

Narativne figure u romanima Ive Kozarčanina

Vujić, Milica

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:750145>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika književnosti

Milica Vujić

Narativne figure u romanima Ive Kozarčanina

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2019.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Milica Vujić

Narativne figure u romanima Ive Kozarčanina

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentorica: doc. dr. sc. Sanja Jukić

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravio te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku

Milica Vujić 0122217820

ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

Ivo Kozarčanin, uz Miroslava Krležu i Augusta Cesarca, pripada redu najistaknutijih prozaika relativno kratkog razdoblja sintetičkog realizma hrvatske književnosti. Iako je napisao samo dva romana, *Tuđa žena* i *Sam čovjek*, oba iste godine, 1937., njegov romaneskni stil nudi mnoštvo aspekata vrijednih proučavanja, što će radom i biti dokazano. Romanima se pristupa stilistički i semiotički, raščlanjuje ih se na plan izraza i na plan sadržaja, no naglasak je stavljen na sadržajnu, tj. na semantičku stranu i na poredbenu analizu narativnih figura u njima, kojom se nastoje otkriti, pobrojiti i interpretirati glavna obilježja Kozarčaninova romanesknog stila.

Ključne riječi: Ivo Kozarčanin, sintetički realizam, *Tuđa žena*, *Sam čovjek*, narativne figure

SADRŽAJ

1. Uvod.....	7
2. <i>Pjesnik mraka, magle, tuge i kiše</i>	8
3. U sumrak čovječanstva.....	11
4. Zaboravljeni roman hrvatske književnosti.....	14
5. Žanrovski hibrid.....	19
6. Avangarda prije avangarde.....	21
7. Roman kao stilistički i „semiotički stroj“.....	24
7.1. Romanesknii izraz (sintaktička substruktura).....	25
7.1.1. Pripovijedanje.....	25
7.1.2. Fabula.....	26
7.1.3. Gradba.....	27
7.1.4. Pripovjedne tehnike.....	28
7.1.4.1. Opis.....	28
7.1.4.2. Komentar.....	29
7.1.4.3. Kazivanje i prikazivanje.....	29
7.1.4.3.1. Dijalog i monolog.....	29
7.2. Romanesknii sadržaj (semantička substruktura).....	31
7.2.1. Narativne figure.....	32
7.2.1.1. Psihemska narativna figura.....	33
7.2.1.2. Sociemska narativna figura.....	34
7.2.1.3. Ontemska narativna figura.....	35
7.2.1.4. Značenjski nizovi narativnih figura.....	36
7.2.1.5. Kategorija narativne figure kao <i>nepostojećeg objekta</i>	36
8. Narativne figure u romanu <i>Tuđa žena</i>	38
8.1. Psihemske narativne figure.....	38
8.1.1. <i>Čovjek i pas</i>	43

8.2. Sociemske narativne figure.....	44
8.3. Ontemske narativne figure.....	46
9. Narativne figure u romanu <i>Sam čovjek</i>	52
9.1. Psihemske narativne figure.....	52
9.2. Sociemske narativne figure.....	58
9.3. Ontemske narativne figure.....	60
10. Usporedni prikaz narativnih figura u Kozarčaninovim romanima.....	67
11. Zaključak.....	69
12. Literatura.....	70
12.1. Internetski izvori.....	71
12. Prilozi.....	72

1. Uvod

U diplomskom radu deduktivnom metodom, koja podrazumijeva najprije opis svih fenomena: književnopovijesnog trenutka, općih obilježja i kritičkih prosudba, analizirat će se narativne figure u romanima Ive Kozarčanina, *Tuđa žena* (1937.) i *Sam čovjek* (1937.). Cilj je rada stilističkom i semiotičkom analizom, tj. razdiobom romana na plan izraza i plan sadržaja, utvrditi njihove specifičnosti te stupanj sličnosti, budući da se u literaturi uglavnom inzistiralo na njihovoj velikoj različitosti.

Rad je strukturno podijeljen na tri dijela. Prvi se, uvodni, dio odnosi na Kozarčaninovu književnu poetiku i odnos spram suvremenika, drugi je dio posvećen općim obilježjima obaju romana (žanr, recepcija itd.), a središnje mjesto trećeg dijela zauzima raščlanjivane narativnih figura u njima.

Budući da su sintaktička i semantička strana romana čvrsto povezane te međusobno uvjetuju jedna drugu, što znači da nije moguće promatrati izolirano, prije općenitog (teoretskog) i konkretnog (na primjeru romana) opisa narativnih figura i njihovih značenjskih nizova, opisana je i sintaktička struktura romana, tj. njihov plan izraza (pripovjedač, fabula, gradba, pripovjedne tehnike). Takvim pristupom, osim toga, izlučena su prepoznatljiva obilježja Kozarčaninova romanesknog pisma, čime je omogućeno njihovo dovođenje u analitičko-poredbeni kontekst s drugim književnim pismima oblikovanim u burnom i poetički heterogenom 20. stoljeću hrvatske književnosti.

2. Pjesnik mraka, magle, tuge i kiše

Književni je, ali i općenito životni put Ive Kozarčanina (to je dvoje ponekad u slučaju ovog pisca teško odvojiti i promatrati izolirano)¹ po mnogo čemu specifičan i izdvaja ga iz mnoštva ondašnjih biografija i opusa. Kad se Kozarčanin spominje u našim književnim povijestima, uvijek se naglašavaju njegov veliki talent i ambicioznost kojom je sve započinjao (ponekad samo započinjao), uz posebno isticanje njegova pjesničkog rada, dok onaj prozni, izuzev romana *Sam čovjek*, uglavnom ostaje u sjeni. U ovom će poglavlju, stoga, biti dat kratki osvrt na cjelokupno Kozarčaninovo stvaralaštvo, a poslije će se komparativno pristupiti romanima *Tuđa žena* i *Sam čovjek*.

Rođen u hrvatskom gradiću na granici s Bosnom (baš kao i njegov Valentin), u kojem se zbog obiteljskih prilika nije dugo zadržao, Kozarčanin je završio učiteljsku školu i postao studentom zagrebačkog Filozofskog fakulteta, no taj je studij, ne može se sa sigurnošću tvrditi, ali najvjerojatnije zbog nepovoljnijih materijalnih prilika, prekinuo.

U književnosti se javio relativno rano, kao sedamnaestogodišnjak, objavivši u časopisu *Mladost* 1928. godine svoju prvu pjesmu *Umiranje*. Svom će prvom odabiru, poeziji, ostati vjeran cijelo vrijeme svog poprilično kratkog, no razmjerno broju godina u kojem nastaje, bogatog stvaralaštva. Od svojih karakterističnih stihova *crne tjeskobe*, mraka, sumornosti i sivila, *riječi u crnini*, nije bježao ni kad je pisao prozu, dok bi u poeziju katkad unio, kako je Krešimir Nemeć upozorio, stil duge prozne rečenice (Nemeć, 1995: 110). Već je ta *netipičnost* koja se odnosi na miješanje žanrova, jak signal kako je riječ o opusu i piscu vrijedna proučavanja, no koji, nažalost, do novijih vremena u znanosti o književnosti nije dobio veći prostor (Stamać, 2008: 18).

U nepunih je trinaest godina književnog djelovanja Ivo Kozarčanin objavio čak sedam naslova. Ante Stamać razdijelio je njegov opus na rani, nezreli i zreli, koji predstavlja „klasičnog“ Kozarčanina, odnosno one naslove koja se uz njegovo ime najčešće spominju u raznim povijesnim pregledima književnosti.² Granična je godina Stamaćeve podjele 1935.

¹ Kozarčaninovima se romanima u radu, naravno, neće pristupiti pomoću pozitivističke sheme, no važno je naglasiti kako u njima postoje brojni podudarni momenti spram piščeva života. Također, i u drugim je žanrovima (esejima, kritikama) Kozarčanin bio sklon unošenju osobnih životnih stavova (usp. Pavletić, 1996: 393, Stamać, 2008: 10).

² Goran Rem će upozoriti kako razdjeljivanju Kozarčaninova opusa treba oprezno pristupiti te da je podjela na faze vrlo *uvjetna* jer je za cjelokupno njegovo stvaralaštvo karakterističan sličan tematski sklop te se „Kozarčanin nikad ne udaljava od osovine: refleksija-erotično-tragično“ (Rem, 1998: 8). Ipak, i pored tih ponavljanja, Kozarčanin je u svojim djelima uvijek uspijevao ostati *svjež i nov* (Lončar, 2001: 140) te takav postupak ne treba shvaćati negativno.

(Stamać, 2008: 13). Zaključno s tom godinom napisao je Kozarčanin zbirku priča *Mati čeka* (1934.) namijenjenu djeci i mladeži, zbirku pjesama *Sviram u sviralu* (1935.) i pjesnički ciklus *Tuga ljeta* objavljen u zbirci *Lirika* (1935.) koju čine pjesnički uradci još trojice autora (usp. Rem, 1998: 7).³

U spomenutim su zbirkama, posebice u prvoj, proznoj, vidljiva obilježja koja će poslije postati prepoznatljiva za Kozarčaninovo pismo i koja će biti zastupljena u gotovo svim njegovim kasnijim naslovima: na stilskoj su razini to često parataksičke konstrukcije, a na tematskoj mračna raspoloženja i samoća kao „temeljno čuvstvo i raspoloženje“ gotovo svih, glavnih i(li) sporednih likova (Stamać, 2008: 12, 25).

„Klasičnog“ Kozarčanina, koji će spomenuta obilježja doraditi, dotjerati i brižljivije odnjegovati, čine dva romana, oba napisana iste godine, 1937., *Tuđa žena* i *Sam čovjek*, kojima će više pozornosti biti posvećeno u sljedećim poglavljima rada, zbirka pjesama *Mrtve oči* (1938.), koja se u kritičkim pregledima drži njegovim najuspjelijim lirskim ostvarenjem, i knjiga pripovijesti *Tihi putovi* (1939.) (Stamać, 2008: 19-24).⁴

Pisao je Ivo Kozarčanin i eseje (o svojim suvremenicima: Krleži, Ujeviću, Tadijanoviću i Cesarcu), književne prikaze posvećene djelima hrvatske i svjetske književnosti, kao i književne kritike u kojima je ipak više ostao na razini strastvenog čitatelja i impresionističkom prikazu, a manje se približio znanstvenoj utemeljenosti (Pavletić, 1996: 125). Bio je aktivan i u ondašnjim časopisima,⁵ primjerice u *Mladosti* u kojoj se, poput Ivana Gorana Kovačića, s kojim je podijelio sličnu tragičnu sudbinu brze smrti, javio kao još neafirmirani pisac, i *Hrvatskoj reviji* u kojoj je, pored fikcionalnih tekstova, objavljivao i kritike, baš kao i u časopisu *Savremenik* (Šicel, 2007: 14-15).⁶ Dinamičnosti ovog naprasno prekinuta književnog života pridonose i podaci da je Kozarčanin aktivno sudjelovao na

³ Zbirka je *Lirika* četveroautorska. Pored Kozarčaninovih, čine ju pjesme Ivana Dončevića, Antuna Nizetea i Radovana Žilića (Stamać, 2008: 13.). Kozarčaninov će se pjesnički ciklus iz spomenute zbirke umnogome razlikovati od pjesničke zbirke *Sviram u sviralu*, namijenjene mlađoj čitateljskoj publici. Ciklus *Tuga ljeta* odlikuje se drukčijim tonom, dubljim temama te je svojevrsna najava čuvene zbirke pjesama *Mrtve oči* (1938) (Lončar, 2001: 17).

