vremena u raznim filozofskim školama traje više od dva milenijuma, a ako se tome pridodaju prva tumačenja Hesioda i Homera, sigurnije je kazati da se na vidiku pomalja i kraj trećeg. Tačni počeci ovakvih istraživanja gube se u tami vremena, ali u staroj Grčkoj jedan od prvih filozofa za koje se vezuje definicija vremena bio je Pitagora; kada su ga pitali, tvrdi Plutarh, šta je to vrijeme, odgovorio je da se radi o duši svemira, njegovom stvaralačkom elementu. Za razliku od Jonjana, nije smatrao da suština stvari leži u supstanci, nego u brojevima i njihovim međusobnim odnosima (Whitrow 1973: 399). Slijedeći Parmenidove kritike kosmogonija koje tvrde da je vrijeme nastalo u određenom trenutku (srodne danas opšteprihvaćenoj teoriji Velikog praska) Platon je smatrao da je vrijeme sapostojano sa svemirom, tj. da nije nastalo ni u jednom trenutku i da se ono ne odnosi na istinske Forme kakve je zamišljao da postoje u svijetu Ideja. Teškoće uključene u proizvodnju logički zadovoljavajuće teorije vremena i njegovog mjerenja naglasio je Parmenidov učenik Zenon u čuvenim paradoksima. Iako su se ovi paradoksi prvenstveno ticali problema kretanja, predstavljali su poteškoće i za ideju vremena kao neprekidnog ili beskonačno djeljivog i za ideju vremenske atomičnosti. Za razliku od pitagorejaca, koji su težili da poistovijete hronološko i logičko, Parmenid i Zenon su tvrdili da su nepomirljivi (Whitrow 1973: 400).

Vijekovi mišljenja su prošli u dihotomiji cikličnog i neprekidnog vremena, sa većim naglaskom na ovom prvom, dok se u hrišćanskoj tradiciji nije javila doktrina neponovljivosti istorijskih događaja, od kojih su ključni bili raspeće i vaskrsenje Isusovo; ipak, prošlo je još dosta dok magijsko vrijeme nije zamijenjeno naučnim, usljed privlačnosti cikličnog vremena i njemu analognih astronomskih pojava. Epohalni izum mehaničkog sata sa većom preciznošću nego što su imale dotadašnje klepsidre izvršio je odlučujući uticaj na naučnike XVII vijeka, koji su svemir listom stavljali u metaforu ogromnog satnog mehanizma sa istim pravilima okretanja *ad infinitum*. Isak Njutn (engl. Isaac Newton) formulisao je ideju o apsolutnom vremenu budući da je smatrao da u praksi ne postoji jednakomjerno kretanje pomoću koga se vrijeme može tačno mjeriti, ali smatrao je nužnim da u principu valja da postoji idealni mjerač brzine protoka vremena. Shodno tome, držao je da trenuci apsolutnog vremena obrazuju stalan niz kao tačke na geometrijskoj liniji i vjerovao je da je tok pri kome ovi trenuci slijede jedan iza drugog u

stvari varijabla nezavisna od svih pojedinačnih događaja i procesa (Whitrow 1973: 403). Ipak, njegov savremenik Lajbnic (njem. Gottfried Wilhelm Leibniz) odbacio je ideju apsolutnog vremena i uveo hipotezu klasa događaja koji se vežu simultanošću i definisao je vrijeme kao redosljed pojava. Danas je ova teorija posvuda prihvaćena, i smatramo da su događaji simultani ne zato što zauzimaju isti trenutak vremena nego naprosto zato što se dešavaju zajedno. Vrijeme izvodimo iz događaja a ne obrnuto. Ipak, Lajbnicova definicija vremena kao „redosljeda pojava“ nije potpuna sve dok se usredsređuje na redni aspekt vremena bez eksplicitnog upućivanja na njegov aspekt trajanja i na njegov kontinuitet (Whitrow 1973: 404). Takođe sudeći po Njutnu, sile djeluju trenutno i prenose se bez odlaganja sa kraja na kraj kosmosa; ukoliko bi Sunce iznenada nestalo, Zemlja bi trenutno bila izbačena iz orbite i zaledila bi se u dubinama prostora. Svako u kosmosu znao bi tačno u kojem trenutku je Sunce iščezlo, iz čega proizlazi da je moguće sinhronizovati sve časovnike tako da svuda u kosmosu jednoliko otkucavaju. Sekund na Zemlji traje isto kao sekund na Marsu i Jupiteru. Poput vremena, i prostor je apsolutan, pa je metar na Zemlji sasvim jednak metru na Marsu i Jupiteru. Takve zamisli Njutn je temeljio na zdravorazumskom razmišljanju o apsolutnom prostoru i vremenu, koji čine apsolutni referentni sistem i prema njemu procjenjujemo kretanje svih tijela. Kada putujemo vozom, čini nam se da se voz kreće a da je Zemlja nepomična. Ipak, ako se zagledamo u drveće koje promiče pored prozora, možemo promišljati da li voz miruje, a drveće se kreće. Nekada nam može izgledati i da se u vozu ne kreće ništa, a da drveće proleće pored kompozicije (Kaku 2005: 26–27). Tek šezdesetih godina XIX vijeka Džejms Klark Maksvel (engl. James Clark Maxwell) objasnio je zagonetku elektriciteta i magnetizma – njegova teorija nije imala uporište u Njutnovim silama, nego u novom pojmu nazvanim *polja* (kao linije sile koje okružuju svaki magnet ili izvor električne energije). Magnetno i električno polje ne osjećaju se trenutno nego putuju konačnom brzinom, poput paukove mreže koju zadrma vjetar pa prođe momenat dok i njen najudaljeniji kraj ne zatitra. Električno polje pretvara se u magnetsko i obrnuto, i brzina tih talasa ravna je brzini svjetlosti. Sile se ne šire trenutno po kosmosu, nego putuju određenom brzinom, a ona ograničava i mogućnost primaoca da uhvati odaslani signal (Kaku 2005: 26–28).

U monumentalnoj *Kritici čistog uma*, Imanuel Kant (njem. Immanuel Kant) opsežno je raspravljao o pitanju da li svemir ima početak u vremenu i da li je ograničen u prostoru; on je ova pitanja nazvao antinomije čistog uma, jer je smatrao da postoje podjednako valjani razlozi za vjerovanje u tezu da svemir ima početak, kao i za antitezu da oduvijek postoji. U prilog teze tvrdio je da bi, ukoliko svemir nema početak, prije bilo kojeg događaja postojalo beskrajno razdoblje, što mu se činilo besmislenim. S druge strane, ako ima početak, onda je prije njega postojalo beskrajno razdoblje, pa mu nije izgledalo jasno zašto bi svemir počeo u nekom posebnom trenutku. Obe tvrdnje temelje se na prepostavci da se vrijeme pruža u beskonačnost unazad, bez obzira na to da li vasiona oduvijek postoji. Ipak, pojam vremena besmislen je prije početka svemira, kada su formulisani zakoni prostora i zakoni vremena (Hoking 2002: 21).

Njutnovi zakoni kretanja traže od vremena da posjeduje mnoge specifične karakteristike. U principu, svi posmatrači se slažu oko redoslijeda događaja, i bez obzira gdje se događaj odigra, klasična fizika pretpostavlja da se može objektivno reći da li se odigrao prije, poslije ili istovremeno sa bilo kojim drugim događajem u svemiru. Dakle, vrijeme daje potpun poredak svih događaja na svijetu. Istovremenost je apsolutna, činjenica nezavisna od posmatrača. Pored ovoga, vrijeme treba da bude neprekidno da bismo definisali brzinu i ubrzanje. Klasično vrijeme mora imati i pojam trajanja – fizičari bi to nazvali metrikom – da bismo mogli odrediti koliko je jedan događaj udaljen od drugog u vremenu. U stvari, Njutn je predlagao da svijet postoji opremljen glavnim časovnikom, koji jednako i objektivno dijeli svijet u trenutke vremena, a pored toga, smatrao je da vrijeme teče i da nam taj tok daje strelu koja govori u kojem smjeru se nalazi budućnost. Sve u svemu, Njutn je vremenu dao sljedeće karakteristike: poredak, kontinuitet, trajanje, istovremenost, tok i strelu. Krajem XIX vijeka je Ludvig Bolcman (njem. Ludwig Boltzmann) postavio hipotezu da vrijeme nema nužnu strelu zato što Njutnovi zakoni važe bilo da se krećemo naprijed bilo nazad kroz vrijeme (Callender 2012: 16).

I do početka dvadesetog vijeka još se stabilno držala pretpostavka da je vrijeme poput pokretne oštrice noža koja pokriva sva mjesta u svemiru sinhrono i da su jedini arbitrarni elementi u njegovom određivanju izbor vremenske jedinice i nultog vremena (npr. Griničkog meridijana kao repera). Stoga je jako odjeknulo Ajnštajново (njem.

Albert Einstein) otkriće rupe u mjerenju vremena na koju niko nije sumnjao. Tokom analize prirode brzine svjetlosti, sinula mu je ideja da mjerenje vremena zavisi od simultanosti, i da, iako je ovo savršeno jasno kada se dva događaja odigraju na istom mjestu, nije isto tako jasno za događaje na različitim mjestima. Ajnštajn je shvatio da je pojam istovremenosti za posmatraču dalek odnosno blizak događaj u stvari impliciran pojam koji zavisi od relativnog položaja dalekog događaja i načina veze između njega i posmatračevog opažanja istog. Iznašao je, premda je nepromjenjivost brzine svjetlosti nekompatibilna sa idejom univerzalne istovremenosti za sve posmatrače u relativnom mirovanju, da će oni u jednakomjernom relativnom kretanju uglavnom biti upućeni na to da pripišu različito vrijeme istom događaju i da će sat u pokretu izgledati kao da ide sporo u poređenju sa identičnim satom koji miruje u odnosu na posmatrača (naravno, pri jako velikim brzinama, teško zamislivim u okviru njutnovske fizike). Pojavu naizgled sporijeg rada sata koji se kreće brzo u odnosu na posmatrača, kao i čuveni paradoks blizanaca, Ajnštajn je objašnjavao dilatacijom ili izduživanjem vremena pri velikim brzinama (Whitrow 1973: 404–405). S druge strane, relativnost se može jasno prikazati i na primjerima koji spadaju u svakodnevni život, poput stajanja na peronu i posmatranja putnika koji sjede u zahuktalom vozu. Ako zamislimo četvorodimenzionalno prostorvrijeme (engl. *spacetime*) kao grafikon čija x i z os predstavljaju prostor (nalik fudbalskom igralištu), a os y predstavlja vrijeme i sa prostorom se veže u obliku kupe (kupu oblikuje svjetlost svojom konačnom brzinom), osoba A koja stoji na „igralištu“ u budućem prostorvremenu stajaće u istoj tački u prostoru, a osoba B koja se kreće po „igralištu“ nalaziće se na drugoj tački u istom budućem prostorvremenu. Ajnštajn je sa svoje strane pobio ideju apsolutne simultanosti posebnom teorijom relativnosti: ono što se događa zavisi od brzine posmatračevog kretanja, pa je pravo poprište dešavanja ne vrijeme, ne prostor, nego njihovo jedinstvo. Prostor i vrijeme postali su sekundarni pojmovi, u sjenci njihove integracije. Opšta teorija relativnosti pokazuje da gravitacija izobličuje vrijeme, i da sekunda na jednom mjestu nije isto što i sekunda na drugom – svijet se ne odvija po jedinstvenom vremenskom parametru, a u ekstremnim situacijama možda se uopšte i ne može sjeckati u vremenske trenutke. Tada postaje nemoguće reći koji se događaj zbio prije kojeg drugog (Callender 2012: 17). Ako se zapitamo od kakve je koristi vrijeme kada se spacijalizuje u doktrini prostorvremena, čak i u opštoj teoriji

relativnosti ima svoju svrhu: u lokalnom smislu, pravi razliku između vremenskih i prostornih smjerova. Vremenski povezani događaji su oni koji se mogu povezati uzročno. Predmet ili signal prelazi od jednog događaja do drugog, utičući na potonja dešavanja. Prostorno povezani događaji ne posjeduju uzročnu vezu, i nikakav predmet ili signal ne može se probiti od jednog do drugog (Callender 2012: 17). Što se narativnog istraživanja tiče, od velike je važnosti i da mnoge rašomonski predstavljene događaje u Pinčonovom opusu shvatimo kao relativno kretanje sa vremenskom uzročnošću, a ne kao apsolutno, i da ih osvijetlimo sa onoliko tačkaka gledišta koliko nam je ponuđeno – na taj način tumačenje se udaljava od dogme i nudi kompleksniji niz hipoteza, a samim tim i veći naučni potencijal.

Nezaobilazni Riker u trotomnom djelu *Vrijeme i priča* (*Temps et récit*, 1983, 1984, 1985) pokušava da zasnuje preciznu i obimnu hermeneutiku na studijama slučaja koje se protežu od *Poetike* i *Ispovijesti* pa do Todorova, Mana i Prusta. Za njega je ova studija bila dopuna jednoj prethodnoj knjizi, *Živa metafora* (*La Métaphore vive*, 1975), i zajedničkim vidom metafore i pripovijedanja smatrao je „produktivnu invenciju“, pošto metafora izražava predikativnu asimilaciju. Kada kažemo: „Mišel je lav u borbi“, pojam *lav* se asimiluje u prvi pojam, i tako se svijet uređuje našom maštom. U priči siže (ili zaplet, fr. *intrigue*) obuhvata i integriše u jednu cijelu i potpunu fabulu višestruke i razasute događaje i pri tome shematizuje razumljivo značenje koje je pridodato priči kao cjelini (Ricoeur 2006: 10). Koristićemo srpski prevod imenice *récit* = *priča*, koja se često sa francuskog na engleski prevodi kao *narrative*, a odatle katkad stiže u srpski u ne baš najsretnijem obliku *narativ* – nije ni prvi, a sigurno ni posljednji kalk koji je naš jezik tokom vijekova kulturnih kontakata primio. Povremeno će se *priča* zamjenjivati glagolskom imenicom *pripovijedanje*, a značiće potpuno isto u rikerovskom kontekstu.

Riker je krenuo u ovaj projekat od teze da, poput metafore, uključuje i mimezu po tome što na neki način predstavlja ljudsku stvarnost, a i da je stvarnost koju priča modeluje ljudska radnja. Shvatanje ljudske radnje kroz shvatanje mimeze cilj je njegovog djela o priči. Sam autor kaže o svijetu koji se stvara u priči: „Svijet izložen u čitavom pripovjednom djelu uvijek je vremenski svijet. Ili, kako će se često ponavljati u ovoj knjizi, vrijeme postaje ljudsko vrijeme onoliko koliko se izražava na pripovjedni način. S

druge strane, priča je izražajna onoliko koliko prikazuje osobine vremenskog iskustva“ (Ricoeur 2006: 17). Sveti Avgustin osmislio je svoju teoriju vremena kao alternativu Aristotelovoj, a grčki filozof tvrdio je da je vrijeme niz „sada“, tačaka od kojih svaka prolazi i omogućava narednoj u nizu da se pojavi. Za Svetog Avgustina svako „sada“ u stvari se odnosi na događaj koji je prošao, i to stvara aporije u shvatanju vremena kako ga vidi aristotelovska teorija. Percepcija sadašnjeg vremena uvijek zaostaje za sadašnjim vremenom, što rezultuje paradoksom po kome sadašnjost ne postoji u smislu u kome možemo reći: „Ova stolica postoji.“ Budućnost ne postoji zato što se nije još odigrala, prošlost ne postoji zato što se ne odvija sada, dok *sada* ne postoji zato što nije nikada *sada*. Rješenje je našao u pojmu „trostruke sadašnjosti“; prošlost postoji u umu kroz sjećanje, a budućnost kroz očekivanja. Da bi se zamislile prošlost i budućnost, um se mora rastegnuti (distenzijom), pa se nedostatak *ekstenzije* sadašnjosti nadoknađuje *distenzijom* uma. Stalna sadašnjost, koja se nalazi u mislećem umu, u sebi sadrži prošlost i budućnost, a misleći um sam po sebi uvijek je rastegnut na ova tri fluidna polja. Kao teolog, Avgustin je vrijeme povezao sa kretanjem, a vječnost sa mirovanjem, nadvremenošću. Po njemu, vrijeme se proizvodi kretanjem uma (za njega su um i duša bili jedno te isto). Rikerova formula glasi *intentio in distentio*, po kojoj se gradi dijalektički odnos između intencije uma da dosegne vječnost i distenzije uma da stvori kretanje u vremenu i samim tim dovede do opažanja vremena. Ako značenje dolazi iz kretanja (razvijanja riječi u rečenicama i rečenica u diskursu), onda se značenje proizvodi i razumijeva u vremenu. To je, štaviše, ljudsko vrijeme, shvaćeno kao trostruka sadašnjost, i ljudsko značenje (animirano, tj. ima dušu). Priča je oblik diskursa koji je, kroz zavisnost od zapleta, najbogatiji ljudskim značenjem. Onaj ko otkrije značenje priče otkriće i vječnu istinu o ljudskoj duši (Simms 2004: 81–83).

Mimezu Riker shvata kao oponašanje radnje, a ne kao oponašanje prirode (kod Platona), i shodno tome mimeza je blisko uparena sa sižeom (grč. *mythos*), pošto siže ne ređa događaje nego radnje – sami likovi u pričama ne bi imali svrhe da djelaju kada ne bi bili povezani uzročno po zahtjevima sižea. Za francuskog filozofa mimeza je trostruk proces:

- mimeza₁ (prefiguracija) – potrebno je neko preliminarno znanje o tome od čega se sastoje ljudske radnje kako bi se razumio siže; narativno iskustvo zasnovano je na našem svakodnevnom iskustvu svijeta o onog što pojedini djelatnici mogu učiniti; od presudne je važnosti da se rasplet desi uvjerljivo, a ne pomoću postupaka *deus ex machina*

- mimeza₂ (konfiguracija) otvara svijet fikcije, onaj koji funkcioniše po principu *kao da (comme si, as if)*; konstrukcija sižea organizuje raznolike elemente priče u razumljivu cjelinu, i povezuje vršioce, ciljeve, sredstva, interakcije, okolnosti i neočekivane rezultate; siže u vremenu ide ka svom cilju i sama priča dobija značenje upravo zbog teleologije

- mimeza₃ (refiguracija) stvara presjek svijeta teksta i svijeta čitaoca, ona je proces pomoću koga čitalac primjenjuje svijet teksta na objektivnu stvarnost; ova pojava od teksta pravi moguće naravoučenije za čitaoca, i referencijalnom funkcijom dovodi do upotrebne vrijednosti književnog djela kao artifakta sa svrhom i korišću u stvarnom životu – drugim riječima, fikcija nas može poučiti kako da obogatimo sagledavanje realnosti (Ricoeur 2006: 66–79, Simms 2008: 84–85)

Hermeneutika koju zasniva želi mimezu₂ da okarakterise pomoću posredničke funkcije između mimeze₁ i mimeze₃; ulog se sastoji od konkretnog procesa putem koga tekstualna konfiguracija posreduje između prefiguracije iz praktičnog polja i njene refiguracije putem recepcije djela. Činom čitanja čitalac postaje prevashodni upravljač procesa koji objedinjuje mimezu₁ i mimezu₃ preko mimeze₂. Stavljanje u perspektivu dinamike sižea po Rikeru je ključ problema u odnosu vremena i priče – a posredovanje između vremena i priče nadređeno je pitanju ulančavanja triju mimeza. Kroz konstrukciju odnosa između tri mimetička načina stvara se posredovanje između vremena i priče. Isto to posredovanje provlači se i kroz tri faze mimeze. Shvaćeno u vremenskim kategorijama, da bi se bolje opisao odnos vremena i priče, valja ustanoviti posredničku ulogu zapleta između stadijuma praktičnog iskustva koji mu prethodi i stadijuma koji ga slijedi. Okosnica knjige nalazi se u konstrukciji posredovanja između vremena i priče

kroz dokazivanje posredničke uloge zapleta tokom mimetičkog procesa. Aristotel je zanemarivao vremenske vidove zapleta, a Riker se trudio da razdvoji čin tekstualne konfiguracije i da pokaže posredničku ulogu koju to vrijeme ima u zapletu između vremenskih vidova prefigurisanih u praktičnom polju i refigurisanja našeg vremenskog iskustva u skladu sa konstruisanim vremenom. Dakle, studija slijedi sudbinu prefigurisanog vremena koje postaje refigurisano vrijeme posredstvom konfigurisanog vremena (Ricoeur 2006: 107–108). Pored toga što se pripovjedno vrijeme u zapletu stara o uređivanju događaja u koherentnu uzročnu cjelinu i sižeu daje moć da priču shvatimo kao priču, ono ima i istu trodijelnu kompoziciju kao i vrijeme koje pripada ljudskom iskustvu (fenomenološko vrijeme), s tom razlikom što je prvo vrijeme odraz ovog drugog. U priči, prefiguracija se konfigurira u refiguraciju, dok je u stvarnom životu sadašnjost očekivanje budućnosti posredovane sjećanjem na prošlost. Pošto se pripovjedno i stvarno vrijeme ogledaju jedno u drugom, nastaje „zdravi krug“ između priče i stvarnog života: možemo shvatiti priču zato što shvatamo život, a naše shvatanje života izoštrava se našim shvatanjem priče (Simms 2004: 86–87).

Prije nego što ovo istraživanje pređe na sigurniju književnoteorijsku teritoriju, trebalo bi napomenuti da filozofsko-fizičko shvatanje vremena neće biti izgubljeno iz vida, za šta postoji sasvim dobar razlog – Pinčon je, za razliku od klasika realizma, koji za četvorodimenzionalni svemir nisu ni znali, i za razliku od modernista, koji su stasavali u slici tek načetog njutnovskog kosmosa i više pažnje obraćali na fenomen vremenske svijesti, odrastao u vremenu kada su o teoriji relativnosti za kafanskim stolom razgovarali i utovarivači uglja, a inženjersku fiziku je pedesetih godina i studirao. Stoga je uticaj Ajnštajnovе koncepcije svemira i našeg postojanja u njemu nepobitno ostavio traga na njegovim djelima, što se pogotovo primjećuje u razlici između njutnovskog hronotopa *Mejsona i Diksona* i razlomljenog svijeta u romanu *Protiv dana*. Imajući u vidu da se radnja prvog romana odvija u XVIII vijeku, a da se drugi zbiva krajem XIX i početkom XX, autor je dočarao i opštu atmosferu poimanja prostora i vremena koja se zaista može dokumentovano naći u spisima naučnika iz obadvije epohe.

U vrijeme kada je Ajnštajnova teorija odnosila pobjedu i pomjerala granice fizičke nauke, Verner Hajzenberg (njem. Werner Heisenberg) skovao je pojam zatvorene

teorije i kao ključni primjer dao Njutnovu mehaniku. Ona nije pogrešna i ne mora se zamijeniti kvantnom mehanikom i opštom teorijom relativnosti. Sada se upotrebljava formulacija: klasična mehanika je jedna naučna teorija zatvorena u sebe. Ona je svagdje jedan strogi „pravi“ opis prirode gdje se njena shvatanja mogu primijeniti. Obim primjene ove teorije mora se držati ograničenim (Herman 2005: 49). Sistem prostorvremena daleko je fluidniji nego što njutnovska fizika dopušta iz opterećenje (nedokazivog) apsolutnog vremena – događaj se u prostorvremenu definiše pomoću četiri koordinate, tri prostorne i jedne vremenske. Fizičku realnost nema ni tačka u prostoru, ni trenutak u vremenu, nego jedino sam događaj. Ne postoji apsolutni odnos u prostoru (nezavisan od referentnog prostora), niti apsolutni odnos u vremenu između dva događaja, ali postoji apsolutni odnos u prostoru i vremenu (nezavisan od referentnog prostora). Nedjeljivost četvorodimenzionalnog kontinuuma događaja uopšte ne uključuje jednakost prostornih koordinata sa vremenskom koordinatom – u stvari, vremenska koordinata definiše se u fizici sasvim drugačije od prostornih (Einstein 2006: 30–31). Kada je Ajnštajn uveo pojam relativnog vremena po kome sekunda na Zemlji ne prolazi istom brzinom kao sekunda na Marsu, matematičar Kurt Gedel (njem. Kurt Gödel) postavio je pitanje: ima li vremenska rijeka vrtloge koji joj mogu vratiti tok? Ili se može računati u dvije i tako stvoriti paralelne univerzume? Kada bi astronaut obišao rotirajući kosmos u jednom pravcu, došao bi na polaznu tačku prije nego što bi sa nje krenuo – ova logika uzdrmala je i samog Ajnštajna, jer ako je moguće putovati kroz vrijeme, historijski događaji se mogu i poništiti pošto uopšte ne bi bili ni zabilježeni. Vremeplovi narušavaju kauzalnost, toliko omiljen princip fizike, a mana kvantne teorije upravo je ležala u tome što se uzročnost zamjenjivala vjerovatnoćom. Sada je Gedel potpuno odstranio uzročnost, a Ajnštajnova odbrana od ove formule glasila je da se kosmos širi, a ne rotira, te je putovanje kroz vrijeme nemoguće (Kaku 2005: 184–185). Tek šezdesetih godina matematičar Roj Ker (engl. Roy Kerr) obuhvatio je svojim jednačinama crne rupe koje se okreću oko svoje osi. Kako se sva tijela u svemiru obrću, a predmeti to čine brže kada kolapsiraju (urušavaju se sami u sebe), sasvim na mjestu bila je pretpostavka da se svaka realna crna rupa okreće fantastičnom brzinom. Zvijezda kolapsira u rotirajući prsten, a čovjek pri padu u prsten ne bi bio smrskan, nego bi prošao kroz njega i izašao u drugi univerzum. Kada bi prsten bio dovoljno velik, moglo bi se bezbjedno putovati u paralelni

svemir. Približavajući se Kerovoj crnoj rupi, prošli bismo horizont događaja i nikad se ne bismo mogli vratiti tamo odakle smo pošli (osim ako ne bi postojala neka druga Kerova crna rupa koja bi omogućavala prolaz natrag). Ubrzo je postalo jasno da ovakve crne rupe ne spajaju samo dvije udaljene tačke kosmosa, nego i dva trenutka, ponašajući se kao vremeplovi (Kaku 2005: 206–207).

O motivima putovanja kroz vrijeme kod Pinčona biće govora u daljoj raspravi, nakon što se donekle izloži perspektiva (2), tj. vremenski odnos između nivoa priče i diskursa unutar pripovijesti, koje je prvi put analizirao Ginter Miler (njem. Günther Müller) godine 1948. Njegovo *Erzählzeit* ili diskursno vrijeme mjeri se riječima, stranicama teksta ili satima čitalačkog vremena, dok *erzählte Zeit* ili vrijeme priče predstavlja vremensko trajanje i hronologiju konstruisanog sižea. Ova podjela postaje korisna kada se suprotstavi uniformni napredak vremena priče, koji se modeluje na osnovu naših svakodnevnih pojmova časovničkog i kalendarskog vremena, sa preskocima, pauzama i ubrzanjima koji se sreću na diskurzivnom nivou priča. Mnogi tradicionalni romani okončavaju se poglavljem koje sažima junakov život po završetku glavnih događaja u fabuli, opisujući dvadeset godina na tri stranice, dok je u prethodnim odjeljcima jednom jedinom danu davano nekoliko poglavlja i stotinak stranica teksta. Odnos između vremena priče i vremena diskursa uklapa se sa opštom selektivnošću narativnog diskursa: život se ne može iscrpno ispričati, a pripovijedanje treba da se koncentriše na izbor značajnih epizoda koje uspostavljaju konfiguraciju i značenje u tekstu (Fludernik 2010b: 608–609). Dio drugog poglavlja prikazao je dostignuća Žerara Ženeta, kojima se klasična naratologija možda i završava; u dihotomiju diskursa i priče uveo je dvodijelni diskurs, koji se sastoji iz naracije i teksta. Milerovo pripovjedno vrijeme može se tako odnositi na nivo naracije, a ne na površinsku strukturu teksta. Pored razlike između poretka, trajanja i učestalosti, postoji i Ženetov odjeljak o vremenu naracije, u kome raspravlja o odnosu između vremena pripovijedanja i vremena priče. Pripovijedanje tradicionalno slijedi događaje koje opisuje (retrospektivna naracija), ali prediktivni diskurs smješten je prije događaja, a i pripovijedanje i priča mogu stajati u odnosu istovremenosti i interpolacije. Termin anteriorna naracija koristi se za produžene odlomke ili čitave tekstove, a ako se samo kratki segmenti pripovijesti odlikuju prediktivnošću, spadaju u kategoriju prolepse.

Do simultane naracije u stvarnom životu najčešće dolazi u sportskom izvještavanju, ali su krajem XX vijeka simultane pripovijesti (često pisane u sadašnjem vremenu) postale jako popularne. Ženetova umetnuta naracija (fr. *narration intercalée*) odnosi se na epistolarni ili dnevnički diskurs u kome se smjenjuju pripovijedanje i doživljavanje – činovi naracije umeću se u tok iskustva koji pospješuje priču koja proizlazi iz umetnutih činova kazivanja. Poput simultane naracije, i umetnutoj često nedostaju teleologija i konfiguracija fabule, za koje se često smatra da su nužni sastojci narativnosti (Fludernik 2010b: 609–610).

Od pojave ruskog formalizma i njegovog relativnog nasljednika u vidu strukturalizma, anahroniji se a priori daje viša vrijednost, čak su neki autori išli dotle da tvrde kako hronološki izložen niz događaja nema literarnost, a njegovo preoblikovanje, pod ostrim nazivom „nasilja nad građom“, dobija tu umjetničku osobinu i pod imenom sižea zavređuje kritičku analizu. Naravno, mnogi primjeri temeljnih ostvarenja pisane riječi štedro potkrepljuju ovu tvrdnju – od početka *Ilijade* postupkom *in medias res* pa do *Hazarskog rečnika*, ovakav oblik djela opire se „starom tiraninu“ vremenu i njegovoj nužnoj hronologiji. Međutim, i linearna hronologija ima svoje karakteristike koje se teško mogu prenebregnuti ili sasvim izostaviti čak i iz *Uliksa*; jedan od njenih najelokventnijih pobornika je i Meir Sternberg, koji je u podužem članku „Kazivanje u vremenu“ (“Telling in Time“) osjetio potrebu da skrene pažnju na ovu često skrajnutu crtu pripovijednih tekstova. S jedne strane, kazivanje u vremenu je kazivanje u temporalnom mediju, gdje se sve stavke, strukture i posljedice moraju odvijati u uređenom nizu. Viđena bilo sa prijemnog bilo sa pošiljalačkog kraja, ova komunikacija teče uz kontinuum. Ovo je uslov svih uslova u verbalnom pripovijedanju, ali se odnosi i na ples, pozorište, operu i bioskop, čije se protezanje u prostoru kombinuje i sa ireverzibilnim napredovanjem u vremenu. Kako god njihovi znaci bili grupisani u datom trenutku, ne može se zamrznuti, a kamoli razviti ili pregrupisati, osim od jednog do drugog trenutka u komunikativnom procesu. Poput pripovijesti, njihovi označitelji slijede liniju čak i u najmanje narativnim trenucima, kao kada se opisuju mjesto ili stanje stvari. Tako temporalnost u smislu diskurzivne sekvencijalnosti kontroliše dijapazon medija, umjetničkih oblika i načina predstavljanja. A pregnuća protiv „tiranije vremena“ kroz vijekove, kao u modernizmu, samo ponovo potvrđuju i redefinišu tiraninovu moć

(Sternberg 1990: 901). S druge strane, kazivanje u vremenu znači i kazivanje u hronološkom nizu: po redu u kome su se događaji odigrali (ili su se navodno odigrali u fikciji), tako da diskurs ide u korak sa svijetom. Kazivanje slijedi, odražava, oponaša liniju događanja – od ranijeg ka kasnijem, od uzroka ka posljedici. Temporalnost od umjetnosti nametnuta označiteljima (engl. *signifiers*) obrazuje ikonu temporalnosti ugrađenu u označena (*signifieds*) prirode. Postoje dva značenja kazivanja u vremenu: komunikativno naspram mimetičkog ili ikoničkog; prvo je neophodno ali ne posebno karakteristično za pripovijest, a drugo je posebno karakteristično ali ne i neophodno. Pripovijest mora govoriti o dejstvu vremena u nekom vremenskom mediju, ali ne nužno u njihovom prvobitnom vremenskom poretku. Tako se rađa važna dihotomija između hronološke i nehronološke naracije, a valja pomenuti da naspram povlašćenih struktura kao *Ilijada*, *Tom Džons*, *Velika očekivanja* i *Fineganovo bdijenje* u istom vremenu stoje Biblija, *Opadanje i propast Rimskog carstva*, *Barčesterski tornjevi* i *Duga* (Sternberg 1990: 902). Pojam uzročnosti izvodi se direktno iz hronološki izložene pripovijesti, što su formalisti smatrali suviše ogoljenim, pa su veću pažnju pridavali rekonstrukciji fabule preko komplikovanijeg sižea. Mnoge filozofske tradicije posvetile su dosta stranica problemu kauzalnosti, od Aristotela (*causa efficiens*, *causa formalis*, *causa materialis* i *causa finalis*), preko Boetija (sreća je prividna, njome upravlja sudbina, sudbinom upravlja Bog kroz providenje), pa do Hjuma (Hume), koji je doveo u pitanje i sam pojam uzroka. Isticao je da koliko god posmatramo jedan događaj iza koga dolazi drugi, nikada ne možemo uvidjeti silu ili nužnost koja iziskuje da iz uzroka proizađe posljedica. Na kraju krajeva, imamo samo dva događaja, i utvrđujemo poslije brojnih eksperimenata da događaj 1 ide prije događaja 2. Hjumov pogled postao je osnova većine kasnijeg mišljenja o uzročnosti, uključujući i savremene probabilističke pristupe, prema kojima kažemo da jedan događaj uzrokuje drugi kada postoji izuzetno visoka vjerovatnoća da će drugi događaj slijediti prvi (Richardson 2010: 48). Uzročnost između događaja u pripovjednim tekstovima, posebno između sukcesivnih događaja u fabuli, vjerovatno je najčešće raspravljani vid kauzalnosti u pripovijedanju. Forsterovo razlikovanje priče i zapleta temeljilo se na prisustvu ili odsustvu uzročne veze. Četmen je kasnije uveo kategoriju namjere u samom tekstu, tj. tvrdio da čitaoci očekuju neku vezu kraljeve smrti sa kraljičinom, i da ne treba navoditi da je umrla od tuge. Sasvim drugačiji rezultat se

javlja kada se suočimo sa događajima koje dijele velike prostorne ili vremenske daljine. Postoji takođe dosta objašnjenja uzročnosti između većih narativnih jedinica, pošto još od Aristotela dijelimo segmente priče na one koji prikazuju esencijalne događaje i na one koje sadrže odbacive epizode (njihovo odbacivanje ili premještanje ne utiče štetno na pripovijest u cjelini). Grčki filozof je tvrdio da je od presudne važnosti distinkcija da li neki događaj ide *nakon* događaja ili ga je taj prvi događaj *uzrokovao*. Međutim, ne proishodi da nema uzročne veze koja na okupu drži epizodnije priče. Na primjer, na kraju pikareskne pripovijesti, pikara su sigurno neka iskustva izmijenila, premda su ona nasumična. Posljedice mogu biti neznatne ili raspršene, i nisu sve epizode uzrokovale konačni preobražaj, ali može se razabrati uzročna matrica. Nije svaki događaj karika u kauzalnom lancu, neki se mogu i odstraniti, neki su mimogredni, ali nameće se zaključak da je uzročna veza neizbježno prisutna u pripovijedanju, makar u sporednom ili stišanom obliku (Richardson 2010: 49). Čak ni Ženet ne poklanja dovoljno pažnje hronološkom pripovijedanju, što Sternberg smatra velikim propustom narativne teorije uopšte; takva teorija ne obuhvata čitavu tradiciju istorijskog pripovijedanja u najširem smislu, suprotstavljenu fikcionalnom pripovijedanju po potrebi za faktualnošću i nužnošću strele vremena. Hronika, istoriografija u užem smislu, biografija, autobiografija, dnevnici, vijesti, dokumentarni spisi, putopisi, službeno i naučno izvještavanje ne dobijaju ni retka u sličnim razmatranjima, iako tvore preko polovine narativnog korpusa (Sternberg 1990: 909). Ipak, Sternberg ne uspijeva da opovrgne umjetničku vrijednost sižea i da ga dovede na jednak stvaralački nivo kao fabulu, a romani poput Pinčonovih obiluju anahronijom, s tim da se od Bahtina naovamo zna da svi navedeni „hronološki” žanrovi mogu dijelom potpasti pod tkivo romana i tamo biti apsorbirani, dok suprotna operacija nije izvodljiva.

U posljednjoj trećini XX vijeka učinjeni su naponi da se uzročnost sasvim izbaci ili dekonstruiše – Rolan Bart je tvrdio da je osnova pripovijesti upravo u brkanju konsekvitivnosti i posljedičnosti, da se ono što dolazi poslije tumači kao da je uzrokovano onim što se zbilo ranije. Stara sholastičarska izreka *post hoc, ergo propter hoc* sistematski se može primjenjivati na ovakvo pogrešno čitanje djela, koja se tako mogu automatski shvatati kao zamke za hvatanje neopreznih čitalaca. Neki teoretičari dekonstrukcije predlagali su da izvjesni tekstovi mogu preokrenuti uobičajeni red: prvo uzrok, a onda posljedica. U *Kralju Edipu* određene posljedice kao da uzrokuju sopstvene

uzroke (npr. proročanstvo se mora ispuniti), i da Edipova krivica proizvodi čin, a ne obrnuto. Savremeni primjer vremenskih crvotočina u filmskom serijalu *Terminator* možda je bliži široj publici po istom osnovu – vođa pokreta otpora protiv mašina, Džon Konor, iz godine 2029. šalje vojnika da zaštiti majku u godini 1984, a kada se vojnik (Kajl Ris) i Sara Konor sretnu, jedne večeri začinju Džona bježeći od neumoljivog i skoro neuništivog robota. Velik broj pripovjednih gramatika podrazumijeva uzročnu vezu između događaja, a empirijska istraživanja su došla do vidljivih rezultata koji nedvosmisleno ukazuju na to da se ispitanici bolje sjećaju događaja kada oni čine karike u uzročnom lancu. Ipak, informacije o uzročnosti ne nalaze se u samom tekstu, nego ih čitaoci impliciraju, s tim da će takva rekonstrukcija varirati od jednog čitaoca do drugog. I nerealistični i antirealistični tekstovi sadrže veze između događaja koji slijede jedan drugi, a često izvrću pretpostavke koje se izvode iz svakodnevnog iskustva. Neki autori to nazivaju nepravolinijskim uzročnim strategijama i pod taj naziv podvode i ponavljanje mitskih obrazaca, prustovsko uvećanje teksta, uzročno fragmentisane fabule i umno predstavljanje tekućih događaja. U mnogim tekstovima eksperimentalnog ili novog romana uzročne veze se nadomješčuju, parodiraju ili mjestimično zamjenjuju drugim oblicima povezivanja (Richardson 2010: 49–50).

Sami tekstovi ne daju sve informacije koje su potrebne da bi se tumačili. Što se neke informacije više uzimaju za gotovo ili se podrazumijevaju, to je manja potreba za njihovim navođenjem u pripovijesti. Zadovoljavajuće tumačenje narativnog niza rađa se iz interakcije ili udruženog djelovanja teksta i publike. U prisustvu nedorečenog teksta (engl. *gappy text*), a svi tekstovi su donekle nedorečeni, publika shvata da postoji namjera komunikacije. Povedena snagom ove pretpostavke, publika angažuje dijapazon kognitivnih sposobnosti u kombinaciji sa velikom količinom jezičkih, društvenih i kulturnih informacija, što im dozvoljava da upotpune opažene šablone i pojme ih u kontekstu. Iako se pretpostavlja da ove šablone potiče tekst, a da ih čitalac samo upotpunjuje, nije lako odrediti ravnotežu moći između teksta i publike, tj. ko ima posljednju riječ. Ukoliko je generativnost teksta neograničena, da li pojedinac može artikulirati shvatanje teksta ili razmjere njegovog uticaja? (Spolsky 2010: 193). Nije jasno da li se uzročnost može sasvim izbaciti iz pripovjednog teksta a da on zadrži pripovjedni karakter. Sekvencijalnost postoji u gruboj formi u svakom tekstu, ali bi

valjalo da su događaj 1, događaj 2, događaj 3 i nadalje povezani uzročno, a ne samo prostorno. Filmski teoretičari Dejvid Bordvel i Kristin Tompson (engl. David Bordwell, Kristin Thompson) dali su naredne primjere pokušavajući da prikažu razliku između narativnog i nenarativnog filma:

(1) Čovjek se prevrće u krevetu, nesposoban da zaspi. Razbija se ogledalo. Zvoni telefon.

(2) Čovjek se posvađa sa šefom; prevrće se u krevetu, nesposoban da zaspi. Ujutro je još uvijek toliko ljut da razbija ogledalo dok se brije. Zvoni telefon, i zove ga šef da se izvini.

U oba slučaja, slike mogu činiti zanimljiv totalitet, ali samo se u drugom slučaju radi o pripovjednom nizu (Richardson 2010: 50).

Tokom svih decenija razvoja naratološke teorije, kao osnovni predmet proučavanja shvatao se siže, a Ženet je dozvolio postojanje dva pristupa pripovjednim tekstovima: tematskog (analiza priče ili narativnog sadržaja), i formalnog ili modalnog (analiza pripovijesti kao načina predstavljanja priča, za razliku od nepripovjednih načina kao što je dramatski). Dakle, prva naratologija proučava pripovjedni sadržaj, gramatike, logike i semiotike, a druga proučava pripovjedni način (pokazatelje prisustva pripovjedača). Sama nesigurnost koja se vidi po nazivima odražava nepotpuno znanje čak i kod najvećih teoretičara o tome šta naratologija pokriva. Naratologija bi trebalo da se bavi i narativnim sadržajem i narativnim načinima, a mogućnosti za dalje račvanje unutar naratologije valjalo bi tražiti drugdje (Ronen 1990: 818). Svaki pripovjedni tekst (prenesen kroz naraciju) predstavlja niz *događaja*. Svi se slažu da samo događaji vezani hronologijom i uzročnošću mogu činiti osnovu za narativni tekst (hronologija je vjerovatno dovoljna za pripovijest ali ne i za fabulu). Neke uzročno povezane sekvence događaja stvaraju akcionu strukturu (obrazuju funkcionalnu cjelinu), dok druge sekvence događaja ne poštuju funkcionalni princip. Među događajima koji stvaraju akcionu strukturu, neki imaju svrhu, a neki nemaju. Siže je oduvijek centralni pojam u narativnoj

teoriji, a ona tumači centralnost sižea na dva različita načina: prvo, siže se može smatrati centralnim za bilo kakav opis pripovjednih tekstova zato što se pretpostavlja da se akciono jezgro narativnih tekstova može izolovati i analizirati. Prinsova (engl. Gerald Prince) minimalna definicija pripovijesti je predstavljanje barem dva stvarna ili izmišljena događaja u vremenskom nizu, od kojih nijedan ne pretpostavlja niti uključuje drugi. Drugo tumačenje centralnosti sižea pokazuje dominaciju aristotelovske orijentacije u narativnoj teoriji – ovdje se siže, kao domen radnje u pripovjednim tekstovima, postavlja na nadređeno mjesto u odnosu na lik i misao. Kada je siže ravan akcionoj strukturi, ukazuje ne samo na centralnost radnje u definiciji narativnosti, nego i na ulogu akcionog domena u organizaciji pripovjednog teksta kao cjeline (Ronen 1990: 819–820).

Čini se, ipak, da klasična naratologija ne daje decidne odgovore na pitanja koliko uzročnosti a koliko slučajnosti sadrže Pinčonovi tekstovi, a to bi valjalo da bude jedno od polazišta u raspravi o strukturi njegovih djela, neka vrsta razgraničenja šta je informacija, a šta je šum, mada se on kao autor na dosta mjesta implicitno zalagao za ukidanje vještačke linije razgraničenja u pogledu na svijet – između kolonizatora i kolonizovanih, ropstva i slobode (kao Mejson–Diksonova linija), ratnog i mirnodopskog stanja (u *Dugi gravitacije*) i slično. Donekle stoji na sličnim pozicijama kao filozof Žak Derida, koji je želio da dekonstruiše brojne binarne opozicije, poput muško/žensko ili iznutra/spolja, u svom pregalaštvu usmjerenom protiv zapadnog logocentrizma, koji ističe govor na uštrb pisma, pisanje kao gotovo parazitski način izražavanja pored ranije datog govora (Macey 2001: 233). U knjizi *Hronoshizme (Chronoschisms, 1997)* autorka Ursula Hajze (njem. Ursula Heise) opisuje stvaranje nove vremenske episteme u čitavom zapadnom društvu od Drugog svjetskog rata naovamo, i pobliže analizira njen uticaj na savremeni roman po dva osnova: po skraćivanju vremenskih horizonata krajem XX vijeka, i po javnoj svijesti o sapostojanju radikalno različitih vremenskih skala od nanosekundi računara do milijardi godina kojima savremena kosmologija izračunava starost zemlje i svemira. Međutim, ovi izazovi su u manjoj mjeri postojali i na vrhuncu romana visokog modernizma, i dočekani su inovativnim pripovjednim strategijama koje su omogućile piscima i čitaocima da istražuju pojedinačnu i psihološku temporalnost, čija čudna sekvencionalna logika se mogla smatrati protivmodelom onoga što se opažalo kao represivne implikacije zvanične istorije i javnog vremena. Možda je stoga najtemeljniji izazov postmodernom romanu

nestanak lika, ljudskog iskustva kao središnjeg organizacionog parametra pripovijesti. Ako je siže u konvencionalnom smislu već bio prilično oslabljen u romanima visokog modernizma, narativni glas i fikcionalni lik ostali su, i čak postali osnaženi, kao ključni nosivi stubovi fikcionalnog svemira. Jedna od najistaknutijih novosti u prelasku iz modernističkog u postmodernistički roman jeste dezintegracija pripovjedača i lika kao prepoznatljivih i manje-više stabilnih entiteta, i njihovo raspršivanje ili fragmentacija širom različitih vremenskih univerzuma koji se više ne mogu pomiriti jedan sa drugim niti opravdati vraćanjem u različite psihološke svjetove. Nije jasno da li nestanak prepoznatljivih likova uzrokuje frakture vremena, ili fragmentacija vremena označava kraj lika; ono što se može utvrditi jeste da vrijeme pojedinačnog uma više ne funkcioniše kao alternativa društvenom vremenu. Ni društveno vrijeme ne ugrožava psihološko trajanje (fr. *durée*), sjećanje i tok svijesti – naprotiv, podvrgnuto je istim podjelama i fragmentacijama koje pogađaju svjetove i identitete pojedinačnih likova. Slabljenje pojedinačnog kao i društvenog i istorijskog vremena kao parametara za organizaciju pripovijesti, smatra Hajze, jeste najvažniji problem koji postmoderni roman izražava u višestrukim formalnim eksperimentima i u mnogobrojnim tematskim pitanjima (Heise 1997: 7). Zamisao da u određenim srazmjerima fizički zakoni uzroka i posljedice popuštaju pred statističkim vjerovatnoćama iz temelja je destabilizovala poimanje vremena. Kvantna mehanika stavlja stroga ograničenja na ono što se može objasniti zdravorazumskim razmišljanjem čak i u navodno racionalnom svijetu fizike: ako ne možemo istovremeno odrediti tačan položaj i tačno ubrzanje nekog elektrona, naše mogućnosti analize njegovog kretanja kroz vrijeme ozbiljno su sužene. Ipak, ovo ograničenje ne važi za predmete i kretanje u prirodno opazivom svakodnevnom srazmjeru. Vrijeme, dakle, ne teče nezavisno od srazmjera posmatranih događaja, što onemogućava da o njemu mislimo kao o objedinjenom, homogenom i neutralnom mediju. Iako nije bila dostupna onoliko širokom krugu ljudi kao automobil ili telefon, kvantna mehanika našla je poklonike u nekim intelektualnim krugovima i ostavila traga na kulturnu maštu. Glavni problem za modernističko osjećanje vremena nije samo sukob standardizovanog javnog vremena sa nepredvidljivošću ličnog, organskog vremena, već na širem planu shvatanje da ne postoji jedinstven pojam vremena pomoću koga se može na odgovarajući način opisati niz različitih slojeva stvarnosti od kojih se svijet sastoji.

Više nisu bile dovoljne ni metafora o mašini ni metafora organskog rasta da objedine tok vremena (Heise 1997: 39). Kao što se savremena kultura sve više usredsređuje na sadašnji trenutak i smanjuje vremenski razmak između događaja 1 i događaja 2 (Δt), i fokusiranje na sadašnjost u postmodernim tekstovima naizgled povezuje metaprozu sa savremenim masovnim medijima i potrošačkim društvom i uzdizanjem sadašnjosti kao jedine vremenske faze dostupne uživanju i kontroli. Međutim, čak i na prvo čitanje, primjećuje se da se romani Rob-Grijea ili Beketa odupiru lakoj potrošnji i čitanju u maniru turističkih časopisa ili oglasa. Ovo ne znači automatski bolje štivo u poređenju sa drugim oblicima savremene pripovijesti, ali ukazuje na drugi tip vremenske strukture koji ne stavlja sadašnje vrijeme na raspolaganje čitaocu. Taj trenutak postaje čak i težak za shvatanje, budući da se cijepa u višestruke verzije sebe, uklapa u komplikovane a nekada i logički nemoguće rekurzivne strukture. Ovakva temporalnost ne dozvoljava povlašćene trenutke epifanije, vizije koherentnosti ili neposredovan pristup prošlosti kako se mogu naći kod mnogih modernističkih romansijera; narativna organizacija sistematski sprečava ikakvu sličnu povlašćenost jer se svaka epifanija doživljena u jednoj epizodi može poništiti novom, različitom verzijom iste epizode. Postmoderno pripovijedanje donekle se odupire kulturnoj fiksaciji na sadašnji trenutak tako što odsustvo dužih vremenskih shema ne nadoknađuje samosvojnim prisustvom pojedinačnog trena. Za Ursulu Hajze teže je reći da li lavirintska vizija višestrukih temporalnosti iz mnogih postmodernih romana daje ikakvu pravu alternativu ovoj fiksaciji. Višestrukost temporalnih svemira u ovakvim tekstovima izgleda da ne vodi širem spektru sižejnih mogućnosti i golemo obogaćenom narativnom repertoaru, nego naprotiv, gotovo opsesivnom ponavljanju relativno ograničenog spiska scena i, čak i u tekstovima sa razuzdano granajućim sižejima kao što su Pinčonovi, do sveobuhvatnog osjećaja paranoje i kontrole (Heise 1997: 65).

Možda sa sličnim idejama na umu, teoretičar Geri Sol Morson (engl. Gary Saul Morson) smatra da determinizam prijeti mogućnosti izbora svodeći mogućnosti svakog trenutka na jednu jedinu, ali skreće pažnju i na daleko manje poznato omeđivanje izbora, naime, kada se aktuelnosti proširuju toliko da obuhvate *sve* mogućnosti. Sekvenca vremena u kojoj živimo gubi supstancijalnost gubeći singularnost, a svemir ili jedan od više svemira borave u višestrukome vremenu. U skladu sa pretpostavkama mislilaca koji su postulirali teoriju paralelnih svjetova, bilo koja mogućnost koja se ne ostvari u ovom

svemiru, ostvariće se u nekom drugom. Nema neostvarenih mogućnosti, pa tako ni srednjeg domena stvarnih ali neostvarenih mogućnosti. Za Bahtina je sadašnjost samo jedna od mnogih mogućih sadašnjosti, ali po ovom pogledu, sadašnjost je jedna od mnogih aktuelizovanih sadašnjosti. Kao ključni primjer ovakvog poimanja stvarnosti, Morson uzima Borhesovu pripovijetku „Vrt sa stazama koje se račvaju“, u kojoj autor ne brani nego samo istražuje ideju paralelnih univerzuma. Sam tekst je dvojakog karaktera: sastoji se od spoljne priče oblikovane po detektivsko-špijunskom obrascu i od unutrašnje u kojoj jedan učenjak otkriva zadivljujuće rješenje problema u sinologiji. Obadvije imaju linearan siže. Unutrašnja priča sažima istoriju tog naučnog pitanja i daje novo rješenje koje objašnjava sve ranije tajne. U spoljnoj priči motiv za čudno i naizgled nerazumljivo ubistvo otkriva se u posljednjem pasusu, tako da Borhesova pripovijest u formalnim kategorijama dostiže vrstu jakog završavanja (engl. *closure*) karakterističnog za detektivsku prozu. U kategorijama sadržine, obe priče unutar priče postavljaju filozofska pitanja o prirodi vremena koja se ne rješavaju, nego se čak i dalje račvaju, kao i samo vrijeme (Morson 1994: 228–229). Kada Ju Cun, njemački agent koji radi u Engleskoj u Prvom svjetskom ratu, želi da javi ime grada koji treba da naredni bude bombardovan na Zapadnom frontu, uzima telefonski imenik i odlazi do adrese na kojoj živi sinolog Stiven Albert. Sreću se, razgovaraju i na kraju ga Ju Cun ubija. U unutrašnjoj priči sadrži se složenije pitanje vremena, i agent tvrdi kako za čovjeka ne postoji ništa drugo nego *sada* u koje se smještaju događaji (znatno različito i od Rikera i od Svetog Avgustina); s druge strane, Ju Cun stalno osjeća sadašnji trenutak kao nesusťastven, bilo kao puko ponavljanje prošlosti bilo već naređeno iz budućnosti. Uprkos nepogrešivoj opipljivosti sadašnjosti, Ju Cun je nastavio da nalazi primjere nagovještaja (engl. *foreshadowing*) koji pokazuju da su i njegova sadašnjost i svačija druga već napisane iz budućnosti. Ako su ti znaci tačni, onda sadašnji tren nema više otvorenosti nego što ima kada je već završen i zabilježen u zaokruženoj pripovijesti. Ne nameće nam mišljenje da li nagovještaji postoje u stvarnom svijetu, ali daje paradoksalan savjet: „Počinilac groznog zlodjela treba da zamisli kako ga je već počinio, treba da sebi nametne budućnost neporecivu kao prošlost.“ Provođenje volje osnažuje se vjerovanjem da je željena budućnost u svakom slučaju već neopozivo odlučena, i čak već izvršena. Iako izbor zahtijeva asimetrično vrijeme (fiksiranu prošlost, ali ne i budućnost), on po svojoj prilici zahtijeva i vjerovanje da

je vrijeme simetrično, da su radnje neizmjenjive, i da je izbor sam po sebi nestvaran. Bilo da je vrijeme zatvoreno ili otvoreno, sudbinsko ili slobodno, Ju Cun u čitavoj pripovijetki pretpostavlja da je singularno, da u jednom trenutku postoji samo jedna aktualnost. Međutim, u unutrašnjoj priči Stiven Albert preispituje ovu pretpostavku – on lično je riješio zagonetku Ju Cunovog pradjede, pisca koji se davno povukao iz svijeta da bi završio dva poduhvata, roman i beskrajni lavirint. Kada je umro, lavirint nije našao niko, a roman je izgledao kao kupus sastavljen od skica (čak je i lik u romanu umirao u jednom poglavlju, a bio živ u narednom). Pisac je ostavio napomenu koja je poslužila kao putokaz: „Ostavljam raznim budućnostima (ne svim) vrt sa stazama koje se račvaju,“ na šta je sinolog zaključio da su roman i lavirint jedno te isto. Knjiga predstavlja vrijeme kako ga je smatrao autor, a vrijeme je vrt sa račvastim stazama. U njegovom lavirintu, račvanja se nalaze ne u prostoru, nego u vremenu. U svim fikcionalnim djelima, objašnjava Albert, svaki put kada se čovjek suoči sa nekoliko alternativa, bira jednu i odstranjuje sve ostale; u prozi Cui Pena istovremeno bira sve. Na taj način stvara razne budućnosti, raznolika vremena, koja se opet račvaju i umnožavaju. U djelu Cui Pena dolazi do svih mogućih završetaka, i svako račvanje je polazište drugih račvanja. U Cui Penovom modelu temporalnosti svakog kosmosa su hipersinhronizovane, pošto se ne radi o sinhronijama jednog vremena nego više vremena. Tako, kao i u prostornom lavirintu, njihovi putevi ne samo da se rastaju, nego se i sastaju, što znači da dati trenutak može biti posljedica dvije sasvim različite sekvence (Morson 1994: 229–231). Izgleda da nagovještavanje sasvim predupređuje mogućnost biranja. Izbor postaje iluzoran. Kada bi se budućnost razgranala i kada bi se mogle zbiti mnoge mogućnosti, teško da bi na sadašnjost uticala jedna jedina budućnost. Ta budućnost ne bi imala ikakvu aktualnost, nego samo mogućnost; i kako bi puka mogućnost nečega mogla biti dovoljno supstancijalna da ima uticaj u bilo kojem pravcu? U prostoru, nagovještaje ne bacaju predmeti koji bi mogli biti ispred nas, nego predmeti koji jesu ispred nas, a isto se čini istinito i za vrijeme. Nagovještavanje obično čini da grananje vremena izgleda samo prividno. Vrijeme mora biti sasvim linearno (jedna jedina linija koja se ne račva). Ali to nije sve, pošto vrijeme može biti linearno a da nema mogućnost nagovještavanja, kao u mnogim determinističkim modelima. Nagovještavanje od budućnosti stvara ne samo neizbježnost nego i supstancijalnu aktualnost, nevidljivo je ali se nalazi tu, i virtualno (po

učinku) i aktualno. U izvjesnom smislu, već se desilo, a mi smo u njegovoj sjenci. Romani koji se ne oslanjaju na nagovještavanje lakše nam dozvoljavaju da suspregnemo znanje o događajima koji će se odigrati poslije nekoliko stranica i tako se približimo predstavljanju otvorene temporalnosti; romani koji se koriste nagovještavanjem skreću nam pažnju na već napisanu prirodu narativnog vremena (Morson 1994: 49). Ukoliko je putovanje kroz vrijeme moguće, kao u filmskom serijalu *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*), radnja u ranijem vremenu odstranjuje postojanje te posebne budućnosti, a naslovi i tekstovi u novinama blijede i zamjenjuju se parnjacima iz budućnosti koja je nastala (Malo ranije u ovom poglavlju vidjeli smo mišljenje kosmologa da se time odigrani događaj ne poništava, naprosto zato što se odigrao, ali u nužno drugom svemiru.) U svakoj sekvenci koja se proteže prema naprijed iz svakog trenutka, budućnost je već tu i neotklonjiva je, ali na neki način sama sekvenca nije neotklonjiva, pod uslovom da se kroz vrijeme može putovati. Međutim, ako različiti putnici kroz vrijeme unesu višestruke izmjene, postavlja se pitanje čija izmjena dominira. Da li je to posljednja, i po kojem nizu, teško je nedvosmisleno odgovoriti. Takvi pogledi na vrijeme izgleda da nužno ukazuju na neki pojam hipervremena (ili metavremena), u kome bi postojalo samo jedno vrijeme odjednom. Isto tako se do u beskeraj može nadograđivati teorija da hipervremena postoje u nekom još višem hiperhipervremenu i tako dalje (Morson 1994: 70–71).

Perspektiva koju smo označili brojem (3) vrlo često uzajamno djeluje na indeksičnost u narativnim tekstovima. Stvarni govorni čin pripovijedanja izriče se u određenom vremenskom trenutku i retrospektivno ocjenjuje narativno iskustvo koje ima i značenje i temu. Dok se empirijsko vrijeme shvata kao kontinuum sa tri definisana segmenta, ono što komplikuje stvari u fikcionalnoj pripovijesti jeste određivanje žarišne referentne tačke. Govornik u stvarnom svijetu deiktička referentna tačka „ja“ koja govori „sada“ određuje da će moja prošlost bit prošlost u odnosu na trenutak govora. U književnosti se za govornika teksta podrazumijeva da je narator čije „ja“ ne pripada nužno u svijet sada i ovdje istorijskog autora ili savremenog čitaoca. Pošto u fikciji ne postoji komunikacija licem u lice, vremenska deiksa uključena u književnu priču zavisi od deiktičke zakivne tačke odvojene od tačke stvarnog čitaoca a često i od tačke stvarnog autora. Zbog toga

prošavšost tradicionalne pripovijesti u prošlom vremenu iznačava nekakvu neodređenu prošlost čiji odnos sa trenutnim čitanjem nije toliko precizno lociranje koliko distanciranje. Priče u prvom licu imaju deiktičko prošlo vrijeme u odnosu na trenutak govora/pisanja koji pripada kazivačkoj figuri, naratoru prvog lica. Međutim, nemaju svi današnji umjetnički prozni tekstovi određivu kazivačku figuru, pa čak ni određiv trenutak govora – podosta takvih narativnih djela napisano je u reflektorskom načinu i usredsređuju se na iskustva Ja a da ih ne procjenjuju iz perspektive kazivača koji retrospektivno sagledava nekadašnji život i obezbjeđuje narativno završavanje (Fludernik 2010b: 611). U najpoznatije autore koji su se bavili ovim problemom spadaju: Kete Hamburger, Franc Štancl, Boris Uspenski, Dorit Kon i donekle Jurij Lotman; koliko god se ovakva tehnika činila sitnogramatička i suviše usmjerena na mikrosegmente teksta, priče se sastoje od manjih i sve većih jedinica, te bi bilo dobro da naredno poglavlje krene od analize tačke gledišta, položaja pripovjedača u odnosu na likove i (ponajviše) glagolskih oblika koji posreduju većinu dinamike pripovjednih tekstova.

3. TIPOLOGIJA TAČKE GLEDIŠTA

Tomas Pinčon o sopstvenom djelu vrlo je rijetko progovarao, a jedne prilike sjeća se svaki čitalac zbirke *Ponavljač* – sadrži „Uvod“ od oko dvadeset stranica teksta, što bi u oskudici dokaza moglo poslužiti kao krunski dokaz i glavni pogled (u izvornom grčkom značenju imenice *theoria*) na početke njegovog bavljenja prozom. S druge strane, ovaj tekst ne sadrži previše termina koji spadaju u književnonaučni aparat, i njegov autor često zapada u samoprekornu kritiku sebe iz mlađih dana, na koji način donekle ukida objektivnoj analizi legitimno polje djelovanja. Ovo je odlomak Pinčonovog pogleda na najmlađe dane sopstvenog književnog kosmosa:

„Mala kiša“ bila je moja prva objavljena priča. Detalje mi je pružio prijatelj koji je proveo u vojsci iste dve godine kada sam ja bio u mornarici. Uragan se stvarno dogodio, i jedinica veze u kojoj je moj prijatelj bio imala je zadatak opisan u priči. Veći deo onoga što mi se ne dopada u sopstvenom radu prisutno je ovde u zametku, kao i u razvijenijim oblicima. Za početak, nisam shvatao da je problem glavnog junaka dovoljno stvaran i zanimljiv da bi zaslužio priču sam po sebi. Izgleda da sam mislio kako je neophodno da dodam i ceo dopunski sloj kišnih slika i referenci na *Pustu zemlju* i *Zbogom oružje*. Delovao sam u skladu sa motom „Učini to književnim“, što je bio loš savet koji sam sasvim sam smislio i zatim ga prihvatio. (SMB: 6)

Kako se čini po tekstu iz 1984. godine, autor svojim pripovijetkama stavlja daleko više zamjerki nego što im daje pohvalnih ocjena, ogoljujući ih toliko da bi naivniji čitalac pomislio da su jedva zaslužile objavljivanje u časopisu, a kamoli uvrščivanje u antologije američke proze. Sva građa je, snobiva se Pinčon, već bila tu, a on je samo trebalo da je vještije uobličiti – suviše pažnje posvetio je uraganu, nevještima vojničkim dijalozima, a tek ga je mehaničko potčinjavanje velikanima književne tradicije pride omelo u autentičnom izrazu. Osim direktnog pominjanja u vezi sa T.S. Eliotom i Hemingvejem na posljednjoj stranici priče, imenica *kiša* se ne sreće upadljivo češće nego naslov časopisa kao *Lajf* ili knjige kao *Kučka iz močvare*, a sam moto koji je izmislio stoji pod jakim uticajem devize

Ezre Paunda „Podnovi!“ ili „Učini to novim!“ (“Make it new!”) Ukratko, nekritičko praćenje ovih podataka i njihovo uzimanje zdravo za gotovo odvešće čitaoca daleko od onoga što mu govori samo djelo, uz odgovarajuće alate koji služe za prodornije čitanje. Pinčon opširno govori o uticajima koji se zaista vide na stranicama prvih objavljenih narativnih tekstova, kao što su bitnička proza i uopšte shvatanje svijeta po Keruakovim obrascima, zatim džez muzika, homologija između egzaktnih nauka i društvenih događanja („Entropija“ je za ovo odličan primjer), da bi na kraju predgovora dao i čitav spisak autora od kojih je, kako kaže, „derivirao“ motive – I. Filips Openhajn, Helen Mekines, Džefri Haushold, Džon Baken, pa i Karl Bedeker. Oni koji traže autobiografsku podlogu svim Pinčonovim tekstovima ipak će morati da imaju na umu njegovo priznanje sa kraja „Uvoda“: „Kao i „Nizozemlje“, i ovo [„Tajna integracija“] je priča o rodnom gradu, i jedan od mojih retkih pokušaja da pišem direktno o o pejzažima i iskustvima sa kojima sam odrastao“ (SMB: 23). Što se tiče pouzdanosti pripovjedača iz 1960. godine, ondašnjeg Ja, on se ne vidi ni u jednoj priči, pošto se sve daju kroz naraciju u trećem licu, ali sadašnje Ja (iz 1984. godine) odjednom je svjesno pogrešnosti nekadašnje doktrine, kada je mislilo da „čovekov lični život nema veze sa književnošću, a istina, kao što svako zna, skoro je potpuno suprotna“ (SMB: 24). Međutim, sadašnje Ja priznaje da neke stvari još uvijek ne zna potpuno, da još nije shvatilo pojam entropije, što ga kao naratora uvoda ne kvalifikuje za naziv pouzdanog. Kako primjećuju Herman i Vervek, nepouzdanost pripovjedača iz 1960. u stvari je konstrukcija *post hoc*, koja potiče iz kontrasta između ondašnjeg naratora i sadašnjeg Ja iz „Uvoda“ (Herman and Vervaeck 2008: 233). Ukratko, Pinčonova „ispovijest“ nije sasvim iskrena, i ne može služiti kao najvaljaniji uvod u narativnu strukturu njegovih djela, a i sam autobiografski metod u književnoj nauci davno je napušten. Oskudnost dokaza u vezi sa ovako tajnovitim autorom nijednog proučavalaca ne bi odvela daleko, budući da ne znamo koju je knjigu u kojem periodu rada Pinčon čitao, i kako je mogla uticati na njegovu kompoziciju; kada bismo na raspolaganju imali reverse iz svih godina piščevog pohađenja relevantnih biblioteka, ustanovljivanje uticaja bilo bi podržano opipljivijim činjenicama, a zaključci čvršći i nepobitniji. Pošto to nije slučaj, istraživanje će se pretežno oslanjati na unutrašnju strukturu djela u teorijskim okvirima klasične naratologije.

Dragocjen uvid u početak rasprave o naraciji u Pinčonovim pripovijetkama kao o cjelokupnom kasnijem korpusu *in nuce* javlja se prilikom čitanja svih šest pripovijedaka iz zbirke *Smrt i milost u Beču* (koja uključuje sve priče iz *Ponavljča*, ali i tekst „Smrt i milost u Beču“, nezastupljen u američkom izdanju) – okvir „Male kiše“, „Smrti i milosti u Beču“, „Entropije“ i „Tajne integracije“ počiva na motivu kiše, pljuska ili provale oblaka, dok se na početku priče „Ispod ruže“ na horizontu gomilaju kišonosni oblaci (kasnije i kiša pada), a u „Nizozemlju“ glavni junak Denis Flendž ima dvije glavne utjehe, psihijatra i more (uvalu Long Ajlend), o kome ima nejasnu predstavu:

U svojoj preadolescenciji negde je čuo ili pročitao da je more žena, i ova ga je metafora potčinila sebi, od tog trenutka umnogome određujući šta će on postati.
(*SMB*: 80)

Dakle, sa izuzetkom „Nizozemlja“, najšira scenografija (ili topografija) Pinčonovih pripovijedaka ima zajedničku crtu, djelovanje jedne vrste atmosferskih padavina. Ruski formalisti bi rekli da kiša oneobičava ove tekstove, a kognitivni naratolozi da primjetno utiče na izgled okvira u koji su smješteni scenariji. Na mikroplanu, tj. u svakoj od priča ponaosob, ona ne igra ulogu decidno dinamičkog motiva, ali na ponašanje likova svakako utiče. Imajući u vidu autorovo priznanje da u „Maloj kiši“ suviše insistira na pojmu kiše, može se reći da ni tu nije najpouzdaniji, ali da možda podsvjesno aludira na druge tekstove iz zbirke: u „Maloj kiši“ kao mikrosistemu kiša ne figurira kao suštastveni vezivni element, ali na višem, makrosistemskom nivou, ovaj pojam postaje statistički konstantniji, pa je Pinčonu više na mjestu bilo da prizna kako bez kiše ne može na nivou zbirke, a ne jedne priče. Uzaludan bi bio trud da nagađamo zašto to 1984. godine nije rekao, ali njegov „Uvod“ sadrži neke ne sasvim tačne koordinate koje imaju funkciju putokaza ka navedenim segmentima opusa. Prva priča oslikava posljedice 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, a krug kasarne i ljudi u njemu slika su i prilika statičnosti:

Napolju, zborni mesto se polako kuvalo pod suncem. Vazduh je bio raskvašen i nepokretno je visio. Sunce se žuto presijavalo na pesku oko baraka u kojima se nalazilo radijsko odeljenje čete. Unutra nije bilo nikoga sem dežurnog koji se, pospan, naslanjao na zid, pušeći, i jedne nepokretne prilike u uniformi koja je ležala na krevetu, čitajući knjigu u mekom povezu. Dežurni je zevnuo i pljunuo napolje na vreli pesak, a prilika, čije je ime bilo Levin, okrenula je stranicu i namestila jastuk ispod glave. Negde je krupan komarac udarao 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 (*SMB*: 27).

Prilog *napolju* implicira da se tačka gledišta u prvoj rečenici nalazi negdje u zatvorenom prostoru, što bi razumljivo i trebalo da bude slučaj, zato što se okolina „polako kuva pod suncem“, dok rečenica koja počinje prilogom *unutra* daje klizni pogled na ljude u baraci, prelazeći lagano sa jednog na drugog. Vrlo nejasno srećemo neku priliku koja leži na krevetu, pa ona postaje Levin, a poslije nekoliko redaka saznajemo da ga u jedinici zovu Nejtan „Guzonja“ Levin – svakako tačka gledišta nije Levinova, nego nekog imaginarnog druga iz klase (tu nam može pomoći Pinčonovo priznanje da je za događaj čuo od jednog stvarnog učesnika u njemu, ali empirijski svjedok događaja nije isto što i književni pripovjedač). Kretanje percepcije fokalizatora od unutra prema spolja nalikuje prvim kadrovima Fordovog vesterna *Tragači* (*The Searchers*, 1956), a ovakav plastičan opis neke vrste ljetne vojne sijeste u zaparenoj zabiti po sporosti kretanja sa jednog elementa na drugi donekle je sličan uvodnim kadrovima Leoneovog filma *Bilo jednom na Divljem zapadu* (*Once upon a Time in the West*, 1968), ali ne treba pretjerivati sa analogijama. Kada bi naracija u ovoj priči bila neka vrsta kamere, ona bi (u „trećem licu“) pratila pretežno Levina kao glavnog junaka, ali jezik proze može lako izraziti autorske pozicije različite od junakovih po pitanju frazeologije, ideologije, prostora i vremena, kao i psihologije, o kojima je detaljno raspravljao Uspenski, dok to vizualno pripovijedanje naprosto nije u stanju.

U pretprošlom poglavlju vidjeli smo minuciozno razrađene obrasce ruskog semiotičara Borisa Uspenskog po pitanju tačke gledišta, od kojih prvi naziva tačkom gledišta na ideološkom planu. Za njega je to autorovo vrednovanje i ideološko shvatanje

svijeta koji prikazuje, a može biti i tačka gledišta samog autora koja je izričito ili prećutno data u djelu, tačka gledišta naratora koji se ne podudara sa autorom, tačka gledišta nekog lica i slično (Uspenski 1979: 15). U cilju racionalizacije korpusa i istraživanja, valja dati nekoliko napomena u vezi sa Pinčonovim pripovjednim opusom. Sva fikcionalna djela koja je napisao zahvataju preko 4000 stranica teksta, a pripovjednih postupaka na jednoj stranici u prosjeku ima oko 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 – kod koga tačka gledišta postoji na pet planova – 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 planova, i za analizu narativnih postupaka po Uspenskom dobro će poslužiti zbirka od šest njegovih pripovijedaka, što bi trebalo da pruži osnovu za samostalno kreativno čitanje ostalih tekstova na načine koje predlaže ruski autor.

3.1. Prvi nivo analize

Ideologiju kao pogled na svijet, a samim time i na njegove djeliće, predstavljene pojedinačnim likovima-adresatima ili trenutnim razvojem situacije, u Pinčonovim pripovijetkama možemo raslojiti na nekoliko podnivoa:

- 1) Psovke
- 2) Konvencionalna i ironična nazivanja
- 3) Poređenja
- 4) Ubjeđenja

Psovke se u prosjeku javljaju oko pet puta u svakoj priči, sa promjenjivom učestalošću, a po gustini prednjače tekstovi „Mala kiša“, „Smrt i milost u Beču“ i „Ispod ruže“. Svijet koji one modeluju nastanjuju ljudi čija društvena uloga ima izraženije sklonosti ka poganom jeziku, poput vojnika na odsluženju roka, bivših vojnika, polupijanah

marginalaca koji na žurkama bivaju sve pijaniji, kao i špijuna, koji ne znaju da li će dočekati sutrašnji dan živi ili ustreljeni u kakvom smrdljivom budžaku. Daćemo primjere po redu pojavljivanja u zbirci, sa nekim objašnjenjima koja zaslužuju.

Izgleda da se sapleo o automatsku pušku dežurnog dok je izlazio, jer se začuo tresak, i Kapući je rekao: „Bože, baš si trapavi *seronja*.“ (SMB: 30)

Slučajno ili ne, prva psovka koju je Pinčon stavio na papir i objavio ima tako jednostavan i predvidljiv kontekst da je komentar nepotreban – mahinalna radnja, tresak puške i mahinalna prostačka reakcija ne ostavljaju puno prostora za sumnju o kakvom umnom sklopu se radi.

„Dobro došao u klub, Levine. Opet *prokleti* Kađuni. Postavljaju razne znakove, nego šta.“ (SMB: 31)

Drugi primjer je replika koju izgovara vojnik sa iskustvom služenja roka na Jugu SAD, gdje lokalno stanovništvo (pretežno iz močvara) ne gleda blagonaklono na oružane snage, pošto se boje da ne izgube suverenu kontrolu nad teritorijom. Kada ih zadesi poplava, onda im vojska naprasno zatreba i tu se javlja dramatska ironija (o ironiji će biti riječi kasnije).

Javljaju se i slučajevi mimogrednih psovki, što opet ilustruje karakter govornika, ako i ne „pogađa“ nikoga ili ništa određeno:

„Jedan moj drugar se sinoć istuširao u ženskoj spavaonici“, rekao je. Gde god nađeš neki [tuš], *do đavola*, čini mi se.”

Kada su se vratili do kamiona, Levin je svratio do Piknika. „Smena“, rekao je. „Ako negde nađeš tuš, javi mi.“

„*Do đavola*, u pravu si“, rekao je Piknik. (SMB: 45)

„Smrt i milost u Beču“ sadrži reminiscenciju glavnog junaka na vojničke dane, sa karakterističnim vulgarizmima koji su u takvom miljeu sastavni dio života:

U vojsci je živeo prema zlatnom pravilu – *zajebi* narednika pre nego što on *zajebe* tebe; na studijama je falisfikovao bonove za ručak, podsticao neredu i prepade na ženske spavaonice... (SMB: 55)

Jedna od učesnica tuluma u istoj priči ispovijeda se protagonistu Sigelu u vezi sa antipatijama koje gaji prema drugoj ženi, suparnici:

„I koga je zvao da dođe u stanicu da plati kauciju za njega?“ rekla je Lusi. „Mene, eto koga. I to baš pred isplatu. *Kreten* mi još nije vratio pare.“ (SMB: 64)

U nastavku monologa čujemo nešto slično, što pospješuje utisak o tračerskom karakteru junakinje:

Problem je što taj *prokleti* džanki ne zna koliko je ona stvarno dobra, Sigele. (SMB: 65)

U nekim odlomcima primjećuje se i poetičniji način omalovažavanja, posebno kada se upotrebljava poređenje; ovako u „Nizozemlju“ gospođa Flendž naziva muža i njegovo društvo:

„Možeš te *čudake* primati samo u podrumskoj sobi“, vikala bi na njega, mašući šejkerom za koktele. „Ti si kao *proketo* društvo za zaštitu životinja. Ne verujem ni da bi oni prihvatili neke od tih *životinja* koje dovodiš kući.“ (SMB: 77–78)

Ovakvo izražavanje moglo bi se posmatrati i u raznovrsnijem kontekstu polifonije, jer čujemo više glasova u nastupu gnjeva gospođe Flendž, ali za sada se istraživanje usredsređuje na psovke i vulgarizme.

„Entropija“ obiluje prefinjenijim načinom prikazivanja stvarnosti i replikama, i njene dvije osnovne linije radnje mjestimično se (čak i eksplicitno) stavljaju u kontrapunktalni i fugalni odnos, što potiče iz muzičke umjetnosti, znatno eteričnije od vojničkih spavaonica i pripadajućeg im vokabulara. Sama žurka se odvija u veoma internacionalizovanom gradu Vašingtonu, pa i ne čudi veći broj referenci na razne oblasti ljudskog znanja i popularne kulture. Zabava se i odvija u doba (februar 1957) kada je bilo „puno američkih iseljenika u Vašingtonu koji bi [...] priređivali poliglotske žurke na kojima bi novopridošli bili ignorisani ako nisu bili u stanju da vode istovremene razgovore na tri ili četiri jezika“ (SMB: 100). Ipak se u pripovijedanju nađe i poneka uvreda:

Po pravilu, *ruļje* poput one koja bi se radnim danom po podne skupljala u „Starom Hajdelbergu“ da pije „vircburger“ i peva „Lili Marlen“ (da ne pominjemo „Dragu iz društva Sigma Ki“) neizbežno su i nepopravljivo romantičarske. (SMB: 101)

Pridjev *romantičarske*, i to skoro trenutno, ublažava pogrdu sa početka odlomka, što čitaocu daje utisak da pripovjedački glas u ovom slučaju odiše dobrodušnim, pokroviteljskim tonom.

Malo češće se mogu pročitati uvrede na stranicama pripovijetke „Ispod ruže“, koja govori o izmišljenim konspirativnim događajima iz Egipta pred sam kraj XIX vijeka; ovako razgovaraju dva britanska agenta o civilima koje bi trebalo da sačekaju i na njih malo motre:

„Viktorija Ren. Putuje sa porodicom, videlicet: ser Alaster Ren, član Kraljevske akademije za orguljaše, sestra Mildred. Majka preminula. Polaze za Kairo sutra. Kukova tura niz Nil.“ Porpentajn je čekao. „*Ludi* arheolog“, dodao je Gudfelou nevoljno. „Izvesni Bongo-Šaftsberi. *Mlad, tup, bezopasan.*“ (SMB: 120)

Kvalifikacije o istom čovjeku nastavljaju se iz usta istog agenta, a pored vrijeđanja, očituje se i grubi obavještajni plan o tome kako treba provocirati metu:

„Ogorčeno rivalstvo između mene i Bongo-Šaftsberija za naklonost mlade dame. Momak je pravi *magarac*. Luduje da vidi tebanske ruševine u Luksoru.“ (SMB: 120–121)

Porpentajnov pogled na svijet na ovom nivou analize dolazi do izražaja pri susretu sa Viktorijom i Bongo-Šaftsberijem u restoranu, kada njemu antipatični Šaftsberi zadivi mladu gospođicu Ren kao iz rukava izvučenim podacima o bogu Harmakisu:

„Oh“, uzdahnula je Viktorija. „Sfinga.“ Očarana, što je zbunilo Porpentajna: zar nije bilo nelogično ovoliko oduševljenja *kopilanskim* bogovima starog Egipta? Njen ideal je trebalo da bude ili čisti čovek, ili čisti soko; ne mešavina. (SMB: 131)

Priča „Tajna integracija“ rijetko je prošarana psovkama, ali možda imaju veću težinu od pogrda u ostalim pripovijetkama, pošto se veći dio temelji na uvredama po rasnoj osnovi – bijelci se okomljuju na crnce, tačnije, roditelji glavnih junaka (školaraca od oko deset godina) upućuju prijjetnje novopridošloj porodici u gradić na sjeveroistoku SAD. Ovako to izgleda:

„Vi *crnčuge*“, njegova majka je iznenada prosiktala, „*prljave crnčuge*, bežite iz ovog grada, vratite se u Pitsfild. Bežite pre nego što upadnete u stvarne nevolje.“ (SMB: 161)

Kada Tim i njegov druga Hogan odlaze u jeftini hotel da pomognu gospodinu Mekefiju, inače obojenom alkoholičaru, predstavljaju se portiru, koji zove gosta sa centrale radi provjere njihovih namjera:

Imao je čudan izraz lica kada je spustio slušalicu.

„Pa, čini se da je gore neki crnčuga,“ obavestio ih je. (SMB: 184)

Ni Afroamerikanci ne ostaju dužni svojim tlačiteljima, mada se obraćaju na krivu adresu; kada tri dječaka iz susjedstva pokušavaju da sklone đubre sa travnjaka Beringtonovih koje su tamo iskricali i njihovi roditelji, gospođa Berington reaguje:

Oko pet minuta su skupljali đubre, bacajući ga u kante koje su našli pored ulaza u garažu, kada su se ulazna vrata otvorila i gospođa Berington počela da viče na njih.

„Ali mi čistimo“, rekao je Tim. „Mi smo na vašoj strani.“

„Ne treba nam vaša pomoć“, rekla je žena. „Ne treba nam niko od vas na našoj strani. Svakog dana svog života zahvaljujem nebeskom ocu što nemamo dece koju bi pokvarilo đubre kao što ste vi. Sada bežite, idite odatle.“ Počela je da plače. (SMB: 206)

Premda dijaloga u opusu ovog autora nema na pretek, a u pripovijetkama je udio još i nešto manji, logično je da, kada do njih dođe, u njima lik A nazove lik B na određeni način, ili se o liku C izrazi kako već smatra da valja – naravno, u obzir dolaze i složenije kombinacije, sa više aktera u igri. Katkad se dešava i usložnjavanje tačke gledišta, i pripovjedač vrednuje govornika sa nezavisne pozicije, a katkad se lik i narator teško mogu razlikovati sudeći po izgovorenom ili mišljenom materijalu. Moguće je u kategoriju nazivanja uvrstiti i neke psovke, kao što je moguće kategoriji nazivanja pripojiti neke osobine frazeološkog nivoa Uspenskog.

Pojednostavljeno govoreći, nazivanja i obraćanja u Pinčonovim pričama mogu se podijeliti u dvije velike grupe: direktna i indirektna. Zarad plodotvornije analize na frazeološkom planu, ostavićemo primjere iz druge grupe za kasnije, a u ovom segmentu pozabavićemo se ovim očiglednijim apelacijama, koje se javljaju u čistim dijalozima, bez prenesenog govora.

U grupu koju možemo prepoznati očiglednije spadaju supstandardni nazivi za sagovornike, sa blagom dozom društvene bliskosti ili udaljenosti koja kroz replike nekada provijava:

„O, *Anglo*“, začuo je glas, „došao si. Pođi za mnom.“ (SMB: 94)

Ovako minijaturna Ciganka Nerisa naziva Denisa Flendža u „Nizozemlju“ kada ovaj provodi prvu noć na smetlištu, protjeran iz kuće poslije dolaska Svinje Bodina.

U „Entropiji“ se jedan od gostiju obraća domaćinu, vidjevši sumnjive aktivnosti na požarnom stepeništu:

„*Ćufta*“, vikao je Šandor Rohas iz kuhinje. (SMB: 104)

Zanimljivo je da ga ni narator ne naziva pravim imenom, nego ili „*Ćufta*“ ili „*Ćufta Maligen*“ (ovo drugo na početku, upoznavanja radi). U istoj pripovijetki, novopridošlica sa stepeništa (Sol) vodi veleumni razgovor sa domaćinom o ljubavi, redundanci i entropiji, i usred rečenice mu se obraća:

„To je“, rekao je ljutito, „dobar kandidat za najneukusniji vic godine. Ne, *care*, to nije prepreka. Ako je išta, onda je to neka vrsta curenja.“ (SMB: 109)

„Tajna integracija“ sadrži dobar primjer obraćanja sagovorniku koji uključuje riječ van domena pajtaroških poštapalica; Hogan Slotrop, sin lokalnog ljekara, koji je postao zavisn od pića sa osam godina, pa se onda izliječio uz pomoć Anonimnih alkoholičara, donosi siromašnom alkoholičaru Mekefiju tetrapak mlijeka ne bi li mu pokazao pravi put:

„Sad si prestao s tim. S alkoholom.“

„Zauvek“, rekao je Hogan. „Sada samo mleko.“

„Čoveče, ti si pravi *mlekos*“, rekao je gospodin Mekefi sa bledim osmehom. (SMB: 185)

Druga direktna obraćanja (a i ovo prethodno nalazi se na toj granici) sadrže primjetniju dozu ironije ili autoironije, što daje veći interpretativni potencijal proučavanim odlomcima. Ovo je prvi takav odlomak, iz prvoobjavljene priče:

„Imaš li predstavu gde su ovde barovi?“ rekao je Levin.

„Ti si *fakultetlija* među nama“, rekao je Bekster, „ti i Rico. Trebalo bi da možete da ih nađete zavorenih očiju.“ (SMB: 39)

U „Smrti i milosti u Beču“ domaćin Lupesku, koji će vrlo brzo poslije toga nestati iz stana u vidu lastinog repa, nervozno razgovara sa glavnim junakom:

Krenuo je ka kuhinji, bacio pogled unutra, vratio se do vrata balkona, onda se iznenada okrenuo i uperio prst u Sigela. „Ti“, skoro je zaurlao. „Naravno. *Ti si savršen.*“ (SMB: 57)

U sličnim razgovornim situacijama teško je reći da li je adresant zaista lud ili se samo pravi „umjetnički“ nervozan, pošto vodli da citira razne moderniste, poznate po apokaliptičnom tonu. Kada na žurku nahrupe gosti, svaki sa svojim emocionalnim bremenom, jedna od učesnica zabave stane da se ispovijeda Sigelu, koji ulogu sveštenika spremno prihvata:

„Ko si ti, Sigele?“

„Za sada, *otac ispovednik*. U čemu je tvoj problem, dete moje.“ (SMB: 68)

Krupni Odžibva Indijanac po imenu Erving Lun nije progovorio ni riječ dva dana zaredom, uključujući i nekoliko sati opisane žurke, a njegova djevojka Debi Konsidajn ne zna da ga je uhvatila takozvana Vindigo psihoza, poslije čega slijede činovi raspomamljene agresije kod njegovih saplemenika. Tom prilikom, po tumačenjima bijelih antropologa, umjesto ljudskih bića, oko sebe vide dabrove.

Onda je premestio pogled na Debi, i bledo se nasmešio. Zagrlio ju je oko struka i poljubio u obraz. „Debi“, promrmljao je, „*moj divni dabriću.*“ (SMB: 73)

Naredno obraćanje može se shvatiti i kao direktno i kao indirektno, budući da se izriče u prisustvu adresata, ali ne u klasičnom obliku vokativa; na žurku u „Entropiji“ dolaze tri studentkinje filozofije sa Univerziteta Džordž Vašington, a vrata im otvara bivši mađarski borac za slobodu:

„Čule smo da je žurka“, rekla je jedna plavuša.
„*Sveža krv*“, vikao je Šandor. (SMB: 105)

Priča „Ispod ruže“ donosi i jedno samonazivanje, umnogome ontološki dvosmisleno; arheolog Bongo-Šaftsberi zavrće rukav košulje i pokazuje djevojčici Mildred električnu protezu na ruci:

Mildred je počela da se tresе. „Ne“, rekla je, „ne: *ti nisi lutka.*“
„*Ali jesam*“, pobunio se Bongo-Šaftsberi, nasmešen. (SMB: 137)

U „Tajnoj integraciji“ siroti gospodin Mekefi pokušava da otjera djecu koja su došla da mu pomažu protiv alkoholizma (a ne shvataju da su ih iz udruženja tamo poslali da se narugaju Afroamerikancu), pa im polu u šali, a polu u zbilji napominje:

„Vraga ostaješ. Bežite. Vi ste *glavni šaljivdžije* u gradu, trebalo bi da prepoznate šalu kad je vidite. Vratite se u A.A, i recite im da su vas stvarno prešli, čoveče.“ (SMB: 191)

Na redu je često sredstvo oneobičavanja, stilaska figura poređenja. Radi lakšeg praćenja, i ovo polje se može podijeliti na dvije grupe: sintagmatska poređenja (drugi korelat je imenička sintagma ispred koje stoji načinsko-poredbeni veznik *kao*, ili deverbativ *nalik* / složeni predlog *nalik na*, ili predlog *poput*; i klauzalna poređenja, kada ispred drugog korelata stoji veznik *kao da* ili *kao što*, a sam korelat ima punu predikaciju. Navešćemo

primjere, uglavnom bez dodatnih objašnjenja, pošto su oba korelata već data u tekstu, i ne treba previše da se udubljujemo u relativno ogoljene ideološke/frazeološke tačke gledišta naratora i/ili likova:

„A mrtvaci, čoveče, dovoze ih tegljačima i slažu *kao cepanice*. Gadno smrdi.“
(SMB: 41)

U vazduhu je visio zadah raspadanja, *nalik na vermut*, činilo se Levinu, nakon što ga pijete celu noć. (SMB: 44)

Jednog su skinuli sa ograde od bodljikave žice. Visio je tamo *kao glupi balon*, travestija; sve dok ga nisu dodirnuli, i on je pukao, zašištao i izduvao se. (SMB: 48)

...A devojka, koja je bila veoma mlada i imala dugačku crnu kosu i velike okrugle minđuše, i bila obučena u majicu i leviske – koja se Sigelu činila *kao savršena parodija boemskih devojaka iz četrdesetih godina* – ustala je i pogledala Sigela.
(SMB: 59)

Ali Erving Lun, tvrdila je ona, bio je drugačiji. Imao je neku zamišljenost *nalik na Džejmisa Dina*. (SMB: 68)

„Ti si *kao prokleta društvo za zaštitu životinja*.“ (SMB: 77)

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. (SMB: 82)

Bilo je zanimljivo da mu to nije remetilo osećaj ušuškanosti: i ta kućica je bila veoma *nalik na matericu*, a Mondrijan i Sindi, sumnjao je on, bili su u suštini brat i sestra, oboje strogi i logični. (SMB: 83)

Flendž je imao utisak da je ovaj otpad *poput ostrva ili enklave* u sumornoj zemlji oko njega, odvojeno kraljevstvo u kojem je Bolinbruk neosporeni vladar. (SMB: 88)

Krinklz se okrenuo, *kao na usporenom filmu*, nasmešio i pružio mu cigaretu. (SMB: 103)

„Ja sam pogrešio i rekao da isto tako stvar može da se obrne, i da se govori o ljudskom ponašanju *kao o programu* koji je učitao u IBM mašinu.“ (SMB: 108)

Ako bi se smišljeni argument mogao izvesti samo iz tog trenutka, onda njih dvojica mora da su bili pokretljivi, *kao manje važne šahovske figure*, bilo gde na ploči Evrope. (SMB: 122)

Porpentajn, pošto je odspavao, bio je *skoro* u prazničnom raspoloženju. (SMB: 140)

Uskoro su stigli generalni konzul i njegovi prijatelji, i seli blizu njih. Lepsius i Bongo-Šaftsberi ušli su sa različitih strana i smestili se u lože; sa Kroumerom *kao temenom*, činili su ugao od 120 stepeni. (SMB: 148)

Kada je bio mladi, Tim je o kući razmišljao *kao o čoveku*, i javljao bi joj se svaki put kada bi došao, *kao da ona stvarno prijateljski viri iza javora*, *kao u nekoj igri* među prijateljima. (SMB: 162)

Poređenja u formi klauza javljaju se gotovo isto ovako često, ali se primjećuje da im učestalost blago raste kako zbirka odmiče, što bi moglo reći nešto i o stvaralačkoj evoluciji Tomasa Pinčona, barem o jednom njenom detalju, tj. razvijanju složenijeg poređenja s vremenom:

...I Sigel je uleteo u predvorje, sklanjajući se od kiše, stežući malu bocu viskija koju je nosio *kao da je državna tajna*. (SMB: 53)

Heronimo je prilično sitničavao istakao da, [...] pošto je morska voda, dok joj nisu dodata krvna zrnca i razne druge tričarije koje su proizvele crvenu tekućinu koju danas znamo, *služila kao krv* organizmima koji su postajali složeniji... (SMB: 80–81)

Kada je to učinila, videla je kako pred njima [vratima] stoji nešto *što je ličilo na majmuna u mornaričkoj uniformi*, zdepasto i nacereno. (SMB: 82)

Kao da vas izluđujuće spor lift vozi ka predodređenom spratu na razgovor sa nevidljivim licima o stvarima koje su već rešene. (SMB: 86)

Ukrcao ih je na italijanski trgovački brod koji je išao za Đenovu, i oni su ložili peći *kao da su to vatre pakla* celim putem preko Atlantika. (SMB: 92)

Kalisto se sada nalatio u veoma sličnom stanju zbog Termodinamike, unutrašnjeg života te moći, shvatajući kao i njegov prethodnik da Devica i dinamo *predstavljaju ljubav isto koliko i moć*... (SMB: 103)

Klarinet, fagot. Rog, truba. Timpani. *Kao da je bilo koja grupica putujućih akrobata pokušala da prenese istu informaciju poput celog orkestra*. (SMB: 111)

...Dok mu je stavljala oblog na čelo, njegov uzdah zahvalnosti *kao da je najavio novu temu, novu seriju modulacija*. (SMB: 112)

Iza njih, zatvorena kola su uz tandrkanje uzašla iz ulaza pored austrijskog konzulata i odjurila *kao da ih vragovi gone* ulicom De Rozet u vlažnu noć. (SMB: 135)

Tim je pogledao bradavicu pomalo podozrivo, *kao da ona stvarno poseduje vlastiti razum.* (SMB: 160)

Škripeći, ili odjekujući, [...] koraci Hunte nosili su ih dalje u kuću kralja Yrjöa, pored visokih ogledala koja su im vraćala njihove odraze tamne i izbledele, *kao da deo zadržavaju da bi naplatila ulaz...* (SMB: 180)

Donekle hibridan slučaj predstavljaju uporedbe u kojima se sintagmatski korelati dopunjavaju čitavim klauzama, i tako se postižu pregnantnije značenje i veća gustina teksta:

...I stoga je prema njoj zauzeo stav *iste nonšalantne samilosti koju je osećao prema junakinjama pornografskih romana.* (SMB: 50)

...To je bio deo njega koji je nasledio od majke koja se u devetnaestoj godini jedne noći borila sa svojom dušom [...], koja bi se nežno smešila svom mužu i govorila o njemu *kao o naivnom smotanku koji nije imao nikakvu šansu protiv njene ženske lukavosti...* (SMB: 55)

Iz druge sobe se začulo nešto *nalik na hor podivljalih dečaka koji su pevali nepristojne pesmice.* (SMB: 60)

Nastavila je na isti način još petnaest minuta, ogoljavajući *poput trapavog neurohirurga sinapse i vijuge koje nikada nije trebalo otvoriti...* (SMB: 65)

Kada god bi neka od njih [knjiga] *iskočila, kao iz nekog nevidljivog, zloćudnog tostera,* on bi je proždrao. (SMB: 159)

Ovih pet primjera bez klauza u ulozi postmodifikatora (ili u posljednjem slučaju, bez sintagme koja modifikuje glagol) bilo bi znatno siromašnije, i ne bi otvaralo čudesne

svjetove Pinčonovih asocijacija, koje već na početku književne karijere pokazuju solidno poznavanje mnogih oblasti ljudskog znanja. Kada ne bi bilo masno otisnutih dopuna, neka od ovih poređenja možda bi se mogla i predvidjeti, ali uz njihovo uvođenje, ta mogućnost postaje skoro ravna nuli – jedna od svrha književnih tekstova, iznenađenje čitaoca, kod ovog pisca vreba sigurno na svakoj stranici.

Ubjeđenja koja izražavaju ili likovi ili pripovjedačka instanca otprilike su dvostruko češća od tri prethodno obrađena oblika ideološke tačke gledišta, od kojih se neka ne izriču direktno u replikama, nego konferansa u paradigmi *smatrao je / mislio je / bio je uvjeren* naprosto nedostaje, što analizu razdvaja na dva moguća plana – ideologiju i frazeologiju (za drugi pojam Bahtin bi rekao: polifoniju). Zbog toga ćemo se u ovom segmentu pozabaviti prikazom primjera u kojima uvjerenja, sa više sigurnosti, pripadaju likovima:

„Sediš u najbednijoj rupi u oružanim snagama, na dupetu koje je svakog meseca sve veće.“ (SMB: 33)

...Još se sećao Mirjaminog muža kako proklinje doktora Cajta, i novac bačen na operaciju [...]; to je toliko uznemirilo mladog Sigela *da se uplašio*, kada je njegov brat Majk otišao na Jejl da studira medicinu, da će nešto poći pogrešno, *da će onaj Majk kojeg on voli postati običan doktor*, kao Cajt... (SMB: 54)

„Zvala sam kod tebe, ali si bio izašao. Htela sam da ti kažem da je sestra Selinog zeta, *slatka mala četrnaestogodišnja bezobraznica*, upravo stigla u grad iz neke devojačke škole u Virdžiniji...“ (SMB: 58)

Ispričao joj je o Lupeskuovom iznenadnom odlasku, i ona je slegnula ramenima i rekla: „Možda je to dobro. On bi pukao pre ili kasnije, *počinjao je da postaje domorodac*.“ (SMB: 61)

Odveo ju je u spavaću sobu, koja je počinjala da mu liči na neku perverzno uređenu ispovedaonicu, i upitao se *da li je ovo bilo mesto na kojem je Dejvid Lupesku slušao zalutale duše.* (SMB: 67)

„Izmenjena percepcija. Istovremeno, na površini od bogzna koliko milja, stotine, hiljade tih Indijanaca gledaju jedni druge kriomice i *uopšte ne vide svoje žene ili muževe ili malu decu. Vide sočne debele dabrove.*“ (SMB: 70)

Činjenica da je za pare potrošene na te seanse mogao kupiti svaki automobil [...] manje je smetala Flendžu nego nejasan osećaj da je prevaren: *možda se smatrao zakonitim detetom svoje generacije*, i pošto je ta generacija upila Frojda još sa majčinih mlekom, *osećao je da ne saznaje ništa novo.* (SMB: 79)

Međutim, njeno mišljenje *da je Svinja najgnusnije stvorenje na svetu* nije se promenilo za sedam godina, i bila je spremna da to dokaže. (SMB: 84)

Flendžu *se činilo da se kreću ka centru spirale*, ka najnižoj tački. (SMB: 85)

Bolinbruk je saosećajno klimnuo glavom. „*Žene su ponekad velika gnjavaža.*“ (SMB: 85)

„*Izgleda mi da bi se pokazalo da većina 'uspešnih' brakova – Mirjam i ja, do sinoć – nekako počiva na kompromisima.*“ (SMB: 109)

Tako je on *rešio da pokuša da spreči skliznuće u potpuni haos* svoje žurke za raskid zakupa... (SMB: 115)

Moralo je tako. Davno je *shvatio da žene nemaju monopol na ono što se naziva intuicija*... (SMB: 128)

Međutim, pošto su muškarci pozitivisti a žene više sanjari, predosećaji su i dalje ostali prvenstveno ženski talenat; tako da, dopadalo im se to ili ne, *svi su oni – Moldverp, Gudfelou, dvojica iz Brindizija – morali biti pomalo žene.* (SMB: 129)

„Zar tamo [dovoljno daleko niz Nil] ne vlada zakon divljih zveri?“ rekao je Lepsius. (SMB: 133)

Nekoliko trenutaka mu se činilo da zaista zna da je ovo Onaj Slučaj. Apokalipsa će započeti u Fašodi... (SMB: 143)

Bez obzira koliki je stručnjak bio za svaku školsku temu, od vulkanskog stenja do indijanskih ratova, *Grouver je ipak bio previše glup, po Timovom viđenju*, da bi sakrio koliko je pametan. (SMB: 156)

Prvobitna ideja je bila da će Hogan Slotrop biti dobar infiltrator na sastancima PTA zbog svog iskustva sa Anonimnim alkoholičarima, jer je Grouverova *pretpostavka bila da on najviše zna o vrsti sastanaka koje odrasli drže.* (SMB: 169)

On je stvarno *mislio o Karlu* ne samo kao o „obojenom“, već na neki način dublje povezanom sa svim bojama. [...] i *mislio je da Karl mora da sa sobom nekako nosi večitu berkširsku jesen, nekakav Divni Svet Boje.* (SMB: 176–177)

„Pa vi ste bolje boje od nas“, rekao je Tim, „za bežanje noću. Veći ste i brži. Ako mi to možemo, gospodine Mekefi, možete i vi, bez šale.“ (SMB: 187)

3.2. Drugi nivo analize

Kako predlaže Uspenski, tačka gledišta na ovom planu može se predstaviti različitim načinima na koje neki lik biva nazivan od strane drugog lika ili likova (dosta sličnih primjera viđeno je na prethodnim stranicama, povodom ideoloških stavova u tekstu, i često se dešavaju preklapanja u značenju); tako se u istoj rečenici mogu suočiti različiti stavovi povodom istog predmeta govora. Prva grupa obuhvata primjere koji pokazuju da višeznačnost književnog teksta djeluje već od naoko jednostavnih iskaza gdje se vide nestandardna apelacija ili apelacije za jedan objekat:

Zvončica Dugan, četni pisar, ušao je i prišao Levinu sa kiselo napućenim usnama. (SMB: 28)

Glas mu je postao umirujući, nežan. „Hajde, *bebi*“, rekao je automatu za koka-kolu i žestoko ga šutnuo. (SMB: 31)

Vojnik koji se ovako obraća automatu za piće najvjerojatnije imitira mladića zainteresovanog za djevojku na nekakvoj zabavi, a ne izgovara diftong /ei/ možda da bi takav govor više ličio na romanske primjese (španske ili italijanske) u engleskom. Ni imitacija popularnih filmskih fraza nije isključena, što nas odvodi u još veću višeznačnost jedne jedine riječi.

„Kako se zoveš, u slučaju da opet ogladnim“ rekao je Levin. „Zovem se *Mala zlatica*“, odgovorila je smejući se. (SMB: 43)

Po dolasku u poplavljeno područje, Levin i njegovi drugovi često bacaju oko na djevojke koje pomažu u raspodjeli sendviča i sokova – po njenom priznanju, čuju se i skaredni komentari svaki dan, a ovakvo ime odraz je druge perspektive, bliske vojničkom humoru.

Levin je odsutno klimao glavom. Počinjao je da shvata kako Rico možda ipak nije takav *Večiti Student* – da *mali* narednik povremeno ipak na trenutak spazi istinu. (SMB: 44)

U ovom iskazu sadrže se tri tačke gledišta na Rica: njegovo obično ime, stereotipni nadimak i atribut *mali*, i mogle bi poticati od „neutralnog“ naratora, Levina kao obrazovanijeg, a i od ljubomornih, „ugnjetavanih“ redova.

Levin je zauzeo njegovo mesto za *ljutom desetkom* i neko vreme slušao vezu; ništa se naročito nije dešavalo. (SMB: 45)

U navedenoj rečenici sintagma u kurzivu je igra riječima na skraćenicu za radio-aparat „AN/GRC-10“, neprevodiva na srpski, ali shvatljivija u okruženju kasarne i jedinice vezista.

...On je tokom cele izvedbe povremeno pućkao cigaru, sa nehajno nakrivljenom kapom, ona je izazivala neobavezan zaštitnički poriv, *kao nikada do kraja obeščašćena Pasifaja*; sve dok konačno, kada su se smirili, i dalje napadnuti glupim žabljim kricima, nisu ležali ne dodirujući se. (SMB: 51)

Pomenuta „izvedba“ je u stvari seksualni čin Levina i Male zlatice, a poređenje sa mitskom grešnicom Pasifajom svakako ne dolazi iz njene perspektive, nego tuđe (sigurno nekog obrazovanijeg, možda Levina lično).

Zato ga je [Klinta Sigela] njegov cimer na studijama zvao *Stiven* i nemilosrdno ga kinjio zbog još uvek slabog jezuitskog glasa koji ga je spasavao da ne bude maltretiran ili svestan krivice... (SMB: 55–56)

Razlog ili povod što je Klinta cimer zvao *Stiven* najvjerovatnije leži u čitanju i uticajima Džojsovog *Portreta umjetnika u mladosti*, vrlo bitne knjige za adolescente sa tadašnjeg Zapada.

„*Luupejsku*“, povikao je mornar. „Gdee si, maamu ti rumunsku.“ (SMB: 59)

Domaćin žurke, Dejvid Lupesku, ispario je i ostavio Sigela da se izbori sa gostima, a mornar dolazi iz Alabame i oteže samoglasnike kao tipičan Južnjak, mada slog /eis/ možda može označiti i nekog sjajnog drugara, „asa“.

Jedan lik u stanju je da nazove istu osobu ili pojavu na više načina u kratkom vremenskom roku, što dobro pokazuje emocionalni odnos prema objektu; tako gošća Lusi otvara svoj monolog o Polu Brenanu i ljubomori prema Debi Konsidajn nazivajući ih višestruko: „reč je o *Brenanu* i onoj *kučki, Konsidajnovoj...*“, „ta *ekonomistkinja po imenu Debi Konsidajn...*“, „*Pol Brenan* je počeo da je juri...“, „*Brenan* se popeo na to drvo...“, *kreten* mi još nije vratio pare...“, „Krinklz Porsino, to je *Polov* cimer...“ (SMB: 64) Na prostoru od svega nekoliko rečenica nalazimo čak četiri različita imena za istog čovjeka, i zaključujemo da se tačka gledišta govornice mijenja jako brzo.

Zagrlio ju je oko struka i poljubio u obraz. „Debi“, promrmljao je, „*moj divni dabriću.*“ (SMB: 73)

Ovaj primjer zanimljiv je i sa frazeološkog plana tačke gledišta, iz razloga što *dabar* znači i životinju i ženski polni organ, a Odžibva Indijanci navodno vide dabrove svuda oko sebe kada ih uhvati Vindigo psihoza – ljudi postaju „dabrovi“ koje treba uloviti i spasti se od gladi u Ontariju preko zime.

Kada u „Nizozemlju“ Flendž začuje glas neznanke sa smetlišta koja ga doziva kao sirena, malo se uspaniči i strahove povjerava Svinji Bodinu, koji od njegove uznemirenosti polako gubi strpljenje, i izražava se na sebi nesvojstven način u razgovoru sa starim drugom:

„*Gospodine*“, rekao je, „preporučujem da izađete i obavite procenu situacije. Ako nešto valja, kao što sam vam rekao, dovedite je unutra i pustite i *obične mornare* da se malo zabave.“ (SMB: 94)

Kada grupa mornara dolazi na Čuftinu zabavu, prisustvujemo sljedećem prizoru:

...Petorica pravih pravcati pripadnika američke mornarice, svi u različitim stepenima usvinjenosti, upali su u stan. „Ovo je to *mesto*“, vikao je debeli, bubuljičavi mornar-početnik koji je izgubio kapu. „Ovo je ta *kurvarnica* o kojoj nam je šef pričao.“ (SMB: 110)

Jezgrovita ilustracija različitih tačaka gledišta očituje se jako dobro u slučajevima nadimaka (kao što smo već vidjeli sa likom kome je nadimak Svinja srastao za prezime); u priči „Ispod ruže“ nailazimo na jednu poznatu istorijsku ličnost:

Ove noći je razmišljao o Modlverpu i o verovatnoći nekakve apokalipse; možda malo i o svom osećaju otuđenosti. Ali ni najmanje o „*Kinezu*“ Gordonu, usamljenom i tajanstvenom na ušću te Temze iz njegovog detinjstva... (SMB: 125)

Radi se o popularnom nazivu za Čarlsa Džordža Gordona (1833–1885), britanskog generala koji se proslavio u vojevanju u Kini tokom sedme decenije XIX vijeka. Reference na istorijske ličnosti inače su jako česte kod Pinčona, ali ovoj posvećujemo nešto više pažnje zbog dobrog primjera drugačije tačke gledišta od „objektivne“. Već na narednoj stranici sreće se lik ruskog vicekonzula, uz kurtoaznu upotrebu francuskog obraćanja: „*mesje* De Vilijer“ (SMB: 126).

U istom tekstu dva agenta se dogovaraju da izvrše lažni atentat na svog generalnog konzula, lorda Kroumera, a njih dvojica to izražavaju sa različitih tačaka gledišta:

„Napravimo planove da sami smaknemo *Kroumera*. Samo se pretvaramo, naravno. Tako, svaki put kada oni budu u prilici, mi ćemo biti tu da ih sprečimo.“

„Da uhodimo *generalnog konzula*“, zagrejao se Gudfelou, „kao prokletu prepelicu...“ (SMB: 142)

Nekoliko stranica kasnije, ljubavnica jednog činovnika iz ambasade kaže da *Kroumer* namjerava u osam da ide u operu (SMB: 147), što opet unosi dodatne varijacije u fenomen tačke gledišta.

U „Tajnoj integraciji“ inteligencijom se jedan dječak (Grouver) izdvaja od ostalih, a na nekoliko mjesta vidi se razlika između njegove tačke gledišta i tačke gledišta njegovih drugara; kada se Tim vrati od ljekara, koji ga uvjerava da će mu bradavica sigurno nestati, sve to provjerava sa Grouverom:

Ispričao mu je o *crvenoj tekućini koja je sijala zeleno* i o lampi.

„*Ultraljubičasta fluorescencija*“, rekao je Grouver, očigledno uživajući u tim rečima, „nema nikakvog uticaja na bradavicu. Pokušavaju da je oteraju rečima, ali to sam im upravo pokvario...“ (SMB: 157–158)

Narator koji je vrlo blizak Timovim mislima na ovaj način reflektuje Grouverov stav, mijesajući ga sa svojim:

...Postojalo je prećutno razumevanje među njima da je on [...] ipak više znao o raznim stvarima od svih ostalih [...] Ako bi vam rekao da bradavica neće da nestane, i da je tvrdoglava, sva *ljubičasta svetla* i *zeleno fluorescencija* u Masačusetsu ne bi pomogla. (SMB: 160)

Grouver ima i radio-stanicu, na koju sluša razne glasove i zvuke sa sve četiri strane svijeta, posebno noću; u dugačkom paragrafu punom nabiranja (koji postupak će postati jedan od Pinčonovih zaštitinih znakova), opet se vide dvije različite tačke gledišta, Timova i Grouverova:

Tim bi čuo, pomešano sa snovima, [...] povremeno neki trgovački brod na moru kada bi *ono na nebu, Hevisajdov sloj*, bilo pogodno... (SMB: 163)

Njihov drugar Etjen se često potpisuje kao „80N“ (SMB: 164), što bi se u engleskom moglo pročitati i kao “eighty-en”, a u donekle iskrivljenom pravopisu ekvivalentno je grafemskoj strukturi Étienne. Osim njega lično, niko drugi ga niti tako potpisuje, niti ga

tako zove. Kada se pojavi na jednom sastanku družine, Tim ga ugleda i kaže (a ostatak teksta vjerovatno samo pomisli):

„Evo *Etjena*“, rekao je Tim. *Debeli dečak* je lebdeo ispred prozora kao klizavi balon. (SMB: 167)

Tačka gledišta se nekada mijenja i iz rečenice u rečenicu, kao u slučaju nazivanja šefa družine:

Tim ga je [Etjena] zgrabio i rvali su se, dok im je *Grouver* vikao da paze na radio opremu [...] Kada su prestali, Karl je skinuo slušalice i isključio uređaje, a *Grouvi* je seo na krevet prekrštenih nogu... (SMB: 167)

U prvom slučaju, nazivanje je neutralno, nemarkirano, dok se u drugom slučaju najvjerovatnije radi o perspektivi jednog od drugara – Tima ili Etjena.

Nova karakteristika Pinčonovih pripovijedaka ogleda se u upotrebi velikog slova, što bi generalno trebalo da pruži riječima tako označenim univerzalnije značenje, makar se radilo i samo o pseudofilozofskom utisku koji se pogrešno sa tačke gledišta i vrednovanja lika ili naratora (češće lika) prenosi na nivo paradigme ili kategorije. Dajemo neke primjere:

...Sigelu se činilo da je ta priča o mladiću po imenu Čiver koji se zabavljao sa dabrom poprimila *Dublji Ljudski Značaj*, da je pozlačena izvesnim transcendentalnim svetlom... (SMB: 60)

Pripovijest nam u istoj rečenici dodatno ukazuje na kosmičke vidike kojima stremi Sigel, kada napominje transcendentalno svjetlo – i ta aura ima više veze sa eteričnim nego sa ovozemaljskim problemima.

Uskoro su se dva čoveka skoro formalno okrenula, i otišla u različitim pravcima: Gudfelou nazad u hotel, Porpentajn u ulicu Ras-et-Tin i tursku četvrt. Do 8:00 razmatraće *Situaciju*. (SMB: 122)

Agent Porpentajn često misli u kategorijama apokalipse, koja, po njemu, ima da počne u Egiptu i proširi se na cijeli svijet. Stoga nije nikakvo čudo što joj ime piše velikim slovom.

Voz je krenuo. Tako. Šta je za njih bilo čisto, dakle? Sigurno ne poštovanje *Pravila*. [...] Da li to možda znači da će ovaj susret kod Fašode biti značajan, da će to možda biti i *Onaj Susret*? (SMB: 139)

Nekoliko trenutaka mu se činilo da zaista zna da je ovo *Onaj Slučaj*. (SMB: 143)

Došlo je do sastanka u Fašodi. Sada je *Situacija* prerasla u *Krizu*. (SMB: 147)

Ali oni – ne, to – to nije igralo po tim pravilima. Samo prema statističkoj verovatnoći. Kada je prestao da se nosi sa protivnikom i suočio se sa *Silom*, sa *Brojem*? (SMB: 151)

Isti lik je špijun starijeg kova, i očito je da višedecenijski rad za obavještajnu službu utiče na njegovu modu apsolutizovanja pravila; susret (pobuna u Fašodi) trebalo bi da bude odsudna iskra koja će zapaliti svijet i gurnuti ga u nepredvidljivu anarhiju i haos.

Treća grupa drugog nivoa analize po Uspenskom odnosi se na iskaze koji unutar narativnog teksta mogu dolaziti iz stranih jezika ili pak biti plod raznih morfoloških kalambura. Njihovo javljanje u zbirci *Smrt i milost u Beču* relativno je učestalo, mada se fragmenti stranih jezika zbog nevelikog obima zbirke čine malo rjeđi nego u Pinčonovim romanima, gdje su strane riječi i izrazi uglavnom enciklopedijske reference na razne oblasti ljudskog znanja odomaćene u jeziku originala (i pretežno shvatljive u prevodu).

Možemo izraze iz stranih jezika podijeliti na one koje autor objašnjava/prevodi i na one koji ostaju u originalu. Ovih prvih ima znatno manje, pa ćemo ih navesti u kontekstu:

Upravo su i slušali Vivaldijev Šesti violinski koncert, naslovljen *Il Piacere*, dok je Sindi trupkala na spratu. [...] i Flendž se još neodređeno pitao zašto se to moralo dogoditi, dok je Vivaldi razmatrao *zadovoljstvo* a Roko Skvarćone srkao muskat. (SMB: 78, 82)

U prvoj rečenici javlja se strani pojam, koji autor ne prevodi odmah, nego se uzgredno javlja četiri stranice kasnije.

I kao što svaki pravi romantičar zna, *duša (spiritus, ruach, pneuma)* nije ništa drugo, u suštini, nego vazduh... (SMB: 101)

Pinčon u „Entropiji“ između ostalog prikazuje i poliglotsku žurku, na kojoj bi se ovakva tumačenja i prevodni ekvivalenti zaista mogli javiti, u cilju pokazivanja učenosti i kosmopolitizma likova.

Kada je stigao do nje, Moldverp je već bio nestao. Automatski ju je tešio, možda iz nekog apstraktnog odećanja dužnosti, dok je ona vrištala u tvid njegovog kaputa. *Mi chiamava sozzura*, govorila je: *nazivao me je smećem*. (SMB: 134)

Porpentajn tješi neku uličarku koju agent Moldverp krvnički prebije kratko prije toga, što je rijedak primjer prevoda stranog jezika u Pinčonovim pripovijetkama (u romanima će se ovaj postupak ponavljati učestalije).

Porpentajn u vozu obori na pod nekog Arapina, i kaže drugom:

„Čuvaj ga, onda.“ Arapinu: „*Auz e. Ma tkhflash minni*.“ (SMB: 138)

Kada stavimo na stranu nepravilnosti u izgovoru arapskog koji dolazi od Engleza, rečenice bi trebalo da znače: „Šta hoćeš. Ne boj se mene.“ Na istoj stranici javlja se i jedan imperativ, sa prevodom:

„*Ruh. Odlazi.*“

U nekim slučajevima prevodni ekvivalent se javlja ne tako jasno označen u glavnom tekstu, kao u narednom primjeru jurnjave kočijama po ulicama Kaira:

Bongo-Šaftsbéri je izgledao potpuno nadmudren. Porpentajn, pošto je odspavao, bio je skoro u prazničnom raspoloženju. *Arabiyeh*, viknuo je, radostan. Rasklimatana *kočija* oljuštene boje zaustavila se uz kloparanje... (*SMB*: 140)

U prvi mah ne bi bilo jasno na šta arapski izraz upućuje, ali bi uz zakone i motive detektivske naracije situacija vjerovatno izgledala čistije – s druge strane, čitalac navikao na detektivske avanture mogao bi odmah pomisliti i da se doziva neko/nešto potpuno drugačije od kočije.

Nadalje, izrazi koji se ne prevode najvjerovatnije se tako nalaze u tekstu zato što je autor smatrao da bi ih čitalac njegove proze morao većinu znati iz ranijeg iskustva ili pretpostaviti šta znače u datom kontekstu, a za neke se odmah može reći da spadaju u opšte znanje obrazovanih osoba, ne ekskluzivno čitalaca ovakvog pisca. Mogu se podijeliti na sljedeće podgrupe:

1) Lokacije kao elementi kulture

Avenija Kleber (*SMB*: 53 – u Parizu)

Viale delle terme di Karakala (53 – u Rimu)

Dôme (100 – iz Njemačke ili Italije, ali je naziv francuski)

Rathskeller (100 – iz Njemačke)

Banque Impériale Ottomane (117 – u Egiptu)

Crédit Lyonnais (141 – u Egiptu)

2) Karakteristične međunarodne pozajmljenice

Übermensch (29)

Doppelgänger (56, 94)

en masse (90)

cannabis sativa (99)

virtù, fortuna (106)

haut monde (118) passé (124)

(malo manje poznate, kao bar micva, šiva, šiksa (54, 55), kadiš (76), café-dansants i grippe espagnole (111))

3) Citati iz umjetničkih djela i poslovice

Mon semblable – mon frère! (57 – Bodler, *Cvijeće zla*)

Sit tibi terra levit (62)

Purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa (105 – Mocart, *Don Đovani*)

Carissima signorina, pazzo son! Guardate, come io piango ed imploro... Come io chiedo pietà! (121 – Pučini, *Manon Lesko*)

A dirle 'io t'amo,' a nuova vita l'alma mia si desta (144 – isto)

4) Čitave rečenice iz neumjetničkog domena, u koje spadaju i psovke

Chinga tu madre! (81)

Kitchi lofass a shegithe! (104 – mađarski, blaži vulgarizam)

Minghe morte! (114 – napolitanska psovka)

Hat fingan kahwa bissukar, ya weled (120 – arapski, „jedan pehar slatke kafe, dečko“)

Navođenje tuđeg govora čest je slučaj u romanima XIX vijeka, čiji hronotop počiva na civilizaciji koja nije koristila precizne mašine za komunikaciju, nego se uzdala u brzinu ljudskog zapisivanja i još više u mogućnost pamćenja usmeno saopštenog teksta – kod Uspenskog se na dosta stranica vide i obilni primjeri skaza, ali u postmodernom narativnom postupku nije moguće naći toliko iskristalisanih primjera kao što to *Poetika kompozicije* čini sa prenosom govora raznih krčmara, seoskih hroničara, vojnika, oficira,

uzrujanih i traumatizovanih grofova, koji često mijenjanjem tačke gledišta pospješuju konfuziju i pomažu piscu da djelima podari više dinamike. U svakom slučaju, u Pinčonovim pričama nađe se i takvih navoda:

Opet prokleti Kađuni. Postavljaju razne znakove, nego šta. *Psi i vojnici neka ne gaze travu*, i tako to. (SMB: 30)

Rečenica *Psi i vojnici neka ne gaze travu* može poticati sa bilo kojeg natpisa koji su gnjevni lokalni primitivci postavili na travnjak, i junak Bekster svakako ne govori u svoje ime kada saopštava ovih sedam riječi.

Narednik Pirs saopštava Levinu da mora ostati na raspolaganju malo duže nego što je predviđeno, i govori sa dva jasno odjelita stanovišta, službenog i posprdnog:

„Slušaj, znaš situaciju u ovoj četi isto tako dobro kao i bilo ko drugi. U naređenjima piše *specijalisti, vrhunski specijalisti*. Nažalost, takve nemamo. Tako da morate vi da poslužite, *takve lenčuge* su sve što imamo.“ (SMB: 33)

Kada mjestašce Kriol pogodi uragan, objašnjenje uzroka tragedije u naraciji (koja je najbliža vojničkom gledištu) sudara se sa zvaničnim meteorološkim izvještajima neposredno pred događaj:

Cela stvar je očigledno bila krivica Ureda za vremensku prognozu: u sredu po podne, kada su stanovnici počeli da se evakuišu, Ured je izdao saopštenje da uragan neće stići sve do četvrtka uveče. Ljudi su zamoljeni da ne zakrčuju puteve. Ima dovoljno vremena. Između ponoći i tri sata ujutro u četvrtak, uragan je udario pravo na Kriol. (SMB: 37)

Prva rečenica u kurzivu pripada vojnicima koji u krčmi razgovaraju o propustu Ureda za vremensku prognozu, a drugi odlomak u kurzivu parafrazira riječi iz samog saopštenja,

možda ne navodeći ih doslovno, ali svakako dovoljno da se taj diskurs razlikuje od vojnog.

Na kraju iste priče Rico pominje T.S. Eliota, što podstiče Levina da izjavi:

„Kiša je čudna“, rekao je. „Može da *probudi uspavano korenje*; može da ga iščupa, da ga odnese.“ (SMB: 51)

Originalni tekst se javlja u *Pustoj zemlji* u stihovima 3 i 4: “stirring / dull roots with spring rain.” I sam autor priznaje prevelik uticaj lektire na pripovijetke koje je pisao, pogotovo na prvu.

U naslovnoj pripovijetki tuđi govor se takođe javlja u nekoliko navrata; dobar primjer se nalazi u Sigelovom prisjećanju na cimera Grosmana, koji je bio malo zajedljivo nastrojen protiv njega:

„To je *seme tvog uništenja*“, promrmljao bi. „*Dom podeljen protiv sebe?* Znaš već.“ (SMB: 56)

Prvi izraz je parafraza iskaza iz Biblije (Poslanica Galaćanima 6:8), a drugi potiče od Isusa, preciznije, iz Jevanđelja po Mateju (12:25) – u Americi je poznat još i po upotrebi u govoru Abrahama Linkolna iz 1858. godine.

Citatima nipošto tu nije kraj; kada Lupesku napušta sopstveni stan i ostavlja zbunjenog Sigela da bude domaćin, časak kasnije protura glavu kroz vrata i definitivno se izgubi uz riječi:

„*Gos'n Kerc – on mrtav*“, objavio je sa lažnom ozbiljnošću i nestao. (SMB: 58)

Navod je svakako iz Konradovog *Srca tame*, s tim da se javlja i u Eliotovoj pjesmi „Šuplji ljudi“ kao epigraf; da li bi mogao nagovještavati prazninu Indijanca Luna ili susret sa nekim neodređenim izbojem divljaštva, vrlo je teško reći sa sigurnošću.

U spavaćoj sobi, koja za ovu priliku služi kao svjetovna ispovjedaonica, Lusi hvali Sigela, a on želi da se što prije riješi dosadnih monologa:

„Siguran si da nisi njegov dvojnik.“

„Ne“, nisam siguran. „Nastavi.“ Oklevala je, i on je počeo, „*Blagoslovi me, oče...*“ (SMB: 68)

Ovakvo zazivanje karakteristično je za početak svake katoličke ispovijesti, ali možda u nekim drugim kulturama zahtijeva dodatna objašnjenja.

Vrlo ilustrativan primjer načina na koje se prenosi tuđi govor javlja se u daljem tekstu pripovijetke kada se Sigel sjeti o čemu se kod Luna radi – na pomen imenice *melanholija*, osvježava sjećanje na jedno predavanje iz antropologije kod izvjesnog profesora Mičela:

„Kada takve paranoidne tendencije budu dalje pojačane veoma takmičarskim načinom života u letnjim selima za vreme berbe pirinča i sakupljanja bobica, ili kletvom, možda, nekog šamana koji ima lične razloge za nju, Odžibve postaju veoma podložni dobro poznatoj Vindigo psihozi.“ (SMB: 70)

Ako uporedimo ovakav govor sa rečenicama koje mu neposredno slijede, dobija se oštra razlika između položaja dvojice iskazivača; Sigel onda prizove svoje iskustvo sa logorovanja:

Sećao se kako je jednom na logorovanju bio na smrt preplašen slikom iz priče pored logorske vatre koja je govorila o skeletu milju visokom koji je urlao i tutnjao preko kanadske divljine, grabeći ljude šakama i hraneći se njihovim mesom. (SMB: 70)

Prvi odlomak je skoro doslovno naveden govor sa univerzitetskog predavanja, dok drugi daje uvid u Sigelove reakcije na iste priče, samo dok je bio dječak i išao na logorovanje – nalaze se jedan do drugog u tekstu i po razvijenosti vokabulara i distanci u fazama između narativnog i doživljajnog Ja demonstriraju velike razlike.

Kada Lun hipnotisano puni pušku, Sigelu kroz glavu prolaze mnoge misli, svakako neprijatnog karaktera:

U redu, Sigele, rekao je sebi, to je to. Trenutak istine. Mač slomljen, plašt izgubljen, konj rasporen, pikadorima pozlilo od straha. Pet sati po podne, rulja vrišti. Bik iz Mijure, oštri rogovi, napada. (SMB: 75)

Sintagma *trenutak istine* potiče iz matadorskog žargona, i u engleskom se javlja 30-ih godina XX vijeka, a eliptične rečenice koje slijede mogle bi poticati iz opisa nekog uzbuđenog imaginarnog komentatora. Mijura je ranč u pokrajini Sevilji gdje se čuveni borbeni bikovi uzgajaju još od sredine XIX vijeka, a naravno, čitava napeta metafora mogla bi se nalaziti i pod Hemingvejevim uticajem, posebno nefikcionalne knjige *Smrt po podne*.

U „Nizozemlju“ smetlar Bolinbruk priča priču o pustolovinama koje je doživio kada je radio kao mornar i isplovio iz Port-o-Prensa za Karakas; prvi oficir, izvjesni Porkačo, digao je pobunu na brodu, a njegove riječi Bolinbruk prenosi vrlo indirektno:

Porkačova namera je bila da preuzme brod, izvrši invaziju Kube i prisajedini to ostrvo Italiji, kojoj je po pravu i pripadalo pošto ga je otkrio Kolumbo. (SMB: 91)

Kada se čita neupravni govor sumanutog oficira, može se više uživati u odloženom efektu njegove gluposti preko releja Bolinbruka nego da stoji direktno naveden u odlomku.

Kalisto iz „Entropije“ ponekad sažima nekoliko glasova, a sa sigurnošću možemo tvrditi da ih u izvjesnim odlomcima ima barem dva:

...Kalisto se sada nalazio u veoma sličnom stanju zbog Termodinamike, unutrašnjeg života te moći, shvatajući kao i njegov prethodnik da *Devica i dinamo predstavljaju ljubav isto koliko i moć* [...] Kosmolozi su predvideli *neizbežnu toplotnu smrt svemira (nešto nalik na Limb: ukidanje oblika i kretanja, toplotna energija ista u svakoj tački)*; meteorolozi su to svakog dana odlagali, protivrećeci im *umirujućim šarenilom raznolikih temperatura*. (SMB: 103)

Sintagma *njegov prethodnik* označava historičara Henrija Adamsa, koji je poredio uticaje kulta Bogorodice u srednjem vijeku sa uticajima dinama u novom; u narednoj rečenici Kalisto više ne slijedi misli Adamsa, nego fizičara-kosmologa, da bi se u sve to odmah umiješalo i izražavanje meteorologa. Kada dodamo i pomen Limba, vidi se da na prostoru od svega desetak redaka postoji nekoliko različitih pogleda na svijet, a svi su u nekakvom odnosu sa misaonom pozicijom samog Kalista.

Narator nam u priči „Ispod ruže“ predstavlja službenika Moldverpa na ovaj način:

Bog samo zna koliko je takvih. U praksi, to se svodilo na one koji su radili za Moldverpa, *starog, iskusnog špijuna*. Čovek bi uvek dodao to „*starog, iskusnog špijuna*“. (SMB: 117)

Očito se u pripovjedačev opis upliće i ustaljeni skup epiteta koji je postao neraskidivo vezan za agenta, i najvjerovatnije ga tako zovu pripadnici obavještajnih službi, a sa manje sigurnosti moglo bi se tvrditi da ga tako zovu i ugostitelji ili slični djelatnici.

Poslije tuče u vozu, Arapin biva pušten bez zadržavanja u policijskoj stanici, što ne nailazi na odobravanje ser Alastera Rena:

„Nećete valjda da ga pustite?“ zabrundao je ser Alaster. Gudfelou je bio velikodušan. Održao je kratak govor *o milosrđu i okretanju drugog obraza*, koji se dopao Viktoriji, ali je, izgleda, kod njenog oca izazvao gađenje. (SMB: 138–139)

Najvjerojatnije je Gudfelou naveo neke riječi iz Jevandelja po Mateju, tačnije Besjede na Gori, ali ne znamo ni sa kojom preciznošću ih je citirao, ni sa kojom preciznošću su to ostali likovi upamtili.

„Tajna integracija“ predstavlja grupu dječaka koji se igraju zavjerenika, pošto im je to daleko zanimljivije od redovnih školskih aktivnosti; s obzirom na uzrast, navođenje tuđeg govora je relativno uobičajena pojava:

U problemu tipa nečije dvorište je trougao, *nađi površinu*, Grouver nije mogao da odoli a da malo ne koristi trigonometriju... (SMB: 156)

Tekst u kurzivu sigurno dolazi kao direktan navod riječi koje je izrekla učiteljica, a prethodna klauza možda ima neke primjese njene izjave i izražavanja Grouvera lično.

Član grupe Etjen više se isticao po neslanim šalama uperenim protiv „represivnog“ sistema, koje su izazivale reakcije odraslih, i tumačenja njegovih drugova:

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*. (SMB: 165)

Riječ direktorke navedena je sasvim jasno, ali Grouverovo objašnjenje upotrebljava drugo lice jednine u uopštenom, prisnijem definisanju nepoznatih pojmova, i stoji van navodnika.

Možda i najduži primjer prenosa tuđeg govora u čitavoj zbirci nalazi se u ovom tekstu, prilikom Timovog sjećanja na pripovijest gospodina Mekefija; u nekim momentima primjećuje se iskrivljavanje izrečenog govora, a u svim Timovim prisjećanjima vidljiva su narativna sažimanja:

Bilo je to kao i da gospodin Mekefi emituje sa nekog veoma udaljenog mesta, govoreći o stvarima kojih se Tim ujutro neće najbolje sećati: o bratu koji je napustio dom jednog jutra za vreme Depresije i popeo se na teretni voz i nestao, [...] o meksičkoj devojci s kojom je bio neko vreme, *i kako je ona stalno pila nešto, tu reč Tim nije mogao da razume*, [...] o zatvorskim drugarima kao što su Veliki Nož, Pako sa Meseca, izvesni Frensis X. Fontleroj... (SMB: 195)

Svaka od predloških sintagmi sigurno je u Mekefijevom govoru predstavljena sa više teksta, a za nepoznato piće meksičke djevojke moglo bi se pretpostaviti da se zove tekila, mada ne sa potpunom sigurnošću. Ukupno, ova onirička rečenica obuhvata trideset redaka u knjizi, i najavljuje dugi dah koji će mjestimično imati Pinčonova duža prozna djela.

3.3. Treći nivo analize

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. Već poslije prvih nekoliko redaka „Male kiše“ zapažamo prebacivanje sa pripovjedača vezanog za lik na pripovjedača koji odlazi u ptičju perspektivu:

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. (SMB: 27)

Kada 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. (SMB: 37)

U „Smrti i milosti u Beču“ nailazimo na odlomak čija vizija se svakako ne podudara ni sa jednom ličnom perspektivom, kada 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. (SMB: 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.

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. (SMB: 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.

„Entropija“ 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 Ćufta je spavao pored prozora, držeći praznu bocu od litar i po privijenu na grudi kao da je plišani meda. (SMB: 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“ počinje opisom koji jako liči na uvodne panorame 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. (*SMB*: 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. (*SMB*: 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 aktera; 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. (*SMB*: 147)

Dječaci-zavjerenici iz „Tajne integracije“ sastaju se 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... (SMB: 178)

Kada ih gospodin Mekefi zamoli da napuste 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. (SMB: 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.

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 svakako 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. (SMB: 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*. (SMB: 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 zbici, 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.* (SMB: 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 „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 hysterije, 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. (SMB: 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 po pitanju 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. (SMB: 64)*

Obilježeni dijelovi diskursa najvjerojatnije 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? (SMB: 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. (SMB: 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, ali 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.* (SMB: 82)

Lik koji podsjeća na majmuna zove se Svinja Bodin, 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 Bodina 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 podsizēja – 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. (SMB: 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“.* (SMB: 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 krasí 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. (SMB: 121)

Teško je zamisliti da pripovjedač koji ne dijeli Porpentajnov pogled na svijet proizvodi rečenicu u kurzivu, zato što sintagma *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. (SMB: 128)

Neupravni 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. (SMB: 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 brojčanik telefona. (SMB: 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, železnica, 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. (SMB: 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. (SMB: 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. (SMB: 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. (SMB: 35)

Levin u krčmi razgovara sa volonterkom Malom zlaticom, 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. (SMB: 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 Bodina 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 tržišni centri i razna postrojenja lake industrije, i posle pola sata *stigli su* do gradskog otpada. (SMB: 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. (SMB: 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... (SMB: 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. (SMB: 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 tragedijama i komedijama). 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... (SMB: 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.
(SMB: 147)

U jurnjavama koje slijede nalazi se još mjesta sa potencijalnim primjerima praćenja jednog aktanta koga igra više aktera, 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... (SMB: 178)

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

Privezali su čamac za gvozdenu stepenicu postavljenu na nekoj vrsti promenade, iskrcali 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. (SMB: 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.

3.3.1. Vremenska pozicija pripovjedača

Varijacijama vremenske perspektive, kao i različitim hronološkim, ahronijskim i hronoshizmatiskim okvirima bavićemo se u nastavku rada, pa za sada možemo samo pribilježiti osnovne napomene Uspenskog o vremenu u kome se nalazi pripovjedač u odnosu na lik o kome pripovijeda. Uopšteno govoreći, u ovoj zbirci pripovijedaka narator najčešće 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. 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. (*SMB*: 27)

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

U pola šest po podne, Denis Flendž je još uvek zabavljao đubretara. (*SMB*: 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... (SMB: 100)

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

Unutra je trenutno bio Tim Santora, koji je čekao deset sati i pitao se kako će se provući pored svoje majke. (SMB: 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 uživljavanje u misli likova, bilo dominantnih bilo 'objektivno' posmatranih, 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. (SMB: 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... (SMB: 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. (SMB: 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? (SMB: 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...* (SMB: 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. (SMB: 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 prezent, na neki način, ispunjenje maštarija 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. (*SMB*: 60)

Kurzivirani tekst svakako prikazuje Sigela kako ga vidi pripovjedač sa vremenske distance, za šta se standardno koristi perfekt; masno otisnuti glagoli posljedica su slaganja vremena, ali isto tako i prvi signali ulaska u Sigelov um, ne samo opis njegovih radnji.

3.4. Četvrti nivo analize

Pojednostavljeno govoreći, psihološka tačka gledišta može se realizovati dvojako – objektivnim predstavljanjem činjenica ili subjektivnim predstavljanjem doživljaja (pri čemu se prvi postupak započinje spolja, a drugi iznutra u odnosu na ličnost koja se prikazuje). Objektivni opis (shvatimo ovu imenicu u značenju *pripovijedanje, predstavljanje*) dijeli se na očiti i oneobičeni, tj. na saopštavanje radnji pomoću glagola kao *uradio je, ustao je, izjavio je* i slično, ili pak *činilo se, izgledalo je, reklo bi se*. Za subjektivni opis rezervisani su glagoli poput *pomislio je, nadao se, očekivao je* i srodni, jer u tom slučaju narator ima pristup umu samog lika, za razliku od nagađanja, koje nužno dolazi spolja, od posmatrača ne sasvim obaviještenog o umnim procesima junaka. U Pinčonovim pripovijetkama veći dio naracije dat je kroz očiti objektivni opis, neki događaji se daju kroz oneobičeni objektivni opis, a jedan broj njih do čitaoca dolazi kroz uvide u svijest samih likova; imajući u vidu dužinu koju žanr pripovijetke nameće, unutrašnji uvid postoji uglavnom vezan za jednog junaka, ne za njih nekoliko – a svi nedominantni likovi opisuju se kroz vizuru glavnog posmatrača ili samog naratora (na primjer, događaje u „Tajnoj integraciji“ saznajemo kroz pripovjedača ili kroz pogled Tima Santore, ali ne kroz perspektivu Grouvera ili Etjena). Zbog kasnijeg bavljenja narativnim postupcima u autorovim dužim djelima, daćemo osnovne primjere psihološke tačke gledišta iz ovih pripovijedaka, a ne sve koji postoje; kao i inače, krenućemo redom iz zbirke:

Unutra *nije bilo nikoga* sem dežurnog *koji se*, pospan, *naslanjao* na zid, *pušeći*, i jedne nepokretne prilike u uniformi koja *je ležala* na krevetu, *čitajući* knjigu u mekom povezu. (SMB: 27)

Opis radnji koje se vrše teško da može biti objektivniji zbog toga što se ne donosi nijedan subjektivni zaključak niti se ikome čitaju misli – ova rečenica izgleda kao opis običnih fotografija enterijera ili uputstvo iz knjige snimanja nekog imaginarnog filma.

Dugan ga je mrko gledao, i onda konačno otišao. *Izgleda* da se sapleo o automatsku pušku dežurnog dok je izlazio, jer se začuo tresak... (SMB: 30)

Ni čitalac ni likovi u sobi ne vide šta se van nje desilo, ali se to može lako zaključiti posrednim osluškivanjem treska i saznanjem šta izvan spavaonice stoji; ovaj odlomak mogao bi se nazvati oneobičenim objektivnim opisom.

Spolja *je izgledalo* da se ne trpe; ali obojica **su imali neodređen osećaj** da više liče nego što bi želeli da priznaju, da su braća, moguće, ispod kože. (SMB: 33)

Kurzivirani dio odgovara oneobičenom objektivnom opisu, a masno otisnuti već predstavlja ulazak u um dvojice junaka teksta – i na malom prostoru mladi Pinčon već je postizao dosta raznolike efekte u pripovijedanju.

Uzeo je čistu odeću iz kamiona, ignorišući Piknika, koji je skoro završio Kučku iz močvare i pokušao nešto da kaže ali se predomislio, zatim otišao do spavaonice, i tamo dugo stajao pod tušem, MISLEĆI KAKO JE TO NALIK KIŠI... (SMB: 48)

U ovom primjeru masni slog odgovara očitom objektivnom opisu, standardnim kurzivom je obilježen oneobičeni objektivni opis, a malim kapitalom je označen subjektivni opis; kako se dublje ulazi u razrađenu analizu Uspenskog, tako se više uviđa velika ograničenost filmske kamere da prikaže iste pojave koje može pripovjedač (naravno, važi

i obrnuto pravilo u mnogim slučajevima prenosa sa filma u tekst). Slijedi poneka ilustracija iz druge priče po redu u zbirci:

...I **shvatio bi**, nevoljno, da su trka s vremenom, **svest o tome da je samo zupčanik**, elan – skoro lupeštvo – plejbojskog elementa u Komisiji, koji se dobro slagao *sa njegovim izgledom britanskog štabnog oficira*, čak i intrige [...], da je sve to, ipak, uzbudljivo. (SMB: 55)

Kurzivirani dio može se smatrati oneobičenim objektivnim opisom, izrazima moguće ironije koji dolaze od junakovih kolega, a masni tekst već dolazi iz njegove glave, to jest misli. Donosimo još jedan primjer sa razgranatijom naracijom, po pitanju psihološke tačke gledišta:

NADA O SE da je ona rekla oko sedam – BIO JE SKORO SIGURAN, ali bilo bi nezgodno ako bi stigao prerano. **Zazvonio je na vrata na kojima je pisalo 3F i čekao**. *Činilo se* da je unutra tiho, i upravo JE POČINJAO DA SE PITA da ona nije ipak rekla oko osam... (SMB: 56)

Na prostoru od samo tri rečenice vidimo i očiti objektivni opis (masno), i oneobičeni objektivni opis (kurziv), i subjektivni prikaz Sigelove svijesti (mali kapital). Promjene tačke gledišta (izučavajući tekst pomoću pet načina analize) dešavaju se nekoliko puta na svakoj stranici, i obuhvatna analiza svakog sličnog postupka na čitavom Pinčonovom korpusu iziskivala bi godine rada pojedinca – za očekivanje je da su i ovi ekstrakti dovoljni da se stvori uvid u Pinčonovu tehniku proze. I naredna pripovijetka sadrži većinu očitih objektivnih opisa, ali nađe se i neki broj oneobičenih ili subjektivnih, kao ovaj sa početka:

Upravo su i slušali Vivaldijev Šesti violinski koncert, naslovljen *Il Piacere*, **dok je Sindi trupkala na spratu**. Flendžu *se činilo* da ona baca stvari. S vremena na vreme, ZAPITAO BI SE kako bi izgledao život bez sprata... (SMB: 78)

Masni slog izražava očiti opis, kurziv glagola *činiti se* predstavlja oneobičeni objektivni opis (narator uvodi pretpostavku koju možda može dokazati tumačenjem izvora zvukova sa sprata), a mali kapital označava tekst koji dolazi iz uma Denisa Flendža. Inače, dugi odlomci u ovim pričama gotovo po pravilu sadrže elemente subjektivne naracije, rečenice i impresije koje potiču iz junakovog uma, a ne od pripovjedača – ovako Flendž luta u mislima o svojoj egzistencijalnoj situaciji i svrsi življenja:

...Ali za Flendža JE to ogromno polje od zamućenog stakla [ocean] PREDSTAVLJALO neku vrstu nizije koja je skoro zahtevala jedan usamljen ljudski lik koji korača preko nje da bi bila upotpunjena; [...] tako JE i u spiralnom silasku Rokovog kamiona OSETIO da je ova tačka na koju su konačno stigli sam centar, jedna tačka koja implicira celu niziju. Uvek kada je bio odvojen od Sindi i mogao da misli, ZAMISLIO BI svoj život kao površinu u procesu promene... (SMB: 87)

Ponovo postajemo svjedoci junakovog unutrašnjeg stanja, bez posredovanja naratora u vidu glagola epistemičke predikacije (*izgledati*, *činiti se*), nego pomoću tzv. *verba sentiendi* (Uspenski 1979: 122). Već u prvim tekstovima koje je napisao ovakva lutanja unutar uma dostižu i čitavu stranicu dužine, a u romanima se njihova učestalost povećava (uz vidan porast dužine, ali ne u svim primjerima). I u „Entropiji“ dominira očiti objektivni prikaz događaja, na kome se nećemo zadržavati iz razloga njegove fundamentalne, podrazumijevane uloge, a nalazi se i neki broj oneobičenih i subjektivnih prikaza:

...I pušili su cigarete čudnog izgleda koje nisu sadržale, *kao što bi se moglo očekivati*, duvan, već prerađeni oblik *cannabis sativa*. (SMB: 99)

Ćufta se nervozno osvrtao, *kao da traži pomoć*. (SMB: 112)

Interpolirane klauze poređenja pokazuju da i narator stvara stav instance sa relativnim neznanjem, čije isticanje autor smatra za shodno – on tako postaje bliži liku iz svijeta naracije nego apsolutnoj sveznalici iz epske tradicije. Priča dominantno prati misli

Kalista, a prati i radnje kako Kalista tako i Ćufte Maligena; u subjektivnom prikazivanju, najviše primjera potiče upravo u vezi sa Kalistom i njegovim misaonim eksperimentima:

Držao je pticu tako već tri dana: to je bio jedini način KOJI JE ZNAO da joj povрати zdravlje. (SMB: 101)

NIJE ZNAO da li je dorastao tom zadatku. BIO JE SVESTAN opasnosti reduktivne zablude i, NADAO SE, dovoljno jak da ne bi upao u gracioznu dekadenciju slabičkog fatalizma. (SMB: 106)

U četvrtoj priči zbirke javlja se relativno mali broj oneobičenih objektivnih opisa, a daleko više ima očito objektivnih i subjektivnih; možda je tema špijuna sigurnih u sebe i snabdjevenih dobrim informacijama o kretanju neprijatelja uticala na to da pisac odbaci blago nesigurnog naratora i da se znatno češće uranja u misli junaka, više Porpentajna nego ostalih. Dobar dio pripovijetke čita se sa naizmjeničnim pojavama očite objektivne naracije i subjektivne naracije, a nesigurni pripovjedač se ne vidi tako često:

Neka onda padne kiša, POMISLIO JE Porpentajn: kiša uskoro. **Sedeo je** za malim gvozdanim stolom ispred kafea, **pušio** turske cigarete uz treću šolju kafe... (SMB: 117)

Sedeo je sada i PITAO SE da li je neko od one dvojice iz Brindizija došao za njim u Aleksandriju. (SMB: 119)

Na nekoliko mjesta možemo za glagole epistemičke predikacije smatrati da dolaze od pripovjedača, ali i tu stoje dosta blizu poimanju pojedinih junaka, te to treba imati na umu u procjeni ove priče:

Gudfelouova svečana odora se skupila od kiše; sako mu je *izgledao* tesan ispod pazuha i preko stomaka... (SMB: 124)

Već u narednoj rečenici opet saznajemo misli junaka, a ne kolebanje naratora:

Posmatrajući ga, Porpentajn JE POSTAO SVESTAN sopstvenog izgleda... (SMB: 124)

Na drugom mjestu, možemo razgraničiti utisak pripovjedača od emocija lika, i to u sukcesivnim rečenicama – sličnih pojava svakako nema na svakoj stranici ovog teksta:

Ovog puta *se pretvarao* da je izgubio ključ, praveći zbunjene zvuke da bi omogućio devojci da prikupi svoje stvari i pobjegne kroz unutrašnja vrata u svoju sobu. Jedino što JE OSEĆAO kada je Gudfelou konačno otvorio vrata, bio je sram... (SMB: 144)

Daleko su češći *verba sentiendi*, koji provijavaju kroz cijeli tekst, i mnogi odlomci sadrže formulacije kao *zapitao se, sećao se, bilo mu je jasno, dopalo joj se, pomislio je, pretpostavljao je* i tome slično.

„Tajna integracija“ pretežno se prikazuje kroz očitu objektivnu naraciju, imajući u vidu da su njeni protagonisti učenici nižih razreda osnovne škole; naravno, javljaju se i uplivi subjektivnosti:

Sada **je sedeo** u mašini za pranje veša koju je prošle godine koristio kao svemirski brod, **slušao je** kišu, POČEO DA RAZMIŠLJA o tome kako će postati star, i onda još stariji i stariji bez granice... (SMB: 160)

Tim i Grouver **su pošli** za njima kroz hodnik, u lift, kroz predvorje pored recepcionera i na praznu ulicu, gde **su** žace **smestile** gospodina Mekefija u patrolna kola. Tim SE ZAPITAO da li je glas nekog od njih dvojice ikada dopro preko Grouverovog radija... (SMB: 200)

Ne treba posebno napominjati da se javljaju i uplivi nesigurnog pripovjedača, uvedeni već poznatim glagolima i izrazima:

Nisu imali vremena za njega, i hteli su da svako radi svoje domaće zadatke. *Izgleda* da je to bilo OK i sa Grouverovim ocem, zbog njihove svade oko Berlina. (SMB: 157)

Karl je slegnuo ramenima i sedeo gledajući ih, *kao da zna čemu, kao da zna sve*, tajne za koje oni nisu ni slutili da postoje. *Kao da ipak postoji* neko skriveno srce, neka kripta na Posedima Nortamberlend koja je do sada promakla ostalima... (SMB: 174)

Osnovna dilema koja se javlja kod proučavanja i kategorizovanja gorenavedenih izraza (u prethodna dva primjera i u njima analognim) leži u tome da li se mogu decidno smatrati iskazima donekle neobaviještenog naratora ili iskazima koji bi sa drugačijim uvodnim glagolima ili proširenjima (hipotetički: Grouveru SE ČINILO kao da Karl zna sve...) mogli pripasti nekom od junaka, mada drugi slučaj faktički ne postoji kada ga autor nije u tom obliku stavio na papir. Drugi argument u prilog nesigurnom naratoru, a ne liku, upravo se nalazi u tome što su kurzivirani izrazi potekli od nekog neodređenog govornika, i ne mogu se pripisati nijednom od likova sa potpunom sigurnošću. Kada se ne vide tačno porijeklo i identitet vršioca takve radnje, bolje je svrstati radnju na nivo na kome je nesigurnost/nepouzdanost odavno legitimna kategorija.

3.5. Peti nivo analize

Do pojave složene tačke gledišta dolazi kada se ne podudare dva ili više nivoa od prethodno opisana četiri, npr. pripovijeda se kroz jezik nekog lika iz djela, ali se taj lik podvrgava ideološkom vrednovanju naratora neprisutnog u radnji; isto tako, može doći do nepodudaranja ideološkog i psihološkog plana, nepodudaranja prostorno-vremenske tačke gledišta i psihološke tačke gledišta i tome slično. Na uzorku od šest pripovijedaka ovakva pojava ne figurira prečesto, ali se može naći nekoliko primjera i u ranom

Pinčonovom opusu, od kojih prvi potiču iz „Entropije“, kada Kalisto diktira Obadi memoare i o sebi govori u trećem licu:

Obadin vrat bio je zlatan luk dok se naginjala nad dugačkim listovima papira, užurbano pišući u zelenom mutljagu sobe. „Kao mladić na Prinstonu“, diktirao je Kalisto, privijajući pticu uz sede dlake na svojim grudima, „Kalisto je naučio mnemonički trik za pamćenje zakona termodinamike: ne možeš pobediti, biće još gore pre nego što bude bolje, ko kaže da će biti bolje. U 54. godini, suočen sa Gibzovim viđenjem svemira, on je iznenada shvatio da je studentska fraza, ipak, bila proročanstvo...“ (*SMB*: 105)

Pripovjedač se nalazi svakako odjelito od Kalista i Obade, kao kamera u njihovoj sobi, i ne posmatra svijet kroz njihov fizički položaj; Kalisto se ideološki, i donekle frazeološki, odvaja od sebe samog i diktira memoare, koji se po dubini uvida nalaze na tako niskom nivou da i nije čudo što o fizici i liječenju bolesne ptičice ne zna ništa. Ovoliko primitivno iskazani zakoni termodinamike nužno zahtijevaju dodatno objašnjenje, koje je možda blisko njegovoj podsvijesti, ali pripovjedaču nije, iz kojeg razloga je čitalac prinuđen da konsultuje enciklopedije i pročita valjanje definicije. Vrijednosni sud Kalista, iskazan tako samozaljubljeno i pobjedonosno, podvrgava se probi stvarnosti, i na kraju teksta pada u vodu. Na istom fonu, pokazivanje Kalistove pogrešne metodologije nastavlja se neposredno potom:

„Ipak“, nastavio je Kalisto, „on je u entropiji ili meri neorganizovanosti zatvorenog sistema našao adekvatnu metaforu koju je mogao da primeni na određene fenomene u svom svetu. [...] Shvatio je da prenosi Gibzovu formulaciju u društvene pojmove, i predvideo je svojoj kulturi toplotnu smrt u kojoj ideje, poput toplotne energije, više ne bi bile prenošene...“ (*SMB*: 106–107)

Ironiju i različitost pripovjedačeve ideologije od ideologije lika zapaziće svaki čitalac koji se ne povede za pogrešnom analogijom između fizičkog i društvenog svijeta, pošto

se u društvenim odnosima ne mogu primjenjivati mnoge formule iz toplotne fizike, a neke ne mogu uopšte – pogotovo one koje predviđaju budućnost društva.

Priča „Ispod ruže“ donosi neke Porpentajnovе moralne dileme i blago haotična razmišljanja o okviru u kome djeluje već decenijama; u jednom trenutku osjeti da je prešao zamišljenu granicu koju su odredila pravila evropske diplomatije:

Jer obe strane, i njegova i Moldverpova, na različit način su učinile neoprostivo: prihvatile su domorodačke običaje. Nekako je došlo do toga da jednog dana nijednom od njih više nije bilo važno za koju vladu radi. Kao da su napori ljudi poput njih, ma koliko se mahnito trudili, nedovoljni da se izbegne Konačni Sukob. Nešto se dogodilo: ko bi znao šta, kako i kada? Na Krimu, u Spiherenu, u Kartumu; nije moglo biti važno. (SMB: 130)

Porpentajn ne može znati na koji način je protivnička strana učinila neoprostivo, ali može pretpostaviti da je nekako postupila; sintagma *domorodački običaji* ne mora biti uvredljiva za Porpentajna, ali može se posmatrati sa veće ideološke distance i na taj način obilježiti agenta kao donekle rasističkog kolonizatora. Isto tako, rečenica o naporima ljudi poput njih mogla bi biti izraz Porpentajnovih misli, ali i oneobičeni objektivni opis koji dolazi od naratora, ne onog sveznajućeg. Isto važi i za upitnu rečenicu koja je slijedi, mada odgovor koji zatvara odlomak sugerije da se radi o raspadu Porpentajnovog sistema vrijednosti.

„Tajna integracija“ daje dva upečatljiva primjera složene tačke gledišta, moguće zato što se prikazuju kretanja maštovite dječje psihe, sa onom prostodušnom naivnošću koja krasi likove iz te starosne grupe:

Kada je bio mlađi, Tim je o kući razmišljao kao o čoveku, i javljao bi joj se svaki put kada bi došao, kao da ona stvarno prijateljski viri iza javora, kao u nekoj igri među prijateljima. Još nije bio stigao do tačke u kojoj bi mogao u potpunosti da se toga odrekne; bilo bi okrutno prema kući prestat i verovati u nju. Tako da: „Zdravo, kućo“, rekao je kao i obično. Kuća je na jednom kraju imala lice,

prijatno staro lice, sa prozorima umesto očiju i nosa, lice koje je uvek izgledalo kao da se smeši. Tim je protrčao ispred njega, za trenutak samo patuljasta senka ispred ogromnog, dobroćudnog lica. (*SMB*: 162)

Timove misli iz trenutka pripovijedanja lutaju na uzrast onog Tima od nekoliko godina ranije, kada je zamišljao da je kuća živa, pa se vraćaju u vrijeme sadašnje radnje, gdje obavlja malo zreliju introspekciju: „Još nije bio stigao do tačke...“ Opis kuće u pretposljednjoj rečenici odlomka ideološki ne odgovara naratoru, a psihološki jasno pripada Timu, mladom Timu, ali po inerciji i žalu za djetinjim godinama, i starijem Timu. S druge strane, sintagma *patuljasta senka* dolazi od nekog ko posmatra dječaka, i ne može poticati od samog lika. Dajemo posljednji primjer analize tačke gledišta u zbirci, koji se odnosi na fantomskog kralja Yrjöa i njegov posjed, a dječije skrovište:

Bile su tu i tri (neki su govorili četiri) žene, jedna zvanična i ostale morganatske, i žestoko odani ađutant, konjički oficir sedam stopa visok i guste brade, sa mamuzama na čizmama, epoletama na ramenima i sačmarom koju je uvek nosio sa sobom i koju ne bi oklevao da upotrebi protiv bilo koga, a naročiti deteta, koga bi uhvatio da neovlašćeno ulazi. On je bio duh koji je lutao posedom. Još je živio tamo, mada je njegov kralj odavno bio otišao – ili su bar svi verovali da tu živi – iako ga niko nikada nije, zapravo, video, već su samo čuli njegove teške čizme kako tutnje za njima kroz mrtvo lišće, između stabala i trnjaka, dok su panično bežali. (*SMB*: 175)

Vokabular prve rečenice svakako odskače po složenosti od vokabulara druge i treće (preplašena djeca misle na potonji način, a sigurno ne na prvi, čak i kada nisu prestravljena) – frazeološki, on pripada odraslima, a ovaj drugi pripada djeci. Složeniji izrazi najvjerojatnije pripadaju pričama odraslih, a oni jednostavniji su one leksičke jedinice i ideje koje su dječaci shvatili. Klauze *Još je živio tamo* i *Ili su bar svi verovali da tu živi* dolaze sa različitih psiholoških gledišta, jer prva izriče djetinje uvjerenje da kralj tamo još prebiva, a druga se odnosi na neutralnijeg posmatrača koji shvata dječiju zabludu i bajkotvorno drugarstvo.

4. PINČONOVO MODELOVANJE NARATIVNOG VREMENA

4.1. Uvod

Pinčonovu prozu od samog početka krasi primjetno poigravanje sa vremenskom dimenzijom pripovijedanja u oba najjednostavnija smisla – sažimanja pripovijedanog vremena u kraće periode nego što ima pripovjedno, ili pak rastezanja pripovijedanog vremena u dionice koje znatno premašuju mehaničku dimenziju ovog drugog. Već od početka XX vijeka modernisti, a naročito postmodernisti kasnije, od varijacija u distorziji vremena grade dobar dio pripovjedačkog prosede, što pred istraživače stavlja nove izazove, budući da se tekst dodatno usložnjava ovako razuđenim manipulacijama „četrvtom“ dimenzijom. Opus Tomasa Pinčona fenomen vremena izlaže ne samo često modalnoj, nego i tematskoj obradi, za šta primjer možemo naći u romanu *Mejson i Dikson*, kada drugi član tandema ponosno izriče prednosti britanskih astronoma nad Francuzima:

„Kažu za francuske astronome, da nikada ne vraćaju instrumente, da li iz ponosa, da li iz nemara ili nekog francuskog manira koji mi ne posjedujemo, dok izgleda da je ono što nas razlikuje to što mi ponavljamo. Mi preokrećemo sektore, mjerimo sve u oba smjera. Proishodi da ako imamo dva sata, moramo iznaći sve što možemo o njihovim različitim kretnjama, a onda, kada im zamijenimo položaj na zemnom šaru, makar i na hiljade vrsta daljine, bilježimo rezultate.“ (MD: 121)

Između ostalog, roman se dotiče i problema tačnog mjerenja vremena i geografske dužine, istorijski utemeljenog na neusklađenom hodu časovnika koji su držani mjesecima pod različitim uslovima (jedan na kopnu, a drugi na okeanu), što samo po sebi najavljuje razmatranja relativnosti i odstupanja od Njutnove mehanike; na infinitezimalnom planu, javlja se epistemološka pukotina koja otvara mogućnost postojanja više vremenskih osi ako se mjerenja obavljaju sa decidno različitih tačaka gledišta. Autor sebi dozvoljava i komično-fantastični istup van realnog u razgovor koji navodno vode dva časovnika – kada su Mejson i Dikson stigli na Svetu Jelenu, ekipe posmatrača razmijenile su satove,

koji, dok se nalaze u ormariću, komuniciraju klatnom, pa razmjenjuju mišljenja o klimi u Kejptaunu, o karakteru holandskih časovnika, o vlazi, o uspaničenom Diksonu i njegovom rukovanju mjeračima vremena. Još je metodološki zanimljivije drugo mjesto u istom romanu, kada astronomi obavljaju mjerenja u Americi na razgraničenju Delavera i Pensilvanije na sjeveru sa Merilendom i Zapadnom Virdžinjom na jugu, pa jedan od sujevjernih članova ekspedicije, pridruženi lokalni geometar, pod uticajem bapskih priča i straha, usred nepristupačnih lugova, jedne noći sat naprosto proguta, unevijeren od magije vještica koja navodno na sat djeluje noću, ili od magije mehaničara, koja djeluje na napravu danju. Potonje kucanje u stomaku nažalost nije uspio da zaustavi.

Zanimljivo je napomenuti da je roman *V.* izašao iste godine (1963) kada i roman *Školice* argentinskog pisca Hulija Kortasara (Julio Cortázar), a oba djela obiluju narativnim skokovima koji krše kontinuitet sukcesivnog čitanja stranica; malo je vjerovatno da je Pinčon tada znao španski toliko dobro i da mu je Kortasarova knjiga uopšte bila poznata, ali u blagoj mjeri i on se poslužio nekim sličnim postupkom anahronije, mada ne tako kapilarno primijenjenim. Ni u jednom ni u drugom slučaju, valja to primijetiti, do razrješenja tajne ne dolazi u ravni romana, što dovodi do mogućeg tumačenja na nivou numerologije, teorije zavjere, tajnih službi, egzistencijalističke filozofije i mnogo čega još. Ovaj rad baviće se strukturom Pinčonove proze, a ne ključevima za rješavanje njenih tematskih nedoumica, koje katkad poprimaju nepregledne razmjere enciklopedijskih glosa, neku vrstu totalne biblioteke ili mreže informacija bez kraja i konca.

Kao i dosta postmoderne proze, Pinčonovi romani obiluju devijacijama od hronologije, najčešće analepsama ili prolepsama; za razliku od klasičnih romana modernizma, grade se upotrebom 'ontoloških pluralizatora', formalnih ili narativnih motiva i strategija koji su, po Brajanu Mekhejlu, zamišljeni da uvedu i sekundarne svjetove u svijet fikcije, ili da podijele i umnože primarni ontološki plan. To su: (1) samoprotivrječenje i samobrisanje, kada se tekst dijeli na račvasta, paralelna, alternativna stanja stvari, (2) dvosmisleno metaforički izrazi koji kao da lebde između figurativnog i doslovnog nivoa, (3) neodređena upotreba zamjenice drugog lica, koja nekada upućuje na ontološki nivo teksta, a nekada na nivo stvarnosti. Kako Mekhejl obrazlaže, postoje i motivi posjetilaca iz drugih svjetova, vrata i prolazi između našeg i nekog susjednog

svijeta, snovi, halucinacije, kao i umetnuti ili uglavljeni tekstovi, romani unutar romana, opširni opisi slika, stripova i predstavljanje filmova ili televizijskih emisija (McHale 2002: 125–126). Različite vremenske osi i različite svijesti / instance koje u njima proizvode naraciju nezaobilazne su i kod ovog autora, i na osnovu vremenske obuhvatnosti pripovjedne instance, toga koliko se u „matičnu“ vremensku os koja odgovara fikcionalnom „sada“ uklapaju epizode iz ranijih ili kasnijih odsječaka, može se napraviti priručna podjela Pinčonovih romana na dvije grupe:

- (1) romani sa endocentričnim anahronijama
- (2) romani sa egzocentričnim anahronijama

U prvu grupu spadaju romani čiji se okvir radnje nalazi na jednoj, relativno jednoličnoj vremenskoj osi, koja radnju i otvara i zatvara – to su *Objava broja 49*, *Duga gravitacije*, *Mejson i Dikson*, *Protiv dana*, *Skrivena mana* i *Krvava oštrica*. Unutar vremenskog raspona, na primjer, *Duge gravitacije*, nalaze se brojne analepse na živote nekih junaka prije Drugog svjetskog rata, ali roman i počinje i završava se (sa izuzetkom psihodeličnog dodatka kraćeg od stranice na samom kraju, koji bi mogao predstavljati halucinaciju bioskopskih gledalaca u Los Angelesu oko 1970. godine) u posljednjoj godini tog rata. Prisjećanja, podsjećanja, pripovjednih skretanja, toka svijesti i sveznajućih komentara ima na pretek, ali vremenska nit decembar 1944 – septembar 1945. ne gubi se pod naletima bilo koje anahronije. Najvjerojatnije smještena u 1964. godinu, *Objava broja 49* prati Edipu Mas koja „rješava“ misteriju sordiniranog poštanskog roga tokom nekoliko nedjelja potrage; sve aluzije na prošlo vrijeme dopiru neposredno od njenih kontakata tokom komične istrage, i neke su priče iz prve ruke, neke iz druge, ali ne nalazimo nijedno poglavlje koje bi se odjednom pomolilo iz izmjene narativnih ploha ovog složenog tijela. U *Mejsonu i Diksonu* čitalac ovu dvojicu glavnih junaka teško da može izdvojiti od kostura radnje, i oni vezuju gotovo sve avanture za sebe u koliko-toliko uniformnom prostorvremenu; na neki način, radnja teče linearno kao što se Mejson–Diksonova linija uglavnom prostire pravo kao u vježbanki iz nacrtne geometrije. Roman *Protiv dana* uspješno prepliće tri različite priče u jednu glavnu temu, potragu za islandskim dvolomcem, koji može udvostručiti stvarnost i omogućava putovanja ispod

površine Zemlje; pored svih aluzija na prethodne avanture balondžija poznatih kao Slučajni pustolovi, na njutnovsku i postnjutnovsku matematiku, na uskoke iz XVI vijeka, vrijeme koje obuhvata siže čvrsto je uvezano u period od 1893. do oko 1918. godine. Najsvedeniji siže po anahronijama i najtvrdje dočarana linearnost možda se nalaze u *Skrivenoj mani*, u kojoj profesionalni detektiv Lari „Dok“ Sportelo traga za tajanstvenom organizacijom / brodom / preduzećem *Zlatni očnjak* od zime 1969. do ljeta 1970, naravno, bez konkretnog razrješenja slučaja. Srodno odsustvo destabilizujućih vremenskih osi koje bi mogle poljuljati vjeru u čvrstinu singularnog modelovanog svijeta vrlo se dobro očituje i u najnovijem autorovom romanu, *Krvava oštrica* – ražalovana istražiteljka finansijskih pronevjera Maksin Tarnov posredno dolazi do indicija ko je od finansijskih mogula mogao organizovati napade od 11. septembra, budući da prati nekoliko finansijskih niti iza kojih stoje računi u ofšor zonama; cjelokupan siže ukopan je čvrsto u Njujork od marta 2001. do februara 2002. godine.

O transmedijalnim vezama između Pinčonovog romana *V.* i modernističkih likovno-književnih eksperimenata koji su izvršili uticaj na pisca u ranoj mladosti govorilo se u prvom dijelu prvog poglavlja, tako da ovo poglavlje neće obraćati pažnju na najopštije tematske veze, nego na sličnosti postupaka u presjeku raznih umjetnosti epohe kasnog modernizma. Izučavajući fenomen brzine u umjetnosti i kulturi, koji je gromoglasno i euforično najavio Tomazo Marinetti u manifestu furturizma početkom vijeka, Džozef Frenk je 1945. godine skovao krovni termin „prostorna forma“, kojim se označavaju postupci za podrivanje linearnog, hronološkog niza prirodnog pripovijedanja. Dok prekidaju pripovjednu dijahroniju, autori se služe sinhronom refleksivnošću, a u druge postupke prostorne forme spadaju analepsa, prolepsa, parataksa, fragmentacija i jukstapozicija (See 2008: 343).

Dok u naprijed navedenim romanima česte anahronije ponaosob zauzimaju nevelik procenat teksta, bivajući uglavnom uklopljene (engl. embedded) u pripovijest nekog drugog naratora (ili lika koji je tim naratorom predstavljen), u romanima *V.* i *Vajnland* na druge vremenske osi odlaze veliki dijelovi knjiga, mjerljivi u stotinama stranica. Tema Pinčonovog prvenca, ako postoji jedna jedina, mogla bi se sagledati u potrazi nekoliko ljudi iz različitih epoha za nepoznatim bićem / ženom po imenu V., navodno odgovornom za izbijanje različitih kriza u svjetskoj politici. Međutim, time bi se

ukinuo legitimitet ogromnom dijelu romana, u kome se šmokljan Beni Profejn smuca Njujorkom sa skupinom boema, Potpuno bolesnom družinom, a sa potragom junaka Stensila za V. ima gotovo slučajne dodirne tačke, jer samo pripadaju istom udruženju žurkama odanih dekadnata. Ovako bi, po tipografskom redu poglavlja, izgledala struktura vremenskih osi prvog Pinčonovog romana:

1	1955/56.
2	1955/56.
3	1898.
4	1956.
5	1956.
6	1956.
7	1899.
8	1956.
9	1922.
10	1956.
11	1956.
12	1956.
13	1956.
14	1913.
15	1956.
16	1956.
Epilog	1919.

Dakle, vremenskih osi je ukupno pet (poimence, 1898/99, 1913, 1919, 1922. i 1955/56. godina), i događaji se određuju prema vremenskom odsječku u kome su se odigrali, s tim da dominira period decembar 1955 – septembar 1956, koji možemo nazvati „sadašnjosti“, ne toliko zato što je najbliži godini izlaska romana, koliko zato što Herbert Stensil potragu za V. vrši upravo u okviru ovog vremena. Ironija se može naći i u Pinčonovom postupku da glavninu teksta knjige (preko 60%) posveti tumananju nekolicine kulturno plutajućih jedinki, bez sidra i cilja u životu, a ne naslovnom entitetu –

misterioznom V. bavi se kvantitativno manji dio knjige. Ukoliko bismo željeli da ovaj siže i hronologiju predstavimo na način sličan Klodu Levi-Strosu viđen u 2. poglavlju, nova tabela bi pružila dvodimenzionalni izgled matrice sa svim odstupanjima od „glavne“ vremenske osi:

Pogl/God.	1898/99.	1913.	1919.	1922.	1955/56.
1					X
2					X
3	X				
4					X
5					X
6					X
7	X				
8					X
9				X	
10					X
11					X
12					X
13					X
14		X			
15					X
16					X
Epilog			X		

Epizode koje uključuju šmokljana Benija Profejna dolaze u vezu sa traganjem za V. po tako slaboj i slučajnoj liniji da se o drugim vremenskim periodima teško može govoriti kao o flešbekovima u odnosu na godinu 1956 – Herbert Stensil je dovoljno star da Beniju bude otac, a traga za misterijom smrti svog oca, Sidnija Stensila, na Malti 1919. godine. Likovi Beni i Herbert se poznaju po nategnutoj slučajnosti koju je nametnuo sam pisac – članovi su grupe pseudoboema iz Njujorka, a Stensil boravi u stanu sina Hjuja Bongo-Šaftsberija, koji lik nam je poznat iz pripovijetke „Ispod ruže“. Uopšte ne treba da čudi to

što je treće poglavlje glavninom teksta prerađena priča iz 1961. godine, sa dodatim tačkama gledišta i nekih Egipćana i drugih evropskih obavještajaca, pa čitalac zaista događaje posmatra kroz mozaički okvir, i arapski i zapadnjački, i konobarski i špijunski. Možemo argumentovano pretpostaviti da je fuzija teško odredivih likova postupak na tragu prostorne forme, koja usporava čitaočev napredak u srazmjeri s tim koliko brzo takvi likovi uleću i izmigoljuju se iz sižea romana (See 2008: 351). Ako je ovo i bio eksperiment sa uvođenjem nove tačke gledišta na burnu istoriju XX vijeka, u cilju razbijanja monotonije koju stvara vizura jednih te istih pogubljenih boema, izveden je na način daleko od savršenog, bez one nužne čvrstine mnogostrukih dokaza koje zahtijeva dobra detektivska proza, pa jedna čista slučajnost (Stensil nije ni profesionalno, ni generacijski, ni obrazovno blizak junaku sa „glavne“ vremenske osi) obilježava uvođenje ove nove, tj. novih vremenskih dimenzija. Ukratko, svi tragovi koje preko Stensila prikupljamo o tajanstvenoj V. potiču iz rijetkih pisama, izvještaja ili priča nekolicine britanskih obavještajaca s kraja XIX vijeka, ili iz priče inženjera Kurta Mondaugena, koga je upoznao preko drugog člana Družine. Ironično je i to što epilog sadrži detaljan opis smrti Stensilovog oca (slučajno je njegov brod zahvatio pomorski tornado i uništio ga), koji ni u kojem slučaju ne može poticati od Stensila mlađeg, niti mu je mogao doći u ruke ili doprijeti do ušiju – ovo poglavlje primjer je sveznajućeg pripovjedača, i to daleko čistiji nego sva poglavlja koja prolaze kroz Stensilovu obradu i izmjenu, a njegova vremenska os također stoji izdvojeno. Donekle kao i *Buka i bijes*, i ovaj roman nudi nam ilustraciju sekvencijalnih ili uzastopnih pripovjedača, pri čemu čitaочеvo razumijevanje pripovijesti izrasta tek postepeno iz nastojanja pripovjedača da pomire niz djelimično sukobljenih izvještaja pomoću grupe odjelitih i manje-više otvoreno nepouzdatih naratora (O'Neill 2010: 368–369). Kao da se ukupna radnja / radnje odvijaju u odvojenim svemirima, ne dolazi ni do prosvjetljujućeg pronalaska nepobitnih dokaza, još manje svjedoka, niti se naizmjenične sekcije romana stapaju u čvršću logičku strukturu, a još manje proizvode efekat katarze koji bi donekle opravdao Stensilov višedecenijski trud.

Princip uvođenja nove vremenske osi nalazimo u romanu *Vajnlend*, ali ne u ovako komplikovanom obliku, nego više nalik labavom postupku *deus ex machina*: u ovoj potrazi, koja se odvija 1984. godine, učestvuje tinejdžerka Preri Viler, rođena 1970. godine, u eri gašenja hipi pokreta i primjetne korporatizacije američkog društva. Budući

da živi bez majke Frenesi, a njenog oca, ljenčinu i simulanta mentalne bolesti Zojda, još uvijek proganja agent Agencije za suzbijanje narkotika Brok Vond, tu rupu u znanju želi da popuni, a rodbina joj uglavnom priča istu priču o tome da su joj majku državni agenti proganjali zbog revolucionarne aktivnosti, da su se ona i Zojd skrivali dok federalci nisu otkrili gdje žive pa je morala otići u ilegalu (*VL*: 101). Potpuno slučajno od oca dobija plastificiranu posjetnicu izvjesnog japanskog detektiva, Takešija Fumimote, kome je Zojd pomogao početkom sedamdesetih. Nevezano za posjetnicu, Preri se sakriva od agenata i odlazi sa momkom, koji svira u pank sastavu, na mafijaško vjenčanje – u toaletu upoznaje kunoići Deril Luiz Čestejn, sa kojom je njena majka podizala revoluciju šezdesetih. Upoznaju se tako što Deril ima uređaj za prepoznavanje Takešijevih posjetnica (jako malo vjerovatno), pa joj zazvoni u tašni, nakon čega utvrdi da je Preri ni manje ni više nego Frenesina ćerka, i odvede je u utočište iz koga su decenijama ranije revolucionarke obučene u borilačkim vještinama djelovale protiv represivnog režima. Od Deril i drugih poznanica njene majke Preri sluša znatno drugačiju verziju događaja, a majku gleda na filmovima ilegalnog pokreta, kao i u dosijeima iz računara u utočištu ratnica – i ta istorija, starija nego sama Preri, rasteže se na oko 150 stranica od ukupno 385 koliko roman ima. Od same sadržine važniji je način na koji anahronija dolazi u tkivo knjige, a on se po naivnosti i nevjerovatnoj koincidenciji ne razlikuje puno od pojave pomagača u bajkama ili crtanim filmovima. Čak i u parodiji detektivske proze očekuje se više veza između epizoda da bi pripovijest tekla uvjerljivije, a slabost ovakvog uklapanja Prerine praistorije sa njenom istorijom mogla bi se uporediti sa fiktivnim romanom o Šerloku Holmsu koji odjednom otkrije identitet počinioca na osnovu jedinog dokaza da osumnjičeni nosi radničke cokule (i između sto hiljada londonskih radnika u stotinama fabrika odmah izdvoji baš onog „pravog“). I svemoćnom Holmsu trebalo bi barem još desetak drugih podataka, kao što su motiv, poznanstvo, nedostatak alibija, uži krug insajdera i tome slično. Zbog tako slabašne veze može se smatrati da nemamo posla sa dugačkim flešbekom koliko sa fantastičnim uplivom nove vremenske osi, mada se može posmatrati i kao duga umetnuta priča u jednoj jedinoj vremenskoj dimenziji. Događaji iz vremena prije Prerinog začeca mogli bi legitimno pripasti nekoj istoriji odvojenoj od njene, a i lik zahvaljujući kome dolazi do saznanja o njima unosi sasvim

novu tačku gledišta na dešavanja – u mnogim momentima Preri i ne služi ničem drugom nego da podsjeti čitaoca da i ona postoji pitanjima u stilu „A šta se onda zbilo?“

Ovo poglavlje pretežno će se oslanjati i provjeravati postulate Žerara Ženeta o vremenskim osobinama pripovjednih tekstova (kako ih on zove, *récits*), u tri velike grupe – redosljed (fr. *ordre*), trajanje (fr. *durée*) i učestalost (fr. *fréquence*), u zavisnosti od toga kako se oni odnose prema hronološkom poretku (fr. *histoire*), koliko traju u pripovijedanom i u pripovjednom vremenu, i koliko se često dešavaju (broj pominjanja nekog događaja može se razlikovati od broja njegovih zbivanja). Takođe će se ispomagati nekim stavovima Umberta Eka objašnjenim u knjizi *Šest šetnji po narativnoj šumi*, u prvom redu onima o ubrzavanju ili usporavanju narativnog (diskurzivnog) vremena u odnosu na vrijeme priče. Alternative ideji o fiksnom posmatranju vremenskog kontinuuma koje se sagledava kao lenta (dakle, spacijalizovano) naći će se u djelu Sajmona de Bursijera *Pinčon i relativnost* (Simon de Bourcier, *Pynchon and Relativity*, 2012), značajnom doprinosu višestranj analizi vremenskih pojava u djelu ovog pisca.

To što *V.* i *Vajnlend* imaju dugačke egzocentrične anahronije ne znači da kraće endocentrične anahronije nemaju – njih se u oba romana nalazi sasvim dovoljno da se taj stil nepogrešivo prepozna kao Pinčonov, ali su ove prve dovoljno nesigurno povezane sa ostatkom teksta da se ne mogu staviti u istu vremensku dimenziju. Postojanje više vremenskih osi iz kojih dopire naracija podupire tezu da ne postoji jedna jedina referentna tačka gledišta, jedan privilegovani položaj kome su svi drugi podređeni, za šta je prvi roman i više nego dobar primjer. Besciljna lutanja Potpuno bolesne družine i besmislena potraga Herberta Stensila kao da nameću razmišljanje o perpetualizaciji sadašnjeg vremena, odnosno, dovođenje svih prošlih, sadašnjih i budućih događaja u nekakvu vanvremensku ravan, gdje svi oni koegzistiraju jedan pored drugog, gdje su svi jednako stvarni, i postoje u monolitnom svemiru, pa je i subjektivni protok vremena iluzija. Ovakav model vremena naziva se statični ili prostorni, i može se naći u raspravama od Parmenida do Ilje Prigožina. Nasuprot ovom modelu stoje dinamični modeli, u kojim su promjena i postajanje objektivno stvarni, i opisuju vrijeme u kategorijama *trajanja* ili *toka* (De Bourcier 2012: 8–9). Mnoge epizode u ovom romanu izmjenjuju se bez ikakvih posebno označenih prebacivača, klišea koji bi u klasičnoj

detektivskoj prozi morali biti istaknuti na tradicijom određen način; Novica Petković navodi četiri momenta kada u narativnom tekstu dolazi do prebacivanja: vrijeme (*bio jednom*), prostor (*na jednom mjestu*), lik (tipične ličnosti kao *car*, *carević*, u slučaju Pinčona, *šmokljan*) i tuđi govor (*priča se* ili *reče mi jedan čoek*). Slični postupci su naravno znatno vidljiviji u usmenoj književnosti i njenom nasljeđu (Petković 2001b: 847), ali bi u romanu *V.* prostorvrijeme i kauzalnost bili neuporedivo jasniji kada bi između različitih epizoda postojali malo istaknutiji prebacivači, a takva vrsta otkrivanja enigmi očito nije bila cilj našem romansijeru. Kolaž epizoda koje se nižu u raznim vremenima, sa raznim likovima, nekada bez ikakve logičke veze jednih i drugih, neumitno povlači beskrajn niz pitanja o značenju cjelokupne narativne konfiguracije. Čitalac je mora čitati linearno ako prati siže, a na preskoke (kao u igri školice) ako prati hronologiju, tj. fabulu. Pinčon se u ovom djelu služi ne tako jasnim postupkom koji bi se mogao nazvati paralelnom montažom labavo povezanih epizoda, pošto u filmskoj umjetnosti ovaj postupak podrazumijeva da se naizmjenično prikazuju dva ili više događaja koji se odigravaju istovremeno, ali na različitim mjestima (Moura 2014: par. 1). U romanu *V.* čest je slučaj prikazivanja događaja koji se ne odigravaju ni na istom mjestu ni u istom vremenu, a povezuje ih jedino Stensilova svijest da su mnoge kritične epizode ljudske istorije plod zavjere u kojoj učestvuje nepoznata *V.* sa svojim „inkarnacijama“. Strogo rečeno, ovaj roman završava se objašnjenjem početka i razloga Stensilovog traganja, ali to Stensil nikada ne saznaje, i biva stavljen u logički inferioran položaj, što od njega proizvodi ironičnog junaka-tragaoca ili katkad nepouzdanog naratora – s druge strane, ni čitalac ne saznaje te objektivne razloge prije samog završetka knjige, pa se na hermeneutičkoj ravni i on s mukom probija kroz šumu likova, tragova, simbola i vremenskih dimenzija, prilično nalik samom liku. U ravni teksta, nemogućnost da Stensil odgonetne tajnu očeve smrti i tajnu bića zvanog *V.* predodređena je njegovim odsustvom od originalnog događaja, a i mladom dobi koju tada ima (18 godina); pisac je svog junaka stavio u položaj nalik Tantalovom, pošto mu mogućnosti otkrića tajne stalno izmiču kud god da krene po zemljinom šaru, a i vremena mu je preostalo sve manje. Uz oskudnost tačnih podataka, svi su izgledi da potraga neće dati rezultata, ali će utoliko štedrije Stensil tražiti veze i tamo gdje ih nema, tonući u blagu opsesiju. I to što sekcije teksta (po jedno ili više poglavlja) alterniraju po shemi godina 1955/56 – neka druga godina, pa su

neparne sekcije (ne nužno i poglavlja) sve one u kojima se javlja Družina, ide u prilog početnim napomenama da je Beni Profejn „šmokljan i jo-jo“, jer se i sam navedeni junak po fikcionalnom svijetu teksta kreće kao jo-jo loptica, tamo-amo bez ikakvog naznačenog cilja. U mnogim segmentima romana javljaju se prelazi sa jedne tačke gledišta na drugu, i to nekada postaje nemoguće za praćenje, osim pomnim iščitavanjem paragrafa za paragrafom; primjera radi, u trećem poglavlju Stensil izvodi osam imitacija, a da za identitet nijednog od naratora nismo sigurni, možda je imitator stvorenje mašte mlađeg Stensila, način na koji se projicira u situaciju u koju ni u kojem slučaju ne može proniknuti. Problem koji se u tome javlja jeste da ukoliko su neke vitalne veze i dokazi izmišljeni, onda nikakva zavjera istorije ne postoji (Patteson 1981: 21). Sve ove tehničke složenosti utiču na subjektivizaciju pročitano­g teksta, kada imamo u vidu Ekovu trijadnu podjelu vremena na diskurzivno vrijeme, vrijeme priče i vrijeme čitanja (Eko 2003: 64–65); dok se druga komponenta može precizno utvrditi sakupljanjem osnovnih podataka o tome koliko traju opisani događaji u naraciji (analogno *označenom* u lingvistici), vrijeme čitanja se može dobro­no rastegnuti ako autor namjerno izostavlja objašnjenja koja bi pomogla bržem sklapanju pred­stave u čitaočevom umu o tome šta se zaista dešava. Dok se probija kroz otežanu formu ovog i sličnih romana, čitalac često mora provesti više vremena povezujući nevidljive međusobne niti i uticaje epizoda, tako da diskurzivno vrijeme uglavnom traje kraće nego vrijeme čitanja.

Kuriozitet vezan za ovo djelo nalazi se i u tome što poglavlja većinom počinju sekcijom koju označava rimski broj I, ali postoje i tri poglavlja koja imaju svojevrsni uvodni dio od nekoliko stranica, neoznačen nikakvim brojem, i tek poslije njega dolazi se do prve rimske cifre – a i jedno bez ikakvih oznaka odjeljaka. Radi se, slučajno ili ne, o poglavljima 3, 4, 7 i 11, naizmjenično smještenim na vremenske osi 1898/99. i 1955/56, koje su jedino povezane psihičkom i društvenom aktivnošću mlađeg Stensila. U poglavlju 3 uvod svezajućeg pripovjedača prati Stensila i kroz sobu u kojoj živi u Njujorku i kroz misli koje mu se po glavi roje, čak i u fantazije oko istorijske zavjere; u poglavlju 4 ista narativna instanca opisuje Esterin odlazak kod ljubavnika i plastičnog hirurga, dr Šenmej­kera, dok u poglavlju 7 čitamo o susretu zubara, dr Ajgenveljua, sa sumnjičavim Stensilom, koji ne prihvata savjete da se otrezni od projekcije zavjere na svakom koraku. Poglavlje 11 nema nikakav uvod iz svezajuće pozicije, nego se uglavnom sastoji od

pisma Fausta Maijstrala kćeri Paoli (članici Družine), nastalog 1956, a posvećenog događajima od 1937. do kraja Drugog svjetskog rata. Tek na kraju poglavlja pismo ispada iz Stensilove ruke, i situacija oko nivoa dijegeze postaje jasnija – ono nije tekst izolovano postavljen u roman, nego materijal koji paranoični Stensil smatra novim dokazom za aktivnost i smrt oca davno ranije. Ovi periferni segmenti služe kao neka vrsta prebacivača iz jednog niza epizoda u drugi, i da pripreme čitaoca na koliko-toliko stvaran okvirni kontekst u kome se nalaze akteri čiju životnu i umnu istoriju nam izlaže sveznajući pripovjedač; podrazumijeva se da u nekim slučajevima mašta likova nema granica, ali oni sami to najčešće ne uviđaju. Da nema ovih prelaza, teško bi se moglo ustanoviti o kakvoj i čijoj radnji, maštariji ili digresiji se u poglavlju uopšte radi. Shematski prikaz poglavlja sa prelazima ugrubo izgleda ovako:

Pog. 3 *prelaz na Stensila* → Stensilovo zamišljanje događaja iz 1898/99.

Pog. 4 *prelaz na Ester* → digresija o doktoru i Esterina rinoplastija

Pog. 7 *prelaz na Ajgenveljua* → špijunska ujdurma u Firenci 1899. g.

Pog. 11 *pismo Fausta Maijstrala* → *prelaz na Stensila*

Prvi prelaz na Stensila opširno opisuje njegovu intelektualnu strast ka otkrivanju misterije koju predstavlja V., i pred čitaocem se otvaraju mnoge misli i hipoteze kojima junak neštedimice pušta na volju – kako V. prirodno prebiva u stanju zatočenosti, kako se on o sebi izražava u trećem licu (poput Henrija Adamsa u *Obrazovanju*) i tako stalno dislocira identitet nikada ne bivajući na svojoj poziciji, kako se oko svake indicije u dosijeu o ocu i V. razvila „sedefna masa zaključaka“, i kako špijuni „mora da znaju kad je kucnuo čas“ te se predati fatumu zapućuju da poginu tamo gdje ih služba pošalje. Prelaz na Ester, relativno sporedan lik, možda je izveden da bi se novo poglavlje glatkije odvojilo od prethodnog (a na momente mučan opis rinoplastije neki kritičari vide kao Pinčonovo šepurenje porodičnim nasljeđem i doktorom Edvinom Pinčonom, koji je upravo radio u polju ORL na razmeđi vijekova – Winston 1975: 256). U poglavlju 7 svjedoci smo

susreta Ajgenveljua sa Stensilom, a u poglavlju 6 radnja se „čvrsto“ odvija u Njujorku i u njoj učestvuju članovi Bolesne družine. Nakon prelaza, u kome se saznaju i Ajgenveljuove misli o Stensilu kao tražitelju zavjere tamo gdje je nema, slijedi (najvjerojatnije Stensilovo) zamišljanje događaja u Firenci, pometnje u tamošnjim diplomatskim predstavništvima oko moguće revolucije, susreta špijuna Godolfina sa gospođicom Viktorijom Ren, za koju mladi Stensil misli da je V., i još pokojeg komičnog događaja, kao što je fiktivna krađa Botičelijeve slike *Rođenje Venere*. U posljednjoj sekciji romana koja sadrži prelaze, a nema nikakve paratekstualne indikatore (osim naslova poglavlja), poredak prelaza i uklopljenog teksta se preokreće, i taj postupak se završava dovođenjem Stensila pred pripovjedačev „objektiv“, pri čemu se prikazuje konačna odluka lika da se susretne sa razrješenjem tajne i otplovi na Maltu, od koje je čitav život zazirao. Sveznajući pripovjedač u 3. poglavlju karakteriše Stensila kao čovjeka sa fiksacijom, a da je on sam najvjerojatnije tako ne doživljava:

Ono što su raširene noge razvratniku, seoba ptica selica ornitologu, radilica mašine proizvodnom radniku, to je bilo slovo V mladom Stensilu. Sanjao bi, možda jednom nedeljno, da je sve to bio samo san i da se sada probudio i otkrio da je traganje za V. bilo naposljetku samo učenjačka potraga, avantura uma u tradiciji *Zlatne grane* ili *Bele boginje*.

No uskoro bi se probudio po drugi put, ovog puta zapravo, da bi ponovo došao do zamornog otkrića da nikada zapravo nije prestajalo isto ono prostodušno, doslovno traganje; V. kao lovna divljač u dvostrukom smislu reči... (V.: 67)

Da je Stensil malo ekscentričan u svojoj potrazi, na kojoj počiva čitav roman, saznajemo i iz drugog ugla, ne sveznajućeg, mada se ova informacija do čitaoca emituje zahvaljujući sveznajućem pripovjedaču kroz fokalni lik Ajgenveljua. Stomatolog sa neke objektivnije distance razmišlja o „Stensilovoj uobrazilji“:

Šupljine u zubima nastaju s dobrim razlogom, razmišljao je Ajgenvelju. No čak i ako ih ima nekoliko po jednom zubu, nema tu nikakvog svesnog organizovanja

protiv života zubne pulpe, nema tu nikakve zavere. A ipak imamo ljude kao što je Stensil, koji moraju da idu okolo i povezuju nasumične karijese ovog sveta u jednu veliku zaveru. (*V.*: 160)

Stensil povezuje nepovezive događaje koji imaju samo njemu poznat zajednički imenitelj, a on već zamiče za horizont objašnjivog i upada u sferu nadrealne motivske problematike time što se identifikuje kao biće poznato po imenu V. sa svojim „inkarnacijama“ u obliku Viktorije Ren, Vere Meroving ili Pokvarenog Sveštenika; svi ovi događaji su heterogeniji nego što to Stensil želi da prizna i uvezane epizode više liče na končete iz metafizičke poezije, koji se povezuju samo po jednoj arhisemi, a ne po nekoliko zajedničkih osobina, što bi svakako doprinijelo realističnijem zasnivanju cijele pripovijesti. To najvjerovatnije Pinčonu nije ni bio cilj, nego je možda imao u planu da komponuje metaprozno djelo u duhu savremenog višeglasja i u životu i u umjetnosti; poređenja radi, književnik Cui Pen u Borhesovom „Vrtu sa račvastim stazama“ (1941) napisao je roman nekoliko decenija prije radnje priče, i ostavio mogućnost likovima da kada dođu pred dilemu između alternativa, izaberu sve njih simultano i da se tako naporedo nađu u više vremena i budućnosti, koje se opet račvaju i umnožavaju. U romanu *V.* dešava se možda suprotan proces, donekle i simetričan – od više vremenskih osi i heterogenih događaja lik sklapa jednu priču, i to od više prošlosti sačinjava jednu projiciranu sadašnjost, pojmljivu kao ironiju samo kroz proces čitanja na nivou iznad Stensilovog, ukoliko pratimo disonantnu psihonaraciju sveznajućeg pripovjedača. Postoji više različitih puteva koji utiču na kraj Stensilove potrage, a na svakom od račvanja moglo bi se zastati i produžiti u drugom smjeru, mada ovaj tekst ne implicira divergiranje sadašnjosti u više budućih pravaca koliko konvergiranje više prošlosti u jedno finale, ali u svakom slučaju, narativni tok romana *V.* daleko je od linearnog.

Dok u prvom Pinčonovom romanu glavni lik samom sebi igra Hermesa povodom događaja koji mu tvore životni put, u *Vajnlendu* istraživačica Preri zbog uzrasta i bježanja pred agentima DEA zauzima daleko nepovoljniji položaj i očito joj treba ispomoć u vidu drugog lika koji rasvjetljava put; i Preri i Stensil su bespomoćni pred talasima istorije, samo što je Preri toga svjesnija i njena potraga uz pomoć Deril Luiz (u daljem tekstu:

DL) dolazi do smislenog rješenja. Cijelo poglavlje 5 troši se na flešbek o tome kako je Zojd došao do posjetnice kada su u njegov avion (svirao je sintisajzer u baru aviona) između Havaja i kontinentalnih Sjedinjenih Država pokušali da upadnu neki čudni agenti, pa stavio nepoznatog Japanca pod svoje okrilje kao da mu je član sastava, i „vanzemaljci“ na njega nisu obratili pažnju. Nakon što mu Japanac da posjetnicu, poglavlje se završava velikim ubrzanjem i nekolicinom prolepsi koje obuhvataju možda i deceniju:

Posjetnica je otišla u jedan džep, pa onda u drugi, u dugi niz džepova, novčanika, koverata, ladica i kutija, preživjevši barove, automate za pranje, narkomansku zaboravnost i zime Sjeverne obale, do onog jutra kada se, ne znajući da li će je ikada više vidjeti, iznenada sjetio gdje je poslije svih tih godina i dao je Preri, kao da je trebalo ona da je nosi sve vrijeme. (VL: 67)

Vrijeme priče je prilično dugo, i zahvata događaje koji su paralelni sa Prerinim rođenjem, dok vrijeme diskursa teži što kraćem intervalu; u ovom poglavlju vidi se postepeni prelaz sa relativno razvučene retrospektivne epizode na „petu brzinu“ pripovijedanja, koja gotovo da premašuje i samu brzinu priče (Strebel 2003: 347). Ovoliki period čuvanja posjetnice i još nevjerovatnija slučajnost susreta Preri i DL podrivaju uvjerljivost motivacije i monolitnost jedne vremenske osi na kojoj bi se roman zasnivao; ukratko, životna istorija koju je Preri učila od porodice sada dolazi u sukob sa njenom predistorijom, oličenom u pravoj istoriji njene majke, iz prve ruke. Dok Stensil izvodi logičke vratolomije potpomognute paranojom i donekle iznurujućim višedecenijskim izmjenama stanja svijesti, Preri je u položaju da nezdravu obdanišnu sliku zamijeni gorčom istinom i da se kroz naraciju DL istinski socijalizuje. Ukoliko se osvrnemo na vremenske osi ovog romana naspram potke bajke koju predlaže Prop, vidjećemo da DL ispunjava funkciju darivaoca, a Preri junaka u ovom štivu koje, da ironija bude veća, prožimaju stalne reference na okvir filmova i televizijskih serija u rasponu od 1960. do 1984. godine. Od 31 funkcije bajke, ne pojavljuju se sve u svakoj, ali se pojavljuju u strogo određenom redoslijedu, i pravila važe za ogromne korpuse narodnih bajki na mnogim meridijanima – letimičan pregled ovih funkcija u poređenju sa sižeom *Vajnlenda*

dovodi nas do zanimljive parodije junaka iz bajki, ako uzmemo Preri za junaka koji može riješiti sopstveni problem, kako to u bajkama biva. Iz radnje prvih nekoliko poglavlja vidi se da Preri ne ulazi na spisak funkcija sve dok shematizovana pripovijest bajke ne odmakne:

- VIII a – jednome od članova porodice nešto nedostaje, on bi želeo nešto da ima
- IX – nesreća i nedostatak se saopštavaju; junaka mole ili naređuju, šalju ga ili ga puštaju
- X – tražilac pristaje da li odlučuje da se suprotstavi
- XI – junak napušta kuću
- XII – junak se proverava, ispituje, napada, i time se priprema da dobije čarobno sredstvo ili pomoćnika
- XIII – junak reaguje na postupke budućeg darivaoca
- XIV – junak stiče čarobno sredstvo
- XV – junak se prenosi, doprema ili dovodi na mesto gde se nalazi predmet za kojim traga (Prop 1982: 43–56)

Većinu navedenih funkcija, iako ne u ovom redoslijedu (misli se na funkciju XI, koju je obavila ranije) možemo vezati za Preri, pošto joj nedostaje majka, biva protjerana iz kuće koja se nalazi pod prismotrom DEA, susreće darivaoca moći (DL joj u krajnjoj liniji omogućava put do saznanja istine), čarobna sredstva su silne tehnološke novotarije koje koristi u skloništu kunoići, i na kraju se sastaje sa majkom. Propove ranije i kasnije funkcije ovaj roman ne ispunjava (ili ne parodira) tako često i jasno, ali se u pripovijesti o Preri javljaju mnoge pravilnosti koje važe za svijet narodnih bajki, premda sama Preri u ovoj postmodernoj „bajci“ vidno pasivnije učestvuje, budući da su sami događaji pod kontrolom moćnijih aktanata, ako ih uopšte i oni mogu dovoljno kontrolisati. Događaji u romanu *Vajnlend* odvijaju se na dvije vremenske osi, u godini 1984. i godinama od oko 1965. do kraja sedamdesetih, a Preri ni na svoju sadašnjost ni na svoju predistoriju nema velik uticaj – u prvoj živi kao zapostavljena i na jeziku brza tinejdžerka, dok drugu posmatra kao vrstu filma ili televizijske emisije koja se pred njom odvija, i samo zahvaljujući pomagačima koji drugu vremensku dimenziju bolje poznaju uspijeva da se

izbori sa poteškoćama iz paradigme bajke, makar na svakoj stranici aludirala na neki kviz ili crtani film. Dijalog sa drevnim narativnim oblicima i otklon koji se stvara u odnosu na monolitno, linearno vrijeme, kao i na junake bez mane i straha Pinčon je izgradio na nekoliko nivoa, od aptrona i aluzija (koje se kreću od zoologije do Biblije), preko motiva koji obuhvataju fanatične Japance, pa do traganja brbljive adolescentkinje za majkom koja je izdala ideju borbe protiv represivne vlasti iz šezdesetih. Da bi se djelo bolje uklopilo u kolažna pravila postmoderne, autor je morao uzdrmati i uloge likova i vremenski poredak.

I

4.2. Poredak

Smatrajući da je gotovo neizbježno da se fabula ispretura u sižeu, Ženet počinje od razmatranja anahronija, koje se shvataju kao hronološke devijacije od linearnog vremenskog toka, a i analepse i prolepse mogu sezati do nekog trenutka u prošlost, to jest, budućnost u odnosu na „sadašnjost“ pripovjednog teksta. To se naziva dometom anahronije (fr. *portée*), a period koji pokriva anahronija naziva se amplitudom (fr. *amplitude*). Tako u XIX pjevanju *Odiseje* Homer objašnjava Odisejev ožiljak, i anahronija postiže domet od nekoliko decenija (toliko ranije je zadobio ožiljak), a amplitudu od nekoliko dana, koliko je trajao lov na vepra (Genette 1972: 89–90, Marčetić 2003: 137). Analepsa, ili signaliziranje retrospektivnog pomena nekog događaja, može biti unutrašnja ili interna (unutar glavne pripovijesti), spoljna ili eksterna (prije glavne pripovijesti) ili mješovita (prije glavne priče, ali se u nju i nastavlja). Zauzima dva glavna oblika: homodijegetičku, u kojoj se stvara vremenski skok koji uključuje isti lik i unutar iste sižejne linije, i heterodijegetičku analepsu, koja preskače na drugu sižejnu liniju (Ireland 2010: 591, Genette 1972: 91). Unutrašnje homodijegetičke analepse su retrospektivni odlomci čiji domet ne izlazi van temporalnog okvira romana ili pripovijetke: zbivanja predočena u analepsi odvijaju se u vremenu osnovne priče. Ženet razlikuje dva osnovna tipa ovakvih analepsi: dopunske analepse ili ponavljanja (fr. *renvois*) i repetitivne analepse ili prisjećanja (fr. *rappels*). Dopunske analepse su narativni

segmenti kojima se naknadno popunjavaju neke praznine u pripovijedanju, tj. u njima su predočeni događaji o kojima se, kad je to bilo vrijeme, nije izvještavalo (Marčetić 2003: 142). Drugi tip obuhvata retrospektivne odlomke u kojima pripovjedač eksplicitno upućuje na zbivanja o kojima je već izvještavao – tu se ne popunjava nikakva praznina u pripovijedanju, ne govori se o nekom događaju ili događajima koje je svojevremeno zaboravio da pomene, nego se vraća na raniji narativni segment reprizirajući zbivanje o kome je već izvještavao. Za razliku od dopunskih analepsi, prisjećanja su najčešće kratki odlomci teksta (Marčetić 2003: 143, Genette 1972: 95–96).

Za ilustraciju primjenjivosti Ženetove teorije potpolja poretka poslužiće nam korpus sastavljen od *Objave broja 49* i *Mejsona i Diksona*, sa ukupno više od 900 stranica teksta; ta dva primjera Pinčonove proze ne modeluju iste epohe (prvi se dešava u piščevoj savremenosti, a drugi u XVIII vijeku), nemaju isti broj glavnih junaka (prvi ima jednu junakinju, a drugi dva junaka), a obim im se dijametralno razlikuje (160 naspram 770 stranica, u zavisnosti od izdanja). Ipak, ni ova dva uzorka nisu toliko nesamjerljiva da se neki zakoni naracije ne bi mogli naporedo potražiti i kontrastirati – ostaje naravno žal što se bez ekipnog institutskog rada svaka pripovjedačka tehnika ne može proučiti na svakoj stranici Pinčonovih romana, ali i ovaj obim biće dovoljan da se provjeri dinamičnost Ženetove teorije.

Francuski teoretičar postulira dva osnovna elementa u kategoriji poretka koji narušavaju linearni slijed sižea (takozvanih anahronija): analepse i prolepse, s tim da svaka analepsa i prolepsa podliježu preciznijoj klasifikaciji na osnovu binarnih karakteristika dometa i amplitude: već pomenuti Odisejev ožiljak kao analeptički ekskurs u XIX pjevanju *Odiseje* može služiti kao školski primjer i polazna ilustracija ovog pripovjednog postupka.

4.2.1. Eksterne homodijegetičke analepse

Od četiri mogućnosti pojave analepsi, krenućemo od eksternih, koje se dalje dijele na homodijegetičke i heterodijegetičke; u daljem tekstu, bavićemo se internim analepsama, sa pripadajućim homodijegetičkim i heterodijegetičkim podvrstama. Postoji

donekle veća preciznost u istraživanju ako se krene od eksternih anahronija, možda najviše zbog toga što proučavalac stiče jasniju sliku o događajima prije početka sižea, posebno ih jasno razlučujući na prvim stranicama knjige. U istu od četiri kategorije spadaju odgovarajući primjeri iz obe knjige, na koji način će se pokazati narativne zakonitosti kroz nezavisno napisane tekstove.

Jednog letnjeg popodneva gospođa Edipa Mas vratila se kući *sa zabave na kojoj je domaćica možda nasula previše trešnjevače u umak od topljenog sira* i otkrila *da je ona, Edipa, naimenovana za izvršioca*, ili kako je ona pomislila: *za izvršiteljku testamenta izvesnog Pirsom Invereritija, pravog kalifornijskog mogula...* (OB49: 11)

Već prva rečenica *Objave broja 49* nagovještava meandriranje Pinčonove proze kroz cijeli tekst, i skokove u Edipinoj svijesti sa jednog događaja na drugi, i vrlo često iz jedne vremenske osi u potpuno različitu. U ovoj rečenici vidimo tri vremenska segmenta: Edipin povratak kući („sadašnje“ vrijeme naracije), podsjećanje na zabavu (nekoliko sati prije početka sižea) i informaciju o postavljenju za izvršiteljku testamenta (možda i nedjelju dana ranije).

Edipa je zastala u dnevnoj sobi, zagledala se u zelenkasto mrtvo oko televizora, pomenula ime Božje, pokušala da se oseti što pijanijom. Ali ništa od toga nije pomoglo. Pomislila je *na hotelsku sobu u Mazatlanu, čija su se vrata upravo zalupila*, činilo se zauvek, probudivši dve stotine ptica u holu; *na izlazak sunca iznad padine ispred biblioteke na Kornelovom univerzitetu...* (OB49: 11)

Pomen sobe u Mazatlanu odnosi se na Edipinu vezu sa Pirsom Invereritijem, koja se okončala barem godinu dana prije početka romana, a sunce iznad padine pomen je još davnijeg vremena. U nastavku rečenice junakinja će se prisjetiti da taj izlazak još niko nije vidio jer je „padina okrenuta prema zapadu“ (OB49: 11). Jedan dio pometnje u (i usporavanja) u čitanju ovog romana potiče iz Pinčonovog čestog stvaranja imanencije heterotopije, tj. većeg broja odlomaka u kojima se očituje postojanje postmodernog

svijeta sastavljenog od fragmenata raznih naselja, građevinskih stilova, industrija i epoha, čega je odličan primjer novokomponovani grad fabrike San Narciso. Kako je u jednom važnom članku o arhitekturi i društvu rekao Mišel Fuko: „Sadašnja epoha prije bi mogla biti epoha prostora. Nalazimo se u eposi simultanosti, nalazimo se u eposi jukstapozicije, u eposi bliskog i udaljenog, smještenog rame uz rame, ili rasutog (Foucault 2001: 1571). Koliko je Pinčon istančano osjećao ovakav način života u SAD ilustruje i to što je *Objavu broja 49* objavio godinu dana prije nego što je Fuko održao predavanje „O drugim prostorima“ u Francuskom udruženju arhitekata marta 1967.

„Nema limuna?“, upita ona s filmskom veselošću. „Nema soli?“

„To je za turiste. Da li je Invereriti upotrebljavao limun *kad ste bili tamo?*“

(*OB49*: 33)

Kada upozna Mecgera, drugog izvršitelja testamenta, stupaju u prijateljski odnos, pa onda u ljubavnički; vremenska odredba u njegovom pitanju odnosi se na Edipin period proveden u Meksiku sa Invereritijem, što se može donekle naslutiti i po ispijanju tekile, tipičnog meksičkog pića.

„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*. (*OB49*: 35–36)

Edipin tok svijesti u ovom primjeru kontrapuntira dvije osobine Pirs Invereritija koje se u stvarnosti ne mogu pomiriti – ljubavnik i pokojnik, što znači da veoma brzo skače sa jednog vremenskog toka na drugi, stvarajući pri tome i oksimoronski izraz.

Kretala se kroz sve to sa svojom debelom knjigom, privučena, nesigurna, stranac koji želi da se oseća relevantnim, ali zna koliko je potrage među alternativnim svemirima za to potrebno. Jer, *ona je kroz svoje obrazovanje prošla u vreme*

nervoze, blagosti i povlačenja ne samo njenih kolega već i većeg dela vidljive strukture oko njih i ispred njih, s obzirom na to da je to bio nacionalni refleks na izvesne patologije na izvesnim mestima, koje je samo smrt mogla da izleči, a ovaj Berkli nije uopšte ličio na dremaljivi Sivaš iz njene prošlosti nego na one dalekoistočne ili latinoameričke univerzitete o kojima čitate u novinama... (OB49: 101)

Kada Edipa traži inženjera Džona Nefastisa u gradu Berkliju, biva iznenađena većom živošću nego što je uobičajeno za univerzitetski kampus; njena sjećanja na studiranje direktno se sudaraju sa sadašnjicom, iako se prisjeća vremena od samo sedam godina ranije. Ubrzavanje vremenske svijesti u zapadnom društvu tih decenija za posljedicu je imalo pomjerenje pojma epohe, pa se događaji za koje bi roman XIX vijeka izdvojio decenije odigravaju u roku od godine dana ili kraće. Čak i strukture *ispred njih* mogu se shvatiti kao društvene grupe koje donose odluke usmjerene na neprekidnu hiperproizvodnju dobara i usluga, koje već žive Edipinu budućnost. Što se tiče dalekoistočnih i latinoameričkih univerziteta, vremenska referenca nije sasvim jasna, i ta sintagma sa postmodifikatorskom klauzom može se odnositi bilo na Edipinu sadašnjost bilo na neodređenu blisku prošlost.

Ako su čuda, kao što je Hesus Arabal utvrdio pre mnogo godina na plaži u Mazatlanu, upadi u ovaj svet iz nekog drugog, poljubac kosmičkog bilijara, onda to mora biti i svaka poštanska truba koju je videla tokom noći. (OB49: 121)

Meksički anarhosocijalista Arabal poznat je Edipi sa izleta u Mazatlan, dok je bila u vezi sa Pirsom, a slučajno se pojavljuje u jeftinom restoranu kada Edipa bezuspješno traga za mrežom tajne pošte i mrtva umorna se dovuče u lokal koji radi 24 sata dnevno. *Kosmički bilijar* je još jedan intertekstualni pojam koji pojačava višeglasje u romanu time što se Edipa služi astrofizičkim terminom da objasni svoju životnu istoriju; kosmonautički inženjeri proračunavaju kretanje jednog tijela (npr. sonde) da bi ga približili drugom (npr. željenoj planeti), a za to koriste treće – posredna planeta daje zalet sondi da bi uz manji utrošak goriva došla do planete koju će istraživati (Burdick 2011: par. 2).

Ovaj tip analepsi nalazi se i u *Mejsonu i Diksonu*, sa malo manjom proporcionalnom učestalošću, ali većom u apsolutnom omjeru, zbog neuporedivo većeg obima knjige; u proučavanju ovog djela potrebnije je obraćanje enciklopedijama, atlasima i izvorima iz stručne literature ili sa interneta nego što je to slučaj sa *Objavom broja 49*, pošto se centrira oko dvije istorijske ličnosti i sadrži pregršt referenci na druge stvarne ljude. To sobom povlači i primjetno usporavanje vremena čitanja, ali autor sada ovakav efekat postiže modelujući stvarnost ne primoravanjem junakinje da živi u fragmentarnom heterotopijskom spacijalizovanom svemiru, nego intrigiranjem čitaoca da uranjanjem u faktografiju provjeri događaje pomenute između redaka ili samo nagoviještene.

„Sjeti se *prošle godine*, iskreni čovječe – Klajv je u Londonu *prije prvog avgusta*. *Prije jedanaestog septembra* – to jest, najbliže bilo čijim saznanjima – *zadaci su izmijenjeni*, a ti više nisi sekundant njegovom zetu, nego prije vodiš sopstvenu momčad, zamijenjenu nepoznatom količinom. ...“ (MD: 74)

Čarls Mejson, astronom, i Džeremaja Dikson, geometar, razgovaraju o mogućim pravim razlozima što su poslani na najpoželjniju geometarsku misiju; po Diksonu, oni su privremeno sklonjeni da bi Mejson bio onemogućen da konkuriše za mjesto kraljevskog astronoma (Džejms Bredli je umro 1762. godine, godinu nakon što je organizovao ekspediciju za obilježavanje granice u Americi). U svakom slučaju, kurzivirani segmenti se odnose na događaje izvan sižea romana, tačnije, prije nego što radnja počne.

Godina poslije Rebekine smrti bila je varljiv teren za Mejsona, koji je bio spreman da impulsivno pređe skelom u njedra Vopinga, i još jednu noć nevesele niske raskalašnosti, da pohada terevenke u Čelsiju, gdje nije postojalo ništa između očijukanja i sifilisa. (MD: 110)

Pošto je Mejsonova žena Rebeka umrla 1759, a radnja počinje 1761 (dok se ocrtavanje linije završava 1767. godine), i ova referenca spada u eksterne analepse,

homodijegetičkog tipa. Pomenuti dijelovi Londona bili su poznati po rapsusnosti i karnalnoj aktivnosti, kako i narator diskretno napominje.

Kada bi mlada gospođica Bredli i Rebeka prošle kroz vrijeme oduševljenosti, u dugim razgovorima po noći, Mejson bi se vratio sa posmatranja i zatekao ih u posteljini, i obično bez mjesta za njega a da ne probudi jednu od njih.

„Kako si ga upoznala i udala se za njega?“ djevojka želi da zna.