⁴ Godine 1971. Posthumno je objavljena Kozarčaninova zbirka novela *Mrlje na suncu*, dok zbirka novela *Za prozorima* i nedovršeni roman *Mjesec nad močvarom* (još uvijek) nisu objavljeni (Lončar, 2001: 21)

⁵ Kozarčaninovu aktivnost u časopisima potvrđuje i tvrdnja Dubravka Jelčića kako je „u periodici je ostalo njegove esejističko-kritičke proze barem za još dvije knjige“ (Jelčić, 2004: 405).

⁶ Književni su časopisi tog doba snažno utjecali na cjelokupnu kulturnu atmosferu, budući da su često bili izrazito politički orijentirani te su se oko njih okupljali politički istomišljenici (primjerice, Krleža je u časopisima *Danas* i *Pečat* objavljivao mnoge radove stajući u obranu umjetnosti, dok su se zagovornici društveno angažirane književnosti okupljali oko časopisa *Kritika*, *Literatura*, *Galogažina Književna savremenika* itd.). Važno je naglasiti kako se Kozarčanin javlja u *neutralnim* časopisima, kakva je i *Hrvatska revija* u svojim počecima bila (Šicel, 2007: 13-26).

književnim večerima u Sloveniji, gdje je ostvarivao zapažene nastupe (Lončar, 2001: 35), a valja spomenuti i da je od 1938. godine uređivao kulturnu rubriku *Hrvatskog dnevnika* te je, došavši na taj položaj,⁷ posljednjih godina svog života vrlo često polemizirao s urednikom kulturne rubrike u *Novostima*, Ivanom Goranom Kovačićem (Stamać, 2008: 28), koji će ga nakon njegove smrti opisati glasovitom i vrlo često citiranom rečenicom: „Nitko nije u hrvatskoj književnosti govorio toliko o krvi, o mraku, o kišama, provincijskoj tuzi, ljudskoj mržnji, maglama i mrtvacima kao Kozarčanin, te čovjek dobija dojam da je naslućivao svoju strašnu smrt“.⁸

Ivo Kozarčanin umro je, dvije godine nakon objavljivanja zbirke *Tihi putovi* (1939.),⁹ u svojoj tridesetoj godini u Zagrebu, a njegovu je smrt obilježila priča kojoj je teško odrediti žanr, baš kao pokatkad i njegovim djelima, no ponajbolje bi ju se možda moglo okarakterizirati kao nesretno-bizarnu. Vraćajući se kući iz grada u jutarnjim satima te 1941. Kozarčanin se oglušio o stražarovu zapovijed da stane i ovaj ga je ustrijelio (Stamać, 2008: 28), prekinuvši tako jedan vrlo dinamično započet književni život i „jedan od zanimljivijih opusa hrvatske međuratne književnosti“ (Samardžija, 2003: 44), čije je dalje potencijalne putove nemoguće procijeniti, ali sudeći prema započetom, sasvim je opravdano zaključiti kako bi Kozarčanin možda postao i jednom od ključnih osoba novije hrvatske književnosti.

⁷ Marko Samardžija zaključuje kako je Kozarčanin, u malo više od deset godina aktivnog sudjelovanja na hrvatskoj književnoj pozornici, „prešao sve stube književničkog uspona: od suradnika početnika do urednika kulturne rubrike uglednog dnevnika“ (Samardžija, 2003: 44).

⁸ <http://www.matica.hr/kolo/319/pjesnik-osamljenosti-i-tuge-20820/>.

⁹ Posljednje je godine svog kratkog života, kako će istaknuti Rem, Kozarčanin *šutio*, odnosno nije se javljao novim književnim tekstovima (Kozarčanin, 1998: 8), što je pravi kontrast spram prethodnog aktivnog razdoblja u kojem je neprekidno objavljivao (1928.-1939.). Ipak, uzme li se u obzir činjenica kako postoji određeni broj djela koji je ostao u rukopisu i(li) nacrtu, može se pretpostaviti kako je Kozarčanin pripremao nove projekte.

3. U sumrak čovječanstva

Ivo Kozarčanin javio se u, za hrvatsku književnost, ali i općenito nacionalnu povijest, teškom i delikatnom trenutku. U doba kad je bjesnio Prvi svjetski rat, a i nakon njega, kad su s modernom umrli njen najveći autoritet Antun Gustav Matoš, mladi Fran Galović, romantičar Franjo Marković i književni kritičari Armin Pavić i Jovan Skerlić (usp. Jelčić, 2004: 341, Frangeš, 1987: 285), posve se promijenila i književno-povijesna klima u tadašnjoj državi.

Promjenu je književno-povijesne klime uzrokovala oluja političkih događaja: kraj rata i raspad Austro-Ugarske Monarhije, stvaranje Kraljevstva SHS, atentat u Beogradu 1928. godine, a potom šestosiječanska diktatura i stvaranje Kraljevine Jugoslavije. Svim tim događajima, obilježenima, s hrvatske strane, rušenjem iluzija o ravnopravnoj državnoj zajednici, potrebno je još pridodati i atentat na kralja Aleksandra Karađorđevića te stvaranje Banovine Hrvatske 1939. godine, koje ipak neće uspjeti spriječiti raspad države dvije godine poslije u novom velikom ratu koji će označiti potpuni sumrak čovječanstva (Šicel, 2007: 6-8).

Sve je navedene brojne događaje, zgusnute u samo nekoliko godina, pratilo i budno oko književnosti koja će, što je karakteristično za umjetnost u svim razdobljima povijesti, nastojati reagirati na ono što se događa oko nje. Ta je reakcija, zajedno s novim naraštajem književnika koji stupa na scenu tog doba (Miroslav Krleža, Ulderiko Donadini, Antun Branko Šimić itd.), a koji prati tijekove europske umjetnosti, donijela avangardu, odnosno ekspresionizam, stil koji je zbog snažnih buntovnih, antitradicijskih običaja i dinamike, jedini i moglo prihvatiti tmurno ozračje u kojem se javlja (Šicel, 2007: 5).¹⁰

Ekspresionizam se, međutim, u nas nije dugo zadržao. Donadinijevom i Šimićevom smrću te Krležinom i Cesarčevom (za koga će Miroslav Šicel zaključiti da se vrlo često, nažalost, povodio za književnom *modom*) okretanju novim temama, i književnost je krenula drugim putem. 30-ih godina 20. stoljeća, u vrijeme rasplamsavanja nekih od spomenutih političkih događaja, ekspresionizam će se gotovo posve ugasiti te se javlja naraštaj književnika, koji također svojim djelima nastoji reagirati na aktualna zbivanja, no posve drukčije, čak vrlo heterogeno, stoga se njihovo djelovanje u literaturi obilježava mnoštvom pojmova koji dokazuju da međuratna književnost, kako se često zajednički naziva, nipošto nije stilski jedinstveno razdoblje. Spomenuti su pojmovi koji se javljaju: *sintetički realizam*,¹¹ *moderni*

¹⁰ Šicel će zaključiti kako u novom vremenu koje je nastupilo moderna i njezini nasljedovatelji, jednostavno, više nisu imali što reći (Šicel, 2007: 14).

¹¹ Napomena: Dalje u radu rabim naziv *sintetički realizam*.

objektivizam ili se rabe opisni nazivi, kao što su *razdoblje socijalno angažirane literature* ili *vrijeme psihološkog i socijalnog realizma* (Šicel, 2007: 8).

Sintetički je realizam, čije će trajanje Šicel omeđiti simboličnim godinama, 1928. i 1941., odnosno godinom Krležina glasovita osječkog predavanja i atentata na Stjepana Radića te godinom početka novog rata u tadašnjoj državi, obilježila književnost koja, kao što je već istaknuto, nastoji snažno reagirati na događanja oko sebe.

Obnovljeni će se realizam javiti kao stil koji je od iskonskog, devetnaestostoljetnog, nasljedovao težnju k aktualnosti i kritičnosti spram društvene zbilje, no ta će težnja biti obogaćena iskustvima moderne i ekspresionizma, u čemu i jest njegova inovativnost. U toj je inovativnosti i dalje (u proznim djelima) naglašena naracija, no u njoj je jasno vidljiv prodor u psihu likova, sklonost individualnom, a ne kolektivnom, subjektivnost te sklonosti groteski (usp. Šicel, 2007: 11, Jelčić, 2004: 388), odnosno književni postupci koje *klasični* realizam nije poznavao. Te će nove književne tehnike, u većoj ili manjoj mjeri, biti zastupljene i u djelima koja nastaju u turbulentnih 13 godina (baš koliko je i Ivo Kozarčanin bio književno aktivan) pod okriljem pojma sintetički realizam.

Miroslav Krleža svakako je, i književno, a i politički, najutjecajnija osoba tog razdoblja. Stajući u obranu književnosti od dogmatizma i utilitarizma za koji su se zalagali zagovornici socrealističke poetike (Galogaža i dr.), što je pokazao i svojim čuvenim romanom *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.), koji je u ondašnjoj javnosti izazvao burne reakcije, Krleža će postati središnjom osobom sukoba na (književnoj) ljevici koji će potrajati sve do polovice stoljeća i koji je umnogome obilježio njegov život.¹²

Uz Krležu u književnosti toga doba izdvojiti će se još nekoliko važnih imena. U poeziji će se istaknuti svojim djelima Tin Ujević,¹³ Dobriša Cesarić, Dragutin Tadijanović i Nikola Šop. Drame će, uz neizostavnog Krležu, pisati Milan Begović, Miroslav Feldman, Kalman Mesarić itd. U prozi se, pak, događa specifična situacija. Iako nije dala vrhunska ostvarenja poput poezije (možda i zbog naglašene heterogenosti, odnosno sustvaranja prozaika različitih naraštaja i poetičkih usmjerenja), moguće je istaknuti nekoliko imena: August Cesarec, Milan

¹² Vidi: <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>.

¹³ Tin i Krleža ne mogu se ukalupiti niti u jedan određeni periodizacijski okvir jer, baš poput svih *velikih* pisaca, svojih djelima „nadvisuju sve zamke vremena i prostora“ (Lončar, 2001: 14-15).