„*Godine za udaju su mi izmakle,*“ pripovijeda Rebeka, „tako sporo da uopšte nisam bila svjesna trena kada sam izbačena na Strašno ostrvo gdje ne cvate cvjeće. Prolaze dani, jedan za drugim... A onda, protivno nadanjima – gle, jedro. ...“ (MD: 186)

Mejson se u narativnom odlomku prisjeća noći provedenih na osmatranju nebeskog svoda u opservatoriji, a u dijaloškom odlomku vidi se prikaz događaja u još daljoj prošlosti, dakle, analepsa u analepsi (budući da je Rebeka mrtva kada radnja počinje, ova analepsa bi samo mogla biti eksterna).

Otac mu je umro kada su Džeremaji bile dvadeset dvije godine, i tada je za njega počeo veoma bijedan period, iako nikada nije pio dovoljno da se to sukobi sa terenskim radom – nečim što mu je trebalo koliko i spreman pristup đumbirovom pivu... (MD: 241)

U nekim trenucima Pinčon obraća pažnju i na Diksonovu prošlost prije susreta sa Mejsonom, a ovaj primjer, barem njegova prva klauza, teško može biti jasniji, s obzirom na to da je Dikson rođen 1733. godine, a umro 1779. Bijedni period nije jasno ocrtan po amplitudi, iako mu je domet sasvim precizno dat.

Dikson se prisjeća ordije jahača, ogrnutih i zakrabuljenih, koji su ututnjali u Rejbi usred noći. „Posmatrao sam sa prozora ostave, na razini kopita... Čizme, porubi ogrtača, – tartanske šare sijevale su svuda, mada su boje po tom svjetlu bile nejasne. Čak i danas vjerujem da je bio on [major Džejms Vulf].“ (MD: 312)

U ovom slučaju, radi se o Jakobitskoj pobuni iz 1745. godine (Stevens 1996: 1168), i nejasna sjećanja vjerno odražavaju dob posmatrača, koji je tada imao svega dvanaest godina. Određivanje eksternog ili internog karaktera ovih analepsi često se u ovom romanu ne može obaviti bez upućivanja na priručnike ili pretrage po internetu.

„Suknari su *od djece mog doba* načinili Indijance, špijunirajući ih iz šuma za koje su mislili da su njihove. Zvali smo ih 'Bijeli ljudi', a kuću u kojoj su živjeli 'Velika kuća'. Izvrsno djetinjstvo, mogli biste reći, ali bili biste u krivu...“ (MD: 313)

Kada su zanati brzo zamijenjeni masovnijom industrijskom proizvodnjom, stanovništvo Diksonovog kraja zapalo je u teške materijalne nevolje zbog niže zaposlenosti, što se po oneobičenom opisu ne bi moglo odmah reći, zato što Dikson u nastavku teksta plastično govori o bijedi u kojoj su se radnici i seljaci našli zbog novovjekovnih feudalaca. I ovaj odlomak pruža dobar uvid u razliku između doživljajnog Ja i pripovjednog Ja o kojoj je raspravljao Štancl.

Ništa što mu je prinio kao najbliže poređenje, *Rejbi sa trščanom i dobronamjernom romansom kmetstva*, uopšte ga nije pripremio za gvozdeno zločinstvo Kejpa – javna pogubljenja i bičevanja, otvoreno meso, krv koja lipti, masna zadovoljna lica tih bijelaca... (MD: 347)

Za vrijeme boravka u Americi zemljomjeri nailaze na mjesto pokolja nad Indijancima Konestogama u Lankasteru, i Dikson pokazuje nepripremljenost na tragove smrti, iako se nepočinstava nagledao i u Kejptaunu u prvom odjeljku romana. Sjećanja mu lete na ne baš prijatno djetinjstvo provedeno u sjevernim engleskim krajevima.

Mejson se dovoljno dobro sjeća *te jeseni '56*, kada je proslavljeni budući Mučenik Kvebečki, sa šest četa pješadije, okupirao taj nesretni grad nakon što su sve zarade prepolovljene, a majstori tkači počeli da namještaju lanac na vratilo, a tkač

je bio sretan ako zaradi dva penija za osam sati rada. Mejson se istih nedjelja pripremao da napusti Zlatnu dolinu, da započne posao kao Bredlijev asistent...
(MD: 407)

U Njujorku Mejsona napada ulična banda, a on se nakratko pretvara da je Francuz, popravlja im durbin, ali konačno shvate da je iz Engleske, pa se zapričaju o prirodi stvarnog i vještačkog ropstva (Kejptaun naspram Amerike). Pukovnik (kasnije general) Džejms Vulf štrajk tkača u Straudu 1756. suzbio je agresivnim metodama, koje dovode pravičnost imperije prema sopstvenom centru u veliko pitanje.

Kada su još bili toliko mladi, smatrao ju je smionom poput dječaka, a i ponosnu, uz ono što je već zapažao, sa daljine, kao ponositost žena. Ostajao bi napolju, daleko od drugih, da se prikrada među kulama i kapijama – i u sjenkama jeseni, kasnih boja čak i ujutro, postao ugodno opsjednut. Brat njegovog djeda, Džordž, smatrajući je vješticom, bacao je na mladog Džeremaju poglede tuge i prekora.
(MD: 415–416)

U Pensilvaniji sreću nepopravljivog kockara lorda Leptona, čiju ženu je Dikson upoznao još u Engleskoj, i bio njome oduševljen; ne znamo tačno koliko je ta zaljubljenost dječarca trajala, ali odsustvo preciznih vremenskih koordinata dobro modeluje svijest samog posmatrača, kome vrijeme u takvoj situaciji drugačije prolazi.

„Izgledalo je kao da je ova prestonica britanskog razuma prepuštena da u njoj boravi sve što razum opovrgava. Zlokobne prilike koje lelujaju po ulicama. Svjetiljke koje se spontano gase. Ljudi koji riču, kao da su se u mraku izmijenili u zvijeri. Karneval straha. Da li da priznam? Uživao sam. Osjećao sam da bih ukoliko dovoljno brzo potrčim, mogao dostići visinu i poletjeti. Postaću jedan od njih. Moći ću da se sakrijem pod trem kao svi oni. Moći ću da pužem u sjenci. Mogao sam pripadati i đ–lu – bilo šta, unutar ovog vrtloga, bilo je moguće. Mogao sam vrištati u crkvama. ...“ (MD: 559–560)

Godine 1752. sprovedena je reforma kalendara u Britaniji, i donijeta je odluka da se sa julijanskog pređe na gregorijansko računanje vremena, te je u septembru poslije drugog osvanuo četrnaesti. Mejson je, međutim, iskusio nepostojeće dane u nekom zaumnom prostoru, bez ljudi, samo sa nedavno napuštenim privatnim nastambama i javnim ustanovama. Malobrojne životinje koje nisu prenijete u oktroisano prostorvrijeme gotovo su postale neprepoznatljive u nadrealnoj atmosferi, a u pustim zakucima Oksfordskog univerziteta slušao je šumove i zavijanje na međi ljudskog i vučjeg, dok je Mjesec stajao svih jedanaest dana pun i na istom meridijanu. Ovakva dešavanja u svijetu gdje vrijeme stoji (ili nepomično stoji osnovno nebesko tijelo po kome se vrijeme mjeri) dobar su primjer predrelativističkog modela četvorodimenzionalnog svemira, u kome se vrijeme shvata kao neka vrsta prostora (De Bourcier 2012: 92). Tek kada se oslobodi fantastičnih okvira zanimljivosti paralelnog svemira, čitaocu biva jasnija razlika u brzini protoka diskurzivnog vremena i vremena priče, tim prije što vrijeme priče u vrtlogu niko nije iskusio osim Mejsona – za ostale ljude vrijeme iz astronomove priče spada u domen nepostojećeg i nedoživljenog, možemo slobodno reći – nultog.

Mejson se prisjeća *iz mladosti* jedne noći na tržnici, dok su svi bili u krevetu kola, klackajući se kući kasno iz Strauda. Sunce je zašlo, i zvijezde su izašle, a Čarli je razvezao priču o zvijezdama. „Učitelj ih zove Ursa Major, Veći od dva Medvjeda, a tamo je i Maleni.“

„Moj otac ga je zvao 'Hljebarska lopata'“, reče mu otac. (*MD*: 653)

Vrlo je jasno da i ova analepsa spada u eksterne, s obzirom na to da potiče iz Mejsonove mladosti, mada ne saznajemo datum kada se događaj odvio; nešto draži ovakve proze sadrži se i u tome da učesnici ipak ne mogu precizno identifikovati svaku uspomenu, i koprena zaborava ne razgoni se u svim primjerima sjećanja. Ironična je zamjena obrazovnih uloga dječaka i njegovog oca, u kojoj mlađi učesnik koristi diskurs nauke, a stariji diskurs seoske metaforike.

4.2.2. Eksterne heterodijegetičke analepse

Ovaj tip analepsi pokriva reference na događaje prije vremena sižea, a koji su se desili likovima van učesničke grupe. Novi komično-ironični momenat u Pinčonovoj prozi primjećuje se u slučaju događaja koje pokreće testament Pirsu Invereritija – s onu stranu groba, Pirs i te kako utiče na zbivanja u dijegezi:

Ali, to je bilo Pirsovo stalno mesto boravka, kao i njegov štab: počeo je da špekuliše s tamošnjom zemljom pre deset godina i tako utvrdio osnovni tok kapitala na kojem je kasnije sve podignuto put neba, makar rahitično i groteskno; a upravo je to, pretpostavljala je, izdvajalo to mesto, davalo mu auru. (OB49: 24)

Edipa se zapućuje u gradić San Narciso, koji je i nikao oko Pirsovog velikog industrijskog kompleksa, i smješta Pirsovu aktivnost u vrijeme prije nego što počne siže. Ova referenca nema toliko veze sa Edipom koliko sa njenim bivšim ljubavnikom, i stoga spada u eksternu grupu. Pored vidljive semantičke reference na vrijeme prije dijegeze, hiperskokove kroz vrijeme (ili kolažiranje raznih stanja vremenske svijesti) omogućavaju i groteskni neboderi i „sve“ ostalo, vjerovatno jukstapozicijom raznih arhitektonskih stilova i namjena.

Društvo Pitera Pingvida nazvano je po komandantu konfederacijskog ratnog broda „Nezadovoljni“, koji je početkom 1863. godine zaplovio sa smelim planom da povede udarne trupe oko Rta Horn, napadne San Francisko i tako otvori drugi front u ratu za južnjačku nezavisnost. (OB49: 48)

Eksplicitno pominjanje datuma koji prethodi sižeu za čitavo stoljeće i ovaj primjer stavlja u domen eksternih analepsi, nepovezanih izravno sa akterima radnje oko Edipe.

„Patenti“, reče Edipa. Koteks objasni da je svaki inženjer prilikom potpisivanja ugovora sa „Jojodinom“ potpisao i da odustaje od patentnih prava na bilo koji svoj izum. (OB49: 84)

Inženjer Stenli Koteks objašnjava Edipi da fabrika ne bi trebalo automatski da prisvaja izume pojedinaca u njoj zaposlenih; očito je da se čin potpisivanja odigrao prije sižea romana, kao i to da se potpisivanje istih tipskih ugovora proteže i na vrijeme same Edipine potrage.

Koteks pogleda na obe strane, potom primače svoju stolicu. „Jeste li čuli za Nefastisovu mašinu?“ Edipa samo razrogači oči. „E pa, *nju je izmislio Džon Nefastis*, koji je sada na Berkliju. ...“ (OB49: 84)

U istom razgovoru Edipa saznaje da postoji mašina koju pokreće Maksvelov Demon, sićušno biće u stanju da bez utroška energije pokreće klip u cilindru jer razvrstava hladne i tople molekule. Prvi pomen Nefastisa svakako je signal eksternosti, a njegov izum potiče iz vremena prije početka sižea.

„Sanjao sam“, reče joj gospodin Tot, „svoga dedu. Veoma star čovek, star bar koliko sam ja sada, devedeset i jednu godinu. *Kad sam bio dečak, mislio sam da je on imao devedeset i jednu celog života*. A sada se osećam“, uz smeh, „kao da ja imam 91 celog svog života. O, kakve mi je priče taj starac pričao. *Jahao je za Poni ekspres, još u vreme trke za zlatom*. Konj mu se zvao Adolf, to pamtim.“ (OB49: 90)

Slučajni susret sa penzionerom Totom (ime egipatskog boga mudrosti i jezika) dovodi Edipu do novog traga koji prethodi sižeu, i takođe seže u prethodni vijek. Ni ova anahronija nema direktne veze sa neposrednim učesnicima i njihovim vremenskim odsječkom.

Bio je kratko podšišan i imao isti nepunoletan izgled kao Koteks, ali je nosio košulju sa raznim polinežanskim motivima, koja je poticala *iz vremena Trumanove administracije*. (OB49: 102)

Džon Nefastis pokazuje okamenjenost svijesti u jednom prošlom vremenu, jer dok živi u šezdesetim godinama XX vijeka, nema nikakvu namjeru da se odrekne simbola nostalgije prethodne decenije po oprečnim sudovima, u Sjedinjenim Državama i vrlo stroge i vrlo mirne (Gibson 2008: 96). Mada se u odlomku ne opisuje nikakav događaj, sam tekst aludira i na vremena mimo sižea kao na osnovni dio neke druge slike svijeta.

Kako se u to uplela poštanska truba? To je poticalo još iz vremena njihovog osnivanja. *Početakom šezdesetih*, jedan od šefova u „Jojodinu“, koji je živio u blizini Los Angelesa a u sistemu korporacije zauzimao mesto iznad supervizora, ali ispod potpredsednika, izbačen je s posla. (OB49: 110)

Vođena slučajnostima, Edipa nabasava na člana tajnog društva po imenu Anonimni inamorati, koji nosi značku u obliku sordiniranog poštanskog roga. Mladić joj ispriča kratku istoriju udruženja, koja naravno obuhvata šasavi događaj prevarenog šefa „Jojodina“ i njegovo samospaljivanje spriječeno u posljednji čas znakom sordinirane trube sa raskvašene markice na koverti. Ironični momenat primjećuje se u privodno velikoj vremenskoj udaljenosti koju priloška odredba implicira, kao da se radi o početku tridesetih godina, a ne o datumu koji prethodi dijegezi svega dvije ili tri godine.

Upravo je nameravao da načini oproštajni škljocaj svojim vernim upaljačem marke „zipo“, koji je bio s njim u živicama Normandije, Ardenima, Nemačkoj i posleratnoj Americi, kad začu ključ u ulaznim vratima i glasove. (OB49: 112)

U okviru iste analepse o prevarenom šefu nailazimo na još jednu, pokrenutu pojavom upaljača, što otvara novi prozor u još dalju prošlost – već u narednoj rečenici čitalac se vraća na početak šezdesetih godina i važniji detalj u naraciji. Ni ovaj kurzivirani dio nema istu kadencu događaja, jer sintagma *posleratna Amerika* označava daleko duži period nego prethodne tri.

U nekom jeftinom meksičkom restoranu blizu 24. ulice, koji je bio otvoren preko cele noći, pronašla je deo svoje prošlosti u obliku izvesnog Hesusa Arabala, koji

je sedeo u ćošku... „Hej“, pozdravi on Edipu, „*ti beše ona dama u Mazatlanu.*“
(OB49: 116)

Pomenuti Hesus Arabal poznat je Edipi i spada u drugu kategoriju analepsi, ali ona iz njegove perspektive tek na ovoj stranici biva uvedena u pripovijedanje, te se zbog njegove prve pojave u sižeu svaki prethodni susret sa Edipom mora smatrati eksternom heterodijegetičkom analepsom – on sam je do sada nepostojeći detalj u radnji romana.

„*Pokušao sam*“, reče psihijatar iza vrata, „*da se potčinim tom čoveku, duhu tog svadljivog Jevrejina.* Pokušao da odgajim veru u doslovnu istinu svega što je napisao, čak i u idiotluke i protivrečnosti...“ (OB49: 131)

Prva fizička pojava doktora Hilarijusa odigrava se pred kraj romana, iako na samom početku Edipa s njim razgovara preko telefona; u ovoj epizodi paranojom shrvan doktor s njom komunicira kroz zatvorena vrata ordinacije, i ispovijeda da mu je bio jedan od glavnih psihijatrijskih uzora bio Sigmund Frojd.

Dioklecijan Blob je odlučio da pređe deo samotnog planinskog područja u poštanskoj kočiji sistema „Tore i Tasis“, za šta je Edipa pomislila da je italijanski oblik naziva Turn i Taksis. Bez ikakvog upozorenja, kraj obale jezera koje Blob naziva „Jezero pijeteta“, na njih je nasrnula grupa jahača pod crnim maskama, koja ih je uvukla u silovitu, ćutljivu borbu pod ledenim vetrom koji je duvao s jezera. (OB49: 152)

Profesor anglistike na Koledžu San Narciso Emori Bore je priređivač jednog izdanja *Kurirove tragedije*, o čijoj tekstualnoj genezi raspravlja sa Edipom; navodno je autor čitao još stariji spis (izmišljenog) Dioklecijana Bloba, sa epizodom o napadu razbojnika pod crnim maskama.

I drugi roman iz našeg uzorka nudi dovoljan broj primjera eksterne heterodijegetičke analepse, pa prvi susrećemo čim geometri priđu francuskoj obali:

A brod, s druge strane, uživa ugled kao stamen, *dokazavši se u Kvebeku*, neustrašiv pod francuskim baterijama Bopora, dio diverzije dok je pravi napad tekao sa sasvim drugog boka, iz brodova koji su nosili vojsku i plovili pored grada, dalje uzvodno. (MD: 35)

Fregata *Morski konjic* izdržala je napade francuskog bojnog broda *Velikog*, koji se iz neznanih razloga okrenuo i ostavio ih na miru; u nastavku ovog odlomka pripovjedač napominje da se engleski brod dokazao godine 1759. u bici za Kvebek, i olakšava posao istraživaču narativnih skokova u ovom povelikom štivu.

Godinu ranije, moral na *Velikom*, uopšteno uzev nikada tako visok, izgleda da je pretrpio skoro smrtonosan udarac vijestima o katastrofi brestovske flote u zalivu Kibron. (MD: 40)

Isto poglavlje saopštava nam detalj iz prethodnih pohoda francuskog broda, mada se u ovom primjeru vjerovatno implicira protok vremena od poraza francuske flote u zalivu Kibron (novembar 1759) do saznanja poraza i demoralizujućeg efekta na posadu, jer *godinu ranije* može značiti samo godinu 1760, imajući u vidu da geometri isplovljavaju na misiju 1761.

Sloukoma su izvukli uz krčme u Vopingu gdje očito nije trebalo da bude, nevaljalo momče – *a naučio se umijeću instrumenta od glasovitog hanoverskog frulaša Johana Ulriha*, koga je vojvoda od Bedforda doveo poslije prethodnog rata da obučava njegove pukovnijske duvače. (MD: 53)

Frulaš je nova ličnost u naraciji, i samim tim svi događaji koji prethode njegovom dovlačenju na brod odnose se prema dijegezi kao eksterne heterodijegetičke analepse, dok je Johan Ulrich sa svoje strane dio preprošlog vremena, tj. još dalje analepse.

Dikson se prisjeća *priče koju je Emerson volio da pripovijeda*, o Galileu pred kardinalima, koji se pridiže na noge nakon što su ga prisilili da porekne učenje, kako mrmlja: „Ipak se okreće.“ (MD: 98)

Vilijam Emerson, Diksonov učitelj i manje važan matematičar XVIII vijeka, ovom anahronijom spada u istu kategoriju, a kao i u prethodnom primjeru, na bližu analepsu nadovezuje se dalja, čuveni slučaj Galilea Galileja od oko 150 godina ranije. Komplikacije oko praćenja raznih vremenskih osi djelimično se mogu razrješiti uspostavom nultog vremena naracije, tj. određivanjem trena kada govori pripovjedač (to vrijeme t_0 bila bi godina 1786, dok velečasni Čerikouk priča priču o zemljomjerima svojim sestricima u Filadelfiji). Poglavlja se tada mogu dvodimenzionalno na grafikonu u obliku rešetke postavljati prema redosljedu pojavljivanja i vremenu koje svako poglavlje dočarava, a razne izmjene gramatičkog vremena iz prezenta u preterit često označavaju narativne skokove sa jedne osi na drugu. Analogno Nervalovoj *Silviji*, kada čitalac bude primoran da uspori u cilju shvatanja raznih rečenica, prihvaćiće njegov ritam, zaboraviće na bilo kakvu rešetku ili Arijadninu nit, i izgubiće se u Loazijskoj šumi (Eko 2003: 53–54).

„Sveti Brendon je isplovio u petom vijeku da pronađe ostrvo za koje je vjerovao da je raj iz Svetog pisma – i pronašao ga. Neki su vjerovali da je Madera, Kolumbu je neko rekao na Maderi da ga je vidio na zapadu, filozofi našeg vremena govore da su dokazali kako je to opsjena. ...“ (MD: 134)

Dok se nalaze na jugu Afrike, astronomi nailaze na biljke i životinje koje nikada nisu vidjeli, niti su za njih ikada čuli, što podstiče razgovor o neprekidnom izmicanju raja na zemlji ispred napora istraživača. Ove analepse su višestruke, i strukturirane su linearno, od najdalje do najbliže, koja bi se čak mogla smatrati i mješovitom analepsom (*filozofi našeg vremena* moglo bi značiti i oni iz 1741. i oni iz 1761. godine).

Meri Hanter *je imala skoro osamnaest godina* kada joj je umro otac i postala štíćenica strica, Džeremaje Hantera. On je tada imao pedeset četiri godine. „Misli

o tome kao o živopisnoj nevolji, draga.“ „O, striče...“ Je li ostala njegova štíćenica dok se nije udala za Džordža, *dvanaest godina kasnije?* (MD: 240)

Pripovjedač se u ovom primjeru osvrće na Diksonovu praistoriju pominjući osnovne detalje iz života njegove majke – rođena je 1694, bez oca je ostala 1712, a udaja za Džordža Diksona uslijedila je 1724. godine (Ringer 2014, Dixon 1998: 4). Ovakvi detalji iz životopisa koji se nenametljivo provlače kroz tekst sigurno su plod mukotrpnog rada u bibliotekama na raznim biografijama i istorijskim monografijama, a svakako usporavaju proučavaoca koji bi da odredi istorijske vremenske koordinate fikcije; s druge strane, nagrada se nalazi i u tome što ovaj roman umnogome počiva na stvarnoj istorijskoj matrici, te sumnjama u vjerodostojnost analepsi ima daleko manje mjesta nego u slučaju *Objave broja 49*, čiji su likovi i događaji dominantno izmišljeni.

„Seleron de Bjenvil otpočeo je prepirku *četrdeset devete*,“ prisjeća se pukovnik kasnije, „kada se zaputio na jug iz Kanade, iskrcavši se na obali jezera Iri, slijedeći Frenč Krik do Alegenijskih planina, gdje je, da potvrdi zahtjeve Francuske, zakopao olovnu ploču, sa kraljevskim grbom na njoj...“ (MD: 285)

Geometri se nakratko odmaraju u Maunt Vernonu, gdje ih pukovnik Džordž Vašington upoznaje sa početkom rasprave o demarkacionoj liniji, još jednim u nizu problema između raznih političkih faktora u tadašnjoj koloniji Americi.

Gospodin Čantri objašnjava. Pokršteni od Moravske braće *godinama prije posljednjeg rata sa Francuzima*, uhvaćeni između zaraćenih strana, ne uživajući povjerenje ni kod koga, želeći samo da žive hrišćanskim životom, ovi Indijanci mirno su naseljeni blizu Lihaja kada su tamo došli rendžeri u potrazi za njima, svega nekoliko nedjelja prije maskra Konestoga, sumnjajući da su u dosluhu sa Pontijakom, čija su pustošenja tada bila na vrhuncu. (MD: 306)

U Filadelfiji im advokat Čantri skicira najbitnije detalje iz prošlosti pokrštenih lokalnih Indijanaca, koje su decembra 1763. poubijali takozvani Momci iz okruga Pakston.

Njegov indirektni govor domašuje do oko dvadeset godina u prošlost u odnosu na masakr iz 1763, kada se siže već uvelike odvija.

Terenske družine *izlazile su godine '50, '60. i '61*, dolazeći istočno i zapadno od prethodnih tangentskih tačaka i za četiri desetine milje. (MD: 334)

Narator navodi da je razlog Mejsonovog i Diksonovog dolaska u Ameriku bio upravo problem određivanja tangente za najpreciznije ocrtavanje granice; sve tri ekipe zemljomjera dobile su različite rezultate, što je podrivalo povjerenje u njihovu stručnost, i dodatno pospješilo sumnju lokalnog stanovništva da je teško razbiti vradžbine u Novom svijetu. Koliko god da su se trudili da egzaktnom naučnom metodom dođu do nepobitnog rješenja, Mejson i Dikson su se stalno susretali sa protivsilom u vidu kolonističkog primitivizma.

„...U Kraljevskoj biblioteci u Kopenhagenu leži stari rukopis na velumu, dar od episkopa Brinjolfa Frederiku Trećem, koji sadrži *priče o prvim Sjevernjacima u Americi, o svim onim dugim zimama i strašnim čudesima* koja se moraju dogoditi do proljeća – krv, duhovi i aveti, proročanstva i vidovitost...“ (MD: 612)

Drvosječa iz Švedske Stig tvrdi da su Filadelfiju skoro vijek prije Engleza naseljavali Skandinavci, što potvrđuje pomen kralja Frederika iz XVII vijeka; da bi analepsa dobila veći domet, autor vješto uvodi bajkovito-legendarne elemente iz nordijskih saga.

Bilo jednom, tako davno da više niko nije siguran oko datuma – iako neki kažu da se desilo *za vladavine jednog od careva dinastije Hija* – prvog dana jeseni u Hsiu ili lunarnoj kući Fang, došlo je pomračenja Sunca, koje dvorski astronomi, Hsi i Ho, nisu uspjeli da predvide – ne samo da predvide tačno, nego da predvide *uopšte*. (MD: 623)

Član trupe, kineski kapetan Džang, ne može ni biti siguran u tačan datum, kada se događaj sa dva astronoma u drevnoj Kini odigrao u XXII vijeku prije nove ere, što

eksurse romana dovodi do nepojamnih daljina prošlosti, nepovezivih sa sižeom osim po digresivnoj liniji. I ovo mjesto zahtijeva dodatno istraživanje po izvorima da bi se dovoljno uživalo i cijenilo Pinčonovo modelovanje avanturističkog hronotopa, a možda ga ne bismo morali ni uzimati u razmatranje kao analepsu koliko kao retardaciju van glavnog toka radnje.

„*U naseobinu Torfina Karlsefnija u Hopu,*“ priča Stig, koji je umjesto da puši cigaru, počeo da zagleda sječivo sjekire i traži naprsline samo njemu vidljive – „na ušću jedne od rijeka Vinlanda, dodoše Skrelinzi, da trampe kože za mlijeko. Ono što zaista žele je oružje, ali Karlsefni je zabranio svima da ih prodaju. ...“ (MD: 633)

Kako ekspedicija zadire sve dalje na zapad i u nepoznate predjele nastanjene ranijim stanovništvom i njihovim legendama, tako se i njihov pogled na svijet iskrivljuje i prihvata iracionalna objašnjenja uobičajenih pojava, pridajući im kosmička značenja (prvo rođenje bijelca u Americi, prvo ubistvo koje je počinio bijelac i tome slično). U svakom slučaju, ova anahronija spada u eksterne, a odnosi se na početak XI vijeka.

„Saslušaj me, Fekalizuje-sa-Golubovima. *Davno prije nego što je iko od vas ovamo došao, sanjali smo vas.* Svi narodi, čak i plemena daleko ka jugu i zapadu, sanjali su vas prije nego što smo vas uopšte i vidjeli – vjerovali smo da dolazite iz nekog drugog svijeta, ili sa neba. (MD: 663)

Ovu analepsu takođe krasi izuzetno dug domet, i što je najzanimljivije, neodredljiv – kolektivno nesvjesno domorodaca Sjeverne Amerike nije djelovalo samo u jednom danu, niti je djelovalo u istom trenutku njihove istorije prije dolaska Evropljana. Kako ekspedicija dolazi dalje na zapad do kraja zamišljene linije, tako se upliće u događaje iz kognitivnog sistema primjetno drugačijeg od onog koji su ponijeli sa istočne obale Atlantika, a jedna od prvih žrtava sukoba dviju koncepcija je upravo precizno računanje vremena, dok je prate i posljedice razbijanja nevjerice u duhove i druge onostrane sile.

4.2.3 Interne homodijegetičke analepse

Interne analepse doprinose direktnijem uživanju (a i počestom zbunjivanju) u procesu čitanja, budući da se centriraju oko događaja za vrijeme trajanja sižea, i dodatno komplikuju ne sasvim jednostavan tok radnje, upućujući na „aktuelno“ vrijeme sižea, ne ono „iza kulisa“ ili „eksterno“. Još više dobijaju na značaju ako se ima u vidu da se ti događaji direktno vezuju za likove koji najistaknutije figuriraju u dijegezi, pa osvjetljavaju i njihovu ulogu plastičnije nego iz instance koja nema uvid u svijest likova.

Tokom ostatka popodneva, za vreme boravka u samousluzi u centru Kinereta-među-borovima, gde je kupovala italijanski sir i slušala snimljenu laku muziku (danas je prošla kroz zavesu od perli na ulazu negde oko četvrtog takta Vivaldijevog Koncerta za muziku osamnaestog veka iz Fort Vejna, solista Bojd Biver), *zatim za vreme osunčanog branja majorana i bosiljka iz cvetne bašte...ona je mozgala i mozgala... (OB49: 12)*

Dok se za Edipinu kupovinu sira ne može reći da je interna analepsa (to je uradila možda sat vremena ranije nego što siže počne), kurzivirani dio se ipak umeće u tu vremensku lentu kao nešto što se desilo poslije početka sižea – ova nepotpuno prikazana dugačka rečenica nastavlja se sve do dolaska njenog muža sa posla predveče i bešavno prespaja eksternu sa internom dimenzijom vremenskog toka.

Dok se vozila klizavim autoputem, bila je na neki način sigurna da će te „nepravilnosti“ biti povezane s rečju Tristero. Mecger je *pre nedelju dana* izvadio albume s markama iz sefa i odneo ih Koenu u Edipinoj „impali“, a ona nije ni pomislila da zaviri u njih. (*OB49: 93*)

Advokat Mecger rano se uključuje u naraciju, i obavlja svoj dio administrativnog posla u vezi sa Pirsovim testamentom; u ovom trenutku – a po upotrebi predloga *pre*, ne priloga *ranije*, reklo bi se da imamo posla sa upravnim, a ne neupravnim izvještavanjem – on je već dio Edipinog roka doživljavanja sadašnjosti.

Ona se seti kako *je Džon Nefastis govorio* o svojoj Mašini i o masovnom uništavanju informacija. (OB49: 125)

Imajući u vidu da inženjera Nefastisa upoznaje u dijegezi, Edipa ovdje pomišlja na događaj koji ne iskače iz vremenskih okvira sižea – niti se desio prije njegovog početka, niti se desio kada se siže završi. U slučaju internih homodijegetičkih analepsi, česta je pojava psihonaracije, tj. djelimičnog ulaska u um junaka (ovdje najčešće junakinje).

„Pokušavate nešto da mi kažete“, reče Edipa.

Saopštili su joj potom sve u prozi. *Mecger i Serdžova devojka zbrisali su u Nevadu*, s namerom da se venčaju. (OB49: 143)

Ubrzo po odlasku u San Narciso, Edipa upoznaje tinejdžerski rok sastav sa dosta slobodnim mladalačkim stavovima o ljubavi, drogi i rokenrolu; pred kraj romana dešava se nemili (ali blago komični) događaj da tinejdžerka pobjegne sa dvadeset godina starijim advokatom. I ovo je interna homodijegetička analepsa jer vremenska lenta sižea pokriva referencu na zbivanje, a i dešava se junacima koje i čitaoci već odavno poznaju.

Bilo kako bilo, oni će to nazvati paranojom. Oni. Ili *si doista naletela*, bez pomoći LSD-a ili nekog drugog indolnog alkaloida, *na tajno bogatstvo i skrivenu gustinu sna...* (OB49: 165)

Već dobro izmrcvarena od višenedjeljnog traganja za rješenjem tajne Tristera, poštanskog roga i moguće zavjere iza svega toga, Edipa gleda odraz lica u ogledalu i savjetuje samu sebe kako da se ponaša ne bi li izbjegla rasap ličnosti i ludilo. Dio obilježen kurzivom sigurno se odnosi na vrijeme sižea, premda neznanu, jer se u tom odsječku uhvatila u koštac sa misterijom.

U većem od dva romana takođe se javlja više ovakvih analepsi, ali proporcionalno rjeđe nego u *Objavi*; opet se susrećemo sa zametnim problemom provjere fikcionalne

naspram historijske istine, upravo zbog detaljnog istraživačkog rada autora čiji je cilj bio stvaranje što uvjerljivijeg okvira ili matrice u kojoj se događaji odvijaju.

Vodington je, u stvari, otišao *tri sedmice poslije tranzita*. „Ne bavim se paralaksama Sirijusa, ne bavim se plimama,“ promrmljao je dok su se opraštali, „ne bavim se Jupiterovim satelitima, jedino što stoji u mom ugovoru je jedan tranzit Venere – i to sam uradio. Ako želite da posmatram sljedeći, moraće biti novi ugovor.“ (MD: 127)

Mejson i astronom Nevil Maskelin prisjećaju se kako je sa Svete Jelene otišao njihov kolega Robert Vodington, a sam događaj (tranzit se odvio 6. juna 1761. godine) možemo smjestiti u vremenski period pokriven sižeom, i smatrati ga izravno povezanim sa likom Čarlsa Mejsona.

Dr Frenklin ih posmatra, jednog po jednog, kroz zatamnjena sočiva naočara koje je lično izumio, za ublažavanje sunčevog blještavila, čija elevacija na njegovom nosu se mijenja, u skladu sa porukom koju izgleda savija, odajući sveukupni utisak posjetioca iz zaista daleke zemlje. *Geometri su eminentnog Filadelfljanina sreli sasvim slučajno, u oštrim i zatamnjenim stražnjim odajama apotekara u Lokust stritu...* (MD: 266)

Kada pristignu u Ameriku, Mejson i Dikson susreću široku panoramu likova, i stvarnih i izmišljenih – među stvarnima je i Bendžamin Frenklin, a događaj koji ga povezuje sa vremenom dijegeze odigrao se skoro istovremeno, ali dovoljno ranije od prvih klauza odlomka da narator jedne događaje opisuje prezentom (što je „neutralni“ ili „nemarkirani“ način pripovijedanja u *Mejsonu i Diksonu*), a druge perfektom sadašnjim.

Na papiru, odstupanje tangente podsjeća Diksona *na drum između Keterika i Binčestera – u stvari, i dalje do Lančestera, mada ga je trebalo tražiti – dio rimskog Velikog sjevernog drumu*. Da se zabavi u manje pažljivim trenucima, putovao bi do starih rimskih ruševina iznad Vera i produžavao južno sredinom

ceste, jer je išla pravo kao strela. Ipak, ništa nije tako jasno ili lako kao *ono u Delaveru*. (MD: 339)

Ovaj odlomak na vrlo malom prostoru pokazuje autorovo majstorstvo i nepredvidljivost u rastezanju vremenskih referenci – prvi kurzivirani segment odnosi se na Diksonovu mladost, svakako događaje prije nego što siže počne, a drugi (*ono* ima antecedent u imenici *odstupanje*) na vrijeme trajanja sižea, ne ranije. U prvom slučaju radi se o eksternoj, a u drugom o internoj homodijegetičkoj analepsi, što analizu i čitanje usložnjava, a ovakav vremenski „tobogan“ pored zbunjujuće, ima i funkciju stvaranja zgusnutijeg pripovjednog teksta.

U skrivenom dnevniku koga se laća tako rijetko da bi ga trebalo zvati „mjesečnikom“, Mejson zapisuje, „*U srcu električne vatre, s onu stranu boje, s onu stranu čak i oblika, vidio sam otvor u drugo ustrojstvo prostora, da, i vremena*, od onoga sa kojim su astronomi i geometri navikli da rade. (MD: 433)

Kada prirodnjak profesor Voum prikaže pražnjenje električnog naboja svoje jegulje u rezidenciji lorda Leptona, svi zažmire pred bljeskom osim fasciniranog Mejsona; ubrzo potom astronom bilježi utiske na gramatičko-vremenski način koji naspram prezenta funkcionira kao analepsa razmatranog podtipa.

Ovdje smo se zaputili na najznatniju takvu liniju ikada započetu – u Americi, gdje su preduzeća ovakve veličine moguća – astronomski preciznu – sa brižljivo postavljenim oolitskim prizmama – a glavnim ugaonikom od ružinog kvarca, na istočnom terminusu. (MD: 440)

Primarni ili okvirni pripovjedač u romanu, velečasni Viks Čerikouk, nalazi se 1786. godine u kući svoje sestre u Filadelfiji, u kojoj može ostati pod uslovom da zaradi za stan i hranu pričanjem o dvojici geometara iz nedavne prošlosti. Ova analepsa nalazi se na neobičnom mjestu, tj. u epigrafu poglavlja 44, ne u njegovom osnovnom dijelu, i odnosi se na vrijeme u sižeu, u ovom slučaju, početak obilježavanja linije. Čerikouk obavlja

ulogu intradijegetičkog pripovjedača, budući da je prisutan u godini 1786. i daje pregled događaja u kojima je učestvovao dvije decenije ranije.

„Potpisali smo ugovor.“

„Čak ako znači i našu propast?“

„*Stari događaj sa Morskim konjicom uvijek će nas sprečavati da odustanemo. Nemamo izbora nego da nastavimo, dokle god možemo.*“ (MD: 479)

Tokom dugog obilježavanja granične linije, geometri često dolaze u priliku da razmisle koliko vrijedi truda nastavljati na zapad, u neizvjesnost i moguću pogibelj; Dikson napominje da su potpisali ugovor i ta obligacija će ih pratiti u slučaju da se povuku iz projekta, a brod u posljednjoj replici vezuje se za pomorsku bitku sa početka sižea.

Francuska, francuski agenti smrti, – *u najgorim trenucima borbe između Morskog konjica i Velikog, u tom tužnom padu iz ljudskosti, dok su mu crijeva bila na nekoliko sekundi od razvezivanja*, oko njega se obavila izvjesnost da je, šta god došlo po njega sada, isto došlo i po nju onda – ne na način šerifovog činovnika ili asasina, iole selektivan, nego više kao jaražar, čistač izmeta, koji slijepo pretura... (MD: 539)

Kada Mejsonu ponovo počne da se priviđa duh preminule žene, Rebeke, zapada u liminalna duševna stanja, praćena i negativnim želudačnim simptomima, najvjerojatnije kao odjecima traumatičnih događaja sa *Morskog konjica* davno prije.

Mejson i Dikson tu i tamo bacaju ceremonijalne viskove, a kapetan Džang proglašava lokaciju prihvatljivo unutar parametara svog *Luo-Pana*. *Ponovo se pridružio učesnicima poslije tajanstvenog odsustva preko zime*, tokom koga je biser od kobrinog mozga koji im je pokazao konačno iskrivio volju jezuite. (MD: 636)

Kineski kapetan pridružuje se istraživačima u jednom trenutku, ali i tajanstveno nestaje, te se opet nalazi na njihovoj putanji; biser koji nosi navodno u sebi drži životnu energiju kobre i utiče na to da jezuita Sarpaso, zvani Vuk Isusov, skrene na Floridu i ne želi više da se sukobljava sa geometarskom ekipom.

U spremištu je bilo na stotine jagnjećih leševa – nekada siguran povod za produženu zlovolju, sada prihvaćenih kao dio dana nametnut sudbinom, sve tamniji – izgnan u koji je, morao, na neizrečene načine, možda, ovako kasno, nesposoban da uključi „naprosto“ – istrajati. [...] Ovdje su bili predstavnici svih ovaca o kojima je ikada loše prozborio – a on je sada bio njima prepušten na milost. Ali one su mrtve, govorio je sebi. Da, ali ne samo mrtve. Ovdje je bila kategorija s onu stranu mrtvog, u bezrazložnom ponižavanju, suvišnom porazu – odrane, ogoljenih lica ugnječanih i izrezanih od stalnog lupanja sa drugima u ovom, svom konačnom stadu, smrtonosno su migoljile oko njega. (MD: 735–736)

Kada se pustolovina u Americi završi, dva prijatelja se razdvajaju na duže od godinu dana – Mejsona šalju u sjeverozapadnu Irsku da posmatra tranzit Venere (jun 1769. godine), dok Dikson oldazi na Sjeverni rt Norveške da obavi mjerenja iste pojave; Mejson se početkom januara 1770. vratio na kopno Britanije, a ovako opisuje putešestvije drugu Diksonu. Drugi kurzivirani segment predstavlja još dalju analepsu, strogo rečeno, ne mora biti interna, pošto je o ovcama loše mogao misliti i dok je bio dječak, ali prvi segment je svakako interna homodijegetička analepsa Čarlsa Mejsona.

4.2.4. Interne heterodijegetičke analepse

Interne analepse heterodijegetičkog tipa ne javljaju se često ni u jednom ni u drugom romanu, možda zato što podrazumijevaju donekle nesvakidašnju kombinaciju unutarsizejnog vremenskog okvira sa likom koji nije još uključen u glavni tok radnje, ali mu se djelovanje prepliće sa vremenom sizea. Ovo je prvi od dva primjera iz *Objave broja 49*:

Nekoliko godina bio je prodavac polovnih automobila i toliko hipersvestan svega onoga što ta profesija znači da su mu radni sati predstavljali krajnje mučenje. Svakoga jutra brijao je Mučo gornju usnu triput niz i triput uz dlaku kako bi uklonio i najmanji trag brkova, i to uvek novim žiletima zbog kojih je neumitno krvario, ali nije popuštao... (OB49: 14)

Prvi kurzivirani segment upućuje na vrijeme prije nego što siže počne, tj. služi kao eksterna heterodijegetička analepsa, ali drugi se tiče i sadašnjosti, vremena koje se tiče samog početka Edipine potrage za tajanstvenim Tristerom. Mučo inače u naraciji ne figurira na značajnijem mjestu nego što je mladi muž zabavljen svojom muzičkom radio-stanicom KCUF.

Ali Rouzmen je takođe proveo besanu noć, razmišljajući o televizijskoj seriji o Periju Mejsonu, prikazanoj prethodne večeri, koju je njegova supruga volela, ali prema kojoj je Rouzmen bio krajnje ambivalentan... (OB49: 20)

Edipa odlazi kod svog advokata, po prezimenu Rouzmen, kako bi se savjetovala šta da radi sa testamentom čija je postala saizvršiteljka; pošto je siže već počeo prethodnog popodneva, Rouzmenova besana noć se opisuje kao interna analepsa, ali heterodijegetička – njega čitalac do tada nije sreo, niti će ga više sresti.

„...Francuzi su istjerani iz Ohaja, pokvarenjak Pontijak je poražen, novac je spreman, kafane u jektičavom crtanju mapa i pogađanju – šta nas sprečava?“

„Proglas generala Bukea –“ napominje Mejson, „bez novog naseljavanja zapadno od granice Alegenijuskog grebena.“

„Uh. To zemljoposjednici neće podržati.“

„Odakle potiču,“ odgovara Mejson, „i glasine da je gospodin Kresap pokušao da podmiti generala sa dvadeset pet hiljada jutara, da ne proglasi granicu.“ (MD: 277)

Dijalog Vašingtona i Mejsona na plantaži u Americi odnosi se na proglas generala Henrija Bukea (1719–1765), kojim se zabranjuje naseljavanje zapadno od velikog planinskog lanca na istoku kolonija; ako se osnovna radnja zbiva šezdesetih godina, tada je ova analepsa interna, a pripada likovima koji sa glavnom grupom nemaju velike veze, jasno vidljivo i po tome što se i Kresap i Buke ovdje prvi put pominju.

„A kakva je to moda bila! *perika u stilu tranzita Venere, koju je nekoliko žena viđeno da nosi na Brod stritu*, mužu, sjećate li se? tamni okrugli čvorić naspram velike bijele napudrane sfere –“

„*A onaj pudding u stilu tranzita Venere?* Ista stvar, jedna jedina crna ribizla na kružnom polju bijelog –“ (MD: 283)

Džordž Vašington i njegova supruga prisjećaju se američke pomame za tranzitom Venere iz 1761. godine, koji su Mejson i Dikson ispratili sa južne polulopte; referenca na ovu epizodu dolazi od lika koji ne igra skoro nikavu ulogu u pripovijedanju, a vrijeme na koje gospođa Vašington upućuje poklapa se sa vremenom sižea.

Ko se ispostavlja da je to nego prednji izviđač Bodin, nekada član posade *Morskog konjica*, koji je, kako sada priča, *kada je iskočio sa tog broda, gledajući sa obale dok plovi u zauzimanje Manile, kasnije unajmljen na jedan kineski brod, koji su napali gusari, koji su ga odveli u Južnu Ameriku*, odakle je pobjegao i pošao ka sjeveru... (MD: 566)

Dikson početkom 1766. godine odlazi u Njujork, gdje neočekivano nabasava na mornara poznatog mu sa samog početka romana – Bodin služi kao neprimjetan i nevažan lik, pa njegova analepsa spada u heterodijegetičke po doživljenosti, a u interne po poklapanju sa vremenom sižea; čitav odlomak mogao bi se prikazati u kurzivu kao parodija linearne naracije i slabo motivisanih dogodovština u pikarskim romanima. Katkad se dešava da pripovjedač uvodi sporedne likove koje čitalac nije sreo dosta dugo kroz roman, te to čini na prividno ovlaštan način, vrtoglavo ubrzavajući vrijeme diskursa koje obuhvata dugo vrijeme priče.

Na drumovima Mejsonovog putovanja ka jugu, prizori su onespokojavajući. U Merilendu, *u septembru, rulja je srušila kuću Zaharije Huda, koji je, odbivši da odstupi sa mjesta pokrajinskog raspodjelitelja taksenih maraka, pobjegao u Njujork, i dobio prihvata u tvrđavi Džordž*, taman na vrijeme da prisustvuje bilunarnoj izložbi prednjeg izviđača Bodina. (MD: 570)

Istovremeno Mejson se kreće u drugom smjeru, i saznaje šta se desilo liku koji se prvi put pominje na ovom mjestu, Zahariji Hudu; pošto se taj događaj odigrao za vrijeme njegovog premjeravanja linije, a nekom koga ne poznaje i nema nikakav uticaj na dotadašnju radnju, i on spada u interne heterodijegetičke analepse.

4.3. Prolepse

Prolepsi ili anticipacija budućih epizoda (Jahn 2010e: 468), kod nekih autora poznatih i kao flešforvardi (Dupriez 1991: 191), u ova dva romana ima barem pet puta manje nego analepsi, što je i razumljivo, pošto bi autor simetričnim otkrivanjem budućih i prošlih događaja čitaocu lišio mnogih vidova uživanja u sopstvenom otkriću kada do naznačene stranice dođu. Slučajno ili ne, prva na koju smo naišli u istraživanju izgleda kao da je izvađena iz priručnika za mlade pisce:

A kako su se stvari odvijale, ispostavilo se *da je čekaju najraznovrsnija otkrovenja*. (OB49: 21)

Na početku *Objave broja 49*, narator čitaoca najuopštenije upoznaje sa iznenađenjima koja će Edipa Mas doživjeti tokom narednih nedjelja potrage. Osim ovog uvoda u buduće zanimljivosti, ne saznajemo ništa detaljnije. Ova anahronija spada u interne homodijegetičke prolepse, kao i većina prolepsi u oba romana.

Stvari su potom bez zadržke postajale neobične. Ako se jedan cilj njenog otkrića *onoga što će kasnije nazivati Tristerov sistem ili često samo Tristero* (kao da je to

nečiji tajni naziv) nalazio u okončavanju njenog zatočeništva u kuli, onda je nevera koju je te noći počinila sa Mecgerom bila njegova logična polazna tačka; logično. *To će je možda najviše proganjati*: način na koji se sve logično uklapalo. (OB49: 44)

U jednom kratkom odlomku primjećuju se čak dvije interne homodijegetičke prolepse, a između njih stoji događaj koji je u odnosu na njih interna homodijegetička analepsa, mada se, kada uzmemo čitav period dijegeze u obzir, čvrsto uklapa u nemarkirani protok vremena. Ovakva meandriranja i brojne često neprimjetne izmjene vremenske reference mogu zbuniti čitaoc e i tjerati ih da se svaki čas vraćaju na propušteni detalj.

Kurirovu tragediju prikazivala je pozorišna grupa iz San Narcisa koja se zvala Tenk Plejers, prema malom pozorištu Tenk, smeštenom između firme za analizu saobraćaja i divlje prodavnice audio-uređaja, koje nije bilo tu prethodne godine *niti će je biti naredne*, ali je u međuvremenu prodavala jeftinije čak i od Japanaca i dovlačila na tone robe. (OB49: 63–64)

Ovaj primjer prolepse spada u drugačiju kategoriju, koja se može opisati kao eksterna heterodijegetička – roman ne obuhvata narednu godinu kao vrijeme dijegeze, niti se u dijegezu upliće iko iz divlje prodavnice tehnike; jukstapozicija ovako raznorodnih i nepovezivih mjesta daje dodatnu heterotopijsku draž Pinčonovoj prozi povišujući elemente komike i neočekivanog.

Edipa je potpuno utonula u pejzaž zla *koji je Ričard Vorfinger uobličio za svoju publiku iz sedamnaestog veka*, krajnje preapokaliptičnu, željnu smrti, čulno iscrpljenu, nespremnu, pomalo bolno, za ambis građanskog rata, *koji ih je, hladan i dubok, čekao za samo nekoliko godina*. (OB49: 64)

Iako se oba segmenta u odnosu na dijegezu mogu svrstati u grupu eksternih heterodijegetičkih analepsi, ako se uporede jedna s drugom, anahronija koja uvodi građanski rat u odnosu na prvi kurzivirani segment isto tako se može smatrati eksternom

prolepsom, što nas na malom diskurzivnom prostoru uvodi u relativističko razmatranje, zasnovano na različitim rezultatima ako se događaj posmatra iz različitih referentnih okvira.

Ustala je malo kasnije i napustila „Grčki način“, te ponovo ušla u grad, zaraženi grad.

I provela ostatak noći u pronalaženju crteža Tristerove poštanske trube.
(OB49: 114)

Kada Edipa već počne da se gubi u mreži nepovezivih aluzija i tragova ka Tristeru, odlazi u besciljnu potragu po San Francisku – u daljem tekstu se precizira i kuda se sve kretala (Kineska četvrt, pločnik, autobusi, park pored Golden gejta i slično), ali ova interna homodijegetička prolepsa već nas obavještava o ishodu potrage te noći.

Na kraju se vratila u svoj iznajmljeni automobil i sledila Muča na povratku u studio. *Te noći vodio je program od jedan do šest ujutru.* (OB49: 136)

I u ovom odlomku se aludira na događaje koji će se desiti u određenom vremenskom periodu, s tim da već u narednom pripovjedač pominje događaj koji se odvio u roku od pet minuta od Edipinog dolaska u Mučov studio (prekucavao je tekst u redakciji). Primjer isto spada u interne homodijegetičke prolepse, kao i većina pronađenih u obe knjige.

Pjesmu su pjevali neprekidno dok brod ne pristane, a onda su je preuzimali radnici na keju, sa jetkim kadencama mornara u nevolji ne sasvim tjelesnoj – poniženih, koji ne znaju drugačije, a opet nesposobni da se odupru pjevušenju zarazne strofe, čiji se tekst trenutno pridružio korpusu velikih duhovitih mornaričkih citata, *koji će jednoga dana uključivati* i „Još nisam počeo da se borim“ i „Nešto danas ne valja sa našim brodinama, Četfilde.“ (MD: 40–41)

Na početku dijegeze *Mejsona i Diksona* upoznajemo se sa francuskim bojnim brodom *Velikim*, čija komična borbena negotovost pruža dodatnu dozu pijanog humora u vijeku

razuma; ova eksterna heterodijegetička prolepsa odnosi se na stvarni događaj iz 1779. godine i mornaričkog kapetana Džona Pola Džonsa, koji je odbio i da razmišlja o predaji (Thomas 2004: 192), a njena druga polovina domašuje do bitke kod Jitlanda 1916. u kojoj je viceadmiral Dejvid Biti gledao kako britanske krstarice lete u vazduh i dao navedenu lakonsku izjavu (Rasor 2000: 167).

Galopira tako *Morski konjic* prema jugu, kao da je zauvijek siguran u zagrijanoj barkaroli nemarnih dana, *kada ćemo u stvari već za nekoliko stepeni širine uhvatiti pasat* i čuti u njegovom pustinjском zvižduku poruku koju često nose duhovi – da je ponovo vrijeme za rad. (MD: 57)

Ovaj odlomak romana priča velečasni Čerikouk poslije prekida kome ga izlažu sestrići; suština glasi da su i Mejson, i Dikson i Čerikouk tada bili na mjestu zbivanja, i da se shodno tome u ovom slučaju radi o internoj homodijegetičkoj prolepsi. Pošto se u ovom romanu pripovijedanje daje najčešće u prezentu, izbjegava se klasični narativni način kome u engleskom odgovaraju preterit i futur u prošlosti.

Dok dani ovdje izmiču, dok *tranzit leži predaleko od njega* da bi povjerovao, Dikson, koga bez milosti spopada njegov senzorijum, gotovo u nesvjestici, pronalazi se, u oblačnim noćima, sve manje i manje sposobnim da propusti izlaske u sumrak, zaognut protiv godišnjeg vjetra, kako kroči izravno ka zabranjenim dijelovima grada. (MD: 77)

Na jugu Afrike u prvo vrijeme ostaju obojica junaka i čekaju junski dan kada će se dogoditi tranzit Venere preko Sunčevog diska – to se i obistinjuje poslije nekog vremena, mjerljivog u sedmicama, što ukazuje na to da i ova prolepsa pripada kategoriji internih homodijegetičkih. Pored toga, ovaj iskaz pokriva i vremensku i prostornu razdaljinu, stapajući dvije osnovne astronomske kategorije u jednu opalescentnu jezičku jedinicu, i na čitaocu je da li će ga shvatiti samo prostorno ili samo vremenski.

Kao što se prije tranzita mjesec maj ne prirodno vukao, *tako će poslije njega jun, jul, avgust i septembar čudesno projuriti – do početka oktobra*, kada kapetan Harold sa *Merkura* pronalazi omašku u atmosferskom vremenu dovoljno rastegljivu da ukrca astronome i preveze ih na Svetu Jelenu. (MD: 99)

Ni ovaj odlomak ne bi morao strogo sadržati prolepsu, ali poslije njega dolazi opis događaja neposredno nakon što se završi tranzit Venere, te se čitalac vraća u laganiji ritam zbivanja sve do pomenutog mjeseca oktobra. U tom kontekstu, i ova prolepsa je interna homodijegetička.

Kako će se i dokazati, sva obličja u stražnjoj sobi nose lica komesara za graničnu liniju, iako to Mejson, uzrujano u potrazi za bilo kakvim mjestom u gradu na koje mogu ići, *neće potpuno shvatiti do drugog sastanka, 1. decembra*. (MD: 291)

Na početku njihovog boravka u Americi, Mejson se zabrine oko zavjereničke prošlosti službenika zaduženih za ugovaranje glavnog terenskog posla. Prolepsa se tiče lika iz dijegeze, i ima domet u okviru vremena dijegeze.

U danima kada će ostati zavijani, razviće se trougao između neiskvarljivog pijetiste, prognanog kuvara i zaljubljene patke. (MD: 383–384)

Kada dio ekipe bude morao trpjeti čudi vijavice u Filadelfiji, biće primorani na život u skučenom prostoru; pošto se ne radi o posljednjoj zimi u dijegezi, i ova prolepsa je interna homodijegetička. Patka je, inače, mehanički izum koji pokazuje nezavisnu svijest i nevjerovatne fizičke sposobnosti.

U istom trenu, *priznao je kasnije Mejson*, bilo mu je jasno da je kapetan francuski špijun. (MD: 420)

Jedan od sporednih likova, po Mejsonovom mišljenju, radi za Francusku jer su mnogi takvi agenti ostali na američkoj teritoriji kada je Francuska izgubila rat sredinom vijeka. I

ova anahronija je interna homodijegetička prolepsa, a trenutak priznanja je najvjerojatnije uhvatio sam velečasni Čerikouk lično od Mejsona u nekom kasnijem periodu dijegeze.

Osmjehuje se uopšte ne zagonetno, okreće se i odlazi, miješajući onim oblinama – baš loše, flagelanti u kraju, ona je ovdje samo na kratkoj pozajmici, *za dvije nedjelje miješaće njima negdje drugo...* (MD: 427)

Kada Mejson sretne bivšu robinju iz Kejptauna, Austru, saznaje da se još uvijek bavi prodajom ljubavi, i da iz tog života ne izlazi ni na jednoj ni na drugoj polulopti; sama prolepsa spada u interne homodijegetičke po osobinama koje pokazuje.

U razmjeni pogleda sa gospodinom Diksonom, *koje će se gospodin LeSpark sjećati i godinama kasnije*, ipak, svaki je ubrzo otkrio dotada neiskazane dubine divljenja prema pušci... (MD: 430)

Ova prolepsa ne može se decidno klasifikovati kao interna, jer LeSpark se mogao sjećati događaja i deceniju nakon što se dijegeza završi, ali se isto tako mogao sjećati i mjesec dana po njegovom odvijanju, dakle, unutar samog vremena sižea. Ono što možemo reći je da se svakako radi o homodijegetičkoj prolepsi, sa ambivalencijom interna-eksterna.

„Ko je vas, momci, poslao ovamo takve?“ Ima ih oko šest. *Neki će kasnije reći sedam*. Nose šešire napravljene od krzna rakuna, oposuma, lasica i dabrova – drže duge puške sa osmougaonim cijevima, a za pasom po pištolj ili dva svaki. (MD: 616)

Kada ekipa geometara pređe Alegenijske planine, susreće se sa naoružanim lovcima, traperima, ili čak po potrebi banditima; najvjerojatnije se ni broj graničara ne zna jer su preplašili članove družine toliko da se percepcija malo pomuti. Trebalo bi da prolepsa spada u kategoriju internih (odvila se u toku dijegeze, ne znamo kad tačno), a sigurno je homodijegetička.

Bilo da su poslušni ili ne, 1767. će im biti posljednja godina na liniji. (MD: 636)

Kada na dalekoj zapadnoj tački granice osjete prisustvo natprirodne sile koja im se obraća, geometri povjeruju u to da moraju platiti račun što ih je nešto natprirodno spaslo u pomorskoj bici na početku sižea. Ovakva prolepsa vrlo se jasno vidi po datumu koji sadrži i spada u interne homodijegetičke.

Priča među Diksonovim potomcima biće da je ujka Džeremaja želio da emigrira i naseli se ovdje, a da njegov ortak nije... (MD: 690)

Imajući u vidu da se Dikson nije ženio, a da je u roditelja bio peto od sedmoro djece (Simpson 2013: 32), najvjerojatnije je priča počela da se razvija poslije Diksonove smrti, kada je nova generacija porasla i mogla sastavljati pripovijesti vezane za strica, tj. ujaka. S druge strane, i godina njegove smrti (1779) pokrivena je dijegezom, pa se ne možemo nedvosmisleno odlučiti da svrstamo ovu prolepsu u eksterne heterodijegetičke, mada tamo vjerovatnije spada nego u interne.

Govoriti o posljednjih sedam godina, između Diksonove i Mejsonove smrti, znači nagađati, sa neizvjesnom korišću. Osmrtnice pominju dug silazak, „patnju, nekoliko godina, melanholična zastranjenja uma.“ (MD: 761)

Kada se najava smrti obojice geometara stavi u kontekst naredne rečenice, vidimo da se naracija vraća na period Mejsonovog umiranja, nakon što je pomenuta sama smrt. Ovakva anahronija po svoj prilici spada u eksterne homodijegetičke prolepse, zato što se nije odvila u vremenu sižea, ali se desila glavnim likovima iz sižea.

4.4. Ahronije

Ahronija, ili narativnih odlomaka koji ne prikazuju vrijeme sa odredivom referencom, u ovom korpusu ima na manje mjesta nego što ih registruje Ženet u analizi romana *U*

potrazi za izgubljenim vremenom, iz proste činjenice što se Prust bavi vremenom kao centralnim pojmom i temom svog djela, a Pinčon čitaocima ipak predočava niz događaja koji ne prolaze uvijek kroz vrlo subjektivnu i asocijativnu svijest pripovjedača.

Ta preosetljivost počela je ozbiljno da uzima maha, *bilo to od dolaska Mučovog pisma ili od večeri kad su ona i Mecger ušetali u neobičan bar poznat kao „Skoup“*. Sada, gledajući unazad, nije mogla da se seti šta se prvo odigralo. Samo pismo nije mnogo govorilo, došlo je kao odgovor na jednu od njenih manje-više nepovezanih škrabotina, koje mu je, uz osećak dužnosti, slala dvaput nedeljno, i u kojoj nije ispovedila svoju scenu sa Mecgerom, jer će Mučo, osećala je, to nekako već saznati. (OB49: 45)

Kako se događaji u njenoj svijesti sve više zapetljavaju, Edipa polako gubi pojam o njihovom redoslijedu; u ovom primjeru nalazi se i navedena misao lika da ne pamti šta je bilo ranije, a šta kasnije, dok na nekim drugim mjestima u romanu do čitaoca ne stiže ni takva napomena, i još je teže utvrditi da li se radi o ahroniji ili analepsi.

From je nepresušna arhiva epskih pustolovina u neucrtanim divljinama Hotentotske zemlje, od kojih neke možda sadrže i zrnice istine, sred pripovjednog đubreta ovog komandosa iz fotelje, *u kome pomamni nosorog vječito koluta očima, ubistvena surla stoji podignuta i riče, kukavički Kafiri okreću se i bježe, dok Holanđanin pali lulu i odolijeva*. (MD: 60)

Svako sjećanje koje posreduje fokalni lik podložno je pretvaranju u ahroniju, iz razloga što se lik ne mora pouzdano sjećati događaja o kojima govori, pa se vremenski poredak gubi u okamenjenim vinjetama. Kada tome dodamo i zbunjenost astronoma nastalu dolaskom u zabitu koloniju na Kejpu, priče domaćina Froma iz druge ruke postaju vrlo zapetljane za provjeru istine koju navodno sadrže. Holanđanin je sigurno toliko puta pričao neke zanimljive doživljaje da su se vremenske, uzročne i posljedične veze izgubile, za šta je prezent u engleskom (i srpskom) vrlo pogodna forma izražavanja, najbliži specijalizaciji vremena upravo zbog direktne semantičke veze sa trenutkom

govora – „sada“ kao inherentno priloško objašnjenje prezenta, koji se u ovom primjeru automatizuje pričom, vremensku perspektivu širi na sve tri vremenske osi i tako ih podređuje pojmu koji se može nazvati hipervrijeme (De Bourcier 2012: 107).

Prema stepenicima na kojima sjede, a koje tada prisvajaju stope mladih kicoša koji možda žele da se zadrže, mogući uglovi gledanja se za obe strane umnogostručuju, i *svaka kombinacija koraka ima svoja složena pravila šta je dozvoljeno, a šta prelazi granicu, od očijukanja do popravljanja sukanja i podsuknji, i dužine vremena koja se smatra pristojnom za gledanje. Neke ljepotice vole da „gazduju“ robovima pred mladićima, dok druge žele da ih uhvate kako gledaju za robinjama sa neskrivenom ljubomorom.* (MD: 80)

Na površini se mlade kejptaunske Holandanke bave adolescentskim flertovanjem, ali u suštini žele da dominiraju i robovima i udvaračima; odlomak prikazuje radnje koje preduzimaju, ali se tačan redoslijed ovih činova ne razaznaje u potpunosti.

Ipak, prije ove predaje ljenosti, na red dolazi požuda, koja pljuska izvan granica braka propisanih crkvom, kao preko rasnih linija. *Ovdje dovode robinje odasvuda iz ove hemisfere, da služe kao snene, gipke sjene, kupelji mesa tamnijeg nego holandsko, opasno lijepo izbijanje svega što ova bijela braća, u potrazi za pričešću, ne mogu priuštiti da obuzdaju – dok se njihove žene, ako se na njih i osvrnu, zamišljaju kod kuće, uzdišući nad vezom, ili Biblijom.* (MD: 151)

U koloniji se muškarci predaju institucionalizovanoj raskalašnosti po raznim čuvenim krčmama koje nude i žuđene opijate, pored prostitutki – događaje teško da možemo poredati hronološki, a najvjerojatnije se odvijaju redovno, mada ni ta frekvencija nije data izričito.

Borave u selima sa vigvamima gdje se Mejson kao i obično ponaša dovoljno nasrtljivo da uzrokuje njihov trenutni odlazak, i to u vrlo nezgodan čas, za Diksona i njegovu djevojku dana, koji su se zajedno radovali nekolikim trenucima

nasamo. Umjesto toga, astronomi *provode ostatak dana bježeći* od gnjevnih seljana, i samo ludom srećom se spasavaju. *Hrane se korijenjem i gljivama. Gledaju munju kako neprekidno udara preriju, danima*, a vatre bjesne kao pipci svjesnog bića, gladnog i grlatog. *Šćućuruju se cijelu noć* pred nevidljivom grmljavinom krda bizona, mirišući životinjsku prašinu, spremajući se da krenu u očajnički trk prema uzvisini. (MD: 707)

Očito je da kurzivirani segmenti sažeto prikazuju duže periode ciklične radnje koja se vezuje za dvojicu geometara dok završavaju misiju na zapadnijim tačkama naznačene teritorije, ali se i u ovom odlomku može postaviti pitanje kada se šta dešava, jer je nemoguće da se sve navedene radnje dešavaju svakog dana po rasporedu koji daje pripovjedač.

„Ah...“ Vidi li mu Dikson zebnju na licu? „Koliko je to daleko bilo?“

„*Satima...? Danima...? Pojavio se bez upozorenja. Vrlo velike oči, ono što biste zvali baš velike. Nisam imao pojma ko, ili koliko njih možda živi na ovom pustom mjestu. 'Morate poći sa mnom,' reče.*“ (MD: 738)

Kada Dikson pred kraj knjige ode bez Mejsona na ekspediciju ka Sjevernom rtu, posjećuje ga predstavnik civilizacije koja živi u utrobi Zemlje i vodi u kraći obilazak. Za očekivanje je da se geometru malo pomjere pojmovi vremenskih perioda, a i redosljed događaja ne može se smatrati najpouzdanije ispričovijedanim. Zbunjenost se odsustvom precizne sekvence ispričanih događaja prenosi i na čitaoca, koji zamišlja svijet modelovan na labavim vremenskim vezama.

II

4.5. Trajanje

Drugo poglavlje Ženetove *Rasprave* tiče se osobine pripovjednih tekstova koju naziva trajanjem; s obzirom na urođene varijacije brzine čitanja teksta na papiru od

jednog primaoca do drugog, fiksirane „normalne“ brzine izvođenja ne može biti u književnosti, za razliku od muzike ili filma. Autor postulira da bi hipotetički nulti stepen narativnog teksta morao biti onaj koji niti usporava niti ubrzava, nego se kreće izohrono, a odnos diskurzivnog vremena i vremena priče stoji u jednakom omjeru. Bez sumnje ovakav tekst u pripovjednoj praksi ne postoji, i mogao bi se dobiti samo u laboratorijskim uslovima (Genette 1972: 122–123). Shodno odnosu pripovjednog i pripovijedanog vremena, podrazumijeva četiri glavna modaliteta narativnog tempa:

sažetak – diskurzivno vrijeme < vrijeme priče

scena – diskurzivno vrijeme = vrijeme priče

pauza – diskurzivno vrijeme = n; vrijeme priče = 0

elipsa – diskurzivno vrijeme = 0; vrijeme priče = n

Većina književnih djela koja spadaju u pripovjedačku kategoriju sastoji se iz oвеćег broja sažetaka, i ta pojava dominira sve do druge polovine XIX vijeka i dolaska novih tendencija u Floberovim romanima, dok se scena javlja vrlo često u prozi Henrija Džejmsa i potom (i u teoriji Persija Laboka). Preostala dva modaliteta, u kojima se očituju odnosi pripovjednog i pripovijedanog vremena neiskazivi prirodnim brojevima, takođe se nalaze u mnogim književnim djelima od antike do današnjih dana. Neki teoretičari smatraju da se može govoriti i o petom modalitetu brzine, takozvanom usporenom prikazu (engl. *stretch*). Kada relativno dugačak dio narativnog teksta odgovara relativno kratkom pripovijedanom vremenu, nastupa ovaj tempo, kao u Birsovoj priči „Događaj na prelazu Sovine rijeke“ (Prins 2011: 219, Fludernik 2010b: 609), a poznat je kao čest dio završnice u akcionim filmovima ili u trilerima – posebno onima koji za temu imaju demontiranje bombe ili napetu utakmicu. Za ilustraciju raznih tempa koje Pinčon modeluje poslužiće nam primjeri iz *Objave broja 49*, prvo izolovani, a zatim i kombinovani, jedni u sadejstvu sa drugima, koji tvore štivo sa sve gušćim i zamršenijim vremensko-referentnim sistemom.

4.5.1. Sažeci

Možda bi bilo dobro početi od jednostavnijih sažetaka, koji sadrže i indikatore brzine djelovanja samih junaka ili odvijanja događaja, kao u drugom poglavlju *Objave broja 49*:

Upalila je motor i nastavila brzinom od sedamdesetak milja na sat asfaltom koji je fjukao, zatim autoputem za koji je mislila da vodi prema Los Anđelesu, pa u predgrađe koje nije bilo mnogo šire od zaštitne zone samog puta, oivičene parkiralištima, pravnim savetovalištima, restoranima za vozače, malim administrativnim zgradama i fabrikama, čiji su kućni brojevi prelazili sedamdeset i osamdeset hiljada. (OB49: 26)

Očito je da putovanje iz Kinereta u San Narciso ne traje onoliko kratko kao čitanje pregnantnog teksta koji ga opisuje, tj. sažima. Parkirališta, savjetovališta i restorani promiču pored Edipe i impliciraju brzinu njenog kretanja autoputem, dok su ostali nezanimljivi dijelovi stvarnosti naprosto ostali nepomenuti tokom vožnje od oko 400 kilometara. Asfalt koji fijuče upečatljiv je primjer oneobičavanja, tj. pojave koju su ruski formalisti uzdizali na nivo arhifigure, a osim toga stiče se iluzija višeslojnog infrastrukturnog i životnog prostora koji se kreće dok Edipa u automobilu prividno stoji.

Društvo Pitera Pingvida nazvano je po komandantu konfederacijskog ratnog broda „Nezadovoljni“, koji je početkom 1863. godine zaplovio sa smelim planom da povede udarne trupe oko Rta Horn, napadne San Francisko i tako otvori drugi front u ratu za južnjačku nezavisnost. Oluje i skorbut uništile su ili obeshrabrile sve brodove u toj armadi, s izuzetkom male ali hrabre lađe „Nezadovoljni“, koja se nekih godinu dana kasnije pojavila u blizini kalifornijske obale. (OB49: 48)

Kao što se vidi, ovaj odlomak teksta je analepsa, ali i odličan primjer sažetka kao jednog tempa pripovijedanja – inženjer Falopijan troši možda nekoliko minuta da ispriča ovaj događaj od godine dana, a čitalac ga saznaje u sekundama narativnog vremena. Možda bi se mogao nazvati sažetkom višeg ili drugog reda, budući da u sebi sadrži dvije pojave iste narativne figure.

Nedeljama se šačica američkih vojnika, odsečena i bez komunikacija, tiskala na uskoj obali bistrog i spokojnog jezera, dok su ih sa stena koje su se vertikalno uzdizale iznad plaže Nemci danonoćno gađali usredsređenom vatrom. ... Patrole su tražile izlaz, ali malobrojni koji su se vratili nisu ništa pronašli. Činili su sve što su mogli da se probiju; ne uspevajući u tome, nastojali su da žive što duže mogu. (OB49: 60–61)

Kada se na gradilištu Fangoso Laguna povede razgovor o ljudskim kostima koje su korišćene za filtere cigareta, advokat Meni di Preso Edipi i Mecgeru daje detaljniji uvid u neke od Invereritijevih projekata, i taj krak radnje seže u Drugi svjetski rat, tokom američkog napredovanja kroz Italiju. Naracija se odvija školski pregnantno i linearno, toliko da se jasno odvajaju od segmenata u kojima Pinčon kombinatorici pušta više na volju. Dok se vremenski intervali kreću ka sve sitnijim mjerama, čitalac se sve više usredređuje na događaje koji partikularizuju radnje pojedinih vojnika, i tako može dublje saosjećati sa vršiocima tih radnji pod teškim ratnim uslovima.

Glave su se podizale pri zvuku njenih potpetica, inženjeri su piljili dok ne bi prošla, ali niko joj se nije obratio. *Tako je proteklo nekih pet ili deset minuta, i panika je uporno rasla u njenoj glavi: izgleda da se odatle nije moglo izaći. (OB49: 83)*

Edipina posjeta firmi „Jojodin“ izaziva pažnju nekih zaposlenih, što ona ne primjećuje najbolje ili je se ne tiče, budući da je zaokupljenija potragom za tajnim kanalom komunikacije – i na ovom mjestu nalazi se upadljiv primjer sažetka, iako neizvjesnog trajanja u svijesti Edipe-reflektora.

Krst? Ili početno slovo T? Ono isto na kojem je Nikolo zamucuo u *Kurirovoj tragediji*. Edipa je razmišljala o tome. Pozvala je Rendolfa Dribleta iz javne govornice, s namerom da ga pita da li mu je poznat taj slučaj s ljudima iz

kompanije „Vels i Fargo“, i da li je zbog toga odlučio da svoje junake obuče u crno. *Telefon je dugo zvonio u šupljoj praznini. (OB49: 88)*

I ovaj primjer nudi čitaocu jednostavno sažimanje radnje, s razlikom od prethodnog odlomka, gdje je faktor rezimiranja znatno viši; u ovom slučaju možda se događaji prikazuju deset puta brže nego što je to moguće u stvarnosti.

Prevezli su se preko mosta i ušli u veliki prazan blesak ouklendskog popodneva. Pejzaž je izgubio svaku raznolikost. Raznosač izađe iz autobusa u delu grada koji Edipa nije poznavala. Satima ga je pratila duž ulica čija imena nije znala, preko puteva-arterija, koji su je, uprkos popodnevnom dremežu, zamalo ubili, kroz sirotinjske četvrti, uz dugačke padine zakrčene kućama sa dve-tri spavaće sobe, dok su svi njihovi prozori prazno odražavali samo sunce. (OB49: 127)

U akciji praćenja jednog od raznosača tajne pošte kroz sistem O.T.P.A.D. Edipa uporno pokušava da pronađe nove karike u misterioznom lancu, ali ne shvata da će se vratiti na mjesto odakle je i pošla. Da ne postoji priloška odredba o satima praćenja, i čitalac bi izgubio pojam o vremenu koje je prošlo, a nije slučajno ni to što prvi sažetak komprimuje više vremena nego drugi, pa se vrijeme čitanja opet produžava dok čitalac obrazuje predstavu o tome koliko je dugo koje vrijeme priče, kada je diskurzivno vrijeme gotovo jednakog trajanja.

I tako su delovali na svoje subjekte pomoću uklanjanja izvesnih žlezda, halucinantnih projekcija, novih droga, pretnji izricanih preko skrivenih zvučnika, hipnoze, satova koji su se okretali unazad, i pomoću lica. (OB49: 134)

Doktor Hilarijus se u nastupu ludila prisjeća šta je radio u Buhenvald, i nekoliko grozomornih detalja povlači sobom duže periode vremena, najvjerojatnije mjesece koji su trebali da bi se eksperimenti priveli kraju sa istoriji poznatim rezultatima.

4.5.2. Scene

Uopšteno uzevši, tempo scene očituje se u svakom razgovoru koji se odvija između likova u romanu, jer se uglavnom na diskurzivno vrijeme u tekstu troši onoliko vremena koliko na razgovor odlazi u stvarnosti; ukoliko posmatramo samu sadržinu razgovora, tu se katkad može zapaziti i sažimanje, kao u pričama o ranijim događajima, sažetim u minut-dva narativnog vremena, iako se njihovo označeno može rastegnuti i na godine dešavanja. Vrijeme čitanja ujednačava se utoliko više ukoliko ima više dijaloga, a manje didaskalija ili konferansi. Donosimo primjer za standardni jednakomjeran odnos između diskurzivnog vremena i vremena priče:

„Divna pesma“, reče Edipa, „ali zašto je pevaš s engleskim akcentom kad tako ne govoriš?“

„To je zbog benda u kojem sviram“, objasni Majls, „i koji se zove Paranoiici. Naš menadžer kaže da treba tako da pevamo. Zbog tog akcenta gledamo mnogo engleskih filmova.“

„Moj muž je disk-džokej“, pokuša Edipa da pomogne, „u jednoj manjoj stanici doduše, ali ako imate neku traku sa snimcima, mogao bi da je pusti.“
(OB49: 28)

Kako se vidi iz odlomka, potrebno je gotovo isto onoliko vremena za čitanje teksta koliko i za njegovu reprodukciju u stvarnosti, čime se postiže školski primjer tempa scene.

Ispostavilo se da je „Skoup“ omiljeno svratište elektroničara iz „Jojodina“. Zelena neonska reklama je dovitljivo prikazivala cev osciloskopa, iznad koje je tekao večno promenljivi ples Lisažuovih figura. Toga dana kao da je bio platni dan, i unutra su svi već bili pijani. Edipa i Mecger, u koje su čitavim putem piljili, *pronađoše slobodan sto u stražnjem delu restorana. Pred njima se iznenada stvori smežurani kelner s tamnim naočarima i Mecger naruči burbon.* (OB49: 47)

Sa sigurnošću se može tvrditi da je kurzivirani dio odlomka modelovan u ravnomjernom odnosu diskurzivnog vremena i vremena priče, dok se takvi elementi primjećuju u opisu

rada neonske reklame; kada bi se po ovakvom scenariju vjerno snimao film, vjerovatno bi se i reklama sa plesom figura našla u kadru onoliko dugo koliko je potrebno da se pročita tekst, nakon čega bi gledalac pratio Edipu i Mecgera do kafanskog stola.

Paranoidni bend izvukao se iz kola zajedno sa instrumentima i počeo da se osvrće kao da traži utičnice na žicama provučenim ispod peska. Iz prtljažnika „impale“ Edipa je izvadila korpu punu hladnih sendviča od plavih patlidžana iz nekog italijanskog restorana, a Mecger se pojavio s ogromnim termosom punim koktela od tekile. (OB49: 55)

Na pikniku u Fangoso Lagunama vesela družina se sprema za dobar provod uz muziku, iće i piće, a pripovjedač se izražava u tempu koji odgovara scenskom, a ne sažetom prikazivanju radnje; da bi postigao veću raznovrsnost i razvijenost pažnje, Pinčon se u trenu prebacuje sa jedne na drugu posmatranu tačku – sa *Paranoika* na Edipu, sa Edipe na Mecgera.

„Žena mi je u Fresnu“, reče on. Nosio je staro odelo, na dva reda, iskrzanu sivu košulju, široku kravatu, nije imao šešir. „Napustio sam je. Toliko davno da se više ne sećam. A sada imam ovo za nju.“ Pružio je Edipi pismo koje je izgledalo kao da ga je godinama nosio sa sobom. (OB49: 122)

Tokom razgovora Edipe i ubogog starog mornara u San Francisku, pored samog izgovorenog teksta, i neke od radnji teku u „prirodnom“ omjeru; na taj način, opet se stvara iluzija odvijanja događaja kako bi se desili i u svakodnevnom životu.

Svi su bili pijani, i nekolicina je pokušala da je ščepa u nastojanju da je odvedu na zabavu u balsku dvoranu, gde je zgodni mladić u sakou od tvida ugrabi oko struka i zavrte se s njom u ritmu valcera, kroz šuštav, škripav muk, ispod velikog neupaljenog svećnjaka. Svaki par je igrao ono što je čuo u glavi: tango, ples u dva koraka, bosa novu, slop. (OB49: 128)

Označeni segment teksta vrlo odmjereno dočarava scenu u kojoj Edipa pleše sa jednim učesnikom konferencije gluvonijemih, i radnja njime opisana odvija se u „realnom“ vremenu, a i za rečenicu ranije moglo bi se tvrditi da je koliko scena, toliko i sažetak. Posljednja rečenica spadala bi u sažetke po tome što se odjednom vidi mnoštvo parova – za šta treba više posmatranja – ili u scene ukoliko se shvati kao sinoptički prikaz u kratkoj filmskoj ekspoziciji sa kratkom žižnom daljinom.

„Vreme je“, *reče* Džingis Koen i *ponudi joj ruku*. Muškarci u sobi za aukcije nosili su crni moher i imali bleđa, okrutna lica. Posmatrali su kako ulazi, pokušavajući da prikriju svoje pomisli. Loren Paserin, *koji je stajao na podijumu, nadnosio se nad njih kao lutkar*, sjajnih očiju, uvežbanog i nemilosrdnog osmeha. *Piljio je u nju*, nasmejan, kao da govori: Iznenađen sam što si doista došla. Edipa *je sela sama, izdvojena u stražnjem delu sobe, i zagledala se u potiljke*, pokušavajući da pogodi ko je njena meta, njen neprijatelj, možda njen dokaz. Jedan pomoćnik *zatvori* teške kapke na prozorima i sunčeva svetlost *nestade*. *Čula je* kako se brava zatvara uz prasak, odjek *potraja* samo časak. Paserin *raširi ruke* u gestu koji kao da je pripadao sveštenstvu neke daleke kulture, možda anđelu koji se spušta. Voditelj aukcije *pročisti grlo*. Edipa *se zavalila* u svom sedištu, očekujući objavu broja 49. (OB49: 177–178)

Na samom kraju romana nalazi se odlomak koji skoro čitavom dužinom teče u tempu scene i pažnju čitaoca neprekidno drži budnom u „prirodnom“ vremenu, čime se postiže dublje uživanje u potragu same junakinje, a Edipa je do ovog trena na samom rubu nervnog sloma od neznanja da li je samo halucinirala Tristera ili je Invereriti pokrenuo cjelokupnu regionalnu privredu samo da bi se s njom našalio. Čak i glagoli koji se daju u nesvršenom vidu mogu biti samo odsječci Edipine svijesti, koja šeta sa jednog stimulusa i detalja na drugi (u mahu je vidjela voditelja Paserina koji stoji na podijumu, i u mahu je vidjela kako pilji u nju). Svi ostali označeni glagoli oponašaju radnje koje su se zaista i odigrale u trenu, i to redom kako u tekstu stoji – odjek koji traje samo časak u tekstu traje samo časak i dok se tekst čita, kao što se zbiva i sa nestankom sunčeve svjetlosti, širenjem ruku, pročišćavanjem grla itd. U cjelokupnom romanu *Objava broja 49* ne može

se naći čistiji i vještiji (a možda i duži) primjer tempa scene nego što sam kraj romana nudi – bez primjesa ijednog drugog tempa koji bi pokvario intenzitet doživljaja.

4.5.3. Pauza

Od ukupno ispitanih brzina pripovijedanja u *Objavi broja 49*, sažetaka ima oko dvostuko više nego ijedne od ostale tri vrste, i sama veća učestalost tog tempa ne iznenađuje, čak ni u izrazitom primjeru postmodernog kratkog romana. Pauze se ponekad javljaju sa uobičajenom tematskom sadržinom opisa:

San Narciso se nalazio južno od Kinereta, blizu Los Anđelesa. Poput mnogih mesta u Kaliforniji, on nije bio u tolikoj meri prepoznatljiv grad koliko grupa urbanih koncepata – stambeni delovi, područja posebne namene, tržni centri, okruženi pristupnim putevima koji su vodili do izlaza na njihov autoput. (OB49: 24)

Kao što se vidi iz primjera, siže ne napreduje nigdje, i ne očituju se nikakvi glagoli koji izražavaju radnju, pogotovo onu koja bi čitaocu pomogla da razotkrije ijedan veo sa nastupajuće tajne Invereritijevog testamenta. Samo se daje scenografija ili pozadina za događaje koji tek imaju da se odvijaju, ali iz ovog segmenta događaji su odsutni. U domenu postmoderne misli o prostoru, ovo je jedan od najboljih primjere heterotopije koji roman nudi – čini se da je i narator u cilju trenutnog prelaska iz jednog okruženja u drugo izostavio i glagole, te postavio raznovrsne arhitektonske cjeline u tekstu kao što ih je arhitekta postavio u “stvarnosti” priče.

Negde iza rastućeg mnoštva kuća s tri spavaće sobe, koje su munjevito promicale mimo njih sa svojim petocifrenim brojkama širom svih brdašaca bež boje, nekako prisutno u arogantnosti ili ljutini smoga koju nešto viša kopnena dremljivost San Narcisa nije posedovala, prebivalo je more, nezamislivi Pacifik, kome nikavi surferi, dušeci za plažu, sheme za odstranjivanje otpada, juriši turista, pocrneli homoseksualci i ribolovački izleti nisu bili važni... (OB49: 54)

Kada se družina sastavljena od *Paranoika*, Edipe i Mecgera zaputi na izlet u Fangoso Lagune, pripovjedač koristi priliku da uvede novo mjesto zbivanja dugim deskriptivnim klauzama spojenim u otežavajuće duge rečenice, koje na probu stavljaju i čitaočevo strpljenje i vještinu praćenja narativnih i nenarativnih segmenata teksta. Sa mogućim izuzetkom shema za odstranjivanje otpada, turista i ribolovačkih izleta, svi elementi u kurzivu pokazuju opisnu a ne pripovjednu funkciju, dok i tri navedena slobodno mogu stajati kao detalji panoramskog snimka, bez bilo kakvog uticaja na sklop sižea. Za razliku od Ekovih primjera iz XIX vijeka, ne čitamo neprekidan odlomak teksta u jednoj brzini, nego one nužno alterniraju, pogotovo kada imamo u vidu sva duraciona značenja koja povlače pojmovi *prebivanje Pacifika*, *juriši turista* i slično.

On prevrnu marku i pokaza joj vrhom pincete. *Crtež je prikazivao* jahača Poni ekspresa kako u galopu izjahuje iz neke postaje na zapadu. Iz grmlja na desnoj strani, možda u smeru u kojem se uputio jahač, izvirivalo je jedno brižljivo izgravirano crno pero. (OB49: 95)

Kada se ne bi radilo o markici koju Edipi pokazuje filatelista Džingis Koen, ni ovaj odlomak ne bi spadao u tempo pauze, nego najvjerovatnije u sažetak, ili čak u scenu kombinovanu sa sažetkom. Pošto sam detalj sa prikazanom markicom uvodi novi okvir naracije, događaji koji se modeluju na ovoj minijaturnoj slici ne spadaju u svijet koji nastanjuje Edipa, i tako se čitalac opet vodi u kraći zaobilazak sižejnog skeleta.

Klerk Maksvel je bio prikazan iz profila i nije hteo da joj pogleda u oči. *Čelo mu je bilo zaobljeno i glatko, a na potiljku mu se nalazilo neobično ispupčenje, pokriveno valovitom kosom.* (OB49: 104)

Neupućena Edipa pokušava da od Džona Nefastisa u roku od desetak minuta savlada tajnu pokretanja klipnog motora bez utroška energije sagorijevanja, tako što će samo piljiti u sliku čuvenog fizičara, da bi u tom uzaludnom procesu doživjela novo razočaranje u potrazi za rješenjem tajne Tristera i poštanskog roga. Opis Maksvelovog

izgleda progres pripovijedanja zaustavlja na kratko vrijeme, ali dovoljno da odlomak nema nikakav drugi tempo osim pauze.

U sobici se nalazilo još jedno odelo, nekoliko verskih spisa, prostirka na podu, stolica. Slika nekog sveca kako menja bunarsku vodu u ulje za uskršnje lampe u Jerusalimu. Još jedna sijalica, pregorela. Krevet. Madrac koji je čekao. (OB49: 124)

Možda se ne može naći bolji primjer ciljanog izostavljanja glagola u opisu tokom cijelog romana nego što je to gornji odlomak, u kome suvereno vladaju imenice, a postoji svega jedan glagol u glavnoj i još jedan u zavisnoj klauzi – sve ostalo je naređano u tekstu kao da se radi o slici enterijera, bez ikakve hronološke uzročnosti i zavisnosti. Kada bi se prikazivala Edipa koja se kreće od jednog do drugog komada namještaja, moglo bi se raditi i o tempu scene, ali je iz odlomka izbačen bilo kakav djelatni entitet, što ga čini efikasnom pauzom.

Pronašla je Majka Falopijana, zaraslog u bradu od nekoliko sedmica, u maslinastoj košulji i izgužvanim radnim vojničkim pantalonama bez manžetni i gajki, u dvoredoj radnoj vojničkoj jakni, bez kape. (OB49: 161)

Pri kraju sve konfuznije potrage, Edipa se vraća do inženjera Falopijana, koga narator opisuje u nehajno radničkom izdanju, i uzrokuje skretanje pažnje sa eventualnog raspleta na izgled jednog od sporednih likova; stiče se utisak da bi se čak i na filmu na ovakav nijemi kadar moralo potrošiti nekoliko sekundi, a ne odmah preći na razgovor njih dvoje, koji odmah slijedi.

San Narciso je bio ime; *slučajnost* među našim klimatskim zabeleškama o snovima i onome što su snovi postali u našoj nagomilanoj dnevnoj svetlosti, *rub oluje trenutka* ili *dodir tornada* među višim, sveobuhvatnim stanjima – olujnim sistemima grupne patnje i potrebe, koji nadvladavaju vetrove izobilja. *Postojao je pravi kontinuitet, San Narciso nije imao granice.* (OB49: 172)

Već poslije prve klauze dolazi do naratorovog ulaska u Edipinu svijest, u činu koji bi Dorit Kon nazvala konsonantnom psihonaracijom (Cohn 1983: 30–31); nikakva radnja se ne odvija, jer uviđamo samo junakinjine zbrkane misli koje bez vremenskog ograničenja skaču sa jedne na drugu temu ili analogiju. Kao da potvrđuje vanvremensku obuhvatnost ovog odlomka, druga rečenica od mjesta radnje obrazuje čitav svemir i ukida mogućnost razmišljanja u kategorijama sekundi ili minuta, metara ili kilometara.

4.5.4. Elipsa

Najvjerojatnije zbog nultog rasprostiranja po tekstu, elipse treba tražiti pažljivije i mukotrpnije – njihovo prisustvo poznaje se samo po odsustvu tekstualnih segmenata, u čijem pretpostavljanju čitalac učestvuje gotovo vezanih očiju, prateći tragove koje signaliziraju elipsom povezani fragmenti. Prva na koju smo naišli u ovom romanu javlja se prilikom razgovora Edipe i advokata Rouzmena:

“Pobegni sa mnom”, reče Rouzmen kad im je stigla kafa.

“Kuda?”, upitala je. To ga je ućutkalo.

Kad su se vratili u njegovu kancelariju, naznačio je šta je očekuje... (OB49: 21)

Moguće je i propustiti ovu elipsu u brzom i ovlašnom čitanju, ali u pažljivijem pregledu vidi se da je smještena između treće i četvrte rečenice, jer je između Edipinog pitanja i njihovog povratka u kancelariju prošlo neko neodređeno vrijeme, deset minuta ili pola sata.

To je bilo toliko konfuzno da je sledećeg dana Edipa odlučila da i sama odgleda predstavu, i čak uspela da prevari Mecgera da je povede.

Kurirovu tragediju prikazivala je pozorišna grupa iz San Narcisa koja se zvala Tenk Plejers... (OB49: 63)

Kada joj članovi grupe *Paranoici* prepričavaju radnju tragedije, Edipa odlučuje da pogleda komad i uvjeri se lično koliko siže liči na zavjeru poštanskog roga iz njene stvarnosti; pripovjedač nam ostavlja i odredbu vremena *sledećeg dana* kako ne bi došlo do još veće pometnje u praćenju ove gusto isprepletene radnje. I novi odlomak tipografski ukazuje na protok vremena koji pokriva tekstualna praznina.

Iako je ponovo sreća Majka Falopijana i uspjela da sledi tekst *Kurirove tragedije* do izvesne granice, ti nastavci nisu je ništa više uznemirili od ostalih otkrovenja koja su odjednom nagrnula u velikom broju... (OB49: 80)

Na prvi pogled, ovaj odlomak ne otkriva nikakav vremenski skok, ali kada se stavi u kontekst prethodne (kojom se završava ranije poglavlje), postaje jasno da prva rečenica novog poglavlja ipak implicira neodređen protok vremena u odnosu na završetak prethodnog poglavlja – u tom segmentu se govori o Edipi koju Mecger vozi automobilom jedne noći a na radiju se čuje program njenog muža. U počecima poglavlja poslije prvog vidi se vrlo često da je neko vrijeme priče naprosto izostavljeno, što je konvencija stara koliko i moderni evropski roman.

Postupajući prema uputstvima u oporuci, Mecger je angažovao tog prijatnog, pomalo adenoidnog aksperta da inventariše i proceni Invereritijevu zbirku maraka.

Jednog kišnog jutra, dok se izmaglica dizala s bazena, Mecger ponovo odsustvovao zbog nekog posla, Edipi je telefonirao taj Džingis Koen... (OB49: 92)

Ponovo se mjerenje vremena otežava neodređenim vremenskim prilogom *jednog kišnog jutra*, ali se ponovo olakšava traženje elipse novim odlomkom – i tipografska pravila su od koristi u vremenskom segmentiranju teksta, koliko god dimenziju vremena mnogi istraživači naracije jasno razdvojali od prostorne.

On dunu dvaput u pištaljku, a turisti, uz urlik, povukoše Edipu unutra u sumanutom napadu na bar. **Kad su se stvari smirile**, zatekla se blizu vrata s neprepoznatljivim pićem u šaci... (OB49: 108)

Turistički vodič kroz San Francisco pokazuje svojoj grupi zanimljivosti gradskog noćnog života, u šta se, nošena stihijom, upliće i Edipa ni kriva ni dužna, a ova elipsa najvjerojatnije pokriva izostavljeno vrijeme od nekoliko minuta.

Nastavila su da greju ruke oko nevidljive vatre. Edipa, da bi se osvestila, prestade da veruje u njih.

U nekom jeftinom meksičkom restoranu blizu 24. ulice, ... pronašla je deo svoje prošlosti u obliku izvesnog Hesusa Arabala... (OB49: 116)

U omamljujućoj potrazi za tajnom Tristera čitavog jednog dana i noći, junakinja sreće i grupu siromašne djece kako se igraju i pjevaju brojalicu koja malo liči na ime "Turn i Taksis", ne obraćajući pažnju na njenu "ispravku". Ne znamo koliko vremena prolazi dok ne dođe u meksički restoran, ali to je vjerovatno i bila autorova namjera, za razliku od elipsi koje se mogu vremenski izmjeriti. Pri tome, ovoliko odvojenih i haotično divergentnih specijalizovanih događaja doprinosi kolažnom utisku razmrskanog svijeta dok se čitalac, nekada s mukom, probija kroz Edipinu potragu.

"Vraćaš se u San Narciso?"

"Da, noćas."

"A pajkani?"

"Biću begunac." **Kasnije** nije mogla da se seti da li su rekli još nešto. (OB49: 141)

Peto poglavlje se završava prolepsom, ali ujedno i elipsom, kojoj opet ne možemo odrediti opseg – vrlo je moguće da *kasnije* pokriva i neko vrijeme izvan sižea, ili tačku unutar sižea nekoliko dana udaljenu od ovog razgovora Edipe i Muča.

Nekoliko narednih dana Edipa je provela po bibliotekama i u ozbiljnim razgovorima s Emorijem Borcom i Džingisom Koenom. Pomalo je strahovala za njihovu bezbednost, s obzirom na ono što se dogodilo svima koje je poznavala. **Narednog dana**, posle čitanja Blobovih *Putešestvija*, ona je, zajedno s Borcom, Grejs i postdiplomcima, prisustvovala sahrani Rendolfa Dribleta... (OB49: 155–156)

Udružena sa sažetkom, koji se vidi u prvoj rečenici, elipsa naglo mijenja tempo pripovijedanja i zaključujemo da izostavljeno vrijeme od jednog dana sigurno nije zaslužilo ni prepričavanje u nekoliko riječi. Kao dodatno izobličenje vremenske osi, u drugoj rečenici nalazi se interna homodijegetička analepsa.

Kad ju je Borc jedne večeri upitao da li bi mogao da dovede D'Amika, koji je predavao na Njujorškom univerzitetu, Edipa je odgovorila odrečno, isuviše brzo, isuviše nervozno. On to više nije pominjao, a nije, naravno, ni ona.

Doduše, **ipak je jedne večeri ponovo otišla** u “Skoup”, sama, uznemirena, na oprezu zbog onoga što bi mogla tamo da pronađe. (OB49: 161)

Ponovo se pred čitaočevim vremenskim pretpostavkama isprečuje neodredljiv izostavljeni period, za koji možemo nagađati da iznosi nekoliko dana, ali bez čvršćih dokaza od intuicije razvijene tokom čitanja romana – on sam okvirno pokriva period od kraja juna do kraja avgusta 1964. godine.

4.5.5. Kombinovani narativni tempo

Roman sa ovoliko meandriranja kao što ga ima u *Objavi broja 49* nikada ne bi postigao efekat iznenađenja čitalaca i stavljao na probu njihovo umijeće povezivanja dokaza, pa i vještinu čitanja između redaka, da se nekada na malom prostoru ne javljaju različite brzine pripovijedanja bez određene matrice i sheme ponavljanja. Jedan primjer postiže upečatljivo komičan efekat, prikazujući Edipu kako se oblači, a u nastavku obara bočicu laka za kosu:

Edipa se ušunja u kupatilo koje je imalo plakar u koji se moglo ući, brzo skide odeću i poče da stavlja na sebe skoro sve što je ponela na put: *šest pari gaćica u probраним 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, bebiplavi penjoar i staru kućnu haljinu od orlona.* ... Toliko se silovito nasmejala da se prevrnula i povukla bočicu laka za kosu. ... Bočica, zloćudno pišteći, odskoči od klozetske šolje i prošiša pored Mecgerovog desnog uha, promašivši ga za dlaku. Mecger se baci na pod u šćućuri se uz Edipu, dok je bočica nastavljala sa svojim karambolima; iz sobe je dopirao spori, duboki krešendo pomorskog bombardovanja, mitraljeza, haubica i oružja malog kalibra, krici i ispresecane molitve pešaka koji su umirali. (OB49: 36–37)

Kurzivom je obilježen tempo sažetka, pošto je nemoguće da je na sebe natovarila dvadeset kila odjeće za minut, a podvučeno je obilježen tempo scene, koji kombinuje scenu kao iz crtanog filma sa kricima iz drugorazrednog ratnog filma na televizoru u sobi. Pored toga što čitaocu nije potreban tempo scene za prikaz ovakvog oblačenja, te ga narator ubrzava, potonje smanjenje brzine doprinosi ne samo raznovrsnosti u tekstu, nego i pomnijem praćenju vidno burleskних događaja. Sažetak se u ovom slučaju javlja u obliku pjesničkog spiska, za koji Umberto Eko tvrdi da sugeriše beskraj (a nije konačan kao praktični spisak), a da je u ovakvom postupku kao prvo, pisac svjestan da ogromnu količinu stvari ne može pobilježiti, ili kao drugo, pisac uživa, čak i samo čulno, u ovakvom nabranju. (Eko 2013: 110) Nabranja koja premašuju pola stranice teksta kod Tomasa Pinčona ima na desetine, a i onih pozamašnih od 7–8 redaka ima na stotine, posebno u prva tri romana.

Negde u blizini Filmora, u jednoj praonici rublja, pronašla je simbol na oglasnoj tabli, među papirićima koji nude jeftino peglanje i čuvanje dece. „Ako znate šta ovo znači“, pisalo je, „onda znate gde ćete više doznati.“ Oko nje se miris hlora podizao put neba, poput tamjana. Mašine za pranje veša brektale su žestoko i

pljuskale. Osim Edipe, u praonici nije bilo nikoga i fluorescentne sijalice kao da su uz krik ispuštale svoje belilo, kojem je bilo posvećeno sve što njihova svetlost dotiče. (OB49: 119)

U toku psihodelične potrage koja traje cijeli dan i noć, Edipa se vuče po gradu ne bi li saznala išta više o zavjeri, a umor je neumoljivo sustiže; masni slog označava trenutak prije koga je neki vremenski period izostavljen, a odmah iza elipse stiže i scena, čime se brzina pripovijedanja drastično smanjuje. Inače, ova epizoda je protkana elipsama češće nego ostatak knjige, čime se smanjuje mogućnost povezivanja raznih događaja u jednu koherentnu nit.

Uzdrhtala, ona skliznu postrance ... začu ponovo iskreni, visoki glas svoje druge ili treće ljubavi iz koledža, Reja Glozinga, kako priča o svojoj brucoškoj matematici; **„dt“, neka Bog pomogne ovom istetoviranom starcu, takođe označava vremenski diferencijal, beskrajno mali trenutak u kojem se trebalo suočiti s promenom onakvom kakva jeste, ... kad brzina prebiva u projektilu iako je projektil zaustavljen usred leta, kad smrt prebiva u ćeliji iako je ćeliju samo namah posetila.** ... *Oprostila se od njega, sišla niza stepenice, a onda produžila u smeru koji je označio. Ceo jedan sat tumarala je među neosunčanim, betonskim potpornim stubovima autoputa...* (OB49: 126)

Kada se sretne sa deliričnim starim mornarom koji žudi da pošalje ženi pismo tajnom poštom, Edipa se prisjeća događaja iz mladih dana, koji u tekstu pravi pauzu (označenu masno i podvučeno), kao da je analogan matematičkom razmatranju pojma „ Δt “, infinitezimalnog intervala u kome vremena ima tako malo da se može smatrati nulnim; odmah potom slijedi naglo ubrzanje i u trenutku saznajemo šta je radila sat vremena po izlasku iz zgrade.

Želela je da joj Hilarijus objasni da je delimično prolupala i da joj je neophodan odmor, i da ne postoji nikakav Tristero. Takođe je želela da dozna zašto je šanse da ipak bude stvaran ispunjavaju tolikom grozom.

Pristigla je pred Hilarijusovu kliniku ubrzo posle zalaska sunca. U njegovoj kancelariji kao da nije gorelo svetlo. Grane eukaliptusa njihale su se u velikoj struji vazduha, koja se slivala nizbrdo, usisavana večernjim morem. Negde na polovini popločane staze trže je insekt koji joj glasno prozujua pored uva, a odmah potom začu se zvuk pucnja. ... Ona jurnu do staklenih vrata, otkri da su zaključana a predvorje u mraku. Edipa uze kamen koji je ležao pored leje sa cvećem i zavitla ga ka vratima. (OB49: 129)

Na vrlo malom prostoru sreću se čak tri narativna tempa, a čak i kraj prvog paragrafa mogao bi se proglasiti pauzom, imajući u vidu da se unosimo u junakinjine misli i tako se gubimo iz fizičke stvarnosti. Elipsa stiže na početku drugog odlomka, pokrivajući nebitni period vremena Edipine vožnje do psihijatrove klinike, dok je odmah prati pauza, stvarajući antitezu u brzini pripovijedanja; tempo se opet munjevito mijenja i zadobija karakteristike scene, u kojoj se događaji bliže grubom i predvidljivom humoru crtanog filma.

„On je bio neobično moralan čovek. Gotovo da nije osećao nikakvu odgovornost prema reči, zaista, ali je zato bio uvek dosledno veran nevidljivom polju koje okružuje dramu, njenom duhu. Ako je neko mogao da prizove tog istorijskog Vorfingera kojeg tražite, onda je to bio Rendi. Niko koga poznajem nije bio toliko blizak mikrokosmosu te drame, koji je okruživao živi Vorfingerov duh.“ (OB49: 147)

U navedenom odlomku, koji poslije Dribletovog samoubistva izgovara profesor Borc, očituju se dva različita tempa, ali samo ako apstrahujemo to što ove rečenice pripovijeda lik iz teksta – kada ne bi bilo navodnika, radilo bi se o sažetku (Dribletovog života kao vjernog poštovaoca izvornosti dramskih tekstova), a kada posmatramo govor lika kao dio dijegeze, nedvosmisleno se radi o sceni, koja traje jednako u stvarnosti koliko i u romanu.

Ona mu brzo ispriča, ne potrošivši više od jednog minuta, sve što je doznala o Tristeru, šta se desilo Hilarijusu, Muču, Mecgeru, Dribletu, Falopijanu. „Ti si“,

reče ona, „jedini koga još imam. Ne znam kako se zoveš, ne želim da znam. Ali moram da doznam da li su oni to dogovorili s tobom. Da me slučajno sretnoš i ispričaš mi priču o poštanskoj trubi. ...“ (OB49: 171)

Hvatajući se za posljednju slamku logike, Edipa poziva bar u kome je srela anonimnog inamorata, nadajući se da joj može dati objašnjenje kao neko bliži izvoru „zavjere“, i ne uzima previše vremena da mu da rezime dosadašnjih događaja, koji su čitaocu sasvim svježi; poslije sažetka slijedi scena, kakvom brzinom se predstavljeni govor obično i kreće. Osim ovih primjera kombinacije tempa, postoje još i mnogi drugi, ali se ne nalaze na ovakvoj međusobnoj blizini, a i neki prethodno analizirani u izolaciji stupaju u odnos sa drugim brzinama naracije, te bi stvarali utisak dosade dok se razmatraju drugi put na malom razmaku u poglavlju.