Begović, Ivo Kozarčanin,¹⁴ Ivan Goran Kovačić, Vladimir Nazor te *nadolazeći* Vjekoslav Kaleb, Ranko Marinković i Petar Šegedin.¹⁵

Iako je Ivo Kozarčanin danas javnosti poznatiji kao pjesnik (teško je zamisliti pregled novije hrvatske lirike bez njegovih stihova, a zastupljen je i u školskim čitankama),¹⁶ naši će književni povjesničari jasno naglasiti kako on isto tako pripada i redu ponajboljih pripovjedača međuratnog razdoblja te je jedan od rijetkih književnika koji su se uspjeli oduprijeti unošenju ideologije u djela ili kako će Šicel objasniti, rijetkom redu onih koji su uspjeli „nadvladati prosječnost“ (Šicel, 2007: 11).

¹⁴ Napomena: I u Kozarčaninovima je prozama moguće uočiti određena politička obilježja (primjerice, u noveli *Tri gavrana i jedan čovjek* vidljive su aluzije na komunističku partiju, dok je u romanu *Sam čovjek*, posebice u pojedinim dijelovima, moguće, pristupi li mu s tom namjerom, rekonstruirati povijesne i socijalne prilike međuratnog razdoblja. Takvi su odjeljci narušili univerzalnost estetski sklad romana čija je prisutnost, zahvaljujući gustom naraciji i deskripciji, neupitna (Kozarčanin, 1998: 9)). Ipak, Duško Lončar Kozarčaninove će povremene političke *zalete* označiti kao pokušaje *pasivnog otpora* te istaknuti kako se „nigdje u Kozarčaninovoj prozi ne osjeća da je taj politički bunt akcija organiziranih snaga.“ (Lončar, 2001: 94). Kozarčaninova proza nadilazi bilo kakve političke konotacije. On je, što je i najvažnije, uvijek bio na strani čovjeka (Lončar, 2001: 137).

¹⁵ Spomenuti će pisci svoja najbolja djela napisati nakon rata (Šicel, 2007: 131).

¹⁶ Kozarčanin je pjesnikom ostao i kad je pisao prozu, što potvrđuje liričnost njegove rečenice i izrazito poetski stil.

4. Zaboravljeni roman hrvatske književnosti

Godine 1937. napisao je Kozarčanin oba svoja romana, *Tuđa žena* i *Sam čovjek*, iako Stamać naznačuje da je imao planove napisati i roman rijeku *Ljudi* kojim bi obuhvatio cjelokupni svoj prozni opus (Stamać, 2008: 26).

Dok postoji mnoštvo literature koja se bavi analizom različitih fenomena *Samog čovjeka*, koji predstavlja „jedan od nosivih stupova trusne no mnogooblične zgrade hrvatskog romana u 20. stoljeću“ (Stamać, 2008: 22), odnosno jedno od ponajboljih romanesknih ostvarenja međuratne književnosti, ali i cijelog stoljeća,¹⁷ i koji je intrigirao kritiku od vremena otkad je nastao pa do današnjice, kad je *Tuđa žena* u pitanju, slika je posve drukčija.

Prvi će Kozarčaninov roman uz njegovo ime spomenuti naši književni povjesničari (usp. Frangeš, 1987, Jelčić, 2004, Šicel, 2007), no posvetit će mu tek nekoliko rečenica koje se uglavnom ponavljaju,¹⁸ a tiču se usporedbe s Krležinim djelom. Slična je situacija i u kritici te će Lončar zaključiti kako je upravo *Tuđa žena* djelo kojem je ona najmanje pozornosti posvećivala (Lončar, 2001: 38). Iznimku u literaturi čine detaljniji opis romana Stanka Koraća (1975.) od kojeg je prošlo više od 40 godina, kao i knjiga Duška Lončara *Poezija i proza Ive Kozarčanina* (2001.) u kojoj se autor detaljnije osvrće i na spomenuti roman. Valja još istaknuti kako je *Tuđa žena* svoje posljednje izdanje doživjela tri godine poslije Koraćeva opisa (1975.),¹⁹ stoga će se u radom nastojati dati određeni doprinos općenitom opisu tog pomalo zapostavljena i(li) zaboravljena romana.

Roman *Tuđa žena*,²⁰ iako naslovljen ženskim adresatom, kao glavni lik ima muškarca, središnji psihem, Adama, inetelektualca i umjetnika, pustolova i sanjara, koji, kako bi ponovno pronašao umjetničku inspiraciju i dotaknuo *pravi* život, dolazi u neimenovani hrvatski gradić u kojem susreću Nju, Ženu, s kojom dijeli zajedničku prošlost.²¹ Tema povratka i lik umjetnika, slikara, jasne su poveznice spram Krležina romana *Povratak Filipa*

¹⁷ Dokaz je popularnosti i interesa za roman *Sam čovjek* i istoimena televizijska serija Eduarda Galića snimljena 1970. godine. Vidi: <https://obljetnica.hrt.hr/leksikon/s/sam-covjek/>.

¹⁸ Roman *Tuđa žena* nije uvršten ni u izbore Kozarčaninovitih djela.

¹⁹ U Kozarčaninovo je vrijeme vladao interes ondašnje kritike za oba njegova romana (kao i cjelokupno književno djelo) te objavljivanje *Tuđe žene* nije ostalo nezamijećeno (Korać, 1975: 223). Međutim, nakon Drugog svjetskog rata i, nasreću, kratkotrajnog zaborava ovog pisca, kritika se ponovno počinje baviti njime te se doima kako vrijednost njegova djela raste sukladno protoku vremena (Samardžija, 2003: 44, 49). Ipak, nepobitna je činjenica – *Tuđa žena* još uvijek čeka svoj trenutak

²⁰ Stamać će upozoriti kako je gotovo za sva Kozarčaninova djela karakteristično dvočlano naslovno ustrojstvo (Stamać, 2008: 14). Osim toga, naglašava kako je naslov *Tuđa žena* strogo ikoničan jer je to i gradivni i tematski sloj romana (Stamać, 2008: 19).

²¹ Nije nevažno napomenuti da će prije Krleže temu povratka umjetnika u *trulu* poslijeratnu sredinu, posve opterećenu sobom obraditi, ali u ekspresionističkoj stilizaciji, i Josip Kosor u romanu *Razvrat* (1923.).

Latinovicza (1932.), napisana pet godina prije Kozarčaninova ostvarenja te jednog od ponajboljih djela nastalih u razdoblju sintetičkog realizma. Na Krležin će utjecaj upozoriti i naši književni povjesničari, no uz određenu distancu i upozorenje kako pri usporedbi Krležina i Kozarčaninova romana treba biti objektivan, odnosno s naglaskom da se tipični problemi karakteristični za *Povratak Filipa Lantinovića* (problem položaja umjetnika u neprijateljskoj i nezainteresiranoj sredini, sumorna slika zbilje u kojoj vlada banalnost, pitanje umjetničkog stvaranja i nadahnuća itd.) u Kozarčanina tek naziru (uspr, Frangeš, 1987: 312-313, Jelčić, 2004: 405). Nedvojbeno je da su spomenuti problemi u Krležinu romanu, čija je kompozicija znatno složenija i razgranatija, izraženiji,²² ali isto tako nedvojbeno je i da *Tuđa žena* zavrjeđuje određenu pozornost te bi bilo nemoguće promatrati Kozarčaninov (prozni) opus bez ozbiljnijeg osvrta na taj roman.

Fabula je romana, koju se može shvatiti i kao cikličnu, jer se otvara Adamovim dolaskom, a zatvara njegovim odlaskom iz grada, ostavljajući to mjesto istim kakvo je i bilo (Stamać, 2008: 19-20), ponekad previše opterećena dijalozima i monolozima, a ne *pravom radnjom*, što je i bila glavna zamjerka kritičara (Korać, 1975: 217). Osim toga, Lončar će zaključiti kako između poglavlja često ne postoje čvršće sadržajne poveznice te da ih jedino povezuje glavni lik Adam (Lončar, 2001: 130)²³ Prateći, ne previše razgranatom fabulom, što je karakteristično i za drugi Kozarčaninov roman, Adamovo jednomjesečno kretanje prostorom u kojem vladaju malograđanština i dosada, upoznajemo cijeli spektar likova, za koje će Korać zaključiti da djeluju kao automati koji izgovaraju tipične rečenice,²⁴ odnosno da romanu upravo zbog specifičnog načina njihova (ne)oblikovanja nedostaje unutarnje napetosti (Korać, 1975: 218.).

Moglo bi se zaključiti kako je kompozicijski *problem* jedan od glavnih razloga što je *Tuđa žena* ostala u sjenci Kozarčaninova opusa, posebice uzme li se u obzir činjenica da je iste godine napisao i svoj drugi, daleko složeniji i *izazovniji*, roman.

²² Korać (1975) i Samardžija (2003.) spomenut će Krležin utjecaj na Kozarčanina i na jezičnom, tj. sintaktičkom planu. Kozarčanin je od Krleže nasljedovao dugu razvedenu rečenicu koja je, međutim, u njega ponekad *neprirodna* jer otežava kretanje romanima, stoga treba imati na umu da je spomenuti utjecaj samo donekle proveden (usp. Korać, 1975: 223, Samardžija, 2003: 46).

²³ Napomena: Izdanje romana iz 1978. (prir. Šicel) nije podijeljeno u poglavlja, no prema grafičkim odmacima pojedinih dijelova teksta, mogu se rekonstruirati 22 zaokružene cjeline. Poneke od njih doista funkcioniraju kao samostalni dijelovi. Primjerice, (*četvrto*) poglavlje u kojem se Adam prisjeća susreta sa ženom moguće je čitati i izvan konteksta romana, poput kratke priče.

²⁴ I Valentin će u romanu *Sam čovjek* naglasiti kako je bio poput *automata* koji nastojao svima ugoditi (vidi Kozarčanin, 1978: 155). Dok on osvještava prekasno svoje automatsko djelovanje, Adam ga je ipak ranije postao svjestan te ga prekida svojim odlaskom iz grada.

Tuđa žena ambiciozno je započeta, no u njoj se mnogo toga doima nedovršenim. Osim Adama gotovo da niti jedan lik nije dublje okarakteriziran, a izuzmemo li konobaricu Faniku, nitko drugi nije predstavljen imenom nego svojim karakterističnim položajem u društvu – žena, veterinar, pristav itd. (Korać, 1975: 216). Takav postupak u oblikovanju likova upućuje na tipiziranost. Žena predstavlja sve žene tog društva koje su mahom tuđe, prevareni veterinar sve muževe koji varaju i koji su i sami prevareni, a pristav organe korumpirane vlasti. Adam i Fanika svojom se pojavom i osobnošću izdižu iz sredine u kojoj se nalaze, oni su pridošlice koje grad još uvijek nije uspio progutati, stoga su jedini predstavljeni osobnim imenima.

Nedovršenima se, prema Koraću, doimaju i opis svakodnevnice koja je donesena samo kao vijest, ali i općenito svi drugi opisi kojih nedostaje romanu (Korać, 1975: 222-223). Lončar će svojoj monografiji,²⁵ 40-ak godina poslije, detaljnije analizirati spomenutu prostornost i zaključiti kako je ona kao takva, jednolična i bezdogađajna, ključna za oblikovanje likova koji su također takvi (Lončar, 2001: 89).

Blagu će kritiku romanu uputiti i Marko Samardžija, i to na račun jezika, istaknuvši kako je pomalo jezično i stilski nedotjeran te se događa da „likovi iz različitih društvenih slojeva i različite naobrazbe govore istim jezikom“, što je nedopustivo (Samardžija, 2003: 46).²⁶ Međutim, taj će jezično-stilski propust u romanu *Sam čovjek* biti barem donekle otklonjen te se u njemu u određenoj mjeri „može govoriti bar o rudimentima jezičnog individualiziranja likova“ (Samardžija, 2003: 46). Samardžijina je tvrdnja samo još jedan u nizu dokaza kako se *Tuđa žena* i *Sam čovjek*, iako napisani iste godine, umnogome razlikuju te da je Kozarčanin mnoge propuste (kompozicijske i stilske) svog prvog romana uspio nadoknaditi u drugome koji je, stoga, i ponudio više aspekata vrijednih proučavanja.

Međutim, govoreći o *Tuđoj ženi* ipak je važnije naglasiti inovacije koja je donijela, budući da se na propustima ionako dovoljno inzistiralo. Obje se inovacije tiču upravo *napadane* kompozicije. Prva je njezina esejizacija također nasljedovana od Krleže. Kozarčanin je, naime, u roman interpolirao svoj esej o zemlji koji je prije toga objavio u *Hrvatskoj reviji* pod nazivom *Na rođenoj grudi*. Esaj je u roman uklopljen u funkciji oslikavanja sociema,²⁷ odnosno Adamova naglašavanja kako je čovjek malen i da će uvijek to i biti spram

²⁵ Misli se na knjigu *Poezija i proza Ive Kozarčanina* (2001.).

²⁶ Jedino se leksik *starijeg gospodina* pomalo razlikuje u odnosu na druge likove. Naime, on u svoj govor uvrštava i njemačke izraze, što je jedinstven primjer u romanu. Vidi: Kozarčanin, 1978: 109.

²⁷ Na esejizirane dijelove romana *Sam čovjek*, upozorava Rem, istaknuvši kako je pojedine njegove dijelove moguće čitati gotovo kao eseje o kulturi, umjetnosti, književnosti i politici. Posljednje će označiti *slabim* mjestom u romanu objasnivši kako rasprave o socijalnim prilikama i životu međuratnog razdoblja „prilično razvlače prozno tkivo“ i udaljavaju ga od moguće univerzalnosti (Rem, 1998: 9).

veličanstva prirode te da je sva lakomost društva u kom se zatekao posve besmislena (vidi Kozarčanin, 1978: 38-43).

Druga je inovacija lirizam kompozicije, odnosno njezina ispresijecanost lirskim dijelovima, koju su opazili još prvi kritičari romana u Kozarčaninovo vrijeme, a koji je ključna karakteristika njegova cjelokupnog proznog opusa (Korać, 1975: 223). U pojedinim je dijelovima romana sasvim jasno kako opisi pejzaža, vrlo često prikazani sivilom i tmurnošću, odražavaju unutarnja stanja likova, o čemu će više biti riječi u nastavku rada.

Ivo Frangeš zaključio je kako *Sam čovjek* predstavlja bolji Kozarčaninov roman te da pisac u *Tuđoj ženi* samo postavlja karakterističnu temu ljubavnog trokuta koju će poslije, u svom drugom romanu, tehnički detaljnije i dotjeranije obraditi (Frangeš, 1987: 312). Ipak, roman *Tuđa žena* važan je kako za Kozarčaninov (prozni) opus, tako i za cjelokupno heterogeno razdoblje hrvatske književnosti (prve polovice) 20. stoljeća. U njemu su, i pored istaknutih zamjerki, vidljive brojne značajke modernog romana: bavljenje likom intelektualca, prikaz likova kao automata, lirizam, prikaz banalne svakodnevice, tema otuđenosti itd. (Korać 1975: 215-223).

Prema Koraćevoj podjeli *Tuđa žena* pripadala bi prijelaznom žanru, odnosno nalazila se između psihološkog i društvenog romana, budući da naglašava kako se to Kozarčaninovo djelo „bavi pojedincem, ali je u tom prikazu društvena matrica još uvijek snažno izražena“ (Korać, 1975: 215-216). Dakle, roman se bavi misaonim preokupacijama glavnog junaka koje snažno utječu na njegovo djelovanje, no to je djelovanje isto tako određeno i društvenim momentom, odnosno ispraznošću koja vlada u jednom gradiću i sputava razvoj pojedinca, a koja je rezultat povijesnog trenutka, tj. međuratnog vremena koje je utjecalo na otuđenost ljudi, sveukupno razočaranje, ali i donijelo veliku ekonomsku polarizaciju koje se roman također dotiče.

S obzirom na tipologiju njemačkog profesora Wolfganga Kaysera, naglasit će Lončar, oba Kozarčaninova romana valja ubrojiti u romane lika, i to muških likova, Adama i Valentina, *nekomunikativnih intelektualaca* koji su nositelji romanesknih zbivanja obaju djela (Lončar, 2001: 126).

Žanra se *Tuđe žene* literatura gotovo više i neće doticati, dok, kad je posrijedi *Sam čovjek*, postoji mnoštvo rasprava i oprečnih mišljenja, u kojima taj roman dobiva različite žanrovske označnice.

Sve u svemu, valjalo bi zaključiti kako su u *Tuđoj ženi* vidljivi mnogi propusti, prije svega kompozicijski, koje se autor u svom drugom romanu trudio dotjerati, što upućuje na to da ih je bio svjestan. Ipak, i pored toga, roman je, ponajviše zbog svojih lirskih sekvenci i esejizma, ali i drugih spomenutih značajki *modernosti*, zaslužio svakako više od dva-tri retka u literaturnim pregledima koji se tiču Kozarčaninova proznog opusa.

5. Žanrovski hibrid

Sam čovjek, jedno od najreprezentativnijih Kozarčaninovih djela, složeni četverodijelni roman napisan s pomoću ich-forme u ispovjednom tonu, osobna je Valentinova (is)povijest koju on jedne kišne noći (kakve su gotovo sve u romanu) u gradskoj krčmi prepričava, ne doznajemo izravno komu - *šutljivom sugovorniku*²⁸ ili samom sebi, tj. svom dvojniku, budući da je u romanu naglasak na preobrazbi identiteta.

Ta će osobna povijest pratiti Valentinov život od najranijeg djetinjstva provedenog uz ekscentričnog oca i majku koju je prerano izgubio, mučnog odrastanja, školovanja provedenog u bijedi, ženidbe s naizgled voljenom ženom pa sve do sudbonosnog trenutka u kojem je počinio dvostruki zločin.

Fabula je ovog romana također ciklična jer započinje i završava u krčmi (dijelovi *Noćni dijalog* i *Sam čovjek*) u koju je smještena pripovjedna/ispovjedna sadašnjost, dok glavina romana (dijelovi *Mračna mladost* i *Buga plače*) predstavlja pripovjedačevo vraćanje u prošlost i evociranje uspomena koje smatra ključnima za svoje trenutno stanje.

Valentin, objašnjavajući okolnosti koje su ga navele na stravični zločin, samom sebi sudi. On je tuženik, tužitelj, sudac, ali i jedini svjedok cjelokupnog događaja, budući da su preostala dva sudionika te kobne večeri (Buga i Haman) mrtva.²⁹

Sam čovjek žanrovski je hibridan roman, što dokazuju njegove različite klasifikacije u literaturi. Stanko Korać (1975.) označit će ga kao psihološki roman i roman toka svijesti, za što potvrdu nalazi u kompozicijskoj rascjepkanosti karakterističnoj za takvu vrstu djela (Korać, 1975.: 224, 232).³⁰ Korać je, inače, vrlo negativno ocijenio kompoziciju romana, istaknuvši kako se Kozarčanin izgubio u mnoštvu književnih tehnika i stilova (naturalizam,

²⁸Vidi: Rem, 1998: 10.

²⁹Na Valentinovo stanje mogle bi se primijeniti i rečenice s početka romana *Derviš i smrt* koje izgovora glavni junak: „Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koja je jača od koristi i razuma, da ostane zapis moj o meni, zapisana muka razgovora sa sobom (...). Svjestan sam da pišem zapleteno, ruka mi drhti zbog odplitanja sto mi predstoji, zbog suđenja koje otpočinjem, a sve sam ja na tom suđenju, i sudija i svjedok i tuženi.“ (http://www.camo.ch/dervis_i_smrt.htm) Valentin, koji je ipak blaži od Nurudina, izjavit će, odnosno zapisati sljedeće: „Ne volim nikoga jer mene nitko ne voli. Ne plačem jer nitko nije plakao kad je meni bilo zlo. Ja sam čovjek sâm: sam sebe ljubim i sam sebi sudim.“ (Kozarčanin, 1978: 399).

³⁰Lončar će se osvrnuti na spomenutu Koraćevu tvrdnju s kojom se nikako neće složiti, istaknuvši da „ne postoje tehničko-izražajni elementi bitni za strukturu takvog romana“ (Lončar. 2001: 42). Uzme li se u obzir Pelešova tvrdnja kako je za romane struje svijesti karakteristična „nepotpuna rečenica i neusklađen rečenični niz“ (Kozarčaninov je stil duga krležijnska rečenica) te nekorektan raspored vremenskih i prostornih jedinica (Peleš, 1999: 115-166), sasvim je jasno kako *Sam čovjek* ne pripada takvom tipu romana. Lončar će istaknuti ispovjedni ton romana koji je postignut pripovijedanjem u prvom licu, tehnikom kojom je Kozarčanin napisao svoja najbolja djela (Lončar, 2001: 122).

impresionizam, realizam, ekspresionizam, nadrealizam³¹ koje je neuspješno nastojao kombinirati, došavši tako „u nesporazum sa svojom književnom ambicijom“ (Korać, 1975: 229-231).³² Poslije će roman dobivati, na račun svoje kompozicije, ali i drugih elemenata, znatno bolje ocjene te će se na njegovu raznolikost gledati kao na inovaciju, uspjelu *drukčijost*, a nikako kao na neuspjeh.³³

Rem (1998.) i Stamać (2008.) istaknut će kako je riječ o romanu odrastanja koji prati razvoj glavnog lika i završava njegovom potpunom propašću. Slično Valentinu završili su i junaci čiji smo razvoj u romanima istog žanra pratili i u realizmu, u Kovačića, Gjalskog, Novaka ili Nehajeva u vrijeme moderne.³⁴ Osim toga, Stamać neće zaobići niti autobiografske poveznice spram Kozarčaninova i Valentinova života (Stamać, 2008: 20), no u takvim tumačenjima valja biti oprezan da se romanu, zbog pretjerana pozitivizma, ne bi oduzelo umjetničke vrijednosti. Ono što je važnije napomenuti jest da Stamać naglašava kako u hrvatskoj književnosti „prije Kozarčanina nije napisan takav, majstorski čist, egzistencijalistički roman“³⁵ te ga čak uspoređuje i s Camusovim *Strancem* (1942.) (Stamać, 2008: 22).³⁶

Bilo da ga označuju kao psihološki, egzistencijalistički, roman toka svijesti ili roman o odrastanju, svi će se istraživači složiti kako je naglašeni lirizam glavna odrednica ovog Kozarčaninova romana, ali i cjelokupne njegove proze te će romanu *Sam čovjek* gotovo uvijek pridodati epitet *lirski*.