III

4.6. Učestalost

Ženetova treća potkategorija vremena, učestalost, istražuje odnos između broja puta za koji smatramo da su se događaji desili u svijetu priče i broja puta koji su pripovijedani. Iako neki autori (Jahn 2010c: 189) smatraju da postoje tri osnovne mogućnosti – singulativna (prepričavanje jednom onoga što se dogodilo jednom), repetitivna (prepričavanje više puta onoga što se dogodilo jednom) i iterativna (prepričavanje jednom onoga što se dogodilo više puta), sam Ženet daje dvostruku binarnu opoziciju učestalosti po kriterijumu broja opisivanja i broja događanja:

- 1) prepričavanje jednom onoga što se desilo jednom
- 2) prepričavanje n puta onoga što se desilo n puta
- 3) prepričavanje n puta onoga što se desilo jednom
- 4) prepričavanje jednom onoga što se desilo n puta (Genette 1972: 146–147)

Razlika između Janovog i Ženetovog shvatanja najvjerojatnije dolazi zato što Jan pod repetitivnu kategoriju možda svrstava i Ženetov obrazac broj 2, mada se primjeri (koliko god izgledali banalno) mogu pronaći i za ovakav postupak, kao prekinuta priča Sanča Panse o pastiru koji nalazi ribara da mu preko rijeke preveze trista koza u prvom dijelu *Don Kihota*: „Uđe ribar u čamac i preveze jednu kozu; vrati se i preveze drugu, opet se vrati i opet preveze jednu. ... Nastavljam, dakle, i kažem da je mesto za iskrcavanje na drugoj obali blatnjavo i klizavo, pa je ribaru trebalo mnogo vremena da ode i da se vrati. Pri svemu tome, vratio se po još jednu kozu, još jednu i još jednu.“ (Servantes 1998a: 204–205)

Korpus koji će služiti za istraživanje Pinčonovog predstavljanja učestalosti sastoji se od njegovog najdužeg romana, *Protiv dana*, sa obimom od 1220 stranica u mekom povezu (paginacija se razlikuje i ne daje toliku vrijednost u slučaju tvrdo uvezanog izdanja). Sasvim je na mjestu reći da se više pogodnih primjera odnosa singulativnosti i iterativnosti nalazi u *Mejsonu i Diksonu*, ali je on po drugom aspektu vremenske teorije već obrađen. Dalje, roman *U potrazi za izgubljenim vremenom* ogroman je majdan primjera koji se upravo zasnivaju na igri sa vremenom, pouzdanošću fokalizatora i/ili pripovjedača i pripovjednom percepcijom događaja iz Prustovog modelovanog svijeta, i teško je pronaći sve analogne primjere Ženetovih kategorija u nekom drugom romanu. Francuski teoretičar kaže da klasično pripovijedanje sve do Balzaka obiluje iterativnim odlomcima koji su skoro uvijek funkcionalno podređeni singulativnim scenama, za koje iterativni odlomci daju neku vrstu informacionog okvira ili pozadine: „Godine 1819, pred sumrak, sredinom novembra, velika Nanon *upalila je* vatru prvi put.“ (Genette 1972: 148) Primarnu pažnju čitalac *Evgenije Grande* obraća na singulativnu radnju, a iterativ se čak i gubi u opisu i ne nosi značenje događaja, što se i danas viđa vrlo često u detektivskoj ili trilerskoj prozi, veoma zastupljenoj po broju prodatih primjeraka knjiga (što svakako utiče na kolektivnu percepciju čitalaca da je događaj samo rapidna izmjena stanja, a ne i stanje kao takvo). Za roman *Protiv dana* možemo reći sa sigurnošću da se pripovijeda dominantno kroz singulativne scene, na primjer: u Koloradu u posljednjoj deceniji XIX vijeka anarhistu Veba Traversa ubiju plaćenici industrijalca Skarsdejla Vajba, njegov sin Kristofer (Kit) od Vajba dobije stipendiju da studira fiziku na Jeju,

potom ode u Britaniju i tamo se upozna sa šašavim članovima tajnog društva koje se bavi idejama kvaternionskog prostora, a da bi se kasnije sklonio od Vajbovih likvidatora, napusti Evropu i doputuje do Kašgara u Centralnoj Aziji. Iako se ovim prikazom ne iscrpljuje ni četvrtina sižea u romanu, jasno se vidi da su se glavni događaji odigrali u vrlo kratkom roku, a da između njih stoje manje zanimljive i (za potrebe ovakvog sažimanja) odbacive faze od nekoliko mjeseci ili godina.

U okviru učestalosti Ženet razlikuje tri glavne karakteristike, u zavisnosti od toga na koji njen aspekt pripovjedač stavlja akcenat (neznatne modifikacije u ovom tekstu nastale su da se izbjegne dvosmislenost imenice *nedjelja*):

- (1) determinaciju – pokazatelj dijahronijskih granica nekog niza (npr. ljeta 1890. godine, od kraja juna do kraja septembra)
- (2) specifikaciju – ritam ponavljanja događaja u nizu (npr. svakog četvrtka tog ljeta)
- (3) ekstenziju – sintetično trajanje jedinice koja se u vidu *četvrtka* može protezati na 24 sata, ili od ustajanja do odlaska na spavanje (Genette 1972: 157–158)

Determinacija može biti određena, kada se radi o poznatom vremenskom periodu (*proljeće, godina, sedmica* itd), a takođe i neodređena, kada granice vremenskog perioda nisu jasno naznačene (*čitave jedne godine, neznano koliko dana* itd). Za specifikaciju važi ista binarna razlika, pa se nalazi u određenom (*svaki dan, svake nedjelje*) ili neodređenom obliku (*ponekad, nekim danima, često*), a ekstenzija po sebi zahtijeva za red veličine snažnije fokusiranje na jednoj jedinici vremenskog niza, što je karakterističnije za Ženetov primarni izvor (roman Marsela Prusta) nego za korpus ovog istraživanja. Kada se javi u tekstu, ekstenzija se već nalazi u određenom obliku, jer je autor prinuđen da najkraću jedinicu učestalosti omeđi nekim pokazateljima, kao npr. *od buđenja do silaska na doručak*, ili još eksplicitnije: *od osam do devet sati*. Bez kakvog-takvog vremenskog određivanja početka i kraja radnje, ne bi se ni stekli uslovi za obrazovanje ekstenzije, što ne važi za dva prethodna nivoa učestalosti.

U romanu *Protiv dana* pripovijedanje se uglavnom odnosi na događaje koji su se odigrali prije samog čina naracije, te se oni najčešće opisuju prošlim prostim vremenom (engl. *Past Simple*), dok se u nekom omjeru javlja i progresivni oblik (engl. *Past Continuous*), kada je potrebno naglasiti da je radnja trajala intenzivnije tokom perioda obilježenog singulativnim dešavanjima (za koja se po definiciji koristi preterit prosti). Uzimamo jedan primjer singulativnih događaja koji se prepričavaju u preteritu prostom:

Margaret *picked up* the scissors and *ran* at her accuser. (Abbott 2010b: 341)

Prevod na srpski mogao bi glasiti: „Margaret *je uzela* makaze i *jurnula* na optužioca.“ Pored perfekta, postoji i druga mogućnost, vrlo česta u prevodilačkoj praksi zasnovanoj na književnom registru, a to je srpski aorist: „Margaret *uze* makaze i *jurnu* na optužioca.“

Trajni prošli oblik javlja se dosta često u sprezi sa prostim, budući da se trajanje jedne radnje u odnosu na drugu niti može uvijek podudariti, niti je zanimljivo za percepciju čitaoca, koja bi se u slučaju jednog glagolskog vida automatizovala:

Strolling among the skyships next morning, beneath a circus sky which *was* slowly *becoming crowded* as craft of all sorts made their ascents, renewing acquaintance with many in whose company, for better or worse, they had shared adventures, the Chums were approached by a couple whom they were not slow to recognize as the same photographer and model they had inadvertently bombarded the previous evening. (ATD: 29)

Šetajući se među dirizablina sutradan ujutro, pod nebom nalik na kružni tok, koje *se* polako *zакrčivalo* dok su letjelice svih vrsta sletale, obnavljajući poznanstvo sa mnogima u čijem su društvu, uza sve dobro i loše što to sobom nosi, dijelili avanture, Pustolovima je prišao par koji su odmah prepoznali kao istog fotografa i manekenku koje su omaškom bombardovali prethodne večeri.

Kada uporedimo kurzivirane riječi na oba jezika, primjećujemo aspekatsku korespondenciju, tj. da i u srpskom i u engleskom radnja zahvata više od jednog trenutka, pa se ne može precizno izraziti u obliku Past Simple (engleski) ili svršenim perfektom (srpski). S druge strane, mnoge radnje nesvršenog vida mogu se iskazati engleskim preteritom prostim ukoliko se nalaze u zavisnim klauzama (klauza “**as** craft of all sorts *made* their ascents” jasno se vidi kao zavisna, pa oblik trajnog glagola “as craft of all sorts *were making* their ascents” i nije nužan). Sama aspekatska forma Past Continuous već je prethodno uvela ekvivalenciju u glagolskom vidu, koju veznik *as* semantički održava. U cjelokupnom romanu *Protiv dana*, dakle, nailazi se i na trajne prošle radnje iskazane preteritom prostim, čime se uviđa njegova dvostruka upotreba – za kratke singulativne radnje i za uobičajene radnje u prošlosti, koje traju duže nego intenzivne radnje opisane trajnim prošlim oblikom. Čak se i neke intenzivne radnje, koje su trajale minutima, pa je logično očekivati neki *-ing* oblik, saobražavaju po formi preteritu prostom uz odgovarajuće priloške odredbe. Tako na primjer veleindustrijalac Skarsdejl Vajb dolazi na Čikašku izložbu (na kojoj se nalaze i simpatične mlade balondžije Slučajni pustolovi), i obavlja niz radnji koje bi u teoriji valjalo modelovati trajnim prošlim oblikom:

As usual, he *was* in disguise, accompanied by bodyguards and secretaries. He *carried* an ebony stick whose handle was a gold and silver sphere chased so as to represent an accurate and detailed globe of the world... A sealed motor conveyance *awaited* him, and he was translated as if by supernatural agency to the majestic establishment defined by State, Monroe, and Wabash. (ATD: 35)

Kao i obično, *bio je* prurušen, u pratnji tjelohranitelja i sekretarica. *Nosio je* štap od abonosa čije drška je bila zlatna i srebrna sfera izdubljena tako da predstavlja tačnu i detaljnu kuglu zemaljsku... *Čekala su* ga hermetički zatvorena motorna kola, i prenijet je kao natprirodnom silom do veličanstvenog hotela omeđenog ulicama Stejt, Monro i Vobaš.

Glagoli *carried* i *awaited* označavaju radnje za koje bi se očekivao trajni prošli oblik, ali njima prethode i uobičajena priloška odredba vremena i glagol *be* kao kopula proste predikacije, što preteritu prostom omogućava da se formalno nastavi u tekstu i opisuje radnje koje su trajale kraće od uobičajenih a duže od singulativnih. Pinčon često stvara spregu raznih gramatičkih konstrukcija i prostih glagolskih oblika da bi ih ustalio u značenju za koje školske gramatike obično preporučuju trajni oblik, pa se na primjer služi konstrukcijom modalni glagol *would* (tipično ponašanje u prošlosti) i glavni glagol, *used to* i glavni glagol, i vrlo širokim spektrom vremenskih priloga, uz koje se značenje „podrazumijevanog“ narativnog oblika za prošle singulativne događaje sasvim jasno modifikuje u iterativno ili trajno.

4.6.1. Neodređena determinacija

Pošto Ženet prvo razmatra osobinu determinacije, njome ćemo se prvom i pozabaviti u pregledu Pinčonovih primjera, kao najobuhvatnijim vidom učestalosti:

Razgovarali su o Duševnoj bolnici Sjevernog Ohaja, nekoliko milja jugoistočno od grada, u kome su trenutno bili smješteni neki od nezgodnijih naučničkih smetenjaka kojima se Klivlend *ovih dana* brzo punio, entuzijasta odasvuda iz zemlje i inostranstva... (ATD: 66)

Kada Merl Rajdaut ode iz Čikaga u Klivlend da provjeri kako napreduju eksperimenti sa brzinom svjetlosti kroz etar, zaustavi ga policajac koji rutinski pretresa strance, jer se u kraju pojavio desperado Blinki Morgan; naravno, predstavniku zakona naučni aparati učine se sumnjivo i izusti da je Merl novi kandidat za bolnicu Njuburg. Determinacija je relativno nejasna, te se može tumačiti i u rasponu od nekoliko sedmica, ne samo dana.

Do trenutka kada je *Nezgoda* ponovo bila spremna da se vine u nebo, rasprava o pramčanoj figuri razriješena je drugarski – momci su se složili oko odjevne prilike žene, možda više majčinske nego erotične – *izvinjenja su razmjenjivana, ponavljana*, na kraju do zamorne dužine, onda se javila potreba za novim

izvinjenjima za ova ponavljanja, a radni dani su se zasitili isključivo nebeskim zadacima. (ATD: 125)

Dječaci iz posade dirizabla prethodno su se sporječkali oko izgleda figure na šiljku broda, pa su se ipak složili oko tog bitnog detalja; iz kurziviranih glagola, pogotovo u originalu (*reiterated*), vidi se da su radnju obavljali intenzivno, ali se ne razaznaje tačno koliko dugo; opet se može samo pretpostaviti dužina perioda po prvom redu citirane rečenice.

„Da ti kažem. Kolfaks je *nekada radio za mene* dolje u kancelarijama u Perl stritu, ljetni raspust, pedeset centi na sat, daleko više nego što je zaslužio. ...“ (ATD: 175)

Na kampusu Univerziteta Jejl Skarsdejl Vajb objašnjava Kitu Traversu koliko je razočaran svojim sinom Kolfaksom, pa je krenuo u potragu za nasljednikom izvan direktne krvne linije; ne saznajemo koliko vremena je (i koliko često) mladić proveo radeći za oca u svojstvu potrčka, ali se prepoznaje uobičajena završena radnja, kojoj kao najjasniji indikator stoji odredba *ljetni raspust*. Uz determinaciju, u označenom dijelu ovog primjera nalazi se i eksterna iteracija, koja se sastoji od iterativnog odlomka ubačenog u singulativnu scenu; taj odlomak pokriva daleko veći vremenski segment nego scena u kojoj se nalazi (Genette 1972: 149–150), kao što je ovdje slučaj (scena od desetak sekundi sa pomenom radnje koja se učestalo odvijala godinama).

Obroci su posluživani *tokom čitavog dana i noći*, u skladu sa tajanstvenim rasporedom i sistemom izmjena u meniju, u trpezariji ogromne studentske menze... (ATD: 459)

Na Univerzitetu Kendlbrau održava se međunarodna konferencija o putovanju kroz vrijeme, kojoj prisustvuju i mlade balondžije; zbog velikog bogatstva sponzora ovog događaja, jede se i pije bez prestanka. Na ovom mjestu, protivno običnom značenju frekventativa *danju* i *noću*, radi se o determinaciji, ne o specifikaciji, pošto nema nikakve pauze između obroka, koji idu kao na traci.

Jedno večer, blizu Folksgartena, Siprijan je bio na ulici neobavezno lutajući, kada je do njega iz ne odmah poznatog pravca dopro hor muških glasova promuklih od višesatnog ponavljanja pjesme „Vitez Georg – živio!“, stare svenjemačke himne, a ovdje u Beču, *ovih dana*, i antisemitske. (ATD: 786–787)

Agent Siprijan Lejtvdud, stacioniran u Trstu, povremeno odlazi u Beč, gdje se početkom XX vijeka politička situacija povodom njemačkog ujedinjenja zaoštava do šovinizma prema Jevrejima, a ni drugi negermanski narodi nisu uživali puno bolji položaj u tako zadojenom javnom mnjenju. Sintagma *ovih dana* opet ne mora značiti samo determinaciju u rasponu od nekoliko dana, već i mjeseci.

U tom trenutku bili su u Laguni među Izgubljenim zemljama, Skarsdejl pod vodom a Foli na površini u maloj kaorlini opremljenoj za ronjenje. Milioner, obučen u gumena crijeva i mjedenu kacigu, bio je zaronjen i pregledao mural, koji je vijekovima sačuvala ispod talasa neka tehnika glaziranja sada izgubljena za historiju, pripisan (sumnjivo) Marku Zopu, i poznat nezvanično kao Pljačka Rima. ... Haruspeksi odjeveni kao renesansno sveštenstvo *grčili su se i mahali šakama* na nebo uskomešano olujom, lica u agoniji od pare koja se diže iz svježih crvenih iznutrica. *Trgovci su visili naglavačke* obješeni jednom nogom za jarbole brodova, konji ustravljenog plemstva u bježaniji *mirno su okretali glave* na vratovima gipkim kao zmije da ugrizu jahače. *Vidjeli su se seljaci kako mokre na starješine*. ... Brežuljci drevne prestonice *spuštali su se i podizali* dok nisu opustjeli kao Alpi. (ATD: 815)

Prvi adverbijal obavještava čitaoca o tome da Vajb, pored mnogih drugih megalomanskih akcija kupovine, trenutno (ne znamo najtačnije kada) radi nešto specifično i jedinstveno. Kada pronade mural iz XV vijeka, pripovjedač ga opisuje kao da se na njemu zaista odvija neka vremenski omeđiva radnja, i od primjerka vizuelne umjetnosti stvara iterativnu sekvencu, kao da se radi o filmu gdje se radnje zaista i odvijaju dovoljno dugo i učestalo da bi se mogle opisati nesvršenim glagolskim vidom. Zanimljivo je da i Ženet u

Prustovom romanu nailazi na sličan primjer portreta koji se opisuje iterativno, ali je ta slika primjer interne specifikacije (nekih dana lice izgleda sivo, a nekih sjajno i veselo); u ovom slučaju, ne može se raditi o specifikaciji zbog odsustva priloga učestalosti, ali prvi adverbijal nagovještava da se mural vezuje za pojavu determinacije (u nekom vremenskom odsječku lik gleda sliku, a na njoj figure obavljaju doljenavedene radnje). Može se reći da je Pinčon dao maestralan primjer interne iteracije, koji prelazi sa jednog dijegetičkog nivoa na drugi.

A i izgledalo je da tu nešto *uvijek* vreba, iako Dali nije bila sigurna šta je. Nekada su princezu viđali kako se živahno prepire sa bezbjednosnim detaljima porodice Sponđatosta okačenim po obližnjim ulicama... (ATD: 821)

Avanturi sklona Dalija Rajdaut u Veneciji se upoznaje i sa predstavnicima plemstva, u čijoj kući jedne zime počinje da boravi; u maniru gotske proze, Pinčon uvodi i motiv tajanstvenih pojava u zamku, koje bi se mogle protumačiti na više načina. Prilog *uvijek* vrlo je neodređenog trajanja, ali zbog obuhvatnog značenja nije frekventativ, kao podvučeni prilog *nekada* u narednoj rečenici – ovo je složenija pojava u kategoriji frekvencije, kada na malom prostoru vidimo i determinaciju i specifikaciju.

4.6.2. Određena determinacija

U knjizi od ovoliko stranica i sa nekoliko pripovjednih tokova – rudarskim tegobama u Koloradu, mladanim balondžijama kao iz adolescentskih romana, tajanstvenim društvima špijuna i matematičara, naučnim i privrednim zavjerenicima – čitaočeve koordinate moraju se sačuvati od potpunog haosa preciznijim pripovjedačevim napomenama o vremenskim okvirima radnje, koje se naizmjenično (ali naravno, nemodularno) pojavljuju sa neodređenima. Narator dozvoljava čitaocu blagu slobodu učitavanja koliko često se neki događaj odvijao kada mu ponudi neodređenu determinaciju, i utiče na brzinu čitanja teksta ukoliko se čitalac posluži spoljnim izvorima pri tumačenju mnogobrojnih istorijskih referenci.

Tokom zime, iako je izgledala kao bilo koja čikaška zima, to jest, verzija pakla na minus dvadeset, Lu je živio što je štedljivije mogao... (ATD: 45)

Na nekim mjestima javljaju se i vremenski određeniji adverbijali, kao ovaj koji čitaocu daje približno tačan raspon odsječka u životu osmatrača Luisa Basnajta iz čikaške detektivske agencije – determinacija očito obuhvata tri ili više mjeseci koliko zima u tom gradu traje.

Godinama kasnije, pričale su se priče u Koloradu o zadivljujućem, prevratničkom navečerju Četvrtog jula 1899. godine. (ATD: 108)

Rečenica analeptički uključuje dinamitašku akciju Veba Traversa 3. jula 1899. godine, kada je sa još jednim saradnikom u vazduh digao željeznički most u blizini rudarskog gradića Telurajda; ono važnije za pitanja frekvencije jeste determinacija koja pokriva sigurno pet ili više godina neprekidne priče (ne znamo koliko učestale) o tom događaju. Sličnih prikaza događaja ili ljudi koji kao da se rastežu kroz prostorvrijeme, i nisu dati u „fotografskoj“ nego u „filmskoj“ projekciji, ima podosta u ovom romanu, Pinčonovom prilogu raspravi o prirodi četvorodimenzionalnog prostora. Za razliku od ranih grčkih filozofa, koji su postajanje zamijenili bivstvovanjem i tako otpočeli specijalizaciju vremena (De Bourcier 2012: 119–120), Anri Bergson je tvrdio da svaka specijalizacija vremena pada na testu hvatanja prave suštine vremena (De Bourcier 2012: 113). Ovaj primjer ilustruje nepobitnost vremenskog kontinuuma, a ne niz trenutnih (i različitih) događaja koji su uhvaćeni u svojim odsječcima prostorvremena – ezoteričar Petar Uspenski smatrao je da su naša trodimenzionalna tijela samo poprečni presjeci četvorodimenzionalnog bića, a prozaista Kurt Vonegat šaljivo je opisao superioran pogled na svemir koji imaju stvorenja sa neke daleke planete: „Oni vide kuda se kreće svaka zvijezda, pa su nebesa ispunjena utanjenim i svijetlim špagetima. A Trafalmadorci ne vide ni ljude kao dvonožne stvorove. Vide ih kao velike stonoge – sa bebećim nogama na jednom kraju a staračkim nogama na drugom (De Bourcier 2012: 110).

Bilo je rano večer. Vrativši pozajmljeni diržabl u kompleks Slučajnih pustolova na kopnu, ekipa se okupila za večeru u bašti jedne prijatne gostionice u San Polu, pored slabo prometnog kanala, ili, kako je uski vodotok poznat Venecijancima, rija. Udate žene naginjale su se na balkončice da skupe veš koji se sušio čitav dan. (ATD: 276)

Balondžije po obavljenim zanimanjima idu na okrepu u tavernu, što sve traje otprilike onoliko koliko pokazuje prva rečenica (određena determinacija); dok traje večer, odvija se i druga kurzivirana radnja, koja u paru sa determinacijom tvori internu iteraciju, tj. radnja omeđena determinacijom ne prelazi vremenske okvire same determinacije, za razliku od primjera sa muralom dvije stranice ispred.

Doći će i čas kada će, vrativši se u pamet, moći da pita, s razlogom, zašto sam to želio toliko? iako se do tada činilo mjesecima da mu se život pomračio. (ATD: 359)

Kada sazna da na Jejlu više nije poželjan, štaviše, da mu prijete i likvidacija, Kit Travers razmišlja kuda bi mogao pobjeći od ljudi Skarsdejla Vajba, i pita se šta ga je uopšte navelo da pomisli kako pripada visokoj društvenoj klasi; pogrešno razmišljanje, izgleda, upravljalo je njegovim životom mjesecima, neznano tačno koliko, ali opet omeđivo vremenski.

Kako je ljeto odmicalo, privikavala se. (ATD: 646)

Dalija u Veneciji počinje da zarađuje za život, nakon što je napusti mađioničarska trupa za koju je nastupala, pa je prinuđena da se služi kartaroškim trikovima naučenim u djetinjstvu – ovaj period trajao je sigurno sedmicama, i adverbijal je, reklo bi se, slobodan od frekventativnog značenja.

Ponekad se pitala kako bi iskoristio američko svjetlo. *Satima* se sjedeći prepuštala nesanicima gledajući polja prozora osvijetljenih i bez lampi, hiljade ranjivih

plamenova i vlakana nošenih lelujavao kao morski talasi, izlomljene zakotrljane površine velikih gradova, dozvoljavajući sebi da zamišlja, gotovo se predajući nemogućnosti da ikad više igdje pripadne, *od djetinjstva kada je projahivala sa Merlom pored svih onih savršenih varošica, žudjela za svjetlima na obalama rječica i svjetlima koja ocrtavaju obrise mostova preko velikih rijeka...* (ATD: 653)

Dalija Rajdaut u Veneciji upoznaje slikara Hantera Penhaloua, koji odjednom počne da slika noćne teme, a ona mu izlazi u susret prilagođavanjem sopstvenog rasporeda. Prilog *satima* predstavlja određenu determinaciju, ali otvara i put za druge označene konstrukcije, koje obuhvataju znatno više vremena – u tom slučaju radi se o eksternoj iteraciji, pored već pomenute determinacije. Pojednostavljeno rečeno, u toku nekoliko sati sjedenja junakinja se prisjeća radnji koje su trajale danima, nedjeljama i mjesecima.

Poslije nekoliko godina lažnog puštanja u promet kroz mnoge ruke, što je uzrokovalo da u njegove spise uđe avetinjski karneval identiteta – vratio se svom đaćkom scenariju... (ATD: 783–784)

Izmišljanjima skloni Siprijan provodi nekoliko godina u Trstu nadzirući putnike koji se ukrcavaju na brodove za Ameriku, i pušta mašti na volju da mnoge ličnosti izmijeni po svom nahođenju, možda u opisu, možda u samoj registraciji identiteta, što ne saznajemo iz primjera – saznajemo svakako dužinu perioda koji mu je u tu svrhu poslužio.

Tačno od 7:17 ujutro po lokalnom vremenu 30. juna 1908. godine, Padžitnov je radio *skoro godinu dana* kao radnik po ugovoru za Ohranu, uz primanja od petsto rubalja mjesečno, za svotu koja je lebdjela na pretjeranom kraju izdataka za špijunski budžet tih godina. (ATD: 875)

U trenutku tajanstvene eksplozije nad Tunguskom, u blizini nulte tačke, samo na različitim stranama, nalaze se i posada ruskog balona *Velika igra* i Kit Travers sa svojim saputnikom Dvajtom Pransom; stavljajući na stranu njihov doživljaj istog događaja, jasno

se vidi determinacija koja se odnosi na Padžitnovljevo zaposlenje u carskoj tajnoj policiji, a protivno mnogim nejasnim vremenskim granicama u romanu, sada se može pročitati i minut u kome se period jedne radnje završava.

Trajalo je mjesec dana. Oni koji su ga smatrali kosmičkim znakom sagibali su se pod nebom svakog navečerja, zamišljajući sve pretjeranije katastrofe. (ATD: 903)

Sibirska eksplozija je razvila toliku energiju da je nebo nad zapadnim dijelom Evrope bilo primjetno svjetlije još do kraja jula te godine – najvjerojatnije narator i ne misli da se ovoliko svjetlosti moglo sasvim sakriti danju, a rasplamsati noću, nego ukazuje na stalnost povišenog broja luksa u prostoru.

Pored toga, tokom 1906. i 1907. godine, potrošeni su još uvijek nepoznati iznosi vremena i novca, da ne pominjemo nanese neprijatnosti, ... kako bi se osiguralo da do bilo kakvog anglo-ruskog sporazuma nikada ne dođe. (ATD: 977)

Velika i dugotrajna špijunsko-diplomatska igra nekoliko moćnih evropskih monarhija upravo se završavala ovih naznačenih godina, a u djeliću poslova učestvovao je i engleski špijun Derik Tejn, malo u Trstu, malo u Beču; determinacija je vrlo jasna, i javlja se bez oznake učestalosti, kao i u nekim prethodnim ilustracijama iz knjige.

Ali ubrzo je odgovorio drugi, mladi djevojački glas u višem opsegu, i sve vrijeme sumraka dva glasa su se natpjevala preko dolinice, nekad antifono, nekad zajedno u harmoniji. (ATD: 1061)

Profesor muzike Slipkout putuje sa ekipom mladih istraživača u Bugarsku kako bi se pozabavili problemom nepostojanja lidijskog modusa u balkanskoj narodnoj pjesmi; na prvi pogled, u ovom primjeru moglo bi se raditi i o frekventativu, tj. specifikaciji, ali ovoj rečenici prethodi odlomak u kome se objašnjava da je učenjak jednog dana bio napolju kasno i začuo glas tenora – adverbijal se odnosi na samo jednu radnju i ograničava je jasno po trajanju, a ne po učestalosti.

To ljeto je bilo za pamćenje po visokim temperaturama. Cijela Evropa se kuvala. Zrna grožđa pretvarala su se u groždice na lozi preko noći. Bale sijena već pokošenog i uplašćenog u junu palile su se bez iskre. (ATD: 1144)

U kontekstu prethodnih poglavlja romana, kao i u sprezi sa malo kasnijim pomenom jeseni 1914. godine u istom poglavlju, čitalac shvata da se radi o ljetu 1914 – pripovjedač očitito nije bio mišljenja da bi trebalo da percepciju pojednostavljuje dajući čitaocu eksplicitne vremenske koordinate, već ga je natjerao da internalizuje prostorvrijeme romana uz nenametljivi minimum datuma. Kada se čita roman sa tri ili četiri narativne linije, često se dešava da ne možemo precizno zaključiti u kojem vremenskom intervalu se odvija poglavlje jedne linije ako se isprepliće sa ostalima, pogotovo ako o engleskim balondžijama nismo čuli ništa na preko dvjesto strana teksta.

4.6.3. Neodređena specifikacija

Roman sa ovoliko glavnih i sporednih likova, ogromnim vremenskim rasponom koji je pokriven bez većih elipsi, nužno sadrži i pomene učestalosti pojedinih radnji, bilo da pripovjedač skreće čitaocu pažnju na dinamiku nove narativne linije bilo da ga podsjeća na prethodnu i „stare znance“ u istoj. Njihovo traženje u tekstu i poimanje tokom čitanja preduslovi su za pojačavanje i jasniju artikulaciju estetskog doživljaja svijeta koji Pinčon modeluje, a s obzirom na česte primjere neodređene determinacije, ne začuđuje što se javlja i pregršt odlomaka sa neodređenom specifikacijom:

Termini za obroke su *prečesto* bili pogodni da se obrate u demonstracije duboke, čak i smrtne neizvjesnosti, u zavisnosti od toga gdje je Majls toga dana bio da nabavi sastojke. *Nekada* je njegovo kvanje bilo majstorsko, *nekada* je bilo nejestivo, usljed lutanja duha čiji polaritet nije nikada bio sasvim predvidljiv od danas do sutra. (ATD: 123)

Na palubi engleskog balona počinje se osjećati uticaj spektralnih sila na Majlsa Blandela, koji radi i kao kuvar, pa se ireverzibilni procesi fizike negativno odražavaju na nepce njegovih drugova letača – ne saznaje se kojim danima i kojim časovima dominira dobro, odnosno loše kovanje, što povećava mogućnost slobodnog učitavanja od strane primaoca.

Pri obali je *obično* bilo čamdžija, koji bi prevozili putnike nakon što redovne skele privežu da zanoće – mogli su računati na stalan, ako ne već užurban, cjelonoćni saobraćaj... (ATD: 151)

Naučna ekspedicija na Island stiže u vrijeme kada se zima pomalja u vazduhu, pa se može pronaći manje brodara spremnih da voze kroz tjesnace, pogotovo noću; pripovjedač opet ne otkriva – niti je to od presudne važnosti – koliko često su čamdžije boravile na obali očekujući putnike i zaradu.

U luđim trenucima činilo se Luu da je čelična mreža živ organizam, koji raste iz sata u sat, i povinuje se nekoj nevidljivoj naredbi. Zaticao se kako leži na prigradskim prugama *u dubokim noćnim časovima*, između vozova, sa uhom na šinama... (ATD: 198)

Kada je 1894. godine došlo do štrajka u kompaniji Pulman, koji je paralisao većinu putničkog i teretnog saobraćaja zapadno od Detroita (Raveia 2012: par.3), Lu Basnajt je radio kao osmatrač u firmi „Istraživači Bijelog grada“ i noću skupljao terenske podatke; prva označena sintagma je neodređena, a druga određena specifikacija, što ovaj kratki odlomak čini prestavnikom složene specifikacije (Genette 1972: 158), iako su njeni članovi malo odvojeni ostalim tekstom. Pored ove karakteristike, gornji primjer daje i potencijalnu ilustraciju interne iteracije – ukoliko shvatimo da je adverbijal *u luđim trenucima* niz singulativa koji daju slojevitiji iterativ, u izvjesnom smislu pojam *trenutak* proširuje se radnjom *rasta*, koja traje naporedo sa trenutkom, ali ima prizvuk iterativnosti, tj. uobičajenosti u okviru singulativne scene. Za Ženeta ovakva iteracija postoji u okviru singulativne scene, kada se jedinstvena radnja prikazuje kao trajna i

paradigmatična (Genette 1972: 150). Ovo se mora uzeti sa rezervom, jer početni adverbijal u primjeru prvenstveno označava više radnji, a ne samo jednu.

Iako je vektorizam nudio prolaz u područja koja operativci sa Vol strita vjerovatno nikad neće shvatiti, a kamoli prodrijeti, ipak su se nalazili, smješteni nablizu *gdje god bi Kit pogledao*, Vajbovi stražari, sa ušima u lisnatoj zasjedi, kao da je Kit neka vrsta ulaganja... (ATD: 359)

Dok razmišlja o opasnosti koja mu prijete od Vajbovih likvidatora, Kit je svjestan da ga znanje matematike samo djelimično može zaštititi, a opasnost vreba odasvuda i to svakodnevno, što istaknuti dio i pokazuje – podrazumijeva se da neodređena specifikacija pojačava osjećaj tjeskobe i utiče na stalnu bojazan kod lika (a donekle i kod čitaoca koji lik prati).

Nekada je vonjalo po prašini i životinjama, *nekada* po mašinskom ulju koje se pregrijava, ne previše po baštenskom cvijeću ili domaćoj kuhinji. Ali sada su živjeli u lijepoj kolibici iznad šuma Unkompagre. (ATD: 406)

Rif Travers i njegova partnerka Estrela Brigs lutaju po zapadu SAD i sele se od grada do grada, živeći u nezavidnim uslovima, a pored toga podižu i bebu Džesija; kurzivom označeni prilozima su primjeri neodređene specifikacije, a podvučeni prilozima je neodređena determinacija, pošto su vjerovatno i likovi izgubili pojam o vremenu koje je prošlo od kako su otpočeli pristojniji život u planinskim zonama Amerike.

Nekada se osjećala kako da se suviše primakla ivici, roku, strahu da živi od pozajmljenog vremena. A uprkos svim zimama koje je pregurala i povrataka u dolinu i obalu rječice u proljeće, uprkos svem bjesomučnom danonoćnom jahanju kroz komoniku koje je raspršivalo gušaste tetrebe kao gromove slijeva i zdesna, ... opet nije mogla vidjeti sreću nikako drugačije nego kupljenu izlizanim nesretnim novčićem svih onih djevojaka koje se nikako nisu vraćale... (ATD: 732)

Estrela razmišlja o smislu života sa Rifom, u divljini i sa vrlo malim izgledima poboljšanja njenih materijalnih prilika, dok joj se život i sreća polako troše – prvi kurzivirani izraz, neodređena specifikacija, dobro služi svrsi zbunjenosti lika, a dva izraza koja se nalaze podvučena spadaju u određene specifikacije, koliko god i one bile nemoguće za tačno određivanje na nekoj lenti vremena.

Pored toga, tokom 1906. i 1907. godine, potrošeni su još uvijek nepoznati *iznosi vremena* i novca, da ne pominjemo nanesene neprijatnosti, ... kako bi se osiguralo da do bilo kakvog anglo-ruskog sporazuma nikada ne dođe. (ATD: 977)

Iako se ista rečenica ranije javlja kao primjer određene determinacije, označena imenička sintagma ukazuje na nesaznatljive sate i dane koje su raznoliki špijuni proveli tokom dvogodišnjeg perioda na svojim zadacima – ne znamo koliko često su radili, ni koliko je jedna iteracija tog rada trajala kada je do njega dolazilo.

Bila je Strasna nedjelja u Sijeri, još ledena noću ali podnošljiva danju. *Nekada* bi se sa planine probio povjetarac. (ATD: 1031)

Dok Frenk Travers boravi u Meksiku, gdje se pridružuje i revoluciji, ne izlazi mu se na puškomet vladinih jedinica, pa trpi oštru planinsku klimu; podvučena su dva primjera određene specifikacije, dok je primjer neodređene dat u kurzivu. Što se Strasne nedjelje tiče, ona bi se mogla smatrati determinacijom, sa tačno zadatim početkom i krajem.

Tu i tamo u narednim sedmicama zaticće sebe kako se pitaju – iako nikad nisu mogli naći vremena da to naprosto raščiste – da li je dozvola koju su osjećali dok je Siprijan bio s njima, sloboda da djeluju neobično, došla sa prebivališta u nekom svijetu koji će ubrzo prigrliti sopstveni kraj... (ATD: 1086)

Kada Rif, Jašmin i Siprijan pođu na mukotrpan put Balkanom, Siprijan se u jednom trenutku zamonaši u Bugarskoj, a Rif, Jašmin i novorođena Ljubica prolaze kroz buru Prvog balkanskog rata sve do sjeverne Albanije, i nije nikakvo čudo što narator

specifikaciju daje u neodređenom obliku. Ni podvučeni dio, neodređena determinacija, ne može biti ništa jasniji, osim ako ne pretpostavimo koliko je tačno dana trebalo da se partneri i beba domognu albanske obale Jadrana.

U tom trenutku se Lu konačno prisjetio bilokacije – kako se davno u Engleskoj *tu i tamo* čak zaticao kako skreće na ovim račvanjima po drumovima. (ATD: 1180)

Kroz cijeli roman provijava tema natprirodnog putovanja kroz prostorvrijeme, a skoro svi glavni likovi imaju parnjake (Lejk / Jašmin, engleske balondžije / ruske balondžije, profesor Renfru / profesor Verfner i tome slično), i bilokacija služi kao teško ostvariv princip na kome se grade mnoga čitalačka očekivanja – u slučaju prisjećanja da je bio na dva mjesta u isto vrijeme, nelogično je da se Lu zaista sjetio kada se to dešavalo. Subjektivno iskustvo takvog putnika kroz vrijeme odvija se u vremenu odvojenom od prolaska vremena u ostatku svijeta, tako da se u njegovom „ličnom“ vremenu događaji odvijaju u drugačijem slijedu od onoga u „spoljnom vremenu“ (De Bourcier 2012: 94). Svemir Minkovskog i Ajnštajna odbija postojanje jednog jedinog „Sada“ i razlikuje se time od statičnog parmenidovskog svemira (De Bourcier 2012: 119), po kojem kriterijumu i svemir romana *Protiv dana* pripada istoj viziji beskrajnog kontinuiteta i paralelnog postojanja više sadašnjih vremena u univerzumu koga primjećujemo samo jedan dio. Četvorodimenzionalnost teorije relativnosti prihvata ponovno uspostavljanje vremena, u stvari, višetrukih vremena, te i sljedstvenu relativizaciju bića (De Bourcier 2012: 114).

4.6.4. Određena specifikacija

Tekst ovog romana obogaćuju i određene specifikacije, koje poboljšavaju čitaočevu vremensku orijentaciju i uvode više hronološkog reda u poimanje radnji i postupaka koje preduzimaju likovi u svim podsizemima; tekst postaje utoliko složeniji ukoliko se nešablonski izmjenjuju razni primjeri obe kategorije binarne opozicije, kao što je bio slučaj i sa determinacijama.

Profesor je doslovce proživljavao napad mučnine. *Svaki put kad bi iskršlo Teslino ime*, ovo je bio predvidljivi ishod. (ATD: 37–38)

U razgovoru sa Skarsdejlom Vajbom, koji se žestoko protivi Teslinom visokonaponskom predajniku, profesor Heino Vanderžus sa Jejla pokazuje simptome naučne surevnjivosti i kompleksa niže vrijednosti pred drugim pronalazačem; ne saznajemo najpreciznije koliko često i koliko dugo se ova radnja dešava, ali je sigurno učestala.

Pošto ih je sada ostalo samo dvoje, Djus je ušao u period bez sna ili sa premalo sna. *Stalno se budio tokom noći. Jednom se probudio u ponoć bez izvora svjetla na nebu...* (ATD: 307)

Ubica Veba Traversa, Djus Kindred, oženio se Vebovom ćerkom Lejk, a njegov partner u zločinu Slout Fresno brzo ga je napustio, uplašen za život u slučaju da nadređeni plaćenici žele da likvidiraju njih dvojicu. Kurzivirani dio je određena specifikacija (iako manje određena nego da se radi o prilogu regularne frekvencije, kao *svakog dana* ili *svake noći*), a masni tekst upadljivo odudara od iterativnosti radnje svojom singulativnošću.

Svakog jutra prevozila bi se nadzemnom željeznicom na liniji Treće avenije, pila kafu u vagonu parkiranom ispod šina i odšetala do kancelarije Hopa Gunga da pregleda raspored skečeva, koji je imao težnju da se mijenja od danas do sutra... (ATD: 382)

Kada se ćerka Merla Rajdauta, Dalija, otisne u simulaciju trgovine bijelim robljem u Njujorku, pronalazi stan u relativnoj blizini Central parka, a prevozi se redovno u Kinesku četvrt, koja se nalazi južno, i nije preporučljiva za neprestano slobodno kretanje, pogotovo mlađim ženama. Oba primjera na malom prostoru spadaju u specifikacije – za prvi je izvjesno da pripada određenoj grupi, a drugi bi se (ako sintagmu shvatimo idiomatski) mogao smatrati neodređenom. Ako je shvatimo doslovno, tada i ona spada u

određene specifikacije, pošto se u kabaretskom poslu repertoar jako brzo mijenjao, posebno kada njime upravlja kineski preduzetnik.

Siprijan je stajao *naveče, u satu za povečerje*, tik izvan svjetla koje su bacali prozori kapele, i pitao se šta se zbiva sa njegovim skepticizmom... (ATD: 558)

Agnostika Siprijana Lejtvuda srećemo kasno u odnosu na druge glavne junake romana, i to na Univerzitetu u Kembridžu, gdje mu se usred mondenskog života mladog dendijskog, ispunjenog kriketom, pivom i sličnim mladalačkim hirovima, javljaju proplamsaji mističnog iskustva, s onu stranu konvencije i liturgije. Prilog *naveče* u originalu glasi *in the evenings*, i označava radnju koja se ponavljala u redovnim intervalima; čak ako i ne smatramo da je u pitanju određena specifikacija, naredna adverbijalna sintagma pojačava određenost vremena radnje, dok cijeli odlomak počinje napomenom da je na koledžu sada jesen – najvjerojatnije je redovno stajao kod crkve oko 8 sati naveče.

Kad god bi Kit naletio na bilo koga od ovih mladaca – što se činilo češće nego što bi slučajnost mogla objasniti – *uvijek* bi dolazilo do trenutka napetog prepoznavanja, skoro kao da je nekada nekako zaista pripadao maloj falangi... (ATD: 591)

Po prelasku Atlantika, Kit Travers stiže u belgijski grad Ostende, gdje se održava i kongres naučnika zainteresovanih za jednačine kvaternionskog prostora, iako su ovu teoriju već tada istiskivale vektorske jednačine; kako to kod Pinčona često biva, slučajno se upoznaje sa grupom van matematičkog domena – anarhistima koji se nazivaju „Mladi Kongo“, najvjerojatnije izmišljenima kao odjek organizacije „Mlada Turska“. Imajući u vidu da Kit u Belgiji provodi oko mjesec dana, možemo svrstati ove vremenske priloge u kategoriju određenih specifikacija, iako se taj zaključak nameće posredno iz detaljnog pročešljavanja poglavlja koja obuhvataju njegov boravak u toj zemlji.

Posadi *Nezgode* naređeno je da odleti u Brisel i oda poštu na pomenu generalu Bulanžeu, koji se održavao *svakog 30. septembra* na godišnjicu njegovog samoubistva... (ATD: 616)

Engleske balondžije tokom romana odlaze u Brisel samo jednom, a služba povodom ubistva francuskog oficira i političara održava se uobičajeno jednom godišnje (u ovom dijelu romana radnja se odvija ili 1904. ili 1905. godine). Vrlo su rijetka pominjanja tačnih datuma, i najčešće do njih dolazi kada pripovjedač nije ni u kakvom položaju da izmišlja i prekraja stvarnu istoriju, a u ovom slučaju u tekst ubacuje određenu specifikaciju.

Rusi, koji su se predstavljali kao Miša i Griša, nakon što su pribavili njegovu adresu, jednu kafanu u Devetom okrugu, ubrzo su tu počeli da ostavljaju poruke za Siprijana *oko jednom nedjeljno*, zakazujući sastanke u slabo posjećenim budžacima širom grada. (ATD: 786)

Prije nego što doprije u Trst, Siprijan je bio stacioniran u Beču, gdje se upoznao sa dvojicom ruskih tajnih agenata i brzo potpao pod prismotru; vremenska odredba koja je podvučena u tekstu ne modifikuje radnju koja je ravnomjerna kao časovnik, ali je neuporedivo specifikovanija nego prilog *ponekad* ili *s vremena na vrijeme*.

Od tada pa do Spasovdana, dana kada se Venecija *svake godine* vjenčavala sa morem, dok su dva mladića, jedan koji nikada nije zamišljao drugog, jedan koji je prevazišao bilo kakvo zamišljanje i sada se samo nadao da se ni za šta neće ispostaviti da je odveć „stvarno“, učvršćivala treću vezu u trijadi, obojica su se pitala koliko blizu „ljubavi“ se išta od ovog primicalo. (ATD: 991)

U Veneciji se između Siprijana, Jašmin i njenog partnera Rifa rađa erotska veza, žestok ljubavni trougao, koji se razvija od sredine aprila do kraja maja (nekoliko stranica ranije pominje se približna dekada aprila u tekstu); podvučeni prilog je određena determinacija, a kurzivirani spada u određene specifikacije – mjestimično se nailazi i na ovakva

obogaćivanja teksta koja potiču iz dvije različite potkategorije učestalosti po Ženetovoj klasifikaciji.

Svako jutro računovođa je uzimao kesu srebrnih bugarskih leva i odbrojao dvadeset pet. (ATD: 1061)

Istraživačka ekspedicija profesora Slipkouta u Bugarskoj radi na ograničenom budžetu, te mora voditi dosta računa o potrošnji sredstava – dobra strana ove nevelike sume jeste što se dodjela ponavljala redovno i često.

Stariji ovih dana, uz pomoć štapa, još uvijek šepajući nahereno u boj, držao je redovne nedjeljne službe u šatorima, a besjedio je i ponoćne propovijedi u prijateljskim salunima. (ATD: 1134)

Velečasni Mos Getlin, anarhistički propovjednik iz Kolorada, bodri svoju pastvu kada rudari u štrajku i njihove porodice budu istjerani iz kuća i borave čitavu zimu 1913/1914. pod vedrim nebom na ničijoj zemlji kod gradića Ladloua (Andrews 2008: 14); prva podvučena konstrukcija svakako je određena specifikacija, a i druga je bliža ovom polju nego neodređenom zbog približnog znanja o frekvenciji događaja.

4.6.5. Ekstenzije

Pred autora se u slučaju ovog narativnog postupka stavlja složen zadatak udvajanja ili čak utrajanja determinacije i specifikacije sa rasponom u kome se frekventativni događaj odvijao, te je logično što primjera ekstenzije nema na pretek u ovom romanu; jedna od osobina teksta *Protiv dana* upravo se i nalazi u nemogućnosti neporecivog vremenskog određenja svih segmenata radnje, koja teče u nekoliko paralelnih i isprepletenih tokova. Prvi primjer se nalazi na samom početku romana, koji, kao i kraj, prikazuje redovne aktivnosti balondžija na letjelici *Nezgoda*:

Od tog jutra, prije prvog svjetla, veselo izletničko mnoštvo aeromanijaka ove i one vrste sada je nastavljalo *cijeli dan* da jedri, do dugo po sumraku, kroz srednjozapadno nebo... (ATD: 15)

Dok se nalaze na Čikaškoj izložbi, a taj boravak traje desetak dana, Pustolovi se poduhvataju jedne te iste aktivnosti (specifikacija), koja se u nuklearnim vremenskim jedinicama odvija možda i desetak sati svakog dana. U nastavku teksta opisuje se niz dužnosti koje obavljaju u vazduhu, od kuvanja do instruktaze, od pjevanja do stražarenja.

Posjetioci vašara vidjeće brod iznad glave, a i neće ga vidjeti, jer na Sajmu, gdje su se čuda rutinski očekivala, ništa ovog ljeta nije bilo preveliko, prebrzo, previše fantastično opremljeno da ikoga zapanji *više od minut i po*, prije nego što se pojavi nova divota. (ATD: 40)

Balondžije su na Kolumbijskoj izložbi unajmljene i da patroliraju po nebu iznad Čikaga, kako bi osmatrali i kopno i jezero u cilju da spriječe moguće napade terorista; podvučeni dio primjer je determinacije, a kurzivirani je primjer ekstenzije, vrlo precizno određene.

Nešto se ipak činilo čudno. „Navigacija nije tako laka ovaj put,“ razmišljao je Randolph, pognut nad stolom sa mapama u blagoj začuđenosti. „Nouzvorte, sjećaš se starih vremena. Znali bismo *satima prije početka*.“

Vazduhoplovci se u jednom trenutku zapućuju u sjeverne predjele planete, gdje navodno postoji rupa koja vode u unutrašnjost Zemlje, te se i unutar njene mase može ploviti; nejasna je determinacija *stara vremena*, ali se preciznost ekstenzije poboljšava navođenjem tačnijeg perioda njenog protezanja.

Jedino otvoreno mjesto u ovo doba noći bila je Narvikova Sjevernjačka kuhinja „Spljeskavica“. Hanter je predvidio dugo čekanje. Ne samo da je red bio nepodnošljivo spor – često se nije micao *petnaest minuta* – ali kada se pomicao, napredovao bi samo za djelić prostora koji zahvata jedno jedino tijelo. (ATD: 151)

Potomak prvih tragača za islandskim dvolomcem, Hanter Penhalou, dočekaao je istraživački brod koji finansira Skarsdejlov sin Flitvud Vajb, a i priliku da se iskrade na njemu kao slijepi putnik. Podvučenu sintagmu možemo shvatiti kao specifikaciju jer prikazuje periodično stanje ili zbivanje, a kurzivirani dio se odnosi na sastavne jedinice dužih vremenskih perioda.

Noć prije nego što je Vulf otplovio, on, Rif i Flako stajali su na obali rijeke, ispijajući lokalno pivo iz flaša i gledajući kako pada noć, „bez težine kao udovičin veo“, primijetio je mladi Irac, „nije li prokletstvo lualice, ova čamotinja srca koju osjećamo svako veče u sumrak, uz sporu okuku rijeke u daljini vidljivu *samo na pola minuta*, hvatajući posljednje svjetlo, bremeniti gradom u svoj njegovoj gustini i čudesnosti, sa mogućnostima koje nikada ne mogu ni izbrojiti, a kamoli proživjeti ljudi poput nas, zar ne vidite, jer mi smo samo u prolazu, mi smo samo duhovi.“ (ATD: 421)

Kada lualica Rif Travers stigne u Nju Orleans, upoznaje anarhistički raspoložene ljude od akcije, bilo ideološke bilo dinamitaške; Irac Vulf Toun O’Runi odlazi u Meksiko da širi ideje nezavisnosti od autokratije, a noć ranije izgovara misao koja sažima jedan tužni vid lualačke sudbine, o suštinskim beskućnicima koji ne stižu da uživaju u bezbrojnim mogućim (paralelnim) svjetovima. Podvučeni dio je određena specifikacija, dok je kurzivirani tekst primjer ekstenzije. Što se tiče neostvarenih mogućnosti siromašnih anarhista, one su potpuno prihvatljive u relativističkom svemiru koji modeluje Pinčon, jer takvu protivrječnost dozvoljava i Ajnštajnova teorija čuvenim paradoksom blizanaca – kad se blizanac koji se u svemiru kreće velikom brzinom vrati na Zemlju, njegov brat biće stariji od njega. Gledano iz perspektive Aristotelove logike, koja ne dopušta relativizaciju postojanja, ovaj eksperiment je protivrječnost. Ako smo spremni da prihvatimo ovaj paradoks (naučno dokazan sedamdesetih), onda se u raspravu automatski uključuje i pluralitet vremenâ (De Bourcier 2012: 84). Ne samo ajnštajnovski, nego i fikcionalni svemir dozvoljava postojanje predmeta koji istovremeno i jesu i nisu – u romanu *Protiv dana* često se sreću likovi koji krstare po dvama svjetovima, a i mašine

koje omogućavaju put kroz vrijeme. Mladi Irac daje čeznutljivu naznaku nekog drugog sebe u kakvom paralelnom svemiru, što se uklapa u ideju multiverzuma, toliko iskorišćavanu i propagiranu u naučnoj fantastici. Prema Robinu Le Pojdevinu, multiverzum je zbir različitih odjelitih prostora, od kojih nijedan nije povezan sa drugim, i predmet u jednom svemiru nema nikakve odnose udaljenosti sa bilo kojim predmetom u bilo kojem drugom svemiru. Od jednog do drugog svemira ne postoji prostorni put. Ovi svemiri su uzročno sasvim izolovani jedni od drugih, što povlači tezu o nejedinstvenosti vremena. U njima se događaji ne mogu poređati vremenski (pošto nema uzročnosti), pa multiverzum nije samo zbir odjelitih prostora, nego i zbir odjelitih vremenskih nizova (De Bourcier 2012: 85).

Bilo je u stvari par različitih konstrukcija za Torvaldovski telegraf na prodaju dolje u Zapadnoj Simsovoj ulici, gdje je Merl počeo da baza *oko sat vremena dnevno*. (ATD: 510)

Na imaginarnoj lokaciji u američkoj preriji, kojoj je možda najbliža metropola bio Čikago, odvija se konferencija vektorista i kvaternionista, sa predvidljivim scenarijom stalnih peckanja između naučnih struja; naš stari poznanik Merl Rajdaut svake godine uživa u raspravama o vremenu i vremeplovu, a na tržnici koju pohađa nalazi se i poneki patent za komunikaciju sa tornadom koji ih stalno posjećuje i smatra se da je to ista prirodna pojava – pred kapijama univerziteta Torvaldu čak nude i žrtve pomirnice, predmete od metalnih ploča. Ekstenzija se vidi tek u sprezi sa podvučenom određenom specifikacijom, što opet pokazuje zavisnost ekstenzije od dvije obuhvatnije kategorije učestalosti.

Pokušavao je i sa drugim merdevinama, drugim poklopcima. Penjao se kroz ventilacione cijevi i sakrivao u rublju, ali ništa od toga nije valjalo *duže od pet minuta* u strogom, sivom vojničkom svijetu lišenom civilnih pogodnosti... (ATD: 582)

Dok Kit plovi preko Atlantika na linijskom brodu *Stupendika*, počne da njuška po unutrašnjosti plovila, i za divno čudo otkriva da se radi o brodu koji se može iz linijskog pretvoriti u bojni, i da se on sada nalazi u mašinskom odjeljenju broda *Car Maksimilijan*; koliko god pokušavao da izađe na civilnu palubu, to mu više ne polazi za rukom. Uslovno rečeno, podvučeni glagoli mogu se shvatiti kao specifikacije, a kurzivirana sintagma kao ekstenzija, u vezi sa radnjama koje prethodni glagoli modeluju.

Do sada je potamnijela od sunca, onako mršava i hitra, kose podrezane u gužvicu kovrdža dovoljno kratkih da stanu pod crvenu pletenu ribarsku kapu koja joj je noću služila i kao jedini jastuk – **ovih dana** se oblačila kao dječak i izbjegavala ikakvu mušku pažnju osim one koju su upućivali dječacima, iako je takve ptice prolaznice, obično pristigle *na noć ili dvije*, brzo dovodila u red. (ATD: 646)

Dali u Veneciji živi tegobno na ulici i snalazi se ponajviše koristeći sposobnosti u kartama, a i nevini izgled koji potencijalne pelješitelje zavarava i hvata u zamku; povučeni prilog shvata se kao specifikacija, masno otisnuta sintagma *ovih dana* je determinacija, a kurzivirani segment igra ulogu ekstenzije, ako uzmemo prethodne adverbijale vremena kao izraze dužih vremenskih perioda.

Derik Tejn, čije je ovdašnje šifrovano ime bilo „Dobri Pastir“, uspijeva da se pojavi otprilike svakih nekoliko mjeseci, uvijek dolazeći noću i u isti apartman u Metropolu, rezervisan za njega otkad je i hotel bio poznat kao Buon Pastore – nikada duže od jedne noći, a onda bi opet odlazio, u Zemun, obično na izlet u Zagreb, i na mjesta istočno čije ime se nikada nije naglas izgovaralo, manje iz opreza nego iz straha. (ATD: 792)

Špijun Tejn bavi se tajnim aktivnostima u Trstu, za šta mu je potrebna stalna baza od povjerenja; podvučeni priloški oblici, u skladu sa nesaznatljivim radnjama, imaju neodređenu karakteristiku i spadaju u specifikacije, dok kurzivirani dio u sprezi sa prilogom *nikada* predstavlja ekstenziju.

5. MODALITETI KOMENTARA, ODSTOJANJA I ZNANJA IMPLICITNOG AUTORA

Rasprava o uvjerljivosti narativnog predstavljanja događaja u pravom smislu počinje od Vejna Buta i njegove uticajne studije *Retorika proze* (1961), koja prva i daje termin podrazumijevani ili implicitni autor (engl. *implied author*). Mada se i But ograđuje od toga da je stvorio nepogrešiv organon kada je smislio ovaj izraz, dobro je podsjetiti se šta za njega samog ova komponenta pripovijedanja znači: „U nedostatku boljih termina nazvao sam pripovedača *pouzdanim* kad govori ili postupa u skladu sa normama dela (to jest sa normama podrazumevanog pisca); *nepouzdanim* kada to ne čini.“ (But 1976: 178)

Imajući u vidu da je u drugom poglavlju ove teze izložena Butova teorija uz pomoć sažimanja primjera iz njegovog programskog udžbenika, na njih se nećemo vraćati, nego ćemo se pozabaviti talasom reakcija koje je u polju književne nauke ovaj teoretičar izazvao. Pisac i kritičar Dejvid Lodž u informativnom članku iz 1966. godine „Retorika Vejna Buta“ (“The Rhetoric of Wayne Booth”) osvrće se na zasluge koje *Retorika proze* ima u pogledu jedne ranije, okoštale tradicije, koja se proteže od tvrdnje i prakse Henrija Džejmsa da se privid stvarnosti kao najuzvišenija osobina romana može najbolje izvesti uz potiskivanje prisustva sveznajućeg pripovjedača i prikazivanje radnje tako da se sagledava kroz stvoreni lik, centar svijesti, sa uobičajenim ljudskim ograničenjima (Lodge 1966: 4). Ovaj princip zaprijetio je da se, naročito u zemljama engleskog govornog područja, pretvori u dogmu, dok ga But nije podvrgao detaljnijoj provjeri – i autor koji radi u bezličnom modusu zna više nego njegovi likovi (kao i autor sveznajućeg modusa), a dok se bavi ljudskim radnjama, neminovno se bavi i moralnim značajem, čak i kada otvoreno odbija da se izjasni moralno, što je takođe vrsta stava o moralnim temama. Pošto u pripovjednom tekstu postoji više retoričkih relacija (prvo/treće lice, dramatisovani/nedramatisovani pripovjedač, posmatrač/djelatnik i slično), But malo jači naglasak baca na onu koju je smatrao manje doticanom u teorijskoj literaturi – odstojanje (engl. *distance*), i navodi ove skalarne jedinice i uloge u odnosu distance: pripovjedač i podrazumijevani pisac, pripovjedač i likovi, pripovjedač i norme čitaoca, podrazumijevani pisac i čitalac, podrazumijevani pisac i ostali likovi (But 1976:

174–177). Kao što se iz ovih relacija jasno vidi, postoje na različitim nivoima i grafički ih je kasnije vrlo uspješno predstavio Simor Četmen u poznatom tronivelarnom dijagramu, takođe pomenutom u drugom poglavlju, dok se sveukupnost komunikacije među nivoima očituje u samog procesu razmatranja prozne retorike, potkrijepljenog većim brojem primjera kod Buta.

Ovako kapilarna teorija nije mogla ostati bez odjeka u krugovima književnih praktičara, pa se već 1967. pojavio članak Filipa Grina „Tačka gledišta u *Blagu Pojntona*“ (Philip Greene, “Point of View in *The Spoils of Poynton*”), u kome pokazuje djelotvornost Butovih uvida. Imajući u vidu da se Džejmsova namjera izražena u *Sveskama* ne poklapa sa onom iz Predgovora njujorškom izdanju, a da opet ni jedna ni druga ne stoje u skladu sa karakterizacijom u samom tkivu romana, Grin kreće od negatora ostvarenosti Džejmsove prvobitne namjere, koji tvrde da su moralni ideali Fleda Več nemoguće visoki, da je ona u stvari prepredena djevojka koja ugrožava gospođu Geret i konačno pada kao žrtva sopstvenog ponosa i ambicija (Greene 1967: 359–360). Kako bi se u naraciji romana mnoge porodične i ljubavne tajne sačuvala od trenutnog čitaočevog saznanja, Džejms je od Fleda načinio reflektora, i tako ograničio čitaočev vidno polje na ono koje ima i Fleda. Time je stvorio prividni efekat odstojanja između „nepouzdanog“ reflektora i implicitnog autora, i otvorio put za sablasni milje *Okretaja zavrtnja* (Greene 1967: 361–362). Dokazi u prilog tvrdnji Vejna Buta nalaze se u cjelokupnom tkivu ovog i nekih drugih članaka, jer autor od početka postulira postojanje implicitne instance u pripovjednoj komunikaciji – tako navodi da sukob između Fledine želje i njenih obećanja postaje moralni centar njenih radnji, pa će izdati Ovena ukoliko otkrije osjećanja, dok umjesto toga izdaje gospođu Geret. Dok neki kritičari tvrde da je Fleda spletkarošica, Grin otkriva da implicitni autor nastavlja da podržava Fledu, zatvarajući odstojanje između sebe i reflektora (Greene 1967: 365–366). Pošto čitalac treba da razvije saosjećajnost sa Fledinim prikrivenim željama, rađa se sve veća potreba da čitalac osjeti autorovu posvećenost vrijednostima junakinje, kako bi ona bila vjeran reflektor njegovih stavova (Greene 1967: 367–368).

U druge značajne sljedbenike Butove teorije spadaju Džejms Bojd Vajt (James Boyd White), koji je sedamdesetih godina na neke američke univerzitete uveo praksu proučavanja „prava kao književnosti“, pri čemu se naglasak stavlja na pravo, a ne na

književnost, i ovaj način izučavanja oslanja se na uvide iz književne teorije i kritike kao bi pomogao u čitanju i tumačenju pravnih tekstova, posebno sudskih odluka (Dunlop 1991: 63), zatim naratolog Džejms Filan (James Phelan), možda i najpoznatiji Butov nastavljatelj, koji se udaljio od kontrolnog principa teksta kao pogledu na književno značenje koje uslovljavaju rekurzivni odnosi između autorskog dejstva, tekstualnih pojava i čitalačkog odaziva (Richter 2010: 58). Drugi poznati pripadnik ovog pravca, tzv. treće generacije Čikaške škole, Piter Rabinovic (Peter Rabinowitz), postulira da pripovijest stvara dvije vrste virtualne publike: autorsku (društvenu/interpretativnu zajednicu za koji je autor napisao tekst) i narativnu (zajednicu kojoj se obraća pripovjedač i za koju je fikcionalni svijet stvaran). Po njemu,iskusni čitaoci mogu protumačiti tekstove zato što sklapaju svojevrsan implicitni ugovor sa autorom, i u njihovoj društveno-interpretativnoj zajednici poznati su im detalji koje autor naglašava te iz njih izvlače najvažnija značenja (Richter 2010: 58).

Kao što u naučnom radu obično biva, javljali su se i suprotstavljeni glasovi, između kojih se može izabrati Ričard Volš, poznat po uticajnom članku „Ko je pripovjedač?“ (Richard Walsh, “Who Is the Narrator?”). Dovodi u pitanje razloge za bilo kakvo postojanje pripovjedača, zato što smatra da je u proučavanju fikcionalnih narativnih djela narator od predstavljačke slučajnosti unaprijeđen u strukturnu suštinu bez koje se ne odvija pripovijedanje. Ukoliko čitalac pretpostavi nužno postojanje fiktivnog naratora, on obustavlja sopstvenu nevjericu jer ukida djelu karakter fikcionalnosti; nevjerica je potrebna da bismo čitali djelo kao plod fikcije, i samo se tako u potpunosti ispoljavaju efekti zasebnih preimućstava proze. Stoga Volš predlaže da se u odbacivanju pripovjedača probije i predstavljački okvir kao neprodorna barijera između kreativnog i informativnog vida narativne proze (Walsh 1997: 496–497).

Kako se na ranije istraživanje naslanja Volš, Ženet je lično odbacio pojam implicitnog autora, smatrajući da su ga stvorile dvije distinkcije koje ostaju slijepe jedna prema drugoj: „1) IA nije pripovjedač, 2) IA nije stvarni autor, i nikad se ne uviđa da je prvo stvar empirijskog autora a drugo stvar pripovjedača, bez ikakvog mjesta igdje za trećeg vršioca koji ne bi bio ni pripovjedač ni stvarni autor“ (Genette 1988: 145 navedeno u Walsh 1997: 510). Nema nikakvog mjesta nigdje za trećeg vršioca koji ne bi bio ni lik ni empirijski autor. Fikcionalne pripovijesti pričaju njihovi autori ili likovi.

Ekstradijegetički homodijegetički naratori, budući da su predstavljeni, jesu likovi, kao što su i svi intradijegetički pripovjedači. Ekstradijegetičke heterodijegetičke pripovjedače (tj. „bezlične“ i „auktorijalne“ pripovjedače), koji se ne mogu predstaviti a da se pri tome ne pretvore u homodijegetičke ili intradijegetičke, tvrdi Volš, nikako nije moguće razlučiti od autora (Walsh 1997: 510–511). Kada bi hipoteza iz posljednje rečenice bila sasvim tačna, znači da bi se empirijski Filding i njegov dramatisovani narator u *Tomu Džonsu* morali smatrati jednim entitetom, a da bi u svakom djelu drugačijeg senzibiliteta ili modusa valjalo tražiti drugačijeg autora, što bi jedno biće izdijelilo na više navodno jedinstvenih iteracija i stvorilo protivrječnost; tako bi i Ijan Mekjuan iz ranijih faza stvaralaštva nužno bio različit od onoga koji je kasnije nagrađivan najuglednijim priznanjima engleskog govornog područja. Isto vrijedi i za autorsku prikazu Danila Kiša u *Ranim jadima* i na primjer, *Grobnici za Borisa Davidoviča* – potrebno je razlučiti empirijskog tvorca nekog djela od one apstraktne paradigmatičke mreže odluka koja rezultuje time da se određeni moralni stavovi kroz knjigu provuku, a neki ne, i time da neki tipovi likova budu prihvaćeni, a neki ne (nemoguće je zamisliti Vuka Isakovića u hronotopu *Džozefa Endruza* i s druge strane Džozefa u *Seobama*). Svaka pojava implicitnog autora u novom djelu podrazumijeva novo potpisivanje „obligacije“ ili „fiktionalnog ugovora“ čitaoca sa tom instancom narativne komunikacije, i intuitivno pomjeranje očekivanja iz jednog u drugi koordinatni, etički, događajni i filozofski sistem.

Endru Kania u članku „Protiv sveprisutnosti fiktionalnih pripovjedača“ (Andrew Kania, “Against the Ubiquity of Fictional Narrators”) dovodi u pitanje sveprostiranje naratora samo po dva osnova: analitičkom i ontološkom. Dobar broj savremenih teoretičara – posebno Simor Četmen, Džerold Levinson i Džordž Vilson – tvrdili su da nužno postoji fiktionalni pripovjedač u svakoj pripovijesti, što Kania naziva tezom o sveprisutnosti. Po njegovom mišljenju, ta teza je pogrešna, jer izvjesni paradigmatični romani i priče nemaju pripovjedača u smislu koji koriste ovi teoretičari (Kania 2005: 47). Analitički argument ukratko glasi da se u činu pripovijedanja javlja neka priča, koja se posreduje medijima različitim i od priče koja se prenosi i od onoga koji prenosi. Ipak, tvrdi Kania, treba da zapazimo da je zaključak analitičke tvrdnje dosta slab. Sve što kaže je da postoji vršilac koji odgovara za pripovijest. Ovo je kompatibilno sa pogledom da ne postoje fiktionalni pripovjedači (Kania 2005: 48). Na ovom mjestu se Kania približava

Volšovom stavu da implicitni autor nikako ne može postojati, iako ga ne negira, nego utvrđuje da formula sveprisutnosti objašnjava malo šta, pa se isto tako može izgraditi i protivargument da takvog vršioca pripovijedanja nema, po isto tako apriorističkoj formuli neprisutnosti. Drugi postulat koji preispituje zove se argument ontološkog jaza: on glasi da nam narativni svijet mora predstavljati neki vršilac radnje, ali da se on ne nalazi na našem ontološkom nivou, pošto tada ne bi imao tako jasan pristup i uvid u događaje i ne bi nam mogao predstaviti priču i događaje koherentno kao da su stvarni, tj. da su na njegovom ontološkom nivou. Stoga pripovjedač mora biti fikcionalan, i tako ne može biti autor ili režiser (Kania 2005: 48). U romanu Džona Barta *Kraj puta* (John Barth, *The End of the Road*, 1958) javljaju se dva okvira pripovijedanja – Džon Bart pripovijeda događaje lika Džejkoba Hornera, a lik na nižem nivou priča svoje avanture, tako da je prva naracija stvarna, a druga fikcionalna. Po analitičkom argumentu, obe naracije povlače sobom pričaocce, ali samo druga podrazumijeva fikcionalnog pričaoca, te se Horner smatra kontrolnim pripovjedačem. Problematici zadaci iskravaju pred analitičara ukoliko želi da ovakvo pravilo primijeni na *Dejvida Koperfilda*, gdje naslovni lik svakako nije kontrolni pripovjedač, a pogotovo na *Žensku francuskog poručnika*, u kojoj se zakašnjelo intruzivni lik Džona Faulsa može smatrati stvarnim Faulsom ili samo fikcionalnim entitetom (Kania 2005: 49–50). Ovaj istraživač nastoji da dokaže tezu o minimalnom broju pripovjedača, što bi značilo da u nekim slučajevima siže posreduje pripovjedač, a u nekim slučajevima pripovjedača nema – tako tvrdi da u *Suštini stvari* događaje na najvišem nivou pripovijeda Grejem Grin, iako se na nižim nivoima vide i uklopljeni naratori. Uopšteno shvaćeno, ovakva knjiga nije fikcionalno ispriповijedana (Kania 2005: 50). Opet se naratolog hvata u zamku koju neki autori heuristički izbjegavaju tako što postuliraju empirijskog i implicitnog autora kao dvije različite ontološke jedinice, i ostavljaju empirijskog autora van uže književne komunikacije (npr. Semjuel Klemens je empirijski autor, dok je Mark Tven implicitni, i ovim drugim se istraživanje bavi), tako da se teško može shvatiti kada je „Grejem Grin“ stvarni čovjek, a kada je on biće sposobno da nam prikaže neke izmišljene događaje iz nepostojećeg svijeta.

Kanija dovodi u pitanje tezu Gregorija Karija (Gregory Currie) da možemo elimisati spoljne pripovjedače i umjesto njih staviti (implicitne) autore. Nije sasvim jasno

šta misli pod „spoljnim“ pripovjedačem, ali o toj pojavi raspravlja u vezi sa Džejmsovim „Lažovom“ (“The Liar”). Na taj način izgleda da je spoljni pripovjedač ona vrsta pripovjedača koju postulira teza o sveprisutnosti – vršilac radnje na fikcionalnom nivou, ali ne i lik uključen u radnju. Kari tvrdi da se možemo osloboditi ovih postavki, i pokušava da objasni ovu vrstu nepouzdanosti kao ironičnu naraciju od strane implicitnog autora (Kania 2005: 52). Za Kaniju očito ne postoji razlika između priče spoljnog naratora i posrednijeg djelovanja implicitnog autora, a čak tvrdi i da nepouzdana pripovjedači izgledaju zlokobno i prevarno u potajnom podrivanju uloge sveznajućeg pripovjedača, ne obraćajući pažnju na to da mnogi romani ne operišu sveznajućim pripovjedačem, kao na primjer *Amabasadori*.

Možda i najznačajniji primjer naratologa koji se zalagao za proučavanje pripovjedne proze (i ne samo nje) preko pojma implicitnog autora nalazimo u djelu Tamar Jakobi, sa Univerziteta u Tel Avivu; članak iz 1981. godine pod nazivom „Fikcionalna pouzdanost kao komunikativni problem“ (“Fictional Reliability as a Communicative Problem”) hvata se u koštac sa problemom pouzdanosti i nepouzdanosti po nekoliko osnova – da li su te pojave vrijednosni sudovi ili opis, podaci ili pretpostavke, autonomne osobine ili proizvod drugih fiksnih kombinacija drugih osobina. Za razrješenje tenzija u tekstovima koji ih sadrže Jakobi predlaže pet strategija: genetsku, žanrovsku, egzistencijalnu, funkcionalnu i perspektivnu.

Prvi princip objašnjava tekstualne dileme u kategorijama nastanka djela, istorijskih i društvenih okolnosti koje su mogle nagnati pisca da stvori protivrječan tekst, za šta se dobar primjer nalazi u nagloj izmjeni stava Džozefa Endruza u 11. poglavlju romana; radi se o tome da je autor u prvih deset poglavlja bio pod jakim uticajem *Šamele*, i da se tek od neke vremenske tačke njega oslobodio, prikazavši da Džozef odjednom gaji vjernost prema svojoj ljubavi Fani (Yacobi 1981: 114–115). Žanrovski princip ne dotiče se toliko istorijskih okolnosti koliko unutrašnjih strukturnih pravila komedije, čiju novu podvrstu *Džozef Endruz* predstavlja, ili pravila satire, kada se sva različita lica Lemjuela Gulivera moraju podrediti stožernom impulsu izvrgavanja društvene stvarnosti i običaja nekoj vrsti grubljeg ili finijeg rugla. Egzistencijalni princip za Jakobi uključuje objašnjenja nepodudarnosti jednog djela koja dolaze iz već postojećih modela objašnjenja stvarnosti, ali se na njih ne svode – čitaočevo prihvatanje preobražaja Gregora Samse u

insekta počiva i na mogućnosti zamišljanja svijeta koji ne postoji u tradicionalnim genetskim i žanrovskim obrascima (Yacobi 1981: 116–117).

Posebnosti nekih književnih djela ne mogu se protumačiti samo kroz žanrovsku prizmu, jer dosta pisaca insistira na sprovođenju svoje autorske namjere i stavljaju je iznad pojedinačnih konvergencija žanra i istorijskih uslova u kojima djela stvaraju; taj funkcionalni princip Jakobi ilustruje divergencijama od istorije kod Gintera Grasa, pa njegove nevjerovatnosti, nemogućnosti, fantastično i istorijsko služe postizanju efekta groteske kao gradivnog tematskog elementa (Yacobi 1981: 117–118). Posljednji princip temelji se na tome da pripovijest pred čitaoca donosi instanca koja nije pogodna za objektivno prikazivanje stvarnih događaja, te ih iskrivljuje ili ih prelama kroz sopstvenu prizmu/perspektivu. Kada junak romana *Avesalome, Avesalome!* Tomas Satpen bude prvo predstavljen kao okrutni demon, zatim kao igračka sudbine, a na kraju kao tragička figura odgovorna za svoju propast, njega u više tonaliteta u stvari prikazuju ponaosob ograničene figure koje doživljavaju (opisuju, pripovjedaju) događaje u svijetu teksta. Kada čitalac prepozna refraktivne uticaje narativne ili doživljajne instance i događaje posmotri kroz drugačiji kanal, dobiće i jasniju sliku nego što mu je predstavljena posredovanjem ambivalentnog uzročnog sistema, tako karakterističnog za modernu prozu. Jakobi zaključuje ovaj segment riječima da je prelomljeni predmet toliko izobličen da postaje beznadežno nepovratan (Yacobi 1981: 118). Teško je oteti se utisku da ovaj princip pripovijedne nepouzdanosti pokazuje velike sličnosti sa pripovjednom situacijom koju Štancl naziva reflektorskom, a i ovaj teoretičar za navedenu situaciju primjere nalazi uglavnom u modernističkim romanima.

U skladu sa određenim brojem naratologa koji su se priklonili istoj školi kao Četmen, i Jakobi nudi tronivelarnu shemu narativne komunikacije sa ukupno šest instanci, gornje dvije van teksta, a donje četiri unutra:

stvarni autor

implicitni autor

pripovjedač

stvarni čitalac

implicitni čitalac

(ostali) likovi

Važno je pročitati napomenu da ove instance nisu uvijek simetrično uparene, nego se ponekad javlja i preskakanje nivoa u prenosu informacija sa lijeve na desnu stranu. Odnosi između implicitnog autora i čitaoca po definiciji su funkcionalni, i nalaze se unutar okvira komunikacionog čina. Kada čitalac pretpostavi nepouzdanog pripovjedača, nužno postulira i postojanje implicitnog (i svakako pouzdanog) autora koji manipuliše svojim stvarom u sopstvene svrhe (Yacobi 1981: 123). Odstojanje između posmatrača/naratora i implicitnog čitaoca centrira se oko pitanja 1) posmatračeve samosvijesti o tome da li zna da ga posmatra publika i 2) istovjetnosti te publike sa implicitnim čitaocem. Ti reflektori mogu biti nesvjesni da se ikome obraćaju, kao Foknerovi muški naratori u *Buci i bijesu* ili Septimus u *Gospođi Dalovej*, ili svjesni do te mjere da kao vojvoda u „Mojoj posljednjoj vojvotkinji“ diriguju i unutrašnjom komunikacijom i utiču na spoljnog adresata, koji rekonstruiše stvarne događaje i uključuje moralni sud o djelu (Yacobi 1981: 124–125).

U članku objavljenom 1987. godine pod naslovom „Narativna struktura i fiktionalno posredovanje“ (“Narrative Structure and Fictional Mediation”), Jacobi nadograđuje teze iznijete ranije, pa detaljnije raspravlja o posredovnom jazu (engl. *mediation gap*), koji mora postojati u tekstovima sa decidno izmišljenim pripovjedačima. Paradoksalan je položaj koji posrednik zauzima – bez njega ne bi bilo moguće saznanje o tome šta se dešava u narativnom svijetu, ali istovremeno služi i kao klin zariven između tog svijeta i slušaoca/čitaoca. Postavljaju se osnovna pitanja o tome koliko je pouzdan posrednik, u kojem stepenu i skala varira od potpunog slaganja sa autorom do najoštrijeg neslaganja (Yacobi 1987: 335–336). Primjetnost nepouzdanosti u posredovnom jazu, po Jakobijevoj, određuje se pomoću dva opštevažeća faktora: 1) svi pripovjedači su svjesni sebe (i toga da se obraćaju nekoj publici), osim „unutrašnjeg monologiste“ i 2) pripovjedači svih vrsta su fiktionalne tvorevine, koje ostaju nesvjesne sopstvene fiktionalnosti. Prva karakteristika je varijabla, a druga konstanta, što autorki služi kao osnovna podjela za ostatak podužeg članka od 38 stranica – u drugoj sekciji, pod nazivom „Samosvijest kao karakteristika i uticaj“, razmatra osnovnu dihotomiju samosvjesnog govornika naspram nesvjesnog monologiste, koja glasi: „unutrašnji monologista, osim ako ga ne dijalogizuju, ostaje čisti ispitanik 'nesvjestan sebe', dok je govornik sam po sebi komunikator, po definiciji 'svjestan sebe' dok se obraća nekoj publici“ (Yacobi 1987: 338).

Unutar uokvirenog diskursa, to što govornik uživa privilegiju svijesti dovodi njegov položaj u sklad sa položajem implicitnog autora u okviru; kao i autor, govornik se obraća nekoj – ne nužno i istoj – publici, isto se služi retorskim sredstvima da bi postigao željeni cilj i da zaštiti određene tajne. U simetričnoj strukturi narativnog teksta koja sadrži implicitnog autora i implicitnog čitaoca uglavljani se nalaze i podnivoi koje krase ista osobina, budući da su pošiljaoci poruka *Opasnih veza* na sva tri nivoa svjesni da se nekome obraćaju, dok između samosvjesnog Foknera i Kventina Kompsona dolazi do asimetrije. U pripovijestima gdje se jasno vidi primarni narator dolazi i do skoro potpune mogućnosti poistovjećivanja naratora sa autorom, jer ako narator i daje moralni stav različit od moralnog stava lika, čitalac teško može razlučiti kakav je stav autora naspram stava naratora. Vrlo je bitno i da pripovjedač zauzima kvantitativno najveći dio teksta, dok neki likovi o kojima nas informiše prošaravaju roman samo mjestimično, te se tako moralne matrice ova dva nivoa vide vrlo jasno kao različite (Yacobi 1987: 339–340). Što se tiče raspona pripovjedačeve svijesti i nesvijesti, on varira od dva ekstrema: s jedne strane, unutrašnjeg monologiste, predstavljenog uma i snivača do, sa druge strane, dijalogiste, dramskog monologiste, sveznajućeg i ograničenog kazivača. U drugom ekstremu dolazi do čestog brkanja autorske namjere sa namjerama pripovjedača, i postaje teško reći gdje se ova dva komunikativna uticaja računaju, toliko teško da su mnogi empirijski autori osjećali potrebu da se u fusnotama ili predgovorima od svojih pripovjedača ograđuju (Yacobi 1987: 345). Kada je govornik samosvjestan, javljaju se teškoće da se on razabere od autora, i to biva utoliko teže ukoliko govornik raspolaže diskurzivnim arsenalom retorike, ironije, sofistikacije, kontrole i samokontrole. Neki govornici obraćaju se čitaocu neposredno, kao Lambert Lambert, ali i drugi, koji pripovijedaju intrafiktionalnoj publici, kao Odisej ili Brauningov vojvoda, prevazilaze posredovni jaz tako što utiču na ektrafiktionalnu. Kada se javi jaz nepouzdanosti (pored neophodnog, posredovnog jaza), on nastaje zato što je čitalac uočio nesaobraznost implicitnom autoru i njegovim normama, kada narator pokaže propuste u suđenju, viziji ili kontoli. U ovoj teoriji javlja se i komplementaran, ne analogan odnos, između retorske sposobnosti govornika i zavisnosti od autora: što je govornik bravurozniji u pripovjednom i uopšte ekspresivnom diskursu, to se čini nezavisniji njegov status i više

zasjenjuje implicitni autoritet – a što je nespretniji, to više izgleda kao lutka kojom upravlja pisac (Yacobi 1987: 347–348).

Kada govornik modeluje svijet iskazima, može to činiti u tri različita stanja svijesti: 1) zna da ga sluša određena unutrašnja publika ili pojedinac, kao u *Hiljadu i jednoj noći*, 2) zna da se obraća ektrafikcionalnoj publici različitoj od autorove (Henri Ezmond priča publici iz XVIII vijeka, a njegov autor Tekeru onaj iz XIX vijeka) i 3) zna da priča priču publici koja je ista kao i autorova (*Gospođa Bovari*). Treća kategorija se može podijeliti i na nova tri pododjeljka, u skladu sa tim koji položaj zauzima prema čitaocu i prema predstavljenom svijetu. Tako postoji mogućnost da se obraća čitaocu unutar fikcionalnog svijeta (*Tristram Šendi*), da mu se obraća izvan tog svijeta (*Ambasadori*), i da mu se obraća uglavnom ali ne stalno izvan tog svijeta (*Tom Džons*). Kako se pomičemo od prvog ka trećem stepenu skale, smanjuje se odstojanje u samosvijesti između pripovjedača i autora. Dok postaje više nalik autoru, pripovjedaču stoji na raspolaganju više strategija da konstruiše svijet naracije ustrojen kao fikcija (Yacobi 1987: 349–350).

Što se Pinčona tiče, kada primijenimo ovu shemu na njegov opus u autentičnom hronološkom poretku, provizorno se može doći do ovakve klasifikacije obraćanja naratora:

- 1) Pripovijetke – publici koja je ista kao i autorova
- 2) *V.* – publici koja je ista kao i autorova
- 3) *Objava broja 49* – publici koja je ista kao i autorova
- 4) *Duga gravitacije* – publici koja je ista kao i autorova
- 5) *Vajnlend* – publici različitoj od autorove
- 6) *Mejson i Dikson* – publici različitoj od autorove
- 7) *Protiv dana* – publici različitoj od autorove
- 8) *Skrivena mana* – publici različitoj od autorove
- 9) *Krvava oštrica* – publici koja je ista kao i autorova

Tabela svakako može doći pod udar razložne kritike, ali u analizi pripovijedaka vidjelo se da je pisac neke početničke korake kasnije ostavljao za sobom (kao na primjer,

dodiplomsko navođenje književnih uzora da bi pokazao učenost, traženje riječi u leksikonima, ili listanje bedekera da bi pronašao zanimljiv toponim), pa nije zgoreg pretpostaviti da je čitavu matricu fiktivne drugovremene publike izgrađivao u kasnijim fazama stvaralačke evolucije. Tako se veći dio teksta *Vajnlenda* obraća čitaocima koji su upućeniji u političku represiju u SAD 60-ih i 70-ih godina, i oni iz 1990. godine moraju uložiti dodatni hermeneutički napor da shvate nešto nepobitno prošlo (a i osnovna radnja romana odvija se 1984. godine, već obavijene patinom prošlosti po silasku Ronalda Regana sa vlasti). *Mejson i Dikson* napisani su sa svim pravopisnim, tipografskim i gramatičkim osobinama teksta kakav bi nastao u drugoj polovini XVIII vijeka, bilo u Engleskoj bilo u Americi, od kojih su najprimjetnije upotreba velikog početnog slova u mnogim imenicama, apostrofa kao elizije preteritnog nastavka, i et-znaka u samom naslovu; *Protiv dana* je noviji iskorak u eksperiment sa različitom ektrafikcionalnom publikom, te je sačinjen (dijelom) u stilskoj formaciji dječaćkih avanturističkih romana s kraja XIX vijeka, dok se *Skrivena mana* opet vraća u Kaliforniju šezdesetih, i obiluje obrascima petparačkih detektivskih proznih oblika, kao i nekim motivima iz noar filmova (već starom pojavom i u predstavljenoj dekadi). Treba zapamtiti da je predmet ovog rada narativna struktura djela jednog od ključnih postmodernističkih pisaca, i da se od samog početka književnog rada njegovi pripovjedači drže što je moguće manje nametljivo i što je moguće bezličnije, da govore, kako bi se reklo u naratološkim kategorijama – što bestjelesnijim glasom. U svim navedenim varijacijama zajednička je ektrafikcionalna pozicija primaoca, tj. empirijskog čitaoca; nestankom izdvojenog, fikcionalnog primaoca, gubi se čitava karika u posredovanju i komunikativnost teksta srazmjerno narasta u neposrednu (Yacobi 1987: 350).

Kada postoji identifikovani pripovjedač, kao Pip kod Dikensa, njegov diskurs obuhvata sve događaje iz dijegeze, ali on se na višem nivou mora naći uklopljen u diskurs citatora, tj. autora, pa se u prisustvu autorskog okvira iznalaze razni dokazi za pripovjedačevu pouzdanost ili nepouzdanost, u zavisnosti od toga koliko odudara ili se poklapa sa namjerama pisca. Međutim, „samopodržani“ diskurs nema dati kontekst, i okvir autorskog citatora nije ni prisutan u tekstu, a posrednik nije ni svjestan da je posrednik, niti je kao takav uopšte predstavljen (Yacobi 1987: 354). Većina Pinčonovih tekstova ispričovijedana je pomoću glasa kome teško možemo odrediti ljudski i ličnosni

identitet, ili nazvati antropomorfnim – poput vješto vođene kamere, taj glas redovno predstavlja događaje bez ostavljanja otiska pripisivog ijednom pojedincu, od prve priče pa do *Krvave oštrice*. Izuzetak se sigurno može naći u strukturi *Mejsona i Diksona*, koji roman pripovijeda velečasni Viks Čerikouk u XVIII vijeku, idiomom karakterističnim za taj period u razvoju engleskog jezika, i bez sumnje se lakše može odrediti odnos ovog naratora i njegovog implicitnog autora nego što je to slučaj sa ostalim narativnim djelima. Pripovjedačevo sljepilo za implicitnog lutkara proze isto tako ojačava njegovu sliku autonomije i neposrednosti. Na način pravog originatora, preuzima punu odgovornost za sve: strukturu, značenje, namjere, učinak na čitaoca, i uspjeh i neuspjeh (Yacobi 1987: 354).

U slučaju kada postoji pripovjedač koji se da prepoznati kao „ja“, i sagovornik koji se može shvatiti kao adresat sa zamjenicom „ti“, pripovjedač i sebe i sagovornika vidi kao stvarne entitete, koliko god to bilo suštinski problematično, ali predmet njegovog diskursa, tj. svijet koji prikazuje, kreće se od stvarnog do fiktivnog, bez ikakvih ograničenja kada pričaocu na raspolaganju stoji domen mašte (Yacobi 1987: 358). Pripovjedač može svijet koji modeluje posmatrati na tri načina: kao stvaran (Brauningov vojvoda), kao nešto u čemu uopšte ne učestvuje (*Vašar taštine*, a i svi bestjelesni i anonimni glasovi u prozi), ili kao podijeljen između objekta pripovijedanja i situacije u kojoj se nalazi pripovjedač *Hiljadu i jedna noć* (Yacobi 1987: 358–359). U pogledu nesvjesnosti kao faktora nepouzdanosti, Jakobi donekle nastavlja Štanclovo učenje o pripovjednom Ja i doživljajnom Ja, koje se u romanu prvog lica prožimaju istom egzistencijalnom vezom i oba okvira (pripovjedač danas i doživljaji nekad) pripadaju neporecivoj stvarnosti (za pripovjedača). Mnogi prekidi i nedosljednosti u siže potiču iz nemogućnosti pripovjedača da se izdigne u neku imaginarnu ravan iznad realnosti a da ne smjesti oba sopstva u isto područje stvarnosti. Kada je narator svjestan „istorijskog“ slijeda događaja, dešavaju se i defektna završavanja romana upravo zbog zavisnosti naracije od pripovijedane građe, te siže ostaje otvoren jer kazivač još uvijek čeka rasplet (Yacobi 1987: 360). U slučaju otvorenog kraja, tvrdi Jakobi, pripovjedač još nije završio razvoj svoje tačke gledišta, što doprinosi interpretativnom procesu razabiranja eksplicitne od implicitne norme, rekonstrukciji estetskog glasa iz mimetičkog. Međutim, nerazrješeni završetak *Objave broja 49* i *Duge gravitacije* kao da dovodi u pitanje ovu tezu, upravo

zbog gubljenja niti o jasnom sticanju raznih vlakana sižea u jednu žarišnu tačku iz koje bi se retroaktivno mogla izvući tumačenja o teleologiji cjelokupne radnje prije nego što joj dođe kraj. Za svaki slučaj, autorka se dopunjuje valjanim metodološkim savjetom: „Struktura sižea otvorenog kraja može se uklopiti u obuhvatnu ili zatvorenu strukturu značenja samo u svjetlu implicitnih ciljeva“ (Yacobi 1987: 362). Kada je pripovjedač nesvjestan svoje fikcionalnosti, implicitne norme i ciljevi se prikrivaju, a suprotno ovom, kada je nesvjestan fikcionalnosti svog svijeta, lakše se primjećuju nepodudarnosti između očite „mimetičke“ organizacije i autorske strukture koja se krije iza nje. Tada se javljaju nekoherencija, proboji mimetičkog fronta i nepouzdanost, perspektivno odstojanje može varirati, i čitaocu nije teško da razlikuje ciljeve posrednika od ciljeva tvorca (Yacobi 1987: 364–365).

Prilikom izgradnje romana koji pripovijeda kvaziauktorijski narator svjestan sebe, taj pripovjedač više ne vjeruje u svijet koji predstavlja čitaocu, već ga vidi kao fikciju. I za njega i za autora predstavljeni svijet više nije objektivni kriterijum pomoću koga se može prosuđivati istinosnost nekog izvještaja, nego fikcionalno sredstvo za proizvodnju raznih efekata na adresata (Yacobi 1987: 365). Jakobi navodi pripovjedača *Ženske francuskog poručnika* kao primjer činioca naracije koji namjerno ostavlja ambivalentan kraj; ambivalentan kraj ostavlja i *Duga gravitacije*, samo se tu posao traženja naratora pretvara u daleko pipaviju aktivnost upravo zato što se pripovjedač ne javlja kao izvor glasa koji se može odmah antropomorfizovati. U primjerima kada se između autora i kvaziauktorijskog naratora s pravom povlači analogija u stavovima i ideološkom gledištu, posredovni jaz se smanjuje i javlja se moćan argument u prilog pripovjedačeve pouzdanosti. Kada dođe do proboja bilo kakve anomalije iz tkiva predstavljenog svijeta, počinjemo da sumnjamo u naratorovu pouzdanost i u procesu tumačenja aktiviramo latentnu protivrječnost u tački gledišta između pripovjedača koji se pokorava stvarnosti i autora koji njime manipuliše da odluta od „istine“ kako bi izložio svoju tvorevinu unutar fikcije (Yacobi 1987: 367). Hipoteza nepouzdanosti, koja postulira autora u punoj kontroli nad ironično prikazanim pripovjedačem koji je izgubio kontrolu, ne održava se u najčvršćem obliku u romanima napisanim sa ciljem da preispituju odnos život-umjetnost, poput *Kovača lažnog novca*, ali u djelima koja pretenduju da daju odsječak stvarno svijeta, kao Doktor Faustus, postiže primjetniju

djelotvornost u prikazivanju naratora željnog da se dokaže, a opet upadljivo pogrešivog. U takvim slučajevima jedna implicitna strategija vidi se u odstojanju između vještog autora i njegovog šeptrljivog izaslanika, i posredovni jaz se širi (Yacobi 1987: 369–370).

Kao što se jasno vidi, pojam implicitnog autora dobio je nezaobilaznu poziciju i prvorazredan značaj u djelima teoretičara koji su ga prihvatili kao pojavu iz domena naratologije, iako strogo rečeno, nijednog implicitnog autora ne vidimo direktno u tekstu kroz rečenice, paragrafe ili poglavlja, već osjećamo njegovo djelovanje kroz paradigmatsko razmatranje drugih rečenica, paragrafa ili poglavlja koji su na mjesto postojećih mogli doći samo da je ova „prikaza“ odlučila da „površinsku“ strukturu romana drugačije ustroji. Duže od pola vijeka ovaj termin koristi se u raspravama iz domena pripovijedne, ali i kulturne teorije, tako da je, za razliku od tekstualno orijentisanih naratologa poput Ženeta, ušao i u širu diskusiju upotrebu u više medija nego što je čista beletristika. Jedan od najtačnijih i najiscrpnijih pregleda ovog termina i njegove upotrebe dali su Tom Kindt i Hans-Harald Miler u knjizi *Implicitni autor: pojam i kontroverza* (Tom Kindt, Hans-Harald Müller: *The Implied Author: Concept and Controversy*), objavljenoj 2006. godine u prevodu sa njemačkog jezika. Prvo razmatraju predistoriju termina u okvirima Čikaške škole kritike, koja je sredinom tridesetih godina pozvala na drastičan zaokret u proučavanju književnosti sa istorijske na kritičku orijentaciju, zatim aristotelovske uticaje u analizi pojedinačnih djela i njihovih segmenata (a ne autobiografsko-istorijsku genezu teksta), oslanjajući se redovno na Aristotelovu teoriju uzročnosti – uz ukazivanje na transistorijske žanrovske modele, specifične osobine jednog djela mogu se izvući pomoću potrage za četiri osnovna uzroka (*causa materialis*, *c. formalis*, *c. efficiens* i *c. finalis*); na akademskom izučavanju bilo je da odredi sastavne dijelove, njihovo kombinovanje, namjere i efekte djela (Kindt–Müller 2006: 35).

But je sredinom pedesetih godina planirao da napiše studiju o poetici, ali je možda i potaknut iscrpnim završnim ispitom na magistarskim studijama (o Aristotelovoj *Retorici*) shvatio da se kreće ka proučavanju retorike, tačnije, autorovog prisustva u tekstu. U ogledu objavljenom malo ranije (1952) pod naslovom „Samosvjesni pripovjedač u komičnoj prozi prije *Tristrama Šendija*“ (“The Self-Conscious Narrator in

Comic Fiction before *Tristram Shandy*”), navodi sljedeće: „Očito je da u svim pisanim djelima postoji implicitni pripovjedač ili „autor“ koji „upada“ tako što donosi potrebne odluke da priču ili argument ili izlaganje napiše na način na koji želi. Odlučuje da napiše ovu priču a ne neku drugu... Ukratko, piše „ovo“ a ne „ono“ i tako se potpuno karakteriše kao umjetnik...” (Booth 1952: 164, navedeno u Kindt–Müller 2006: 45) But je razgraničio implicitnog autora i pripovjedača u *Retorici proze* rekavši da se izrazi „persona“, „maska“ i „pripovjedač“ češće odnose na govornika u djelu, koji je samo jedan od elemenata što ih je sazdao podrazumijevani autor i može biti od njega odvojen zamašnim ironijama (But 1976: 89). Zatim je razdvojio ovaj pojam od drugih poput stila, tona, teme i morala, a što se tiče naratorskog entiteta, on obuhvata manje vidova nego implicitni autor, koji orkestrira cjelokupan tekst iza vidljivih redaka. Razlučio je empirijskog autora od implicitnog, imajući na umu jedan od glavnih postulata Nove kritike, intencionalnu zabludu – tumač ne treba da saznaje šta je autor mislio da kaže djelom, nego da koristi jezička sredstva da ustanovi šta djelo tačno znači. Ne mogući ignorisati ovako važnu doktrinu, a želeći da podvrgne književna djela etičkoj ocjeni, pojmom implicitnog autora pomirio je ove težnje u program retoričke i etičke analize a da ne uvede u igru empirijskog autora (Kindt–Müller 2006: 52–53).

U deskriptivnoj naratologiji pojam implicitnog autora odbijen je bez izuzetka, ponajprije zato što zbog spoljnog statusa te instance ovi istraživači smatraju da je ona interpretativna kategorija i da joj nema mjesta u naratologiji koja služi kao opisni alat za proučavanje epskih tekstova (Kindt–Müller 2006: 109). U *Novoj raspravi o pripovijedanju* (*Nouveau discours du récit*, 1983) Ženet se osvrće na niz kritika koje su mu upućene tokom prethodnih godina, a tiču se čuvene *Rasprave o pripovijedanju* – jedna od njih je i ta da je izostavio implicitnog autora iz analize koja se vrlo detaljno bavi vremenom, licem i glasom u pripovijednim tekstovima, na šta je odgovorio ovako: „Po mom mišljenju, naratologija ne treba da ide s onu stranu narativne instance, a instance implicitnog autora i implicitnog čitaoca sigurno se nalaze u tom području. Ali to pitanje za mene ne spada u domen naratologije [...], nego očito u širi domen poetike...” (Genette 1983: 94) Jedna od rijetkih naučnica deskriptivne orijentacije koja je malo detaljnije razmotrila Butov pojam bila je Mike Bal, i u *Naratologiji* dozvoljava da se taj termin može koristiti u istraživanju, ali ga stavlja van domena narativnih tekstova, jer svaki tekst

(ne samo fiktivni) može imati implicitnog autora; američki teoretičar uveo je pojam da bi analizirao ideološke i moralne stavove pripovjednih tekstova; implicitni autor je rezultat *istraživanja* značenja teksta, a ne *proizvođača* tih značenja, i ne spada u najužu strukturu pripovjedaka ili romana (Bal 2000: 20).

U vezi sa proizvodnjom iskazâ, za implicitnog autora teško se može reći da iznjedruje išta tekstualno opipljivo, i on više služi da sadrži značenje tih iskaza nego da im bude izvor; pretpostavljena uzročna veza između iskaza i empirijskog autora, odnosno pripovjedača, ne javlja se u slučaju implicitnog autora, što je dalo povoda Ženetu da izjavi da „pripovjedni tekst fiktivno proizvodi njegov pripovjedač, a u stvari njegov stvarni autor, i između njih ne funkcioniše niko“ (Genette 1983: 96). To ne znači da implicitni autor ne učestvuje u književnoj komunikaciji, nego naprosto da je pogrešno oslanjati se na ulogu autora ili pripovjedača kao na model razumijevanja uloge implicitnog autora, Butov termin može se opisivati kao učesnik u komunikaciji samo metaforički, i valja ga razumjeti kao semantički, a ne kao pragmatički pojam (Kindt–Müller 2006: 157). I ovakvo mišljenje, primjetno različito od stavova Tamar Jakobi, može se prihvatiti kao utemeljeno u logici, a i sam Ženet na nekoliko mjesta u knjizi iz 1983. godine pominje ekonomičnost u razmišljanju pozivajući se na „majstora Okama“, uzor jednostavnosti u izvlačenju zaključaka (Genette 1983: 95–96). Međutim, kada primijenimo Ženetovu podjelu na 1) jedina dva proizvođača pripovjednih tekstova i 2) nepostojeću instancu između njih, u slučaju Tomasa Pinčona dolazimo do nekih obespokojavajućih premisa. Od sredine šezdesetih godina XX vijeka, taj empirijski autor nije se pojavio ni u kakvom informativnom medijskom okviru, nije dao nijedan autorizovani intervju o svojoj poetici i tematici, o ideološkim ili političkim pogledima, ni o dužem spisku raznih toposa oko kojih se kritičari spore već decenijama, niti je napisao ikakav pregovor ili pogovor kao objašnjenje svojim romanima. Ne zna se zasigurno kako izgleda, koliko poznaje stvaran svijet koji njegova proza modeluje, koliko je liberalne ili konzervativne orijentacije u pogledu privrede, koje novine voli da čita (ili tvrdi da voli da čita), da li neke navike iz života prenosi na junake (bilo muške bilo ženske likove), i kada ga uporedimo sa Umberto Ekom, možemo mirne duše reći da o empirijskom Tomasu Pinčonu ne znamo ništa. Time se ukida svaka iole održiva mogućnost sravnjivanja Pinčonovog pripovjedača sa samim Pinčonom iz vanknjiževne stvarnosti, i onaj spoljni

sloj „komunikativne lukovice“ trenutno nestaje, a kako tvrdi Ženet, srednjeg sloja nema. Po toj logici, ostaje nam samo da opisujemo djelovanje pripovjedača, koji vidljivo raspoređuje likove po tekstu, prelazi sa jedne tačke gledišta na drugu, mijenja vremenske osi, uvodi anahronije (što analepse, što prolepse), izigrava detaljnu i objektivnu filmsku kameru i tome slično. Ako ništa o empirijskom Pinčonu ne znamo (barem ne dovoljno informacija o tome kako se odnosi pojedino djelo naspram mogućih činilaca iz njegovog života od krvi i mesa), a ne postoji implicitni autor u njegovim djelima, nameće se zaključak da je pripovjedač jedina instanca koja se u njegovom opusu i može proučavati, i da ne postoji nikakva pozadinska matrica prema kojoj narator stupa u odnos. Vidi se vrlo jasno iz Butove studije i radova njegovih nastavljača da etička problematika istih empirijskih autora poprima drugačije oblike u različitim djelima, i da se u procesu stvaranja djela unaprijed ograničava dijapazon misli i postupaka pripovjedača u knjizi – implicitni Henri Džejms u *Amerikancu* dozvoljava manje umovanja Kristoferu Njumentu nego implicitni Henri Džejms Lambertu Strederu u *Ambasadorima*.

Prva komponenta pripovjednih tekstova kojom ćemo se pozabaviti postoji kao izražajno sredstvo već vijekovima, i suštinski se ne vezuje za epohu postmoderne kao njen izdanak – gotovo je nemoguće naći iole duži narativni tekst, a posebno roman, bez pojave komentara. Ova osobina naracije može se javiti u dužim ili kraćim segmentima teksta, može zauzimati prostor od mimogredne interpolirane klauze do cijelih paragrafa, posebno u romanima realističkog perioda, a isto tako može služiti u ukrasne, retoričke ili dramske svrhe. U korpusu Tomasa Pinčona primjećuje se nekoliko funkcija komentara, koje se kreću od opšte, preko ironične, cinične i familijarne, pa do eruditske, dok se na nekim mjestima vidi i dramski pripovjedač vrlo srodan starijim primjerima iz engleske proze doba Fildinga i Dikensa.

5.1. Opšti komentar

U četiri romana koji služe za opis ove pripovjedne strategije, *V.*, *Vajnlendu*, *Mejsonu i Diksonu* i *Skrivenoj mani*, najuopšteniji komentar se nalazi na relativno malo mjesta, što dovodi do pretpostavke da „bezlični“ Pinčon za skrivanje sopstvenog

identiteta najmanje pribjegava postupcima proslavljenim u periodu realizma. Može se spekulirati zašto je to tako, ali je svrsishodno napomenuti i to da je opšti komentar već na prelasku iz viktorijanskog u modernističko doba bio istrošen u prozi glavnog toka (Pickering 1973: 131), a njegova upotreba bila je minimalna u detektivskim romanima i pripovijetkama – kako bi rekli formalisti, taj postupak se automatizovao, i trebalo je pristupiti drugima. Američki detektivski romani (i filmovi) predstavljali su poslije Drugog svjetskog rata ljudski rod koji više ne pokušava da projicira transcendentnu sveznajuću svijest. Naglasak se pomjerio na objektivno pripovijedanje filmova i romana, u kojima pripovijedanje u prvom licu registruje osjećaj društvenog i metafizičkog otuđenja glavnog lika (Gorrara 2003: 594).

Neki od nas plaše se umiranja; drugi usamljenosti. Profej n se plašio kopnenog ili morskog prostranstva poput ovog, gde ništa drugo nije postojalo osim njega samog. (V. 25)

Prva rečenica odiše tolikom uopštenošću da takoreći ništa novo ne saopštava ni prosječnom čitaocu, a kamoli poznavateljima zgnusnutih tekstova postmoderne. Patetiku ovog iskaza donekle eliminiše naredna rečenica, koju sveznajući pripovjedač vještije vezuje za konkretan lik u naraciji.

Herbert Stensil je, poput male dece u određenoj fazi razvoja i Henrija Adamsa u obrazovanju, kao i poput raznoraznih autokrata još od pamtiveka, oduvek o sebi govorio u trećem licu. (V. 68)

Zanimljivo je da dva glavna junaka, Profej n i Stensila, pripovjedač u početnim fazama njihovih uloga pobliže opisuje komentarima čija širina ne postoji u slučaju drugih likova ovog prenapućenog romana. Teško je reći da je to bio genijalan plan pisca koji do tada nije objavio nijedan roman, već će prije biti njegova greška i plaćanje obola nepročišćenoj eruditskoj mašti punoj referenci kojima baš svima i nije mjesto u knjizi. Henri Adams figurira i u pripovijetki „Entropija“ od nekoliko godina ranije, koji tekst je isto prepunjen neodrživim paralelama između društveno pojedinačnog i fizički opšteg.

Ljudi su čitali one vesti koje su želeli da čitaju i svako je u skladu s tim gradio sopstveno skrovište, sopstvenu ludnicu od trica i kučina istorije. *Samo u gradu Njujorku bilo je, po gruboj proceni, pet miliona različitih ludnica*. Bog zna šta se odvijalo u glavama ministara vlade, poglavara država i državnih službenika u prestonicama širom sveta. (V. 233)

Jedan od primjetnijih problema sveznajućeg pripovjedača je što često ne zna kada da stane i da čitaoca poštedi pretjerano nepreciznih (a i verbalno obimnih) komentara; još se bolje vidi koliko se Pinčon nalazio u procesu učenja kada se ovi preširoki komentari uporede sa kasnijim romanima, bez obilja ovakvih truizama koji kao da su preslikani iz razgovora slučajnih prolaznika na ulici.

Strogo rečeno, opštih komentara bezličnog tipa u romanu *Vajnland* teško da ima, upravo zato što se komentatorski glas saobražava sa specifičnom bojom i vokabularom kalifornijskih proletera, i čini se da autor ne može napraviti otklon od svijeta koji je sam nastanjivao šezdesetih godina – u sva tri „kalifornijska“ romana (tu spada i *Objava broja 49*) svijet radnje neposrednije se modeluje i u njega se ulazi pored brojnih podrazumijevanih znakova familijarnosti u tekstu. S druge strane, postoje mnogi komentari koje je Pinčon obojio ironijom, cinizmom ili sarkazmom, a da se ne nalaze u tolikom procentu u romanima van kalifornijskog hronotopa.