³¹ Korać će izraziti žaljenje što roman nije pošao u smjeru stila *Noćnog dijaloga*, u kojem se najuočljiviji elementi *modernosti* (Korać, 1975: 226).

³² Kozarčaninovu će pretjeranu, no ne i uvijek ostvarenu književnu ambiciju naglasiti i Frangeš (Frangeš, 1987: 312).

³³ Vidi: Nemeć, 1995: 99-110.

³⁴ Vidi: <https://vijesti.hrt.hr/90358/roen-ivo-kozarcenin>.

³⁵ Egzistencijalizam je, prema Stamaću, u romanu najvidljiviji u *Noćnom dijalogu*, gdje se Valentin bavi pitanjem smisla (vlastita) života (Stamać, 2008: 12) i izgovara, analizirajući ga, sljedeće rečenice: „Ja sam bio kao automat (...) Htio sam da budem dobar, da poštujem svačije uvjerenje i da svi poštuju moje (...) Bilo je u meni nešto slično clownu...“ (Kozarčanin, 1978: 155-156). Upravo će taj dio romana i Korać proglasiti najuspjelijim, ali zbog stila kompozicije (Korać, 1975: 226). U ostalim je dijelovima romana egzistencijalizam vidljiv tek ponegdje, u tragovima, više je naglasak na analizi života i teških sudbina drugih likova kojima se nisu mogli oduprijeti (Stamać, 2008: 12).

³⁶ U matičnoj će književnosti Kozarčanina naslijediti Petar Šegedin svojim romanom *Crni smiješak* (1969.) te kasnijim romanima i pričama (Stamać, 2008: 22).

6. Avangarda prije avangarde

Nemec ističe kako je lirski roman, kao žanrovski hibrid, posljedica avangardne težnje za prevrednovanjem žanrovskog sustava. Međutim, on nije inovacija avangarde jer se javlja još od predromantizma, ali tek od vremena moderne doživljava svoj pravi uspon. U našoj su književnosti primjeri lirizacije proze tako vidljivi još od Gjalskog i Kozarca, koji svojim djelima destruiraju čvrsti kompozicijski model karakterističan za realizam (Nemec, 1995: 99).

Lirizacija je u romanu *Sam čovjek* vidljiva na nekoliko razina. Prije svega, prisutan je autodijegetički pripovjedač, koji je i protagonist i subjekt, te se čitateljima iznosi samo njegov kut gledanja. Već je takva pozicija pripovjedača, koja jamči subjektivnost, prvi znak lirskoga. (Nemec, 1995: 101).³⁷ Takav lirizam nipošto nije nametnut niti se doima umjetnim, nego je dio hipersenzibilne i neurotične prirode pripovjedača/glavnog lika (Nemec, 1995: 107).

Drugu razinu lirskog predstavljaju cijele sekvence, lirski intermezzi, dijelovi koji su se smjestili između pojedinih zbivanja u romanu i koji čak podsjećaju na pjesmu u prozi (Nemec, 1995: 105). Najčešće su to opisi Save i sumornih kišnih dana: „Pozna, zlatna jesen rascvala se u crvenim i žutim tonovima, liježući teška, plodna i svilena kao trudna žena, na istanjenu, plitku listopadsku Savu koja se srebrno i magličasto prelijevala na suncu. S nevidljive, čudesne jesenske palete prosipahu se raskošne, žarke boje po već prorijedenim krošnjama stabala i livadama na kojima je cvalo kasno, tužno cvijeće.“ (Kozarčanin, 1978: 360). Takvi dijelovi, posve neovisni o glavnom tijeku romana da bi čak mogli stajati i samostalno, smješteni su između pojedinih događaja te stvaraju „produženi efekt“ (Nemec, 1995: 106).³⁸ Primjerice, citirani je lirski dio smješten između dvaju događaja: oproštaja s Buginom obitelji i odlaska sa sela te svade Valentina i Buge.

Nemec je, ističući heterogenost romana, odbacio Koraćeve prigovore o slaboj kompoziciji, naglasivši kako ju uporaba različitih tehnika i liričnost dodatno obogaćuju te zaključio kako su „kaotičnost vanjskog svijeta, košmar unutrašnjih proživljavanja, impresionističko doživljavanje svijeta, morali su dobiti i svoj kompozicijski adekvat“ (Nemec, 1995: 108). Pored toga, on će upozoriti i na muzikaliziranu strukturu romana koja, zbog svoja četiri dijela, podsjeća na simfoniju. Toj usporedbi u prilog ide i „podudarnost u osnovnom tonu i ugođaju

³⁷ Subjektivnost je posebno naglašena u prvom i zadnjem dijelu romana u kojima se često, zalihosno, na početima rečenica ponavlja osobna zamjenica *ja*: „Ja znam što sam uradio, znam što sam htio (...) Ja ću znati obraniti svoje pravo od svakoga tko mi ga pokuša osporiti (...) ja sam izopćen iz društva koje mi nikada nije ništa dalo...“ (Kozarčanin, 1978: 398).

³⁸ Pomoću lirskih dijelova postignut je zastoj u priči, ali vrijeme diskursa teče (Nemec, 1995: 106).

između prologa (*Noćni dijalog*) i finala (*Sam čovjek*)³⁹, što je karakteristično i za spomenuto glazbeno djelo (Nemec, 1995: 107).

Roman Milana Begovića, *Dunja u kovčegu* (1921.), smatra se prvim lirskim romanom u hrvatskoj književnosti (lirske će romane u istom razdoblju pisati i Novak Simić) (Frangješ, 1987: 306). Budući da nastaju u otprilike istom vremenu, u 15-ak godina razmaka, i da predstavljaju rijetke primjere liriziranih proza tog doba, Begovićev bi i Kozarčaninov roman valjalo, po razini lirskoga, ukratko usporediti.

Liričnost Begovićeva romana izvire već iz osnovne teme. Riječ je, naime, o nesretnoj zaljubljenosti, što zbog godina, što zbog obiteljske svađe, djevojke Rođene (Danice) Mandušić u arhitekta Dušana Radišića. Lik je Rođene posve lirski oblikovan: ona čezne za svojim voljenim ne očekujući ništa od njega, zakopava njegova pisma i potpuno vene zbog te ljubavi zanemarujući svijet oko sebe, što će kulminirati na kraju romana u posve, kako će Frangješ zaključiti, neprirodnom zapletu, kad glavnu junakinju obuzme raspoloženje nalik onomu iz klasicističke tragedije (Frangješ, 1987: 306). U Kozarčanina, pak, nije riječ o lirskoj temi, već o *tragikomediji*, kako će ju sam pripovjedač nazvati, a koja je obrađena na lirski način.³⁹

Kozarčaninov je roman kompozicijski i tematski složeniji i izazovniji (u Begovića je prisutna samo jedna kompozicijska linija te je radnja ograničena na svega nekoliko likova koji nisu do kraja okarakterizirani)⁴⁰ te sadrži, kao što je već naglašeno, niz lirskih sekvenci koje su smještene između pojedinih zbivanja i kojima se usporava glavni tijek radnje. Na sekvence takve složenosti ne nailazimo u Begovićevu romanu. I u njega su povremeno prisutni poetski opisi prirode⁴¹ koji ponekad *odudaraju* od glavnog narativnog tijeka, primjerice: „Nemiran podnevni vjetrić igrao se među plavom, kovrčastom kosom na sljepoočnicama i vijao modrom tračicom, koja je na prsima vezala njezinu batistenu bluzu.“ (Begović, 1979: 6), no takvi su opisi vrlo rijetki i oni ne omeđuju različite događaje kao što je slučaj u Kozarčaninovu romanu, već samo usporavaju istu događajnost. Glavnina je opisa pejzaža u romanu *Dunja u kovčegu* ipak ostala, što je nasljedovano još iz romantizma, samo u funkciji preslikavanja raspoloženja likova.⁴² U romanu *Sam čovjek* pratimo različita raspoloženja, od depresije do

³⁹ Misli se na način pripovijedanja, pretjeranu subjektivnost te na obilje lirskih sekvenci kojima se prekidaju narativni tijekovi.

⁴⁰ Vidi: Korać, 1975: 75-83.

⁴¹ Opisi Cetine, *goruće zmije* obasjane suncem (vidi Begović, 1979: 113), koji se nekoliko puta ponavljaju u romanu, podsjećaju na česte opise Save iz Kozarčaninova romana, no ti su opisi detaljniji stilski *dotjeraniji*.

⁴² Primjerice, opis oluje u prirodi preslikava nemir u Rođeninju duši (vidi Begović, 1979: 51).

kratkotrajnih trenutaka (lažne) sreće, no opisi su pejzaža gotovo uvijek identični: tmurni i sumorni. Kad bi se te sekvence izdvojile, što je moguće, roman bi radnjom ostao jednak, no posve bi izgubio umjetnički dojam.

Lirizacija je prisutna i u romanu *Tuđa žena*, no njezina je zastupljenost i uloga nešto drukčija. Kao i u romanu *Dunja u kovčegu*, i ovdje je prisutan objektivni pripovjedač u 3. licu jednine, što znači da je doza subjektivnosti, a time i lirskoga, karakteristična za plan izraza *Samog čovjeka*, ovdje izostala.

Lirske će sekvence, koje se odnose na opise pejzaža, a koje ponekad više nalikuju pjesmama u prozi, i ovdje postojati, no bit će nešto kraće i smjestit će se unutar dijaloga (a ne događaja), točnije između replika pojedinih likova, stvarajući tako *produženi efekt* kojim se zaustavlja radnja i produljuje napetost. Primjerice, na samom početku romana, unutar dijaloga žene i Adama, umetnut je opis pejzaža, i to u najnapetijem trenutku – kad ju Adam upita za supruga. Prije ženina odgovora uslijedit će lirska sekvenca, nakon koje se dijalog nastavlja uobičajenim tempom: „Bila je jako uzbuđena (...) Zlatno sunce napunilo joj je ruke (..) U travi se sunce žalosno ugasilo, samo je ostao sivi, rasplakani pepeo, oko kojega su uplašeno obilazili mravi i nespokojne poljske bube, penjući se preko busenja i kratorovina.“ (Kozarčanin, 1978: 14). Istim će se postupkom pripovjedač koristiti još nekoliko puta, primjerice pri Fanikinu i Adamovu razgovoru koji će također u najnapetijem trenutku nakratko biti prekinut.⁴³

Lirski će opisi pejzaža, uglavnom sivog i sumornog, najčešće odgovarati i raspoloženju likova, što je ponajbolje vidljivo pri ženinu opisu koju, zaljubljenicu poput Rođene (*Dunja u kovčegu*), razumije i vedra priroda: „Ljeto je bilo lijepo, i ona je bila lijepa kao ljeto.“ (Kozarčanin, 1978: 121). No, već pri rastanku s Adamom i potpunoj promjeni njezinih osjećanja, pojavit će se oluja te će i žena i ljeto postati tmurni.

Tuđa žena, po razini lirskoga, nalazit će se između *Samog čovjeka* (koji bi u ovoj usporedbi bio najlirskijim od triju romana) i *Dunje u kovčegu*, u kojoj je lirizacija najjednostavnija i u kojoj su lirske sekvence vrlo kratke te stoga nisu uspjele stvoriti *produženi efekt* kao u Kozarčaninovim romanima, već se radnja odvija vrlo brzo. U *Tuđoj ženi* lirske su sekvence uglavnom smještene unutar dijaloga, čime se stvara dodatna napetost među likovima.

⁴³ Kozarčanin, 1978: 92-93.

7. Roman kao stilistički i „semiotički stroj“⁴⁴

U knjizi *Tumačenje romana* (1999.) tom najsloženijem obliku pripovjednog teksta Gajo Peleš prilazi semiotički, smatrajući ga složenom znakovnom cjelinom te ga raščlanjuje, poput jezičnog znaka, na plan izraza i plan sadržaja (Peleš, 1999: 26-27).

Plan izraza romana, odnosno njegovu sintaktičku stranu, onu vanjsku, koju čitatelj prvu usvaja susrećući se s tekstom čine: pripovjedač, fabula, gradba i pripovjedne tehnike. Vanjska strana uvod je prema unutarnjoj, semantičkoj strani romana, tj. planu njegova sadržaja, koji čine: vrijeme, prostor, likovi i narativne figure (Peleš, 1999: 52). Svaka strana znaka, izraz i sadržaj, imaju svoju supstanciju i formu. Supstancija predstavlja građu, a forma njezinu realizaciju (Peleš, 1999: 55). Primjerice, supstanciju izraza, kao jedna od pripovjednih tehnika, čini unutarnji monolog, no kad je on, kao građa, upotrijebljen u pojedinom romanu, tj. kad je realiziran, pretvara se u formu izraza (Peleš, 1999: 55). Isti je slučaj i sa supstancijom sadržaja koju predstavlja odabir potencijalne tematske građe. Ta građa realizirana u romanu predstavlja formu sadržaja.⁴⁵

Ipak, važno je naglasiti kako romaneskni sadržaj i izraz ne bi trebalo razdvajati te niti jednu značenjsku sastavnicu romana ne treba promatrati izolirano jer one čine jedinstvenu, čvrsto povezanu cjelinu koja tvori mogući svijet⁴⁶ u koji potom čitatelj uranja i prepušta mu se (Peleš, 1999: 42).⁴⁷ Čitanje je složeni proces, moglo bi se reći proces dekodiranja, odgonetanja, koji započinje formom izraza koju čitatelj prvu usvaja vizualno te se potom kreće, izrekonstruiravši sve izražajne sklopove, prema formi sadržaja (Peleš, 1999: 120-123).

Kako dekodiranje podrazumijeva pred-postupak – kodiranje, rad će posebnu pozornost posvetiti stilskim postupcima (pri čemu će se kazivačka tehnika opisa motriti i kao diskurzivna figura s različitim učincima) koji sudjeluju u kodiranju svih iskaznih razina, s naglaskom na razini narativnih figura.

⁴⁴ Vidi: Peleš, 1999: 320.

⁴⁵ O supstanciji i formi izraza i sadržaja vidi više: Peleš, 1999: 26-27.

⁴⁶ Pojam *mogući svijet* preuzet je iz filozofije. Riječ je o svijetu kakav pratimo i u romanesknim tekstovima, o onomu koji ne postoji, no mogao bi postojati (Peleš, 1999: 42).

⁴⁷ Svaki izražajni sklop romana ima i svoju semantičku produženost. Primjerice, fabula kao dio forme izraza, sintakse, nije samo puki ustroj, već ona sudjeluje i u tvorbi forme sadržaja. Semantičku, sadržajnu, stranu romana, nemoguće je dosegnuti i opisati bez temeljitog opisa i razumijevanja fabularnog slijeda (Peleš, 1999: 98).

Potpuno će razumijevanje romana, dakle, uslijediti tek razumijevanjem svih njegovih značenjskih jedinica, i onima koje tvore plan izraza, ali i sadržaja, stoga ih valja pobrojiti i ukratko opisati.

7.1. Romanesknii izraz (sintaktička substruktura)

Kao što je već istaknuto, temeljni su izražajni elementi romana: pripovjedač (tj. „onaj tko kazuje ili pripovjedno stajalište“), fabula, gradba i pripovjedne tehnike (Peleš, 1999: 52). U narednom će poglavlju uslijediti sažeti pregled svakog od pobrojanih elemenata uz osvrt na njihovu realizaciju, odnosno formu u romanima *Tuđa žena* i *Sam čovjek*, s ciljem rekonstruiranja i usporedbe njihovih planova izraza.

7.1.1 Pripovijedanje

Kada je riječ o pripovijedanju, Peleš će iznijeti dvije tipologije – onu Franza Stanzela (1979) i Gérarda Genettea (1972). Prema Stanzelovoj tipologiji postoje tri osnovne pripovjedne situacije: „autorski pripovjedač“ (onaj koji nije lik, ali se izravno predstavlja u prvom licu jednine), pripovjedač koji je lik i koji sudjeluje u radnji (također situaciju iznosi u 1. licu jednine) te „objektivni pripovjedač“ koji ne sudjeluje u radnji, već ju pripovijeda u 3. licu jednine gotovo se izjednačujući s vizurom glavnog lika (Peleš, 1999: 61-62). Međutim, postoji niz primjera romanesknh tekstova u kojima se pripovjedne perspektive nadopunjuju i(li) nadomještaju, što upućuje na to kako je Stanzelovu tipologiju ipak potrebno nadopuniti drugim modelima. Primjerice, u Balzacovim se romanima pripovjedač smjestio između onih koje će Stanzel nazvati autorskim i personalnim. Balzacov je pripovjedač od autorske pripovjedne situacije udaljen jer gubi značajke određene osobe (predstavljen je u 3. licu, a ne implicitno u 1.), a od personalne ga situacije udaljava njegov određen odnos prema svijetu o kojem priča (detaljno analizira i vrednuje događaje te mu je moguće, kao autorskom pripovjedaču, rekonstruirati osobnost) (Peleš, 1999: 70).

Istančaniji opis pripovjednih perspektiva,⁴⁸ a time i sintakse pripovjednog teksta, ponudit će Genette koristeći se, da bi označio događajni slijedi ili fabulu, pojmom *dijegeza*. On razlikuje

⁴⁸ Važno je još istaknuti i pojam fokalizacije i točke gledišta koje spominju Genette i Uspenskij. Vanjska se fokalizacija javlja kad pripovjedač s vremenskim odmakom pripovijeda o pojedinim događajima te može imati različite uvide u situaciju. Suprotno tomu, kad se zbivanja promatraju iz perspektive lika, riječ je o unutarnjoj

ekstradijegetskog (nalazi se izvan priče, *djegeze*) i intradijegetskog pripovjedača (uklopljen je u događaje, tj. kazuje svoju priču). Genette će, uvodeći pojmove heterodijegetskog i homodijegetskog pripovjedača, koji su zasnovani s obzirom na svoj odnos prema događajima o kojima pričaju, spomenute prve razine dodatno raščlaniti. Heterodijegetski je onaj pripovjedač onaj koji priča o događajima o kojima ne sudjeluje, dok je pripovijedanje o samom sebi nazvano homodijegetskim (Peleš, 1999: 76-78).

Kad je u pitanju *Tuđa žena*, pozicija je pripovjedača (donekle) nalik onima iz realističkih romana. Riječ je, naime, o ekstradijegetskom-heterodijegetskom pripovjedaču, odnosno o onomu koji je izvan priče i koji kazuje o događajima u kojima nije sudjelovao. Ipak, takav će se pripovjedač, iako samo promatrač radnje, povremeno postaviti kao glas opomene likovima koji čak pokušava uspostaviti dijalog s njima, odnosno postati dijelom radnje: „Na što si mislio, Adame, kad si prvi put uzeo njezinu dojku u ruku i poljubio je (sigurno se još sjećaš?)“ (Kozarčanin, 1978: 121).

U romanu *Sam čovjek*, koji će pokazati složeniju sintaksu, vidljive su značajke modernosti te je pripovjedač nalik onomu iz Proustovih romana – ekstradijegetski-homodijegetski. Valentin je izvan središnje priče o svom djetinjstvu, školovanju, ženidbi itd., no budući da pripovijeda o samom sebi, u homodijegetskoj je poziciji. Takva podjela vrijedi za središnji dio romana, dok je u prvom i u trećem dijelu riječ o intradijegetskom-homodijegetskom pripovjedaču.

7.1.2 Fabula

Slijed događaja u nekom pripovjednom tekstu, drami, filmu itd. naziva se fabulom (Peleš, 1999: 83). Važno je naglasiti kako to nije nužno kronološki slijed nego upravo onakav kakav je postavljen u romanu (ili nekom drugom tekstu). Fabula je zasnovana na promjeni stanja „u kojem jedna ili više pojedinačnosti mijenjaju svoj položaj i funkciju unutar uravnoteženog stroja kojemu i sami pripadaju“ (Peleš, 1999: 84). Da bi se stanje promijenilo, važno je, dakle, da lik prijeđe granice poznatoga i zakorači u nove svjetove.

Fabularni se slijed obično svodi na nekoliko segmenata: uvod, zaplet, kulminacija (vrhunac) i rasplet, koji mogu varirati, odnosno biti drukčije postavljeni (Peleš, 1999: 85). U romanu *Tuđa žena* oni su upravo ovakvi, nastupaju zadanim redosljedom, dok u *Samom čovjeku*

fokalizaciji (Peleš, 1999: 72-73). Romani *Tuđa žena* i *Sam čovjek* razlikuju se prema svojoj fokalizaciji. U prvom je Kozarčaninovu romanu riječ o vanjskoj, a u drugom o unutarnjoj.

odmah na početku doznajemo rasplet te se nakon njega, u drugom i trećem dijelu romanu, retrospekcijom nadoknađuju uvod i druge sekvence koje prethode raspletu. U oba je romana na prvi pogled riječ o *linearnoj* fabuli koja se drži jednog događajnog reda te je bez prostornog i vremenskog paralelizma koji je karakterističan za složenu, *simultanu* fabulu (Peleš, 1999: 87).⁴⁹

Dubljom analizom fabularne sintakse romana *Sam čovjek* mogao bi se istaknuti i jedan vid simultanog odvijanja događaja jer se pripovjedačeva sadašnjost donekle presijeca s događajima iz njegove prošlosti. U prvom i četvrtom dijelu romana, koji čine pripovjednu sadašnjost, Valentin, čuvajući Buginu krvavu košulju⁵⁰ i citirajući riječi svih koji su ga ponižavali i vrijeđali, jasno iskazuje kako su razni događaji iz prošlosti uzrok stravičnog dvostrukog zločina koji je počinio i njegova trenutna stanja. Nakon toga on posve uranja u svijet prošlosti te se sadašnjosti ponovno vraća tek u posljednjem djelu.