Mejson i Dikson pružaju neke primjere opšteg komentara, iako se ni u ovom tekstu ne nalazi prevelik uzorak ovog postupka, pošto dominira vješto konstruisana erudicija naratora koji parira velečasnom Čerikouku, kazivaču usmene priče zasnovane na njegovim dnevničkim zabilješkama.

Tako se Mejson moli za vedre noći i savršeni vidik – a uprkos tome, grlo mu se skuplja i suši, srčani ritam mu ubrzava kad god oblaci zaklone suton, a magla se hitro dovalja sve do opservatorije, i preko nje, i još više, a on zna da će se suočiti

sa barem pet raznoliko motivisanih pustolovki, od kojih svaka, kao u nekoj azijskoj salonskoj igri, spletkari protiv ostale četiri... (MD: 66)

Kurzivirani dijelovi rečenice ilustruju ne toliko duboke uvide sveznajućeg pripovjedača koliko su oni koji im slijede, vezani za njegov psihički život; dok se proces molitve praćen fiziološkim pojavama i može posmatrati bez udublivanja u junakove misli, ostale radnje više ne spadaju u domen čistog optičkog posmatranja.

Ubrzo biva obespokojavajuće jasno da *ona pati od one nekontrolisane potrebe da postane nevjesta, poznate ljekarima kao nimfomanija, u čijoj veseloj mahnitosti nijanse nestaju, i svaki neoženjeni muškarac je mogući muž.* (MD: 199)

Kada se na oko godinu dana vrati u Glosteršir, Čarls Mejson odlazi u posjetu svojim sinovima i sestri, koja o njima vodi brigu. Sreće i komšinicu Delišiju Kvol, koja je u žustroj potrazi za mužem, pa je pripovjedač opisuje iz malo potcjenjivačkog ugla koji bi bio karakterističan za pogled na žene iz XVIII vijeka, ali danas to mišljenje ljekari ne bi potvrdili. Ovakvi primjeri, koji pored opštoj, služe i ironičnoj svrsi, pokazuju autorovo nužno udublivanje u medicinski i mnoge druge diskurse epohe o kojoj je stvorio vrlo obiman roman, a ne njegovo neznanje savremenih nauka.

Rjeđu pojavu opštih komentara nadomješćuju malo specifikovaniji, tj. oni obojeni ironijom, cinizmom ili drugim odredljivijim nijansama sa oneobičavajućom funkcijom, koji prošaravaju tekst znatno češće. Međutim, dok se na kraju knjige Mejson i Dikson razilaze sa gorčinom u srcu, taj rastanak ne pada lako ni samom čitaocu, upravo zbog dužeg izvještavanja (tridesetak strana) sveznajućeg pripovjedača o tome šta su njih dvojica radili odvojeno, i to upoznavanje sa događajima na „račvastoj stazi“, kada su prvi put u romanu djelovali svaki za sebe, može se shvatiti kao padanje zavjese na cjelokupnu pripovijest o zemljomjerima.

Odlaze zajedno. U novu Božićnu nedjelju, a *svaki iz svog razloga* traži najsjajnija svjetla. Neki užasni Bozvel ih ganja, postavljajući pitanja. (MD: 718)

Ovaj komentar ima karakter koliko uopšten, toliko i melanholičan, kada se u obzir uzme sedamsto prethodnih stranica dijeljenja dobra i zla na različitim misijama po zakucima tada poznatog svijeta. Budući da se sada rastaju, pripovjedač je slobodan da sačini sažet epilog, koji obuhvata i Diksonovu priču o zbivanjima na Sjevernom polu, gdje je navodno sreo žitelje unutrašnje planete Zemlje. Možda nigdje u čitavom opusu Pinčon ne izaziva iskreniju tugu zbog neminovnog prestanka druženja dvojice isprva nepodudarnih saputnika – prvo prekidom zajedničkih aktivnosti, a zatim i isticanjem koliko su obojica u privatnom životu izgubila služeći državnom premjeru i još uvijek egzotičnoj nauci astronomiji.

Opšteg komentara u *Skrivenoj mani* gotovo da i nema, iz razloga vrlo sličnim onima koji postoje u tkivu *Vajnlenda* – ovo je Pinčonov roman najbliži detektivskoj prozi, što tematski (privatni detektiv dobija zahtjev od svoje bivše djevojke da istraži slučaj), što kompoziciono (tvrda, svedena proza koja uglavnom posreduje svijest i način razmišljanja iz miljea čuvara reda), pa postoje jaki argumenti i da se podvede i pod tačku gledišta likova, a ne decidno pod komentar pripovjedača.

Bila je to kratka povest škune po imenu *Sačuvani*, za koju se, zbog njene sposobnosti plovidbe po uzburkanom moru, žarko zanimala kontrastivna zajednica. U vreme kad se ponovo pojavila na Karibima, na primer, bila je na nekakvom tajnom špijunskom zadatku protiv Fidela Kastru, *koji je u to doba aktivno delovao u planinama Kube.* (SM: 110)

Sveznajući pripovjedač se ni ovdje ne javlja u čisto izolovanom obliku, nego dolazi do povremenog stapanja sa perspektivom Doka Sportela, malo smušenog istražioca u slučaju tajanstvenog broda *Zlatni očnjak*. S druge strane, detektiv ove podatke mora saznati od nekoga ko ih ima, a to su ili vladine ili privatne agencije zadužene za bezbjednosna pitanja. Kasnije će biti još riječi o kombinaciji sveznajućeg pripovjedača u kojoj figuriraju komentari stopljeni iz naratora i lika u istim paragrafima teksta.

5.2. Ironični komentar

Uopšteno govoreći, ironija je figura u kojoj se riječima daje suprotan smisao od onog koji one imaju (Maricki Gađanski i Lazarević 2001: 297), i ta Kvintilijanova definicija stoji i danas kao vrlo širok zajednički imenitelj pod koji potpadaju izvjesni komentari našeg postmodernog pripovjedača. U studiji *Ironija i značenje* Dragan Stojanović nalazi dva osnovna faktora koji omogućavaju pojavu ironije, pošto nijedan tekst (diskurs) nije sam po sebi ironičan, nego to postaje s obzirom na neki kontekst koji će čitaocu pružiti ili nametnuti značenjski relevantne elemente (Stojanović 2003: 140–141). Te činioce naziva trasom i putanjom: prvi je u stvari pravac po kome struja svijesti koja razumijeva treba da se kreće u susret smislu teksta, a drugi je pravac po kome se odvija razumijevanje teksta (Stojanović 2003: 138–139). Ironija se javlja kada dođe do nepodudaranja trase i putanje razumijevanja smisla teksta, a njen nužni preduslov je kontekst u kome čitalac postoji; čak i kada ga nema, kontekst može nastati u svijesti čitaoca i uzrokovati nastanak putanje, tj. nedoslovnog razumijevanja teksta (Stojanović 2003: 141). Mnogi od Pinčonovih primjera jasno pokazuju i nadmoć koju pripovjedač ispoljava nad situacijom likova iz konteksta, koje je možda svjestan upućeniji čitalac, ali aktanti u svemiru teksta svakako nisu.

Kćeri su sputane i primorane da koračaju smerne i tamnooke, *nalik tolikim silnim Zlatokosama*, unutar magičnih granica zemlje u kojoj je vilenjačka arhitektura kineskih restorana, morskih restorana i sinagoga na dva nivoa često jednako čarobna kao i more; *sve dok ne sazreju dovoljno da ih mogu poslati u planine i koledže severoistoka.* (V.: 30)

Kada sumarno daje predistoriju jedne junakinje, Rejčel Aulglas, porijeklom iz Pet gradova sa Long Ajlenda, pripovjedač koristi potku iz bajke da se učeno naruga neukim djevojkama iz njujorške provincije (a sljedstveno tome, i njihovim roditeljima koji ih tako podižu). Za razliku od Zlatokose, koja je zatvorena u kulu bez vrata i stepenica, ove djevojke su po sazrijevanju slate na elitne univerzitetu Sjedinjenih Država – pored kritike malograđana, Pinčon ne štedi ni Bršljanovu ligu, koju dovodi u kontekst tamnice. U

daljem tekstu, vidi se da ti koledži služe da bi se djevojke „živjele“, tj. stekle iluziju zrelosti, poslije čega se mogu i udati.

Mladi Stensil *svetski avanturista*, koji je sedeo na sudoperi, mrdao je lopaticama kao krilima. (V.: 57)

Lik Herberta Stensila upravo se ne podaje pustolovinama, nego neprekidno živi u verbalnim rekonstrukcijama toga ko je tajanstvena žena po imenu V., a pokušava i da dokuči kao je tekao život njegovog oca Sidnija sve do kraja, godine 1919. U ovom primjeru mladi Stensil se nalazi u stanu pripadnica Potpuno bolesne družine dok je u toku malo dezorganizovana zabava sa dosta omamljenih gostiju i srodnih dekadentnih detalja. Od svjetskog avanturizma on u tom trenutku nema ništa nego sjećanje na razgovor sa izvjesnom italijanskom markgroficom deset godina ranije.

ŠOK je bila *izvanredna lutka*. Bio je građen isto kao POKROV, ali je telo bilo oblikovano od penaste gume, koža od vinil-plastisola, kosa perika, oči od kozmetičke plastike, zubi (za koje su zapravo angažovali Ajgenveljua), *ista proteza kakvu danas nosi 19 procenata američkog stanovništva, od kojih je većina ugledna i dobrostojeća*. (V.: 292)

Profej radi kao noćni čuvar u „Antroistraživačkoj asocijaciji“, podružnici giganta „Jojodina“, u kojoj se eksperimentiše sa humanoidnim lutkama apsorberima zračenja. Opis lutke u kome najistaknutije figurira pridjev *izvanredna* dovodi u istu ravan ljude i proizvod od plastike i tečnih rastvora. U drugom dijelu primjera pripovjedač širi antropomorfizaciju lutaka i mehanizaciju ljudi tako što statistički navodi koliko Amerikanaca upotrebljava istu protezu kao i lutka. Ironija se pojačava kada imamo u vidu da lutka ne može „nositi“ ništa, a još više kada većinu pacijenata sa protezama uporedimo sa predmetima bez sopstvene volje.

Nakon sedam meseci Stensilu su dojadile pesme, zastave, parade, promiskuitetne ljubavi, prosta buka; *uobičajena reakcija civilnog građanstva na Primirje ili mir*.

Čak je i u inače trezvenim kancelarijama Vajthola vladala ludnica. *Primirje, ha!*
(V.: 468)

Stariji Stensil odlazi na odmor u mediteransku zonu i boravi neko vrijeme na Malti, sedam mjeseci od kraja Prvog svjetskog rata; prvi komentar najvjerojatnije izvor ima u pripovjedačkoj tački gledišta, i daje nepoetičan uvid u to šta se sve haotično dešava kada rat prestane. Mirnoća se gubi u drugom komentaru, koji najsigurnije dolazi iz perspektive samog lika, a uskličnik samo pojačava subjektivnost iskaza.

Zatim su prikazali najbolje trenutke njegovih prethodnih pokušaja, a svakim korakom u prošlost boja i druge produkcione karakteristike su se pogoršavale, pa poslije toga panel koji uključuje jednog profesora fizike, psihijatra i trenera lake atletike uživo na daljinu sa Olimpijade dolje u L.A, kako raspravljaju o evoluciji Zojdove tehnike tokom godina, ističući korisnu razliku *između defenestrativne ličnosti, koja više voli skakanje sa prozora, i transfenestrativne, koja teži da skače kroz prozore...* (VL: 15)

Zojd Viler svake godine teatralno skače kroz prozor u imaginarnom kalifornijskom okrugu kako bi mu vlada produžila isplatu dodatka za mentalno oboljele; za taj zadatak brižljivo se priprema, a vodi računa i o tome da ga snimi televizija. Ovaj medij to spremno pretvara u povod za čavrljanje ponosno nazvan „naučno-stručnom raspravom“, sa trojicom nepodudarnih eksperata. Ironija se posebno vidi u nepotrebnom cjepidlačenju između dva termina o kojima Zojd sigurno nema nikakvog pojma, a narasta kada uzmemo u obzir da je u prvoj praškoj defenestraciji 1419. godine bilo sedam mrtvih, dok je u drugoj 1618. izbačene izaslanike austrijskog cara od smrti sa 15 metara visokog prozora spasla hrpa otpada i izmeta (Midelfort 2004 par. 2).

...Jedne noći u Hejt-Ešberiju neko je imao nešto esida, i nakon što su donekle bauljali kroz šezdesete, sletjeli su sa anarho-psihodelične jurnjave trideset kilometara uz blatnjavu stazu sa preprekama koju su drumom zvali samo oni koji joj nikada nisu ni prišli, duboko u vajnlendske crvene sekvoje u kolibu pored

potoka iz čijeg korita su čuli zlatonosne oblutke kako noću udaraju jedan u drugi. Kada je posao krenuo, iznajmili su kuću u gradu, ali su se zadržali i u planinskoj kućici, *gdje su se prvi put vratili na Zemlju. (VL: 48)*

Milard Hobs, vlasnik firme za održavanje travnjaka, i njegova žena Blodven, prikazani su analeptički kao standardno lakomislen par hipika u naselju San Franciska poznatom po avangardnoj (pot)kulturi, uz vrtoglavo ubrzanje tempa koje sažima deceniju u jednoj sintagmi. Koliko su bili praznoglavci vidi se i po tome što pripovjedač nalazi za shodno da pomene kako su sletjeli na Zemlju tek svojski nadrogirani.

Kakve li večeri. Pričali su nejasne ali smjehotresne tanatoidne viceve. Peckali su jedan drugog što im treba neumjereno dugo zemaljskog vremena da raščiste relativno tričave karmičke stvari. *Žene Tanatoida hrabro su igrale ulogu da dodatno zakomplikuju već zamršene bračne istorije tako što su flertovale sa konobarima, peračima, čak i drugim Tanatoidima. Svi su jeli i pili pomamno, a na meniju se nalazila uobičajena sirotinjska hrana, sa dosta šećera, skroba, soli, nejasnim porijeklom mesa, uključujući i od koje životinje, propraćena kantama pomfrita i buradima šejkova. (VL: 219)*

U magijskorealističkom sloju *Vajnlenda* javljaju se i bića u limbu između života i smrti po imenu Tanatoidi – mrtvi su, ali na poseban način, tj. njihova smrt je doprla u svijest okoline tako što ju je posredovala televizija, svakako najmoćniji medij u ovom djelu. Tanatoidi ovog romana zauzimaju isključenu srednju teritoriju između jedinice i nule života i smrti (McHale 2002: 140). Ironija se vidi i u tome što Tanatoidi obavljaju potpuno iste radnje kao i prosječni stanovnici tadašnje Amerike, jedu nezdravu jeftinu hranu, dave se u TV ekranu, krevelje i pohađaju ciklične prigode sa roštiljanjem, podgurkivanjem i grohotanjem.

Slučajno su joj se sviđali *ti stari crno-bijeli filmovi sa šašavim kravatama*, njeni djed i baba su radili na nekima, a lično je prezirala ovaj sve gluplji pokušaj da se unovči pseudoromantična mistika tih naročitih starih vremena u ovom gradu,

pošto je čula dovoljno priča od Haba i Saše, i Doti i Vejda, da zna bolje nego većina koliko je sve bilo korumpirano od vrha do dna... (VL: 326)

Civilizacija Vajnlanda spremna je da prisvoji svaki mogući segment tradicije da poveća zaradu, pa tako srećemo Preri i njenu drugaricu Če u tržišnom centru po imenu Noar centar; od svega što krase filmove noar žanra, Preri prvo primjećuje da se u njima javljaju šašave kravate, čime pokazuje da je dijete odraslo na daleko tupavijim i besmislenijim serijama sedamdesetih i osamdesetih. U daljem tekstu uviđamo i da je zadojena pričama starih sindikalista o neprekidnoj represiji, što takođe nije sveobuhvatan prikaz američke stvarnosti iz starijih vremena.

Do tada pod uticajem kvarta i kvarta specijaliteta kuće poznatog kao Batistina osveta, *Hektor je stao da sanjari* o bivšoj ženi Debi, koja je tokom brakorazvodne parnice, po savjetu nekog ekscentričnog advokata, proglasila televizor, devetnaestoinčni podni model u francuskom provincijalnom stilu, za korespondenta, tvrdeći da je Ekran član domaćinstva, koji uživa sopstveni prostor, hrani se iz kućnog budžeta svom strujom koja mu treba, obraćaju mu se i zaista s njim dugo čavrljaju i drugi članovi porodice, *a sigurno je sposoban da plijeni pažnju kao bilo koja jeftina uspijuša koju je Hektor mogao sresti na dužnosti.* (VL: 348)

Agent DEA Hektor Zunjiga i Frenesi se sreću u baru i ugovaraju spajanje porodice Viler poslije toliko godina; on pri tome pati od krize srednjih godina i traume razvoda, pa teško kontroliše impuls ispovijedanja pod uticajem alkohola. U nabranjanju antropomorfnih svojstava televizora nijednom ne navodi da je njegova bivša žena napravila grešku u logici, što znači da implicitno i on prihvata tvrdnju da je aparat član društva. U daljem tekstu se navodi da joj je parnica propala jer je greškom uništila televizor kada je na njega prosula dinstano meso – štaviše, Hektor ju je uhapsio pod optužbom da je počinila ekransko (engl. *Tubal*) ubistvo.

„Stomaklija Bodin plaća!“ izvikuje neki zločesti mornar, zauvijek neidentifikovan usred žustre navale na ulazak u ovo peto ili šesto po ozloglašenosti stjecište mornara na Portsmutskom rtu, a čak i u njegovoj klimi opšteg beščaćca „Biser“ se ističe, koliko možda i neki od njegovih eponima, dok se sjaji u dekadentnom mesu neke ostrige izvađene iz Južnog mora. (MD: 24)

Pred isplavljanje za južnu poluloptu, Mejson i Dikson sreću nesvakidašnje biće – Učenog engleskog psa – u stanju da govori i čak obrazlaže razlike između pojedinih kultura svijeta; na piće idu u krčmu „Biser Sumatre“, gdje Bodinu duhoviti mornar unaprijed nameće da plati račun za alkohol. Ispostavlja se da je gostionica sa nazivom „Biser“ stekla visok negativan ugled u oštroj konkurenciji nepoštenih rupa na dotičnom poluostrvu, tj. postala je biser kriminala.

Dikson, kao *iglaš* željan da pribavi najnovije magnetske podatke o području koje ih očekuje, dok glasine stižu do njega o kafani koju posjećuju oni zabavljeni magnetskim stvarima, kako god da se pokazuju, pojavljuje se jedne večeri u „Krinu“ u Ulici skakavaca. (MD: 298)

Očito je da se kod Diksona sukobljavaju nepodudarni impulsi, kao geometarska preciznost i sklonost ka krčmama, a sam opis njega kao iglaš (engl. *a needle man*) dolazi u sudar sa zanimanjem koje pokazuje za stručne probleme. Vrlo je moguće i da termine sa korijenom *magnet* ne bi upotrebljavao neko ko zemljomjera opisuje kao *iglaš*.

Neko vrijeme, u svakom slučaju, izgleda da se sve pretvara u dramu o Stigu, *Veselom Drvosječi*, a svi ostali jure van vidokruga, zamjenjujući perike i kapute, pojavljujući se u proscenijumu samo kada treba – „a ko je Stigu ikada trebao?“ kako je spremna da uzdahne gospođa Egslap, čak i u njegovom dočuju. (MD: 610)

Kada krče šumu za označavanje granice u zabitima Pensilvanije, najaktivniji član družine je Šveđanin Stig, koji neumorno obara stabla. U prethodnom odlomku Mejson i Dikson

suviše fantaziraju o tome da njih dvojica ne učestvuju u drami koja se odvija njima pred očima, nego da ih na vremenskoj liniji u budućnosti čeka neki događaj za koji još ne znaju, kao i to da će se jednog dana vratiti kući i ne znajući šta se desilo. U datom primjeru vraćamo se u stvarnost i vidimo da se ona može dvosmisleno tumačiti – dok Stig prolijeva litre znoja, to pripovjedač predstavlja kao veselu dramsku produkciju, sa nedovoljno glumaca da bi svako igrao posebnu ulogu.

Poput mnogih losanđeleskih policajaca, Bigfut, *koji je nadimak dobio po svojoj odabranoj metodi otvaranja vrata*, čeznuo je za šou-biznisom i zapravo se već beše pojavio *u toliko karakternih uloga*, od komičnih Meksikanaca u *Letećoj opatici* do pomoćnika-psihopata u *Putovanju na dno mora*, da je mogao da plaća doprinose Sindikatu televizijskih glumaca i prima čekove za ponovno prikazivanje starih snimaka. (SM: 16)

Ironija u ovom primjeru djeluje iz više pravaca: policajci su teško ljudi koji način otvaranja vrata biraju prefinjeno, sam Bigfut ne drži ozbiljno do posla koliko do pojave na ekranu (kao i mnogi drugi u istom gradu), a neselektivni karakter producenata koji su istog naturščika postavili za uloge kako Meksikanca tako i psihopate konfuznu situaciju lika u vremenu i prostoru samo dodatno izlaže podsmijehu. Kako se iz teksta jasno vidi, uz minimalni umni napor postao je šrafčić u mašini holivudske proizvodnje snova i novca.

Bio je nadrždan, namrštenog pogleda i *pušio je jeftine japanske cigarete jednu za drugom*, a za njim je išao jakuza-ubica po imenu Ivao, čiju je duhovnu čistotu dan-položaja još odavno poremetila *sklonost ka ničim neizazvanom prebijanju; pogled mu je leteo levo-desno, a lice mu se zamišljeno nabiralo dok je pokušavao da odredi ko mu je tu primarna meta*. (SM: 97)

Natmureni gangster Blondi-san utjeruje strah u kosti poslovnim partnerima manje cigaratema koje troši, a više pomoćnikom koji služi kao likvidator; ni Ivao nije puno staloženiji, što je loše za savremenog samuraja – u tom trenutku u baru ne postoji nikakva

realna meta kojom bi se mogao pozabaviti, osim bilo ko na koga mu pogled skrene i prema kome mu proradi ubilački instinkt dok se nalazi u sumračnom stanju.

Bilo je mnogo znakova koji su pokazivali na put do Instituta „Kriskajlodon“. *Ta skupa ludnica* bila je smeštena dovoljno blizu Krotona Hila da joj naruku ide reputacija poznatijih spiritualnih utočišta kao što su škola bratstva „Graditelji adituma“ i AMORC. Glavna zgrada, bogato zdanje u stilu španskih misija od crvene opeke i belog maltera, *bila je okružena stotinama jutara voćnjaka, pašnjaka i platanove šume.* (SM: 213)

Jedan od glavnih pojmova u djelu, a svakako najnedokučiviji, upravo je *Zlatni očnjak*, koji označava tajanstveni brod, moguće prevozno sredstvo krupnih kriminalaca perača novca i trgovaca nekretninama. U ovom slučaju radi se o luksuznom rehabilitacionom centru, za koji Dok tek kasnije shvata da na grčkom znači isto što i ime broda; dok on u sebi omalovažava hirove klase do koje se nikada neće vinuti, sveznajući pripovjedač obavještava čitaoca o malo široj slici prijatnog i prostranog okruženja samog centra.

5.3. Familijarni komentar

U određivanju kategorija komentara često presuđuju nijanse, mada ne moraju biti istih denotativnih, a još manje konotativnih karakteristika za sve čitaoce zbirno. U slučaju prisnosti, iskaz koji dolazi bilo od naratora bilo od lika ne daje mogućnosti dvosmislenog tumačenja kao ironični tekst, već pokazuje trag proizvođača diskursa u vidu blažih, toplijih apelacija za predmete i bića o kojima se govori, a i za koji stepen preuveličanih – nikada u automatizovanoj, realnoj mjeri. Stoga se može reći da kroz ovu vrstu komentara provijavaju crte čas eufemističkog humora i blago pokroviteljskog odnosa prema predmetu govora, čas sitnijih hiperbola, bez nužno prisutne dvosmilnosti ironije.

Posada broda *Skafold* bila je odsutna; prošle su već dve večeri kako je *ova kanta* pošla put Mediterana, *usred oluje gundanja posade*, koja se napolju oblačnim

Ulicama (tako je išla priča) pričinjačala poput glasova što dopiru sa nekog ukletog jedrenjaka; čula se sve do Litl Krika. (V.: 15)

Kada se opijanje mornara završi odlaskom na otadžbinsku dužnost i prekookeansku misiju, Norfok u Vidržiniji iznenada opusti; kako se iz primjera vidi, javlja se po jedan prislan komentar eufemističkog i hiperbolisanog tipa na vrlo malom prostoru.

I eto Odeljenja bez dovoljno dobrovoljaca. Ipak, bilo ih je nekoliko, raštrkanih, bez volje i nimalo postojanih: većina ih je odustajala posle prvog dana. *Čudna je to bila svojta: propalice...uglavnom propalice.* (V.: 119)

Beni Profej se u jednom trenutku zapošljava kao lovac na odbjegle aligatore iz slivnika i WC šolja, kojih je bilo podosta u tadašnjem Njujorku; s obzirom na to da njihova ekipa nije mogla pokriti niti jedno predgrađe, a kamoli čitav grad, taj posao je uglavnom nosio karakter uzaludnosti. Proleter i bez suviše iluzija u ovom slučaju opisani su imenicom homogenije grupe nego što to konotira apozicija *propalice*.

No bio je on *od one sorte lezilebovića* kojem ni za šta nije potreban poseban razlog, tobožnji ili kakav drugi. U porodici su ga zvali Evan Klipan. (V.:163)

Evan Godolfin, kaćiperski avijatičar iz epizode romana iz XIX vijeka, opisuje se kao crna ovca porodice, osobenjak bez čvrstog uporišta u, na primjer, karijeri ili praćenju nekog određenog cilja, i kao takav se čini podesan za ulogu „jo-joa“ samo vremenski različitog od Profejna. Imenica kojom se opisuje najvjerojatnije dolazi od razočaranih članova porodice, koji ga tako izopštavaju iz svoje grupe, a u drugoj rečenici se vidi bez dileme kako su ga tačno zvali.

Taj trenutak možda ga je nagnao da je zagrl i, ali njene primjedbe, do sada poznate, o ulozi obljubljen e maloljetnice u njegovom životu upozorile su ga da bi mu ovog puta bilo bolje da se uzdrži, čak i sada kada mu je najviše lično trebala neka vrsta zagrljaja – samo da umjesto toga klimne glavom i pokuša da izgleda

sposobno, da je nazove *Ratnicom*, možda da je lupi šakom po ramenu i podigne moral... (VL: 54)

U *Vajnlendu* se učestalost familijarnih obraćanja penje u odnosu na roman *V.*, što se može i očekivati s obzirom na tematiku porodičnih odnosa u nižem kalifornijskom staležu osamdesetih godina XX vijeka; u ovoj sceni Zojd pokušava da utješi Preri da će vidjeti majku, a suzdržava se da je zagrlji jer se ta radnja može protumačiti i na zlonamjerman način. Zato premeće po glavi kako bi mogao sublimirati taj neizvršeni čin, a čitalac ne saznaje da li ju je ovako (engl. *Trooper*) i nazvao.

U gradu se održavao skup tužilaca sa svih strana svijeta, uključujući i *Interpolove teškaše*, okružne tužioce uz velikih gradova, i neumorne svjetske putnike, među kojima bi Minoru lako mogao pronaći pola tuceta koji bi mu rekli sve o komadiću inicijalne kapisle... (VL: 147)

Kada se agent osiguranja (i vrlo moguće, neke multinacionalne kompanije) Takeši Fumimoto u blizini Tokija susretne sa stručnjakom za bombe u firmi čiju je laboratoriju navodno pregazio džinovski morski gušter, padne mu na pamet da se u velegradu održava konferencija zakonodavaca na međunarodnom nivou. Označeni naziv, a i onaj poslije njega, jako liči na često korišćene izraze iz američkih pravnih serija i popularnih policijskih filmova.

Promašili su Hektora za oko dvadeset minuta – uputio se u vajnlendski noćni život, tražeći da vidi koga bi još mogao namamiti u projekat, vozeći ojačani „bonvil“ uz 1962. koji je pozajmio ili, *u redu*, rekvirirao, od šuraka Felipea u Južnoj Pasadeni. (VL: 334–335)

U originalu se nalazi još prisnija forma ovakvog komentara, čuveno „OK“, ali za potrebe odgovarajućeg prevoda na srpski, to se moralo malo okrnjiti. U završnom poglavlju romana Hektor se nalazi u ulozi vođe filmske ekipe koja treba da snimi dokumentarac o eksploataciji Frenesi tokom svih godina – da ironija bude veća, agent DEA teško će se

izliječiti od ekranske zavisnosti frenetičnim zauzimanjem za biografski film o iskorišćavanoj proleterki.

Els u međuvremenu nastavlja da premješta *donje obline* u Mejsonovom krilu, na njegovo nevoljko, mada rastuće zadovoljstvo. (MD: 64)

Kada se geometri nađu u Kejptaunu, dolaze u kuću raspojasanih holandskih adolescentkinja koje žele pošto-poto da se oprobaju u ljubavi sa prvim bijelcem koji naiđe; u nekim epizodama dolazi i do trvenja između različitih generacija žena oko istog muškarca.

U ovaj čas, fenjeri kroz prozorsko staklo mame svuda. „Sigurno nije Kejptaun,“ čudi se Mejson. Mornari se klate, *nimfe* idu sa posao ili na njega, činovnici početnici suviše su zbunjeni da spavaju, prodavci ribe u tandemu sa džinovskim tunama brižljivo obješenim između njih kao putnici jednoprega... (MD: 125)

Pripovjedač u ovom odlomku, dok Mejson boravi na ostvru Sveta Jelena, pokušava da ublaži sliku života i privrede u Džejmstaunu, blago rečeno, udaljenom od ostatka svijeta. Nimfe iz primjera najvjerovatnije su prostitutke, u romanu tako često zanimanje.

Savjetuju ga, što nježnije mogu, da je Bredli želio samo da prisustvuju članovi porodice. Bilo šta drugo pojaviće se u novinama. Tako glosteširski *moguli* postupaju sa nekadašnjim namještenicima. (MD: 185)

Članovi porodice astronoma Džejmsa Bredlija, koji je bio Mejsonov uzor, diplomatski mu saopštavaju da u posljednjim danima nije želio da ikoga vidi osim najbližih; u originalu stoji riječ *Nabobs*, koja znači guverner Indije pod Mogulskim carstvom, a i bogataš koji je stekao bogatstvo u Indiji.

Eto ih, ovih *lojolista*, istjeruju ih iz jednog kraljevstva za drugim – odakle im išta slobodnog vremena da ga posvete ovako skupim igračkama? (MD: 318)

Diksonov učitelj Emerson ga je pred polazak u Ameriku obavezao da pazi na časovnik, navodno sposoban da mjeri vrijeme i po moru, a on počinje da se pita je li i to neka jezuitska prevara; u ovom slučaju prije će biti da čitamo misli lika nego da nam se obraća pripovjedač. Originalna sintagma *these Jezzies* morala je biti zamijenjena nečim poznatijim domaćim čitaocima.

U ovom prijatnom priobalnom odmaralištu, galebovi sjede *kao da su neprekidno na direcima*, patke uživaju u *predahu od pažnje lovaca*, blaga izmaglica se razrjeđuje i zgušnjava, sendviči i gusto pivo *stižu polagano i nepredvidljivo*, o zvaničnim poslovima *brzo se povede računa*, kako bi se dobilo više vremena za *piće, duvan i veselje*. (MD: 327)

U mjestašetu Kristijana Bridž geometri se odmaraju u luksuzu koji ne postoji gotovo ni na jednom drugom mjestu u romanu, a pripovjedač otmjeno predstavlja harmoniju koja vlada između svih slojeva ljudi, flore i faune, toliko da se seoce pretvara u nekakvo arkadijsko boravište. Ako se i ne izražava strogo familijarno, narator to u ovom odlomku radi, moglo bi se reći, primjetno žovijalno.

Bilo koje olakšanje koje ona može osjećati podriva njena zabrinutost oko toga kada i kako će iskrsnuti tema – to jest, promoliti se – to jest, jedne noći u napuštenom oboru u Nju Džerziju, dok se grle da se utople, osjećajući se lakomisleno, zavlaci ruku, kako ju je učio njen red, i otkriva *njegov štap muškosti u istinskoj erekciji*. (MD: 533)

Kada geometri naprave pauzu u zimu 1765/66. godine, dolazi i do pauze u pripovjedanju velečasnog Čerikouka; umjesto priče o ocrtavanju granice, čitamo pripovijest o zatočeništvu (engl. *captivity narrative*), primjer jednog od najpopularnijih kolonijalnih narativnih oblika (Schmidt 2001 par. 1). Ona se ekstradijegetički daje kroz to da seriju gotskih knjiga *Odurni kicoš (The Ghastly Fop)* čitaju Etelmer i Tenebre, mladi Čerikoukovi rođaci, a junaci iz romana uskaču u pripovijedanje o događajima koji

spadaju na intradijegetički nivo, tj. junaci iz romana pridružuju se zemljomjerima u svijetu centralne dijegeze. Svojevremeno kidnapovana Elajza Filds i kineski kapetan Džang bježe iz jezuitskog zamka u Kvebeku sve do Pensilvanije. Pripovjedač, bilo da ga shvatimo na jednom ili drugom nivou, šaljivo i perifrastično pristupa opisu prostog fiziološkog procesa.

Ovdje u unutrašnjosti, onaj ko bi se namjerio na pukovnika namjerio bi se na nemilosrdnog momka. *Junak bitke kod Buši Ran Krika* ima sopstvene planove za Ameriku, a i podosta prijatelja u visokoj vigovštini – a ko i može bez njih u ova vremena. (MD: 617)

U prethodnom tekstu ekipa geometara se susreće sa poluodmetnicima u zagraničnom području, pa se diplomatski izvlače od uplitanja u nevolje sa pukovnikom Henrijem Buketom, koji se 1763. junački ponio u borbi protiv indijanskog poglavice Pontijaka; pripovjedač kao da ponizno ukazuje čast heroju iz bitke, za čije je prepoznavanje čitaocu ipak potrebno malo informisanja u istorijskim izvorima.

Kočije se ljuljaju kroz lokve veličine bara, prskajući ih neopisivom kaljugom, tako da ubrzo nalikuju na *neredovne vojnike* otposlate sa pohoda u nekom vlažnom kraju. (MD: 704)

Pri posljednjoj posjeti Njujorku, Mejson i Dikson se suočavaju sa neprilikama saobraćaja na tamošnjim ulicama, a pripovjedač daje sebi slobodu da ih verbalno prikaže kako ih „oslikavaju“ i kočije u prolazu – milje sa kojima ih poredi na momente jednači život u metropoli sa ratnim manevrima.

Njegova namjera, kao pravog flegmatika, bila je samo da odredi mjesto *prestupničkog trupla* – pošto je bio nesposoban da u činjenično stanje uvede više od jednog – i da ga nekako obezbijedi, zamišljajući da je brodska hladnjača dobro snabdjevena bilo kakvim užadima i alatom koji mu mogu pritrebat. (MD: 735)

U povratku sa osmatranja u Irskoj, na koje je Mejson išao sam, plovio je brodom do Engleske, a u tovarnom prostoru razmahale su se polutke ovaca dok je more bjesnilo, tako da je trpio bubotke sa svih strana. Pripovjedač se približava junakovoj tački gledišta po kriterijumima psihologije i frazeologije, i daje pogled na mrtvu materiju kao da je u pitanju živo ljudsko biće.

Bilo kako bilo, *brže nego što osoblje Medicinskog centra može da kaže „subduralni hematoma“*, Dok je shvatio da je starinska muzika u pozadini utihnula, da pride nema Džejs, nema Bambi, te da on leži na asfaltnom podu prostora koji nije prepoznao... (SM: 30)

U komentarima koji provijavaju kroz cijeli roman *Skrivena mana* često se javlja mogućnost opalescencije značenja, kako bi se izrazili pripadnici fenomenološke škole – isti segment teksta moguće je tumačiti na dva ili više načina, pa se tako često nalaže i oprez pri ustanovljivanju odakle dolazi familijarnost, zato što se nerijetko taj ideološki trag približava i liku, ne samo pripovjedaču. U ovom slučaju, prisni pomen popularne serije sigurno je blizak Doku, ali ga implicitni autor, Pinčon iz kalifornijskog perioda, mora isto tako dobro poznavati.

Članovi benda *Pivo*, koji je uglavnom svirao obrade po lokalnim barovima, *sada su skoro pa uspevali da iz meseca u mesec plate svoje stanarine*. (SM: 54)

U procesu potrage za bilo kakvim dokazom koji bi mu pomogao u rješenju tajne *Zlatnog očnjaka* i nestanka važnog tajkuna, Dok pristiže u obližnje naselje u kome mu žive tetka i brat od tetke (Skot Uf se javlja i u *Vajnlendu*, desetak godina kasnije po dijegezi). Kao i mnogi iz sloja zamlata i šmokljana, i Skot se bavi potkulturnim radom u nadi da će tako privediti dovoljno za opstanak, a pripovjedač dobro zna da je i ovo životarenje uspjeh za čovjeka nevelikih moći i harizme.

Danas se odlučio za odelo marke „zidler i zidler“ i pronašao je *periku s kratkom kosom koja je gotovo išla uz to odelo*. (SM: 67)

Detektiv se u jednom trenutku mora prurušiti da bi došao do informacija o otmici, te izabira odjeću za tu priliku; komentar implicira trapavost nosioca odijela i perike po tome što nije uspio da ih složi, ali u njegovom miljeu za takve savršene kombinacije malo ko i mari. Dok se često predstavlja kao neuredna i nespretna osoba, tako da se ovlašna napomena o zamalo ostvarenom slaganju dva predmeta dobro uklapa u otrcanost kojom zrači.

Već nekoliko poslednjih nedelja, Sveti Flip od Londejla, za koga *Isus Hristos nije bio samo lični spasitelj već i surferski savetnik*, koji je jahao na talasima na staromodnoj dasci od crvene sekvoje, tek nešto kraćoj od tri metra, sa intarzijom u obliku sedefnog krsta na gornjoj strani i dva plastična peraja jarkoružičaste boje na donjoj strani, grebao se za vožnju od prijatelja s malim čamcem od fiberglasa... (SM: 115)

Jedan od likova koji podsjećaju na mješavinu stanovnika komune i karaktera iz crtanog filma povazan surfuje na obližnjoj plaži i slovi za lokalnu legendu „hodanja po vodi“; s obzirom na značaj Isusa u mnogim kulturama, teško je naći bolji primjer prisnog komentara od ovog koji se javlja u navedenom odlomku – osnivač jedne od najvećih religija u istoriji dovodi se i na nivo ličnog pomagača u aktivnosti koja nema veze sa molitvama ili bogopoznanjem.

Doktor Triplaj je bio *prepreden* lik, od one sorte koju tu i tamo prepoznamo u prodavcu aluminijumske oplata i ulaznih vrata koji je prošao kroz određeno iskustvo – brak, krivični sud – koje je bilo dovoljno traumatično da ga zauvek liši strpljenja... (SM: 214)

Tip lika koji se javlja u više Pinčonovih romana, ljekar zabavljen raznim nemoralnim somatskim ili psihičkim eksperimentima nad pacijentima, nije izostao ni iz ovog djela: i sam aptronim „Trostruko Oko“ navodi čitaoca na zaključak da je u pitanju neki mutniji praktikant medicine sa paravanom luksuza ispred institucije za ispiranje mozga. Topos

poremećenog naučnika javio se znatno prije XX vijeka, i od doktora Frankenštajna naovamo njegove podvarijante se usavršavaju, ali neke osnovne crte, kao iskeženost, lukavost i ugladenost, pogotovo fanatična predanost opitima, ostaju neizmijenjene.

Igrači su ovde imali običaj da igraju za novac, očajni ili puni nade, *urađeni ili čisti*, pristupajući igri na naučnoj osnovi ili obuzeti toliko neverovatnim predrasudama da su bile gotovo neobjašnjive, a negde u tami su gazda, finansijska struktura i *zelenaška zajednica* sedeli nevidljivi i nemi... (SM: 260)

U procesu traženja kidnapovanog bogataša, Dok se obrete i u Las Vegasu, u jednom od mnogobrojnih kazina; dijapazon raspoloženja koja su hvatala kockare preširok je za bilo kakvo iole normalno shvatanje tog poroka, a jukstapozicija disparatnih osobina nastavlja se i u drugom primjeru iz odlomka.

Dok je izduvna cev pulsirala poput basa nekog brzog bluza, Bigfut nestade u bleštavoj svetlosti živinih gasova koja se širila parkingom punim *izričite i otvorene građanske neposlušnosti*. (SM: 378)

Zabavna osobina Pinčonovog poređenja je što se radi o tolikoj nepredvidljivosti korelata da nije moguće ni izdaleka pretpostaviti koji će živi korelat biti upoređen sa neživim ili obrnuto; u ovom slučaju, pripovjedač (opet frazeološki blizak liku) od malog udjela žive u izduvnim gasovima hiperbolom obogaćuje jedan čisto fizički proces koji izrasta u duhovito personifikovan detalj.

5.4. Cinizam

Moglo se očekivati da će ova pojava biti relativno dobro zastupljena u prvom romanu našeg autora, koji kapilarno prožimaju i likovi izašli direktno iz mornarice SAD, a i mnogi vulgarizmi koji se sreću mogli bi se smatrati povrstom ciničnih izraza. Njih ćemo izbjegavati, ali treba napomenuti da se korpus komentara sastoji dijelom i iz težih ili lakših psovki, u cilju sticanja objektivnije slike Pinčonove karnevalizacije.

Da je bilo nekoga ko bi ga se sećao, odmah bi primetio da se Profej n nije promenio. I dalje *isti ameboliki mladić*, kose kratko podšišane koja raste mestimično, *očiju sitnih nalik prasećim* i suviše razmaknutih. (V.: 41)

U analizi cinizma Pinčonovih komentara nije važno da li ovakav izraz dolazi isključivo od sveznajućeg naratora ili iz svijesti nekog od likova koliko to da se predmet ovakvih iskaza blati i negativno obilježava, što svakako utiče na čitaočevu percepciju pomenutog junaka.

Kao pripadnik originalne postave kapetanovih (takozvanih) Sopstvenih ljudi, Krmak se izvukao sa mesec dana zabrane odsustva. Uskoro to vreme poče teško da mu pada. Stoga je Krmak, razume se, nagingao ka *vašljivom Grumsmanu*. (V.: 384–385)

Mornar Bodin sa nadimkom Krmak izvukao se od nečasnog otpusta poslije jedne krađe, uživajući zaštitu ne baš najpoštenijeg kapetana razarača *Skafolda*, ali mu ograničenje životnog prostora dosadi u kratkom vremenskom roku. Potkrmar Grumsman zaista pati od stidnih vaši, pa čak tvrdi da održavaju i igranke u njegovim intimnim regijama, što sintagmu iz primjera čini i iskazom stanja stvari, a ne samo metaforom; s druge strane, može se s pravom pretpostaviti da su od vaši patili i drugi mornari, koje takav nadimak nije pogađao – oni nisu prikazani kao ljudi koji otvoreno govore o svojim parazitima.

Nad Valetom je sijalo sunce i padala je kiša, a pojavila se čak i duga. Haui Serd, *ćata i pijanac*, ležao je na stomaku pod brodskim topom, glave oslonjene na šake, i zurio u britanski desantni brod koji se probijao kroz kišom okupanu Luku. (V.: 435)

Isti brod je dobio zadatak da otplovi u Sredozemlje radi sprečavanja eskalacije Suecke krize, a Profej i Paola Majjstral pokušavaju da na Malti odgonetnu istinu o životu njenog oca dvadesetak godina ranije. Sporedni lik iz primjera služi kao podoficir

nabavke, a nijedna od dvije riječi kojim ga opisuje narator ne ističe ga u pozitivnom svjetlu.

Volio je da se šunja po sumnjivim kancelarijskim kompleksima u centru onih gradova Sunčanog pojasa, *tražeći obrazovane dame u poslovnim kompletima koje žude za bajkerskim kožnjacima.* (VL: 70)

Majka Preri Viler, Frenesi Gejts, otišla je u duboku anonimnost pod programom zaštite svjedoka, i udala se za agenta Fleša Flečera, koji je običavao da ganja druge žene „po gradu“ u zoni poznatoj kao Sunčani pojas (južni dio Kalifornije, čitava Arizona, Novi Meksiko, Teksas i jugoistok SAD). Cinizam se možda očituje ispod površine same situacije koja se nagovještava u kurziviranom tekstu, posebno kada se iz narednih paragrafa vidi Frenesina frustracija Flešovim neprestanim švalerisanjem.

Mi smo cifre u Božjem računar, manje je pomislila nego promumlala uz neku vrstu standardne gospel melodije, I jedino za šta smo dobri, da budemo mrtvi ili da budemo živi, jeste i jedino što On vidi. Ono što isplaćemo, ono za šta se borimo, u našem svijetu dirindženja i krvi, *sve to leži van vidokruga hakera koga zovemo Bog.* (VL: 91)

Na kraju istog poglavlja iz koga potiče prethodni primjer, Frenesi ne uspijeva da kupi namirnice vladinim čekom, i postaje nestrpljiva; kada joj prodavac objasni da se u svrhe provjere sada koriste računari, ona shvata da bi se zaštita svjedoka mogla istopiti i nedovršena posla se nastaviti. Misli joj odlutaju u pretpostavke o tome kakvo je to više biće, pa ljudski rod pesimistično stavlja u položaj malih mrava ili nula i jedinica koje se mogu brisati po želji tog višeg bića.

Dok je Preri visila sa njega kao majmunica na drvetu, mahnuo je u znak pozdrava Saši na najbližem izlazu sa auto-puta Santa Monika i odmah ga je pokupio VW-ov kombi sasvim iscrtan cvijećem, prstenastim planetama, licima i stopalima u stilu R. Kramba, i manje prepoznatljivim oblicima, u kome su svi išli prema zoni

delte Sakramenta, gdje je cvjetala komuna, duboko u unutrašnjosti, mimo najplićih brodskih gazova... (VL: 306)

U reminiscenciji na događaje iz Prerinog djetinjstva, Zojd se oprašta od Frenesine majke Saše, a položaj dojenčeta kao da najavljuje njenu tužnu sudbinu u narednih desetak godina. Moguće je ovu usputnu uporedbu shvatiti i kao simpatični odnos pripovjedača prema liku, ali opalescencija svakako dozvoljava i tumačenje po liniji ciničnih prizvuka.

Razlog što se u još dužem tekstu kao što je roman *Mejson i Dikson* cinične opaske javljaju još rjeđe nego u dvostruko kraćem štivu može se potražiti u strukturi samog prostornovremenskog i diskurzivnog okvira u kome se događaji posreduju. Stilski je ne samo blizak, nego pretenduje i da bude simulacija avanturističkih romana XVIII vijeka, a oni su kao čest preduslov imali široko obrazovanog i verbalno ugladenog pripovjedača. Kada se tome doda i uokvireni pripovjedač, velečasni Viks Čerikouk, bolje se razumije odsustvo zajedljivih napomena i, s druge strane, pojačano prisustvo eruditskih odlomaka.

U danima pobune iz '45 – pod pretpostavkom da će Mladi pretendent putovati gdje god može onim tajnim tunelima *poznatim papistima od pamtivijeka*, koji su se protezali od većine parohijskih crkava do drugih tačaka od interesa – cijelo to čudesno ljeto, pustolovni momci pohodili su te memljive prolaze, po čitavoj Engleskoj, cijelu noć i dan, a i Dikson je bio među njima... (MD: 232–233)

U analepsi koja seže do Jakobitske pobune pod vođstvom Čarlsa Edvarda Stjuarta, koga su protivnici zvali Mladi pretendent, sveznajući pripovjedač otkriva i detalje nepoznate Diksonu (širok Engleske dešavalo se nešto za šta Dikson sigurno nije mogao detaljno znati), a i odaje konfesionalnu poziciju time što na katolike upućuje kao na papiste.

Čitajući *Skrivenu manu*, teško je razgraničiti komentar sveznajućeg pripovjedača od stila kojim se koriste likovi losandeleskog podzemlja, bilo da su sa značkom ili bez, ali u slučajevima zajedljivijih ukazivanja, i cinizam se javlja kao prihvatljiva

klasifikacija. Jedan od pokazatelja može se tražiti u agresivnijem jeziku i težim uvredama kojima se tada ispunjava komentar.

Dok pažljivo osmotri Bigfuta. *Izvikani zuluŕi, idiotski brkovi, frizura kao iz berberske škole s nekog pustog bulevara*, daleko od svake današnje definicije modernog. (SM: 42)

Imajući u vidu da se Dok Sportelo inače izražava ovako jetko i omalovažavački, ovaj cinični opis lako se vezuje za njega kao lik, a kada bi se ovakav diskurs primijenio na njega, takav komentar sa više sigurnosti dolazio bi od pripovjedača.

Kad se Dok vratio s ručka u „Vejvosu“, u kancelariji ga je čekala raščupana devojka u minijaturnoj suknji, čije su oči, u skladu s tadašnjom modom, bile bogato našminkane ne samo maskarom već i tečnim ajlajnerom *i senkom koja je gotovo imala boju dima neispravne dihtung glave*, što je Doku, kao i uvek, nagoveštavalo nekavu duboku, nedostižnu nevinost, zbog čega istog trenutka prede *iz lera svoje raskalašnosti u punu brzinu*. (SM: 245–246)

U slučaju prvog komentara, on sigurno može poticati od lika, neotesanog privatnog detektiva, a poređenje šminke sa omiljenim mačističkim elementom – automobilskim motorom – prirodno se uklapa u misli takve osobe. Drugi komentar u istom registru već zahtijeva kratkotrajni kritički izlazak iz Dokove svijesti (što se njemu ne dešava često), i vjerovatnije dolazi od pripovjedača.

5.5. Odstojanje

U pogledu ove pripovjedne strategije, postoje neke ograde na koje valja skrenuti pažnju u proučavanju Pinčona, budući da But za glavni primjer (ne)sposobnosti uvida likova u sopstveno ponašanje uzima roman iz opusa Džejn Ostin, *Emu*, i mjestimično napominje kakve osobine pokazuje roman *Pod tuđim uticajem*. U oba romana radnja teče prevashodno linearno i ne zbiva se ništa toliko fantastično kao putovanje kroz

prostorvrijeme, hipi žurke, pijanstva i droga u nepristojnim razmjerama, niti se javlja ikakva sumnja u sveznanje Ostininog naratora, koji glatko diriguje likovima i vodi do pravednog bračnog raspleta. Dok se najnezreliji čitaoci realističkog romana zaista i mogu poistovijetiti sa likom (But 1976: 272), to se u postmodernističkom okviru rijetko dešava, upravo zbog veće plošnosti likova, pa i onih glavnih (posebno vidljivo u Pinčonovom prvom romanu). Možda osnovna razlika u načinima tumačenja ovih vremenski udaljenih stilova leži u tome što u djelima Džejn Ostin spisateljicu predstavlja pouzdani pripovjedač, ojačavajući efekte, usmjeravajući naše intelektualno, moralno i emocionalno napredovanje (But 1976: 280), ali to već podrazumijeva teleologiju koja u romanu *V.* ne postoji – ni do kakvog logičkog razrješenja i nedvosmislenosti ne dolazi kada se pročita epilog teksta, koji se hronološki odvija oko 40 godina prije glavne potrage. Ostinova nam nudi dvostruku viziju u cijeloj knjizi: naše sagledavanje iznutra Emine vrline i naše objektivno sagledavanje njenih velikih mana (But 1976: 280). Opet je i za sagledavanje ovako složenog lika nužno da on bude trodimenzionalan i dosljedan u ponašanju, podložan tumačenju iz logike takozvane isključene sredine, što Pinčon u romanu izričito negira: „Pitanje istinitosti ili neistinitosti tu se ne postavlja“ (*V.*: 127). U svakom slučaju, Pinčonov pripovjedač ima neke moći iznad znanja samih likova, pa ih katkad koristi na ispomoć čitaocu, a katkad se ne upliće u automatske radnje njujorških danguba i drugih svjetskih litalica, pa dublji ulazak u njihovu svijest nije ni moguć.

U romanu *V.* do spoznaje ne dolazi tek u jednom slučaju praćenog junaka koji se na kraju sretno sastaje sa traženom ljubavlju i živi (van dijezeze) do kraja života u harmoničnoj zajednici, nego se radi o dvostrukoj putanji u potrazi za tajanstvenim entitetom poznatim kao *V.* U tom traganju učestvuju dva naizgled sasvim različita lika: Beni Profej, šmokljan i jo-jo, kao i Herbert Stensil, sin nekadašnjeg britanskog agenta iz posljednjeg perioda kraljice Viktorije. Njih dvojica se slučajno, kako to u ovom transcendentnom pripovijedanju i biva, upoznaju u društvu dekadencata koje sebe naziva Potpuno bolesna družina, i prave tulumbe ne znajući šta će od sebe, a prežvakavajući pri tome neostvarive ideje elitne avangardne kulture iz memljivih stanova gornjih Sedamdesetih i Osamdesetih ulica Menhetna.

Kada ga na početku romana Rejčel Aulglas zamalo pregazi vozeći sportski „MG“, smušeni Profej pokazuje crtu koja će se teško izmijeniti kroz čitav roman:

Pronašao je grabulje i počeo da sakuplja smeće na jednu gomilu. Pomislio je kako je to bila još jedna neživa stvar koja umalo da ga ubije. *Nije bio siguran misli li na Rejčel ili na automobil.* (V.: 28)

Kolebanje kojim Profej n odiše, kao i ravnodušnost naspram sudbine litalice i propalice, dobro pokazuju da će mu trebati dobar komad romana da upozna sebe i dođe na viši umni nivo – pod uslovim da se takva teleologija ikada ostvari u ovom postmodernom štitvu.

Da je bilo nekoga ko bi ga se sećao, odmah bi primetio da se Profej n nije promenio. [...] Radovi na putevima *nisu nimalo popravili spoljašnjeg Profej na, kao ni unutrašnjeg.* Premda je ulici pripadao veliki deo Profejnovih godina, ona i on ostali su stranci u svakom pogledu. (V.: 41)

Pripovjedač vidljivo poznaje Profej na bolje nego on samog sebe, i ne ustručava se da čitaocu prikaže njegovo duševno stanje, dok će sam junak nastaviti da se besciljno kreće kroz život, od posla ravnjanja puteva preko lova na aligatore u njujorškoj kanalizaciji do noćnog čuvara u istraživačkoj laboratoriji. Koliko god da očekujemo nekakav napredak, zahvaljujući isprekidanoj strukturi dijegeze, do te spoznaje ne dolazi, i krivulja Profejnovog znanja naprosto se ne podiže naspram vremenske osi.

Junakov odnos sa ženama prolazi kroz nekontrolisane izmjene, premda njegovo aptronski dato prezime ne postiže očekivani efekat svjetovnjaštva, prizemnosti i neposvećenosti – Paola, (Hose)Fina i Rejčel su toliko privučene nečim u njemu da se može smatrati kako od vrlo pasivnog jo-joa svojom žudnjom stvaraju mitsku muškost i protivtežu mitu o protejskoj ženi V. (Coward 2011: 49) U vezi sa ljubavlju, Beni nije sretan ni sa jednom od tri žene, iz njemu nepoznatih razloga, ali na kraju romana, izgleda da je pronašao sebi ravnu u Amerikanki Brendi na Malti, sa kojom odlazi u noć (Bloom 2003: 53). Finu sreće slučajno u metrou, u trenucima njenog nekontrolisanog plača, a na takvu uzbunjenost odgovara nespremno:

„Pomagajte“, rekao je Profej. Nije znao kome se obraća. *Probudio se jutros voleći svaku ženu u gradu, želeći ih sve: a sad eto tu jedne koja želi da ga vodi kući.* (V.: 45–46)

Benijeva neodlučnost u vezi sa Finom poprima još dramatičnije dimenzije kada ga ona preklinje da je razdjeviči, a on se nećka i izmišlja izgovore da to odloži; da paradoks bude još veći, Fina naveče službuje kao „svetica“ bande po imenu Plejboji, čiji je članovi podignu u vazduh pjevajući himnu „O sveta hostijo“. Beni se kao rijetko kad u romanu pita zabrinuto za njenu sigurnost:

No koliko će to dugo trajati? Koliko je sama Fina još mogla da izdrži? Onog trenutka kada njeni uspaljeni momci nazru bludnicu iza svetice, kombinezon od crne čipke ispod stihara, Fina bi se mogla pretvoriti u žrtvu napada bande, *a da za to na neki način sama bude kriva.* (V.: 152)

Kada je u istom poglavlju pripadnici bande grupno siluju, njen društveni život se završava teškom sramotom, po tadašnjem latinoameričkom kodeksu čije izvršenje stoji u bratovljevim rukama; Profej toliko slabo poznaje sebe da ne vidi da je on možda i krivlji nego ona za njeno raspojasano ponašanje, proisteklo možda iz osjećaja nesigurnosti. Da je prihvatio njene predane molbe, sva je prilika da bi napustila krug razularene i opasne rulje.

Profej je neodlučan i u pogledu Rejčel, što opet ilustruje njegovu osobinu lelujavog i besciljnog gubitnika postdepresione i poratne Amerike – do nje i agencije za zapošljavanje u kojoj radi doslovce ga dovodi erekcija koju je dobio tog jutra maštajući o kupovini seksa neživim novcem. Slučajno mu se na bedrima našao list novina na kome su pisala imena raznih kadrovskih službi, i tako se povinovao dogovoru sa samim sobom da ide kuda ga vodi nagon. Kada mu Rejčel predloži namještenje, saznajemo koliko mu je um ostao beznadežno plitak:

„Šta kažeš na posao noćnog čuvara“, naposljetku reče ona. *Da čuvam tebe*, reče on u sebi. (V. 225)

Kada Rejčelina cimerka Ester izrazi želju da ode na Kubu i podvrgne se abortusu, to se ovoj prvoj ne sviđa i zapada u moralne dileme da li da je zaustavi ili ne, kada se sjeti „milog Profejna“, imena iz njenog „najskrovitijeg srca“, pred kojim je bila bespomoćna. Ovakako misli Rejčel:

Nad Profejnem *niko nije imao moć*, jer momak je bio rođen za ulicu. *Imao je moć nad samim sobom, a time i moć nad njom*. Dakle, šta je onda radila: proglašavala se zavisnom? (V.: 367)

Izgleda da Profejna gore od samog njega poznaju jedino likovi koji razmišljaju kao Rejčel – ako postoji ijedan lik u romanu koji ne pokazuje moć kontrole nad životnim situacijama, to je upravo šmokljan i jo-jo Beni. Ovakvi uvidi koje nam otvara narator naslažu nove slojeve ironije na vrlo komplikovanu radnju i (samo)spoznaju mnogih učesnika, i dovode likove u očitiji položaj karikatura iz crtanih filmova i površnih referenci na elemente tadašnje popularne kulture. U istoj sceni Rejčel stoji pred Profejnem i izaziva ga na ljubavni odnos, što podstiče Benijevo ne baš blagovremeno i dovoljno brzo mozganje:

Otkud ovo poslednje? Samo stalna želja da barem jednom pronade nekoga na pravoj ili stvarnoj strani TV ekrana? Zašto bi ona bila ljudskija, humanija?

Postavljaš suviše mnogo pitanja, rekao je sam sebi. Prestani da zapitkuješ, uzimaj. Daj. Kako god ona želi to da nazove. Bilo da ti je ispupčenje u pantalonama ili na mozgu, učini nešto. Ona ne zna, ti ne znaš. (V.: 369)

Za Profejna je ljubav postala suviše opredmećena, kao komodifikovani objekat savremenog društva, i zato se ustručava da stupi u dublje odnose sa ženama; njegova želja za Rejčel lako bi mogla biti želja za mašinom, ukoliko je ženu televizija uvukla predaleko u sopstvenu mašinsku orbitu (Fitzpatrick 2006: 75).

Protagonista druge putanje potrage, Herbert Stensil, pristupa stvarnosti sa neuporedivo više pažnje i interpretativnog žara – njegov problem je što u mnogim značajnim i beznačajnim događajima svjetske istorije vidi neku tajanstvenu zavjeru, i uglavnom je tumači u sprezi sa tajnovitom V. Sudeći po tome kako se kreće od traga do traga i zemlje do zemlje, a sve bez ikakvog primjetnog uspjeha, i on je svojevrsan jo-jo i šmokljan, samo na višem društvenom nivou, odakle se tužni status i ne vidi baš najbolje, za razliku od Profejna.

Herbert Stensil je, poput male dece u određenoj fazi razvoja i Henrija Adamsa u **Obrazovanju**, kao i poput raznoraznih autokrata još od pamtiveka, oduvek o sebi govorio u trećem licu. Zahvaljujući tome je Stensil mogao da se pojavljuje kao samo jedan u repertoaru identiteta. „*Prisilno dislociranje identiteta*“ bio je opšti naziv koji je on upotrebljavao za ovu tehniku, [...] a sve to da bi ostao na svom mestu: u trećem licu. (V.: 68)

Na ovaj način se Stensil uživljava u prošlost koje se ne sjeća, u ličnosti koje nikakve veze nemaju sa njegovim identitetom ni sinhrono ni dijahrono, stvarajući sebi lažnu sliku svjetskog avanturiste i amaterskog detektiva sposobnog da raskrinka „zavjeru“. U trećem poglavlju romana uživljava se u čak osam raznih ličnosti u Egiptu s kraja XIX vijeka, a sve da bi stvorio okruženje i scenarije po kojima je mogao poginuti engleski agent Porpentajn, kolega njegovog oca.

Možda je istorija u ovom veku, mislio je Ajgenvelju, namreškana od takvih nabora u svom tkanju da ako se nalazimo, kao što se uzgleda nalazio Stensil, na dnu nabora, nigde drugde nije moguće otkriti osnovu tkanja, potku ili mustru. [...] *Da živimo na vrhu nabora, možda bi stvari drugačije stajale. Barem bismo mogli da vidimo oko sebe.* (V. 162)

Kod stomatologa Ajgenveljua u jednom trenutku pojavljuje se Stensil i priča mu verziju događaja koji su zamalo imali za ishod krađu Botičelijeovog *Rođenja Venere* iz galerije

Ufici godine 1899. Pošto zubar ne vjeruje u sve Stensilove pretpostavke, on se može shvatiti kao glas razuma, ali isto tako i one suve logike koja bi za čitaoca predstavljala direktnu pobjedu razuma i uvjerenja da istoriju oblikuje neka racionalna sila, čime bi se dobar dio romana pretvorio u mlitavu satiru (Grant 2001: 81–82).

U jedanaestom poglavlju čitamo ispovijest Fausta Maijstrala, Paolinog oca, koji sebe u tom štivu dijelu nekoliko faza označenih rednim brojevima (Fausto I, II, III), i ovaj svojevrsni palimpsest odgovara percepciji mlađeg Stensila. Kada pomene svoju majku, a Paolinu baku, analeptički se odnosi na period pred Junske nemire na Malti juna 1919. godine, i u trećem licu za samog sebe navodi da je majku otuđio od sebe:

Dovoljno da se nas dvoje jedne noći umalo stropoštamo niz stepenice Ulice San Đovani, na onom njenom kraju što izlazi na luku; da ja dospem u limb, a ona u pakao za samoubice. Šta ju je zaustavilo? Dečak Fausto je, prisluškujući njene večernje molitve, saznao samo da je u pitanju bio neki Englez; *tajanstveno stvorenje po imenu Stensil*. (V.: 327)

Od čitavog pisma koje se proteže na tabak teksta i govori o nadanjima i zabludama cijele epohe između dva rata, mlađi Stensil je bio u stanju da zapamti ovu izjavu, vrlo maglovito svjedočenje nepouzdanog slušaoca od možda deset godina starosti, prenijeto nekoliko decenija kasnije na papir. Iako se stalno držao podalje od Malte, sada je odlučio da se tamo zaputi u susret konačnom (kako misli) rješenju tajne smrti svoga oca.

Stensila kao da je nešto gonilo da i dalje pripoveda, a ostali su ga zainteresovano slušali. Nije da je Treća avenija bila neka ispovedaonica pijanaca. *Da li je Stensil, poput svog oca, bio nepoverljiv spram Valete – da li je predviđao nekakvo uranjanje, protivno svojoj volji, u prošlost suviše daleku za njega, ili barem prošlost koja je drugačije tekla od onoga što je on znao?* Verovatno ne: samo je bio na rubu velikog odlaska i opraštanja. (V.: 399)

Pred put na Maltu, Stensil se u Njujorku napije i razveze priču o svim pojavama entiteta V. do kojih je došao u „istrazi“, a sve to djeluje nedovoljno uvjerljivo da bi ga njegovo

društvo smatralo uračunljivim, štaviše, samo mu snižava ugled razboritog tragača za tajnom. Pošto se o sebi izražava u trećem licu, kurzivirana rečenica bi se mogla odnositi i na njega u vrsti unutrašnjeg monologa, ali već naredna pomjera interes čitaoca sa lika na pripovjedača, navodeći uvid koga sam Stensil moguće da nije ni svjestan.

Brodograditelj po imenu Akvilin ima podatak o izvesnoj gospođi Violi, tumaču snova i hipnotizerki, koja je 1944. godine prošla kroz Valetu. [...] Odredište joj je bio Stokholm. Što je i Stensilovo odredište. Poslužiće u svrhe iskrzanog kraja još jednog traga. S Profejnom učinite šta želite. Stensilu više niko od vas nije potreban. (V.: 463)

Posljednji znak Herberta Stensila u romanu je pisamce koje ostavlja drugovima kada bez glasa nestane, uvjerivši se da od Fausta Majjstrala neće saznati identitet V.; sam Fausto mu priznaje da njegova pisana ispovijest ne daje čvrst osnov za detaljno upoznavanje sa potpunom ličnošću autora, a Stensilu je dovoljno da uhvati ma kakvu slutnju o mogućem agentu/agentici sa početnim slovom V u imenu pa da ode za takvim lelujavim tragom. Način na koji Fausto i Stensil razgovaraju umnogome odaje da ga Fausto smatra teoretičarom zavjere, i da nijedan njegov odgovor Stensilovu potragu neće okončati.

Istaknut predstavnik proleterskog sloja u *Vajnlendu*, onog koji se kod Pinčona podvodi pod kategoriju „odbačenih“, „pregaženih“ ili *the Preterite* na engleskom, jeste i lik Zojda Vilera, nekadašnjeg hipika i pušača marihuane iz šezdesetih, sadašnjeg primaoca čekova za umnu nesposobnost i radnika na sitno širom okruga. Njegovo saznanje o događajima iz prošlosti uglavnom se posreduje kroz razgovor sa drugim likovima, najviše sa agentom DEA Hektorom Zunjigom, koji izranja iz prošlosti i obavještava ga da je njegov kolega Brok Vond krenuo u ošpesivnu potragu za Frenesi, Zojdovom bivšom ženom. Ovako razmišlja Zojd kada ga nenadano vidi u baru:

Ovog puta, ipak, prošlo je dosta vremena, dovoljno dugo da se Zojd ponadao kako je čovjek možda našao neku drugu metu i otišao zauvijek. *Samo ti sanjaj, Zojde.* (VL: 10)

Prikazivanje svijesti likova u *Vajnlendu* često se daje u istom registru u kome se modeluje i naracija, tako da će se čitalac sretati sa sličnom frazeologijom u oba načina upliva u znanje ili neznanje likova. Zoжду je trebalo čitavo popodne i večje da se pripremi za razmišljanje o tome šta za njega znači Zunjigino ponovno izranjanje iznebuha: „tema na koju su se njegove misli neizbježno vratile“ (VL:21).

Neka je Frenesi i otišla, ali uvijek će postojati njegova ljubav prema Preri, koja gori kao noćna svjetiljka, uvijek blizu, zagasito i prigušeno, ali čitavu noć...A Hektor, u glumačkoj doslovnosti i staromodnom konformizmu dok je pri tome i lud, nikada više neće uznemiravati njegovu okolinu. *Prokleta budala Zoжд*. Tako su ga zblanuli ti mitski dani visoke drame da je zaboravio na to da će on i Preri možda morati još godinama da žive van njih. (VL: 42)

Po prisilnom razlazu Frenesi i Zoжду, junak se tješio da će se njegov život blaženo stabilizovati u odnosu prema kćeri, ne računajući na to da policijski doušnici kao Frenesi nikada ne dospjevaju na sigurno za stalno, a on, koji se nije bavio cinkarenjem, to nije bio u stanju da vidi.

U okviru analeptičnog poglavlja sa posjetnicom, čitalac saznaje da je Zoжд proživljavao traumatične posljednje dane braka sa Frenesi, i da je bio svjestan da se ona viđa sa agentom Brokom Vondom. Kada je mimo njene volje pronađe u hotelu na Havajima, njoj se to ne dopada koliko njemu dok je ranije smišljao plan: „Prvo mu se činilo kao odlična ideja, savršen odmor za oboje, u kritičnom trenutku.“ (VL: 56) To što ne zna gdje se Vond nalazi u stvari ga je i motivisalo da preleti pola Tihog okeana i nađe suprugu. Poslije nekog kratkog vremena Frenesi, pored čije sobe je Zoжд iznajmio svoju, spakuje kofere i napusti ostrvo, dok Zoжд o njoj fantazira u sobi – kada pokuša da joj dostavi cvijeće, saznaje da je otišla, i slijede bolan slom, plač i ispovijedanje pomoćniku direktora, koji ga čak nagovara da se ne ubije skokom sa terase.

Prije braka sa Zoждom, Frenesi otpočinje saradnju sa Vondom i biva upletena u ubistvo radikalnog profesora sa kalifornijskog koledža, Vida Atmana, a potom je zatvaraju u instituciju za reprogramiranje, gdje se intenzivno koriste droge za

uslovljavanje ponašanja. Kada je Deril Luiz izvuče odande i ostavi u Meksiku, na scenu u njenom životu stupa Zojd; ovako izgleda njegovo poimanje njene prošlosti:

Frenesi je posmatrala Zojda nedjeljama dok je trapavo spajao priču u cjelinu. Mogla mu je pomoći ali se nadala, do tada već naivno, da će se zabuniti, iznijeti verziju u kojoj će izgledati malo bolje, mareći na kraju manje za njegovo mišljenje nego za majčino. U svakom slučaju, Zojd joj nije ispunio želju – samo se i dalje spoticao i tlačio, *propuštajući detalje ali shvatajući suštinu nemilosrdno*, Brok, Vid, Brokov povratak, sve, ne ostavljajući joj puta u sigurnost. (VL: 282)

U ovom primjeru vidi se da Frenesi vjerovatno raspolaže i višom inteligencijom od Zojda, a sigurno je daleko proračunatija od njega, s tim da joj plan o prefarbavanju prošlosti ne uspijeva upravo zbog Zojdovog slabijeg protoka informacija koje mu servira – on pamti samo neizmjenjivi kostur priče, i ne razvija prevrtljivi mentalitet cinkaroša, jer bi to tražilo opreznije mišljenje i planiranje na duže vrijeme nego što on postiže. Dok je Preri još beba, prisustvujemo jednoj sceni iz Zojdovog pritvora po osnovu mentalne neuračunljivosti ili upotrebe marihuane:

Kao prosječan doper šezdesetih, prirodni plijen narko agenta, očekivao je od bilo kakve vrste pandura barem reflekse grabljivca, *ali ovo je išlo još dalje – bilo je lično, zlobno, odveć zastrašujuće pravično. Zašto?* Ovo je bio prvi put da Zojd ovdje vidi starog Švalera, veliku nepoznanicu od koje je došla Zojdu, nakratko, i kojoj se, njen izbor, nagađao je, sada vratila. (VL: 298–299)

Vond objašnjava Zojdu, uz primjetno zakidanje i posesivnost, kako Frenesi više nije njegova briga, već da je u domenu policijskog nadzora, što implicitno znači i da će beba Preri možda biti razdvojena od oca, kome su podmetnuli balu od nekoliko stotina kilograma marihuane u kuću ne bi li ga doveli u bezizlazan položaj. Tek u razgovoru sa Vondom zbudjeni Zojd će otkriti koje su agentove stvarne namjere, a ta crta sprog shvatanja prati ga u romanu od rane mladosti da najskorijih opisanih vremenskih perioda, kakvo je i godišnje porodično okupljanje njegove tazbine u malo zabitijem kraju okruga,

kada se Preri konačno sreće sa majkom, njenim sadašnjim mužem Flešom, i polubratom Džastinom:

Napolju pod žutim sijalicama za dugim pohabanim stolom, *Zojd je zatekao sebe kako pokušava da pomogne Flešu oko šoka što je sreo toliko tazbine na jednom mjestu, a oba muškarca su se s vremena na vrijeme plašljivo obazirala*, kao nenaoružani posjetioci na čistini džungle... (VL: 371)

Teško je reći da li je Zojd imalo doprinio Flešovom odomaćivanju sa ovom rodbinom, budući da tog ishoda nije svjestan ni sam davalac savjeta, koji je doživio dosta uspona i padova sa tastom i taštom, a za većinu su dobrano krivi njegov nezreli gubitnički stav i eskapizam u protivkulturu marihuane (te aveti prošlosti prate ga i nadomak pete decenije života). Kada i Fleš zaključi da Frenesina porodica gaji ljevičarske stavove prema politici, ne pita se više odakle potiče njeno neizmjenjivo društveno raspoloženje; obojica na okupljanju počinju da uče kako da razgovaraju o Vondu i Zunjigi, ali ni jedan ni drugi nemaju pojma kako da govore, a kamoli nešto lanu o Frenesi. To što je Zojd pod prvim utiskom vidio Fleša kao „šarmantnog psihopatu koji se pretvara da je normalan ali ga odaju nijanse“ (VL: 372) opet pokazuje da nije stručan u procjeni ljudskih karaktera, pa još zamišlja da su se njih dvojica zamijenila za uloge, i da je on desetak godina proveo u potaji s njom, dok i taj san na javi brzo ne umine:

„Dakle, ja sam samo bio predgrupa“, podsjetio je Fleša, „nemoj misliti *da smo se ikada baš upoznali* ili slično.“ (VL: 372)

U malo zbunjujućoj situaciji nakon što se upozna sa majkom i ostavi je da spava, Preri prenosi utiske dvojici muškaraca da je susret sa Frenesi kao susret sa slavnom ličnošću, koja pri tome traži povoda za svađu:

„I razumijem zašto ste se njome oženili.“

„Zašto?“ upitaše Zojd i Fleš, brzo i uglas.

„Vi ste odrasli, vi treba da znate.“

„A da nam daš naznaku?“ zamoli Zojd. (VL: 375)

Kako se vidi kroz čitav tekst, Zojd nije najobavješteniji o tome šta mu se dešava, niti je najbolje upoznat sa sopstvenom logikom formiranja međuljudskih odnosa – za očekivanje je da u svojevrsnom zatamnivanju (engl. *fadeout*) ove scene hepienda ostane dosljedan dobroćudnom neznanju na čije su efekte simpatične glupavosti naviknuti i likovi i čitaoci ove televizijom prošarane savremene komedije.

5.6. Povlastica u pogledu znanja

U umjetnosti proze ne postoje formule koje bi važile za svako djelo ponaosob, iako se sličnosti u konstrukciji naracije mogu klasifikovati u neke vrlo široke spektre, kao nivo ćutanja implicitnog autora, učestalost ili prorijedenost pojave pripovjedača, veći ili manji broj upadica u događaje i misli likova, na koji se način u svijesti čitaoca može stvoriti utisak o nametljivosti ili nenametljivosti kazivača svih modelovanih događaja. Na Štanclovom dijagramu prikazanom u drugom poglavlju vidi se da neki romani stoje kao izraziti predstavnici prvog lica, a neki su na granici situacije prvog i situacije trećeg lica pripovijedanja, kao što neki obitavaju na granici između situacije reflektora i trećeg lica. Iza ovakvih korisnih i uopštenih podjela stoje decenije brižljivog istraživanja i čitanja širokih korpusa pisaca, a ne samo opusa jednog autora. U slučaju Pinčonovog predstavljanja scena ili razmišljanja likova o događajima koji su se odvili, uzorak će se temeljiti na *Mejsonu i Diksonu* i *Skrivenoj mani*, čije razlike u strukturnom pristupu i vremenu dijegeze mogu dati raznovrsniju lepezu primjera nego samo jedno djelo. Primjeri će biti predstavljeni po redu pojavljivanja, zato što se stepeni znanja čitaoca ili povlastice koju pruža pripovjedač teško mogu odrediti matematički, imajući u vidu da ljudsko znanje više operiše u neprekidnom toku, a ne po zamišljenim stepenicama sa sigurno određenim faktorima koji ih razgraničavaju. Posebna odlika prvog romana leži u tome što se naracija konstruiše kroz dva ne sasvim podudarna pripovjedača – opšteg (kakav postoji u mnogim drugim djelima) i ekstradijegetičkog (velečasni Čerikouk prepričava pustolovinu, ali ne zna sve detalje u njoj). Kada se prisjeća početka avanture dvije decenije ranije, ne zna najbolje šta se sve dešavalo, ali je uglavnom pouzdan (MD:

7), a premda nije bio prisutan kada su se Mejson i Dikson upoznali (MD: 14), od njih dvojice to je saznao.

Mejson, *koji je očekivao neku klimatavu seosku ludu*, ostaje ljubazno zbunjen pred dotjeranim Diksonom ovdje predstavljenim – koji je, sa svoje strane, uprkos pričama o čudnovatosti, *očekivao samo još jednog predotjeranog londonskog društvenog penjača*, nalazi zabavu u Mejsonovoj skoro nevidljivoj pojavi, sve u žutomrknoj, smeđoj i sivoj. (MD: 17)

Mejson očekuje drugačiju osobu kada se upoznaje sa Diksonom, a čuđenje je obostrano; izbjestaj o ovom susretu i utiscima Čerikouk je mogao dobiti kasnije od nekog iz dua, ali ne saznajemo tačno ko i kad mu je to saopštio. Kao i slušaoci velečasnog, čitalac sklapa fikcionalni ugovor da će vjerovati naratoru na riječ, što doprinosi komičnijoj atmosferi u kojoj se konstruiše dijegeza.

U istom trenu, *Mejson zaključuje* (kako će mjesecima kasnije priznati Diksonu) *da je to sve povezano sa Rebekom*, ženom mu, čija će se druga godišnjica smrti navršiti sljedećeg februara. *Ne mogući je napustiti*, Mejson je opet rad da se ukrca na brod, koji plovi u nemogućem pravcu – jer se duga plovidba smatra od pomoći za njegovu boljku, koju su mu opisali kao hipertreniju, ili „pretjerano žalovanje“. (MD: 25)

Pripovjedač često prikazuje i umno stanje likova, u prvom redu Mejsona, čije tugovanje za preminulom ženom traje kroz cijeli roman i prati ga nezavisno od prostora i vremena kroz koje pluta. To što ga Učeni Engleski Pas vodi do proročice na rtu u Portsmutu i uvjereva da se može doći do onog svijeta, vidjeti Rebeka, pa se bezbjedno vratiti, dovoljno govori o stepenu astronomovog očajanja i melanholije.

Sve dok ne budu daleko na moru, sa još više od petnaest dana dok ne ugledaju vrhove Tenerifea, ne sreće Mejsona zabavljenog istim poslovima, mrzovoljnog i ćutljivog, zgurenog niz vjetar, kako drži bdijenje čitav dan i noć 13. februara,

druge godišnjice odlaska supruge Rebeke, ne pipajući ni hranu ni piće – *a da niko na brodu, uključujući i kapetana Granta, nije voljan da mu se isuviše približi* – do posljednjih osam zvona, kada Mejson posegne za veknom i bocom i u hipu postane druželjubiv kao nikad. (MD: 51–52)

Kada Mejson održi bdijenje Rebeki, mornari instiktivno zaziru od njegovih izmjena raspoloženja, budući da su vrlo sujevjerna profesija. Pripovjedač pitanje kao „Ovo je fregata, ovo je svojevrсно selo, a šta je selo bez seoskih luda?“ ne stavlja u usta nijednom određenom mornaru, jer se podrazumijeva da svi tako misle – jedino Mejson ostaje u neznanju da drugi likovi znaju da mu nije sasvim čist um.

„Engleski kveker“, tvrdoglavi gospođa De Boš, doajenka gradskih arbitarki, *„je grub, neposlušan, na pola puta do Indusa[...] JNP, djeco moja“* – jednostavno nije pogodan. Ali Mejson je druga priča. *Mejson udovac sa onim melanholičnim pogledom, stratstvena i dovoljno mlada budala spremna da preplovi okeane i bije pomorske bitke samo da bi ugrabio priliku da posmatra kako Venera, Ljubav lično, prelazi preko Sunca...* (MD: 61)

Gospođa De Boš u Kejptaunu iznosi poglede na Diksona (vrlo nepovoljne i pristrasne) i na Mejsona (vrlo pohvalne, sa primjesama nekih ljubavnih interesa); kvalifikativi kojima opisuje astronome možda ni njemu samom nisu poznati. Ovo znanje dolazi najvjerojatnije od sveznajućeg pripovjedača, onog bezličnog, koji s vremena na vrijeme ispunjava lakune Viksa Čerikouka.

Mejsonov dan, dug i zamoran, provodi se tako što bane i umakne napolje, tako što ga uhvate nasamo u raznim sobama sa raznim ženama iz domaćinstva one druge, koje se tada trude da uzvrate uslugu. *Tek mu polako postaje jasno da se ovo ovdje dešava sve vrijeme* – pošto je vjerovatno takav stalan život kuće – i da je on izgleda samo u to zabasao kao neka živopisna figura sa ruba svijeta... (MD: 66)

Bjelkinje iz Kejptauna nemaju mira kada im dođe putnik namjernik iste rase, i dosta vremena provode smišljajući rituale i pravila dovijanja kako bi zavodjenju dale složeno društveno opravdanje. Mejson tek poslije više izbjegnutih erotskih avantura shvata da je došao u okruženje gdje je ovo svakodnevna pojava. Pošto nam pripovjedač daje Mejsona i Diksona kao fokalne likove, ni čitaoci isprva nisu puno obavješteniji od zemljomjera.

Ponekad vjeruje da je skoro vidio crni dim kako se vije sa površine njene prikaze, da joj je čuo glas kako se produbljuje do režanja zvijeri...guje pakla, stvarne i brze, kako leže tik sa druge strane njene sjenke...njihov vonj dok dugo i osjeno čekaju...On blene, u takvim časovima, osjećajući se prijatno bespomoćnim. (MD: 171)

I na javi i u snu, Mejson često viđa Rebekin lik, što sve utiče na njegovo ponašanje toliko da se osjeća dužan da objasni stanje, ili još gore, to stanje duha sagovornici odmah primjećuju. To da se osjeća prijatno bespomoćnim mogu znati samo Mejson i sveznajući pripovjedač, nikako velečasni (osim ako mu u nekoj kasnijoj prilici to Mejson nije saopštio).

*Mora se često podsjećati da u licima dječaka ne traži Rebekino suviše pomno. Od toga se oni pribojavaju, što njemu umanjuje sreću. Onim danima kada zna da će ih vidjeti, bulji u ogledalo, *pamteći sopstveno lice dovoljno dobro da ga iščisti iz Vilijevog i Dokovog, ostavljajući, ukoliko varka uspije, Rebekino na miru, njeno drago živo lice* – iako sa polovinom optičke rezolucije, kako nagađa. (MD: 211)*

Kada se vrati u Englesku sa afričke misije, Mejson kod kuće zatiče sinove koji su primjetno porasli od njegovog odlaska, zbog čega ga malo grize savjest. U svakom slučaju, preminulu ženu opsesivno traži čak i u licima dvojice dječaka; pripovjedač i ovdje ulazi u njegov um, čak i kada je sam pred ogledalom, i prisustvujemo otkrivanju dugotrajne muke u intimi lika.

Znali su da su Francuzi zauzeli Benkulen i bili bi zadovoljni da Morski konjic potone bilo tamo bilo kod Bresta. Svi su znali. Ali nikada nisu mogli sebi dozvoliti da ih skorojevići savjetuju u vezi sa globalnom strategijom. Avaj, Britanci – bandoglati do kraja, sve dok se radi o tuđoj glavi. (MD: 270–271)

Dugotrajne posljedice bitke sa francuskim brodom koju je izdržao *Morski konjic* javljaju se na više mjesta u romanu, a tek kada upoznaju Bendžamina Frenklina, on im objašnjava šta se u stvari dešavalo u Kraljevskom društvu dok su odgovarali na vijest o pomorskom napadu. U predvečerje Američke revolucije, o kojoj astronomi takođe gotovo ništa ne znaju, ovaj Filadelfljanin im tumači zašto su doživjeli takvu traumu – ironično je to što im saopštava britanski podanik spreman da raspravlja u britanskoj akademiji a istovremeno da Britance izlaže ovako žestokoj kritici. Očito je između redaka i to da podrazumijeva da su oba zemljomjera povelike naivčine.

Ako su Mejsonove složene pripovijesti način da bude iskren prema tuzi sopstvene povijesti (odmah nastavlja velečasni Čerikouk), način da je čuva, i da je nikada ne izda, posebno onu koja pripada Rebeke – onda Diksonove pripovijesti, Emersonijana, utvare Rejbija, *izgleda da proizlaze iz jednostavnog praktičnog drugarstva. Kome, ako ne Mejsonu, u bilo kojem trenutku, treba uveseljavanja? Veseo vođa družine znači veselu družinu. (MD: 316–317)*

Oštroumni Čerikouk zapaža da Mejson pričajući priče bježi od svoje tuge, i u tom zaključivanju je precizan zato što se čitalac neprekidno uvjerava u Mejsonovu melanholiju; u ovakvim odlomcima glas opšteg pripovjedača i glas velečasnog se ideološki gotovo nimalo ne razlikuju.

Dva mladića kicoške profesije odista su većma zauzeta na podnim daskama, time što *pokušavaju da utuве i nabiju, jedan u drugoga, nešto prosvjetiteljstva u vezi sa temom stvarnog zastupanja. Jedna osoba u skupocjenoj odeždi, koja izigrava džentlmena, stoji na stolu slobodno isvikujući sodomitske uvrede protiv tijela suverena, dok je podstiče krug šegрта, koji nisu sramežljivi sa sopstvenim*

predlozima. Curetine izviru iz mraka perionice da posjedaju za stolovima diskutanata, *i sa naglaskom teškim kao crna zemlja ređaju svoje spiskove britanskih grijeha. (MD: 330)*

Citirani odlomak je jedan od najupečatljivijih primjera kakvi se nalaze i kod Buta a vežu se za komično djelovanje implicitnog autora – Pinčon nam daje scenu kafanske tuče uz uglađen jezički registar, čime se postiže duhovit nesklad između gole fizičke radnje i izmaštanih, prefinjeno uvijenih „viših ciljeva“ zbog kojih je rusvaj izbio. Uparivši vulgarnu radnju sa visokom retorikom, pisac je izbjegao prostački opis, i samom tom ironijom nagovijestio veću prostotu nego da ju je direktno prikazao.

U zoru izmarširaju, sva četa, do igrališta za alkanje blizu vode. Kada se tek toliko razdani da se vidi drugi kočić, takmičenje počinje. Nakon što svaki parbenik odnese partiju, i slože se da ne igraju treću, *prime svaki po poljubac jednake živosti od lijepog povoda lično, svi se povuku na doručak u zadimljenom i izuzetnom drugarstvu. (MD: 397)*

Pored mnogobrojnih dijaloga i intelektualnih uzleta koje čitaocu nude, pronalazimo i nekoliko šaljivih, toplih scena dostojnih avanturističkog hronotopa XVIII vijeka i očekivanja da bi neko zbog partnerke u plesu mogao izgubiti život u ovom slučaju vedro se izjalovljuju, a umjesto kazne, oba suparnika dodatno uživaju.

U radnu verziju zapisuje „đavo odnio i momke“, ali ovo se ne pojavljuje u konačnim verzijama koje će vlasnici vidjeti. Čitav ponedjeljak leži u krevetu, dok ga muči kuk, i nijedan položaj nije ništa manje mučan nego drugi. *Šta se dogodilo? Koje nepredviđeno osmatralište, koja zapostavljena dužnost? Čega se njegov konj zgrozio? Pošto je dobro poznato da konji mogu naslutiti duhove nevidljive ljudskom sensorijumu. (MD: 408)*

Ni velečasni, uza sav podrazumijevani ugled koji pripovjedač njegovog obrazovanja uživa, nema pristup svim informacijama o događajima koje nije lično doživio. Jednom

prilikom Mejson jaše konja i sretno lokalne momke koji su netom izašli sa kvekerske službe, a konj se neobjašnjivo sruši kao gromom pogođen. Ni Mejson ni Čerikouk ne znaju ništa o uzrocima tog nemilog zbivanja, i mogu samo pojačavati čitaočevu nesigurnost svojim nasumičnim pretpostavkama.

Francuska, francuski agenti smrti – u najgorim časovima bitke između *Morskog konjica* i *Velikog*, u svem tom uplakanom padu iz ljudskosti, dok su mu crijeva na nekoliko sekundi od popuštanja, *oko njega se obavila izvjesnost da šta god je po njega došlo sada, isto je došlo i po nju onda* – ne na način gradskog sudije ili asasina, uvijek selektivnog, nego više kao jaružar, lešinar, koji pretura naslijepo... (MD: 539)

Poslije sna u kome Rebeke zlostavljaju nepoznati zavjerenici (koji je motivisan pričom kidnapovane Elize Filds o tome kako su je oteli jezuitski plaćenici), Mejson razmišlja da ga progone Francuzi sve od dešavanja sa *Morskim konjicom*. Uopšteno govoreći, kada pripovjedač zna i šta likovi sanjaju, sigurno je obavješteniji nego oni sami.

Tekuća voda – Mejson pokušava da ide na pecanje kad god može, jer ne može se znati šta mu naredni talasić nudi – stjenoviti bezdani i obronci planina, lišće na vjetru koje najavljuje oluju,...sjenke kovanog gvožđa na nekom zidu,...slijepijene kore novoispečenih vekni... Na indijanskim ratnim stazama ka i sa trijumfa, zarobljeničtva i smrti, u zaraslim uličicama napuštenih sela na kraju dana, u riđem završetku nebeskog svjetla, u punom oku vjetra, *stoji ona, čekajući da razgovara s njim*. (MD: 540)

Sveprisutna Rebeka utiče na Mejsonovo ponašanje i u trenucima dokolice, te obraćanje pažnje na ovakve stimuluse njenom udovcu čini sve veću emocionalnu i društvenu štetu. Prikaza žene poprma kosmičke kategorije i panteistički karakter, budući da je Mejson, kako pripovjedač obavještava, vidi i na mjestima koja teško i da bi primijetio zbog njih samih.

Drvosječe se ipak razbježe, prolijevaći kafu, grabeći šta je ostalo od večere. Kapetan Šelbi stavlja par filadelfijskih kvarcnih stakala kako bi provjerio šta izgleda da posmatra. Mejson, praveći ohrabrujuće pokrete, nagovara Diksona: „Ajde, ajde“, glasnim šapatom, dok se sklanja iza kuvarovih kola. Dikson blene. Preobražaj je zapanjujući. *Ljubičasti pervaz ocrtava kapetana nekoliko puta naspram savršeno crne boje mantije. Okreće se, otkrivajući na leđima ogromnog i cvjetno ukrašenog kineskog zmaja, u mnogim bojama, uključujući purpurnu i pruski plavu.* (MD: 549)

U preobražaju kapetana Džanga, Kineza koji puruje sa geometrima i proračunava djelovanje feng šuija, ne vidi se dovoljno detalja, upravo da se zbog plastičnosti ne izgubi komična nit romana – čitaocu je ostavljeno na slobodu, kao i likovima koji to u noći posmatraju sa ili bez pomoći optičkih instrumenata, da zamišlja metamorfozu kao da dolazi iz burleskne predstave ili u savremeno doba iz crtanog filma, a ne detaljno modelovanog horora.

Tako se mladi Hajns povinuje, *iako mu misli nisu tako duhovne kako bi se njegov otac mogao nadati.* Upravo, Tom kroz ove mračne časove *polako sklapa komadiće onoga što*, čak i na suncu sutrašnjeg dana, njegovim zakrvavljenim očima, *izgleda kao lukav plan.* (MD: 576)

U nevažnoj epizodi o vanbračnom djetetu, moglo bi se tvrditi da misli ovog mladog sporednog lika čita iskusni velečasni, mada ni opšti narator nije isključen – pridjev „duhovne“ preteže mišljenje na stranu sveštenika.

„Stavi ruke na ovo!“ povikne jedna od djevojaka iz domaćinstva, *i istrese veliki mlaz vode iz sudopere, čiji masni zagrljaj ne izbjegnu svi*, dok druga napujda pse koji žive odostraga na družinu. Kuća se odjednom pokaže punijom ljudi nego što je iko mogao i zamisliti. [...] Jedan od Vitovih momaka, grubo odgurnut, pada, i povrijeđen je. *Jedna sestra kidiše da zgrabi bebu, da je u pelenama, dok tako izgleda kao sarmica*, vrati u kuhinju, dok ostali u kući zatvaraju i zamandaljuju

vrata, mada ne zadugo, dok bundžije, tik za petama, ne počnu da ih provaljuju.
(MD: 577–578)

Bacanje posuda otpočinje šašavi niz događaja, ponovo opisanih višim registrom nego što im pripada po kvalitetu. Nekontrolisana međuporodična svađa prerasta u takav kalambur da se u nekim trenucima zavađene strane utrkuju ko će dobaciti nezakonitu bebu u pelenama sigurnije u ruke člana iste družbe i sačuvati voljeni zamotuljak od pokvarenjaštva onih sa drugim prezimenom.

Najbolje vrijeme da ga vide čini se da je oko sumraka – baš kada drvosječe odlaze sa rada i kreću se ka šatoru-trpezariji, dok se vjetar mijenja, ovdje u Pensilvaniji, kao između ovog svijeta i onog drugog – *kada ga se može uhvatiti kako leluja preko koridora iza družine, tamo na granici vidljivosti – crni plašt, bijela perika, crni šešir, bijeli okovratnik, crne pantalone i tako dalje, pješači, a nosi tronožni štap, sa nekim dodatim instrumentom*. Glasine kruže da je to geometar geometara, nezavisno unajmljen od komesara Linije da motri na prva dva. (MD: 605)

U određenim navratima, čak ni opšti pripovjedač ne zna šta ili ko prati geometarsku ekipu u stopu, nego samo kolažno prenosi njihove zebnje u vezi sa prekobrojnomo figurom. Ovako nepotpun opis, utoliko haotičniji ukoliko više nabraja plodove sujevjernih strahova uglavnom neukih istraživača, doprinosi gradnji utiska tajanstvenosti i gotskih motiva u ovom višeslojnom romanu.

Ovim Indijancima ideja Velikog dabra sigurno nije strana. Važna mu je uloga u pričama kako su oni i svijet nastali – pod dabrov totem staje četvrtina delaverskog naroda – on je zaštitnik, svedržitelj, čudotvorac. *Zefo tokom punog mjeseca, s druge strane, nije baš ono na šta oni misle, pošto nekako ne uspijeva da bude dovoljno zlokoban ili moćan – niti ga, da budu iskreni, ne smatraju čak dovoljno dabrom, pošto pojava traje samo jednu noć i dan, dok pod svakom drugom mjesječevom mjenom izgleda da je opet onaj stari Zefo*. (MD: 620)

Ekspedicija se polako vraća na istok, gdje se sreću sa Indijancima iz plemena Delaver, koji poštuju totem dabra; da udovolji faktoru komičnog iznenađenja, Pinčon tangentno spaja indijanski totem sa pojavom u kojoj član društva Zefo svakog punog mjeseca postaje ne vukodlak, nego dabrodlak. Kulturološki nesporazum bolje se kristališe kada nam pripovjedač saopšti da Indijanci ovakvog „dabra“ baš i ne prihvataju, nego se čvrsto drže milenijumskog uvjerenja koje im je ostalo neizmijenjeno od predaka.

Posmatrajući ljude ovdje tokom nekoliko zima, Guja prepoznaje između ove dvojice povišen stepen oporosti. Sada se udaljavaju, mašući i vičući jedan na drugog. Guja stavi glavu na šape i uzdahne kroz nos. *Stari Očnjak. Ko bi poslije svega mogao tvrditi da zna Očnjakovu isitinitu priču? Neki kažu da je sam sebi učinio – drugi krive ljude koji su zaradili od njegovih čudnih sposobnosti. Nije Gujina narav da cinkari drugog psa, a i ko zna šta je taj čovjek namjeravao želeći da ga vidi poslije toliko vremena? (MD: 645)*

Topla komedija povremenog naratorskog sveznanja prodire čak i u pore životinjskog carstva, pa tako čitamo „misli“ brdskog psa iz transapalačkog dijela Amerike; štaviše, čitamo i njegova moralna razmatranja, koja se sudeći po odlomku, nalaze na višem nivou nego što postižu njegov gazda i susjedi, a kamoli putnici namjernici, kojima tek nije vjerovati u opasnim vremenima.

Nastavljaju duž Dankard Krika, prepustivši kratkoročnu sudbinu možda ubilački nastrojenom Indijancu. Šumski život im neprestano predstavlja tajnu – previše toga se dešava, danju i noću, iza svakog debla, ispod svakog grma – *koliko novih Pontijaka upravo sada može okupljati snage, planirati napade, možda na trgu na par engleskih zemljomjera da izazovu casus belli i javno ih izmuče prije nego što ih ubiju – ugghhh! – a opet, zar za ovog čovjeka u potpunosti ne garantuje ser Vilijam Džonson? (MD: 675)*

Liminalni prostor romana, svojevrsna Zona van standardnih pravila koja vladaju u uređenijim područjima, u ovom primjeru modeluje se susretom sa Indijancem Mohavkom

čiji se agresivni impulsi ne moraju kontrolisati, a nikad se ne zna šta njegovo i tuđa plemena može odvesti na ratnu stazu. Taj strah širom otvara vrata raznim paranoičnim mislima koje se sada nekontrolisano roje. Džonson pomenut u odlomku je kraljevski agent za indijanske poslove, ali u ovom opasnom trenu geometri ne znaju dokle se proteže njegova vlast.

Obojica sanjaju o nastavku, nesputani, kao što obogaljeni sanjaju o trčanju, a zemni stvorovi o letenju. Zraci svjetla pojavljuju se iza oblaka, lica bizona kada im priđu bliže postaju ljudskija, i to nepodnošljivo, kao da će progovoriti, rijeke teku brže, i šire, dok konačno družina ne zastane pred jednom koja se ne može preći, čak ni najčvršćim čunom – koja miljama teče dublje nego što je visina zaprežnih kola. (MD: 677)

Kada prikazuje sadržinu nečijeg sna, pripovjedač očito izlazi u polje sveznanja; u nastavku rečenice nije sasvim jasno da li Mejson i Dikson vide pseudointeligentne bizone na javi ili u snu. Ovakva bujna mašta pisca uspijeva često tako dobro da prikrije nemogućnost istih snova kod različitih ljudi – čitalac bi trebalo da podrazumijeva da je do sada njihovo drugarstvo toliko uzajamno da čak i snove dijele. Inače, prikaz zajedničkih snova dvojice glavnih junaka javlja se na više mjesta u romanu.

Duboko u srcu, Mejson se privikao na nemogućnost, između Diksona i njega, prisnosti van izvjesnog omeđenog prostora. Proveli su godine zajedno unutar ovog i onog ocrtanog opsega. Znaju i kako je u šumi, preko obalskih planina, van prestoničke kontrole. Tek sada, primjetno prekasno, Mejson razvija strast prema pomoćniku, uporedivu sa onom koja se javlja između đaka privatnih škola u Engleskoj.

(„O, Vikse, molimo te da nas poštediš, baš preromantično“, promrmlja nekoliko glasova odjednom). (MD: 697–698)

Pred kraj premjera u Americi, saznajemo da se Mejson na neki homoerotski naćn odnosi prema Diksonu, ali u ekstradijegetičkom dodatku vidi se da veći dio pretpostavki o

svijesti dolazi od rapsodski raspoloženog velečasnog Čerikouka. Na ovaj način i čitaocu se stavlja do znanja da su neki segmenti teksta ipak nepouzdanog karaktera.

Hoće li Irska biti njegovo posljednje putovanje na pučinu, njegovo posljednje prkošenje Sapertonu – što će reći, Rebeki? Za njega u Londonu nema mjesta. Taj grad mu nikada nije dopro do srca, a u njegovom srcu čuva se preostatak zlovolje prema mjestu stalno čuvanom. Isto tako mora sebi dozvoliti da se rastane sa Diksonom, uskoro.... Ispred sebe ne vidi ništa osim ispaštanja, i odricanja koja proishode kao ponovo prikupljene ovce, koje se skupljaju u tor. [...] Rebeka, za koju očekuje da će ga posjetiti, ne pojavljuje se. (MD: 719)

Ulazak u završnu sekciju romana, „Posljednji tranzit“, razjedinjuje dva stara druga i ostavlja tugaljiv utisak o prolaznosti života u službu višim naučnim i kraljevskim ciljevima. Mejson vidi samo patnju u vremenu koje se ispred njega rasprostire bez nade da će preboljeti Rebeku, sveprisutnu u njegovim snatrenjima. Nesublimirana trauma od njega će ubrzo napraviti beznadnu ljudsku olupinu, ispunjenu očajem i jalom.

Govoriti o konačnih sedam godina, između Diksonove smrti i Mejsonove, znači spekulirati, sa neizvjesnim uspjehom. Osmrtnice pominju dug silazak, „patnju, tokom nekoliko godina, melanholične zabludjelosti uma.“ Njegovu bolest na kraju uopšte nisu uračunavali. Ipak, moguće je, naposljetku, u ovom svijetu, umrijeti od melanholije. (MD: 761–762)

To što pripovjedač pominje spekulaciju u vezi sa smrću Diksona, a onda Mejsona, pokazuje da nije u pitanju sveznajuća instanca; kao i na većini drugih mjesta, može se sa sigurnošću zaključiti da ove izvještaje posredno proizvodi velečasni Viks.

U drugom romanu koji čini uzorak za ovu fazu istraživanja javljaju se razlike u samom modelovanju dijegetičkog svijeta, koji se sada vidno neposrednije pomalja pred čitaocem, jer se radi o Kaliforniji oko 1970. godine, mnogima poznate iz više izvora – od romana i časopisa do filmova i serija, tako da se vremensko-kulturna distanca u odnosu na

hermeneutički položaj današnjeg tumača gotovo gubi u poređenju sa *Mejsonom i Diksonom*. Dalje, struktura detektivske proze, i to čiste detekcije, za razliku od potraga u *Vajnlendu* ili *Objavi broja 49*, osigurava manju opterećenost ovog teksta enciklopedijskim ili političkim referencama od kojih dva navedena romana vrve, što isključuje neki segment potrebe implicitnog naratora da operiše u većem broju tonaliteta. Primjetno svedenija detektivska proza ovog romana ne dozvoljava toliko perfirastičkih uzleta u dugačkim paragrafima sa bogatstvom periodne leksike iz raznih oblasti kao što se vidi u prethodno analiziranom djelu. To ne znači da ne dopiremo do unutrašnjeg života ili ponašanja pojedinih likova, prvenstveno privatnog detektiva Larija „Doka“ Sportela, ali i ironično opisanih i izdašno detaljiziranih scena svakao ima manje nego u *Mejsonu i Diksonu*. Umjesto izlaganja nekih događaja visokoburlesknoj obradi, Pinčon se opredijelio za drugi stilski postupak, tj. upotrebu manje razvijenog prikazivanja i komentarisanja, kako nalažu pravila klasičnog tvrdog detektivskog romana, a i filma noir, u obje koje kategorije je Amerika poslije Drugog svjetskog rata izbila u prvi plan u odnosu na tadašnje takmace (House 1986: 62). Naracija jako često obuhvata prostorne koordinate, zbog velikog broja izmjena u mjestu radnje, što je opet uslovljeno i „filmskim“ rezovima, naratološki nazvano elipsama, npr. naglim prelazom sa lokacije na lokaciju u Los Andelesu, ili eliminacijom bespotrebnih opisa noći dok junaci nisu aktivni. U svakom slučaju, i pored ograničenijeg dijapazona, i *Skrivena mana* nudi dovoljan broj primjera za uvid u strukturu pripovjedačke strategije implicitnog autora.

Umalo je rekao „Ovde ima mesta“, čega zapravo nije bilo, no video je kako pogledom prelazi po svemu što se nije promenilo, po autentičnoj tabli za pikado iz engleskog paba postavljenoj na točak zaprežnih kola i po kuplerajskoj visećoj svetiljki s purpurnom psihodeličnom sijalicom vibrantnog grejnog vlakna, po zbirci maketa trkačkih automobila napravljenih isključivo od limenki piva „kurs“, po lopti za odbojku na pesku koju je Vilt Čemberlen potpisao fluorescentnim markerom, po kadifenoj slici i tako dalje, sa izrazom, morali biste reći, gađenja. (SM: 11)

Pripovjedač od samog početka pokazuje moć ulaska u Dokov um i ne ostavlja čitaoca u dilemi ko zna više u ovoj istraživačkoj avanturi koja tek počinje. Stičemo uvid i u percepciju glavnog junaka, a i vrlo brzo se upoznajemo sa nekim detaljima enterijera, koji dovoljno govore i o Dokovom estetsko-klasnom ukusu. Ovako detaljni uvidi u ponašanje lika sigurno bi našli mjesta u nadsinhronizovanoj naraciji nekog noar filma, i tu leži jedna od prednosti proze nad filmom (pored neospornih mana, kakva je manjak prikaza događaja u realnom vremenu, na primjer).

Nakon nekoliko dana zasede ispred ljubavnikove kuće, Dok je odlučio da se popne na krov i pobliže baci pogled kroz svetlarnik u spavaću sobu [...] Nedugo potom je zaspao i napola se otkotrljao, a napola skliznuo niz kratak nagib krova [...], zaustavivši se glavom u oluku, gde je potom uspeo da prespava događaje koji su usledili, uključujući i dolazak muža, popriličnu vrisku i pucnjavu dovoljno glasnu da natera susede da pozovu policiju. [...] Gore na krovu, Dok je i dalje hrkao. (SM: 34)

Scena koju Pinčon na ovom mjestu daje slijedi narativne obrasce grubljih humorističkih prikaza, kako po označenom tako i po označitelju: privatni detektiv vere se na tuđu kuću dok špijunira vanbračne aktivnosti, pri tome mu postane i dosadno (Kalifornija tog vremena očito je obilovala raskalašnošću), zapali opojni džoint, a čitalac ima utisak da gleda crtani film sa Šiljom ili Pajom Patkom u glavnoj ulozi. Dio koji najviše nasmijava i razgrađuje automatizaciju diskursa jeste antiklimaks u posljednjoj rečenici.