Oba Kozarčaninova romana karakterizira cikličnost fabule, tj. podudaranje početaka i završetaka, te bi se roman *Sam čovjek* mogao čitati i drukčije – premještanje prvog raspletnog djela na kraj, čime bi se postigla veća događajna napetost. Tad bi struktura izgledala ovako: *Mračna mladost – Buga plače – Noćni dijalog – Sam čovjek*.

Tuđa žena, iako je posrijedi cikličnost, ima otvorenu fabulu,⁵¹ u kojoj se Adamovim odlaskom iz grada otvara prostor za daljnji razvoj radnje (ne u gradu koji je svakako zatvorena cjelina već u njegovu životu), a *Sam čovjek* zatvorenog je fabularnog tipa jer se u njemu apsolutno sve što je bilo moguće, i dogodilo.

7.1.3. Gradba

Zbog različite uporabe izričaja *kompozicija* Peleš se odlučuje za uporabu izričaja *gradba* kojim se označavaju „spone, sastavne veze između pojedinih fabularnih sekvenci“ (Peleš, 1999: 95-96). Vremenske su i prostorne oznake konstitutivni elementi svake radnje, ali pored njih važne su i druge sastavnice teksta, primjerice njegove semantičke jedinice. U romanu *Tuđa žena* radnja se odvija kronološki, ali je za gradbu fabularnih dijelova pored toga važan i Adamov uspon u gradu, odnosno njegovo prividno uzdizanje na društvenoj ljestvici. Isti je

⁴⁹U simultanoj se fabuli radnja paralelno odvija na nekoliko mjesta i nekoliko vremena (Peleš, 1999: 87).

⁵⁰ Sintagma *krvava košulja* upućuje već na početku romana da je riječ o zločinu koji će tek izravno biti imenovan na kraju trećeg dijela.

⁵¹ O otvorenoj i zatvorenoj fabuli vidi: Peleš, 1999: 91.

gradbeni postupak upotrijebljen i u romanu *Sam čovjek*, u kojem pored toga važnu ulogu imaju i lirske sekvence kojima se usporava radnja. One su smještene između pojedinih događaja, omeđuju ih kako se građa ne bi doimala zbrkanom i nesređenom,⁵² te daju romanu specifičan ritam i upućuju na stanje sanjarsko, vrlo često melankolično stanje psihema (pripovjedača).

7.1.4. Pripovjedne tehnike

Pripovjedne su tehnike također važan dio sintakse romana, supstancije izraza, no, kao i fabula, imaju svoju „semantičku produžnost“ jer se njihovom izmjenom stvara poseban „sloj značenja“ (Peleš, 1999: 98-100). Vrste su pripovjednih tehnika sljedeće: opis, komentar, kazivanje/ prikazivanje, dijalog, monolog i unutarnji monolog (Peleš, 1999:101-116).

7.1.4.1. Opis

Opis je onaj tip govora kojim pripovjedač ili lik preuzimaju kazivanje te predstavljaju prostor, vrijeme, situacije, stanja itd. Za opis bi se moglo ustvrditi kako zaustavlja radnju da bi ju nadopunio novim podacima i povećao fabularnu tenziju, međutim nikako ga ne treba shvatiti kao nefunkcionalni dio teksta. Opisne sastavnice obogaćuju radnju i kad bi se izostavile, u nekim bi romanima radnja posve izgubila smisao.

Lirski opisi romanu *Sam čovjek* daju posve drukčiju dimenziju te kad bi se izostavili, radnja bi i dalje bila moguća, ali bi posve izgubila značajku modernosti (gotovo da bi roman ostao na razini devetnaestostoljetnih realističkih romana).

Tuđa žena znatno je siromašnija u smislu opisa likova i situacija te je to bila jedna od glavnih zamjerki kritičara romanu, ali svakako bi valjalo naglasiti kako i je i u tom romanu moguće iščitati nekoliko, nažalost ne pretjerano mnogo, lirskih i esejističkih opisa.⁵³

⁵² Da nema lirskih dijelova, roman bi predstavljao kroniku Valentinova života i sastojao se od mnoštva, ponekad i nepovezanih događaja koje dijeli određeni vremenski odmak.

⁵³ O vrstama opisa vidi: Peleš, 1999: 103-104.

7.1.4.2. Komentar

Komentar se, kao pripovjedna tehnika koja uključuje interpretaciju, prosudbu i generalizaciju, odnosi na upletanje „nekog određenijeg stava, ideologeme, koje vodi različitim vidovima raščlambe onoga što je u romanu predstavljeno“ (Peleš, 1999: 104-105).

Primjerice, u *Tuđoj ženi* pripovjedač će se svojim komentarom osvrnuti na odnos između žene i Adama, ne osuđujući ga, no smatrajući ga nepromišljenim: „Jesu li oni ljudi? Oni su sasvim sigurno ljudi, pijani su, tužni i ne znaju što rade.“ (Kozarčanin, 1978: 121). U *Samom čovjeku* komentiranje je prisutno tijekom cijelog romana jer se pripovjedač osvrće na vlastiti život odabirući pritom događaje koje smatra najvažnijima te ih ne donosi prikazivački, nego subjektivno iznoseći pritom svoj stav o svakome od njih.

7.1.4.3. Kazivanje i prikazivanje

Kazivanjem se događaj ne pripovijeda iz njega samog, tj. izravnim sudjelovanjem likova, nego pripovjedač ili neki od likova iznose, *kazuju* događaje. Za razliku od toga, prikazivanje predstavlja izravno iznošenje događaja tehnikama dijaloga ili monologa. Prikazivanje je iznimno funkcionalno jer se njime stvara sraz među likovima te se postiže dinamičnost radnje. U mnogim je romanima (ili drugim oblicima pripovjednih tekstova) čest postupak prijelaza s kazivanja na prikazivanje. Pripovjedač najprije ukratko kazivanjem prikaže određeni događaj i onda, nakon što se uvedu likovi, slijedi prikazivanje (Peleš, 1999: 106-109). Najnapetiji događaji obaju romana bit će doneseni upravo prikazivanjem, tj. napetim dijalozima između Adama i žene, odnosno Valentina i Buge u kojima se odmotava zapletna nit teksta.

7.1.4.3.1. Dijalog i monolog

Dok dijalog predstavlja „međusobno razmjenjivanje govora dvaju ili više likova“, monolog se odnosi na govor jednog lika. Ako je taj govor nečujan, tj. ako nije podijeljen s drugim likovima, riječ je o unutarnjem monologu, koji može biti izravni i neizravni (Peleš, 1999: 108-110).

Izravni unutarnji monolog označava neizgovorene misli i raspoloženja lika u koje se pripovjedač ne upleće, dok neizravni unutarnji monolog uključuje obje instancije, i pripovjedača, i lika (Peleš, 1999: 112-114).

U *Tuđoj ženi* prisutni su i dijalozi i monolozi likova, no dijalozi su često predugi i nefunkcionalni te ih likovi izgovaraju poput automata, odnosno njima se ne postižu nikakav sraz niti napetost. *Sam čovjek* oblikovan je, pak, kao Valentinov monolog unutar kojeg se onda rađaju razni dijalozi.⁵⁴ Dijalozima se, primjerice onom između njega i Buge, ostvaruje fabularna tenzija.

Pored monologa, potrebno je još objasniti i pojam struje svijesti koji su pojedini teoretičari pridruživali i uz roman *Sam čovjek*. Strujom je svijesti ostvareno iskazivanje svih pojava koje su na granici svijesti likova: naslućivanja, predodžbi, osjećanja, slutnji, mentalne poremećenosti itd. Takva su stanja praćena i odgovarajućem jezičnim izričajem: nedovršenim ili poludovršenim rečenicama i neusklađenim rečeničnim nizovima. Osim toga, romane struje svijesti karakterizira nizanje vrlo često nepovezanih asocijacija te nekoherentan raspored prostornih i vremenskih jedinica (Peleš, 1999: 115-116).

Kao što je na početku istaknuto, plan izraza i plan sadržaja romana nikako ne bi trebalo razdvajati jer oni čine zaokruženu cjelinu pripovjednog teksta. Svaka jedinica forme izraza, kao dio sintaktičke strukture romana, ima i svoju semantičku produžnost te ju je gotovo nemoguće promatrati izolirano. Primjerice, premještanjem fabularnih dijelova dobila bi se posve drukčija semantička podloga djela (Peleš, 1999: 139-140).

⁵⁴ Valja podsjetiti kako cijelu priču, pa i onu unutarnju, Valentin prepričava *prijatelju* jedne noći u krčmi.

Tablica 1, usporedba plana izraza u romanima *Tuđa žena* i *Sam čovjek*

	<i>Tuđa žena</i>	<i>Sam čovjek</i>
pripovjedač	ekstradijegetski-heterodijegetski	intradijegetski-homodijegetski
fabula	ciklična, otvorena, linearna	ciklična, zatvorena, linearna s prividom simultanosti
gradba	kriteriji: vrijeme, uspon glavnog lika u društvu, kraće lirske sekvence između događaja	kriteriji: vrijeme, uspon glavnog lika u društvu, duže lirske sekvence između događaja
opis	oskudni opisi događaja	detaljni opisi
komentar	pripovjedač se osvrće na postupke likova	cijeli je roman Valentinov komentar
kazivanje	ravnoteža kazivanja i prikazivanja	kazivanje dominira nad prikazivanjem
dijalog	česte preduge replike likova	pridonosi napetosti romana
monolog	Adamovo obraćanje psu Adamu	roman je oblikovan kao Valentinov unutarnji monolog
struja svijesti	-	+

7.2. Romaneski sadržaj (semantička substruktura)

U prošlosti su, da bi se opisao semantički sklop pripovjednog teksta korištene kategorije teme i motiva. Međutim, takav je model semantičkog opisa bio nedostatan zbog nedovoljne povezanosti i statičnosti spomenutih kategorija, što nikako nije odgovaralo pokretljivoj i dinamičnom ustrojstvu priče te se posegnulo za novim modelom koji priču dijeli na plan izraza i plan sadržaja (Peleš, 1999: 127-128). Kao što je već spomenuto u prethodnom poglavlju, svaki od ta dva plana ima svoju supstanciju i formu koje sve zajedno tvore čvrsto povezanu cjelinu. Plan izraza romana nužno vodi njegovu sadržaju, stoga će uslijedi kratki opis njegove sadržajne, tj. semantičke strane.