Dok klimnu glavom, više radi samog sebe nego radi Houp. Ako je verovati onome što je govorila Sortilež, ovo su, astrološki govoreći, opasna vremena za narkose – naročito za narkose srednjoškolskog uzrasta, od kojih je većina rođena pod uglom od devedeset stepeni, najnepovoljnijim mogućim uglom, između Neptuna, planete narkosa, i Urana, planete neprijatnih iznenađenja. Dok je znao da se dešavalo da oni koji su preživeli odbijaju da poveruju da su ljudi koje su voleli ili s kojima su makar išli na časove zaista mrtvi. (SM: 51)

Moralni sklop likova često se gusto isprepliće sa kulturnom matricom u kojoj žive; zanimanje za istočnjačke tradicije kao zen budizam i pojačano bavljenje pseudonaukom astrologije prožima i preneseni diskurs likova i njihovu neupravnu strukturu, i teško je odrediti da li pripovjedač odstupa ideološki od stavova koje bešavno dijele Sortilež i Dok. Dokove misli, kada se za konferansama izgubi potreba, stapaju se sa tolikom primjerima iz savremenog života, a i njegova moralna tvrdoća vidi se po odsustvu udubljenja u čovječnost navedenih činova.

Godinama je već Sončo pomno motrio na jahtaše Južne Kalifornije koji su dolazili i odlazili; *isprva je osećao neizbežnu klasnu mržnju koju ta plovila, zbog sve svoje lepote pod jedrima, bude u ljudima prosečnih primanja, no nije prošlo mnogo a Sončo se dao u maštanja* o tome kako zajedno s nekim, možda čak i s Dokom, kupuje brodicu, bar neku malu klase „snajpa“ ili „lida“, bez kabine. (SM: 106)

Na ovom mjestu, kao rijetko kad u *Skrivenoj mani*, može se steći uvid u ideološka shvatanja u užem, ekonomsko-političkom smislu. Možda je nemoguće otkriti razloge što se u romanu ne raspravlja otvoreno o klasnim problemima, ali sam žanr detektivske proze predupređuje razvijeniju analizu problema između, uslovno rečeno, proletera i kapitalista zato što akcenat baca na traženje uzročno-posljedičnih veza u mreži raznih događaja, opisanih izvještajski šturo.

*Možda spava na plaži i gleda u zvezde za koje niko ovde u Los Andelesu i ne zna. Možda uči da plovi od ostrva do ostrva u kanuu sa jarbolom, da tumači struje i vetrove, možda uči kako da oseti magnetna polja poput ptice. Možda je **Zlatni očnjak** nastavio plovidbu dalje ka svojoj sudbini, noseći one koji nisu uspjeli da se dokopaju obale još dublje u složeni splet zla, ravnodušja, nepravde i očajanja, koji im je bio potreban da bi još više postali ono što jesu. Ko god oni bili. Možda je Šasta uspela da izbegne sve to. Možda je bila na bezbednom.* (SM: 140)

U cjelokupnom romanu vjerovatno je ovaj odlomak naizrazitiji, donekle i najogoljeniji primjer ulaska u um lika. U slučaju pretpostavki, Pinčon pušta mašti na volju i vidimo kako Dokov um meandrira kada zamišlja gdje je sve iščezla Šasta mogla odjezdi, ne slijedeći čak ni sistem slobodnih asocijacija: „složeni splet zla, ravnodušja, nepravde i očajanja“ sigurno nema veze sa konkretnom plovidbom, nego lik te apstraktne kategorije učitava u imaginarnu maršrutu junakinje. Ironično je to što se najveća prostranstva najbrže savlađuju na najmanjem fizičkom prostoru – u ljudskom umu.

Kamera se tu i tamo krivi, vidi se Mikijeva razbojnička brigada kako beži dalje od poprišta ili samo kruži unaokolo na „harlijima“, „kavasaki mahovima III“ i, kako mu pokazuje Spajk, na jednom „trijumf bonvilu T120“, bez ikakve predstave o tome šta im je sada cilj. *Dok je sad gledao snimak, Doku se učinilo čudnim, toliko čudnim da nije mogao ni da zamisli, da negde unutra, nevidljiv, leži on sam, u nesvesti, da bi pomoću nekakvih rendgenskih naočara mogao posmatrati sebe nepomičnog, skoro mrtvog, i da bi se gledanje tog snimka napada koji samo što nije počeo moglo okarakterisati, kako je Sortilež to volela da kaže, kao vantelesno iskustvo. (SM: 164)*

Navedeni odlomak na inherentno posredan način prikazuje događaj koji se odigrao u Dokovoj neposrednoj blizini, ali u trenucima dok je ležao onesviješćen prilikom posjete imanju mogula Mikija Vulfmana; u ovakvom slučaju, svijet se posreduje tehničkim uređajima i primaoci takvih događaja spoznaju ga drugačije nego da u dešavanjima učestvuju direktno, što je karakteristika savremenog društva, jasno vidljiva i u druga dva „kalifornijska“ romana Tomasa Pinčona. Mogućnosti za manipulaciju narativnim medijima ima daleko manje nego u *Mejsonu i Diksonu*, upravo zbog manjeg broja, makluanovski rečeno, opština koja daju preciznu zabilješku o minuloj stvarnosti, kao i zbog neposredne blizine Dokove epohe našoj današnjoj.

Doku su se istovremeno javljale dve ili tri teorije, prikazujući mu se u nekoj vrsti hiperdimenzionalnog obrasca na čistom kancelarijskom zidu kojim se često služio u tu svrhu. *Moglo bi se ispostaviti da je Trilijum nekakav unajmljeni policajac,*

koji juri Paka po nalogu onoga ko ga je toliko preplašio da je morao da pobjegne iz grada. Naravno, *moglo bi biti i da je Pak zaljubljenik u prastaru muziku* i da vodi nekakvo nezakonito tržište ukradenih sopranino-šalmaja. Ili, što ga je znatno više nerviralo, *bilo je moguće da je Trilijum duboko zaglibila u nekakvu aferu s Pakom* i da nije mogla da se ratosilja toga. Dotad je već bio naučio da ne treba da preispituje ničiji izbor predmeta romantičnih osećanja, ali *ko je, dodavola, pazio na to dete? Koliko je znala o poslovnoj prošlosti svog momka iz snova? Koliko je znala o Ajnaru?* (SM: 247)

Poduži odlomak gradira Dokovu nesigurnost u građenju zaključaka, koji su od presudne važnosti za svaki uspješno riješen slučaj u njegovoj profesiji. Može se dopustiti da on ne posjeduje obrazovnu širinu da uvede i četvrtu teoriju, ali umni i moralni sklop društva sa kojim se sreće takvu mogućnost gotovo sasvim isključuje, ostavljajući detektiva u čvrstom kalupu psa tragača za dokazima koji bi ga odveli na naredno polje ove „igre“. Niz pitanja kojima se paragraf završava pokazuje da u stvari nema nikakvog čvršćeg uporišta ni za jednu njegovu hipotezu, i da odista tapka u mraku ironije Pinčonovih glavnih likova, koji uglavnom ne primjećuju šta im se zbiva.

*Nije bilo Ensenade Slima niti zlog Flejka, nije bilo Svetog Flipa niti Edija iz prizemlja. Dok zaviri u „Vejvos“ i „Neviđeni ručak“, kao i u „Vrištavi ultraljubičasti mozak“ i „Čoveka od La Njamče“, gde bi vam nos procurio već pri pogledu na menudo-supu, i svaki put ista priča. Nikoga koga bi prepoznao. Za trenutak mu pade na pamet da ode do svog stana, no poče da brine da ni stan neće prepoznati, ili, još gore, da stan neće prepoznati njega – da neće biti tamo, da ključevi neće odgovarati, tako nešto. Zatim mu sinu da ga je možda Tito ostavio u nekom **drugom** gradu na plaži, na Menhetnu, u Ermosi ili u Redondu... (SM: 291)*

Poslije istraživačkog rada sprovedenog u Las Vegasu, Dok se vraća na kalifornijsku obalu i po običaju manje imućnog stanovništva, svraća u dobro mu poznate lokale, nazvane humorističkim imenima, koje obilježavaju isto tako toplo nazvani lokalni posjetioči, ukras i inventar svih sličnih polumarginalnih ugostiteljskih radnji u opusu

našeg pisca. To što se predaje mislim da je pogriješio čitav okrug, da je na pomolu univerzalna zavjera protiv njega, kao i da je stan svjesno biće koje s njim stupa u umnu interakciju, govori nam da ne rukovodi sviješću na način smirenog istraživača kriminalnih dešavanja.

Počese da mu naviru pitanja. Na primer: šta se to, bre, dešava ovde? Ako je Glen sve vreme imao „prijatelje“ u „Zlatnom očnjaku“, *šta je onda radio u ćorki? Da li je robijao umesto nekog drugog, umesto neke osobe na višem nivou u organizaciji „Zlatni očnjak“? Jesu li ga oni namerno tamo ubacili, da bi imali svog čoveka unutra, jesu li imali genijalan plan da ubace svoje agente u sve sfere javnog života? I šta je to značilo, koliko je duboko „Očnjak“ bio umešan u Glenovo ubistvo? [...]*

I da li je moguće da ima više tačnih odgovora? (SM: 332)

Kako se roman bliži kraju, tako se Dok sve više udaljava od logičnog zaključka u vezi sa čitavom misterijom oko entiteta zvanog „Zlatni očnjak“, a kako se vidi i po drugim primjerima Pinčonove detekcije, glavni istražitelj zapliće se u sve veći broj niti koje izviru sa mnogih strana, do tačke prezasićenja podacima. Pitanja se u Dokovom umu roje takvom brzinom da, kada čitalac napravi otklon od situacije lika, uviđa da takvo mišljenje poprima i osobine paranoje. Ovakvi odlomci nalaze se u svakom Pinčonovom romanu, pogotovo u završnim desetinama stranica, a izdvojeni paragraf/rečenica liči na samopreispitivanje Edipe Mas na kraju *Objave broja 49*, u momentima kada se pita nije li već sišla s uma.

Čuo je da se neko kreće sa druge strane vrata, ali nije bilo razgovora. Postojala je šansa da je Pak bio sam. Dok podiže jednu alku lisica, a drugu pusti da slobodno visi; čekao je. Kad je Pak otvorio vrata dovoljno da primeti da je unutra mrak, *Dok se bacio na njega pre nego što je stigao da izusti „Uh-oh“ i stao da ga mlati slobodnim krajem lisica, zarivši mu nogu u koleno da bi ga oborio na pod, a zatim se baci na njega, predajući se gnevu za koji je znao da će mu pružiti ravnotežu koja mu je bila potrebna da prebrodi to; zgrabio je Paka za glavu i*

nastavio da gotovo bezglasno tuče njome o mermerni dovratnik sve dok sve oko njega nije bilo sklisko od krvi. (SM: 369)

Ovo je jedan od rijetkih scenskih prikaza u romanu, ali surovošću i plastičnošću nadoknađuje nedostatak sličnih primjera. Za razliku od nekih komičnih scena, ova svedeno i agresivno prikazuje način ponašanja u Dokovom svijetu, ili barem u onom segmentu svijeta kada nikakva ubjeđivanja, logika i diplomatija više nisu ni od kakve koristi: vidimo goli instinkt samoodržanja pomiješan sa gnjevom lika (a najvjerojatnije i čitaoca) prema detektivovim tamničarima. Slične scene javljaju se vrlo često u tvrdoj detektivskoj prozi i filmovima ovog žanra, s tim da njihova surovost napreduje kako se bliže današnjici; više ovakvih primjera od *Skrivene mane* možda bi načinilo nepinčonovsko štivo, ali nijedan ovakav odlomak ipak bi značio nedostatak uvida u konstruisani svijet.

6. NIVOI I OSOBINE NAVODENJA MISLI I GOVORA LIKOVA

U nepreglednom korpusu pisaca podvedenih pod teško odrediv naziv postmodernista, prelazak sa eksternog na interno opažanje, katkad postepen, katkad nagao, postoji kao podrazumijevana karakteristika tekstova, koji i tematikom proširuju granicu termina *roman*. Međutim, različiti modaliteti verbalnog izražavanja, bilo direktnog bilo indirektnog, kao i različiti oblici predstavljene psihičke aktivnosti (čak ni termin *svijest* ne pokriva cijeli domen prethodno navedene sintagme) javili su se znatno ranije u književnoj praksi, i dugo vremena su opisivani u skladu sa obrascima teorija iz pripadajućih epoha.

Podloga za kategorijski pristup predavljanju govora, kao i izvor za mnoge pojmovne teškoće koje ga i dalje prate, može se pratiti u prošlost sve do treće knjige Platonove *Države*, kada razlikuje situacije u kojima pjesnik govori sopstvenim glasom (dijegeza) i one u kojima pjesnik oponaša glas nekog lika (mimeza). I u klasičnoj retorici postojala je samo binarna opozicija između direktnog i indirektnog diskursa, poznata kao razlika između *oratio recta* i *oratio obliqua* (McHale 2014: par. 6). Kako se vidi u književnoj praksi, dihotomija koju je zasnovao Platon nije dovoljna da pokrije i treći način izvještavanja o tuđoj svijesti ili govoru, danas poznat kao slobodni indirektni (neupravni) govor ili diskurs. Još uvijek se malo zna o ranoj istoriji predavljanja govora i misli, pri čemu treba voditi računa i o gramatičkim mogućnostima datih jezika (npr. neki iziskuju slaganje vremena, a neki ne), a slobodni indirektni diskurs od sve tri velike kategorije proučava se najintenzivnije u posljednjih stotinak godina, te mu je posvećeno nekoliko značajnih studija, od Šarla Bajia do En Benfild, dok se njega dotiču i u kontekstu drugih oblika tog predavljanja autori kao Dorit Kon, Monika Fludernik i Vladimir Vološinov (Fludernik 2010a: 562). Ovaj diskurs dobija na značaju krajem XVIII vijeka u gotskim romanima, poznatim po modelovanju zaumnih stanja ljudskog duha, ali pronalažen je i u ranijim tekstovima, od francuskih junačkih pjesama iz visokog srednjeg vijeka pa do malo kasnijih pripovijesti o svetiteljima (Fludernik 2010a: 562). No, njegovo zvanično stupanje na scenu odigralo se u drugoj polovini XIX vijeka, i to iz

razloga krutog zakonskog nerazumijevanja nekih izraza iz Floberove *Gospođe Bovari*, kada je autor zajedno sa urednikom i štamparom izveden pred sud, ne prvenstveno što je djelo napisao, nego što su ga sva trojica udruženo objavila (Haynes 2005: 1).

U svakom slučaju, francuski i njemački romanisti prepoznali su ovu “novu” formu pred kraj XIX vijeka, nazvavši je *erlebte Rede* (doživljeni govor), *verschleierte Rede* (prikriveni govor) ili *style indirect libre* (slobodni indirektni stil). Ovaj modus se na engleskom naziva i *pripovijedani monolog*, a i *predstavljeni govor i misao*, dok ga izraelski učenjaci iz Telavivske škole zovu *kombinovani diskurs* (McHale 2014 par. 6). Da se ne bi stvorio terminološki kaos, potrebno je najprije objasniti osnovne kategorije predstavljanja govora i dati smjernice za primjenu termina u analizi korpusa Tomasa Pinčona.

U Platonovoj dihotomiji između dijegeze i mimeze vodeća karakteristika u naratološkom smislu zove se pripovjedni nivo: iskazi protagonista koji se navode doslovno otvaraju podređeni nivo diskursa na kome se može proizvoditi uokvirena naracija, dakle, diskurs protagoniste je naveden i uokviren (Fludernik 2010a: 559).

Svaki navod spaja barem dva diskurzivna događaja: onaj u kome je stvari prvobitno izrazio (izrekao, pomislio, iskusio) jedan subjekt (govornik, pisac, reflektor), i onaj u kome ih drugi navodi. Suštinski oni čine dva odvojena i nezavisna događaja, kako prostornovremenski tako i tematski i teleološki (Sternberg 1982: 107). Navedeni iskaz stavlja se, ili bolje rečeno podređuje, iskazu koji se daje u drugom vremenskom odsječku, i koji daje subjekt u drugačijoj prostornoj, vremenskoj, psihološkoj, socijalnoj, dijalekatskoj, obrazovnoj ili ideološkoj situaciji (pa čak i kada to radi isti lik koji citira sebe, događaj ima sasvim drugačiju strukturu). To Meir Sternberg naziva odnosom između okvira i umetka (engl. *frame* i *inset*), a koliko god sofisticiran okvir bio, on ne može nadomjestiti originalni ugođaj i sve detalje koji prvobitnom iskazu daju jedinstvene nijanse. Uokvirivanje teksta sobom povlači komunikativno podređivanje dijela cjelini koja ga obuhvata. Koliko god bio citat precizan, i koliko god čisti motivi citatora, otkidanje komadića diskursa iz originalnog staništa i rekonstektualizacija u novu mrežu odnosa samo ometa njegov učinak, kao npr. citiranje učenog govora neukoj publici. Osnovna razlika je u stepenu: citirati znači posredovati, a posredovati znači miješati se (Sternberg 1982: 108). Kada dođe do navođenja, tekst u funkciji objekta ipak zadržava

subjektivne osobine obojenosti po više osnova: verbalne, tematske, estetske, informacione i slično, tako da se samo u procesu navođenja dešava da se združuju mimetička i perspektivna interferencija. Između originalnog subjekta i citatorskog subjekta koji navodi i upravlja diskursom onog prvog javlja se perspektivna montaža u novom okviru: između izvještavanog i izvještača, između predstavljenog i predstavljачkog glasa (Sternberg 1982: 109).

Prateći dugotrajnu polemiku oko Platonove teorije i sasvim heterogena tumačenja koja su se tokom vijekova nataložila, Meir Sternberg takođe pronalazi razne tipološke implikacije navodne univerzalije koja se naziva mimeza ili predstavljanje, tako što postulira postojanje distinktivnih načina predstave originala, a njih razvrstava u dvije grupe: *formalne* i *predstavljачke karakteristike*. Prve su jezička sredstva koja povezuju umetak i okvir, kao parataksa direktnog i slobodnog indirektnog diskursa koja se suprotstavlja hipotaktičkoj strukturi indirektnog stila. U zavisnosti od tri načina prenosa tuđeg govora, i deiktičke osobine se mijenjaju, pa postaju zavisne od okvira (indirektni i slobodni indirektni diskurs). Druge obuhvataju svojstva umetnutog diskursa kao slike stvarnosti, i to u pet binarnih opozicija između mimeze i dijegeze od kojih svaka ima svoju emfazu i interes (Sternberg 1982: 111):

	<i>Mimetički diskurs</i>	<i>Dijegetički diskurs</i>
1.	Empatijske karakteristike	Neempatijske karakteristike
2.	Specifične	Nespecifične (uopštene)
3.	Realistične	Nerealistične (ne nalik životu)
4.	Distinktivne	Nedistinktivne (homogene)
5.	Reproduktivne	Nereproduktivne (parafrazirane)

Svaki formalni pol u stvari tijesno se vezuje za neki predstavljачki pol, i to na nepredvidljive načine, tako da uvezivanje autor slikovito naziva „protejskim principom“, pošto u umjetničkoj praksi parovi osobina ne ostaju u vječitoj sprezi jedan sa drugim, nego se mogu povezivati divergentno i konvergentno u presjeku obiju kategorija. Na ovu složenu analizu sa korijenima u Platonovoj misli vratićemo se kasnije, kada pojasnimo osnovne načine predstave govora u narativnoj prozi, u teoriji koja se čvršće oslanja na

modernu prozu, po datumu i tematici bližoj Pinčonovom narativnom okviru i bez toliko paralelnih odnosa koje iznalazi Sternberg. Isti autor u malo kasnijem članku detaljnije razrađuje parametre deikse u sva tri načina izvještavanja govora i misli, na primjerima od Biblije do Vulfove, pa napominje da se referencijalna autonomija direktnog umetka suprotstavlja potrebi njegovih direktnih i slobodnih indirektnih ekvivalenata da orijentaciju preuzimaju iz okvira, posebno u kategoriji lica. Direktni način čuva prvobitnu referencu govornika na samog sebe, a indirektni i slobodni indirektni diskurs mijenjaju lične indikatore unutar umetka u skladu sa koordinatama okvira (Sternberg 1991: 67). Pored toga što je od interesa zbog ambivalentnosti i problematičnog amalgama glasova, slobodni indirektni diskurs zanimljiv je i zato što tvori možda i najjaču prijetnju deiktičkoj ukotvljenosti, kotemporalnoj situiranosti, za koje integracioni lingvisti smatraju da su inherentna svojstva jezika (Toolan 1996: 156). Tada dolazi do opasnosti od nepozicioniranja, budući da inkorporiranje tuđeg predstavljenog govora u naratorski predstavljački diskurs nužno uzrokuje transformaciju, bilo tuđeg govora bilo predstavljački naratorski diskurs bilo inkorporiranje. Na sve ove pojave djeluje FID kada se pokrene njegov složeni mehanizam projiciranog predstavljanja (Toolan 1996: 157). Ovaj diskurs iskorišćava to što se jezička kotemporalnost ponaša na posebno oštar način, iziskujući dva konteksta iskazivanja i situacije istovremeno. U tom slučaju ne može se donijeti nedvosmislena odluka o tome koji dio je predstavljački diskurs, a koji predstavljeni diskurs, gdje priča narator iz svog deiktičkog centra, a gdje lik govori iz svog centra. Nijedna binarna relacija, sopstvo naspram drugog, govor ili izvještavanje, prikazivanje ili kazivanje, ponavljanje ili preformulacija, prošlost ili sadašnjost, empatija ili ironija, ne primjenjuje se na ovakav diskurs bez problema (Toolan 1996: 157). Neodredljivost opštih karakteristika samo po jednom polu ovih opozicija vidi se i u istraživanju koje je sproveo Šarl Baji lično kada je uveo ovu pojavu u stilistiku kao slobodni indirektni stil: ne može se definisati samo na osnovu gramatičkih svojstava jer se često ne razlikuje od običnog autorskog izvještaja, a i sintakstički se može mijenjati kroz razne kombinacije vremena, ne nužno samo preterita (Pascal 1977: 9–10).

O knjizi *Prozirni umovi* bilo je riječi u poglavlju o pregledu naratološke misli, što na ovom određenijem nivou analize treba razraditi detaljnije, budući da obiluje mnogim

paradigmatičnim primjerima funkcionisanja prenesenog govora u pogledu deikse, sintakse i semantike same narativne situacije. Sve tri tehnike o kojima intenzivno raspravlja najbolje je upoznati od generičkih primjera pred kraj prve sekcije knjige, i to u originalu zbog posebnosti izvornog jezika:

Navedeni monolog

(He thought): I am late

(He thought): I was late

(He thought): I will be late

Pripovijedani monolog

He was late

He had been late

He would be late

Psihonaracija

He knew he was late

He knew he had been late

He knew he would be late (Cohn 1983: 104–105)

Što se tiče predstavljanja svijesti i govora u kontekstu trećeg lica, Konova prihvata valjanost teorije Franca Štancla o tri pripovjedne situacije, s tim da je potpuno razumljivo što u ovu sekciju knjige ne ulazi takozvana *Ich-Erzählsituation* – ona se razmatra u drugoj polovini udžbenika. Na skali koja se proteže od auktorijalne do figuralne ne postoji odnos jedan na jedan, mada je pripovjedna situacija važna u razmatranju zašto se umjesto jednog postupka koristi drugi; na primjer, postoji bliskost između auktorijalne situacije i psihonaracije, kao i između figuralne situacije i pripovijedanog monologa. U mnogim proznim djelima dolazi do kombinovanja boja iz dvije različite tehnike i njihovog međusobnog približavanja, pa autorka daje i spisak modificovanih tehnika po redu učestalosti:

Auktorijalna

1. Disonantna psihonaracija
2. Ironično naveden monolog
3. Ironično pripovijedan monolog

Figuralna

1. Empatično pripovijedan monolog
2. Konsonantna psihonaracija
3. Nesignalizirani navedeni monolog (Cohn 1983: 138–139)

Neologizam *psihonaracija* nastao je iz razloga što najnedirektnija tehnika nije imala ustaljeno ime, dok su stariji termini *sveznajući opis* i *unutrašnja analiza* nezadovoljavajući: prvi je odveć uopšten, jer se sve može opisati sveznajuće, a *unutrašnja* bi značila da se proces dešava u umu, ne da je na njega primijenjen. Termin Dorit Kon označava i tematiku i aktivnost koja se preduzima, pa izdržava test heurističke vrijednosti (Cohn 1983: 11).

U svjetlu pojave Dižardena i Džojisa, uobičajio se termin *unutrašnji monolog* za nove romane, dok su se koristili termini *tradicionalni monolog* ili *tihi solilokvij* za njihove prethodnike. Međutim, to oštro pravilo šta je dio tradicije, a šta dio modernizma nije primjenjivo na mnoge uzorke iz ranijih epoha koji paradoksalno takođe donose „noviji“ postupak u okviru svoje dijegeze. Izraz *navedeni monolog* implicira da se u tekstu daju riječi mislećeg sopstva u prvom licu, kao i da je pripovijedani trenutak u sadašnjem vremenu (Cohn 1983: 12–13).

Pripovijedani monolog se koristi u najvećem broju figuralnih misli u prozi engleskog jezika, i do tada je bio i najmanje proučen, te su mu razni teoretičari davali razna imena na tri dominantna jezika zapadne književne misli. Ime koje mu je smislila Konova naglašava njegov položaj između pripovijedanja i citiranja (Cohn 1983: 13–14). Ovaj postupak je vrlo povoljan za istovremeno ostvarivanje razlike između pripovjedača i fokalizatora, i izrazito se često koristi u novijim književnim formacijama kao što su modernizam i postmodernizam.

Kada pripovjedači romana izravno čitaocu predstavljaju sadržaj uma likova, oni čine ono što je u stvarnom životu nemoguće. U realnosti ne možemo posmatrati unutrašnjost uma drugih ljudi na isti način na koji kao čitaoci posmatramo um ljudi u fikcionalnom svijetu. Ovaj postupak neki teoretičari smatraju distinktivnim obilježjem proznih pripovijesti, pošto se tako razlikuje od historiografije, a pokazuje i sveznajući karakter pripovjedača. I Konova i većina klasičnih naratologa predstavljanju misli i svijesti pristupaju kroz model govornih kategorija, sa tri osnovna člana:

1) Direktna misao dozvoljava pripovjedaču da ponudi verbalni prepis koji se prihvata kao reprodukcija stvarnih misli nekog lika:

She thought: Where am I?

2) Izvještaj misli je predstavljanje misli lika u pripovjedačevom diskursu, i varira između ova dva pola:

a) Indirektni govor: She wondered where she was.

b) Jezgroviti sažetak: She thought of Paris.

3) Slobodna indirektna misao je kombinacija ovih dviju kategorija, gdje se s jedne strane očituju subjektivnost i jezik lika, a s druge strane, deiksa i predstavljanje pripovjedača:

She stopped. Where the hell was she? (Palmer 2010b: 602–603)

Kada teorija dobije zamah i postane organon za izučavanje gotovo beskrajnog korpusa tekstova, kako su eksplicitno smatrali francuski strukturalisti za svoju metodologiju jedva deceniju ranije, sasvim je prirodno da se ubrzo jave i modifikacije osnovnih postavki, koje obično streme ka sve većoj detaljizaciji i formalizaciji prvobitnih formula. Tako je od trostepenog sistema Brajan Mekhejl načinio sedmostepenu skalu:

izvještaj misli	> dijegetički sažetak
	> manje potpuno dijegetički sažetak
	> indirektna parafraza sadržaja
	> indirektni diskurs
slobodna indirektna misao	> slobodni indirektni diskurs
direktna misao	> direktni diskurs
	> slobodni direktni diskurs (Palmer 2010b: 603)

Kao što se jasno vidi iz uporednih skala, postoje tri podudaranja u ova dva modela, ali ima više asimetričnih odnosa nego onih koji se dosta sigurno mogu nazvati poklapanjima. U svakom slučaju, jezgro ovakvog naratološkog razvoja u raznim fazama na neki način se zadržava u hegelovskoj trijadi: (1) pripovjedačev diskurs o umu lika, (2) umni diskurs lika, (3) umni diskurs lika pod vidom pripovjedačevog diskursa (Cohn 1983: 14).

Za našu analitičku podlogu od koristi će biti neki uvidi u karakteristike psihonaracije u odnosu na njenu istorijsku prethodnicu, tj. auktorijalnu naraciju: što je upadljiviji i idiosinkratičniji pripovjedač, to je manje kadar da otkrije dubinu psihe svojih likova, ili da uopšte stvori psihe koje posjeduju dubinu vrijednu otkrivanja (Cohn 1983: 25). Takva tvrdnja po principu obrnute proporcionalnosti ipak se ne može primijeniti automatski na Pinčonove pripovjedače, imajući u vidu da se u njegovoj naraciji instanca koja pripovijeda gotovo po pravilu gubi (postaje „povučeni narator“, često na engleskom nazivan *effaced narrator*), ali dubina svijesti, podsvijesti ili nesvijesti likova ne raste znatno, čak bi se moglo reći da vrlo često njegovi glavni junaci najmanje znaju šta im se u stvari dešava – Konova u nekim odlomcima ne uzima u obzir nužnost ironije u sagledavanju učinka teksta na čitaočevu ukupno shvatanje da li se tekst može pojmiti jednoglasno ili višeglasno. Imajući u vidu i korisnu binarnu podjelu na disonantnu i konsonantnu psihonaraciju, i sa njom se u istraživanju treba ponašati oprezno, zato što je teško naći ijednog pisca koji se u ovom pogledu neprekidno opredjeljivao samo za jedan od dva načina – ni u ovom opusu pripovjedna instanca se ne ponaša na samo jedan od dva polarna načina.

Ovaj način prikazivanja svijesti posjeduje i druge karakteristike koje obogaćuju prozne tekstove, od kojih možemo izdvojiti nekoliko:

1) Skalarno miješanje autorskog i figuralnog glasa, u zavisnosti od učestalosti jednog i drugog idioma (ovakvi odlomci se rijetko protežu na duže od jedne stranice jer tada prelaze u pripovijedani monolog)

2) Gotovo neograničena vremenska fleksibilnost, koja može sažeti unutrašnji razvoj tokom dužeg vremenskog perioda kao što može proširiti i rastegnuti vremenski trenutak

3) Naracija podverbalnih stanja, pri čemu autor koristi moguću slobodu psihonaracije od stega samoartikulacije i donosi čitaocu informacije o znanju lika a da ni sam lik to ne zna jezički uobličiti – često se javlja u tekstovima čiji junaci nemaju dovoljno godina ili se nađu pred sudbinskom dilemom savjesti kao kod Džejmsa i Dostojevskog (Cohn 1983: 30–48)

Drugi način predstavljanja govora i/ili svijesti u realističkoj fazi gotovo bez izuzetka je uključivao, uopšteno uzevši, *verba dicendi* koji su jasno stavljali do znanja čitaocu dokaze o pripovjedačevoj sveobaviještenosti, i nalazili su se u kratkim konferensama koje su ipak u sintaksi nosile glavnu ulogu, a njihovi objekti sadržali su glavninu informacija vezanih za svijet teksta. U ovu grupu spadaju oni glagoli koji označavaju govornu radnju dostupnu i opažanju spoljnog posmatrača, a nazivaju se ekskluzivno narativnim komunikativnim glagolima: *agree, answer, apologise, blurt out, comment, criticise, cry, giggle, inquire, laugh, lie, moan, mutter, protest, recommend, reply, sigh, sing, tease, warn, whisper* i *yell*. U glagole koji se upotrebljavaju u diskurzivnim parentetičkim klauzama (izražavaju stav govornika) spadaju sljedeći: *say, hear, see, suppose, imagine, think, suggest, wonder, conclude, appear, seem, realise, know, believe, wish, claim, insist, argue, fear, find, understand* i *suspect*, a obje grupe mogu se podvesti pod jednostavne formule:

1) Lily asked: Where are my paints?

2) Lily thought: Where are my paints? (Cohn 1983: 61, Banfield 1982: 29, 86)

U nekim slučajevima kada se pripovjedni postupci vremenom mijenjaju, dolazi do odsustva gramatičkih struktura koje vrlo jasno pokazuju da se u odlomku radi o navedenom monologu. Tako Konova daje primjer stvarnog odlomka iz *Uliksa* koji potom rekonstruiše u verziji sa konferansama iz prethodnih etapa istog postupka:

Na ulazu opipa po džepu tražeći ključ. Nema ga. U pantalonama koje sam ostavio. Moram da ga uzmem. Krompir je tu. Škripavi orman. Ne treba sad da je uznemiravam. Maločas se sanjivo okrenula. Povukao je za sobom vrata predsoblja veoma tiho, još malo, sve dok donji deo nije nežno kliznuo preko praga, mekani kapak. (Džojis 2001: 69)

U tradicionalnoj varijanti čitalac bi odmah bio obaviješten da ga pripovjedač premješta iz eksternog u interni svemir, i paragraf bi poprimio jasnije komunikativne obrise:

Na ulazu opipa po džepu tražeći ključ. [POMISLIO JE:] „Nema ga. U pantalonama koje sam ostavio. Moram da ga uzmem. Krompir je tu. Škripavi orman. Ne treba sad da je uznemiravam. Maločas se sanjivo okrenula.“ Povukao je za sobom vrata predsoblja veoma tiho, još malo, sve dok donji deo nije nežno kliznuo preko praga, mekani kapak. (Cohn 1983: 63)

U svakom slučaju, većina djela pripovjedne proze modeluje svijet tako što čitalac posmatra radnju datu u prošlom vremenu, a sadašnje može služiti kao signal uključenja navedenog monologa (kod, na primjer, Džeralda Prinsa, ovaj termin je sinoniman *unutrašnjem monologu*). U kontekstu matrice trećeg lica i prelazak sa trećeg na prvo dosta je siguran znak da smo bez prethodne najave ušli u svijest lika i da je posmatramo na najneposredniji mogući način.

Konova nam i u slučaju ove tehnike daje korisnu opasku zasnovanu na Štanclovoj razlici auktorijalne i figuralne situacije: u prvoj, a posebno tamo gdje ih prate eksplicitni citatorski signali, monolozi povećavaju odstojanje koje dijeli pripovjedača od lika i često uvode ironiju pomoću očitih nedostataka lika, dok u drugoj monolozi najizrazitije pojačavaju dejstvo kada se dva glasa stope – gube se konferanse, prenosi se gledište lika na scenu, izostavlja se psihonaracija i slično (Cohn 1983: 76).

Navedeni monolog možda ima upadljivu formu, ali istovremeno stvara iluziju da je u stanju da prodre u um lika neposredno, čime gradi novi stepenik u razvoju od viktorijanskog romana svijesti. Neki autori smatraju da se zbog stalne izmjene horizonta očekivanja kroz vremenske periode moraju iznalaziti nova rješenja za stare probleme, pa da u određenoj eposi publika spremnije naturalizuje „neprirodne“ pripovijesti, kao što su auktorijalne ili psihonarativne (Fludernik 2009: 112).

Kako se javlja sve veći broj primjera istog stila, tako se i stil „automatizuje“ i potrebno ga je povremeno osvježavati; u slučaju navedenih monologa, Džojls je među prvima počeo da eliduje sintaksičke signale i da svodi jezik na nekompletan izraz ako se posmatra iz tradicionalnih kategorija – zapaža se odsustvo članova, ličnih zamjenica, predloga i kopula (Cohn 1983: 94):

Ba. Šta to leti? Lasta? Biće da je slepi miš. Slepac, misli da sam drvo. Zar ptice nemaju čulo mirisa? Metempsihoza. Verovalo se da od tuge čovek može opet da se pretvori u drvo. Žalosna vrba. Ba. (Džojls 2001: 381)

Lav Vigotski je na nepotpun jezik navedenih monologa gledao iz psihološkog a ne gramatičkog ugla kada je zapise ove psihičke aktivnosti podijelio na subjekat i predikat, pri čemu je subjekat onaj poznati, tematski neutralni dio izjave, a predikat nosilac tematskog naglaska. Sve Blumove skraćene rečenice mogu se podvesti pod definiciju Vigotskog – čisto nominalne rečenice se usredsređuju na bića, stvari i pojave, a čisto verbalne na radnje, stanja i zbivanja. Taj govor se paradoksalno realizuje kao „govor bez riječi“ (Cohn 1983: 96).

U najkraćim crtama, navedeni monolog se odlikuje sniženim verbalnim pragom, čestim odsustvom uvodnih signala, ali kada se uporedi sa psihonaracijom, ono što dobija

direktnošću gubi u manjku tajanstvenosti, dubine ili složenosti, i tu dimenziju koja nedostaje nije lako odrediti sasvim precizno. Po Muzilovim riječima: „I skraćene rečenice su formule za govorni proces, ali ne proizvode misaoni proces.“ (Cohn 1983: 98)

Značajna promjena tačke gledišta i ugla iz koga čitalac posmatra svijet teksta dešava se kada autor primijeni relativno jednostavne gramatičke obrasce na navedeni monolog i stvori takozvani pripovijedani monolog. U najkraćim crtama, on se definiše kao postupak kojim se prikazuju misli lika u njegovom idiomu dok se održavaju referenca na treće lice i osnovno glagolsko vrijeme naracije (Cohn 1983: 100). Zbog razlika u slaganju vremena, biće manje interferencije u slučaju navoda pogodnog primjera na engleskom:

He dropped her hand. Their marriage was over, he thought, with agony, with relief. *The rope was cut; he mounted; he was free, as it was decreed that he, Septimus, the lord of men, should be free...* (Cohn 1983: 101)

Kada Septimus Smit i njegova žena razgovaraju u parku, on dolazi do saznanja da mu takav napaćeni život više ne odgovara, i iz psihonaracije prelazimo u prikaz njegovih misli kroz prizmu trećeg lica i slaganje vremena karakteristično za pripovijedanje u preteritu. Za razliku od psihonaracije, u ovom postupku daleko jasnije se vidi autentični sadržaj psihe lika, ali se doslovni „tekst“ iz dubine uma ne očituje tako direktno kao u navedenom monologu.

Pripovijedani monolog do punog procvata doveli su romansijeri psihorealistične orijentacije, kao Flober, Zola i Džejms – i pored toga što su ustanovili pravila objektivne naracije i nenametljivih pripovjedača, ponovo su uveli subjektivnost privatnog iskustva, ne u kategorijama direktnog samopripovijedanja, nego pomoću neprimjetnog integrisanja umnih reakcija sa neutralno objektivnim izvještajem radnji, scena i misli (Cohn 1983: 115).

Ovakvo pripovijedanje dozvoljava i suptilnije postavljanje likova pod moralnu lupu posmatrača, jer se narator ne miješa uvodnim glagolima (*reći, misliti, tvrdoglaviti, zanovijetati*) koji bi mogli odati stav treće strane, nego smušenost, neznanje, naivnost ili iskvarenost lika dovodi rame uz rame sa okolnom situacijom i razvojem sižea. Na taj

način se često perspektiva pripovijedača i perspektiva figure izmjenjuju na vrlo malom prostoru i pružaju puniji ugođaj čitaocu.

Tačno je da se slobodni indirektni diskurs može gramatički analizirati, ali neki autori dodaju tom istraživanju i novu komponentu; tako se Ričard Očel zalaže za tezu da je FID iznad svega moguće prepoznati kontekstualno, kao i za to da FID nije samo transformaciona pojava koja se izvodi iz direktnog diskursa uz niz generativnih pravila. Rečenica „She loved him“ može značiti 1) derivaciju misli/govora lika koji direktno glasi „I love him“, ili 2) pripovjedačev komentar bez udubljanja u sintaksički iskaz lika – nešto blisko psihonaraciji kod Dorit Kon (Aczel 1998: 478). Hipoteza o dvoglasju podrazumijeva da je glas jedan entitet različit od drugoga, ali razlika se katkad ne daje eksplicitno u prvom planu. Tamo gdje se razlika ističe u prvi plan, kao u slučajevima indirektnog diskursa, čitaocu se predočava prisustvo prepoznatljivog pripovjednog glasa upravo pomoću trenutnog (uokvirenog, okvirnog) odstupanja od njega (Aczel 1998: 478). Ovaj teoretičar se ispomaže Bahtinovom pretpostavkom heteroglosije, što mu omogućava da osigura ulazak drugih glasova iz društvenog univerzuma u univerzum romanesknog teksta, i da ospori to da postoji samo jedan naratorski glas. Početak romana *Šta je Mejzi znala* odlikuje se pravničkim, pseudoepskim, novinarskim i radoznalačkim registrom, koji svi zajedno tvore tugaljivo komičan efekat višeglasja oko odveć zbunjene djevojčice, i rasprava o jedinstvenom pripovjednom glasu ne izdržava test stvarnosti, jer se jedinstveni glas tog entiteta nikako ne može izdvojiti i pratiti kroz čitav tekst. Po Bahtinu, raznovrsnost glasova i heteroglosiju u strukturiran umjetnički sistem organizuje spisateljski subjekat, te je pripovjedni glas temeljno kompozitan entitet, specifična konfiguracija glasova (Aczel 1998: 483).

Hipoteza dvoglasja ne insistira na tome da analitičar mora pronaći gramatičke dokaze pripovjedačeve tačke gledišta, nego da je dužan da pronađe dva različita glasa: jedan idiom koji se iskazuje jednim registrom (npr. djetinjim) i drugi koji se iskazuje sofisticiranijim registrom nekog odraslog komentatora. Treba izbjegavati sažimanje pojmova tačke gledišta i jezika, glasa i fokalizacije, tj. pitanja ko govori, a ko vidi (Aczel 1998: 485). Isto tako, tvrdnje pojedinih autora, kao Monike Fludernik, da može biti naracije bez naratora u čistom reflektorskom modusu, kada se ne očituje ikakav dokaz

pripovjednog glasa, ne stoje na održiv način kada se stave na provjeru: tekst ili ima pripovjedača ili ga nema, ali glas je relativna kategorija, manje ili više opaziv. Brkanje pripovjedača kao funkcije i pripovjednog glasa kao učinka znači da u takvim teorijskim raspravama dolazi do stapanja dviju odjelitih ideja. Neke pripovijetke u *Dablincima* u trećem licu temeljno se po naratorskom idiomu razlikuju od nekih poglavlja *Uliksa* takođe u trećem licu; stvarna svrha pripovjedača je da pripovijeda, a autora ili aranžera da bezlično uskladi dijelove teksta iz kojih se čuju razni glasovi kao posljedica aktivnosti po imenu pripovijedanje (Aczel 1998: 490–491). Ako proučavalac shvati termin *pripovjedač* u ograničenijem značenju, tj. ako ga prihvati samo u značenju prepoznatljive persone kazivača, onda svakako postoje pripovijesti bez naratora, no tu se opet ne rješava problem ko u stvari bira i organizuje građu. Očel više voli da ovaj termin upotrebljava kao krovni termin za grupu mogućih funkcija:

- 1) nužne – izbor, organizacija i predstavljanje pripovjednih elemenata
- 2) opcione – samopersonifikacija kao kazivača, komentari i neposredno obraćanje čitaocu/narateru

U zavisnosti od autorovog angažmana, može se pojaviti dosta izvještaja govora bez ikavog prepoznatljivog pripovjedača, ali valja uvijek imati na umu razliku između pripovjedača kao funkcije i glasa kao posljedice (Aczel 1998: 492).

Uz pomoć ovih napomena o kontekstualnom okviru raznih formi predstavljenog govora ili mišljenja, biće jasnije zašto Sternberg želi da promislimo oštro odvojene opozicije mimetičkog i dijegetičkog književnog diskursa kao nešto što ipak ne iskazuje stvarni tekstualni naboj po konačnom efektu koji postiže. Po Platonu, čitalac ne bi trebalo da se poistovjećuje sa moralno nazadnim likovima, te se za takve odlomke i djela preporučuje dijegetički postupak, a za one moralno najvrlije mimetički, sa svim uživljavanjima i zamjenama uloga u sličnim umjetničkim situacijama. Ipak, njegov argument u kome se stapaju dva niza karakteristika – formalni (direktni naspram indirektnog govora) i predstavljajući (empatijski naspram distanciranog govora) ne izdržava probu na djelima koja su nastajala kasnije, a pogotovo u XX vijeku. Naime, direktni oblik ne mora

inherentno sadržati osobinu empatije ili neki simpatični odgovor, pošto se u mnogim slučajevima navođenja tuđeg govora javlja ironično odstojanje – izvode se složeni retorički manevri da bismo se ipak približili junacima uprkos manama istaknutim u njihovom diskursu, kao što se zapaža u rečenicama Eme Vudhaus, Hamberta Hamberta i mnogih drugih (Sternberg 1982: 113–115).

Specifične, realistične i distinktivne karakteristike, kao i pripadajuće im opozicije, Sternberg razmatra u prepletenom kontinuumu, zato što vode zajednički život u književnoj praksi; mimeza₂ tiče se obima, detalja i bliskosti predstavljanja i nalazi se nasuprot dijegezi₂, i najmimetičkija forma postaje ona koju Platon odbacuje (direktni navod govora lika). Na taj način odstojanje više ne spada samo u empatiju (mimeza₁), nego u specifičnost i posredovanje. U ovakvom slučaju, mimeza se suprotstavlja dijegezi duž informacione i transmisiona osi prije nego duž afektivne (Sternberg 1982: 119). Mimeza₃ (realističko predstavljanje) podrazumijeva efekat, i razlikuje se i od mimeze₂ i od mimeze₄ (distinktivnosti), koje je, između ostalog, nekada pojačavaju. Međutim, direktan govor kao građa može služiti u svrhu specifikacije (koristeći mnoštvo detalja), ali i u svrhu podarivanja svakom liku (ili naratoru) najdistinktivnijeg mogućeg glasa. Nadalje, mimeza₁ i mimeza₃ takođe operišu u harmoniji i vrlo ih je teško razdvojiti, a ova druga umnogome zavisi od konteksta iskaza – ko kome šta govori, i pod kojim okolnostima. Indirektni diskurs takođe može dočarati autentični govor likova u modusu skaza, a vrlo često i u (psihološkom) realizmu umetak otvoreno naznačava prisustvo citatora jer bi prisustvo direktne misli iziskivalo suviše isprekidan tok navoda. Ovakvi postupci miješanja pripovjedača javljaju se kroz čitavu istoriju književnosti od Homera preko Džejn Ostin do modernističkih kamenova međaša u prvoj polovini XX vijeka (Sternberg 1982: 120–121).

Sve ove binarne karakteristike funkcionišu duž neke skale, a ne kao crno-bijeli polariteti, ali se može reći da je direktni navod govora prirodan izbor ukoliko želimo da građa govori sama za sebe; ako izvještač treba da dođe do izražaja, upotrebljava se indirektni govor kao strategija koja daje najviše mogućnosti da se reporter razmaše. Slobodni indirektni govor se može nagnuti na jednu ili drugu stranu u skladu sa efektom koji je autor imao na umu. Simpatija i vjerodostojnost spadaju u efekte na čitaoca, dok detalji i distinktivnost stoje kao neutralne osobine teksta, pa se nezavisno od tematike

Leopolda Bluma, njegov stav prema svijetu ne mijenja, kao ni naš o takvom liku (Sternberg 1982: 122). Naravno, a posebno u tradiciji koja uključuje razvoj romana, često se javljaju preklapanja ova dva pola, pa tako postoji dosta mimetičkih detalja u „indirektnom“ Dikensovom komentaru, a jako malo u „direktnom“ Hemingejevom dijalogu. Uopšteno uzevši, sve osi na kojima funkcioniše predstavljaju komponenta književnog djela (sa elementima kao simpatija, realizam, distinktivnost i specifičnost) mogu se podvesti pod pravilo da direktnost maksimalizuje a indirektnost minimalizuje efekat neke pozitivne osobine. Umetak nosi svoj raznoslojni naboj, ali vrhovna kontrola se nalazi u okviru, koji određuje šta će biti citirano, kojim sredstvima i u kakvoj formi (Sternberg 1982: 124–125).

Peti par, koji povezuje direktnost sa reproduktivnošću, rasprostranjena je skala i u drugim disciplinama pored umjetnosti; direktni navodi su najbliži modelovanju stvarne prethodne izrečene verbalne građe, dok se u indirektnim strukturama segmenti građe gube, zamjenjuju ili parafraziraju, a između ta dva pola opet se nalazi slobodni indirektni govor sa osobinama oba ekstrema. Sternberg se oslanja i na propozicionu teoriju Vilarda van Ormana Kvajna, koji predlaže postojanje dvije kategorije referenci: neprozirne (*opaque*) i otvorene (*transparent*) – za prve vrijedi da se nijedan dio iskaza ne može izmijeniti bez mijenjanja istinosnosti cjeline, dok se u drugoj grupi dozvoljavaju supstitucije i preformulacije (indirektni govor je odličan primjer ovog tipa propozicija). U neprozirnom upućivanju nije dovoljna koreferentnost transmisije, već mora postojati i stroga istovjetnost sa originalom, kao da oponašamo „ptičji zov“ (Sternberg 1991: 76). Snaga reproduktivnog pogleda na mimezu leži u tome što omogućava protejske varijacije duž i između četiri pomenute osi, i idealni reprodukcionista neće odbaciti ni mimetičku snagu i postignuća nedirektnih formi, niti izmjenjive upotrebe i zamjene direktnih. U vezi sa čisto retoričkim efektima kod mimeze₁ i mimeze₃, moguće je sve i formalna direktnost nije neka prednost (Sternberg 1982: 127). Direktni navod je najbolji način reprodukcije izvornog teksta, a ostale osobine, kao simpatija, živost ili realizam, zavise od konteksta citata. Isto tako, čin citiranja sigurno zavisi od društvenih normi i otvara dodatak petom paru odnosa u mimetičkom procesu – ciljeve i granice konvencija citiranja, retorički efekat naspram objektivne činjenice, i mnoge druge zahtjeve za komunikacijom i predstavljanjem u navedenom diskursu (Sternberg 1982: 128).

Što se komponenti citata tiče, one su po sintaksičkoj strukturi dvostruke (okvir i umetak), ali umetak obavlja simultano dvije funkcije: stvara sliku originalnog događaja i stoji u tekstu kao dio okvirne rečenice; kada se dio izvadi iz prvobitne cjeline i stavi u nužno drukčiji kontekst, on ne može imati isto značenje u novoj mreži odnosa. Takav proces presađivanja idealan je u rukama govornika koji žele da citatom manipulišu, bilo parodijom bilo ironijom ili čistim laganjem (Sternberg 1982: 131). Kako se od renesanse bližimo kraju XX vijeka, postupak citiranja postaje sve češći i poprima sve složenije oblike, da bi se uzdigao i na vrhovni nivo u djelima koja su navodno pronađeni rukopisi i okvirni pripovjedač samo citira tekst sa podrumskog ili tavanskog pergamenta; u domenu pseudodokumentarističke proze, kao što su razni proglassi, palimpsesti i pamfleti, navođenje funkcionise kao osnovni gradivni mehanizam književnih činjenica, i postiže efekte spajanja visokomimetskih i niskomimetskih oblika, izvrgavanja citiranog mnogim vrstama rugla, uvođenja višestrukih referenata za istu prvobitnu riječ ili označitelja i tome slično. Ono što moramo imati na umu jeste da ako i postoji sveznajući pripovjedač (kao u Bibliji), ne postoji apsolutno sveznajući narater, a u ljudskim kategorijama inherentno sveznanje na oba kraja nikada se ne javlja. Bez obzira na to kako izgleda prenesena verzija nečijeg originalnog diskursa, ta verzija je najbliža slika stvarnog čina. Nikada nećemo uspjeti da saznamo sve detalje o originalnom iskazu, niti ćemo biti sasvim sigurni u apsolutno podudaranje predmeta i njegove slike. Čak i u najdirektnijim navodima postoji onoliko nivoa izvjesnosti koliko i mimeze, što Sternberga navodi na to da zaključi kako većina citata nije ni neprozirna ni otvorena, nego između tog dvoga, između perspektive izvještača i slušaoca (Sternberg 1982: 144).

U indirektnom navođenju tuđeg govora (i misli) dolazi do teško utvrdivog dijapazona varijanti u kojima će se prenijeti određeni niz iskaza, ali ni primarna funkcija direktnog diskursa ne može se sasvim jasno odrediti – možda mimikrija, simpatija, realizam, specifičnost, distinktivnost ili neposrednost. Apsolutnu reproduktivnost onemogućavaju mnogi komunikativni faktori, i ona ne stoji na nivou konstitutivne, obavezne ili primarne funkcije (Sternberg 1982: 148). Protejski princip koji zasniva Sternberg postulira da u različitim kontekstima ista forma može vršiti različite funkcije i različite forme istu funkciju, na koji način se modeluje mikrokosmos čitave ljudske

komunikacije u konvergentno-divergentnim relacijama, a ne u relacijama tipa jedan na jedan.

Moše Ron (engl. Moshe Ron) takođe smatra da je slobodni indirektni diskurs važna komponenta mimetičkog procesa, a on sveukupno ne cilja na modelovanje istine, nego na stvaranje jezičke igre retoričkim sredstvima, bez svrhe da ustanovi filozofsku istinu. Svijet konstruisanog fikcionalnog djela sastoji se od predstava za koje bi čitalac mogao reći da se odnose i na stvarni, osim što ih može prepoznati kao fikcionalne (Ron 1981: 18). Učesnike mimetičke jezičke igre (Mimetic Language Game) označava slično Jakobsonovoj trijadi:

mimetički autor (MA) — mimetički tekst (MT) — mimetički čitalac (MR)

Čitalac se na stvaran svijet obazire utoliko ukoliko smatra da on oblikuje elemente za koje može reći da su saobrazni fikcionalnom svijetu (npr. istiniti su u romanu), na koji se način filozofska ili logička istina ostavljaju van književnoteorijske rasprave, donekle slično ruskom formalizmu i pojmu književne činjenice kod Tinjanova. Pošto se u MLG radi o konstrukciji nekakvog svijeta, autori su dužni da se obaziru i na neke osobine koje odlikuju vanknjiževni kontekst, kao što su dosljednost i vjerovatnoća. Ron dalje savjetuje da postojanje fikcionalnih događaja i/ili ličnosti (Fictional Individuals and/or Events – FIE) treba da bude podržano zakonima uzročnosti, logike, ljudske motivacije i prirodnih zakona. Vrlo je važna komponenta ove teorije to što se mimetičkom čitaocu mora odgovoriti na pitanje kako je mimetički autor (ili neki njegov lik) saznao za opisane događaje; sve slične nedoumice u vezi sa kognicijom FIE nazivaju se epistemičkom motivacijom (EM), a njih nam razrješava podskup osoba unutar FIE koje možemo nazvati fokalizatorima. Dalje, osim znanja o događajima, i samo izvještavanje može se naći kao novi stepenik u procesu čitalačkog ispitivanja, tako da Ron uvodi i treći podskup FIE, pod imenom pisci ili govornici, koji proizvode te govorne činove. Ovako uvedenu narativnu instancu u pragmatički kontekst MLG-a naziva semiotičkom motivacijom (SM). Jednostavna shematika sva tri nivoa izgleda ovako:

1) osnovna MLG – traži FIE kao preduslov

- 2) MLG sa EM – traži FIE, opažače i opažaje
- 3) MLG sa EM i SM – traži FIE, opažače i opažaje, a i pisce i tekstove (Ron 1981: 20–22)

Kada se sklope iskazi o nekom događaju u narativnom tekstu, oni mogu postojati u bilo kojem od ova tri okvira, s tim da su vrlo često prisutni u najkomplikovanijem, a da EM i SM nisu jasno izdvojene ili napomenute; tako opis nečije sobe može biti samo znanje nekog lika, ili *post hoc* naracija pripovjedača o tome šta je lik kao fokalizator opazio. Dok se u slučaju znanja/opažanja može raspravljati kao o nečemu privatnom, dotle pripovijedanje stvara još više okvira koji uzmiču jedan od drugog u beskrajan niz – neki FIE se opiše na jednom jeziku na jednoj vrsti materijala, pa se može prevesti na drugi jezik i to stotinama godina kasnije, po formuli: „On₁ je rekao da je on₂ učinio/opazio to i to...” (Ron 1981: 24–25)

Tekstualni segmenti prepoznati kao FID, i stoga MT gdje se takvi segmenti nalaze u velikom broju, moraju se čitati kao MLG sa bilo EM ili SM ili sa oboje; segmenti FID predstavljaju FIE koji su pseudoiskazi, tj. specifični govorni, misleni ili opažajni događaji. Naoko prost primjer dobro pokazuje koliko se informacionih nivoa nalazi u romansijerskom tekstu, kada advokat Džegers saopštava Pipu da mu je obezbijedeno bogatstvo:

Džo i ja smo se zagrcnuli i zgedali.

„Naloženo mi je da mu saopštim,“ reče gospodin Džegers, uprijevši postrance prstom u mene, „da će steći priličan imetak. Dalje, da je želja sadašnjeg vlasnika tog imetka da se odmah udalji iz trenutnog načina života i sa ovog mjesta, i da bude odgojen kao gospodin – jednom riječju, kao mladi momak sa velikim očekivanjima.“

Moj san se okončao; moju divlju maštu prevazišla je trezvena stvarnost; gospođica Havišam pomoći će mi da se obogatim do neslućenih granica. (Dickens 1994: 128–129)

Mladi Pip je smatrao da će ga obogatiti gospođica Havišam, ali dvjesta stranica kasnije saznaje da mu je bogatstvo namijenio Megvič – Ron zaključuje da u fragmentu (koji se završava primjerom slobodnog indirektnog diskursa) mladi Pip pokazuje implicitnu lokalnu EM (vjerovao je u nešto nekada), unutar eksplicitno globalne SM (autobiografske naracije zrelog Pipa). Da je samo u posljednjem paragrafu postojao glagol *vjerovati*, i MR bi odmah znao da se radi o drugačijoj istini, ali ovo uskraćivanje nekih informacija dešava se prvenstveno iz pripovjednih, ne toliko iz mimetičkih razloga (Ron 1981: 32–33).

U prozi XX vijeka često dolazi do nesignaliziranih izmjena govornika i referenata, koje mogu predstavljati problem za shvatanje o tome odakle sam diskurs dolazi i ko je njegov originalni proizvođač; tako dvije izjave u direktnom diskursu mogu stajati na suprotnim krajevima odlomka napisanog u FID, i navesti čitaoca na ambivalentno tumačenje – da li je subjekat rečenice podudaran sa temom diskursa, da li izmjene u fokusu (sa *on* na *njen muž*, sa *ona* na *njegova žena*) znače temeljne razlike u izvoru diskursa, ili je to sve nastalo zbog zanesenosti nekog povučenog pripovjedača, vrlo je teško nekada odlučiti u odsustvu formalnih pokazatelja. U svijesti mnogih likova iz proleterko-domaćičkih slojeva postoje mnoge fraze koje za izvor imaju klišeje iz ženskih časopisa, sapunica i oglašavanja: *da se sve puši, piletina na kraljevski, garnirano slaninom, zabiberena salata od potočarke, sa završnicom od slasnog kolača, potpuno iskustvo* i slično (Ron 1981: 36).

U slobodnom indirektnom diskursu rastjelovljuje se pripovjedačev jezik, a tekstualna ekspresivnost potčinjava navodnu objektivnost i neutralnost pripovijesti tako što prožima fikciju naratorskog utjelovljenja ekspresivnim elementima koji se mogu pronaći u nesumnjivo tjelesnim likovima (Fludernik 2005: 368). Koliko god se neki izrazi činili neodredivi i plutajući, uz određenu upotrebu okvira epistemičke i semiotičke motivacije moguće je iznijeti niz pretpostavki o tome čije se riječi parafraziraju u FID-u, ko ih sa kakvom psihološkom ili ideološkom motivacijom tako preinačuje, da li se daje iskrivljen prikaz tuđeg govora i misli odmah po događaju ili se ta reproduktivna radnja odvija u znatno kasnijem vremenskom odsječku. Bez obzira na složenost ovakvog istraživačkog rada, on je često nezaobilazan proces u otkrivanju punijih značenja mnogih refraktivnih ili opalescentnih odlomaka u tekstu, koji pojačavaju i njegov značenjski sloj i

retorički efekat na čitaoca. Konačno, određivanje ko u čije ime govori ili izvještava, ko koga citira može ostati i u domenu ambivalencije, jer u nekim slučajevima ne postoji dovoljno kontekstualnih vodilja da se čitalac odluči jasno za jednu od više mogućnosti. S druge strane, književno valjane su samo one hipoteze koje ulaze u sferu mogućeg vezanog za sam univerzum pripovijesti (takozvani „svijet teksta“), a ne i one koje izlažu nemoguće propozicije za dati okvir. U osnovna pravila, koja mogu poslužiti kao bitni savjeti romanopiscima (i čitaocima koji žele da knjigu zaokupljeni dovrše) kod Rona spadaju ova dva: „Pokušajte da od svog truda naćinite nešto što se može smatrati 'istinitim' u ovom fikcionalnom svijetu“ i „Ne govorite ono što se mora smatrati netaćnim u ovom fikcionalnom svijetu.“ „Trud“ oznaćava i ono što MA kaće i ono što MR konaćno protumaći (Ron 1981: 28).

6.1. Navedeni monolog

U oba romana koji sluće za ekscerpiranje primjera ove vrste prikazivanja svijesti likova ima na najmanje mjesta, a razloge moćemo traćiti u istrošenosti takve forme joć u predrealistićkog perioda; autorima postmoderne proze jednostavni verbalni obrasci nisu na prvom mjestu, a ovakav monolog ne ostavlja previće prostora iole maćtovitijem ćitaocu da opalescentno ućiva u paralelnim konotacijama koje daju i formalni i ideoloćki signali dviju instanci – lika i pripovjedaća, na koji naćin se takvo ćitanje obogaćuje ontoloćkim pluralitetom. S druge strane, potpuno izbacivanje jednog naćina sagledavanja svijesti osiromaćilo bi romane i lićilo ćitaoce jedne ustaljene narativne strategije, koliko god ona bila upadljiva i naoko jednoobrazna.

Ćta sad da radim, zapitao se, da vrićtim? Ne. Noćni straćar se i ovako dovoljno slatko smećao. Stisnuvći zube, Profejn otkoći mićolovku, ponovo je podesi, zavrľjaći je kroz okrugli brodski prozor ka kuhinji i pobeće. Stigao je do pristanića i dobio grudvu u potiljak, što mu je smaklo kaubojski šećir sa glave. Zaustavio se da podigne šećir i zapitao se da li da uzvratu udarac. Ne. Nastavio je da trći. (V.: 38)

Dok se nekadašnji mornari sa bojnog broda u potaji okupljaju na luksuznom prekookeanskom plovilu, Beni Pofejn zabasava u lagume broda krijući se od čuvara, a ovaj se naslađuje Benijevim komičnim položajem uljeza. Kurzivirani dijelovi teksta su autentični navedeni monolozi lika, a podvučeni segment je primjer psihonaracije, koja pruža manje izravan ulazak u Benijevu svijest i gdje pripovjedač nadmoćno interveniše. Ostaje kao dilema da li rečenica iza prvog „ne“ dolazi iz Benijeve glave ili je proizvod naratora – po formi perfekta reklo bi se da čitaocu ovaj događaj prikazuje distanciraniji pripovjedač, a ne sam umiješani lik.

Dosta, dosta. Bolje da završim s ovim, odlučio je, i u krevet što pre. Jednog od ovih dana popeće se na vrh te piramide toliko iscrpljen, dovoljno slabih refleksa, da rutinski pad u kojem se lomi vrat neće biti prevara. Girgis se strese na istom tom vetru koji je rashlađivao akacije. Diži se, rekao je svom telu; diži se. Onaj prozor. (V.: 93)

U poglavlju posvećenom Stensilovom umišljanju kako se moglo odigrati politički motivisano ubistvo među špijunima Kaira kasnog XIX vijeka dolazi do uživljavanja tog istog mladog Stensila u osam različitih ličnosti – jedna je šarlatan i akrobata Girgis, koji noću ide u krađu, a danju skače sa ljudske piramide i nanosi bol samom sebi i najdonjem partneru u tački. Najjednostavnija uputstva koja daje sebi u trenucima fizičkog naprezanja i poslije godina pentranja po simsovima direktno se prikazuju u navedenom monologu efikasnije i plastičnije nego u drugim modusima svijesti narativne proze. I u ovom odlomku se jasno vidi da je teško izolovati jednu od druge vrste monologa, pošto je druga rečenica već primjer pripovijedanog monologa.

„Kuda ideš u ovo doba“, želela je Rejčel da zna.

„Oh, napolje.“ Neodređeno. *Da je imala imalo petlje*, pomislila je Rejčel, *rekla bi: ko si dođavola ti da ti ja polažem račune kuda idem?* A Rejčel bi odgovorila: *ja sam ona kojoj duguješ hiljadu i koji dolar, eto ko sam ja.* (V.: 135)

Drugarice Ester i Rejčel iz njujorške potke romana toliko su bliske da predviđaju ponašanje jedna drugoj; Ester se iskrala kroz vrata u Rejčelinom mantilu bez pitanja, pa joj je smušeno odgovorila kada ju je uhvatila na djelu. U ovom slučaju čitamo Rejčeline misli, ali u okviru prvog kurziviranog dijela teksta nalazi se i niži dijegetički nivo, na kome se u Rejčelinom zamišljanju odvija novi (hipotetički) razgovor. U kreativnom paradoksu unutar navedenog monologa dolazi se do dijaloga, koji se razvija u živu raspravu i scenario da se zbog duga prema cimerki Ester oda prostituciji ili na kraju skoči s mosta. Ovako burleskni detalji čak i u romanu *V.* ostaju u domenu potpuno nemogućeg i s pravom spadaju u psihičku aktivnost, ne u vidljive događaje iz „realnosti“ sižea.

Spustio se sa stuba drhteći i seo na stepenice. *Spretno*, pomislio je. *Bravo, momče. Uspeo bi kao akrobata ili tako nešto.* No trenutak kasnije, nakon što umalo nije povratio između sopstvenih nogu, zapitao se: *Koliko je to zapravo bila slučajnost? Tim stepenicama ništa nije falilo kada sam se njima uspinjao.* (*V.:* 182)

U Firenci 1899. godine lezilebović Evan Godolfin dobija povjerljivu poruku od oca, iskusnog špijuna, da se sa njim sastane u kafani naveče, ali po izlasku iz stana stepenište pod njim popušta – u dramatičnoj sceni uspijeva da se domogne najbližeg ispusta i tako nastavi radnju te sekcije romana. I u ovoj stresnoj situaciji, gdje se junak iz trećeg lica obraća samom sebi u drugom, a retrospektivno uvodi i prvo, vide se povoljnost upotrebe i funkcionalno bogatstvo navedenog monologa naspram onih komplikovanijih prikaza svijesti lika koji su piscu takođe stajali na raspolaganju.

„Gluposti“, reče ona, „klasa. Aristokratija je u duši. Možda si ti potomak kraljeva. Ko zna.“

Ja znam, pomisli Profejn. *Ja sam potomak šlemila, moju je lozu osnovao Jov.* (*V.:* 232)

Članica Potpuno bolesne družine Mafija Vinsam poziva Profejna na upoznavanje sa drugim polu-Jevrejinom, koji se često pojavljuje u njima poznatom bircuzu, a Beni se

izvlači uz izgovor da nije dostojan da ide na tako „fino mjesto“ koje je iznad njegove klase. Na njen izraz „ko zna“ on u sebi polu u šali, polu u zbilji odgovara od koje loze potiče – šlemili ili šmokljani po toj „teoriji“ nose teret koji im je odredila sudbina pravednog Jova iz Biblije, a čitaocu ostaje da razmišlja da li to Jevrejin kritikuje vjerovanja svog naroda ili se mazohistički drži determinisane sudbine u svijetu poslije Holokausta, uz blage primjese humora.

S onim čemernim osećajem za humor Vajmarske republike (ali ne i sopstvenim), Mondaugen je stajao kraj svog vitražnog prozora i pitao prostranstvo večeri pred sobom: *Zar sam toliko uspješan kao voajer?* Sad kas su njegovi dani opsadne zabave bili sve manje aktuelni a sve više odbrojani (iako ih nije odbrojao on lično), sve češće se pitao ko ga je to video. Da li ga je iko uopšte video? (V.: 266)

U namibijskom poglavlju romana, inženjer Kurt Mondaugen provodi nekoliko mjeseci na njemačkoj farmi pod opsadom urođenika, tokom koje živci svih bijelaca dolaze na ozbiljnu kušnju; njegova osmatranja sa oscilografa volšebno nestaju, pa pita prvog sapatnika ko ih je mogao uzeti dok su obojica spavali. Da li njegova uspješnost kao voajera znači da je vidio stvarnog kradljivca spisa ili se vješto hvata u ljubavne igre sa nekoliko žena zatočenih na farmi, gotovo je nemoguće odrediti, a u samom nastavku javljaju se prikazi svijesti tehnikom psihonaracije (podvučeno) i pripovijedanog monologa (masno otisnuto), što neprekidno uslovljava čitaoca da događaje posmatra kroz različite vizure i deikse.

Postavljaš suviše mnogo pitanja, rekao je sam sebi. Prestani da zapitkuješ, uzimaj. Daj. Kako god ona želi to da nazove. Bilo da ti je ispupčenje u pantalonama ili na mozgu, učini nešto. Ona ne zna, ti ne znaš. (V.: 369)

Kada Ester ode da izvrši abortus, Rejčel zamoli Profejna da je odveze na aerodrom kako bi je ispratila i ohrabrila; u međuvremenu mu se ispovijeda potaknuta drugaričinim emocionalnim stanjem, pokazujući koliko je i sama ranjiva, ali Beni se nećka da li da je

prihvati u zagrljaj. Direktni prikaz njegovog procesa odlučivanja pomoću navedenog monologa povoljniji je postupak nego druga dva modelovanja svijesti koja je Pinčon imao na raspolaganju – ovako se Benijeva svijest izlaže na stranici romana bez ikakvih uljepšavanja i nanosa tuđeg diskursa.

Nesigurnim se korakom preko jedne jedine daske spustio na obalu, prebacivši torbu preko ramena, s kišobranom koji je ličio na suncobran žonglera na žici. *Baš tako*, pomislio je. *Naposletku, kakvog li utočišta, posle svega, na ovoj obali. Na bilo kojoj obali?* (V.: 468)

Jedan od predmeta Stensilove potrage, njegov rođeni otac Sidni, iskrcava se na Malti 1919. godine i ubrzo tajanstveno nestaje, nakon što se redovno susretao sa Veronikom Manganese (navodnom „inkarnacijom“ nepoznate V.). Svjestan opasnosti koje vrebaju u svijetu špijunaže, shvata da kraj života može doći nenadano i da nigdje ne postoji savršeno sigurna luka, a ponajmanje turbulentna Malta koju istorija uglavnom po nemirima i bilježi.

Stensil je želeo da ga upita: *ako si na njihovoj strani, zašto si doušnik?* (V.: 479)

Fausto Maijstral odaje Stensilu povjerljive informacije da će zbog sve niže zaposlenosti radnici brodogradilišta napasti lokalne novine *Dejli Malta Kronikl*; pošto se to Stensila ne tiče direktno, ništa ga i ne pita, ali narator ipak prikazuje da nešto o takvom postupku misli. Sam umetak je direktno naveden monolog, iako se može smatrati objektom primjera psihonaracije iz prve klauze.

U *Krvavoj oštrici*, romanu koji staji na suprotnom kraju autorove karijere, događaji se pripovijedaju u prezentu, i vrlo je teško razgraničiti naratorov izraz od jezika kojim se služi Maksin Tarnov, finansijska detektivka i ražalovana finansijska inspektorka u Njujorku početkom XXI vijeka – svi skraćeni pomoćni glagoli, izostavljeni članovi, psovke i uvrede tokom pripovjednih odlomaka mogu isto tako pripadati njoj samoj i tvoriti odličan primjer figuralne situacije (ukoliko se ona nalazi fizički unutar scene). S

druge strane, u ovom romanu postoji visok procenat dijaloških sekvenci, možda najviši u cijelom opusu, tako da ni iz tog razloga za navedeni monolog nije bilo suviše mogućnosti.

„Gdje radiš?“

OK, konta Maksin, *da vidimo šta će se desiti*. „U hashslingrzu.“ (BE: 46)

Junakinju angažuje izvjesni Reg Despard da bi istražila finansijske aktivnosti u računarsko-bezbjednosnoj firmi koju je pomenula u drugoj replici (iz njenog navedenog monologa jasno se vidi da blefira dok razgovara sa veb dizajnerom Driskolom Padžetom). Za detektivski svijet ova taktika junakinje je sasvim legitimna, dok čitaocu treba mala ispomoć da vidi šta njoj u stvari prolazi kroz glavu i koliko se razlikuju postupci od misli.

U posljednje vrijeme prima neke signale za dobro poznatu islamsku alergiju prema bilo čemu što donosi kamatu. Obveznička aktivnost je rijetka, ako je uopšte i ima. Umjesto šortovanja, postoji težnja da se ide na komplikovana izdvajanja u skladu sa šerijatom kao aukcije sa predujmom. *Zašto zabrinutost za muslimanske fobije o naplati kamate, osim ako...?*

Osim ako se Ajs ne sprema da zaradi kamaru para u regionu, šta drugo?
(BE: 82)

Kada i Rega i Maksin neki tajanstveni ljudi počnu da prate, ona dolazi do saznanja da firma koju istražuje, a Gabrijel Ajs je finansijski direktor, iznosi novac preko treće firme u Persijskom zalivu. Primjer iz teksta glatko iz auktorijale situacije prelazi u figuralnu, a u upitnim rečenicama nedostaju samo konferanse kao što su „pomislila je“ ili „osjećala je“ da bi bile i formalni primjeri navedenog monologa.

U međuvremenu su Hajdi, po povratku sa Komikona u San Dijegu, dok joj je glava još zvonila od superheroja, čudovišta, čarobnjaka i zombija, posjetili detektivi Njujorške policije koji su pretraživali imenike Hajdinog bivšeg vjerenika

Evana Strubela, koji je nedugo prije priveden pod optužbom za ozbiljno upadanje u računare, u vezi sa saveznom žalbom oko insajderskog trgovanja. Hajdina prva misao je, *Još me ima u rotacionom adresaru?* (BE: 211)

Maksinina najbolja drugarica Hajdi Čornak, profesorica pop kulture, ulazi u siže i po osnovu policijskog zanimanja za njenu ličnu prošlost, a označena rečenica stoji kao školski primjer jednostavno izvedenog navedenog monologa, kako po konferansi, tako i po sadržini umetka.

Zahvaljujući USB drajvu koji je donio Marvin, naravno, Maksin već ima većinu Vindastove biografije, pa dovođenje Lojda na njegov slučaj nije u informativne svrhe, posebno... *U stvari, Maksin, zašto uznemiravaš čovjeka? Iz neke počasne opsesije hvatanjem vjerovatnog ubice Lestera Trejpsa, ili se samo osjećaš zanemareno, dok ti nedostaju čudni pojmovi o predigri starog razdirača hulahopki? Eto ti ambivalencije!* (BE: 353)

Kurir Marvin se nikada ne pojavljuje na poziv, ali donosi dokaze (dinamičke motive) koji su našoj detektivki preko potrebni da se siže ne bi zagasio; Lojd radi za CIA-u i u stanju je da dopre do podataka o specijalnom agentu Nikolasu Vindastu, koji je djelovao za više režima Latinske Amerike, uglavnom pogubno za tamošnju privredu. Trejps je nekada bio vlasnik izvjesne internet firme dok je Ajs nije kupio; kada je krenuo da ga potkrada, nađen je ubijen u bazenu na vrhu nebodera. Kada se u tekstu nađe direktno obraćanje osobe njoj samoj, to je siguran znak da se radi o navedenom monologu, a u ovom slučaju Maksinine sumnje dobijaju i formu rasprave između dva impulsa unutar iste osobe – plemenite detektivke i jednokratne ljubavnice CIA-inog likvidatora.

Unutra Maksin nalazi hodnike šljaštećeg svemirskog kompozitnog materijala, duge kao bulevari, vrtoglave unutrašnje razdaljine, izvajane sjenke, saobraćaj kroz sve tamniji sumrak koji stremi na gore, pješake kao prelaze mostove, leteća putnička i teretna vozila kako užurbano sjakte... *Samo kod, podsjeca se. Ali ko ga je od ovih bezimenih i nenavedenih mogao napisati i zašto?* (BE: 355)

Jedan dio romana se odvija u takozvanoj Dubokoj mreži, ili Deep Webu, preko sajta koji je za godinu 2001. izgledao nepojmljivo napredno i interaktivno; Maksin i tu pokušava da pronađe razloge za nestanak određenih osoba, pogotovo u napetoj klimi poslije terorističkih napada od 11. septembra koji su se odvijali koji kilometar od njenog susjedstva. Navedeni monolog se u prvom primjeru stapa sa psihonaracijom i služi joj kao umetak, a u drugom se vidi bez ikakvih pratećih signala – bez glagola svijesti prelazak se ne bi tako jasno očitovao upravo zato što je narativni okvir dat u sadašnjem vremenu, a ne u prošlom, i vokabular pripovjedača stalno se isprepliće sa leksikom i registrom lika.

„[...] U redu je, rade ti neke hemikalije od trčanja. Možeš li sada ustati? Donijeću ti šolju kafe.“ *Naravno, Maksin, što da ne, možda i dansko pecivo sa sirom? Je li ona luda, ovo je posljednje što bi trebalo da radi.* (BE: 377)

Kada poslije njujorškog kasnojesenjeg maratona na ulici spazi Vindasta kako oduhuje od napora trke, Maksin mu se obraća i ne kontroliše sentimentalne impulse iako njen racionalni dio zna da ne treba da se dalje upliće sa agentom njegovih zaduženja. Kurzivirani primjer je direktno naveden monolog, a već u masno otisnutoj rečenici tekst prelazi u tehniku pripovijedanog monologa jer se iz prvog/drugog lica prebacuje u treće ali zadržava registar lika.

Zigi je obgrlio brata rukom oko ramena, a Otis ga gleda sa neskrivenim divljenjem. Lunjaju po ovom još uvijek neiskvarenom ekranskom svijetu, već su u njemu kod kuće, nezabrinuti za sigurnost, spasenje, sudbinu...

Ne zamjerite, momci, ja ću samo posmatrati ovdje na stranici za posjetioce. (BE: 429)

Poslije svih peripetija i izbjegnutih opasnosti, Maksin se osjeća sigurno kao običan korisnik interneta i ne želi da se upušta u dalje nevolje, dok je svjesna da njeni sinovi o

tim zbivanjima iza ekrana ne znaju ništa. Bez uvodne konferanse navedeni monolog ne bi bio toliko jasan, ali ga prvo lice jednine obilježava bez mogućnosti drugog tumačenja.

Maksin i Ksjomara stoje neko vrijeme i gledaju. „Nikad to nije bio Kip slobode,“ veli Maksin, „nikad Voljeni američki simbol, nego čista geometrija. Svaka čast na tome. A onda su je raznijeli u piksele.“

A znam i za mjesto, pažljivo ne dodaje, gdje rašljariš preko praznog ekrana, klikćeš na sićušne nevidljive linkove, i tamo te nešto čeka, skriveno, možda je geometrijsko, možda moli kao geometrija da mu se protivrječi na jednako strašan način, možda sveti grad sav u pikselima koji čeka da ga ponovo sastave, kao da se katastrofe mogu obrnuti, kule uzdići iz crne ruševine, komadići i parčići i životi, bez obzira koliko sitno spepeljeni, postati opet cijeli... (BE: 446)

Bivša Vindastova žena iz Centralne Amerike zabrinuto razgovara sa Maksin poslije septembarske katastrofe, a Maksin vješto izbjegava da je navede na sumnju da zna išta o podzemnim aktivnostima špijunskih agencija preko interneta, pa mišljenje zadržava za sebe. Što dalje odmiče njeno direktno razmišljanje, to se vokabular komplikuje i prerasta u tako poznate Pinčonove ekfrazе, ali se iskaz završava dovoljno rano da bi ostao i u domenu lika.

6.2. Psihonaracija kao postupak

U prvom romanu primjera psihonaracije ima više nego svih primjera navedenog i pripovijedanog monologa zajedno, dok u drugom broj odlomaka koji je predstavljaju stoji na otprilike jednakom nivou kao i pripovijedani monolog – konstanta je da u obje knjige navedenog monologa ima manje, i to upadljivo manje u starijem romanu. Možemo pretpostavljati da je početkom šezdesetih pod uticajem dugotrajne psihologizacije književnih tekstova u eposi modernizma pisac koji eksperimentiše sa satiričnim pseudodetektivskim romanom a pri tome spreman da prati ekstravagantne impulse nadrealizma (posebno u kosmopolitskom Njujorku, gdje se visokoumna boemija uvijek dobro primala) morao djelimično ostati u okviru dotadašnje dominantne narativne

tehnike. Drugi razlog tiče se početaka u stvaralaštvu Pinčona kao pojedinca, i ne bi bilo nelogično pretpostaviti da se u prvom romanu za predstavljanje svijesti morao služiti gramatički i sintaksički najmarkiranijim sredstvom, sa svim uvodnim klauzama i glagolima svijesti, odnosno mišljenja (ili u nekim slučajevima sna i podsvjesne aktivnosti), kako bi čitalac pomoću tih „prebacivača“ lakše slijedio prelaske sa jednog na drugi lik ili iz jedne u drugu svijest, a posebno prelaske sa pripovjedačevog diskursa na diskurs likova.

„On hoće da pomogne Anhelu da ubija aligatore“, rekao joj je Kuk. Profejn je spavao, ležeći dijagonalno na sedištu.

U snu je bio potpuno sam, kao i obično. Koračao je ulicom noću, gde nije bilo ničega drugog živog osim njegovog vidnog polja. (V.: 44)

Dok se voze podzemnom željeznicom, Beni i njegovi proleter i bauljaju ne bi li pronašli ikakav posao i preživjeli od danas do sutra – jedan od prvih primjera psihonaracije u romanu donosi nam na uvid ne aktivnost svijesti, nego nečeg ispod njenog praga, u čemu je moguće više nevjerovatnih događaja nego i u samom budnom svijetu ovih lualica i jo-joa.

Rejčel se na to zgražavala, *jer je imala teoriju* da se ove devojke ne operišu toliko iz kozmetičkih razloga koliko zbog toga što je, u filmovima i reklamama, kukasti nos tradicionalno znak raspoznavanja Jevreja, dok je prćast nos znak bele anglosaksonske protestantske rase. (V.: 50)

Uzrok Rejčelinog gnušanja je donekle ironičan: u februaru se plastičnoj operaciji podvrgava najveći broj djevojaka, po njenom mišljenju, zato da bi u junu bile bez ožiljaka i otišle na ljetovalište da nađu muža. To što ona odlazi na istu operaciju ne čini je potencijalno nimalo moralnijom od onih kojih se gnuša, a sama „teorija“ je najvjerojatnije vezana za njene misli, i što je manje ljudi čuje izgovorenu, biće bolje po njenu autorku.

Pocrvaneo je. „Bred“, rekao je. „Izvini što sam te uplašio.“

Nagonski je znala: biće dobar poput momka iz studentskog bratstva koji tek što je izašao iz prvoklasne škole Ajvi lige i *koji zna da nikada, dokle god živi, neće prestati da bude momak iz studentskog bratstva.* (V.: 63)

Na zabavi Potpuno bolesne družine Ester se upoznaje sa dotada nevidenim likom u sižeu, a narator ulazi u njen um uz kurzivirano prvo objašnjenje; dodatno bogatstvo tekstu daje i drugi segment, gdje se nesigurnost u hipotezama penje na viši nivo, pošto Ester kao manje važan lik ne može znati onoliko koliko i pripovjedač, tako da njene pretpostavke postaju dio psihonarativne intradijegeze, tj. uokvirene su u pretpostavke pripovjedača.

Ljudi, *smatrao je*, pa čak možda i Sefardi, stoje na milost i nemilost pred zemljom i morem. Bilo da je kataklizma slučajnost ili plan, potreban im je Bog da ih zaštiti od propasti.

Oluja i zemljotres nemaju sopstveni um. Duša ne može da naređuje ne-duši. To može samo Bog.

Ali slonovi imaju dušu. Sve što može da se napije, *smatrao je*, mora da ima nekavu dušu. Možda je to sve što „duša“ znači. (V.: 84)

Tokom Stensilovog uživljanja u duh osam raznih ljudi iz Aleksandrije prije njegovog rođenja, jedna od impersonacija tiče se konduktera Valdetara u vozu koji prevozi nekoliko engleskih putnika. Kao Sefarda, zanima ga mjesto čudotvorne pobune slonova protiv kralja Ptolomeja Filopatora, i o ovom odlomku ulazimo u njegov um; međutim, drugi paragraf ne mora pripadati samo Valdetaru, nego i opštem naratoru, pošto se u ove dvije rečenice očituje i uticaj teologije, pa dolazi do dvoglasja lika i opšteg mišljenja o pojmu duše, koje je staro koliko i nauka.

Bio je to prvi put da lovi sam. *Nije se plašio*. Kad dođe do trenutka da treba da puca, naći će se nešto na šta će moći da nasloni baterijsku lampu.

*Koliko je on mogao da oceni, nalazio se na Ist Sajdu, negde u predgrađu. Bio je van svog područja – **Bože, zar je jurio ovog aligatora preko čitavog grada?** (V.: 124)*

Meso pacova svešteniku na duge staze nije prijalo. *Možda je izbila nekakva zaraza. Moguće je, takode, da su ga marksistička stremljenja njegovog stada suviše podsećala na ono što je video i čuo na površini grada, pri narodnim kuhinjama, kraj bolesničkih i porodiljskih postelja...* (V.: 126)

U kanalizaciji Njujorka lovci na aligatora nalaze dnevnik oca Lajnusa Feringa, koji je tridesetih godina tu propovijedao pacovima i okupljao ih u pastvu, uvjeren da će oni zavladatai gradom kada stanovništvo izumre. Davao im je hrišćanska imena i dobar broj preobratio – kolebanja u psihonaraciji koja se vide u tekstu opet pokazuju dvoglasje, kada vidimo da njegov tekst sa nesigurnošću tumače nalazači, i tako pokušavaju da popune lakune u dnevniku.

Kako su radnici u kanalizaciji bili to što jesu, [...] jedna od priča odnosila se na neprirodnu vezu između sveštenika i ove ženke pacova, koju su opisivali kao neku vrstu zavodljive Magdalene. Sudeći po svemu što Profejn beše čuo, Veronika je bila *jedini pripadnik pastve za kojeg je otac Fering verovao* da ima dušu vrednu spasavanja. (V.: 128)

U primjeru psihonaracije čitalac saznaje šta se ocu Feringu motalo po glavi, ukoliko prihvati da je autentično prikazao misli u dnevniku koji je napisao; sam dnevnik i njegovi iskazi postaju objekti unutar okvira koji se predstavlja pričom kanalizacijskih radnika, na koji način naracija opet postaje dvonivelarna, sa podjelom na ekstradijegetički i intradijegetički sloj.

Rekla mu je da su i gluplji od njega radili kao službenici. Rekla mu je da će imati priliku da napreduje, da napravi nešto od sebe.

Šlemil je šlemil. Šta se može „napraviti“ od šlemila? Šta čovek može „napraviti“ od sebe? U životu dostigneš tačku, za koju je *Profej*n znao da ju je *dostigao*, kad tačno znaš koliko možeš da uradiš a koliko ne. (V.: 154)

Kada u kanalizaciji potamane gotovo sve aligatore, sestra Benijevog kolege savjetuje mu da potraži novi posao, a u obzir dolazi i kancelarijski rad u njenoj firmi. On smatra da nije dovoljno pametan, a ona ga ubjeđuje da za takvo mjesto nije potraiban visok nivo inteligencije. Primjer psihonaracije okružen je truizmima koji mogu odgovarati i Profejnovom pripovijedanom monologu, ali više se čini da narator korišćenjem drugog lica jednine izražava opštiji stav primjenjiv na diskurs „jeftine životne filozofije“.

Mrzeo je politiku. Poput nekoliko hiljada mladića u Firenci *zamišljao je da je neomakijavelista*. Zauzeo je gledište koje se temeljilo na svega dva postulata: (a) diplomatska služba u Italiji je nepopravljivo pokvarena i nesposobna, i (b) neko bi trebalo da ubije Umberta I. (V.: 201–202)

U firentinskom poglavlju romana plete se mreža špijunskih aktivnosti, a odlomak prikazuje misli izvjesnog Ferantea, anarhiste i pripadnika tajne policije; pored toga što se radi o psihonaraciji, vidi se i da ona nekada doživljava podjelu na razne dileme, sumnje i, u ovom slučaju, „postulate“. Disocijacija svijesti je kao fenomen dobila određene obrade zamašnije dužine u Pinčonovom opusu, posebno u *Objavi broja 49* i *Protiv dana*.

O Pigu Bodinu je kružila čudnovata morska priča, koju Vinsam beše čuo od samog Piga. *Vinsam je znao da je Pig sanjao* da jednog dana ostvari karijeru glavnog glumca u pornografskim filmovima. (V.: 225)

Lik sa nadimkom Krmak dovoljno je plastično označen da zauzme ulogu dežurnog oblapornog dekadenta, a u primjeru opet združeno djeluju psihonaracija drugog lika i otvorena priznanja prvog o tome šta najviše u životu želi. Ovakve teme mjestimično provijavaju kroz cijeli roman, ali se ne nalaze u fokusu glavne teme, potrage za tajanstvenom V.

Za to je vreme u „Antroistraživačkoj asocijaciji“ Profejnj jednim uhom osluškiavao filtriranje kafe i *vodio još jedan zamišljeni razgovor sa POKROV-om*. To mu je sada već prešlo u naviku.

Sećaš li se, Profejne, kako je na putu broj 14, na jugu, kraj Elmajre u Njujorku? Predeš preko nadvožnjaka, pogledaš ka zapadu i ugledaš sunce kako zalazi nad otpadom. (V.: 301)

Na novom radnom mjestu radnik Benijevog kalibra nema suviše visoka ovlašćenja ni neki zanimljiv opis posla, pa vrijeme prekraćuje tako što pušta mašti na volju i misli kako bi izgledao dijalog sa lutkom koju firma testira i proizvodi u cilju ispitivanja štetnih djelovanja radijacije na ljude. Psihonoracija se i ovdje obogaćuje uvođenjem druge instance i njenom antropomorfizacijom, na koji način šasavost proze i likova samo dobija na nepredvidljivosti.

„Predivna su to stvorenja: jedno će ti čak skinuti haljine. Drugo će svirati citru – premda sama muzika dolazi iz orkestarske jame. A kako se samo elegantno kreću! Nimalo nalik mašinama.“

Da li ga je slušala? *Razume se; deo nje je slušao*. (V.: 407)

U prikazu arhetipa V. iz 1913. godine tokom pariskog poglavlja, plesačicu Melani Lermodi u predstojeću baletsku predstavu upućuje koreograf Saten, ushićeno ističući prednsoti automata koji bi trebalo da igraju služavke glavne junakinje. Pitanje u drugom paragrafu najbliže je postupku pripovijedanog monologa, a odgovor svakako spada u psihonoraciju – i ovdje se oslikavaju rasuta pažnja i rasap ličnosti, tako karakteristični za haos XX vijeka.

Velika prednost reklame u vezi sa ovlašćenim ispitivačem pronevjera koji se odmetnuo, *nagađala je*, leži u oreolu izbljedjele moralnosti, pouzdane spremnosti da iskorači van zakona i podijeli trgovinske tajne revizora i poreznika. [...] Novi klijenti naravno nisu bili uvijek ugledni kao što su bili u njenim danima sa

dozvolom. **Nadobudnici sa tamne strane koji izbijaju iz prokletih tapeta**, a među njima i Džoel Viner, za koga je kasnije ustanovila da mu zaista isuviše povlađuje. (BE: 17)

Maksin se po ražalovanju bavi malo sumnjivijim rabotama nego ranije, tako da joj dolazi klijentela kojoj poslovni moral nije jača strana; kroz cijeli roman uviđaju se njena razmišljanja uvedena glagolima svijesti, tako da se gotovo nijedan tračak njenog uma ne može sakriti od naratora – inače, psihonarativni dijelovi su lakši za praćenje upravo zbog konferansi koje upućuju bez dileme o čijoj aktivnosti se radi, a u suprotnom bi se za mnoge odlomke moglo tvrditi da izražavaju pripovijedani monolog, otisnut masnim slogom.

Maksin je do sada suviše dobro upoznata, **čak i ne daj Bože prisna**, sa ovim stavom pokrivanja tragova. Potom se pretvara iz nevine pohlepe u neki prepoznatljiv oblik pronevjere. *Pita se* da li je iko ikada primijenio Benišov model na hashslingrz, samo da vidi koliko su ritualno zaklani javni finansijski podaci. (BE: 37)

Maksinina drugarica Virva radi u firmi koja razvija sajt DeepArcher, a njega bi trebalo da kupi sumnjivi Gabrijel Ajs; kada se Virva oda da su u pregovorima, Maksin shvata da tu nisu sasvim čista posla; u njenoj ćutnji čitanje misli dođe više nego dragocjeno da čitalac uvidi koliko je i ona prepredena u ekonomskom nadmudrivanju i zaobilaženju zakona.

Maksin je primijetila da barem jednom nedjeljno, čim Fiona bezbjedno dovede u Kugelblic, Virva odlazi autobusom duge gradske linije sa 86. ulice na novu transakciju „bini bejbiza“. (BE: 39)

Virva nabavlja vrlo popularne lutkice ispod zvanične cijene, ali se za to mora potruditi prelazeći čitav Njujork; ovaj primjer je možda i najočitija i najjednostavnija psihonarcija u romanu, budući da Pinčon gaji znatno komplikovaniji stil i piše neuporedivo složenije rečenice nego u ovom slučaju.

Stara otrcana Četrdeset dvojka *koje se sjeća* iz manje odgovorne mladosti više ne postoji, Đulijani i njegovi drugovi preduzimači i sile suburbane pravednosti čitav kraj su diznifikovali i sterilizovali [...] (BE: 51)

Junakinja se prisjeća 42. ulice iz mladosti, koja više ne postoji u istom građevinskom smislu, i aludira na vrlo poznatog gradonačelnika Njujorka, koji je uveo drastične promjene, kao na primjer, prodaju nekretnina kompaniji Dizni i silan priliv novca u gradsku kasu. Sam njen stav odvaja je od Đulijanijevih pristalica i drži u tipično pinčonovskom liberalnom ešelonu.

Maksinina kosa je u rasulu, provela je cijelu noć u izlasku prvi put od osamdesetih, njen bivši i djeca su negdje u SAD i sigurno se dobro provode bez nje, i možda minut i po *osjeća se slobodno* – barem na rubu mogućnosti, poput bilo čega što su morali osjetiti Evropljani koji su prvi uplovili uz rijeku Pasaik, prije duge parabole poslovnih grijeha i korupcije koja ju je obuhvatila, prije dioksina i drumskog otpada i neožaljenih činova zagađivanja. (BE: 169)

Jedan od rijetkih časaka slobode za našu junakinju opisuje se nedvosmislenom psihonaracijom, koja je metaforički povezuje sa netaknutom teritorijom i spaja njenu predbračnu sudbinu sa pretposlovnim istorijatom zemljišta na kome živi – možemo sa nekim pravom tvrditi da se kod ovako slobodnih poređenja narator zapućuje u dubinu svijesti koja ni samom liku ne mora biti najjasnija, ali se prihvata kao verbalni izraz nekih slika i osjeta van verbalne sfere.

Sanja kako je sama na gornjem spratu Dezereta, pored bazena. Pod neprirodno glatkom površinom, vidljiv kroz optički savršenu vodu, skoro kao primisao uz onespokojavajuću prazninu prostora, lež bijelca u odijelu i sa kravatom rasteže se punom dužinom sa licem na gore na dnu [...] (BE: 209)

U sve komplikovanijem i opasnijem spletu događaja, Maksin možda pod uticajem dnevnih i svjesnih stimulusa produžava potragu kroz san, ali tu sekvencu apsolutno ne kontroliše; još više nego u prethodnom primjeru, lik ne upravlja mislima i slikama koje mu prolaze kroz glavu, nego ga ta aktivnost nosi mimo racionalne logike – mrtvac oživi i saopštava joj ime anđela smrti u jevrejskoj i islamskoj tradiciji: „Azrael.“

Ni glasa od Feliksa od one noći u karaoke baru, a sada odjednom želi da razgovara. Gdje je bio kad mu je odani poslovni partner ubijen? Bezbjedno se vratio u Montreal? A možda tamo u Montauku sa Gabrijelom Ajsom, spletkario kako da smjeste Lesteru? Šta je to tako večeras što Feliks ima da kaže Maksin, *pita se ona. (BE: 305)*

S obzirom na okvirno vrijeme naracije, glagoli u prezentu ne pripadaju automatski postupku pripovijedanog monologa, mada bi ovoliko pitanja postavljenih samoj sebi to lako moglo podrazumijevati; konačna klauza ipak govori da se radi o psihonaraciji, i povezuje Maksinino uzrujano unutrašnje stanje sa pletivom pripovjedača i njegovim smirenijim uvidom u događaje.

Jedina riječ koju Maksin razabire, i čuje je više od jednom, jeste Inšalah. „’Kako mu drago’ na arapskom“, klima glavom Horst.

Čekaju na semaforu. „Ako je Božja volja“, ispravlja ga vozač, napola okrenuvši se na sjedištu tako da ispada da ga Maksin gleda pravo u lice. Ono što tamo vidi neće joj dati odmah da zaspi. *Ili će se ona tako toga sjećati. (BE: 313)*

U taksiju koji su uzeli Maksin i njen bivši muž razgovor na radiju vodi se samo na arapskom i to bez muzike, što im nije suviše sumnjivo pošto ne znaju arapski; taksista pokazuje da je nadmoćnog znanja, i kako se čini po indirektno napomenutom izrazu lica, mora da je imao neke informacije pred samo rušenje Svjetskog trgovinskog centra. U svakom slučaju, posljednja rečenica primjera daje mogućnost da je Maksinino narativno ja kasnije zasjenilo snagu doživljajnog ja i ispisalo lažna sjećanja.

6.3. Pripovijedani monolog

Ova „kombinovana“ tehnika koja, barem u engleskom jeziku, združuje u istom iskazu gramatičke oznake naratora a vokabular i tačku gledišta lika, u oba romana javlja se malo češće od navedenog monologa, a nešto rjeđe od psihonaracije. Primjećuje se veća učestalost ove pojave u kasnijem djelu, što bi moglo značiti da je Pinčon u evoluciji postepeno redukovao psihonaraciju u korist ovako konstruisanog monologa, a najvjerojatnije i velika količina dijaloga u *Krvavoj oštrici* nadoknađuje nedostatak psihonarativnih primjera – dijalog po sebi često skreće u pripovijedani monolog kada „detektivka“ Maksin po glavi prebire misli koje bi da zadrži za sebe, a to sve istovremeno dolazi kroz deiksu pripovjedača.

Da li je to bio dom, ta ulica osvetljena živinim svetiljkama? Da li se on to vraćao poput slona sopstvenom groblju, da legne i ubrzo se pretvori u slonovaču u kojoj leže pritajeni prekrasni oblici šahovskih figura, češaljki za leđa, šupljih izrezbarenih kineskih kugli umetnutih jedne u druge? (V.: 45)

U snu Beni Profejnu putuje kroz nadrealni svijet bez velike uzročno-posljedične veze, i uplaši se da se i on neće raspasti na dijelove kao mladić koga je sanjao; jasno je da pitanja potiču iz njegove (pod)svijesti, da se hvata ukoštac sa noćnim morama, zato što narator nema nikave potrebe da se pita šta se dešava u nečijem snu, a posebno narator koji pokazuje sva tri nivoa mogućnosti ulaska u um likova.

Džeronimo prestade s pevanjem i ispriča Profejnu kako to izgleda. *Da li se sećao mladunaca aligatora?* (V.: 47)

Kolega sa posla koji se zasniva na lovu na aligatore po kanalizaciji priča Beniju otkuda su uopšte te životinje došle do tako velikih brojeva – prethodne godine mnoga djeca su pokupovala mladunce za pedeset centi, ali su im dosadili, te su ih pustili niz WC šolju. U slučaju pripovijedanog monologa, u pravilu nedostaje okvir („rekao je“, „pomislila je“ i

slično), i može se rekonstruisati pomoću testa supstitucije. U ovom primjeru iz eksterne situacije iskaz bi glasio: „Džeronimo ga upita: 'Sećaš li se mladunaca aligatora?'“

Sad kad je to pronašao, teško da je mogao da odustane od toga, bilo je suviše dragoceno. Kako bi ga održao u životu, morao je da traga za V.; *no ako je pronađe, kamo će onda moći da se zaputi osim natrag u polusvesnost? Pokušavao je da ne razmišlja*, stoga, o bilo kakvom okončanju potrage. (V.: 60)

Mladi Stensil je inherentno ambivalentan primjer u vezi sa proučavanjem gramatičkog lica, jer on o sebi govori uvijek u trećem licu, pa se semantički sloj njegovog lika nužno udvostručuje. Najproblematičnija odluka u proučavanju pripovijedanog monologa je ona koja se tiče jasne linije razgraničenja između psihonaracije i ovog monologa, a u ovom slučaju masni tekst pokazuje da se Stensilovo pitanje u formi pripovijedanog monologa nadovezuje na instancu psihonaracije.

U daljini je odjekivalo nečije ime: Porpentajn, Porpentajn. Zavijao je u nišama trga poput kakvog glasa iz detinjstva. Još jedan debeli Englez, svetle kose, rumen – *nisu li svi severnjaci ličili jedan na drugog?* – dugačkim je koracima dolazio niz Ulicu Šerifa Paše odeven u večernje odelo, sa dva broja većim safari šeširom. (V.: 70)

Tokom Stensilovih uživanja u imaginarnu prošlost Aleksandrije, prva ličnost koju imitira zove se Ajel i radi kao konobar na trgu gdje se špijuni po prirodi stvari sastaju. Cinični lik sve oko sebe posmatra kroz nabusitu prizmu, a posebno strance koji obavljaju prljave poslove svojih vlada u njegovom Egiptu. Dok se kvalifikacija o debelom Englezu može shvatiti i možda kao vokabular naratora, dotle je interpolirano pitanje sigurno pripovijedani monolog ovog lika, jer takvo provjeravanje opštem pripovjedaču nije ni najmanje potrebno. U srpskom jeziku engleski preterit u ovom pripovjednom postupku često se može prevoditi i prezentom, zbog nepostojanja pravila o slaganju glagolskih oblika, kako to engleska gramatika nalaže.

„Kakav ste nos imali na umu?“

*Kakav bi imala: irski, izvijen naviše. Kakav su sve želele. **Nijednoj od njih nije padalo na pamet** da je i prćast nos estetski nepodesan: jevrejski nos naopako okrenut, ništa drugo. (V.: 110)*

Doktor Šenmejker profesionalno pristupa svakom pacijentu koji želi estetsko poboljšanje i dolazi u njegovu ordinaciju; kada upita Ester koji tip nosa želi, ona u sebi odgovara na donekle razdražljiv način, što ne smije odati usmeno. Ester pomišlja da je irski nos jedina mogućnost koju jevrejska djevojka pedesetih godina može prihvatiti, ne uviđajući, kao što to ilustruje psihonarativni odlomak u masnom slogu, da ni druga krajnost ne donosi optimalnu funkcionalnost.

Moguće je da su se njene stare navike iz vremena grbavog nosa zadržale po sili inercije. *No nikada ranije nije bila toliko pasivna* kada je u pitanju neki muškarac. (V.: 115)

Poslije operacije nosa, Ester primjećuje da je bezvoljnija prema muškarcima, što joj uopšte nije bio krajnji cilj kada je odlazila kod dr Šenmejкера; i pored toga što se može raditi o sveznajućem pripovjedaču, ali bez glagola svijesti koji bi značili nedvosmislenu psihonaraciju, ova misao sadrži i suprotni veznik na početku rečenice, što se češće dešava u gramatici likova nego pripovjedača.

Ničeg posebnog nije bilo u vezi s tom bandom, propalice su propalice. **Bio je uveren u to da je svaka ljubav između nje i Plejboja trenutno bila hrišćanska, nezemaljska i dolična.** *No koliko će to dugo trajati? Koliko je sama Fina mogla još da izdrži?* (V.: 152)

Profejna kroz roman sreću razne žene, uglavnom slabijeg seksualnog morala, a on se katkad nećka, katkad bezglavo uleće u ljubavne veze; sestra njegovog kolege Džozefina druži se sa uličnom bandom, a on se plaši da će je jednog dana oni zvjerski zlostavljati. Prvi označeni odlomak primjer je psihonaracije i ulaska naratora u Benijev um, a drugi je

čisti pripovijedani monolog, u kome se direktnije vide Benijeve misli, mada ne i samo gramatičko vrijeme u kome bi se naglas izrazio.

U redu: pre godinu dana, kad ga je poslednji put video, njegov je otac izgledao uobičajeno; stoga mora da se nešto dogodilo na Antarktiku. Ili dok se odatle vraćao. Možda ovde u Firenci. Zašto bi mu stari ostavio poruku u kojoj je pisalo samo njegovo ime? Postoje dve mogućnosti: (a) da to uopšte nije bila nikakva poruka, već posetnica sa imenom, a da je Evan bilo prvo lažno ime koje je kapetanu Hjuu palo na pamet, ili (b) da je želeo da Evan uđe u sobu. (V.: 181)

Stari špijun Godolfin sinu ostavlja tajnovitu poruku o potrebi za sastankom u Firenci; sama leksika kolebanja i diskursni markeri pokazuju da se radi o odlomku kojim dominira pripovijedani monolog, a eksplicitno izrečena dilema označena slovima (a) i (b) inovativan je postupak, za korak uočljiviji od klasičnih detektivskih sumnji iz ranije proze. Jedan od najpouzdanijih pokazatelja da se možda radi o pripovijedanom monologu upravo su rečenice u upitnom obliku – pripovjedaču one trebaju znatno rjeđe nego likovima, koji po pravilu poznaju samo dio modelovanog svijeta.

„Mogla bi se ponoviti 1904.“

Čudno: i Van Vijk je to rekao. Šta je 1904. predstavljala za ove ljude?

Samo što to nije upitao kad se poručnik Vajsman, u civilnom odelu, pojavio iza jedne palme nezdravog izgleda [...] (V.: 244)

Tokom opsade njemačkog imanja u Namibiji 1922. godine, više puta se svjedoci istorije obraćaju mladom inženjeru Mondaugenu, koji po prirodi stvari ta zbivanja ne bi pamtio, sve i da je tada živio u Africi. Ovo poglavlje se isto bavi jednom inkarnacijom katastrofe, ali se broj žrtava 1922. ne može porediti sa genocidom izvršenim osamnaest godina ranije. Značaj prethodnog događaja je toliki da se među starosjediocima podrazumijeva, ali Mondaugen u pripovijedanom monologu iznosi svoja pitanja jer ne dijeli isto referentno polje. Posljednja rečenica potvrđuje da mu se rađaju ove misli, ali ih ne iskazuje zbog nailaska drugog lika.

No Mondaugenu je sada oblik „zavere“ u koju je ušao sa Verom Meroving **konačno postajao jasniji**. *Bilo je izvesno da je želela Godolfina*, iz razloga koje je **mogao samo da nagađa** [...] (V.: 263)

Za Veru neki likovi sumnjaju (posebno mladi Stensil) da je utjelovljenje destruktivne V. i da je došla u Namibiju posebno da bi izazvala pustošenje; za Mondaugena je ona nešto prozaičnije – zavodnica u klaustrofobičnoj situaciji u kojoj su svi učesnici pod nervnim pritiskom. Njegov pripovijedani monolog izriče misao koju svojom dubinom i direktnošću pokazuju da ih proizvodi lik, a saopštava pripovjedač, dok je sa obje strane omeđena psihonaracijom i shodno tome manjom dubinom ulaska u njegov um.

Prvi je dan proljeća 2001. godine, i Maksin Tarnov, iako je neki i sistemu još imaju kao Lefler, prati sinove u školu. *Da možda su prerasli dob za koju im treba pratnja, možda Maksin još ne želi da se odvikne, samo je par blokova, na putu joj je do posla, uživa u tome, pa?* (BE: 1)

Prva rečenica romana *Krvava oštrica* najavljuje dvije vrlo važne činjenice u vezi sa naracijom: sadašnje vrijeme i vrlo čest upliv pripovijedanog monologa, vidljiv po izostavljenim zarezima, povremenim nedovršenim iskazima, podrazumijevanim nedorečenostima i vokabularu koji svakako potiče iz karaktera same Maksin, ne od pripovjedača.

„Nemoj misliti da će ti to provjeravati.“

Pazi. Kada joj je iko posljednji put predložio čak i ovako iskosa da ispunjava uslove za...možda ne mondensku pratilju, ali sindikalnu pratilju možda? Treba li da se uvrijedi? Koliko malo? (BE: 13)

Greškom se otisnuvši na krstarenje sa članovima Američkog udruženja graničnog poremećaja ličnosti, Maksin nabasa na dokumentaristu Rega Desparda, koji joj predlaže da se pridruži nepoznatom društvu, a ona se izvlači pričajući da joj frizura nije najsjajnija.

Nekoliko iskaza zaredom potiče iz njenog misaonog sistema, ali se daju u trećem licu, tj. kroz deiktičku prizmu pripovjedača, i opet se razabiraju jasnije kao pripovijedani monolog zahvaljujući upitnim oblicima.

Pa, gotovo prazan. Iz nekog udaljenog pregratka dolazi limena elektronska melodija koju Maksin prepoznaje kao „Korobušku“, himnu kancelarijske nemarnosti devedesetih, kako svira brže i brže a prate je vrisci napetosti. Stvarno fantomski prodavac. Je li ušla u neku natprirodnu vremensku crvotočinu gdje sjenke uredskih ljenčina nastavljaju da traće nebrojene sate rada igrajući Tetris? (BE: 43)

U početku zapleta sa sumnjivom internet firmom, Maksin dolazi na adresu naznačenu u podacima kompanije, i misli da je prostor prazan kao još jedan spomenik kraha dotkomova oko 2000. godine, međutim, čuje se iritantna muzika. Vješti pisac uspijeva da naizmjenično modulira dva pripovijedana monologa sa jednim primjerom psihonaracije između – ponovo se primjećuju obilježja cinične i inteligentne nekadašnje revizorke, čiji vokabuler slušamo vrlo često, a sve u gramatičkom okviru pripovjedača i trećeg lica u kome spoznajemo lik.

„Pet minuta“, promrmlja. „Smatraj to brzim ispitivanjem.“ Zašto mu dozvoljava čak i toliko? Potreba za roditeljskim odobrenjem, poslije trideset, četrdeset godina? Super. (BE: 103)

Na ulici se junakinja sreće sa specijalnim agentom Vindastom, tipom ljudi koga su je svi nagovarali da se kloni, a ona počinje razgovor, iako malo napeto; samu sebe prekorjeva što je uopšte stupila u kontakt sa takvom osobom, ali kroz cijeli roman neke impulse nije u stanju da kontroliše, nego se kaje po povučenom pogrešnom potezu. Vidi se da nije dorasla igri u koju su upleteni profesionalni likvidatori i mafija nekoliko nivoa iznad one koju poznaje iz istraživačkih dana provedenih u finansijama.

„Dobijaju dosta saveznog posla, NSA i tako dalje, i ponudili su mi posao, i u stvari počinjem za dvije nedjelje.“ I čeka barem slijepo udivljenje.

A zbog toga su bile sve one savezne kućne posjete? Nažalost, Maksin u to nekako sumnja. Bezbjednjačke dozvole su rutinski poslići nižeg nivoa, a ovdje se kotrlja neka krupnija balega. (BE: 248)

Kada se Maksinina sestra i zet vrate iz Izraela, Avram joj saopštava da je dobio posao u firmi hashslingrz, za koju Maksin lukavo tvrdi da je samo čula u prolazu. Ponovo mudro odlučuje da ćuti, ali tok misli ne može kontrolisati, tako da nam ga pripovjedač daje i pospješuje našu informisanost u vezi sa detektivkom romana. Između redaka može se pročitati da ona dobro poznaje neke dijelove represivnog državnog aparata i da je Avram smislio neubjedljiv izgovor.

Misli joj odlutaju, a niko i ne pokušava da ih prizove. *Je li Vindast, nekada u simpatičnije-juvenilnim danima, u stvari izlazio u stari Klub 9:30 isto kao i Maksin u Paradajjs Garaž? Možda na odmorima u SAD od širenja zla po cijelom svijetu, možda je uhvatio Tajni Desk Junit i Bed Brejns u periodu lokalnih grupa, možda je miris 9:30 Kolonja njegova posljednja, njegova jedina veza sa nedovoljno iskvaćenim mladićem koji je bio? Možda se Konklingu javlja sezonska alergija i nos mu je danas malo neprecizan? Možda Maksin tone dublje u napad sentimentalnog idiotluka? (BE: 254)*

Dok razmišlja o Vindastu i njegovim atentatorskim zaduženjima, junakinja spaja dispartne entitete samo po jednoj dodirnoj tački – diskoteka u Vašingtonu zove se isto kao i kolonjska vodica koju koristi taj muškarac; Konkling Spidvel je profesionalni olfaktorni agent, koga unajmljuju agencije da traži dokaze po mirisu. Psihonoracija u prvoj rečenici brzo se sklanja pred Maksininim manje koherentnim mislima, koje se teško zaustavljaju kada ih pokrene. Kada bi se imenica „Maksin“ u drugoj rečenici zamijenila zamjenicom „ja“, i isto tako u posljednjoj, dobio bi se autentičan navedeni monolog, ali bi se izgubilo malo dvoglasnog bogatstva koje prati svaki ovakav iskaz.

Eto Driskol, potpuna anistoninska verzija, **od koje zatreperi ekran na Maksininom Lobodeksu ljubavi, ili moždanoj provodadžijskoj aplikaciji.** „Osim ako se vi već ne poznajete...“

Opet u svađi, Maksin, zašto ne može odoljeti ovim drevnim alapačkim silama koje žele da je kontrolišu? dosta, ako može, upetljavanja, stranke se bolje brinu o alapačkim poslovima nego same alapače, ekonomija obima ili nešto, nesumnjivo. (BE: 305)

Na ekstravagantnoj žurci Maksin sreće Driskol, veb dizajnerku iz hashslingrza, u posebno dotjeranoj verziji nastaloj po seriji *Prijatelji*; glavna junakinja opet prekorjeva sebe što nije u stanju da ostane pribrana, a zbog tehnike pripovijedanog monologa čitalac uviđa da se lik iz trećeg lica obraća samom sebi, i to u trećem licu, da ne naruši gramatičku strukturu ovakvog monologa. Masno otisnut tekst prije će biti psihonarativni ulazak u Maksinine misli, mada ni pretpostavku da je pripovijedani monolog ne treba isključiti.

*Hmmmm da nešto malko manično u vezi sa Virvom jutros, Ist Sajd sigurno može imati ovakav žvakačko-kinetički efekat na ljude, ali – sada su se potpuno uključili retro-CFE sklopovi – **Maksin se sjeti da su „bini bejbiz“ sve vrijeme mogli biti samo paravan,** zar ne, za aktivnosti manje u javnom interesu... (BE: 359)*

Kada Njujork uhvati groznica pred Noć vještica, Virva se opet zaputi u trgovanje lutkicama, što kod Maksin pobuđuje blagu sumnju; efekat koji pobuđuje takav odlazak poredi se sa plesom patuljastih Žvakača u *Čarobnjaku iz Oza*, jednom od češćih toposa popularne kulture u Pinčonovom opusu. U pripovijedanom monologu vrlo direktno se vidi Maksinin tok misli, čak i bez indikatora trećeg lica u okviru konferansi, a odmah potom se iz ovog toka izlazi u manje duboku psihonaraciju.

6.4. Preplitanje predstavjačkih karakteristika

Kako je izloženo u prvom dijelu poglavlja, pet parova karakteristika koje je Sternberg nazvao predstavljačkim, sa potpodjelom na mimetičku i dijegetičku polovinu, zaslužuju određeni tretman zbog velikog broja kombinacija koje se od njih mogu stvoriti, i dodatnog obogaćivanja čitalačkog procesa uz obraćanja pažnje na ovu komponentu naracije. Okvire i umetke možemo shvatiti uz malo više širine nego što je to slučaj sa analizom direktno navedenog govora, jer se jedan izvještač o drugom vršiocu prethodne radnje (pod drugim okolnostima i vremenu koje to sobom nosi) može izražavati ne toliko pravopisno i gramatički markirano, a i umeci ne moraju strogo biti ograničeni na samo jednu rečenicu ili samo jednog vršioca prethodne radnje ili iskazivača prethodno nastale rečenice/rečenica. Ovaj način izučavanja pripovjednog teksta otkriva nepredvidljivu dinamiku odnosa između dva suprotstavljena para osobina, koje se vrlo često preibližavaju jedna drugoj ili se na istoj strani tabele kreću skalarno i postaju, fenomeneološki rečeno, opalescentne da im se ne može pripisati samo jedno značenje i funkcija.

Došli su do dela koji glasi „*Mir na zemlji, dobra volja ljudima, sa mebesa preblagoga Boga*“ kad je Pig, militatnti ateista, odlučio da ne može to više da podnese. „**Ovo zvuči**“, objavio je glasno, „**kao Poziv na obrok.**“ (V.: 20)

U kafani ispunjenoj dimom, smradom i prostacima gazdarica želi da na Badnje večer uljepša gostima i osoblju nekoliko trenutaka, pa svira božićnu pjesmicu iz XIX vijeka, dok joj se kao vokal pridružuje rezervista čistog glasa. Pig reaguje onako kako jedino zna, čime se uspostavlja kontrast između mimeze₁ i dijegeze₁ – direktni navod u nekim likovima stvara empatiju, a u jednom odbojnost i gađenje.

Noćima je ležao u spavaonici sa krevetima na sprat, pušeći u mraku i obraćajući se svetlećem kraju svoje cigarete. *Oko dva sata ujutro sopstvenik gornjeg ležaja bi se vratio iz noćne smene – izvesni Djuk Vedž, bubuljičavi bandit iz oblasti Čelsija koji je uvek bio rad da razgovara o tome koliko ih je osvojio, što je, zapravo, bilo poprilično.* Profejna je ovo uspavljivalo. (V.: 32)

U dužem odlomku koji opisuje razvoj veze Benija i Rejčel nakratko figurira i sporedni lik, koji je ocrtan rudimentarno – imenom, geografskim porijeklom i ljubavničkim aspiracijama, kao dobar primjer dijegeze⁴. S druge strane, ovaj lik i njegovo ponašanje se apsorbuju u bezbrojne crte Benija Profejna i njegove dogodovštine koje prethode i prate ovu epizodnu pojavu, što bi se moglo svrstati u mimezu³ sudeći po spektru osobina koje pokazuje glavni junak.

Kamion sa razglasom pridružio se vozilima na doku, čiji broj gotovo da je dostizao obim čitavog jednog voznog parka.

„Znači tako, momci“, *zaorilo se pedeset vati bestelesnog glasa*, „znači tako.“ (V.: 36)

Na palubi putničkog broda za Novu godinu Pig i admiralova žena polno opšte, a to sve posmatra Profej; ubrzo stiže nekoliko vozila vojne policije da pohapse izgrednike, tako da Pig bude osramoćen pod svjetlima reflektora, a ostali se razbježe kuda znaju i umiju. Admiralova žena smatra da glas potiče od njenog supruga, a citirani odlomak izriče osobine mimeze¹ (direktni oblik navedenog teksta) i mimeze² (odavanje nekih detalja koji karakterišu glas, makar i kroz registar akustike).

Možda su se mogli osećati poput poslednja dva božanstva vodnjikave zemlje, kao njeni poslednji stanovnici; ili, možda – no ne bi bilo pošteno nagađati. Iz kojeg god razloga, scena se odvijala ovako:

MARG: Znači, moraš da podeš?

STEN: Stensil mora biti u Lucernu do kraja nedelje.

MARG: Ne sviđaju mi se te predvojničke aktivnosti.

STEN: Nije to špijunaža.

MARG: Šta je onda? (V.: 58)

Stensil dvostruko djeluje na čitaoca jer se o sebi izražava u trećem licu, i podvaja identitet kada imamo u vidu ko u stvari govori, a ne samo ko je projicirani subjekat njegovog diskursa; ova scena prikazuje njegovo prisjećanje na razgovor sa markgroficom Di Kjave

iz 1946. godine, 10 godina prije glavnog sižea romana *V*. Direktni oblik navoda pokazuje na djelu mimezu₁, svadenost detalja implicira dijegezu₂, a neizmjenjivost njegovih citata demonstrira funkcionisanje mimeze₅, kada pokušava da reprodukuje neprozirne iskaze.

„Božja volja, nije li? Pogledaj Solomona, pogledaj mnoge velike kraljeve. *Jedan čovek, nekoliko žena.*“

„Veliki kralj“, uzviknula je, „ko to?“ Oboje prsnuše u smeh, kao deca.
„*Imaš jednu devojku sa sela koju čak ne možeš ni da izdržavaš.*“ (*V.*: 86)

Konduktar Valdetar se prisjeća razgovora koji je vodio sa tadašnjom djevojkom, a sada ženom, o prednostima neravnoteže broja žena i muškaraca, pa navodi poznati primjer iz Starog zavjeta. To što oboje prasnula u smijeh pojačava efekat na čitaoca, funkcionišući kao mimeza₃, a istovremeno oslikava i neke detalje njihovog karaktera, što spada u mimezu₄.

Gospodov anđeo, Džebrail, diktirao je Kuran Muhamedu, Gospodovom Proroku.
Kakva bi to sprdnja bila kad bi čitava ta knjiga predstavljala samo dvadeset tri godine osluškivanja pustinje. Pustinje što nema glas. Ako je Kuran ništa, onda je i islam ništa. (*V.*: 90)

Arapin Džebrail pun je gnjeva na svoju egzistencijalnu situaciju jer živi u kućerku u pustinji i radi kao kočijaš u Kairu; ovako jeretičku misao nikad u muslimanskoj zemlji ne bi izustio bez teških posljedica tamošnjih zakona. Ovaj iskaz pruža uvid u neka svojstva lika (mimeza₄) i ostavlja upečatljiv efekat na čitaoca (mimeza₃).

A Poslednjeg dana, kad prorok Hrist ponovo uspostavi el-islam kao religiju čitavog sveta, *on [Mahdi] će se vratiti u život da ubije Dedžala antihrista na kapiji crkve negde u Palestini.* Anđeo Israfil će zatrubiti poziv da se pobije sve na zemlji, i još jednom da probudi mrtve.

No Džebrail Gebel, anđeo pustinje, sakrio je sve trube ispod peska. (*V.*: 91–92)

U istoj epizodi Džebrail razmatra iz svog laičkog ugla kako će izgledati Sudnji dan po islamskoj doktrini, mada pomiješanoj sa lokalnim događajima iz Sudana tokom devete decenije XIX vijeka, a i sa njegovim neizlječivim pesimizmom. U ovom primjeru vidi se na djelu parafrazirani citat iz svetog spisa, i to kao otvorena referenca, pošto se svakom izmjenom deikse unosi novo značenje u originalni iskaz. To pokazuje mimezu₅, a rekontekstualizacija ubice antihrista, koji je sada lokalni bliskoistočni ustanik, dodatnim efektom na čitaoca povlači mimezu₃.

Ovaj je aligator bio pegav: izbledelebeo, crn kao morska trava. Kretao se brzo ali trapavo. *Možda je bio lenj, ili star, ili glup. Profejnu pomisli da je možda umoran od života.* (V.: 118)

U dijegetičkoj polovini tabele nalaze se semantičke komponente tekstova koje sve odreda teže većoj svedenosti u prikazu predstavljenog svijeta: redukcija u opisu ili naraciji (čak se na samom početku poglavlja ne pominje da se ova radnja zbiva Profejnu) izaziva takav efekat na čitaoca da učitava kontekst i po mislima rekonstruiše koji ih je lik mogao iznjedriti (dijegeza₃), dok naivnost posljednjeg iskaza suptilno označava stalnu crtu Benijevoog karaktera (mimeza₄).

Mimetički odnosi dodatno se komplikuju u slučaju epizode sa dnevnikom oca Feringa iz njujorške kanalizacije, zato što se tek po čitanju nekih odlomaka iz te sveske saznaje da dnevnik drže u nepristupačnom dijelu Vatikanske biblioteke, što znači da je ekstradijegetički pripovjedač prepustio likovima da razuzdaju maštu i stvore urbanu legendu, naravno, na nivou razumljivosti i sugestije kanalizacijskih lovaca na aligatore. Od priče prepune glasina i maštarija retroaktivno je stvoreno „autentično“ pisano svjedočanstvo, koje sada ima snagu paralelne istorije, i koristi osobama poput Stensila kao izgovor da su na pravom tragu uzroku katastrofa dvadesetog vijeka.

Zapis od 23. novembra 1934. glasi:

Ignjatije se pokazao kao *veoma neposlušan učenik*. *Danas se sa mnom prepirao* oko prirode oprosta grehova. Vartolomej i Tereza su ga podržavali. (V.: 125)

Prva rečenica je okvir, i zvuči besprekorno uvjerljivo kao autoritet o događajima iz Beniju nepristupačnog vremena, sve dok ne saznamo da je dnevnik sada pod ključem u Vatikanu (ako uopšte i postoji). Sam umetak najdirektnije prikazuje zapažanja i objektivnost oca Feringa u vezi sa pastvom (ako se iko ko pokrštava i podučava pacove može smatrati pouzdanim), i pospješuje ironiju, koja djeluje na više nivoa: pronađeni dnevnik – nekoliko beskućnika koji su ga čitali – lovci na aligatore decenijama kasnije, i to sve pod uslovom da Profej n i lovci vjeruju da su ta dva preduslova zaista istinita. Na ovaj način i čitalac sklapa višestruki fikcionalni ugovor sa autorom, implicitnim Pinčonom koji dozvoljava takav tok zbivanja, i sa likovima koji uzimaju dnevnik i događaje iz njega zdravo za gotovo. Pod uslovom da dnevnik zaista postoji, kurzivirani odlomak izražava stav oca Feringa (mimeza₄), i daje neposredan uvid u njegove misli neizmijenjenim citatom (mimeza₅). Shvaćeno empirijski, sva je prilika da su u ovom fikcionalnom djelu njegovi likovi izmislili još veću fikciju nego što su i oni sami i od te fikcije paradoksalno napravili još fantastičniju istinu. Neko zrno skepse unosi Profej n svojim razmišljanjem: „Te su priče, u vreme kad ih je Profej n čuo, *bile prilično sumnjive verodostojnosti i daleko fantastičnije* nego što su to sami zapisi mogli da potvrde“ (V.: 127). Sada dolazi do znatno manjeg isticanja detalja (dijegeza₂) i veće indirektnosti, vidljive u ovlašnom pomenu zapisa (dijegeza₁).

Zaobišli su gužvu idući ivicom ulice gde su bila parkirana kola, i naiđoše na nekoga u odelu od tvida kako se krije iza jednog novog „linkolna“ i nešto petlja oko tipki na magnetofonu. Na obližnjem se drvetu nalazio tonac i držao mikrofone koji su se klatili. Noć se pretvorila u hladnu i vetrovitu.

„Pozdrav“, *reče odelo od tvida*. „Ja sam Vinsam.“ (V.: 157)

Kada se lovci na aligatore uplaše da se nešto dogodilo sestri jednog od njih, zapute se krajem ulice u kojoj se odvija opšta tuča, i tu upoznaju Fininog gazdu kako čeka povoljan

trenutak da odmagli sa poprišta. U prvom dijelu odlomka detalja je dovoljno da se primijete osobine mimeze₂, dok se u podvučenoj rečenici zapaža metonimijski pristup (odijelo umjesto cijelog čovjeka), i smanjeni broj detalja uključuje mogućnost da se radi o dijegezi₂.

„Prema bondelskoj verziji – za koju možeš biti siguran da se već proširila sve do portugalske granice – narednik je tada izgovorio *'Die Lood van die Goevernement sal nou op julle smelt'*. Olovo vlade će se sada otopiti na tebi. Poetski, ne nalaziš li?“ (V.: 239)

U prvim danima namibijske pobune, Mondaugen od lokalnog Bura čuje vijesti iz druge ruke, pa nije sklon da ih sasvim prihvati; u širem kontekstu, ova izjava prolazi kroz nekoliko koprena saopštavanja: implicitni autor dozvoljava ekstradijegetičkom pripovjedaču da zna toliko i toliko o likovima, njima taj pripovjedač dozvoljava da se ponašaju u nekom dijapazonu, jednom od njih dozvoljava da se upozna sa Mondaugenom, koji priča svoju priču staru tridesetak godina, a tu se sadrži vijest u događaju koji ni on ni Bur nisu vidjeli, dok se govorni čin tek tada daje direktno (poslije svih ovih pripovijednih slojeva) preko teksta na holandskom. Osim mimeze₁, dolazi i do mimeze₅, zbog pojave neizmijenjenog citata, koji je naporedan sa engleskim prevodom (u stvari, njemačkim, jer je Namibija tada bila pod njemačkim protektoratom). Prevod može biti doslovno tačan, ali se opet radi o indirektnom prenosu citata (dijegezi₅). Van Vijk istu rečenicu minut kasnije stavlja u drugi kontekst, sumnjajući u svoju moć da izmijeni tok istorijske nužnosti: „*Die Lood van die Goevernement*, baš“ (V.: 240).

„Ja ne mrzim Jevreje“, objašnjavala je Mafija, „već samo ono što oni rade.“ Ona i Profejnu su bili sami u njenom stanu. [...]

Odjednom Profejnu sinu odlična ideja. *Želela je da drži Jevreje na odstojanju? Možda je polu-Jevrejin mogao da smanji to rastojanje.* (V.: 294)

Mafija Vinsam, udata za gorepomenutog čovjeka, izlaže teorije o svjetskim podvalama i često se breca na jevrejski lobi bez velike informisanosti ko mu u stvari pripada; u prvom

paragrafu direktne izjave pokazuju na djelu mimezu₁, ovakav ideološki stav djeluje kao izraz mimeze₄, a u drugom paragrafu pripovijedani monolog Benija Profejna doprinosi dijegezi₅ po tome što je citat pretrpio izmjene.

Možda i najobimniji primjer višestrukog dejstva mimeze u kontinuitetu nalazimo u 11. poglavlju romana, koje se zove „ispovijest Fausta Maijstrala“ i proteže se na preko četrdeset strana. Sam postupak ispovijedanja na papir u dugom retrospektivnom pismu koje se neizbježno prepliće sa tadašnjom istorijom Evrope dozvoljava i uplitanje empirijskih istraživanja (kada se pominju stvarni događaji) pored fikcionalnih razmatranja o pobudama likova i njihovoj pouzdanosti. Već opis sobe u kojoj piše pismo, i na taj način se ispovijeda, daje toliko detalja da odlično egzemplifikuje segment mimeze₂, koliko god se trudio da je opiše bezlično ili čak hladno, broj detalja samo pospješuje (možda i namjernu) autoironiju. Slično mladom Stensilu, on sebe posmatra u trećem licu dok piše pismo (ali alternira sa prvim), i to lice nosi naziv po etapama njegovog života, svojevrsnom palimpsestu različitih sopstava od Fausta I do Fausta IV. Kako se dešava nova za novom katastrofom u istoriji – političke promjene, rat, vazdušni napadi i slično – tako se rađa novi Fausto i pisac pisma nema druge nego da djeluje na metanivou onog koji pokušava da skupi ostatke ličnosti iz parčića „ontološkog plularizma“. U okviru pisma navodi odlomke dnevnika iz ranijih epoha, barem ono što je sačuvano, i kritički se odnosi prema ranijem sebi (mimeza₄ na okvirnom nivou), dok se na uokvirenom nivou može govoriti opet o mimezi₂, ali i o mimezi₅, sa donekle izmijenjenim citatima njegove tadašnje družine intelektualaca. S obzirom na eksplozije besmisla kojima je bio izložen na izmučenom ostrvu, nije uopšte čudno što tone u lirske odlomke i često traži utjehu u bježanju od smisla i razumijevanja onolike destrukcije, i što živi i neživi entiteti zamjenjuju uloge, kao da je ostrvo žena, a čovjek neživa tvar koja se ne razlikuje od „crkve, obeliska, statue“ (V.: 341).

„Šta god da ti treba“, reče tada Pig, „samo traži, drugar. Ja imam svoja moralna načela i nikad ne zaboravljam.“

„U redu“, reče Profejn nekoliko godina kasnije, dok je stajao kraj Paolinog kreveta u stanu u Nueva Jorku, na Sto dvanaestoj ulici, i blago uvrtao Pigovu kragnu. „Tražim tu protivuslugu upravo sada.“

„*Moralna načela su moralna načela*“, grcao je Pig. *Sišao je s Paole i tužno se udaljio.* (V.: 389)

Nekoliko godina prije sižea u Njujorku, Beni je Piga snabdio ovećom količinom hamburgera koji su se pržili na radarskom snopu brodske antene, pa mu je uslugu vratio tako što je sebe lišio čulnog zadovoljstva sa Paolom Maijstral. Ovakav postupak najpribližniji je segmentu efekta na čitaoca, tj. mimezi₃, pošto se dešava nešto krajnje neočekivano.

Pepi se napio kao letva i uvukao svoja dva čuvara u intimnu prošlost, po kojoj nijedan od njih dvojice nije želeo da čeprka. *Istrpeli su prikaz njegovog kratkog braka korak po korak: poklone koje joj je dao, mesta na koja su išli, kujanje, nežnosti. Pred kraj se polovina onoga što je govorio pretvorila u nerazgovetno mrmljanje.* (V.: 449)

Razuzdani američki mornari na Malti se rasonode uz alkohol i skarednosti, pa Pepija dvojica odlučuju da čuvaju od neprilika, što traje do duboko u noć. Predstavljajući segmenti koje kurzivirani tekst izražava jesu vrlo sveden indirektni oblik pričanja (dijegeza₁) i isto tako svedena količina detalja, bliskosti i obima onoga što je Pepi u stvari rekao: tu dijegeza₂ dolazi do potpune neprepoznatljivosti i gubitka razumljivog signala u posljednjoj rečenici paragrafa.

Nije to bilo nešto što je sa sigurnošću mogao ustvrditi; i zato je, poput većine nerazboritih ljudi koji gaje nekakve sumnje, nekoliko devojaka i evnuha podvrgnuo strahovitom mučenju. Svi su se zaklinjali da su nedužni, ispoljavali iskreni strah sve do poslednjeg uvertaja vrata, do poslednjeg uboda gvođenog šiljka na koji su ih nabijali. A ipak, bilo je sve gore. *Uhode su izveštavale da se stidljive konkubine koje su nekoć išle ženstvenim korakom – sputane tananim*

lancem između gležnjeva – i oborenog pogleda, sada osmehuju i promiskuitetno flertuju sa evnusima, i da im evnusi – o užasa! – na to uzvrćaju. (V.: 474)

I ovaj odlomak se može posmatrati donekle analeptički, jer ga pripovijeda kapetan brodića koji vozi starijeg Stensila na Maltu 1919. godine; ženu natprirodnih moći Maru u XVI vijeku zarobili su Turci, ali ona im je u Carigradu omađijala harem i unijela pometnju u najviše rukovodstvo imperije – uokvirena priča, ona koja potiče od izjava uhoda, svedenu dijegezu₁ iz okvirne priče (indirektno izvještavanje) nastavlja i u dijegezi₂, koja nas odvodi za stepen dalje u pogledu bliskosti, obima i detalja.

6.5. Mimetičke igre u *Krvavoj oštrici*

Slijedeći osnovna pravila Mošea Rona iznijeta u prvoj polovini poglavlja, na primjeru najnovijeg Pinčonovog romana pozabavićemo se trima varijantama spoznaje događaja u narativnom tekstu, imajući na umu da se vrlo često javljaju u kombinovanom obliku, i da se nekada određeni nivoi mogu ili preskočiti ili staviti u drugi plan i tako učiniti manje dostupnim ili sasvim nevidljivim. Na osnovu pragmatičkih mehanizama koji djeluju na složenijim nivoima moći će da se prikaže raznovrsnost kognitivnih okvira, slojevito međudejstvo i njihovo povremeno preklapanje sa empirijskom stvarnošću, posebno odnos događaja od 11. septembra i svijesti likova koji ih u fikcionalnom svijetu indirektno proživljavaju.

Tinejdžerske nepodopštine. Ako može biti ukletih kuća, može biti i karmički izazvanih stambenih zgrada, a pored one koju su voljele da špijuniraju, Dezereta, zgrada Dakota je uvijek izgledala kao Holidej In. To mjesto je opsjedalo Maksin otkad zna za sebe. Odrasla je preko puta ulice odakle se još uvijek natkriljuje nad susjedstvom, pokušavajući da prođe kao još jedan tup primjer stambenog kompleksa Gornjeg Vest Sajda, dvanaest spratova i pun blok zlokobnog nereda – zavojitih požarnih stepenica na svakom ćošku, kula, balkona, vodoriga, ljuskavih i zmijolikih i zubatih stvorova od livenog gvožđa nad ulazima i omotanih oko prozora. (BE: 27)

U jednom od prvih primjera osnovne mimetičke jezičke igre, zapažamo da se na stranici romana stvara svijet određenih egzistenata: na Menhetnu stoji zgrada od dvanaest spratova, u fikciji nazvana Dezeret, sa tako zlogukim izgledom i detaljima da od (prave) zgrade Dakota, vrlo ekskluzivne viktorijanske konstrukcije, čini pristupačan konfekcijski hotel. U stvarnosti ne postoji nikakav Dezeret na tom mjestu, nego je topos modelovan na realnoj zgradi zvanj Aptorp (Kirsch 2013: par. 11). Naravno, dva lika su članovi temeljne jednačine koju zovemo fikcionalni pojedinci i/ili događaji, i u ovom odlomku se radi o Maksin i njejoj drugarici Hajdi.

Talis i Gabrijel su se sreli na Karnegi Melonu u ono zlatno doba tamošnje katedre za računarstvo. Gejbov cimer Diter studirao je gajde, za koje se ispostavilo da CMU nudi diplomu, a čak ako su klincu u domu dozvolili samo i prebiraljku za vježbe, sam zvuk je bio dovoljan da otjera Gejba do računskog centra, koji opet nije bio dovoljno daleko. (BE: 125)

U još jednostavnijem primjeru zapažamo da na jezgarnom nivou postoje događaji (susret Gabrijela Ajsa i njegove buduće žene), egzistenti (njih dvoje i cimer sa nepodnošljivim izborom instrumenta), kao i prostornovremenski kontekst (univerzitet, kampus, dom i računski centar). Iako je univerzitetski okvir postojeći, čitalac ne treba da vjeruje kako su bilo koji Gabrijel, Talis i Diter zaista i postojali u empirijskom svijetu, pošto se ovdje radi o mimetičkoj igri mimetičkog autora, mimetičkog teksta i mimetičkog čitaoca.

Kada su Maksin i Hajdi bile djevojke, radnja se još nalazila na Fordam Roudu, i otprilike svakog mjeseca majke bi ih odvele tamo da uče kako se kupuje. Louman je u tim danima politiku bez reklamacije, tako da ste morali potrefiti prvi put. Ro je bila osnovna obuka. Davala vam je disciplinu i reflekse. Hajdi je na to navalila kao da je u prethodnom životu bila tekstilni superstar. „Osjećam se kao da sam na čudan način kod kuće, da sam ovo u stvari ja, ne mogu da objasnim.“

„Ja mogu“, reče Maksin, „ti si kompulzivni kupac.“ (BE: 274)

Pošto se veći dio radnje romana prelama ili kroz Maksininu vizuru ili se dotiče direktno nje iz prizme auktorijalne situacije, čistije primjere MLG na prvom nivou FIE možemo naći u analepsama, koje se konstruišu uglavnom u preteritu, i tako zasigurno daju signal neobojen njenim registrom. U fikciji postoji Fordam Roud, kao i u stvarnosti, a roman pominje drugu po redu prodavnicu u lancu, otvorenu 1930. godine. Pisac je uložio velik trud da poveže ovako preciznu faktografiju sa izmaštanim likovima, na koji način se stiže veća uvjerljivost fuzije stvarnog grada sa izmišljenim likovima, a granica vjerodostojnosti često se toliko širi da se čitalac pita je li pred njim neka istorija stvarne žene iz njujorškog komšiluka koju je napisao njen dobar poznanik.

Toplo je večer. Baš u doba kada se nad Džerzijem razvijaju sutonske boje a saobraćaj bicikala za dostavu hrane bliži vrhuncu a gradsko drveće se puni ptičjim dijalogom koji dostiže krešendo dok se ulična rasvjeta pali, a kondenzacijski tragovi večernjih odlaznih letova sjajno vise na nebu, Horst i Maksin, nakon što su ostavili klince kod Ernija i Ilejn, putuju podzemnom u pravcu Sohoa. (BE: 301)

U stvaranju sveukupnosti događaja unutar prostorvremena Pinčon primjenjuje postupak široke panorame, koja daje granice svijeta zbivanja – u ovom slučaju, pogled ne seže dalje od Nju Džerzija, obližnjeg aerodroma i drvoreda u još bližim ulicama. Sve i da nema Horsta i Maksin, okvir sa pozadinom je toliko uvjerljiv da nijednog trenutka ne pomišljamo na uplive naučne ili epske fantastike. I uobičajena radnja ostavljanja djece kod Maksininih roditelja odvija se u kontekstu odnosa razvedene kćeri sa roditeljima, kao i kratkotrajnog zbližavanja sa bivšim mužem.

Kasnije tog popodneva Maksin ima zakazano kod emoterapeuta, koji slučajno sa Horstom dijeli poštovanje tišine kao jednog od neprocjenjivih svjetskih dobara, mada možda ne na isti način. (BE: 30)

Emoterapeut Šon je donekle nedokučiv sporedan lik, možda i zato što stvari na racionalnom Zapadu objašnjava pomoću istočnjačkih metoda mira i kontemplacije – najčešće se ovakav tip ličnosti dovodi u vezu sa budističkim uticajima, što on i ne krije.

Maksinina pretpostavka na kraju rečenice izražava epistemičku motivaciju, koja može biti tačna, ali i ne mora, budući da još nije prošla kroz poperovsku falsifikaciju u cilju utvrđivanja istine iskustvom.

„Zainteresovalo nas je kada smo saznali da ga je unajmio hashslingrz.com. Uspit, sviđa mi se vaša odjeća, Armani, je li?“

„Samo neka krpica iz H&M-a, ali baš fino od vas da ste primijetili.“

A šta ti treba da se sada umiljavaš, stani, stani, Maksin, kada ćeš...?

„Što navodi na zanimljiv sukob interesa, ako je Avram Dešler, kako sumnjamo, Mosadov spavač.“ (BE: 252)

Agent Vindast sumnja na vjerenika Maksinine sestre da radi za izraelsku tajnu službu, ali niko od operativaca CIA-e to još nije potvrdio, tako da mu treba saveznik iz kruga porodice da špijunira Avrama, što ona odbija. Sam izraz „sumnjamo“ uvodi vrlo jasnu epistemičku motivaciju ne samo Vindasta, nego i nepoznatih ljudi za koje radi. Izhleda da čak i agencije koje kod Pinčona redovno ostaju tajanstveni Oni ne znaju sve o svakome u datom trenutku.

Maksin nastavlja da luta hodnicima neko vrijeme, započinjući razgovore nasumice, šta god „nasumice“ ovdje značilo. Počinje da je hvata ledeni osjećaj da neki od novijih putnika mogu biti izbjeglice iz događaja u Svjetskom trgovinskom centru. Bez direktnih dokaza, možda samo zato što joj je 11. septembar na umu, ali gdje god da sada pogleda, misli da vidi uciviljene preživjele, počinioce strane i domaće, donosioce novca, posrednike, paravojsku, koji su mogli učestvovati u tom danu ili samo tvrde da jesu kao dio neke prevarantske igre. (BE: 357)

Krstareći po Dubokoj mreži i sajtu na kome se u virtuelnoj stvarnosti vide razni avatari i gubi pojam vremena i prostora, Maksin iznosi neke pretpostavke koje ne može dokazati, i samo joj se roje još paranoičnije misli koje je vode u sve manje sigurne zaključke. Događaji od 11. septembra na nju su ostavili takav silan trag da dozvoljava paralelno postojanje nepomirljivih hipoteza, pored učitavanja mnoštva pseudoobjašnjenja pojava

koje nije u stanju da razumno pojmi. Čitav odlomak se podvodi pod njenu epistemičku motivaciju i paradigmu priloga „možda“.

„Zdravo, Maksin.“ Vindastov avatar je mlađa verzija njega samog, još uvijek neiskvaren mudrijaš početnik, bistriji nego što zaslužuje.

„Nisam očekivala da ću te vidjeti ovdje, Nik.“

O, zaista? Ovo nije ono što se nadala da će se desiti? Da će neko, neka sveznajuća kiberlapača kojoj je njena internet istorija uvijek pripadala, bilježiti svaki njen klik, svaki pokret kursora? Znati šta hoće prije nego što ona zna? (*BE*: 406)

Malo kasnije sreće „Nika“ u kibernetičkom svijetu, i otkriva da je bila naivna vjerujući da njeno ponašanje na internetu niko (ili ništa) ne prati; epistemičku modalnost natkriljuje semiotička kada par dana kasnije Maksin uđe u Vindastov stan i zatekne njegov leš u stanju raspadanja – tada joj bude jasno da je ili razgovarala sa imitatorom ili sa nekim neznanim hakerom, i da je možda prate.

Svaki dan kada vidi da su Zigi i Otis prošli bezbjedno hiljaditi je dio poena dodatog njenom nivou samopouzdanja da ih u stvari niko ne proganja, možda je niko ne smatra odgovornom za bilo šta što je Vindast radio, možda vjerovatni ubica Lestera Trejpsa, Gabrijel Ajs, sada šalje zlu energiju u srce njene porodice preko Avija Dešlera, koji sve više izgleda kao klinac u tinejdžerskom horor filmu za koga se ispostavlja da je opsjednut. (*BE*: 424)

U narednim nedjeljama zabrinuta Maksin malo smiruje sopstvenu tenziju dok osmatra svakodnevni život svojih sinova; opsesivno pokušava da odagna simptome sugestijom koja u krajnjoj liniji nije ništa drugačija od paranoje i unezvjerenosti, samo sa drugačijim predznakom. Samo je njoj poznato šta je od svih pretpostavki najtačnije, a dalji tekst romana pokazuje da niko od njene porodice nije došao u kontakt sa tajanstvenim zavjerenicima.

U 29. poglavlju dolazi do direktnih reakcija na rušenje Kula bliznakinja, sa najsvježijim emocijama kod likova; tako ljevičarka Marč Keleher škrguće zubima na predsjednika Buša Mladeg i smatra ga krivim za napade:

Maksin nije tako sigurna. „Izgleda kao da niko od njih ne zna šta sada radi, tek uhvaćeni na prepad, više kao Perl Harbor.“

„To i žele da vjeruješ. A ko kaže da Perl Harbor nije bio namještaljka?“
(*BE*: 317–318)

U ovim odlomcima srećemo se sa događajima, egzistentima i okvirom, kao i sa epistemičkom motivacijom kod Marč, a vrlo je diskutabilno da li bi semiotička motivacija mogla potvrditi njene riječi, posebno one vezane za Perl Harbor. Do danas je ustaljeno mišljenje koje njene riječi ipak opovrgava, a kada prođu decenije, moći će se govoriti hladnije i o 2001. godini.

„Isto se desilo kada je Kenedi ubijen“ pokuša Erni prekasno da smiri stvari matoranskom nostalgijom. „Niko nije htio da vjeruje ni u tu zvaničnu priču. Tako su se iznenada stvorile sve te čudne slučajnosti.“ (*BE*: 324–325)

Za stolom u jevrejskoj porodici dolazi do svađe jer Maksin gaji sumnju u nevinost TV stanica, na šta joj i sestra i budući zet žestoko odbruse, a njen otac pokušava da ih rastavi. Paradigma epistemičke motivacije iz 1963. godine ponavlja se i četiri decenije kasnije, sa ogromnim brojem teorija koje jedna drugoj protivrječe i samo doprinose ideološkoj obojenosti govornika – semiotička motivacija opet je drugačija od onoga što obični ljudi pojedinačno nagađaju.

Ako ne čitate ništa osim Zvaničnih Novina, mogli biste povjerovati da je grad Njujork, kao i nacija, ujedinen u tuzi i šoku, odgovorio izazovu globalnog džihadizma, pridruživši se pravičnom krstaškom ratu koji Bušovi ljudi sada nazivaju ratom protiv terora. Ako odete do drugih izvora – na internet, na primjer – možete steći drugačiju sliku. Tamo u ogromnom nedefinisanom anarhizmu

kiberprostora, među milijardama samorezonantnih fantazija, na vidjelo počinju da izlaze mračne mogućnosti. (BE: 327)

U ovom slučaju se gotovo ravnopravno sudaraju dva pragmatička okvira koja Ron određuje kao vertikalno strukturirana, zato što EM uvijek leži uklopljena u SM; međutim, zbog mrežolikog svijeta interneta, koji centar ne posjeduje, došlo je do munjevitve emancipacije milijardi ljudi na svijetu, i gotovo svako sa pristupom Svjetskoj mreži (WWW) mogao je napisati svoju verziju događaja i protivrječiti zvaničnoj (koja i ne mora biti pod direktnom kontrolom Bijele kuće). U zavisnosti od vještine naratora koji pripovijeda „tačnu“ verziju napada na Svjetski trgovinski centar, narater može prihvatiti da je ta verzija snabdjevena semiotičkom motivacijom i potvrditi svoju epistemičku motivaciju – ili se sukobiti sa naratorom opet po ideološkim osnovima. Kako stvari stoje u sukobu zvanične i nezvanične verzije, nijedna nema apsolutnu premoć u semiotičkom smislu, a pristalice teorije zavjere bi rado da svoju EM proglase za SM, čime se jedan pragmatički nivo u romanu briše unapređenjem u viši.

Tog užasnog jutra, kako se tvrdilo kasnije, u radijusu od mnogo blokova u krugu oko kula, nestale su sve pokretne tezge, kao da je populacija vlasnika pokretnih tezgi, za koju se tada vjerovalo da je većinom muslimanska, upozorena da se drži podalje. Kroz nekakvu mrežu. Od neke zle tajne mreže letača na ćilimu možda postavljene prije godina i godina. (BE: 329)

Sam pripovjedač je skeptičan prema kasnijim verzijama događaja, a i nemoguće je da su se svi muslimani koji prodaju viršle i kokice organizovali tako dobro da su izbjegli rušenje tornjeva – ovaj odlomak ne prikazuje FIE onakvim kakvi su bili jer se radi o rekonstruisanim sjećanjima pod uticajem mržnje i šoka, dok njegovom pragmatikom dominira epistemička motivacija. Semiotička bi se kosila sa ovako paušalno izrečenim ocjenama, kako to obično i biva sa nekritički prihvaćenom totalizirajućom naracijom o velikoj grupi zavjerenika koji ni traga ne ostavljaju u pripremi apokalipse.

Sumnje agenta Vindasta da su Maksinina sestra i budući zet članovi Mosada nikad se ne potvrđuju, pošto to ni čitalac do kraja eksplicitno ne saznaje, a Vindast biva

likvidiran pred kraj priče, tako da njegova EM tekstem nije ozvaničena i podignuta na nivo SM. Ipak, sumnje Maksininog sina Zigija da je njegova instruktorka krav mage Ema Levin asasinka Mosada (*BE*: 32–33) donekle se potvrđuju kada neki tajanstveni napadač pokuša da kidnapuje dječaka ali ga Ema onesposobi. Tada mu priznaje da je pripadnica spavačke ćelije, i kada bude potrebna, pozivaju je da djeluje (*BE*: 414). U širokom rasponu, skoro od početka do kraja romana, primjer semiotičke motivacije čeka da se konačno potvrdi na širem, semiotičkom planu.

7. GLAVNE TEME I POSTUPCI U *DUGI GRAVITACIJE*

7.1. Enciklopedijske osobine romana

Da je Tomas Pinčon napisao samo *Dugu gravitacije* i ostao u istoj anonimnosti u koju je zaronio sredinom šezdesetih godina, vrlo je moguće da bi se o autoru ovog *opus magnuma* govorilo sa skoro istom dozom zavjereničkog strahopoštovanja i uvjerenja da baš taj pisac – zaklonjen sačuvanom privatnošću, za razliku od običnih smrtnika – posjeduje natprirodne moći i da je ta kometa obasjala književno nebo kao znak posebne pojave nekog književnog diva, te ima da se automatski hvali kao obuhvatan proročanski tekst o toku zapadne civilizacije, ma šta taj termin označavao. U nedostatku piščevih zvaničnih komentara o djelu, i bilo kakvih biografski potvrdivih veza između bezbrojnih tumačenja i njegove stvarne namjere, broj interpretacija ovog romana dostigao je eksponencijalno viši nivo nego što je slučaj sa mnogim savremenima koji su se učenjacima nalazili nadohvat ruke: na um pada prvo Umberto Eko, koji je izdigao erudiciju na možda i viši nivo od Pinčona, ali on ostavlja malo prostora za tumačenje kada sopstveni roman proprati inventivnim teorijama semiotike i konstrukcije mogućih svjetova, o čemu mnogi humanistički kritičari sasvim sigurno znaju manje nego pisac.

Pinčonov roman iz 1973. godine stvorio je paradoksalan efekat odmah po objavljivanju, tako da ga neki čitaoci idealizuju, dok ga drugi ne mogu uopšte čitati; s jedne strane, Pulicerov komitet smatrao je knjigu suviše opscenom i bombastičnom, dok je 1974. osvojio Nacionalnu književnu nagradu za prozu; Edvard Mendelson smatra da je ovo najveći živi autor na engleskom govornom području, a Gor Vidal je bio mišljenja da se radi o „američkoj plastici“ i „promašaju“. Isto tako neki su bili mišljenja da je roman napisao Selindžer, pa su Pinčonu odriicali autorstvo iz samo njima znanih pobuda (Stonehill 1988: 141). Paradoksalni efekat koji je knjiga pojavom stvorila možda proizlazi iz toga što nudi čitaocu dvije antitetičke perspektive o svemu što se zbiva na njenim stranicama – događaji su ili povezani kauzalno, što znači da su junak Slotrop i ostali likovi žrtve ogromne zavjere, ili su povezani kažualno (engl. *casually*), što će reći da prividne veze proističu samo iz paranoidnih zamišljanja likova i čitalaca (Stonehill 1988: 142). U svakoj epizodi potrage djeluju sila i protivsila: da je sve namješteno

unaprijed u kancelarijama tajanstvenih moćnika pod zbirnim i bezličnim nazivom Oni, i da se sve događa pod haotičnim i nipošto kontrolabilnim uslovima, pa likovi skaču iz jedne pikarske epizode u drugu dok pisac traži kojekakve simboličke veze i implikacije kroz mnoštvo detalja u sižeju: da se ljubavni podvizi poručnika Slotropa odigravaju u prosjeku četiri i po dana prije nego što će na tu lokaciju u Londonu pasti raketa Fau-2, da se to podudara sa Poasonovom nasumičnom distribucijom i tome slično. Čitav roman se u ovoj osnovnoj niti okreće oko dvije krivulje koje se usmjeravaju u suprotne vrijednosti: Slotrop gubi identitet da bi se na kraju dezintegrisao i stopio sa prirodom, čak i kolege iz obavještajne službe prestaju da ga se sjećaju, a s druge strane, superraketa se od prvobitnih komadića poslije londonskih eksplozija polako sastavlja i izgrađuje u centralnonjemačkim pogonima, da bi na kraju bila i lansirana u kosmos, van romaneskne stvarnosti. Ukratko, kako se gubi smisao i nada u uspjeh njegove misije, Slotrop postaje simbol rasapa identiteta čiji je Drugi svjetski rat najekstremniji i najobuhvatniji izraz.

Glavni razlog što je roman zavrijedio kulturni status, pored sastojaka koji se u njemu nalaze, kao što su transnacionalne i hiperkapitalističke igre ogromnih kartela koji su okupirali i tržište i stanovništvo oligopolom, komično-zlosretne sudbine piona koji se odbacuju na doslovnu i metaforičku deponiju, leži u samom djelu – u obimu njegove osnove znanja, geografskom i istorijskom dometu, iznijansiranoj i višeslojnoj prefinjenosti implikacije i epohalnom značaju njegove narativne kičme (Buell 2014: 427). Koliko god se radilo o sceni za američku publiku ne sasvim domaćoj, jer se cjelokupna dijegeza romana odvija u Evropi pred kraj Drugog svjetskog rata i odmah po završetku rata sa Japanom, roman tematski obuhvata mnogo štošta iz američke istorije, kako kolonijalne, tako i savremene – dotiče se Slotropovih puritanskih korijena i pretka koji je napisao jeretički traktat o iskupljenju u tadašnjoj Novoj Engleskoj, Velike krize dvadesetih godina XX vijeka, njegovog ličnog podvrgavanja procesu i eksperimentima pavlovljevskog uslovljavanja u djetinjstvu, da bi anahronije došle i do provokativnih pomena „paranoičnog“ pripovjedača koji upozorava da su mnoge nacističke glavešine nekažnjeno prebjegle u znamenite američke odbrambene firme i tamo postavljene na odgovorne pozicije. Ukratko, roman kroz potku globalnih uloga u ratnoj špijunaži između nekoliko velikih sila donosi neke pluralne karakteristike koje ga odjeljuju od episteme modernizma: za razliku od modernista, koji su svijet uglavnom promišljali izdvojeni iz

njega u položaju esteta naspram svojih detaljnih artifakata prepunih završene istorije datih tema (Šekspir, Sveti Toma, Irska, ukratko „isušenih“ enciklopedija), Pinčon u ovom djelu frontalno ulazi u dijalog sa istorijom i silama koje je tvore, ne lišavajući prozu mogućnosti sukoba sa vladajućom ideologijom sada i ovdje. Na ovaj način pojmu istorijskog vremena ne određuje mjesto iza vitrine ili pod staklenim zvonom eruditskog posmatrača koji kao da se nalazi u muzeju a istovremeno nemoćno prosipa mudrost pred nekoliko ciklično nastrojenih slušalaca u dablinskoj gostionici, bez izgleda da će autentičnu stvarnost imalo promijeniti nabolje.

Autori poput Džeralda Grafa insistiraju na solidno utemeljenoj razlici između moderne i postmoderne po osnovu ozbiljnosti prema dominantnoj grani iskustva, tj. umjetnosti; pošto modernistička ozbiljnost počiva na arbitrarnim temeljima, postmodernista se okreće parodiji ove ozbiljnosti. Modernisti pokušavaju da nametnu neki ljudski red neljudskom haosu, ali pod takvim uslovima, umjetnost ne pruža više utjehe nego bilo koja druga diskreditovana institucija kulture. Postmoderna znači da je košmar istorije, kako su modernistička estetska i filozofska tradicija definisale istoriju, pretekao samu modernu (Graff 1979 navedeno u Bertens 1986: 37). Za Leslija Fiedlera postmoderni obrt sadrži pozitivan sazajni i kritički potencijal upravo zato što je sasvim raskinuo sa elitizmom modernističkih pisaca – on gleda naprijed, orijentisan je ka budućnosti i gotovo nimalo zainteresovan za veliku modernističku prolost. Ovaj pravac u umjetnosti donosi novi senzibilitet i spontanost koju poistovjećuju sa američkom protivkulturom šezdesetih. Nova umjetnost se izruguje modernističkim pretenzijama, te će se postmoderni roman naslanjati na obrasce vesterna, naučne fantastike, pornografije i drugih „potknjiževnih“ žanrova, zatvarajući tako jaz između elitne i masovne kulture (Fiedler 1975 navedeno u Bertens 1986: 14–15). Svaka novonastala epoha u umjetnosti ili pobježe, u književnosti, može se smatrati diskurzivnom formacijom koja je našla novu dominantu, iako stariji elementi ne moraju nužno nestati – tako se primjećuje u prelazu iz poezije klasicizma u poeziju romantizma, koja je gajila često i veće formalno majstorstvo, ali je fokus poezije bio više na emocijama nego u prethodnoj eri. Ipak treba primijetiti da termin *dominanta* poznat iz ruskog formalizma ima više značenja, kao na primjer, versifikacijsko, kulturnoistorijsko (slikarstvo je dominantno u renesansi, muzika u romantizmu) ili opšteumjetničko (transistorijska dominantna nalazi se u estetskoj

funkciji). Upravo višeslojnost dominantne otvara ogromne mogućnosti za analizu različitih raspona umjetničkih pojava, pa se djelo može analizirati sa sinhronog gledišta, ali i sa dijahronog, sa kontekstom veće ili manje širine, i tako dalje. Imajući u vidu da se modernisti najčešće programski pitaju o tome šta ima da se sazna, ko to saznaje, kako i koliko izvjesno saznaje, kako se prenosi saznanje, možemo reći da je dominantna moderne *epistemološka*, dok se postmodernisti najčešće pitaju šta je svijet, kakve vrste svjetova postoje, kako se sačinjavaju i kao se razlikuju, kako postoji tekst, i kako postoji svijet/svjetovi, te je njihovu dominantu najsažetije moguće opisati kao *ontološku* (McHale 1986: 55–60). Postoji i duga lista binarnih opozicija između ove dvije književne struje koja može poslužiti kao svojevrsni kompendijum „diferencijalnih dijagnoza“ pripadnosti nekog teksta jednom ili drugom pravcu: svrha/igra, plan/slučajnost, odstojanje/učešće, hipotaksa/parataksa, selekcija/kombinacija, određenost/neodređenost. Odjelite karakteristike postmodernizma mogle bi se tražiti i u pojavama kao što su: fragmentacija, dekanonizacija, nesopstvenost, nepredstavljivo, ironija, hibridizacija, karnevalizacija i imanencija. Neki od ovih pojmova odnose se na pogled na svijet (karnevalizacija i igra), neki na semantiku (neodređenost i slučajnost), a neki na sintaksu i kompoziciju, kao česta parataksa (Fokkema 1986: 85). Tematske dominantne u *Dugi gravitacije* takođe se odnose antitetički prema nekim ključnim postulatima puritanske doktrine, što samo pospješuje njene postmoderne karakteristike i jače je ukotvljuje u sinhronu višeznačnost koja prevladava logiku isključene sredine: višestruki pripovjedni obrasci naspram tipologije, paranoja naspram vjere, daljinska kontrola naspram milosti, gravitacija naspram Božje volje itd (Sanders 1976: 154).

Dijegeza počinje od bombardovanja Londona raketama Fau-2 decembra 1944. godine, kada se specijalne službe britanske vojske zainteresuju za podudarnost seksualnih avantura poručnika Tajrona Slotropa i mjesta na koja padaju projektili; pavlovljevski nastrojeni psiholozi vjeruju da junak predviđa te lokacije zato što je u djetinjstvu uslovljavan da se uzbuđuje zbog jake buke. Tajanstveni vladin projekat „Bijela prikaza“ počinje da ga kontroliše i nad njim eksperimentiše u cilju špijunske misije na kontinentu; u toku obuke u Francuskoj Slotrop otkriva veze sadašnje rakete i njegovog uslovljavanja u djetinjstvu. Ubrzo potom je prisiljen da bježi od agenata tajne službe i mijenja identitete više puta. U Nordhauzenu se sreće sa sovjetskim operativcem Čičerinom, koji želi da

uništi polubrata Namibijca Encijana, zabavljenog izgradnjom rakete. Vrlo brzo se sreće sa Margeritom Erdman, glumicom iz sadomazohističkih filmova, i otpočinje s njom vezu; ona i njen muž su bili angažovani da zabavljaju perverzno kapetana Blicera, koji je ispalio raketu 00000 u proljeće 1945. godine. U nastavku potrage Slotrop se uvjerava da su ga kao dijete prodali radi eksperimenata pavlovljevskog tipa. Što dalje putuje kroz sjevernu Njemačku, to više popušta pod teretom dezintegracije ličnosti, a i mnogi drugi likovi zapadaju u halucinacije dok se radnja odvija u distopijskom Raketnom Gradu budućnosti. Kako se roman bliži kraju, Slotrop se kao ličnost raspada i stapa sa prirodom, a razni likovi raspravljaju na teme od tarota do smrti. Kroz analepse se prikazuje lansiranje rakete 00000 i ljudske žrtve u njoj, dok u „sadašnjosti“ romana Blicerov parnjak Encijan sastavlja prototip 00001, no njegovo lansiranje ne vidimo u toku knjige. Tekst u posljednjih nekoliko stranica po nivou iskače iz osnovnog okvira i prikazuje raketu 0000 kako se obrušava prema bioskopu „Orfej“ u Los Angelesu sedamdesetih.

Ovaj sažetak samo služi da zagrebe po površini detektivskog podsizrea romana, a narativnih skretanja i zaobilazaka, prisjećanja i predviđanja, enciklopedijski širokih zahvata u teme od filma i opere do revolucija na nekoliko kontinenata i uporedne mitologije, ne samo kavkaske rase, nego i Afrikanaca i Azijata, ima na svakoj stranici, dok se možemo uvjeriti i u to da se hronologija nekih činjenica iz prostornovremenske podloge vjerno poštuje, kao premijere nekih filmova ili položaji određenih ulica u Londonu, Berlinu i drugdje. Tekst vodi čitaoca od izmišljenih frakcija obavještajnih službi do stvarnih logora za prisilni rad u Njemačkoj, od raketne tehnike do teologije u osvjet modernog doba, od paranormalnih eksperimenata nad psihom do hrišćanskog kalendara događaja, i od evropskog horoskopa do tibetanske mandale, što ni u kojem slučaju ne iscrpljuje tematski spisak.

Duga gravitacije je, kao i drugi enciklopedijski oblici, nezgrapna knjiga za čitanje, što se prvo očituje u komplikacijama za čitaoca na nivou vokabulara i frazeologije, pošto se Pinčon služi mnogim izrazima sa više jezika: njemačkim, francuskim, španskim, holandskim, kirgiskim, herero i nekim dijalektima Engleske i Sjedinjenih Država, s tim da njihova provenijencija nije isključivo sinhrona, nego mnoge rečenice potiču iz ranijih etapa njihovog razvoja – neminovno povezanih sa istorijom kolonijalnih kontakata i širenja raznih zapadnoevropskih carstava po planeti. Procesi koji

oblikuju roman dešavaju se na političkom planu, ali i na nekim drugima, kao što su mitski nivo titana (i njegovo parodiranje na maskenbalima) ili submikroskopski nivo hemijske strukture, koji ni moćni karteli ne mogu staviti pod kontrolu. Političko djelovanje na jezik najjasnije se vidi u epizodama sa uvođenjem latiničnog pisma u potpuno stranu oblast poput Kazahstana, i ta metonimija nametanja reda kroz pravopisne direktive pregnantno ilustruje tezu da se jezik nikada ne može osloboditi od laži dok, s druge strane, proročanske knjige moraju koristiti to isto sredstvo da bi obznanile istinita proročanstva, te se zarobljenost u represivni sistem vlasti ne može transcendovati (Mendelson 1976a: 166–171). Pinčon se u vrijeme pisanja romana nalazio u položaju pojedinca vrlo sličnom onom u kome se nalazio Rable nekoliko vijekova ranije – osoba zamašnog talenta koja piše grotesku i satiru *izvan* sistema prihvaćenih kulturnih dogmi, unutar nacije koja se još uvijek formira i tek kasnije će moći da kanonizuje njeno djelo kao sopstveni fokalni spomenik; iz karnevalske ilegalnosti buja vitalna energija koju službene institucije moraju suzbijati, kao što su opisi seksualnih perverzija i gomilanje fizičkih ekskreta na stranicama ovog (i Rableovog) romana. Isto tako se u trenucima hijerarhijskog zamora i kulturnih neprilika javljaju harizmatične ličnosti (Pinčonov dug Maksu Veberu), obdarene izuzetnim ili natprosječnim moćima (Slotrop u većem dijelu romana), koje uživaju status vođa (upravo suprotno od šeprtlje Slotropa). Umjesto da pronade „Gral“, on se i rasplinjuje na kraju, a svaka agencija sa kojom ima posla u Evropi smatra da on služi njoj, ne obrnuto (Mendelson 1976a: 174–177). Za razliku od Džojisa i imanentne uzročnosti prisutne u njegovim djelima, linija uzroka i posljedice se u *Dugi gravitacije* uglavnom odbacuje u korist propagiranja sve novijih naučnih ili psudonaučnih hipoteza, kao što je saznanje da su Slotropu uslovni refleksi ipak u djetinjstvu isključili, pa njegova potraga za raketom ne stoji na temelju ekstremnog bihejviorizma. Za razliku od Džojisa, likovi ovog romana žive unutar svog rada, radnog mjesta i u odnosu sa privrednim sistemima koji ih obuhvataju, a i misle na način na koji se u petoj deceniji XX vijeka od običnih službenika i očekivao, bez velikih projiciranja u likove erudita koji sami izigravaju hodajuće enciklopedije – sam tekst je sastavljen kao enciklopedija, od oko 400 likova, a na čitaocu je da se izbori sa svakim detaljem ogromne kibernetičke mašine, a ne da mu eksponent jednog diskursa pruža opšteobrazovni uvid u struke koje ga ne obuhvataju (Mendelson 1976a: 178–179).

Ovaj enciklopedijski oblik neprekidno pokazuje nepovjerenje i samog Pinčona i njegovog Slotropa prema stabilnosti bilo kakvog teksta i njegovoj istinitosti, pošto ni u jednom ponuđenom tekstu kroz roman ne vidimo kompletnu verziju iskupljene stvarnosti; najupadljiviji primjer je neimenovana Knjiga, u stvari, Pavlovljevi *Uslovni refleksi i psihijatrija* u engleskom prevodu iz 1941. godine, koja služi Slotropovim eksperimentatorima skoro kao sakralni obredni predmet, pa joj ni naslov ne izgovaraju. Za Hererose je raketa koju sastavljaju vrsta Teksta, a tek na kraju smatraju da je pravi Tekst postojao negdje van njihovog poimanja u tami, a dok se kao ličnost rasipa, Slotrop sjećanja o svom postojanju zamjenjuje odlomcima iz stripova ili scenama iz filmova, gubeći odgovornost za budućnost u svijetu u kome se postojanje mjeri kroz vrijeme, od originalne prošlosti do budućnosti za koju mora odgovarati, te se pred nestanak više ne sjeća ni blijedih slika svojih roditelja (Mendelson 1976a: 182–184).

Ostavljajući po strani ushićenost i mitotvorstvo mnogih ljubitelja Pinčona tokom četiri decenije života ovog romana, koji traže veze i tamo gdje ih nema, preostaju brojne teme koje se za djelo čvrsto vezuju i u njemu isprepliću, pa se s pravom komplikuje i najosnovnije čitanje *Duge gravitacije*. Empirijska istorijska pozadina sazdana je od događaja sa kraja najvećeg sukoba u ljudskoj istoriji i Slotropov strogo povjerljivi zadatak pronalaženja superrakete po složenosti plana i važnosti izvršenja može se, na primjer, uporediti sa misijom britanskih bombardera u maju 1943, kada su razorili dvije važne brane u Rurskoj oblasti i omeli industrijsku proizvodnju i vodosnabdijevanje na nekoliko mjeseci; bombe sa nekoliko tona eksploziva detonirane su u neposrednoj blizini temelja brane i to u okviru strogo određene razdaljine od trenutka izbacivanja (Dildy 2010: 22). Ta akcija je ostala zapamćena kao operacija „Kazna“, dok su, s druge strane, pred kraj rata nacistički inženjeri izvučeni na Zapad u operaciji „Spajalica za papir“, koja se u romanu ne pominje, ali se na nju aludira. Ukoliko čitalac nekritički uroni u detaljnost proze koja ga slojevito obuhvata do informacione iznemoglosti, lako mu se može desiti da povjeruje u svaki detalj kao u istorijsku faktografiju, iako su mnogi nepobitno izmišljeni. Treba se isto tako otresti i vjerovanja da „Pinčon zna sve“, budući da se i velikom piscu desi da neke činjenice pobrkaju, kao kada film *Povratak Džeka Slejda* iz 1955. godine stavlja u radnju romana (Mendelson 1976a: 184), ili kada umjesto imenice *torch* koristi američki izraz *flashlight* (Weisenburger 2006: 44). Jedan od osnovnih

stimulusa na čitanje ovako složenog romana možda leži u barem dva dijahronijski razvijana, ali ne i nužno sasvim razdvojena ljudska interesa: Slotropova misija je vrsta putovanja kroz stotine prepreka i njeni najdublji slojevi mogu se tražiti u analognim motivima iz sižea *Gilgameša* ili *Odiseje*, čiji junaci moraju i savladati proces i obaviti zadatak koji ih na kraju procesa čeka; u novijoj satiričnoj tradiciji neke paralele ovom toposu nalazimo u *Don Kihotu* i njegovom „pozvanju“ da ispravlja greške u univerzumu, u još većem besmislu putovanja Lemjuela Gulivera koja se pretvaraju u duboku mizantropiju, kao i u desetinama pikarskih romana iz istog perioda na engleskom, španskom ili francuskom jeziku. Ukratko, neizvjesno putovanje puno opasnosti kao obrazac pripovijesti većeg obima osigurava pažnju čitaoca koji strepi šta će se zbiti sa likom na svakoj novoj tački narativne mape, i često prostornovremensku pozadinu uzima zdravo za gotovo, kako mu ju je pisac i oslikao. Sklapanje fikcionalnog ugovora da će čitalac vjerovati u iskaze pisca u izmaštanom svijetu vrlo je otvoren kanal komunikacije kada se djela odlikuju izrazitim nivoom fantastičnosti, kao *Alisa u zemlji čuda*, ali potpuno povjerenje u to da egzistenti i događaji *Duge gravitacije* imaju prihvatljivu važnost i u empirijskom svijetu pogrešna je strategija čitanja ovog romana, koja dovodi do neutemeljenog laičkog mišljenja da „autor zna sve i da je najpametniji pisac u istoriji“.

Drugi razlog se nadovezuje na ovaj prvi, po tome što se u eposi pismenosti mnogi usmeno prenošeni mitovi zapisuju na papir i tim medijem šire u svijest novih naraštaja; eksponencijalni porast broja sukobljenih ideologija i interesenata dovodi dotle da se isti događaji tumače na nebrojene pripovjedne načine i postaju oprečni kada se stavi jedna verzija pored druge, sa ishodom da primalac ne zna kojoj od tekstualnih varijanti sada nesaznatljivog događaja treba da vjeruje – a i to što je Slotrop poručnik vojne obavještajne službe doprinosi legitimnosti (njegovog i čitaočevog) traženja odgovora na sve brojnija pitanja. Iz tog je razloga *Duga gravitacije* već decenijama zanimljivo štivo, pošto daje jednu zamislivu verziju bitnih dešavanja na kraju rata, i pruža uvid u mogući svijet vidljiv kroz lakune zvanično registrovane istorije, kao što i savremene romansirane biografije u popularnoj književnosti zasnivaju neki paralelni svijet isprepleten sa onim realnim i historiografski dokumentovanim. Tako se može vjerovati bezrezervno u tvrdnju da je Verner fon Braun jednog dana proljetnog dana dočekaao trideset treći rođendan (*GR*: 237), ali ne i tako spremno da se spremao da ga proslavi – istorija bi možda stavila

Pinčonu primjedbu da je inženjer tada bio u skloništu ili da ga je u pripremama omelo nešto sasvim drugo, te da do njih nije došlo. Ovaj tekst ne pominje ni Rotšildove ni Rokfelerove, a na jednom mjestu se nalazi ime Džona Pirponta Morgana, finansijera i bankara koji možda uticajem nije zasjenio ni jednog ni drugog, a daleko je od toga da bude beznačajan – nužno dolazi do smanjenja vidnog polja bilo koga ko želi da u ovom romanu vidi neki ratnoistorijski totalitet i cjelokupnu sliku civilizacijskih tokova u nekoliko tangentskih decenija XX vijeka. Dakle, nikakva detaljnost fikcionalnih tekstova ne može biti prihvatljiv arbitar stvarnih istorijskih zbivanja, nego se mora zadržati u diskursu mogućih svjetova, lijepe književnosti (bez obzira na povremenu visceralnost stila) koja na osnovu dostupnih nam činjenica zasniva nove svjetove, ali svaki takav poredak nužno spada u neprovjerljivu i vječito fluidnu imaginarnu viziju realnosti.

Duga gravitacije pokazuje bitnu postmodernističku crtu tako što istovremeno uvodi potrebu za razmišljanjem šta je uzrokovalo određeni događaj, to jest, koji su se sve uslovi x stekli da bi se odvio događaj y (i tako se logičke operacije čitalaca odvijaju i umnožavaju na svakoj stranici štiva), a paralelno s tim potpuno negira svaku uzročnost na mnogim mjestima, kao što su razgovor psihologa Pointsmena i statističara Rodžera Meksika da savremena nauka treba da se sasvim liši ideje o uzroku i posljedici (*GR*: 89), ili stav Leni Pekler da se promjene na Zemlji dešavaju paralelno, ne usljed promjena na zvijezdama, ili tolike neobjašnjive promjene identiteta, praćene pometnjom istorije i njenim paralelnim zavjerama. Roman ne da se samo opire racionalnom završavanju, nego ga otvoreno osujećuje, pa se završava misterijom da onolike slučajne pogibije proizlaze iz nemoguće libidinozne želje Tajrona Slotropa, a ta ista želja dolazi iz njemu nepoznate uzročnosti; što se više stručnjaci trude da proniknu i objasne tu radnju, to njihovo znanje postaje probabilističnije i nesigurnije (Kem 2004: 179–180). Logika pripovjednih tekstova prvobitno je u naratologiji počivala na egzaktno određenim funkcijama kod Vladimira Propa, u čijem modelu se nalazio teleološki aspekt ishoda (logiku je diktirala pripovjedna struktura), ali je Bremon značajno izmijenio shvatanje kada je uveo postulat da se u svakom trenutku pripovijesti mogu desiti barem dva događaja na „račvastoj stazi“ u tekstu, jer po njemu, logiku diktira radnja (Culler 2010: 279). Ovaj roman ne poklapa se sa uobičajenim očekivanjima strukturalističkih naratologa, koji su za osnovu proučavanja često uzimali narodne bajke ili detektivsku prozu, budući da do junakovog trijumfa ne

dolazi ni zbog uspješno obavljene radnje A, pa radnje B i tako dalje, niti zato što trijumf diktiraju zakoni žanra, ali zato na svakoj stranici može odvesti čitaoca u beskrajnu egzegu, domišljanja i nedoumice analogne onima koje gaji i sam glavni junak. Ukratko, mehanizam detektivske naracije uvećavaju mogućnosti Slotropovog konačnog susreta sa misterijom, dok se nad njega iz suprotnog pravca ustremkuje nezadrživi „plimni talas“ nesigurnosti, informacionog i fizičkog rasipanja.

Mimo Aristotela i njegova četiri uzroka, temeljne ideje o uzročnosti kojima su se bavili mislioci i teolozi od ranog srednjeg vijeka do ranog modernog perioda razvio je Boetije kada je stopio neke grčke i hrišćanske tradicije – prividnom srećom upravlja sudbina, a ona je potčinjena providenju, na koji način Bog sve uređuje na dobro. S druge strane, Dejvid Hjum je doveo u pitanje sam pojam uzroka, dajući probabilistički pogled da događaj B ne mora direktno proishoditi iz događaja A, pošto se tu ne vidi nikakva sila ili nužnost koja povezuje uzrok i posljedicu (Richardson 2010: 48). Iako ove rasprave nemaju direktan uticaj na pripovjednu teoriju, tema uzroka i predestinacije je i te kao važna za glavnog junaka u romanu, i za sve prateće zavijutke i aluzije koji se gomilaju zbog Slotropovog postojanja – ako postoji ikakav narativni skelet u *Dugi gravitacije*, njega obezbjeđuje u prvom redu postojanje fikcionalnog lika Tajrona Slotropa, koji postepeno uviđa mane predestinacijskog odgoja i nemogućnost čovjeka da spozna zakonitosti po kojima funkcioniše Božja tvorevina neizmjereno ogromnija od pojedinca. Ako su se modernisti poigravali uzročnošću i jukstaponirali podsižee koji nemaju skoro nikakve dodirne tačke jedan sa drugim (kao u *Gospođi Dalovej*), postmodernisti se još otvorenije bave razgrađivanjem lanca uzroka i posljedica tako što u naraciju unose uzastopne događaje koji izvrću ili ignorišu pretpostavke potekle iz običnog iskustva, što se nekada naziva nelinearnim uzročnim strategijama. One uključuju ponavljanja mitskih obrazaca, tekstualno uvećanje, uzročno fragmentirane fabule i umne predstave događaja koji se odvijaju (Richardson 2010: 50). Kako se jasno vidi iz Pinčonovog romana, radi se o primjeru postmodernog teksta koji kao da je poslužio teoretičarima za ulogu informacionog kalupa po kome su sazdavali i formulisali teoriju (on sam sadrži sve pobrojene osobine, i bliži se najreprezentativnijim primjerima mita zime, tj. ironije i satire iz Frajeve arhetipske kritike).

Pored prostornovremenske matrice, sistem uzročnosti koji upravlja nad pripovijesću od izuzetne je važnosti za njenu logičku strukturu, i može se javiti u jednom od četiri pomenuta oblika u prvom poglavlju: natprirodnom (*Magbet, Izgubljeni raj*), naturalističkom (*Vašar taštine, Žerminal*), slučajnom (*Uliks*) ili metafikcionalnom (*Djeca ponoći*). U trećoj vrsti vjerovatnosti obična uzročna progresija se prekida ili odsustvuje, slučajnosti se množe na nevjerovatan način, a djela obiluju događajima koji su statistički neprihvatljivi (Richardson 2010: 51). Ogromna većina sižejnih primjera narativne logike u *Dugi gravitacije* potiče nedvosmisleno iz trećeg obrasca koji daje Ričardson, a posebno su najmanje motivisani prelazi iz jedne vremenske osi u drugu u okviru epizoda smještenih u kontekst blizak onostranom, tokom spiritističkih seansi ili filmskog rada, bilo u svrhe nauke bilo u svrhe zabave, da li u Njemačkoj tridesetih godina ili u Britaniji, odnosno Sjedinjenim Državama u narednoj deceniji. Zbog ograničenosti prostora, ovim vidom pripovjednog alterniranja prema završetku i otklona od bilo kakvog logičnog završetka sa jasnom porukom bavićemo se na korpusu prve sekcije romana, „S onu stranu nule“, koja sadrži 180 stranica.

U prvoj epizodi kapetan „Gusar“ Prentis sanja evakuaciju u Londonu pod njemačkim raketama, i budi se baš u trenu kada se na horizontu vidi kondenzacijski trag rakete ispaljene iz Holandije. Odlazi u Grinič da bi se domogao poruke koja je stigla raketom, i otpočinje dugačku analepsu o Istočnom pitanju iz 1914. godine. Paralelno vidimo kancelarijski sto Tajrona Slotropa, i prije nego što ugledamo sami lik, upoznajemo se sa njegovim vlasništvom – mapom Londona po kojoj je iscrtao zvjezdice kao znakove ljubavnih uspjeha. Konačno srećemo i njega na mjestu gdje je pala raketa sa porukom za Prentisa, a slijedi i analepsa o njegovom ženskarenju u Londonu i djetinjstvu u Masačusetsu. Na spiritističkoj seansi isto veče Meksiko, Džesika i Prentis susreću se sa pomenom tevtonskog božanstva smrti, Blicera, a jedan dio epizode se spoznaje kroz Prentisovu percepciju i odvodi čitaoca do njegovog službovanja na Bliskom istoku nekoliko godina prije rata. Džesika i Rodžer se voze na sastanak sa doktorom Pointsmenom, a pri tome saznajemo kako su se ranije upoznali i intimizirali u jednoj praznoj kući. Njih dvoje dolaze do mjesta pada rakete i pomažu Pointsmenu da uhvati psa za pavlovljevske eksperimente, mada bezuspješno. Kada se rastanu, doktor u bolnici raspravlja o zbunjujućem slučaju Tajropna Slotropa i neizbježnoj uzročnosti, snu svakog

naučnika. Dolazi na ideju da podvrgne uslovljavanju i oktopoda Grigorija i pomenutog čudnog čovjeka. Jednog od tih jutara Rodžer i Džesika spavaju u napuštenoj kući, ali ih budi raketni udar, pa Džesika usteje i uz prozor se prisjeća Rodžerovog objašnjenja statistike odranije, da bi analepsa prerasla u sveznajuću kada se predstavlja rasprava između Pointsmena i Meksika o Slotropovom ponašanju viđenom kroz okular determinizma ili statisike – zatim se prisjećanje završava. U istih nekoliko dana Slotrop se javlja na dužnost ljudskog zamorčeta u izmišljenoj bolnici, gdje mu ubrizgavaju natrijum amital, koji indukuje hipnotičku viziju: zamišlja da putuje kroz kanalizaciju toaleta u nekoj bostonskoj plesnoj hali oko 1939. godine, kao i da prisustvuje obračunu komičnog kauboja sa podjednako šašavim zlikovcem, dok se vizija ne završi isto tako naglo. Prentis otkriva šta piše u poruci poslatoj raketom, i saznaje da treba da iz Holandije izvuku operativca koji javlja važne informacije. U „Bijeloj prikazi“ raspravljaju o obavljanju budućeg testa nad Slotropom, kako bi provjerili ispitanikove reakcije na nestrukturirane stimuluse. Sutradan na doverskoj obali članovi iste organizacije pokušavaju da odrede metodologiju razbijanja „šifre“ Slotropovog polnog organa i tu opet dolazi do razmimoilaženja između determinista i statističara. Agent Katje Borhesijus upravo je evakuisana iz Holandije, pa stoji pred kamerom u Prentisovom stanu, za snimak koji će služiti za uslovljavanje oktopoda; prisjeća se događaja sa baterijom Fau-2 u Holandiji i njenim komandirrom Blicerom, koji se u uokvurenoj epizodi prisjeća Jugozapadne Afrike dvadesetih. Kada se Katje vrati na vrijeme provedeno sa baterijom, onda se javljaju sjećanja njenog pretka iz XVII vijeka, koji je istrebio populaciju dodoa na Mauricijusu. Poglavlje se završava tako što Katje stoji pred kamerom i okončava snimanje. Slotropa su u međuvremenu pustili iz bolnice, a on je ponovo stupio u istu nemotivisanu seksualnu akciju sa jednom od bivših djevojaka, kao da ništa nije bilo. Džesika i Rodžer se prisjećaju svojih ranijih dana, dok ih okružuje atmosfera Isusovog dolaska pred Božić, a raketa se naziva „božićna zvijezda“ (GR: 135). Slotrop se nalazi na francuskoj Rivijeri, a bolnicu i kojoj su nad njim eksperimentisali pogodila je raketa, što podstiče Pointsmena na uobraženo likovanje kako će za ovo otkriće dobiti Nobelovu nagradu. Medijum Kerol Eventir iz ranije epizode otvara analepsu koja se odnosi na medija Petera Sahsu, ubijenog u Njemačkoj 1930. godine. Nedugo ranije je Leni Pekler napustila muža, inženjera Franca, zaljubljenog u nauku

uzroka i posljedice, i otpočela vezu sa Peterom. U godini 1944. ekipa iz „Bijele prikaze“ slavi Badnji dan, a Pointsmen se brine kako će djelovati Slotrop, koga smatra čudom i sinom čovječjim, čime se priča o Roždestvu dodatno izvrće parodiji. Rodžer i Džesika se vraćaju sa pantomime *Ivica i Marica* koju su gledali sa njenim sestričinama, i svako se na svoj način užasava ratnih opasnosti: mala Penelopi se ljuti na (poginulog) oca koji je ostavio dječicu samu u šumi, Rodžer se plaši da će izgubiti Džesiku, koja ima vjerenika, a na to da je rat sveobuhvatan podsjetila ih je eksplozija rakete koja je i prekinula predstavu.

U romanu ovako gustih epizoda i često neoznačenih fokalizatora, čiji percipirani objekti uglavnom pokazuju karakteristike već poznatog i prethode im određeni determinatori, najširu podlogu svim događajima i likovima daje takozvani ekstradijegetički pripovjedač, koji se popularno naziva i sveznajućim pripovjedačem u trećem licu, i najobuhvatniji osnov za razvoj bilo kakve radnje nalazi se u ovom narativnom postupku. Međutim, anahronije se javljaju nerijetko, i nemoguće je predvidjeti ko će od likova služiti kao fokalizator za analepsu, i kakva će biti njena amplituda, odnosno domet. Još je teže pretpostaviti ko opaža kada se asocijacije pojedinca rasplinu u diskurs koji bi mogao biti proizvod bestjelesnog naratora, a očito je da vokabular po složenosti ne bi mogao poticati samo od lika, koji možda nema ni dvadeset pet godina života – sigurno se može pronaći i više nego dovoljno primjera polifonije i heterogenih stilova umiješanih u ciljano haotičnu viziju koja se račva u more pratećih referenci i mogućnosti bujanja učitanih veza, kako lažnih tako i pravih tragova. Sama prva sekcija romana biće prikazana tabelarno po kriterijumu ekstradijegetičkog pripovjedača, fokalizatora i anahronija, što će poslužiti za neka razmatranja o logici Pinčonove naracije u *Dugi gravitacije*:

REDNI BROJ EPIZODE	IZVOR OPAŽAJA	ANAHRONIJA
1.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
2.	Ekstradijegetički pripovjedač	Analepsa
3.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
4.	Ekstradijegetički pripovjedač	Analepsa

5.	Ekstradijegetički pripovjedač i fokalizator	Analepsa
6.	Ekstradijegetički pripovjedač	Analepsa
7.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
8.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
9.	Fokalizator	Analepsa
10.	Ekstradijegetički pripovjedač	Analepsa
11.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
12.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
13.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
14.	Ekstradijegetički pripovjedač	Analepsa
15.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
16.	Fokalizator	Analepsa
17.	Fokalizator	Analepsa
18.	Fokalizator	Analepsa
19.	Fokalizator	Analepsa
20.	Ekstradijegetički pripovjedač	–
21.	Ekstradijegetički pripovjedač	–

Pored kriterijuma odakle dolaze opažaji i o kakvoj se anahroniji radi, ovaj dio romana sadrži i nekoliko epizoda koje se odlikuju cikličnom strukturom, sa relativno simetričnim ulaskom i izlaskom iz digresivnog odlomka (da nije i povratka na prethodni dijegetički nivo, knjiga bi bila daleko teža za razumijevanja, koliko god se čini da dostiže granice narativnog poimanja). Radi se o epizodama 5, 9, 10 i 14, i nije na odmet pretpostaviti da je Pinčon brižljivo planirao da analepsu kao opštu kategoriju pripovjednih tekstova uvede četiri različita lika kao fokalizatori, kako nijedan od njih ne bi uzurpirao tu strategiju, pa njihov najkraći opis izgleda ovako:

Epizoda 5 – fokalizator seanse sa medijumom je Prentis

Epizoda 9 – fokalizator sjećanja na Meksikovo objašnjenje statistike je Džesika

Epizoda 10 – fokalizator hipnotičke analepse na Boston 1939. je Slotrop

Epizoda 14 – glavni fokalizator složene analepse na Holandiju, pa na Namibiju, pa na Mauricijus je Katje

U prvoj sekciji romana predviđanja budućih događaja se ne javljaju, a u te narativne činjenice ne ubrajamo pustu želju Neda Pointsmena da osvoji najveće naučno priznanje, jer se u cjelokupnom tekstu ništa slično ne ostvaruje kao motiv. U detaljniji karakter analepsi nema neke velike potrebe da ulazimo, budući da je broj likova i prelaza sa jednog na drugi iznad svih granica kontrole od jednog subjekta, a sudeći po trajanju sekcije od svega devet dana, za očekivanje je da dominiraju ekstradijegetičke analepse koje se tiču ratnih i predratnih događaja uglavnom u Engleskoj i Njemačkoj, sa izuzetkom kolonijalnih anahronija, kao što su istorija Slotropovih predaka u Novoj Engleskoj, Blicerova služba u Namibiji ili zamišljanje Katje Borhesijus kako se njen predak u XVII vijeku na Mauricijusu dosjetio da pohrišćani smanjenu populaciju ptica dodo (a u sva tri slučaja vrlo je teško reći gdje se tačno radi o projekciji iz mašte lika, nekoj epizodi koja bi se mogla smatrati sveznajućom psihonaracijom, a gdje se možemo pouzdati u dovoljno znanje pojedinog lika o događajima predstavljenim u takvom modelu svijesti). Druga činjenica koja daje statističku, ali nipošto aksiomatsku potvrdu, tiče se sprege između opažajne ili konceptualne pozicije poznate kao fokalizacija sa prekidom hronološkog pripovijedanja koji u ovom slučaju zovemo analepsa – ako se javlja analepsa, nju uglavnom uvodi fokalizacija kroz određeni lik, a ne naracija sveznajućeg ekstradijegetičkog pripovjedača (i treba paziti da ne napravimo metodološku grešku kao što u dijegezi čini Pointsmen, koji ograničenom nizu događaja pridaje važnost i nepogrešivost formule, dok se u narednom primjeru već može desiti odstupanje od „pravila“). Analepsa se može javiti i uvedena preko označenog fokalizatora, a i preko najopštije instance trećeg lica, koje dostiže nivo bezličnosti sličan „oku kamere“. Čitaočevo shvatanje uzročnosti stavlja se u ironičan kontekst upravo zbog obrtanja vremenskog slijeda u odnosu između fabule i sižea – dok u važnijoj formaciji za naratologiju (sižeu) događaj A dolazi prije događaja B, u fabuli vidljivo tek kroz sklop sižea biva jasno da se događaj B ipak odvio nedjeljama, godinama ili vijekovima ranije, a vremenske distance koje se prelaze u okviru iste jedinice diskursa (poglavlja, stranice ili odlomka) nepredvidljivo variraju po dometu i amplitudi, čineći od naratološkog

istraživanja probabilističko-stohastički rad više nego normativno-poetički posao izmišljanja loše nakalemljenih formula. Ironija provijava i kroz najopštije nivoe događajnog i logičkog ustrojstva, pošto se i tematski i narativno kroz cijeli roman sukobljavaju dvije nepomirljive sile: determinizam i slučajnost, a glavna zbivanja vezanih za Slotropa stalno pokazuje da kakvu god mu misiju komitet namijenio, ona neće biti ispunjena po njihovom planu, tako da se jednostavnije i složenije epizode s njim u glavnoj ulozi podvode pod nepomirljive sudare plana i neispunjenja, strukture i urušavanja, dok se poslije njegove dezintegracije neki od članova prvobitnog špijuskog tima okupljaju u neformalnu organizaciju „Protivsila“, kako bi očuvali sjećanje na njega. Dijalektika sile i protivsile nalazi se u samoj srži *Duge gravitacije*, od kapilarnog nivoa motiva u epizodama do konačnog (nematerijalizovanog) razrješenja potrage za raketom (koja uprkos svim naporima savezničkih planera) ne biva zaustavljena u lansiranju, a i ona sama nadvladava najopštija prostornovremenska ograničenja tako što iz godine 1945. preleti van dijegeze romana u (odgovarajuće paradoksalno zvuči) beskonačni trenutak lebdjenja nad ciljem – bioskopom „Orfej“ u Los Angelesu početkom sedamdesetih godina, izlećući skoro u realnost samog empirijskog pisca i trenutak objavljivanja knjige.

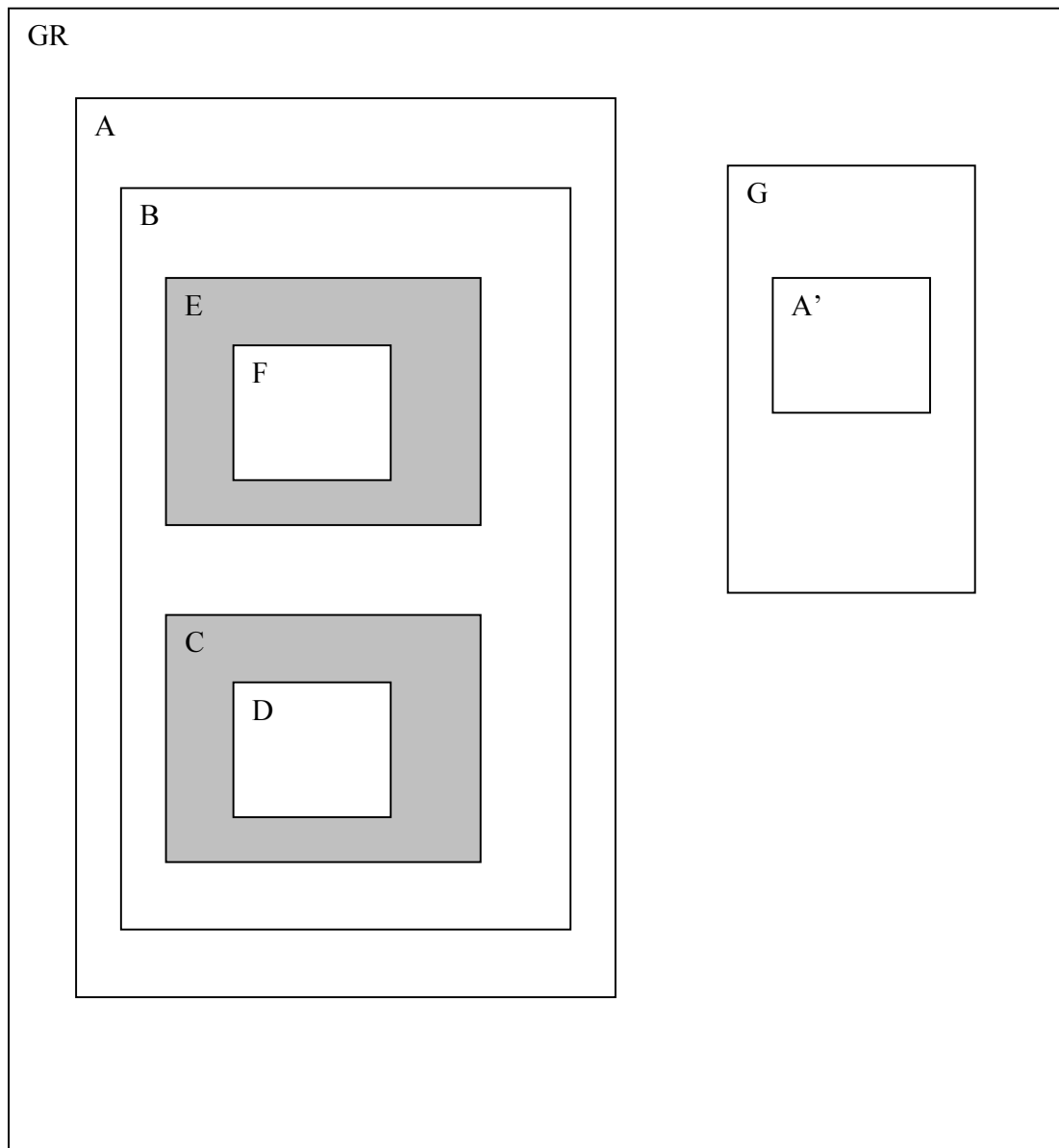
Jedan od razloga ovakvog umnožavanja binarnih opozicija (koje postaju očitije tek po eliminisanju detalja u neposrednom tekstualnom okruženju, kao začće Bjanke Erdman tokom snimanja filma u kome glumi njena majka, i začće tolike druge djece zbog filma koji su im očevi gledali) može se naći i u osobini menipejske satire koju pominje Bahtin: „Menipsku satiru karakteriše izuzetna sloboda filozofskog izmišljanja unutar sižea [...] i unutar nje organska kombinacija slobodne fantazije, simbolike – i ponekad – mistično-religijskog elementa, sa ekstremnim i grubim naturalizmom društvenog podzemlja. Rane pustolovine istine dešavaju se na drumovima, lopovskim jazbinama, krčmama, tržnicama, zatvorima i erotičnim orgijama tajnih kultova“ (Bahtin 2000: 109). Autor romana služi se vrlo širokim spektrom stilova i registara, vokabulara iz teško utvrdivog broja profesija, od kojih na pamet padaju sljedeće: vojna obavještajna služba, pavlovljevska i bihejvioristička psihologija, raketno inženjerstvo, protestantska teologija, spiritistički pojmovi i predmeti, hrišćanska liturgika, bluz i džez kultura (ne isključivo Amerike), zapadnoevropski kolonijalizam, nacistička teorija viših i nižih rasa, industrijske i transnacionalne korporativne strategije, jezik oružanih snaga, kao i vrlo

česte aluzije na savremene filmove i stripove. Pored stvaranja ugođaja čitaocu da se pred njim na stranicama romana odvija detaljno insceniran film sa komičnim gegovima modernog pikara, na višim značenjskim nivoima romana povlače se mnoge paralele koje dimenziju vremena upravo zamrzavaju i okamenjuju joj tok: to su, od mnogobrojnih, paralele između luka koji ostavlja raketa 1944. godine i konačnog luka ispod koga bi trebalo da prođu duše izabranih u kalvinističkoj eshatološkoj misli, između tevtonskog božanstva smrti Blicera i poručnika Vajsmara koji nosi taj nadimak, perverzije u kojima Katje i dječak Gotfrid za sadistu Blicera glume Ivicu i Maricu, između bebe Isusa i smušenog Slotropa, između Slotropovog mozga i kritskog lavirinta, vokabulara raketne tehnike i mitologije, špijuniranja i Kabale, evropske i afričke mitologije, porno glumice i Venere, tarota i odbačenog Slotropa, šesnaestogodišnjakinje i Euridike, čime se spisak premještenih motiva iz književno-kulturne matrice ne okončava.

U ovako detaljnom romanu pažnja čitaoca napreže se do krajnjih granica, tako da je nužno da pri svakom čitanju pronade neki novi trag ka glavnoj temi i ideji knjige, koji je propustio ranije i tako mijenja strukturu estetskog doživljaja, ne samo zbog različitog ugođaja novog čitanja, nego i zbog preopterećenosti kognitivnog sistema novim i nestanka nekih starih (izbrisanih) informacija. Tako se do opšteg konsenzusa o tome šta znači *Duga gravitacije*, a još izrazitije koja je njena poruka empirijskoj publici i stvarnoj istoriji, nikada ne može doći, najviše zbog toga što je sam pisac stvorio semiotičku barijeru od referenci koja kristalizacioni centar djela stalno pomjera u neki novi dio mreže tekstualnih odnosa. Jedan način na koji se mogu ustanoviti pripovjedne strukture u romanu predlaže Stiven Vajzenberger, više decenija mjedoravan tumač Pinčonovog opusa: gusto uokvireno pripovijedanje u knjizi na nekim mjestima odlazi u takve ekstreme da je potrebno analizirati izdvojeno poglavlje i dati parcijalni sud o stilu kojim je taj segment sazdan, dok se principi uokviravanja mogu analogno primijeniti i na ostale epizode romana.

Drugi dio romana sadrži epizodu 14, u kojoj se Katje nalazi u londonskom stanu a snima je kameraman radi korišćenja snimka za uslovljavanje oktopoda Grigorija; u njenom podsjećanju vidi se niz scena iz Holandije kada je zabavljala perverznog nacistu, a zatim nacista misli na ranije dane u Namibiji; tačka gledišta se prebacuje na njegovog seksualnog roba Gotfrida (Holandija 1944), pa opet na Katje, koja se „prisjeća“ pretka

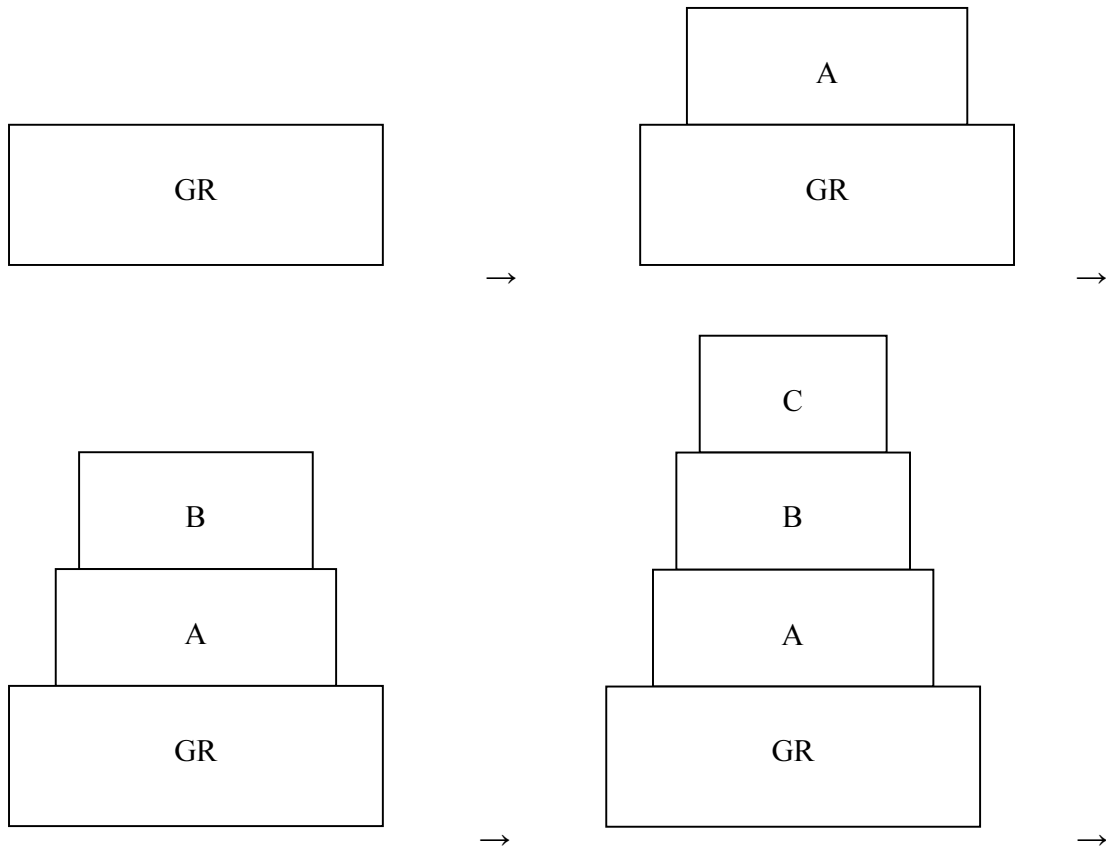
Fransa na Mauricijusu, a on onda doživljava viziju dodoa koji govore. Tek tada se vraćamo na prikaz sobe u Londonu i kamermana koji snima Katje. Malo zatim, film nose u laboratoriju i tamo oktopod gleda Katje koja se šeta po stanu. Složena narativna struktura jako se teško može sinoptički posmatrati ukoliko se izloži linearno, kada promjene tačke gledišta impliciraju drastične skokove i u prostoru i u vremenu, i ne postoji nikakav obuhvatan grafički prikaz ovog (i mnogih drugih sličnih) poglavlja. Zato je kritičar pribjegao dvodimenzionalnoj analizi pomoću dijagrama (ili mape), slijedeći analizu digitalnih pripovijesti kojom se bavi Mari Lor Rajan (engl. Marie-Laure Ryan) u svom radu pod uticajem informatike (Weisenburger 1994: 74). Dijagram izgleda ovako:

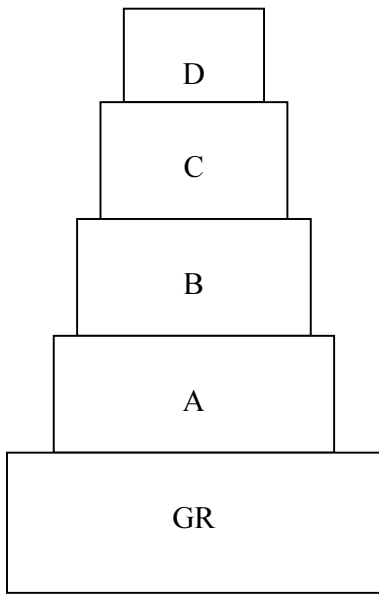


Objašnjenje pojednostavljuje ovu grafičku shemu (Weisenburger 1994: 75) zbog primjene linearnog verbalnog opisa, koji prati medijum jezika i dimenziju vremena: ekstradijegetički pripovjedač (GR) prikazuje čitaocu pogled tajnog snimatelja (A), Katje zna ono što snimatelj ne može znati, tako što se prisjeća perverzija o Ivici i Marici u Holandiji (B), fokalizacija prelazi na Blicera i njegova sjećanja o Namibiji (C), pa sa njega prelazi na dječaka Gotfrida u Holandiji kako gleda Katje iz kaveza (D); fokalizacija se vraća na Katje u stanu (B) dok misli o pretku iz XVIII vijeka (E), pa ide još dublje u

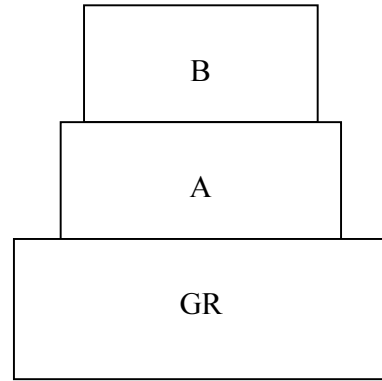
njegove projicirane misli o pticama dodo na Mauricijusu koje sanjaju Isusa (F). Sa ove sekvence vraćamo se na scenu stana van oka kamere (GR), i brzo prelazimo na percepciju oktopoda Grigorija (G), koji gleda scenu sa Katje snimljenu malo ranije (A'). Osjenčeni pravougaonici u članku nemaju sivu nijansu, ali su za potrebe ovog rada istaknuti sivo, pošto se na tom nivou fokalizacije dešava račvanje percepcije, a jedini element koji veže ovako dispartne uokvirene narativne segmente upravo je svijest Katje Borhesijus – ovako rekurzivni narativni skokovi i vraćanja bez linearne predvidljivosti karakteristika su cjelokupne *Duge gravitacije*, i po dužini nisu ograničeni; nekada mogu zahvatati tačno omeđen paragraf, nekada se u sredini paragrafa prekida jedna percepcija i počinje druga, a ponekad se dešava da se dva različita fokalizatora povežu po srodnosti psihičke građe koju prizivaju u svijest ili podsvijest, kao seksualne scene koje završavaju poglavlje 10 i otvaraju poglavlje 11 trećeg dijela knjige (i u stvarnom i u filmskom događaju pojavljuje se Margerita Erdman). Složenost ovakvog pripovjednog postupka je takva da ga Vajzenberger naziva hiperumetnuta pripovijest (engl. *hyper-embedded narrative*), u kojoj se umetnuti ili uokvireni nivoi množe tako da jedan hipodijegetički nivo sadrži drugi, a drugi sadrži treći, poput kineskih kutija ili ruskih babuški, te na taj način čitaočeve umne moći i poznavanje svijeta stavlja na ozbiljnu probu (Weisenburger 1994: 71). Rajanova se ne služi uvriježenom metaforom priče u priči, nego pod uticajem informatike u naratologiju unosi novi pojam – nagomilavanje (engl. *stacking*), što traži makar lapidarno objašnjenje. Kada se pokrene neki program unutar operativnog sistema, taj proces zauzima određeni dio memorije, i onaj segment memorije koji se puni prema gore naziva se *stack*; njegova osnovna karakteristika je da se nagomilani nivoi podataka obrađuju po principu „posljednji primljen, prvi obrađen“ ili LIFO – last in, first out (*OED Additions Series* 1997: 203–204, s.v. LIFO). U slučaju Pinčonovih fokalizacija vidi se da se na onu koja je pomenuta ranije okular sveznajućeg pripovjedača vraća kasnije, pa tako u nizu scena A, B, C i D prvo stavljamo „desnu zgradu“ na scenu D (Gotfrid iz kaveza gleda Katje), zatim na scenu C, a tada se vraćamo na Katje koja misli o svom pretku kolonizatoru (B). Bitna osobina ovakvog pripovijedanja je i to što se parataktička, uokvirena, anahrona struktura koja podržava hijerarhizovane pretpostavke znatno brže zadržava u čitaočevom pamćenju (Weisenburger 1994: 73), a cjelokupni roman u ovakvom poimanju funkcioniše dosta nalik na operativni sistem koji podržava takozvani

multitasking, ili skladištenje više programa istovremeno u memoriju i shodno tome istovremeno izvršavanje više procesa. Uz upotrebu istih glosa za fokalizovane segmente, hijerarhija naslaganih, uvedenih pa razriješenih hipodijegetičkih nivoa u vremenskom slijedu izgleda ovako:

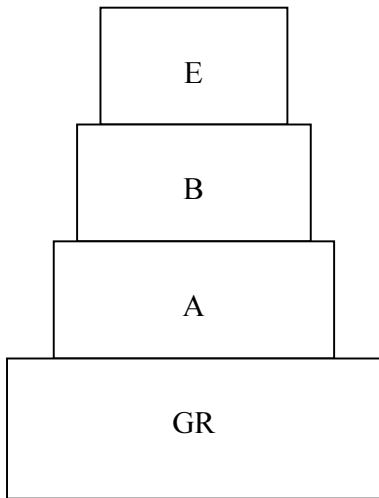




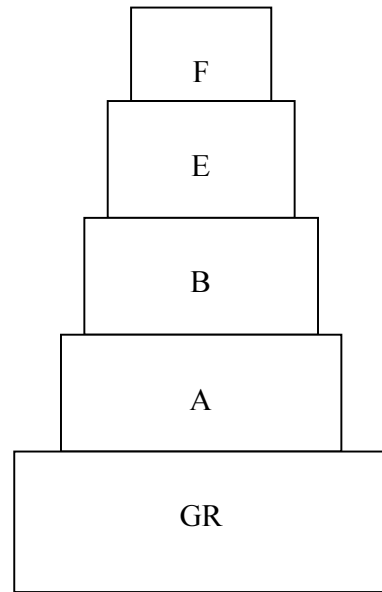
→



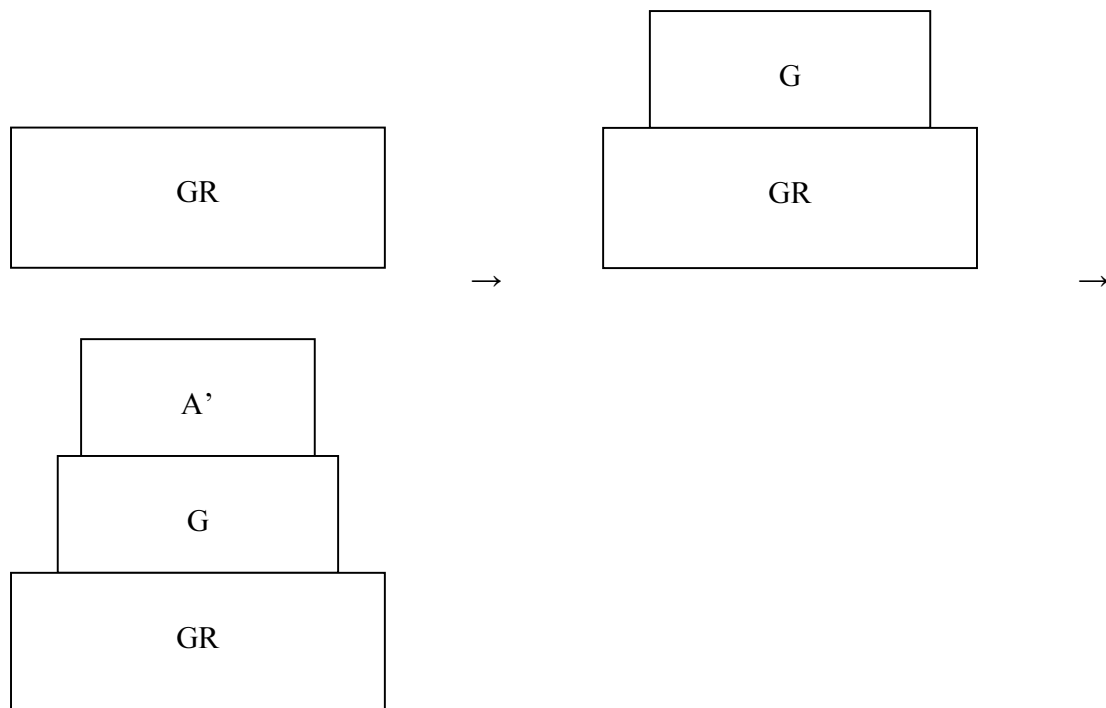
→



→



→



Kao što se jasno vidi, u epizodi postoji samo jedna konstanta, označena skraćenicom GR – to je upravo najopštiji i najprilagodljiviji vršilac naracije, ekstradijegetički pripovjedač, koji u ovoj postmodernoj apokaliptičnoj viziji potpomognutoj mjestimičnim halucinacijama ulazi i izlazi iz uma i tijela nebrojenih likova bez ikakve serijske predvidljivosti, što je možda i kompoziciono opravdano jer lutanja poručnika Slotropa ne saobražavaju se nikakvoj proporcionalnoj distribuciji na poprištu sloma determinizma.

U sredini romana se nalazi najduža epizoda *Duge gravitacije*, reminiscencija inženjera Franca Peklera na period od oko šesnaest godina koji je proveo od dana u vajmarskom Berlinu pa do neposrednih događaja na kraju rata, kada se i prisjeća svog života. Za razliku od glavnine teksta, u kome se naracija daje u sadašnjem vremenu, ovdje dominira preterit, a razlog prvenstveno treba tražiti u direktnom uvođenju fokalnog lika bez ikakvog preliminarnog učešća sveznajućeg pripovjedača. Pored toga, preterit markira doživljaje jednog posebnog lika, i pri tome drži čitaocu pažnju usmejernu ovom vremenskom deiksom na period koji treba da se smatra prošlim u odnosu na ljeto 1945, kada Pekler uglavnom linearno sebi predstavlja događaje iz sopstvenog iskustva. Glavni događaji u ovoj epizodi se mogu predstaviti i kao tekstualni sažetak, ali to je već

urađeno u predstavljanju Vajzenbergerovog dijagrama, pa bi rezime ponovljen po istom principu samo oduzeo i vrijeme i prostor. Poslužit ćemo se tabelarnim prikazom zbivanja sa nekoliko osnovnih odlika koje tekstualni segmenti pokazuju, kao što su radnja, vrijeme priče, fokalizator i anahronija.

R. broj	Radnja	Vrijeme	Fokalizator	Anahronija
1.	Scena iz porno filma koji gleda Pekler	Oko 1929.	Pekler	Analepsa
2.	Prisjećanje na odlazak kući poslije filma	isto	Pekler	Analepsa
3.	Pekler sjedi u podrumu crkve i čeka ćerku, oko njega su ruševine luna parka	Jul 1945.	Sveznajući p.	–
4.	Pekler se sjeća pitanja iz godina odlazaka u luna park	1938–44.	Pekler	Analepsa
5.	Leni je odlazila u određeni bioskop	1929. ili ranije	Pekler	Analepsa
6.	Zamalo ga nisu izbatinali na demonstracijama	1929. ili kasnije	Pekler	Analepsa
7.	Snovi o raketi kao dovršenoj	1930. i kasnije	Pekler	Analepsa
8.	Svađa Peklera i Leni oko vojne upotrebe	Oko 1929.	Pekler	Analepsa
9.	Posao na raketnom poligonu	1929, 1930.	Pekler	Analepsa
10.	Napustila ga je Leni	Oko 1929.	Pekler	Analepsa
11.	Otišao je na poligon u Kumerzdorfu	1931.	Pekler	Analepsa
12.	Eksplozija na poligonu	1934.	Pekler	Analepsa
13.	Boravak u Kalahariju	1922.	Mondaugen	Sekundarna analepsa

14.	Poznanstvo sa Afrikancem Encijanom	1931–37.	Pekler	Analepsa
15.	Preselili su se u Peneminde	1937.	Pekler	Analepsa
16.	Bio je neraspoložen zbog samoće i lošeg vremena	Jesen 1937.	Pekler	Analepsa
17.	Konstruisali su održivo jaku raketu	1938.	Pekler	Analepsa
18.	Posjetila ga je ćerka Ilze, sasvim iznenada	Oko 15 dana 1938.	Pekler	Analepsa
19.	San Fridriha Kekulea o benzinskom prstenu; navedeni monolog o IG Farben; anegdota o Džejmsu Maksvelu; paranoja o Sistemu industrije i totalitarizma	1865, 1938, oko 1860. i oko 1930–38	Pekler (i bujna mašta)	Sekundarna analepsa
20.	Ilze je otišla, takođe iznenada	1938.	Pekler	Analepsa
21.	Privikao se na njeno odsustvo	1938.	Pekler	Analepsa
22.	Podsjetio se Leninog astrološkog pogleda na svijet	Oko 1929.	Pekler	Sekundarna analepsa
23.	Sastao se sa majorom Vajsmanom, koji je uredio Ilzin dolazak i odlazak	1938.	Pekler	Analepsa
24.	Sastajao se redovno sa majorom Vajsmanom	Zima 1938. i proljeće 1939.	Pekler	Analepsa
25.	Posjetila ga je Ilze, i izledala malo drukčije	Avgust 1939.	Pekler	Analepsa
26.	Ilze i Leni su razdvojene	Zima 1938/39.	Ilze	Sekundarna analepsa
27.	Posvađao se sa Vajsmanom, pa se primirio	Avgust 1939.	Pekler	Analepsa
28.	Kupao je Ilze kao bebu	Oko 1929.	Pekler	Sekundarna

				analepsa
29.	Otišao je sa Ilze na izlet u Cvefkinder, vrstu njemačkog Diznilenda	Avgust 1939.	Pekler	Analepsa
30.	Išli su na izlete jednom godišnje	Sve do 1944.	Pekler	Analepsa (i iteracija)
31.	Britanci su bombardovali Peneminde	Avgust 1943.	Mondaugen i ostali	Analepsa
32.	Prebacili su se u Bliznu (Poljska) da testiraju rakete nad zemljom	Kraj 1943.	Pekler	Analepsa
33.	Tamo su ga posadili na nultu tačku, ali ga raketa nije pogodila	Isto	Pekler	Analepsa
34.	Čeka u Cvefkinderu da dođe Ilze	Jul 1945.	Sveznajući p.	–
35.	Prebačeni su u Nordhauzen da tamo rade pod zemljom	Proljeće 1944.	Pekler	Analepsa
36.	Vajsman i Encijan su se otuđili jedan od drugog	Isto	Pekler	Analepsa
37.	Pekler se kaje u Zoni što nije zadavio Vajsmana	Jul 1945.	Pekler	Prolepsa
38.	Pekler je znao da je Dora koncentracioni logor, i da Ilze živi u logoru za prevaspitavanje	Od 1943. do 1944.	Pekler	Analepsa
39.	Otišao je sa Ilze u Cvefkinder	Avgust 1944.	Pekler	Analepsa
40.	Prisjetio se da je začeo Ilze nakon gledanja porno filma	Oko 1929.	Pekler	Sekundarna analepsa
41.	Njih dvoje su se dogovorili da se opet sretnu u Cvefkinderu dogodne	Avgust 1944.	Pekler	Analepsa
42.	Nakon što je ispario, Vajsman se opet pojavio i zatražio prepravku	Proljeće 1945.	Pekler	Analepsa

	jedne rakete			
43.	Pred oslobođenje logora, dobio je obavještenje da je Ilze puštena	Isto	Pekler	Analepsa

Neki dio teške razumljivosti *Duge gravitacije* dolazi i iz toga što čitalac ne zna odmah ko opaža date događaje, ispriповijedane dugačkim rečenicama i vijugavim prelazima sa jedne reference na drugu, a tekst ga zahvata sve više u mrežu daljih motiva, još manje razumljivih nego što je početni. Za razliku od „objektivne“ ili auktorijalne situacije koju nalazimo na okvirnom nivou epizode sa snimanjem Katje Borhesijus, u ovoj se sveznajući narator ne vidi odmah u prvom paragrafu, nego se javlja možda stranicu kasnije, kada već pročitamo drugi i treći paragraf, kao objašnjenje plastično istaknute scene iz sadomazohističkog filma koja otvara poglavlje. Tek tu se javlja instanca koja se može označiti kao GR, i locira kako Peklera tako i čitaoca u sadašnjost koja se ipak lakše prepoznaje. Tada biva jasnije da je, koliko god procenata poglavlja zahvatila Peklerova nalepsa, i ono samo dio opšteg okvira, ali sada sveznajući pripovjedač pušta mašti na volju i povlači se dok inženjer preispituje prošlost. U ogromnoj većini hijerarhijski naslaganih dijagrama nivo nazvan Pekler ili P figurirao bi kao temeljan, a jedna po jedna reminiscencije bi se mijenjale. Ove radnje označene brojevima od 1 do 43 ne znače da se radi o 43 analepse, nego o toliko prepoznatih događaja, koji se mogu združiti u veće monolitne cjeline, koje tvore jedinstvenu analepsu sve dok se fokalizacija ne izmijeni. Na primjer, događaji 5, 6 i 7 odvijaju se u neprekinutom vremenskom nizu, dok im u takvom toku ne zasmeta događaj 8, koji se odigrao hronološki možda između petog i šestog. Takva rekurzivnost bi u Vajzenbergerovom primjeru odgovarala prelasku sa jedne složene analepse Katje Borhesijus na drugu, kada istroši sjećanja na Holandiju i njihove uzročno-posljedične veze, pa se vrati na nova zamišljanja o pretku na Mauricijusu. Uglavnom, najširi pravougaonik značio bi područje koje obuhvata Pekler u julu 1945. godine (u dijegezi romana), i svi neprekinuti nizovi događaja bili bi predstavljeni manjim pojedinačnim pravougaonicima bez još manjih pravougaonika unutar njih, a samo sekundarne analepse zahtijevale bi takve dvostruke pravougaonike: hiperumetnuta naracija o Mondaugenu 1922. u Namibiji, ista takva naracija o Leni iz 1929. godine, naracija o razdvajanju Leni i Ilze 1938. godine, naracija o Ilze bebi iz 1929. godine, i

konačno, umetnuta naracija vezana za porno film, koji je motivisao ovog muškarca da vodi ljubav sa ženom ono veče kada je izašao iz bioskopa (na koji se način i fokalno i tematski poglavlje otvara i zatvara). Donekle poseban slučaj je analepsa sa elementima frekventativne specifikacije koja navodi redovnost druženja ćerke i oca, svakog avgusta od 1938. do 1944. godine, i anticipira nadu da će se Ilze pojaviti i ljeta 1945, kada je rat u Evropi završen.

Pored anahronija (uglavnom analepsi, ali i prolepse se javljaju u dovoljnoj mjeri da ne otkriju važne buduće događaje, no ipak komplikuju snalaženje čitaoca unutar dijegeze), teškoću predstavljaju i neprekidne promjene stilova i registara na vrlo malom prostoru, što povlači sobom pitanja o izmjenjivosti tačke gledišta unutar istog nivoa (npr. dva lika izražavaju svaki svoju frazeološku tačku gledišta ili između različitih vrsta gledišta (pripovjedač prelazi sa frazeološke na ideološku tačku gledišta ili sa prostornovremenske na psihološku). U romanu ispunjenom paradoksalnim jukstapozicijama od kapilarnog do sistemskog nivoa, višeslojni vokabular može zasmetati u brzini čitanja i konstrukciji šire slike usljed zgusnutih i brojnih detalja. Ilustracije radi, pozabavićemo se odlomkom iz preposljednjeg poglavlja prvog dijela, koje se odvija na Božić 1944. u stanu doktora Tomasa Gvenhidvija, humanijeg člana pavlovljevskog tima koji je podvrgao Slotropa terapiji zamorčeta. Kada se pripovjedač sa njihovog razgovora usredsredi na insekte koji gamižu kroz drvenariju, komplikovani prikaz njihove aktivnosti doseže znatno dalje od opisa životinjskog ponašanja:

Kasnije, pred sumrak, nekoliko ogromnih bubašvaba, vrlo tamne crvenkastosmeđe boje, izranja kao vilenjaci iz oplata, i gegaju se ka ostavi – i skotne majke bubašvabe, iza kojih se male svijetle bube izviđači kreću kao pratnja konvoja. Po noći, u vrlo kasnim zatišjima između bombardera, protivavionske vatre i raketa u padu, mogu se čuti, glasne kao miševi, kako progrizaju Gvenhidvijske papirne kese, ostavljajući šare i tragove izmeta sopstvene boje za sobom. Izgleda da ih naročito ne privlače meke stvari, voće, povrće i tome slično, više se zanimaju za tvrdo sočivo i pasulj, za stvari koje mogu glodati, papirne i gipsane pregrade, tvrde međuplohe koje treba probiti, jer one su, vidite, izvršiooci sjedinjenja. Božićne bubašvabe. Bile su duboko u slami u Vitlejemu, posrtale su,

penjale se, padale užareno crvene među zlatne rešetke od slame za koju se sigurno činilo da se proteže kilometrima na gore i na dolje – jestivi zakupljeni svijet, tu i tamo progrizale da ometu neki tajanstveni snop vektora od koga će se susjedne bubašvabe pored vas strovaliti na dolje zadnjicom preko antena dok se držite svim nožicama u tom stalnom drhtaju zlatnih stabljika. Spokojan svijet: temperatura i vlažnost ostaju skoro stalne, a dnevni ciklus se utuljuje samo za blagu i laganu mijenu svjetla, od zlatne preko tamnožute do sjenke i nazad. Plač bebe do vas je stigao, možda kao izlivi energije iz nevidljive daljine, gotovo neopažen, često zanemaren. Vaš spasitelj, vidite... (GR: 173–174)

Samo prvi red ovog odlomka sadrži iskaz koji bi se mogao smatrati denotativnim, a ostatak paragrafa vrvi od konotacija, koje počinju od poređenja („kao vilenjaci“), da bi se u slojeve prenesenog značenja uključila i antropomorfizacija („gegaju se“). Ponovo se održava iluzija dva svijeta kroz poređenje mladunaca sa izviđačima koji jašu na konjima i prate konvoje – u svakom slučaju, zamišljanje crnih bubašvaba dovoljno je mučno, a njihovi mladunci bijele boje još su gadniji prizor – teško je odrediti da li ih Pinčon poredi sa ljudima da bi se čitaocu manje gadile ili upravo da bi mu se gadile više. Ukoliko se u obzir uzme ratni kontekst, takva scena stoji kao dobar primjer situacione ironije i mogla bi se shvatiti i u humorističkom duhu (komična muzika i organizovane društvene radnje koje obavljaju životinje bile su karakteristika mnogih crtanih filmova iz ovog, a pogotovo iz Pinčonovog vremena). Topli ton sa kojim se opisuju njihove svakonoćne radnje dosta liči na prirodnačke emisije sa televizije, ili sigurno na prirodoslovne priručnike, samo se u ovom slučaju saopštava i „naučno otkriće“ da bube ne vole ono što laici obično smatraju da grizu, nego i neke neočekivane objekte. Naziv „izvršiocu sjedinjenja“ jedan je od brojnih primjera Pinčonovog spajanja dikcije koja je niska, opscena, i izražava kaos i raspad sa dikcijom koja je uzvišena, duhovna i dočarava transcendentne harmonije (Stonehill 1988: 149). Navedeni odlomak izražava kako sveto iskupljenje tako i tričavi raspad, a spaja ih poseban dan u hrišćanskom kalendaru. Koliko god opstajala nada u spasenje grešnog ljudskog roda činom rođenja Isusa (a kasnije i vaskrsenjem), u prostoru i vremenu transcendentno istrajava impuls rastura, truljenja i opšte entropije. Navođenje bubašvaba kao nezaustavljivih potrošača svega što ima da se grize nalazi se na suprotnom

polu od značaja prečistog Bogomladenca, kome ništa ljudsko nije bilo strano, a i rodio se u seocetu, ogrijan dobrotom pastira koji su donijeli slamu i drva i zapalili vatru. Horizont vjernika ipak ne uključuje spajanje ideje Isusovog rođenja sa transistorijskim kolonijama bubašvaba, ako i može prihvatiti sliku jasli i slame – u vremenu Drugog svjetskog rata, i ti vidici se proširuju malo visceralno, ali neke arhiseme u događajima iz I i XX vijeka nove ere nepobitno leže na slici, ukoliko ih potražimo sa hladnoćom nekog ciničnog prirodnjaka. Sklonost pisca ka tehničkom opisu prožima cijeli odlomak, i posebno se jasno vidi u personifikovanju gotovanskih bubašvaba, koje zvuče kao da su ljudi u zaštićenom podstanarstvu, sa smislom za termodinamiku i hromatiku. Dodatnu ciničnu notu proizvodi naracija u drugom licu, koja u ovom slučaju nije gnomsko drugo lice (uopštene narodnofilozofske misli koje niko određen i ne sluša), nego je upućena naraterima odlomka, nekim neimenovanim bubašvabama („susjedne bubašvabe pored vas“, „dok se držite svim nožicama“, „vaš spasitelj...“), čime ironija prerasta u nihilizam jer izvrće ruglu osnovnu hrišćansku doktrinu da je Isus rođen i raspet radi našeg spasenja; to „našeg“ se inkluzivno pretvara i u sveobuhvatni životinjski svijet (ne samo jagnje), ili se niski životinjski svijet obdaruje razumom u isti mah, zavisno od ugla gledanja i granica koje pripovijedna svijest ruši (uspostavljaajući one do tada neslućene).

Postupak zadovoljenja čitalačkih očekivanja i odgovora na pitanja razvijenih tokom pripovijesti naziva se završavanje (engl. *closure*), i ne treba ga miješati sa krajem ili raspletom, neke pripovijesti ne moraju sadržavati završavanje, pa tako postmoderni tekstovi često ostaju sa otvorenim krajem (Abbott 2010a: 65–66). Problem sa ovakvim megaromanom leži upravo u tome što brojem referenci na razne oblasti ljudskog znanja i po dijahronoj i sinhronoj osi premašuje dotada videne primjere enciklopedijskog žanra, a s druge strane, na okupu ga drži narativni skelet potrage jednog smušenog poručnika za prototipom supertajne rakete usred Njemačke, pa radnja ipak ima neku putanju – sa dosta devijacija, i konačnim odvajanjem od plana britanske tajne službe, što dodatno stavlja čitaoca u položaj neznalice budućnosti. Ako je i za kakvu utjehu, ni Tajron Slotrop ne zna šta će mu se desiti u narednoj epizodi, a čak ni nad svojim identitetom nema nikakvu kontrolu. Dok se nalazi na obuci u Monte Karlu, saznaje samo neke detalje o uslovljavanju u djetinjstvu, što mu pobuđuje izvjesne sumnje, kada sazna da je incident sa oktopodom bio režiran, bježi sa Rivijere i mijenjaće identitete sve do kraja svog

pojavljivanja u romanu. Besmisao njegove misije postaje značajan logički faktor u čitanju, pošto je u tom trenutku mir već stogao, i pratimo događaje u drugoj dekadi maja 1945. godine. Slotrop pokušava da se otrgne od ratne mašine, i sasvim mu je jasno da niču nove gigantske korporacije, koje stupaju u spregu sa državama, bez obzira na ratna neprijateljstva. Kroz tunele Nordhauzena gone ga agenti američke tajne službe, a sreće se i sa podozrivim Hererosima i nenaklonjenim Sovjetima. Za Sovjete prenosi pakete droge i stupa u erotsku vezu sa Margeritom Erdman, da bi zatim to isto radio i sa njenom ćerkom, na brodu *Anubis* (ime egipatskog boga mrtvih). U potrazi za tajnim dijelom rakete (S-Gerät), prurušava se u imaginarnog junaka-svinju i sreće inženjera Peklera, koji mu ispriča o Jamfovim teorijama hemije i plastike, kada mu biva jasno da je postao produžetak rakete i prije nego što je ona nastala. Tih dana bombardovana je i Hirošima, oružjem nekoliko puta nagoviještenim u knjizi. Slotrop u sjevernoj Njemačkoj postepeno počinje da se dezintegriše, kao i naracija, koju je sve teže pratiti – navodno ga viđaju kako luta po livadama i krije se od ljudi, da bi jednog dana legao na travu i pretvorio se u raspeće, osjećajući se „sasvim prirodno“ (GR: 626). Sva primjećivanja Slotropa poslije toga krše binarnu logiku isključene sredine, pa se možemo odlučiti i za to da je viđen i za to da ga opažači haluciniraju, jer kako epigraf romana naglašava: „Priroda ne poznaje iščeznuće; poznaje jedino promjenu oblika.“ Niti radnje su sve raspršenije, i narator se igra proznim, poetskim i drugim žanrovskim oblicima, a razne grupe okupljene oko glavnog sižea (Namibijci komandosi, Protivsila i Sovjeti) završavaju sa neprijateljstvima. Posljednje poglavlje sadrži analepsu na lansiranje rakete 00000, a zatim i terminalnu prolepsu na let rakete ka bioskopu „Orfej“ u Los Anđelesu Pinčonovog vremena.

Na horizontu očekivanja čitalaca naviknutih na rješenje detektivske potrage završavanja u smislu obavljene misije nema, što konac Slotropovog bivstvovanja čini primjetno bizarnim, ali razne nelogične događaje i pojave tokom prvih 757 strana „uslovile“ su i čitaocima da prihvate letove raketa i halucinacije o putovanju kroz nužnik kao jednako moguće radnje u ovoj narativnoj enciklopediji (s tim da termin „radnja“ pokriva i spoljne izmjene stanja i kreacije svijesti pojedinih junaka u romanu). Kako se Slotrop rastura u prirodi poslijeratne Njemačke, sada poznate kao Zona, sve više služi kao amblem za razne diskurzivne tvorevine, a sve manje kao junak od krvi i mesa – poprima karakteristike Lude iz tarota, rastegnuto na zemlji liči na Hrista, ispod duge na

nebu sliči prijapičnom Krišni, a sa usnom harmonikom (engl. *harp*) podsjeća na Orfeja; u Protivsili postaje centralna tema poliglotske mitologije, pored neizbježnog simbola rakete, čiji je drugi prototip (00001) ispalila jedinica crnih komandosa da bi stvorila protivtežu bjelačkoj ljudskoj žrtvi, i to nekoliko mjeseci nakon što se rat završio. Broj poglavlja je 12, što takođe odaje više simboličkih uticaja, npr. broj apostola, kao i broj kuća u Zodiјaku, a lansiranje rakete Hererosa dešava se 14. septembra, na dan Vozdviženja Časnog krsta. S druge strane, kao minimalno poštovanje realističke pripovijesti, neke niti se raspliću na prihvatljiv način, kao planovi za mirnodopski život članova nekadašnjeg Slotropovog tima. Njegova težnja ka entropiji i potpuno rasipanje prije konca romana mogu se objasniti nekim tezama Frenka Kermouda (engl. Frank Kermode) nastalim još prije izlaska ove knjige: „Romani imaju početak, kraj i potencijalnost, ako svijet i nema. Isto tako se može reći da ako u svijetu ne postoji ništa kao lik, jer čovjek je ono što čini i bira slobodno ono što čini [...] u romanu ne može postojati pravično predstavljanje ovoga, jer da je čovjek sasvim slobodan, mogao bi naprosto išetati iz priče...” (Kermode 2000: 138) Pinčonov lik upravo čini ovaj korak i približava književni diskurs nepredvidljivosti stvarnog života – prestaje da bude lik, i združuje se sa nijemim svijetom, prirodnim svemirom, napuštajući simbolički. Ovaj moderni Orfej opremljen usnom harmonikom pjeva i vraća se prirodi, krećući se sa tajnim životom stvari (Hassan 1982: 5); kakvo god božanstvo da se javlja kroz Slotropa, ta misterija sjedinjuje suprotnosti, a puca tamo gdje se bivstvovanje i ništavilo izgleda dodiruju.

Kompleksnost fikcionalnog svijeta u *Dugi gravitacije* povlači sobom neke napomene o nužnosti višeslojnog čitanja, ili još bolje rečeno, multiverzalnog čitanja; postoje mnoge stvarne istorijske i društvene okolnosti u kojima pisci i publika prihvataju pretpostavku da književno djelo govori o nečemu što je zaista moguće u vezi sa stvarnim svijetom (Pavel 1986: 46). Ovakve karakteristike važe za epohu realizma, dok se za druge umjetničke ere moraju primijeniti drugačiji kriterijumi šta je realizam (čuda su moguća u žitijnoj književnosti), a ako je skup iskaza u nekom mogućem svijetu jako velik, čitalac će znati samo samo njegov djelić – što je sušta istina u teksturi ovog romana – a ako se suoči sa nekim iskazom koji ne zna, moraće odlučiti da li je on član skupa iskaza istinitih u tom mogućem svijetu (Pavel 1986: 47). Čitalac će moći da neke iskaze u

romanu integriše u skup mogućih istina, a čak i u skup stvarnih istina ako se daju odlomci fikcionalne stvarnosti koji se podudaraju sa historijom (kao npr. pominjanje nekih nacističkih arhitekata i generala). Daleko je više mogućih istina, koje se prihvataju u svijetu samog romana, ali ne i objektivne stvarnosti, i imaju velik procenat preklapanja sa stvarnim (ali nepotvrđenim) zbivanjima, kao što su događaji okupljeni oko glavnih egzistenata, Slotropa, Blicera, Encijana ili Margerite. Možda i zbog upadljive rasne razlike, likovi Encijana i Hererosa ističu se kao predstavnici mogućeg svijeta, ali ne i stvarnog (namibijskih komandosa u nacističkoj Njemačkoj nikad nije bilo). Vješto ispreplićući mrežu iskaza koji važe za stvarni svijet sa mrežom iskaza koji važe samo u mogućem svijetu, Pinčon nas uvodi u semantički multiverzum, gdje u jednom iskazu čitamo o činjenicama vezanim za raketu Fau-2 i njene turbopumpe, a u drugom već možemo naići na izmišljenog inženjera koji istražuje plastične mase za takođe izmišljeni prototip 00000. I sam broj od pet nula je nemoguć u stvarnom svijetu, jer je tih raketa izrađeno ukupno oko 6500 (prva sa brojem 17 001, posljednja preko 22 000, Weisenburger 2006: 159), ali je književna činjenica tog prototipa glatko uklopljena u mnoštvo drugih (stvarnih) činjenica vezanih za raketnu tehniku, pa i upućeni čitalac može dozvoliti sebi da prototip smatra mogućim egzistentom, a ne stvarnim, pošto se on nalazi u samoj srži pseudodetektivske potrage glavnog junaka. Što su detalji nevažniji za poimanje knjige kao fikcije, to bliži stvarnom svijetu mogu biti, a oni iskazi koji se očituju samo kao mogući (Slotropovih osam avatara ili promjena identiteta) stalno otvaraju nove univerzume koji se svojom fantastikom nadovezuju u beskrajno tkanje sveobuhvatne satire.

7.2. Neki elementi filmske naracije

Duga gravitacije izdijeljena je na 73 poglavlja, koja se u kritičkoj literaturi obično nazivaju epizodama, a termin je u tijesnoj povratnoj sprezi sa samim tekstom, jer svako poglavlje počinje slikovnom evokacijom perforacije na filmskoj rolni; to bi trebalo da pospješi utisak da se pored verbalne naracije u romanu javljaju i odlomci kada pisac svjesno simulira filmsku tehniku i pokušava da predstavi stvarnost izvede na način što sličniji nekim postupcima filmske produkcije. Isto tako, slikovni prikaz dijelova rolne

filma trebalo bi da čitaoca upozori na to da će se javljati događaji, egzistenti i mjesta koja naoko nisu povezana, ali u okvirnoj strukturi romana („filma“) imaju predodređenu ulogu. Uticaji filmske umjetnosti se, pored strukturnih rješenja, očituju i u vrlo čestim pominjanjima savremenih filmova iz Holivuda tridesetih i četrdesetih, a dijegeza smještena u nacističku Njemačku vrvi i od referenci na njihove ekspresionističke predstavnike, ponajviše Frica Langa (njem. Fritz Lang).

Film kao umjetnost sadrži brojne mogućnosti koje u pripovjednoj prozi po prirodi sredstava podražavanja ne postoje, kao što su tonski zapis, muzika, arhitektura (u koju možemo reći da spada scenografija), kao i gluma fizički vidljivih likova na sceni. Sa romanima dijeli mogućnost prikaza velikih i raznovrsnih prostranstava, a sa dramom direktni opažajni pristup prostoru i likovima (Grodal 2010: 168). Ova umjetnička djela mogu se posmatrati sa više pozicija, tj. tačaka gledišta, s tim da u slučaju filma postoji doslovna tačka gledišta sa koje se neki glumac ili scena posmatraju, dok se u književnom pripovijedanju u stvari služimo metaforom pri opisu raznih načina gledanja na dijegezu. Film je u stanju da pruži širok dijapazon podataka opažaču u isto vrijeme, kao i pozorište (Grodal 2010: 169), a scenski prikaz u prozi do detalja je razvio Henri Džejms, uz kasniju teorijsku podršku Persija Laboka stavu da je primarno prikazivanje (*showing*), a ne kazivanje (*telling*). Upravo ogroman broj detalja koje na stranicu dovodi Pinčon i ređa jedan za drugim dovodi do zasićenja čitaočevog kognitivnog sistema u kratkoj jedinici vremena, i više se stvaraju manje jasne okvirne slike nego što se zaista verbalno pamti nabranje detalja u mnogim opisima enterijera i eksterijera, te se na taj način riječi postvaruju u „slikovne“ kompozicije, posebno u onim (čestim) odlomcima sa vidno odsutnim glagolima. Filmska produkcija se dijeli na četiri komponente: mizanscen (kontrola svih aktivnosti koje se odvijaju pred kamerom, kao svjetlo, kulise, položaj glumaca), kinematografiju (trajanje kadra i udaljenost kamere od lika, njen ugao, kao i tačka gledišta), montažu (kombinacija kadrova u scene, a kasnije u sekvence) i montaža zvuka (Grodal 2010: 169–170).

U tradicionalnoj književnoj kritici „oko kamere“ je podesna metafora za izražavanje sveznajućeg položaja nekog obezličenog pripovjedača, ali pisac na raspolaganju ima samo riječi koje bi trebalo da „grade“ oblike i likove. Stoga se mora poslužiti samim riječima i njihovim konotacijama prostranstva i veličine (ako opisuje

pejzaž u realističkom romanu), nebrojivosti (opis blata ili ruševina), kao i nabranjem egzistenata za koje se vidi da postoje na različitim udaljenostima, što stvara iluziju kretanja „sveznajućeg“ oka (Chatman 1980: 105–106). S druge strane, filmsko platno ne tvrdi, nego prikazuje, i gledaočeva pažnja se ne može sa sigurnošću zadržati na određenom egzistentu scene, nego može i odlutati na rub okvira. U prozi se tačno zna koliko predmeta se u nekom prostoru nalazi jer su poimence navedeni, a njihov opis prolazi kroz vrijeme, dok detalje na filmskom platnu trenutno vizuelno sintetisemo (Chatman 1980: 106–107). Prva scena prve epizode u romanu dobija na filmskom intenzitetu samim pripovijedanjem u prezentu, što ostavlja utisak simultanog odvijanja radnje i čitanja o radnji, a kadar za kadrom se mijenja po prostornoj tački gledišta: „Evakuacija se još odvija, ali sve je to predstava. Nema svjetala unutar automobila. Nema svjetla nigdje. Iznad njega grede stare kao gvozdeni kraljevski krevet, i staklo negdje daleko iznad koje će propustiti danje svjetlo. Ali sad je noć. Uplašen je od načina na koji će staklo pasti – uskoro – biće spektakl: pad kristalne palate“ (GR: 3). Ako kamera uglavnom prati jedan lik, njen položaj se mijenja po horizontalnoj i vertikalnoj osi, pošto lik posmatra bočno (automobile) i iznad sebe (kupolu palate koja će se možda srušiti), a i žižna daljina se mijenja u zavisnosti od posmatranog predmeta. Teoretičari filma koji pripadaju sovjetskoj školi, poput Pudovkina i Ajzenštajna, naglašavali su važnost montaže u filmskom izrazu, što je značilo često jukstaponiranje disparatnih kadrova kako bi se postigao dramatičniji efekat kod gledalaca – značajan je primjer montaže masakra na stepenicama u Odesi u *Oklopnjači Potemkin*, kada se smjenjuju široki kadrovi sa brzim snimcima u krupnom planu, emotivno izvedene dijagonalne i horizontalne kompozicije i slično. U većem broju primjera koji bi se mogli filmovati, a iz tog broja treba izuzeti one psihonarativne, i reklo bi se, psihodelične sekvence raznih umnih i zaumnih stanja, „montaža“ kakvu primjenjuje Pinčon uglavnom podsjeća na klasičnu holivudsku, tj. kontinuitetnu montažu narativnih filmova – sistem montaže koji se upotrebljava u cilju održanja stalne i jasne pripovjedne radnje. Zbog ograničenosti prostorom, pozabavićemo se rudimentarnom analizom jedne sekvence sa početka romana, a ti principi će moći da se koriste i za posmatranje drugih sekcija sa sličnom strukturom i realizacijom. Tedi Blout, koji je u stanu Gusara Prentisa zamalo pao sa kreveta, u epizodi 3 prvog dijela dolazi tokom pauze za ručak u Slotropovu kancelariju,

gdje fotografiše njegov radni ugao. Najviše ga zanima mapa Slotropovih ljubavnih podviga, koja prikazuje nasumične afere u Londonu, što bi neki pavlovijanci da povežu sa raketnim udarima Fau-2.

Tedi Blout je na pauzi za ručak, ali danas će ručak biti, fuj, gnjecavi sendvič sa bananama u voštanom papiru, koji nosi unutar stilskog ranca od kengurove kože obavijenog oko nasumičnih potrepština – minijaturne špijunske kamere, teglice voska za brkove, kutijice gospinog bilja, pastila kajenskog bibera i mentola marke „meloidi za mekan glas“, naočare sa dioptrijom zlatnog okvira u stilu generala Makartura, par srebrnih četki za kosu svaka u obliku plamtećeg mača Vrhovnog štaba savezničkih ekspedicijskih snaga, koje mu je majka dala napraviti kod juvelira Garard i koje smatra izvrsnim. (GR: 17)

Od radnji koje se mogu lako prenijeti na platno ističemo nužnost pobližeg prikaza Tedija Blouta, sa mogućim izborom da li se prikazuje plan radnje/akcije ili plan osobe/lika: u prvom slučaju mogao bi biti prikazan u srednjem planu, tj. od glave do pete sa malo prostora iznad glave i ispod nogu, a u drugom bi se mogao vidjeti odmah u krupnom planu (glava i ramena), u zavisnosti od toga da li se paralelno montira kadar nekog sata na kome on ili gledalac provjeravaju vrijeme. Ukoliko bi se predstavljao u okviru nekog eksterijera, to bi se zvalo orijentacijski/temeljni kadar, onaj koji obuhvata veliki ili najvažniji dio ambijenta, što bi značilo da se lik nalazi na ulici i njome hoda, a gledalac jasno vidi građevine i trotoar po kome se kreće. Što se tiče samog sadržaja vojničkog ranca, on bi se morao prikazati nekom vrstom flešbeka, ako bi se „režiser“ uopšte i odlučio na to da predstavi nevažne sitnice za kinematografiju. U prozi su ovakva detaljna nabranjanja povoljno sredstvo za postizanje namjerno opterećene forme i često su sama sebi cilj, ali film ih ne bi istrpio u broju od stotina i stotina koliko ih se javlja u *Dugi gravitacije*.

Njegov cilj ovog mokrog zimskog jutra je jedna siva kamena gradska kuća, ni dovoljno velika ni dovoljno značajna da se pojavi u bilo kojem vodiču, zabačena tik van pogleda sa Grosvenor skvera, donekle van zvaničnih ratnih linija

i koridora po prestonici. Kada se desi da pišaće mašine začute (u 8:20 i drugim mitskim trenucima), i nema letova američkih bombardera na nebu, a automobilski saobraćaj nije pregust u Oksford stritu, možete čuti kako zimske ptice napolju cvrkuću, zauzete na hranilicama koje su djevojke postavile. (GR: 17)

Pisac ponovo postupa slično filmskom režiseru kada objašnjava kuda se Blout zaputio – u ovom kadru trebalo bi da bude sasvim drugi ambijent (ako je u prvom ijedan i zamišljen za prikazivanje), tj. kuća koju narator još uvijek ne imenuje, nego samo približno stavlja u blizinu definitivnog trga. Moguće je zumirati kameru sa plana dalekog totala (udaljenost objekta oko 200 metara) na total (udaljenost objekta oko 30 metara), ili početi od ovog drugog, no pomen Grosvenor skvera navodi na čvršću pretpostavku da bi kamera ipak pošla od šireg plana ambijenta. Nekoliko dodatnih kadrova upotpunilo bi predstavljanje Bloutovog ukupnog okruženja, sa sasvim drugačijim uglom kamere, zbog odsustva bombardera na nebu (najvjerovatnije daleki total) i slabijeg saobraćaja u obližnjoj ulici (total, ako se nalazi na ćošku ulice kojom tada prolazi manje automobila). Čin postavljanja hranilica bio bi suvišan jer se podrazumijeva da ih je ugradio neko iz ustanove prisutne u kadru, ali bi se ptice mogle prikazati u opštem planu sa drvećem, a zatim u krupnijem planu kako sjede na granama i zoblju zrnevlje.

Kamene ploče su klizave od izmaglice. Sada je mračna, tvrda, duvana željna, glavoboljom ispunjena, dispeptična sredina dana, milion birokrata marljivo plete planove smrti a neki od njih toga su čak i svjesni, mnogi su otprilike sada već na drugoj ili trećoj krigli ili čaši za viski, što ovdje stvara izvjesnu očajničku auru. Ali Blout, koji prolazi kroz ulaz sa vrećama sa pijeskom (provizorne piramide podignute da bi štaviše zadovoljile potomke radoznalih bogova), ne osjeća ni trunku toga: suviše je zauzet prebiranjem prihvatljivih izgovora ukoliko se desi da ga uhvate, u stvari, i neće, znate.... (GR: 17)

Prva rečenica bi se prikazala možda sa visine Bloutove glave, pomoću subjektivnog kadra (kao da gledalac prati kretanje lika) ili pomoću kadra tačke gledišta (engl. *point of view shot*, kada izgleda da posmatrač vidi sav ambijent kroz „oči“ lika) – druga

mogućnost je srednji plan lika okruženog vlažnim pločama, ali bi se takva površina morala pokazivati odozgo da vidimo koliko su ploče u stvari vlažne. Drugu rečenicu po redu vrlo je teško vizuelno predstaviti, jer spada u neuhvatljivu percepciju unutrašnjih utisaka o tom danu, i može pripadati kako sveznajućem pripovjedaču tako i liku Bloutu.

Djevojka za glavnim pultom, pucka balon od žvake, dobra duša iz Pomoćne teritorijalne službe sa naočarama, daje mu znak da se popne. Vlažni vuneni ađutanti koji idu na štabne sastanke, u klozet, na sat ili dva svojskog opijanja, klimaju glavom, u stvari ga i ne videći, dobro je znano lice, drug onog kako se zvaše, ekipa sa Oksforda zar nisu, taj poručnik radi niz hodnik u uredu SAV KLIZAV JE TE straže zaSJENJEne.... (GR: 17)

U ovom kadru se zbivanja odvijaju u enterijeru, i kamera prati Blouta, vjerovatnije subjektivno nego na način POV (mnoge scene u obavještajnim filmovima upravo i sadrže likove koji užurbano hodaju, a kamera ih prati glatko i u stopu). Takav kadar se naziva *tracking shot* ili u domaćoj tehnici *far* (od njem. *Fahraufnahme*), a dok se pozdravlja sa recepcionerkom, i kasnije dok mu pogled skreće sa jednog na drugog oficira i podoficira, režiser bi naredio da kamera istovremeno i ide u vožnji i švenkuje (skreće na lijevu ili desnu stranu). Akter koji se okreće motiviše švenk kamere prema prostoru u kome se nalazi osoba koja je bila uzrok reakcije (Eridžon 1998: 348). U ovom kadru bilo bi dosta skretanja oka kamere sa jedne na drugu stranu, a moguće je da bi se režiser odlučio za američki plan Blouta, tj. prikazao ga od koljena naviše, i to u ovom slučaju otpozadi. Koliko god navedene replike u tekstu bile teško razumljive jer potiču od ljudi koje ne vidimo opisane, u filmu bi se jasnije vidjelo da ti glasovi dolaze od nekih egzistenata, a ne od Blouta (u narativnom tekstu njih samo registruje njegova svijest, bez pripovjedačevog konteksta odakle dopiru). Što se tiče naziva organizacije, on u originalu glasi ACHTUNG, i taj šaljivi akronim predstavlja ustanovu Allied Clearing House, Technical Units, Northern Germany – ovdje za nuždu glasi SAVeznički KLIrinski ZAVod, JEdinice TEhnike, SJEverna NJEmačka, u malo proširenom frazeološkom kontekstu.

Centralni događaj u romanu (ukoliko se ovom djelu može odrediti neko aksiološko središte) mogao bi se tražiti u lansiranju rakete 00000, koje Slotrop ne uspijeva da spriječi – i sama njegova misija bila je da pronade tajna dokumenta o raketi i S-napravi koja takođe postoji u samo jednom primjerku, izrađenom za to neponovljivo i jedino lansiranje. Kako baulja kroz Zonu, tako gubi i zanimanje za žene, pa ga u posljednjim susretima zatičemo i u društvu sa prijateljski nastrojenom krmačom (Schachterle 1992: 265). Dok skuplja fragmenat po fragmenat tajne o projektilu, sve više se rastače u paranoji da je prodat i uslovljavan kao zamorče IG Farben i doktora Jamfa, da bi prešao u suprotnost, raspršene misli da više ništa nije povezano ni sa čim. Kompozicija „filma“ o Slotropu sadrži temeljnu ironiju u tome da ovaj parodijski špijun uopšte ne ugleda famozno lansiranje o kome se govorka na više mjesta, i da mu to „režiser“ i ne dodijeli kao narativnu funkciju, ali samom čitaocu koristi da vidi ispaljivanje rakete neometano ikakvom Slotropovom percepcijom, već duboko sumnjivom u mjesecima poslije Dana pobjede u Evropi.

Ovaj događaj se pominje na dosta mjesta u romanu, ali se većina pomena temelji na indirektno stečenim informacijama, ne na neposredno viđenom i opaženom zbivanju, tako da Pinčon oko „nulte tačke“ koja se sastoji iz lansiranja jedinstvene rakete sa ljudskom žrtvom na Uskrs 1945. godine, ili datumski 1. aprila (na Dan budala) obrazuje nekoliko orbita znanja, daljih ili bližih, u zavisnosti od fokalizatora i svjedočenja događaju. Ironija se opet očituje u tome što je najudaljeniji od izravnog izvještavanja o raketi sa materijalom Imipoleksom G upravo Slotrop, koji smatra da su ga na tom materijalu uslovljavali u djetinjstvu i da je stoga povezan sa raketom nekom predeterminisanom vezom.

Jedan od prvih u sižeu koji razmišlja i prebire po uspomenama na lansiranje upravo je inženjer Pekler, koji se u obimnoj analepsi prisjeća dešavanja od oko 1929. pa do neposredno pred jul 1945; u jednoj etapi plovidbe po ličnoj istoriji priziva pred oči susret sa Vajsmanom, koji je malo ranije iščezao sa vidika. U proljeće ga je opet sreo, uzrujanog, i od njega dobio zadatak da modifikuje jednu raketu: „Odmah je znao da ga je Vajsman za ovo čuvao: ovo će biti njegova 'naročita sudbina'“ (GR: 431). Pekler je uradio plastičnu kapsulu, a uređaj koji je u nju imao da se stavi niko u Nordhauzenu nije

vidio, tako da od inženjera čitalac ne saznaje ništa o samom toku i izgledu apokaliptičnog događaja.

Nekoliko dana poslije Peklerove reminiscencije, Slotrop se nalazi na brodu *Anubis* koji plovi ka Baltiku, i tu se upoznaje sa pouzdanijim fokalizatorom događaja: Margeritin muž Mikloš Tanac s njom je zabavljao SS trupe i bio na nekim raketnim poletištim. Njegov opis te radnje je dat sa što manje glagola, a što više slikovitih izraza: „Da, napunjena, živa, spremna za ispaljivanje....sedamnaest metara visoka, uzdrhtala....a onda fantastična, muževna rika“ (GR: 465). U takvim odlomcima čitalac se pretvara u gledaoca i zamišlja slike prizvane iz svjedokove priče, ali samo nekoliko detalja datih generički ne zadovoljavaju Slotropovu znatiželju koliko je misterija jedinstvenog projektila pobuđuje. U oluji koja i Slotropa i Tanaca baca sa palube, Tanac se izvlači na obalu i luta do mjesta naseljenog nekadašnjim logorašima iz Dore; Vajsmanov uticaj im je isuviše dobro poznat, i pomen tog imena obespokoji ga, prizvavši u sjećanje scenu sa aluzijom koja daje važan detalj u sklapanju tkiva priče o raketi: „Ono što mu smeta je *što ga uopšte podsjećaju* – podsjećaju da nije čuo ni riječi, od onog podneva na Lineburškom vresištu kada je 00000 ispaljena, o Blicerovom statusu – živ ili mrtav, moćnik ili bjegunac“ (GR: 667, kurziv u originalu).

Tandem Margerita i Tanac nalazio se neko vrijeme sa Vajsmanovom baterijom u Holandiji, koja je prekomandovana na Lineburško vresište i ispalila jedinstvenu raketu; Margeritino svjedočenje ukazuje i na sve viši stepen ludila kod Vajsmana: „Blicero je bio lokalno božanstvo. Čak mu ne bi trebao ni komad papira. Ali htio je da svi ostanemo. Dao nam je ono najbolje čega je bilo, krevete, hranu, alkohol, drogu. Nešto je bilo u planu, uključivalo je dječaka Gotfrida, što je bilo nepogrešivo kao miris smole, prvo što se osjeti u ona plava magličasta jutra. Ali Blicero nije htio ništa da nam kaže“ (GR: 485) Ona ne zna šta se sve zbilo sa raketom, pa napominje: „Stalno zaboravljam da pitam Tanaca šta se desilo sa Gotfridom. Tanacu su dozvolili da ostane sa baterijom“ (GR: 486). Tako se Margerita nalazi po obavještenosti blizu inženjera Peklera, pošto su oboje sretali Vajsmana intenzivno u nekim vremenskim periodima, ali oni ne mogu služiti kao fokalizatori ispaljivanja rakete – naprosto ga nisu vidjeli, a jedini svjedok koji je ostao da priča priču upravo je Tanac.

Slotrop je po logici pripovjednog sklopa bio van fizičkog poprišta zbivanja sa raketom 00000, pa o tome zna i manje nego Tanac, Greta i Pekler, a i manje nego čitalac; ipak, i njegovo akumulirano znanje iz prve i druge ruke od koristi je u daljoj dijezi, budući da početkom avgusta 1945. obavještava Namibijce o približnoj lokaciji ispaljivanja projektila, kako bi oni načinili protivtežu Nijemcima i ispalili svoju raketu sa brojem 00001:

„I nije rekla gdje.“

„Samo 'Vresište'. Vidi možeš li naći njenog muža, Mikloša Tanaca. Možda je zaista vidio lansiranje, ako ga je bilo. Otprilike tada se desilo nešto neuobičajeno, ali nikad nisam uspio da saznam šta.“ (GR: 562)

Tanaca sudbina vodi krajem ljeta da se potuca po vozovima raseljenih lica nekoliko nedjelja, da mu ukradu cipele i da se razboli od groznice, kada mu se dešava paradoks, nipošto jedini koji se zbiva u romanu:

Malo-pomalo mu se razbistruje sjećanje na ono posljednje lansiranje rakete na Vresištu. Vrućice vatrom obrađuju, bol uklanja nečistote. Stalno se vraća jedna slika – blatnjavo smeđa gotovo crna očna jabučica koja odražava vjetrenjaču i reckavu končanicu grana drveća u silueti....vrata sa strana vjetrenjače brzo se otvaraju i zatvaraju, kao nezakračunati kapci u oluji.... (GR: 670)

U ovoj deliričnoj sekvenci kroz Tanacov um uglavnom promiču slike, a ne toliko verbalne obrade šta koji detalj predstavlja i koju ima funkciju, na koji način on sve više liči na antropomorfnu filmsku kameru; čitalac ipak ne prima samo objektivne slike, jer se Tanac preispituje da li se na Lineburškom vresištu nalaze ikakve vjetrenjače:

Čudno (da ne odsiječemo ovu sliku, ali) zaista čudno, shvatite, nema vjetrenjača na Lineburškom vresištu! Tanac se čak i munjevito osvrnuo oko sebe samo da se uvjeri, jok, nema vjetrenjača, OK, pa, kako to da Blicerovo oko, koje gleda na Vresište, odražava vjetrenjaču, ha? (GR: 670)

Prikaz objekata vrvi od metajezika fotografije i filma, i služi kao sirova građa iz koje čitalac ima da razabere stvarnu uzročno-posljedičnu vezu odakle dolazi koji sloj sjećanja: vjetrenjača je sigurno prizor iz Holandije, a Blicerovo oko zastrašujuće izražava (prije nego odražava) njegovu viziju budućnosti u trenucima apokalipse koju stvara ispaljujući raketu 00000; i sama Margerita je u njegovim očima, dok je bila izdvojena od Vresišta u fabrici, vidjela kapilare vukodlaka i regresiju u pagansku prošlost.

U devetoj epizodi četvrtog dijela vještica Geli Triping lunja za ljubavnikom crvenoarmejcem, i njeno sjećanje na to što je klečala pred vragom Panom nadovezuje se na analepsu sa Gotfridom koji kleči pred Vajsmanom oko 21. marta, deset dana pred lansiranje rakete, dok ovaj propovijeda o Potonjem grijehu, ne Prvobitnom. Ni ovdje ne postoji dovoljno uvjerljivih detalja da zaista povjerujemo da je prikazan stvarni događaj, jer viziji lika ograničenog znanja i iskustva ne može se pristupiti sa objektivnog stanovišta – ona metaforički povezuje Pana sa Vajsmanom/Blicerom, pa može odlutati u mnoge od mogućih svjetova u kojima je dovoljna jedna arhisema pa da poveže bilo koji entitet A sa nekim entitetom B. Ni u ovoj viziji ne postiže se ubjedljivost najobuhvatnijeg plana kamere koja treba da objektivno zabilježi apokaliptični događaj, bez nepouzdanih filtriranja kroz traumatizovano ljudsko pamćenje ili još nepouzdanije čarobnjačke vizije.

Najpotpuniji prikaz lansiranja rakete 00000 nalazi se na samom kraju romana, u poglavlju gdje se naracija rastače na šesnaest podepizoda; dok Namibijci u septembru spremaju svoj projektil za ispaljivanje, čitalac kroz analepsu saznaje šta se dogodilo na Uskrs na istom vresištu: Gotfrida je za mistično-pagansko žrtvovanje pripremio Vajsman, kako bi prekinuo krug smrti i zaraze, kako bi sebe, „oca“, sjedinio sa dječakom, „sinom“, u ljepotu kao onu između muža i žene, da se i on i dječak, i smrt i život sjedine u ozarenost budućih stvari (*GR*: 723–724). Plan koji bi pokrivala kamera iz Gotfridove perspektive vrlo je uzak i čudan – on se nalazi obložen Imipoleksom u pogonskom stadijumu rakete 00000, i vrlo se malo može vidjeti šta ga okružuje u kapsuli, to bi se najvjerojatnije prikazalo kao POV kadar, a već u narednom odlomku saopštava nam se da je „dan napolju je leden a žrtva lagano obučena, ali unutra se osjeća toplo“ (*GR*: 754). Taj plan bi najvjerojatnije bio total, a možda bi trajao nekoliko sekundi, da i gledalac shvati gdje se lik nalazi. Kada se vratimo na prikaz njega u pokrovu, čujemo i glasove

izvan kadra, što je moćno sredstvo za postizanje višestrukih uticaja odjednom, u ovom slučaju, angažmana različitih osjetila. U jednom od narednih fragmenata vraćamo se na lansirno mjesto (prije njega se prikazuje bioskop „Orfej“ u Los Andelesu oko 1970. godine), i posmatramo odlazak punilaca u šumicu, a Vajsmána u komandni kamion; snimci eksterijera prikazivali bi plan total, a snimci enterijera, ukoliko se sva trojica manipulanata nalaze u liniji i gledaju u istu ravan, zahtijevali bi spoljne kadrove, sa izmjenom krupnih i srednje krupnih planova (što je samo jedna od mogućnosti filmovanja ovog kadra). Posljednji trenuci procesa izgledaju ovako: „Štocovi’ utikači leže oprljeni na zemlji, valjajući se u talasu plamena. Na gravitacionom punjenju, plamen je svjetložut. Tada turbina kreće da riče. Plamen iznenada poplavi. Njegov zvuk narasta do pune jeke. Raketa ostaje još tren na čeličnom postolju, a onda polako, drhteći, ljutito silna, počinje da se podiže.“ (GR: 758) Ova sekvenca bi se sastojala od sljedećih kadrova: prikaz utikača na zemlji u krupnom planu, zatim prikaz izduvnika u krupnom planu, a samo odvajanje rakete iziskivalo bi malo širi, opšti plan, da se vidi sva njena visina i stekne pravi osjećaj kretanja.

Cjelokupno lansiranje rakete 00000 postepeno i fragmentarno se posreduje čitaocu, uz neizbježne anahronije u siže, i različite tačke gledišta i pouzdanost fokalizatora – u višestrukoj unutrašnjoj fokalizaciji daje se jedan događaj prikazan više puta, i svaki put stičemo novo saznanje o prvobitnoj radnji, sklapajući sastavne komponente njene fabule kroz siže. Na kraju prisustvujemo ritualu spajanja vrhunske, bolje rečeno, futurističke tehnologije sa istupanjem iz strašne izvjesnosti i cikličnosti istorije; kako se Fau-2 bliži orbiti i vršnoj tački putanje, tako mu sveobuhvatni enciklopedijski diskurs romana omogućava da prevlada ograničenja shvatanja vremena i prostora, da pređe na (dotada nevidljivi) okvirni nivo naracije i ustremi se na drugi kontinent četvrt vijeka kasnije, tokom rata drugog intenziteta po imenu Hladni, vođenog između nekadašnjih saveznika. Ta konačna raketa po mišljenju nekih kritičara predstavlja nuklearnu bojevu glavu koja signalizira kraj zapadne civilizacije u širem smislu (Malewitz 2014: 94), a bioskop „Orfej“ služi da se uporedi sa starim pozorištem naše civilizacije. Kada se filmska rolna prekine, publiku pozivaju da pjeva, u svojevrsnoj anesteziji od shvatanja šta će se desiti – „sve je to predstava,“ kako pripovjedač i otvara roman, aludirajući na bioskop kao bjekstvo od realnih pitanja; i dok pada u apsolutnoj

tišini, znamo da će razoriti stari bioskop, a s njim i ostatke naše civilizacije (Tanner 1982: 90).

Apsorpcija mogućnosti raznih nevjerovatnih i apsurdnih događaja u *Dugi gravitacije* otišla je korak dalje od najznačajnijih predstavnika ranije epohe, dijelom zahvaljujući i medijima čijim se metodima u pripovijedanju služi, prvenstveno oslanjajući se na tehničke analogije sa filmom i aludirajući na desetine filmova koji su bili sastavni dio posredovane stvarnosti. Studija poput Holivuda ili Ufe proizvodila su snove za najšire gledalačke mase, a lik režisera Gerharda fon Gela zadužen je da neumorno proizvodi nove projekte iluzije, koja se brzo prihvata kao empirijski „stvarna“ (Smith 1982: 17). Kada ovaj prepredenjak prihvati angažman od Britanaca da snimi propagandni film o crnim komandosima u Njemačkoj, u njihovo postojanje ni on sam ne vjeruje, dok ne sazna da tamo zaista žive: „Moj zadatak je [...] da posijem u Zoni sjeme stvarnosti. To zahtijeva istorijski trenutak, a ja mu mogu samo biti sluga. Moje slike nekako su izabrane za ovaploćenje. Ono što mogu učiniti za Švarckomandose mogu i za tvoj san o pampama i nebu“ (GR: 388). Teško je naći bolji primjer lika koji tako vatreno slijedi ideju da je simulakrum stvaran, da njegovi likovi sa platna sada vode parakinematografski život, s onu stranu proste tehnike, a pored toga, ne napušta ga ni vizoionarski zanos da će se život u budućnosti režirati kao film, kada „film bude dovoljno brz, oprema džepne veličine i lagana i po narodnim cijenama, svjetla i strele nepotrebni, onda...onda...“ (GR: 527) Kada se početkom avgusta Čičerin nađe na Lineburškom vresištu u potrazi za Namibijcima, ugleda čudo neviđeno, jer nije svjestan u kojem okviru realnosti nepoznata grupa ljudi funkcioniše: došao je na scenu budućeg filma *Martin Fijero*, koji režira Fon Gel po epu Hosea Ernandesa (šp. José Hernández) iz XIX vijeka, i ugledao pripadnike desetak nacionalnosti kako učestvuju u umjetničkom projektu i obavljaju neuporedivo više radnji na znatno manjem prostoru nego u „stvarnosti“. Posvećenost režisera parakinematografskoj dimenziji umjetničkog djela odlično se vidi i po pravim zgradama umjesto scenografije, a i po tome što će statistima biti dozvoljeno da tu i ostanu ako žele; poslije onako kataklizmičnog sukoba, mnogi ljudi/glumci zaista će uroniti u „kulise“ radi više fantazija o tome „kako je dom izgledao prije uništenja, i nekog sna o tome da negdje dođu“ (GR: 613). Kao i ciklični spoj početka i kraja romana, koji podvrgavaju sumnji pojmove uzroka i posljedice, pa i pojma linearnog i nepovratnog

vremenskog toka, spoj totalizirajućih sistema sa eshatološkom misijom i proizvoda masovne kulture navodi čitaoca na neprekidno preispitivanje da li jedna komponenta uopšte može bez druge.

8. ZAKLJUČAK

Kada se obrađuje cjelokupan korpus pisca koji je autor 5000 stranica teksta, samo po sebi se već postavlja pitanje savladivosti i kontrolabilnosti tog proznog opusa, a posebno kada se u toku rada pojave dva nova romana i unesu promjene u shvatanje svih prethodnih djela zbog nužnog poređenja s njima po više osnova – zanimljivosti avanture, provokativnosti teme, složenosti ili ekonomičnosti jezičkog izraza, političke angažovanosti ili eskapizma, čime se spisak nipošto ne završava. Tomas Pinčon se danas (kao i u manjoj mjeri još sedamdesetih godina) u matičnoj zemlji vrlo često posmatra kao angažovani promislilac savremenih ili nedavnih političkih zbivanja i s njima povezane (sveprisutne) paranoje, što omogućava vrlo široko polje djelovanja za analitičare ovakve orijentacije, reklo bi se, eksterne ili kontekstualne za samu književnost kao lijepo pisanje. Ova analiza se, međutim, kretala drugim putem, možda manje popularnim, prvenstveno zato što se ne bavi ideološkom potkom njegovih djela, koja se za istraživanje zainteresovanim čitaocima lakše otkriva već poslije nekoliko pročitanih članaka, budući da se svaki njegov roman može smjestiti u kontekst stvarnog historijskog svijeta i uporediti sa njegovim opisom u produkciji najegzaktnije humanističke nauke, tj. historiografije.

Uvod u tezu može se posmatrati kao smještanje pisca u nekoliko glavnih okvira: biografski, detektivski i enciklopedijski, od kojih se samo prvi rukovodi metodologijom što tvrdih dokaza o tome gdje je koji period života autor proveo ili provodi. O osobi čije su se knjige prodale ukupno u milionima primjeraka ne zna se gotovo ništa, pa je svaki detalj analogan sklapanju neke cjeline tajanstvene fikcije da bi se zadovoljila radoznalost amaterskih biografskih istraživača. Daje se kraći pregled tradicije novije detektivske proze na engleskom jeziku, počevši od Poa, sa osnovnim narativnim i tematskim karakteristikama koje tu prozu (uglavnom kraću) krasi od njenog zasnivanja. Uvod se završava sažetom potpoglavljem o enciklopedijskim oblicima, djelima koja sažimaju većinu pogleda na svijet u historijskom presjeku jedne nacije, ali postaju nacionalni „epovi“ tek po isteku nekoliko decenija, pošto nacija u trenutku njihovog nastanka još ne može prepoznati kojim sve horizontima sama raspolaže. Ta kategorija je nužna za

pominjanje zato što uz *Božanstvenu komediju*, *Gargantuu i Pantagruela*, *Don Kihota*, *Fausta*, *Mobi Dika* i *Uliksa* rame uz rame stoji i Pinčonova *Duga gravitacije*.

Disertacija se bavi unutrašnjom strukturom Pinčonovih osam romana i jedne zbirke pripovijedaka, i za najširu metodologiju uzima obrasce iz klasične naratologije, od nekih autora iz bogate plejade naučnika koji su se univerzumom pripovijedanja bavili od oko 1914. godine pa do sredine osamdesetih – uopšteno uzev, iz vrlo bogatog polja čijim predstavnicima je zajednička crta bilo bavljenje prvenstveno tekstom, a ne toliko pošiljaocem ili primaocem poruke. Daje se opširan pregled glavnih pripovjednih teorija od ruskog formalizma, preko Vladimira Propa, francuskog strukturalizma, Bahtinove polifonije, čikaške retorike, ruske semiotike, Ženetovih aspekata pripovijedanja, pogleda Dorit Kon na svijest, uz mimogredne napomene o još ponekom autoru. Na kraju poglavlja se, različitosti radi, kratko predstavljaju neki postulati Monike Fludernik o takozvanoj prirodnoj naratologiji, nastali na osnovu njenog bavljenja kognitivnom naratologijom. Iz samog korpusa i obima metodologije vidi se da istraživanje ovakvog pisca po svim teorijskim osnovima može trajati decenijama, i da ga može obavljati cjelokupan institut zadužen za ovakvu nauku, ali se postavlja i pitanje čemu bi služila takva totalna pripovjedna enciklopedija jednog pisca osmotrenog sa desetak gledišta – obim tog orijaškog posla oduzeo bi mu i dosta smisla, te je na mjestu primjedba jednog od začetnika postmoderne da bi totalna biblioteka, sastavljena od nasumičnih rekombinacija alfabetskih simbola, zauzela astronomske dimenzije i brkala sve kao neki pomamni bog (Borges 2001: 216). Stoga je potrebno odabrati reprezentativne uzorke opusa ovog pisca i na relativno sagledivom odsječku teksta pronaći i opisati neke zakonitosti u njegovom pripovjedačkom stilu.

Za mikrostilističku analizu Pinčona u prvoj fazi odabran je korpus njegovih šest priča od ukupno 200 stranica, a metodološki obrazac je nađen u teoriji Borisa Uspenskog, tačnije, u *Poetici kompozicije*, najobuhvatnijoj studiji problema tačke gledišta u naratološkoj struci. Analizirane su desetine primjera koje su zahtijevale pomno čitanje i koncentraciju na svaku rečenicu, klauzu i sintagmu da bi se odredila prava karakteristika date jedinice – tačka gledišta se, shodno teorijskom opisu Uspenskog, javlja na ideološkom planu (psovke, konvencionalna i ironična nazivanja, poređenja i ubjeđenja), na frazeološkom planu (nestandardne apelacije, strani jezici, veliko početno slovo,

morfološke igre, citati, pozajmljenice), na prostorno-vremenskom planu (pripovjedač vezan za lik, pripovjedač iz ptičje perspektive, naizmjenično vezan za više likova, retrospektivne vremenske tačke gledišta ili sinhronne vremenske tačke gledišta), na psihološkom planu (objektivno predstavljanje činjenica ili subjektivno predstavljanje doživljaja, unutrašnji uvid uglavnom vezan za jednog junaka, a svi nedominantni likovi opisani kroz vizuru glavnog posmatrača ili samog naratora), kao i na kombinovanom planu – kada se stavovi lika i naratora ne podudaraju i vidi se fluktuacija između ideologije lika i pripovjedača, ili kada se daju misli istog lika iz različitih perioda njegovog života.

Naredno poglavlje se bavi postulatima Žerara Ženeta iz poznate studije *Rasprava o pripovijedanju*, i to vremenskim osobinama pripovjednih tekstova (fr. *écits*), u tri glavne grupe – redosljed (fr. *ordre*), trajanje (fr. *durée*) i učestalost (fr. *fréquence*), u zavisnosti od toga kako se oni odnose prema hronološkom poretku (fr. *histoire*), koliko traju u pripovijedanom (engl. *story time*) i u pripovjednom vremenu (engl. *discourse time*), i koliko se često dešavaju (broj pominjanja nekog događaja može biti različit od broja njegovih zbivanja). Roman *V.* je vrlo zahvalan tekst za izučavanje anahronija i alternacija u odsječcima vremena koji se smjenjuju po obrascu 1955/56–neka druga godina, a *Vajnlend* pokazuje primjetno dugačku egzocentričnu anahroniju vidljivu kroz priču o životu majke mlade junakinje, koju djevojčica nikad nije srela. Ukratko, na njegovom primjeru, na *Objavi broja 49* i *Mejsonu i Diksonu* analiziraju se analepse i prolepse, interne, eksterne i mješovite, homodijegetičke i heterodijegetičke, predstavljene širokom lepezom primjera. Druga sekcija se tiče pojava trajanja, tj. odnosa diskurzivnog vremena i vremena priče, u nekoliko vidova: sažetak – diskurzivno vrijeme < vrijeme priče; scena – diskurzivno vrijeme = vrijeme priče; pauza – diskurzivno vrijeme = n, vrijeme priče = 0; elipsa – diskurzivno vrijeme = 0; vrijeme priče = n, za koju je odabrana *Objava broja 49*. Treća se tiče odnosa između broja puta za koji mislimo da su se događaji desili u svijetu priče i broja puta koji su pripovijedani (učestalost), za šta je je odabran roman *Protiv dana*, u kome se i jedna tematska nit zasniva na smjeni paradigmi u fizici s početka XX vijeka, kada su svaka sa svoje strane spektra relativnost i kvantna mehanika pomjerile shvatanje jedinstvenog kontinuuma. Binarno gledano, i ovdje se nalaze dva para osnovnih mogućnosti: 1) prepričavanje jednom onoga što se desilo

jednom, 2) prepričavanje n puta onoga što se desilo n puta, 3) prepričavanje n puta onoga što se desilo jednom i 4) prepričavanje jednom onoga što se desilo n puta, a glavne karakteristike učestalosti su djeljive po odsječcima vremena koje obilježavaju: 1) determinacija – pokazatelj granica nekog niza (npr. ljeto 1890. godine, od kraja juna do kraja septembra), 2) specifikacija – ritam ponavljanja događaja u nizu (npr. svakog četvrtka tog ljeta) i 3) ekstenzija – sintetično trajanje jedinice koja se u vidu *četvrtka* može protezati na 24 sata, ili od ustajanja do odlaska na spavanje.

Peto poglavlje naratološkog prosedea zasniva se na najneuhvatljivijoj karakteristici pripovjednih tekstova, koju obično zovu implicitni autor, u najkraćim crtama, on se nalazi ispod nivoa empirijskog autora (i njegovog parnjaka, empirijskog čitaoca), osobe od krvi i mesa koja naratologe ne zanima, ali iznad pripovjedača, naratera i likova u tekstu. To je ona instanca koja svojim nevidljivim djelovanjem omogućava pripovjedaču da se ponaša jedinstveno za svako djelo, da bude informisaniji ili neobavješteniji, da daje širi ili užu dijapazon opšteg, ironičnog, familijarnog ili ciničnog komentara, da stoji na bližem ili daljem odstojanju. Za korpuse ekscerpiranih uzoraka poslužili su romani *V.*, *Vajnland*, *Mejson i Dikson* i *Skrivena mana*, da bi se što manje djela preklapalo u različitim kategorijama, a opet dobio reprezentativan uzorak.

Sljedeće poglavlje zasniva se na teoriji Dorit Kon o tri nivoa prikaza svijesti po dubini ulaska u um likova: psihonaracija (vide se glagoli svijesti koje proizvodi narator a tiču se aktivnosti u glavi lika), pripovijedani monolog (miješa se deiksa pripovjedača sa vokabularom lika, pa se javlja bogatstvo ambivalencije) i navedeni monolog (misli lika bez ikakvih konferansi i reportativnih glagola, barem u samim rečenicama koje se navode kao primjeri). Za korpus su uzeti najstariji i najnoviji roman (*V.* i *Krvava oštrica*), a opšti zaključak je da se autor lakše i češće služi psihonaracijom, mada je u drugom romanu ima otrpilike koliko i pripovijedanog monologa; navedenog monologa javlja se manje i na početku i na kraju piščeve karijere. Pored Dorit Kon, analiza se koristi i teorijom Meira Sternberga o pet parova suprotstavljenih karakteristika, mimetičkih i dijegetičkih, koji se javljaju u istim odlomcima teksta i doprinose njegovoj stilogenosti, nasuprot tvrdnjama koje bi da klasifikuju djela samo po jednom osnovu.

Posljednje poglavlje analize raspravlja o enciklopedijskim osobinama Pinčonovog najznačajnijeg djela, i fokus proučavanja se donekle mijenja, jer prelazi sa mikroanalize

na izučavanje temeljnih principa ovog složenog romana: paradoksalne suprotnosti kao što su višestruki pripovjedni obrasci naspram tipologije, paranoja naspram vjere, daljinska kontrola naspram milosti, gravitacija naspram Božje volje i tome slično. Kroz putešestvija poručnika Tajrona Slotropa, roman vodi čitaoca od izmišljenih frakcija obavještajnih službi do stvarnih logora za prisilni rad u Njemačkoj, od raketne tehnike do teologije u osvit modernog doba, od paranormalnih eksperimenata nad psihom do hrišćanskog kalendara događaja, i od evropskog horoskopa do tibetanske mandale, od germanske do namibijske mitologije i shvatanja apokalipse u okruženju najsavremenije tehnologije, od mikroskopskog nivoa hemijskih molekula do fanatičnog pavlovljevskog uslovljavanja ljudskih ispitanika. Tekst neprekidno ispada iz obrasca stabilnosti i održivosti zaključaka, tako da sam roman nema završavanje u kome junak spoznaje tajnu, nego se Slotrop rastače pred kraj dijegeze, a već davno prije tog trena naracija se nije mogla isredsrediti na stabilnu epistemu. Izomorfno se dešava rasipanje znanja i značenja u njegovoj potrazi i u čitaočevim očekivanjima, a kaos podivljale tehnologije bez morala ne obuzdava se ni u prikazanom empirijskom svijetu ni u diskursu koji ga prikazuje. Analiza daje neke opšte poglede na karakteristike fokalizacije u prvoj sekciji romana, a detaljno se dijagramom prikazuje fokalizacija koju je osmislio značajni proučavalac Pinčona Stiven Vajzenberger; na osnovu ovoga, prikazana je tabela najdužeg poglavlja u romanu i načini realizacije fokalnih likova u jednoj važnoj reminiscenciji. Poglavlje se završava nekim napomenama o elementima filmske naracije koji bi se mogli primijeniti ukoliko bi se roman posmatrao sa filmskog stanovišta: analiziraju se paragrafi radnje kroz prizmu filmskih planova i kadrova, sa nekim tehnikama statične i pokretne kamere. Centralni događaj u romanu, ispaljivanje rakete 00000, opisuje se kao višestruka fokalizacija, jer ga Slotrop sklapa samo preko svjedočanstava, a čitalac mu prisustvuje na kraju zahvaljujući sveznajućem pripovjedaču, već donekle pripremljen kroz priču fokalnih likova. I on se prati uz neke napomene o tome kakve bi se filmske tehnike mogle primijeniti kada bi ovaj „kinematografski“ prošaran roman neko odlučio da filmuje.

Bogatstvo pripovjednih postupaka Tomasa Pinčona je gotovo nepresušno i kada se posmatra samo po jednom kritičkom ključu, između isto tako bogatih izvora naratoloških škola, a još je nepreglednije kada se stavi pod lupu nekoliko različitih teorijskih obrazaca – tačke gledišta, vremenske analize, implicitnog autora, prikazivanja

svijesti i enciklopedijskog izučavanja. Svaka od ovih škola mogla je biti primijenjena na neki drugi segment korpusa, sa donekle drugačijim mogućim rezultatima, ali se u ovom radu vodilo računa da ekscerpirani primjeri potiču iz više od jednog izvora, kada je to bilo metodološki izvodljivo. Svaki način obrade u mikrostilističkom modusu iziskivao je nedjelje pomnog čitanja i mjesece sistematizacije i analize primjera, uz odbacivanje onih koji nisu bili najreprezentativniji; selekcijom je odbačeno barem dva ili tri puta više primjera nego što ih sadrži disertacija, tako da je za očekivanje da ona daje srazmjerno objektivan uvid u korpus koji zahvata ukupno oko 15 000 narativnih postupaka, ili barem tri po stranici originalne proze. Umjesno je nadati se da tananost i višestranost Pinčonovog modelovanja svijeta kroz razne pripovjedne strategije u ovom radu dovoljno vjerno odražavaju i autorov neugasivi humor iz izvornika, koji već pola vijeka punoćom nagrađuje čitaoce šarolikih interesovanja i obogaćuje im estetsko iskustvo.

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNI IZVORI:

- Smrt i milost u Beču*. Prev. Srđan Vujica. Beograd: Radio B92, 1995.
- V*. Prev. Nina Ivanović Muždeka. Beograd: Čarobna knjiga, 2010.
- Objava broja 49*. Prev. David Albahari. Beograd: Čarobna knjiga, 2007.
- Gravity's Rainbow*. London: Vintage, 2000.
- Vineland*. London: Vintage, 2000.
- Mason & Dixon*. London: Vintage, 1998.
- Against the Day*. London: Vintage: 2007.
- Skrivena mana*. Prev. Nina Ivanović Muždeka. Beograd: Čarobna knjiga, 2011.
- Bleeding Edge*. New York: The Penguin Press, 2013.

SEKUNDARNI IZVORI:

- Abbott, H. Porter (2010a) Closure. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.):
Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge,
pp. 65–66.
- Abbott, H. Porter (2010b) Narration. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.):
Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge,
pp. 339–343.
- Aczel, Richard (1998) Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History*, Vol. 29,
No. 3, Theoretical Explorations, pp. 467–500.
- Aczel, Richard (2010) Voice. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.):
Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London and New York: Routledge,
pp. 634–636.

- Alber, Jan. (2010a) Narrativisation. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 386–387.
- Alber, Jan (2010b) Natural Narratology. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 394–395.
- Andrews, Thomas (2008) *Killing for Coal: America's Deadliest Labor War*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Auerbah, Erih (1968) *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Prev. i pogovor Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1968.
- Bahtin, Mihail (2000) *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Zepter Book World, 2000.
- Baker, John Ross (1973) From Imitation to Rhetoric: The Chicago Critics, Wayne C. Booth, and Tom Jones. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1973), pp. 197–217.
- Bal, Mike (2000) *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković, Beograd: Narodna knjiga, 2000.
- Bandić, Miloš (2001) Parodija. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 570–571.
- Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Barthes, Roland (1981 [1966]) Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, Paris: Éditions du Seuil, pp. 7–33.
- Bennett, Maurice (1983) The Detective Fiction of Poe and Borges. *Comparative Literature*, Vol. 35, No. 3, pp. 262–275.
- Bertens, Hans (1986) The Postmodern Weltanschauung and Its Relation with Modernism. In: Fokkema, Douwe and H. Bertens (eds.): *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 9–51.
- Bloom, Harold (2003) *Thomas Pynchon*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers.
- Boccaccio, Giovanni (1991) *Dekameron*. Prev. Jerka Belan, Sarajevo: Svjetlost, 1991.

- Bohrer, Randall (1983) Melville's New Witness: Cannibalism and the Microcosm–
Macrocosm Cosmology of *Moby–Dick*. *Studies in Romanticism* Vol. 22. No. 1,
pp. 65–91.
- Borges, Jorge Luis (2001) The Total Library. In: *The Total Library: Non–Fiction 1922–
1986*. London: Penguin.
- Brémond, Claude (1981 [1966]) La logique des possibles narratifs. *Communications* 8
(1966), Paris: Éditions du Seuil, pp. 66–82.
- Buell, Lawrence (2014) *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge, Mass. and
London: Harvard University Press.
- Bunjevac, Milan (1978) Uvod. U: *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd: Nolit, 1978,
str. 5–26.
- Burdick, Autumn (2011) *Playing Cosmic Billiards*.
https://solarsystem.nasa.gov/scitech/display.cfm?ST_ID=2320. Datum pristupa:
9. jun 2014.
- But, Vejn (1976) *Retorika proze*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.
- Callender, Craig (2012) Is Time an Illusion? *Scientific American, Special Collector's
Edition: A Matter of Time*, Vol. 21, No. 1, 2012, pp. 15–21.
- Chatman, Seymour (1980 [1978]) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction
and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Clark, Hillary (1992) Encyclopedic Discourse. *SubStance* No. 21.1, 95–110.
- Clerc, Charles (1991) A Thoughtful Thomas Pynchon. *Pynchon Notes* No. 24–25, pp.
125–126.
- Cohn, Dorrit (1981) The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des
Erzählens*. *Poetics Today*, Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and
Perspective in Fiction, pp. 157–182.
- Cohn, Dorrit (1983 [1978]) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting
Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press,.
- Corrigan, Michael (2005) Surprise Birthday Party for Thomas Pynchon. *Pynchon Notes*
No. 52–52, pp. 208–215.
- Cowart, David (2011) *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History*. Athens,
Georgia: University of Georgia Press.

- Culler, Jonathan (2010) Logic of Narrative. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 279–280.
- Dagle, Joan (1975) Soviet Semiotics. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 9, No. 1, pp. 77–80.
- De Bourcier, Simon (2012) *Pynchon and Relativity*. London and New York: Continuum.
- DeJean, Joan (1977) In Search of the Artistic Text: Recent Works by Lotman and Uspensky. *SubStance*, Vol. 6/7, No. 17, Maurice Roche, pp. 149–158.
- Dickens, Charles (1994) *Great Expectations*. London: Penguin.
- Dildy, Doug (2010) *Dambusters – Operation Chastise 1943*. Oxford: Osprey Publishing.
- Dixon, George (1998) The Dixons of Cockfield. Lecture Given to the Darlington Historical Society. <http://www.mdhpp.org/pdf/library/TheDixonsofCockfield.pdf> 14. april 2014.
- Dunlop, C.R.B (1991) Literature Studies in Law Schools. *Law and Literature*, Vol. 3, No. 1, pp. 63–110.
- Dupriez, Bernard (1991) *A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A–Z*. Trans. Albert Halsall. Toronto and Buffalo: Toronto University Press. S.v. Flash–Forward, pp. 191–192.
- Džojs, Džejms (1984) *Portret umetnika u mladosti*. Prev. Petar Ćurčija, Beograd: Rad.
- Džojs, Džejms (2001) *Uliks*. Prev. Zoran Paunović. Podgorica: CID, 2001.
- Đorđević, Miloš (2001) Teorija o sokolu. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 858.
- Eddins, Dwight (1980) *Ulysses: The Search for the Logos*. *ELH* Vol. 47, No. 4, pp. 804–819.
- Einstein, Albert (2006) *The Meaning of Relativity*. London and New York: Routledge.
- Eko, Umberto. (2003) *Šest šetnji po narativnoj šumi*. Prev. Lazar Macura. Beograd: Narodna knjiga.
- Eridžon, Denijel (1998) *Gramatika filmskog jezika*. Prev. Marko Babac. Beograd: Univerzitet umetnosti i Studentski kulturni centar.
- Fernández–Morera, Darío (1993) Chivalry, Symbolism and Psychology in Cervantes' Knight of the Green Cloak. *Hispanic Review*, Vol. 61. No. 4, pp. 531–546.

- Fitzpatrick, Kathleen (2006) *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Flaker, Aleksandar (2001a) Motivacija. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 488–489.
- Flaker, Aleksandar (2001b) Ruski formalizam. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 734–735.
- Fludernik, Monika (2005 [1996]) *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
- Fludernik, Monika. (2010a) Speech Representation. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 558–563.
- Fludernik, Monika (2010b) Time in Narrative. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 608–612.
- Fokkema, Douwe (1986) The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. In: Fokkema, Douwe and H. Bertens (eds.): *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 81–98.
- Forster, Edvard Morgan (2002) *Aspekti romana*. Prev. Nikola Koljević, red. Svetozar Koljević. Novi Sad: Orpheus.
- Foucault, Michel (2001) Des Espaces autres. In : Foucault, Michel: *Dits et écrits*, Vol. 2, Paris: Gallimard, pp. 1571–1581.
- Frank, Lawrence (1995) The Murders in the Rue Morgue: Edgar Allan Poe's Evolutionary Reverie. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 50, No. 2, pp. 168–188.
- Frey, John R (1965) [Untitled review of *Typische Formen des Romans*] *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 64, No. 4, pp. 779–780.
- Gavins, Joann (2010) Scripts and Schemata. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 520–521.
- Genette, Gérard (1966) Figures. In: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 205–221.

- Genette, Gérard (1972) *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, str. 67–273.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gibson, James (2008) Intolerance and Political Repression in the United States: A Half Century after McCarthyism. *American Journal of Political Science*, Vol. 52, No. 1, pp. 96–108.
- Gorrara, Claire Jacqueline (2003) Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French Roman Noir. *The Modern Language Review* Vol. 98, No. 3, pp. 590–601.
- Goulet, Andrea (2005) Curiosity's Killer Instinct: Bibliophilia and the Myth of the Rational Detective. *Yale French Studies*, No. 108, Crime Frictions, pp. 48–59.
- Grant, Kerry (2001) *A Companion to V*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Greene, Philip (1967) Point of View in *The Spoils of Poynton*. *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 21, No. 4, pp. 359–368.
- Grodal, Torben (2010) Film Narrative. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 168–172.
- Hadley, Mary (2004) Detective Fiction. *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, Vol. 1, ed. Jay Parini, Oxford: Oxford University Press, pp. 359–365.
- Hamburger, Kete (1976) *Logika književnosti*. Prev. i predg. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit.
- Hartnett, Michael (1989) A High School Record for Disturbing the Peace. *Pynchon Notes*, No (20–21), pp. 115–120.
- Hassan, Ihab (1982 [1972]) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Haynes, Christine (2005) The Politics of Publishing During The Second Empire – The Trial of *Madame Bovary* Revisited. *French Politics, Culture & Society*, Vol. 23, No. 2, pp. 1–27.
- Heise, Ursula (1997) *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Herman, Armin (2005) *Stvaranje nove fizike*. Prev. Branislav Matejić. Beograd: Građevinska knjiga.
- Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.) (2010) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge.
- Herman, David (2010a) Extradiegetic Narrator. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, p. 156.
- Herman, David (2010b) Intradiegetic Narrator. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 261.
- Herman, Luc and B. Vervaeck (2008) Didn't Know Any Better: Race and Unreliable Narration in "Low-Lands" by Thomas Pynchon. In: D'Hoker, Elke and G. Martens (eds.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, pp. 231–246.
- Herman, Luc (2010) Encyclopedic Novel. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pp. 137–138.
- Herman, Luc, and B. Vervaeck (2010) Postclassical Narratology. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 450–451.
- Hoking, Stiven (2002) *Kratka povest vremena*. Prev. Zoran Živković. Beograd: Alnari.
- Hollander, Charles (1998) Abrams Remembers Pynchon. *Pynchon Notes*, 36–39, pp. 179–180.
- Holquist, Michael (1971) Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction. *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations, pp. 135–156.
- House, Rebecca (1986) Night of the Soul: American Film Noir. *Studies in Popular Culture*, Vol. 9, No. 1, pp. 61–83.
- Ireland, Ken (2010) Temporal Ordering. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 591–592.

- Irwin, John (1986) *Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson*. *MLN*, Vol. 101, No. 5, Comparative Literature, pp. 1168–1215.
- Jahn, Manfred (2010a) Cognitive Narratology. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 67–71.
- Jahn, Manfred (2010b) Focalization. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp.173–177.
- Jahn, Manfred (2010c) Frequency. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge p. 189.
- Jahn, Manfred (2010d) Narrative Situations. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 364–365.
- Jahn, Manfred (2010e) Prolepsis. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, p. 468.
- Johansen, Jørgen Dines (2010) Semiotics. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 522–527.
- Johnson, Jeri (1998) Introduction. In: Joyce, James: *Ulysses*. Oxford and New York: Oxford University Press, pp. ix–lxix.
- Kaku, Mičio (2005) *Ajnštajnov kosmos*. Prev. Katarina i Ana Ješić. Smederevo: Heliks.
- Kallendorf, Hilaire (2002) The Diabolical Adventures of Don Quixote, or Self-Exorcism and the Rise of the Novel. *Renaissance Quarterly* No. 54.1, pp. 193–223.
- Kalvino, Italo (1997) *Zamak ukrštenih sudbina*. Prev. Srbislava Vukov-Simentić, Snježana Marinković. Beograd: Rad.
- Kania, Andrew (2005) Against the Ubiquity of Fictional Narrators. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 1, pp. 47–54.

- Kem, Stephen (2004) *A Cultural History of Causality: Science, Murder Novels, and Systems of Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Kermode, Frank (2000 [1966]) *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Kindt, Tom and H.–H. Müller (2006) *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Kirsch, Adam (2013) Thomas Pynchon Takes on September 11. *New Republic*.
<https://newrepublic.com/article/114675/thomas-pynchons-bleeding-edge-reviewed-adam-kirsch>. Datum pristupa: 27. decembar 2015.
- Konstantinović, Izabela (2000) Predgovor. U: Rable, Fransoa: *Gargantua i Pantagruel*, tom I. Prev. Stanislav Vinaver, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 7–27.
- Levi–Stros, Klod (1982) Struktura i forma. U: Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*. Prev. Mira Vuković, str. 203–238.
- Lévi–Strauss, Claude (2000) The Structural Study of Myth. In: McQuillan, Martin (ed.): *The Narrative Reader*, London and New York: Routledge, pp. 75–81.
- Lodge, David. (1966) The Rhetoric of Wayne Booth. *Critical Survey*, Vol. 3, No. 1, pp. 4–6.
- Lotman, Jurij (1976) *Struktura umetničkog teksta*. Prev. i predg. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Lubbock, Percy. (2007 [1921]) *The Craft of Fiction*. Minneapolis: Filiquarian Publishing.
- Macey, David. (2001) *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin.
- Madsen, Deborah (1999) Family Legacies: Identifying the Traces of William Pynchon in Gravity’s Rainbow. *Pynchon Notes* No. 42–43, pp. 29–48.
- Malewitz, Raymond (2014) *The Practice of Misuse: Rugged Consumerism in Contemporary American Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Marčetić, Adrijana (2003) *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Maricki Gađanski, Ksenija i P. Lazarević (2001) Ironija. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 294–296.
- Marić, Sreten (1998) Predgovor. U: Servantes, Migel de: *Oštroumni plemić Don Kihot od Manče*, tom I. Prev. Duško Vrtunski, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 7–33.

- McHale, Brian (1986) Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing. In: Fokkema, Douwe and H. Bertens (eds.): *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 53–79.
- McHale, Brian (2002) *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- McHale, Brian (2010) Free Indirect Discourse. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 188–189.
- McHale, Brian (2014) Speech Representation. *The Living Handbook of Narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation>. Datum pristupa: 7. oktobar 2015.
- Mead, Clifford (1989) *Thomas Pynchon: A Bibliography of Primary and Secondary Materials*. Elmwood Park IL: The Dalkey Archive Press.
- Medvedev, P.N (1976) *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prev. i predg. Đorđije Vuković, Beograd: Nolit.
- Meletinski, Eleazar (1982) Strukturalno–tipološko proučavanje bajke. U: Prop, Vladimir: *Morfologija bajke*. Prev. Radovan Matijašević, str. 265–313.
- Melville, Herman (1993) *Moby Dick*. Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Mendelson, Edward (1976a) Gravity's Encyclopedia. In: Levine, George and D. Leverenz (eds.): *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, pp. 161–195.
- Mendelson, Edward (1976b) Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon. *MLN* No. 91, pp. 1267–1275.
- Midelfort, H.C. Erik (2004) Prague, Defenestration of. *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*. http://www.encyclopedia.com/topic/Defenestration_of_Prague.aspx. Datum pristupa: 27. maj 2015.
- Milosavljević, Petar (2000) *Metodologija proučavanja književnosti*. Beograd: Trebnik.
- Mirković, Rastislava (2000) Beleška prevodioca. U: Bal, Mike: *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Morson, Gary Saul (1994) *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven and London: Yale University Press.

- Moura, Gabe. (2014) Parallel Editing.
<http://www.elementsofcinema.com/editing/parallel-editing/>. Datum pristupa: 16. jul 2014.
- Mukaržovski, Jan (1987) *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Prev. Aleksandar Ilić. Beograd: Nolit.
- New, Elisa (1998) Bible Leaves! Bible Leaves! Hellenism and Hebraism in Melville's *Moby-Dick*. *Poetics Today* Vol. 19, No. 2, pp. 281–303.
- Nunes, Mark (1999) Beyond the 'Holy See': Parody and Narrative Assemblage in 'Cyclops'. *Twentieth Century Literature* Vol. 45, No. 2, pp. 174–185.
- Nünning, Ansgar (2010) Reliability. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 495–496.
- O'Neill, Patrick (2010) Narrative Structure. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 366–370.
- OED Additions Series* (1997) Simpson, John and M. Proffitt (eds.): Vol. 3.
- Palmer, Alan (2010a) Stream of Consciousness and Interior Monologue. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 570–571.
- Palmer, Alan (2010b) Thought and Consciousness Representation (Literature). In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 602–606.
- Pascal, Roy (1962) Tense and Novel. *The Modern Language Review*, Vol. 57, No. 1, pp. 1–11.
- Pascal, Roy (1977) *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Patteson, Richard (1981) What Stencil Knew: Structure and Certitude in Pynchon's *V.*. In: Richard Pearce (ed.): *Critical Essays on Thomas Pynchon*. Boston: G.K. Hall, pp. 20–31.
- Pavel, Thomas (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

- Perlmutter, Ruth (1978) Joyce and Cinema. *Boundary 2*, Vol. 6, No. 2, pp. 481–502.
- Petković, Novica (1976) Umetnički tekst kao funkcionalna i dinamična veličina. U: Lotman, Jurij, *Struktura umetničkog teksta*, str. 9–28.
- Petković, Novica (1984) Književni postupci i motivacija u teoriji Viktora Šklovskog. U: Šklovski, Viktor. *Građa i stil u Tolstojevom romanu Rat i mir*, str. 9–51.
- Petković, Novica (2001a) Semiotika. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 754–757.
- Petković, Novica (2001b) Tekst. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 843–848.
- Petrov, Aleksandar (ur.) (1970) *Poetika ruskog formalizma*. Prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta.
- Petrov, Aleksandar (1970) Predgovor. U: Petrov, Aleksandar (ur.): *Poetika ruskog formalizma*. Prev. Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, str. 7–78.
- Phelan, James, and Wayne C. Booth (2010a) Narrative Techniques. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 370–375.
- Phelan, James, and Wayne C. Booth (2010b) Narrator. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 388–392.
- Phelan, James (2010) Rhetorical Approaches to Narrative. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 500–504.
- Pickering, Samuel (1973) Trollope's Poetics and Authorial Intrusion in *The Warden* and *Barchester Towers*. *Journal of Narrative Technique* Vol. 3, No. 1, pp. 131–140.
- Pogačnik, Jože (2001) Novela. U: Živković, Dragiša (ur.): *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, str. 528–530.
- Popper, Karl (2008 [2002]) *The Logic of Scientific Discovery*. London and New York: Routledge.
- Prince, Gerald (2010) Point of View (Literary). In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 442–443.

- Prins, Džerald (2011) *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.
- Prop, Vladimir (1982) *Morfologija bajke*. Prev. Petar Vujičić, Radovan Matijašević i Mira Vuković. Beograd: Prosveta.
- Rable, Fransoa (2000a) *Gargantua i Pantagruel*, tom I. Prev. Stanislav Vinaver, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Rable, Fransoa (2000b) *Gargantua i Pantagruel*, tom II. Prev. Stanislav Vinaver, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Rasor, Eugene. (2000) *Winston S. Churchill, 1874–1965: A Comprehensive Historiography and Annotated Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Raveia, Catherine (2012) Labor Day/ Smithsonian: An America Federal Holiday for Workers. <http://www.examiner.com/article/labor-day-smithsonian-an-america-federal-holiday-for-workers>. Datum pristupa: 26. avgust 2013.
- Reid, Robin Anne (1992) The Centenary Caper: Casing Two Competing Schools of Detective Fiction. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 46, No. 1/2, pp. 55–62.
- Richardson, Brian (2000) The Genealogies of *Ulysses*, the Invention of Postmodernism, and the Narratives of Literary History. *ELH*, Vol. 67, No. 4, pp. 1035–1054.
- Richardson, Brian (2010) Causality. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 48–52.
- Richter, David H (2010) Chicago School, The. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 57–59.
- Ricoeur, Paul (2006) *Temps et récit. Tome 1: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rimon-Kenan, Šlomit (2007) *Narativna proza: savremena poetika*. Prev. i pog. Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga.
- Ringer, Steven (2014) Thomas Hunter. <http://www.wikitree.com/wiki/Hunter-4377> 23. jul 2014.

- Ron, Moshe (1981) Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction. *Poetics Today*, Vol. 2, No. 2, pp. 17–39.
- Ronen, Ruth (1990) Paradigm Shift in Plot Models: An Outline of the History of Narratology. *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4, pp. 817–842.
- Rosenheim, Shawn (1989) The King of 'Secret Readers': Edgar Poe, Cryptography, and the Origins of the Detective Story. *ELH*, Vol. 56, No. 2, pp. 375–400.
- Royster, Paul (2009) Thomas Pynchon: A Brief Chronology, http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=library_science, 31st July 2009. Datum pristupa: 15. avgust 2009.
- Sales, Nancy Jo (1996) Meet Your Neighbor, Thomas Pynchon. *New York Magazine*, Nov 11, pp. 60–64.
- Sanders, Scott (1976) Pynchon's Paranoid History. In: Levine, George and D. Leverenz (eds.): *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, pp. 139–159.
- Schachterle, Lance (1992) Pynchon and Cornell Engineering Physics 1953–54. *Pynchon Notes* No. 26–27, pp. 129–137.
- Schachterle, Lance (1992) Pynchon and the Civil Wars of Technology. In: Greenberg Mark and L. Schachterle (eds.): *Literature and Technology*. Bethlehem, PA: Lehigh University Press, pp. 253–274.
- Schmidt, Peter (2001) Line, Vortex, and Mound: On First Reading Thomas Pynchon's *Mason and Dixon*. <http://www.swarthmore.edu/Humanities/pschmid1/essays/pynchon/mason1.html>. Datum pristupa: 16. jul 2015.
- See, Sam (2008) Fast Books Read Slow: The Shapes of Speed in *Manhattan Transfer* and *The Sun Also Rises*. *Journal of Narrative Theory*, Vol. 38, No. 3, pp. 342–377.
- Servantes, Migel de. (1998a) *Oštroumni plemić Don Kihot od Manče*, tom I. Prev. Duško Vrtunski, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Servantes, Migel de. (1998b) *Oštroumni plemić Don Kihot od Manče*, tom II. Prev. Duško Vrtunski, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Shen, Dan (2010) Mood (Genette). In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, p. 322.
- Shukman, Ann (1978) Soviet Semiotics and Literary Criticism. *New Literary History*, Vol. 9, No. 2, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology, pp. 189–197.
- Simms, Karl (2004) *Paul Ricoeur: Routledge Critical Thinkers*. London and New York: Routledge.
- Simpson, Barclay (2013) *Richmonds of the World*. Northampton: Paragon Publishing.
- Simpson, Paul (2010) Modality. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 313–315.
- Smith, Mack (1982) The Paracinematic Reality of *Gravity's Rainbow*. *Pynchon Notes* 9, pp. 17–37.
- Spolsky, Ellen (2010) Gapping. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 193–194.
- Stanzel, Franz (2008 [1979]) *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stapleton, Michael (1977) Introduction. *The Best Crime Stories*. London: Hamlyn, pp. 9–14.
- Sternberg, Meir. (1982) Proteus in Quotation–Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse. *Poetics Today* Vol. 3, No. 2, 107–156.
- Sternberg, Meir (1990) Telling in Time. *Poetics Today*, Vol. 11, No. 4, Narratology Revisited II, pp. 901–948.
- Sternberg, Meir (1991) How Indirect Discourse Means. Syntax, Semantics, Poetics, Pragmatics. In: Sell, Roger (ed.): *Literary Pragmatics*, London and New York: Routledge, pp. 62–93.
- Stevens, Norman S (1996) Wolfe, James. In: Olson, James Stuart, and R. Shadle (eds.): *Historical Dictionary of the British Empire*, Vol. 2 (K–Z), Westport, CT: Greenwood Press, pp. 1168–1169.

- Stifler, Bill (1988) First Person Interior Monologues: Narrative Distance and Chronology, *The Nation Thief* and *The Sound and the Fury*. University of Tennessee at Chattanooga. <http://www.billstifler.org/papers/monologues.htm>. Datum pristupa: 18. mart 2011.
- Stojanović, Dragan (2003) *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva; drugo, dopunjeno izdanje.
- Stonehill, Brian (1988) *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Strebel, Heidi (2003) Eco's Stopwatch and Narrative Time in Puig, Jean-Renaud Camus and Calvino. *Modern Language Review*, Vol. 98, No. 2, pp. 335–352.
- Swigger, Ronald (1975) Fictional Encyclopedism and the Cognitive Value of Literature. *Comparative Literature Studies* 12, pp. 351–366.
- Šklovski, Viktor (1970) Konstrukcija pripovetke i romana. U: Petrov, Aleksandar (ur.) *Poetika ruskog formalizma*. Prev. Andrej Tarasjev, Beograd: Prosveta, str. 223–240.
- Šklovski, Viktor (1984) *Građa i stil u Tolstojevom romanu Rat i mir*. Prev. Biserka Rajčić, predg. i red. Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Štancl, Franc Karl (1987) *Tipične forme romana*. Prev. Drinka Gojković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Tanner, Tony (1982) *Thomas Pynchon*. London and New York: Methuen.
- Thomas, Evan (2004) *John Paul Jones: Sailor, Hero, Father of the American Navy*. New York: Simon & Schuster.
- Todorov, Tzvetan (1981 [1966]) Les Catégories du récit littéraire. *Communications* 8, Paris: Éditions du Seuil, pp. 131–157.
- Todorov, Tzvetan (1969) Structural Analysis of Narrative. Trans. Arnold Weinstein. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 3, No. 1, pp. 70–76.
- Toolan, Michael (1996) *Total Speech: An Integrational Linguistic Approach to Language*. Durham, NC: Duke University Press.
- Twain, Mark (2001) *The Adventures of Tom Sawyer & The Adventures of Huckleberry Finn*. Ware: Wordsworth Editions Limited.

- Uspenski, Boris (1979) *Poetika kompozicije / Semiotika ikone*. Prev. i predg. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Van Spanckeren, Kathryn (2003) *Outline of American Literature*, revised edition. US Department of State: Bureau of International Information Programs.
http://www.america.gov/media/pdf/books/outline_us_lit.pdf. Datum pristupa: 10. januar 2010.
- Vella, Michael (1988) Pynchon, *V.*, and the French Surrealists. *Pynchon Notes* No. 18–19, pp. 29–38.
- Vella, Michael (1989) Thomas Pynchon's Intrusion in the Enchanter's Domain. *Twentieth Century Literature*, Vol. 35, No. 2, pp. 131–146.
- Vuković, Đorđije (1976) Sovjetska misao o književnosti u dvadesetim godinama. U: Medvedev, P.N. *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prev. Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, str. IX–LXXXVII.
- Walsh, Richard (1997) Who Is the Narrator? *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4, pp. 495–513.
- Weisenburger, Steven (1990) Thomas Pynchon at Twenty–Two: A Recovered Autobiographical Sketch. *American Literature*, Vol. 62, No. 4, pp. 692–697.
- Weisenburger, Steven (1994) Hyper–Embedded Narration in *Gravity's Rainbow*. *Pynchon Notes* 34–35, pp. 70–87.
- Weisenburger, Steven (2006) *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Whitrow, Gerald James (1973) *Time and Measurement*. In: *Dictionary of the History of Ideas*, Vol 4, New York: Charles Scriber's Sons, pp. 398–406.
- Williams, Patrick (2010) Dialogism. In: Herman, David, M. Jahn and M-L. Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, pp. 104–105.
- Winston, Mathew (1975) The Quest for Pynchon. *Twentieth Century Literature*, Vol. 21, No. 3, pp. 278–287.
- Wisnicki, Adrian (2003) A Trove of New Works by Thomas Pynchon? *Bomarc Service News* Rediscovered. *Pynchon Notes*, No. 46–49, pp. 9–34.
- Yacobi, Tamar (1981) Fictional Reliability as a Communicative Problem. *Poetics Today*, Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction, pp. 113–126.

Yacobi, Tamar (1987) Narrative Structure and Fictional Mediation. *Poetics Today*, Vol. 8, No. 2, pp. 335–372.

Zappen, James (2011) Mikhail Bakhtin (1895–1975).

<http://homepages.rpi.edu/~zappenj/Publications/Texts/bakhtin.html>. Datum pristupa: 10. mart 2011.

Ženet, Žerar (1985) Granice pripovedanja. U: *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović, Beograd: Vuk Karadžić, str. 87–102.

KORISNI INTERNET IZVORI:

<http://www.pynchon.pomona.edu/>

<http://www.vheissu.net/>

<http://pynchonwiki.com/>

<http://www.ottosell.de/pynchon/links.htm>

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Сергеј Мавура
број уписа —

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Пријеведени позициони у делима Томаса Пингтона

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 8.11.2016.г.

Сергеј Мавура

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Сергеј Мачура

Број уписа —

Студијски програм —

Наслов рада Пријоредни услови у државама Панама и Коста Рика

Ментор проф. др Радојка Вукчевић

Потписани Сергеј Мачура

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 8. II 2016. г.

Потпис докторанда

Сергеј Мачура

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Приповједни постерици у филму Томаса Пинтона

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 8. II 2016. г.

Сергеј Мачица

BIOGRAFIJA AUTORA

Sergej Macura rođen je u Kninu, 9. maja 1976. godine, gdje je završio osnovnu i srednju elektrotehničku školu; engleski jezik i književnost studirao je na Filozofskom fakultetu u Patrinji 1994/95, na Filozofskom fakultetu u Nikšiću 1995/96. i na Filološkom fakultetu u Beogradu 1996–98. godine. Pod rukovodstvom prof. dr Radojke Vukčević odbranio je magistarski rad na temu *Pogledi Henrija Džejsma na dramu i pozorište* 2007. godine, a prerađenu dvojezičnu verziju objavio je u vidu knjige *Pozorište Henrija Džejsma / Henry James's Theatre* u Zadužbini Andrejević 2009. godine. Na Katedri za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu od 1999. godine radio je kao lektor, asistent-pripravnik, asistent i viši lektor. Objavljuje naučne članke iz engleske i američke književnosti u Srbiji, Francuskoj i Britaniji, i prevodio je poeziju engleskih romantičara, Džojlsa, Onda i Simića, prozu Kastanede, Apdajka, Pinčona, Henrija Džejsma i teoriju Nortropa Fraja. Član je četiri filološka udruženja iz Srbije, i autor nekoliko odrednica o anglistima u *Srpskoj enciklopediji*.

INDEKS

- anahronije, 197–211
- Bahtin, Mihail, 18–20
- Bal, Mike, 75–82
- But, Vejn, 21–25; 291–296; 304–306
- Četmen, Simor, 70–75
- detektivska proza, xv–xxii
- enciklopedijski oblici, xxiii–xxxvi; 423–430
- filmska naracija, 454–466
- fokalizacija, 434–437; 444–449
- Forster, Edvard Morgan, 13–15
- francuski strukturalizam, 29–44
- Bart, Rolan, 31–34
- Bremont, Klod, 34–39
- Levi–Stros, Klod, 29–30
- Todorov, Cvetan, 39–43
- Hamburger, Kete, 20–21
- implicitni autor, 291–307
- komentar, 307–327
- cinizam, 327–331
- odstojanje, 331–342
- povlastice u znanju, 342–360
- kognitivna naratologija, 97–104
- Fludernik, Monika, 98–104
- Kon, Dorit, 65–69; 364–372
- Labok, Persi, 10–13
- mimeza i dijegeza, 363–364; 375–377; 404–414
- motivske jukstapozicije, 449–452
- navedeni monolog, 381–389
- Pinčon, Tomas
- biografija, i–xv
- Poper, Karl, 1–3
- poredak, 211–247
- analepse, 212–238; 434–437
- prolepse, 238–244
- ahronije, 244–247
- pripovijedani monolog, 398–405
- pripovjedni postupci, definicija, 10
- Prop, Vladimir, 15–17
- psihonaracija, 389–397
- Rimon-Kenan, Šlomit, 88–95
- ruska semiotika
- Lotman, Jurij, 45–48
- ruski formalizam, 4–9
- Šklovski, Viktor, 5–9
- slobodni indirektni diskurs, 361–362; 372–373
- Štancl, Franc, 26–28; 82–8
- tačka gledišta
- ideološka, 134–149
- frazološka, 149–166
- prostorno–vremenska, 166–185
- psihološka, 185–191
- kombinovana, 191–194
- trajanje, 247–265
- sažeci, 248–251
- scene, 251–255

pauza, 255–258
elipsa, 258–261
kombinovano, 261–265
učestalost, 265–290
determinacija, 270–278
specifikacija, 278–286
ekstenzija, 286–290
uokvirena naracija, 438–444
Uspenski, Boris, 48–57; 133–134
vrijeme, pojam o, 108–112
Riker, Pol, 112–115
uzročnost, 119–120
završavanje, 126, 451
Ženet, Žerar, 43–44; 57–64