Važno je još naglasiti kako je plan sadržaja pripovjednog teksta, zbog ustaljenog mišljenja o pretjeranoj subjektivnosti, u prošlosti uglavnom bio zanemarivan te su se teoretičari većinom bavili planom izraza. Ipak, u novije vrijeme (od 1970-ih godina i Lotmana) prepoznata je potreba da se semantička strana priče, poput sintaktičke, raščlani na svoje temeljne sastavnice.

Čitateljevu je osobnost nemoguće zanemariti, no da bi rekonstruirao smisao teksta, nikako se ne vodi predviđanjem već praćenjem unutarnje organizacije, što navodi na zaključak kako semantička strana posve subjektivna kategorija te ju je moguće i objektivno sagledati (Peleš, 1999: 182).

Supstanciju sadržaja pripovjednog teksta čine semantičke pojedinačnosti našeg stvarnog svijeta koje kao potom građa sudjeluju u tvorbi forme sadržaja. One, iako preuzete iz svakodnevnog života ili povijesti, dokidaju svoju vezu sa stvarnošću i posve se uklapaju u mogući svijet te ih u njegovu sklopu jedino i valja rekonstruirati (Peleš, 1999: 129).

Pojedinačnosti o kojima je riječ (likovi, prostor i vrijeme),⁵⁵ kao dijelovi forme teksta, mogu biti tipske i konkretne. Tipske su one pojedinačnosti koje su zajedničke većem broju djela. Primjerice, vremenski to mogu biti godišnja doba ili kad je riječ o likovima, ponajbolji su primjeri bajke u kojima je moguće pratiti lica ustaljenih, tipskih karakteristika. Suprotno tomu, konkretne se pojedinačnosti pojavljuju samo jednom i nije ih moguće svesti ni pod koju drugu jedinicu (npr. prostor banke u Kafkinu romanu predstavljao bi konkretnu pojedinačnost). Tipske bi pojedinačnosti u Kozarčaninovim romanima predstavljala godišnja doba i njihovi opisi, posebice u romanu *Sam čovjek*, dok bi konkretnu pojedinačnost predstavljala rijeka Sava koja u njegovu tekstu dobiva posve drukčije značenje već i u jednom drugom u kojem se također pojavljuje (Peleš, 1999: 129-135).

7.2.1. Narativne figure

Termin *narativna figura* koji izvodi iz Leibnitzove kategorije potpuni *individualni pojam*⁵⁶ za Peleša predstavlja pojedinačnost pripovjednog teksta, kategoriju koja „omogućuje da se teme ili tematske jedinice ne samo drukčije imenuju, nego i da se rasporede prema vrstama, odnosno semantičkoj razini kojoj pripadaju“ (Peleš, 1999: 221, 228).⁵⁷

⁵⁵ U strukturalističkom je pristupu semantički ustroj priče bio ograničen samo na likove ili aktante, no sasvim je jasno, što su pokazali i razni drugi, suvremeniji pristupi, da postoji i niz drugih pojedinačnosti, narativnih jedinica, bez kojih ne bi bilo moguće rekonstruirati pripovjedni svijet (Peleš, 1999: 185).

⁵⁶ Prema Leibnitzu skup potpunih individualnih pojmova (semantičkih jedinica, pojedinačnosti plana sadržaja) tvori jedan mogući svijet. Potpuni individualni pojam, promatran iz semantičke perspektive, predstavljao bi skup semema i sememskih sklopova okupljenih oko nekog izričaja (Peleš, 1970-1978).

⁵⁷ Dok je prema tradicionalnoj naratologiji tema predstavljala značajku odvojenu od književnog djela, u novijim se pristupima (tzv. tematska kritika) na nju počelo gledati kao na konkretnu univerzaliju kojom se, povezanom s ostalim temama, ustrojjava formalna semantička organizacija teksta. Takvo bi određenje teme odgovaralo pojmu koji će Peleš, kao što je već istaknuto, nazvati *narativnom figurom* (Peleš, 1999: 218-221).

Kao pojedinačnosti sadržaja izdvajaju se tri vrste narativnih figura: narativne figure osobnosti, skupnosti i opstojanja.⁵⁸ Peleš ih pobliže imenuje posegnuвши za izvedenicama složenim od prvog članka psih- (osobnost) soci- (skupnost) i ont- (opstojanje), dok drugi članak dodaje im sufiks –em dobiven od izričaja semem. Tako nastaju složenice psihem, sociem i ontem, odnosno psihemska, ontemska i sociemska narativna figura (Peleš, 1999: 222, 228)..

Svaka se od figura sastoji od jezgre (primjerice, u slučaju psihema to je ime (Adam, Valentin)) ili sociema naziv pojedine skupine (opozicija seljaci/građani u romanu *Sam čovjek*) i atributa i pridjeva kao njezinih svojstava koja mogu pripadati realnim ili fiktivnim objektima (tematska, značenjska jedinica) (Peleš, 1999: 222-223).

Narativne su figure u hijerarhijskom odnosu, i to takvom u kojem je psihemska figura na najnižoj razini, što znači da ne uključuje preostale dvije figure te da se njome „dobivaju jedinice s „najužim“ semantičkim dijapazonom“ (Peleš, 1999: 228). Sociemska narativna figura, koja je na višoj razini, uključuje „dio semantičkog polja ili svojstava nekoliko psihemskih narativnih figura“, dok ontemska narativna figura, kao figura najviše hijerarhijske razine, uključuje značenja, tj. svojstva preostalih dviju narativnih figura i ima najširi značenjski opseg i odgovara kategoriji *arhiteme*. Takvim se hijerarhijskim odnosom gradi čvrsto povezana mreža značenjskih jedinica pripovjednog teksta te je moguće točno odrediti mjesto pojedine jedinice, tj. figure unutar djela (Peleš, 1999: 221, 228-229).

Uvođenjem su pojma narativnih figura i njihovom hijerarhijskom razdiobom otklonjene mnoge nedoumice s kojima su se susretali tzv. tematski kritičari,⁵⁹ a koje su se uglavnom odnosile na definiranje teme i motiva i njihovu razdiobu, koja je za cilj imala uspostavljanje cjelovite semantičke analize pripovjednog teksta.

7.2.1.1. Psihemska narativna figura

Čim čitatelj pri konkretizaciji teksta izdvoji osobnu zamjenicu ili ime i ta naznačena pojedinačnost postane djelatna, on oko njezine jezgre počinje uspostavljati attribute (psiheme, onteme, socieme) stvarajući tako puni pojam ili psihemsku narativnu figuru. Iako u

⁵⁸ Narativne se figure mogu shvatiti kao pojedinačnosti koje obuhvaćaju likove, prostor i vrijeme, tj. kao one koje su im nadređene.

⁵⁹ Tematski su kritičari u obzir uzimali i semantičku stranu pripovjednog teksta, a ne samo sintaktičku, te su smatrali kako temu treba proučavati u sklopu književnog sadržaja, a ne izvan njega kao što je to bio slučaj u raznim tradicionalnim modelima. Vidi: Peleš, 1999: 185-217.

psihemskoj narativnoj figure dominiraju jedinice osobnosti, ni druge dvije, sociemska i ontomska, nisu zanemarive. Primjerice oko imena Adam, koje čini jezgru značenjskog snopa istoimene psihemske narativne figure, počinju se okupljati razni atributi (psihemi – intelektualac, usamljen, sociemi – građanin, ontemi – privid/stvarnost) koji ju čine. Važno je naglasiti kako se psihemska narativna figura ne uspostavlja odmah, nego ju čitatelj *otkriva*, iščitava postupno, slijedeći romaneskni tekst (Peleš, 1989: 259).

Ona je obično vrlo razvijena kad je riječ o romanu (za razliku od epa),⁶⁰ i to ne samo u slučaju glavnog lika, već i drugih osobnosti tog pripovjednog svijeta (Peleš, 1999: 229, 236), što se vidi i na primjeru Kozarčaninovih romana u kojima Adam i Valentin ne predstavljaju jedine psiheme, već pratimo i cijeli niz drugih (Žena, veterinar; Buga, Haman itd.).

7.2.1.2. Sociemska narativna figura

Peleš ističe kako je još Michel Butor (1964.), analizirajući Balzacove romane i uočivši da u njima važnu ulogu nemaju samo pojedinačni karakteri (psihemi) nego i skupina, naznačio postojanje sociemske narativne figure (Peleš, 1999: 245). Ona kao jezgru svog semantičkog polja ima ime neke skupine: obitelj (*Sam čovjek*), učitelji (*Sam čovjek*), malograđani (*Tuđa žena*), a tvori se, kao figura više hijerarhijske razine u odnosu na psihemsku, „od semantičkih čestica ili semema koji pripadaju različitim psihemskim figurama“ (Peleš, 1999: 243-246). Tako će, primjerice, u romanu *Tuđa žena* psihemske figure Žene, veterinara i pristava tvoriti sociem malograđana⁶¹ u koji se Adam nikako ne može ubrojiti budući da on, kao izdvojeni psihem, s istaknutim sociemom ne dijeli nikakva zajednička obilježja. Upravo će spomenuto neslaganje između istaknutog psihema sa sociemom tvoriti značenjski sustav Kozarčaninova romana.

U romanu *Sam čovjek* jedan je od mnogobrojnih sociema Valentinova obitelj koju tvore psihemske figure Valentin, majka (poslije Tereza pa maćeha) i otac. Sociem je obitelji, iako ga je rano napustio, pratio Valentina cijeli život te je imao veliki utjecaj na razvoj njegova psihema, što će se detaljnije analizirati u nastavku rada. Skelet te sociemske figure čine

⁶⁰Jedna od karakteristika postmoderne književnosti „depersonalizacija“ lika, u kojoj se gube obilježja jedinice osobnosti te je ponekad teško utvrditi psiheme, odnosno postaviti jasne granice između figura. Ipak, treba imati na umu širinu i raznolikost suvremene romaneskne proze te ne shvaćati obilježje depersonalizacije sveobuhvatnim (Peleš, 1999: 242).

⁶¹Kao jezgre sociemskih narativnih figura javljaju se imenice u množini (građani, seljaci, učitelj itd.) jer bi se imenica u jednini (građanin, seljak, učitelj) odnosila na osobnost, tj. na psihemsku narativnu figuru (Peleš, 1999: 247).

sljedeći atributi: nježnost (majka), pohlepa (otac), samoća (Valentin), sloboda (maćeha). Međutim, psihem Valentin sudjeluje u tvorbi i mnogih drugih sociemskih figura: intelektualci, građani, radnici itd.

Iščitavanje je sociemske narativne figure posebno važno jer se, osim otkrivanja bogate riznice društvenih pojedinačnosti romanesknog svijeta, pomoću nje uspostavlja hijerarhijska konfiguracija teksta u kojoj su u suodnos postavljene sve tri narativne figure (Peleš, 1999: 252).⁶²

7.2.1.3. Ontemska narativna figura

Najvišu semantičku razinu pripovjednog teksta čini ontemska narativna figura,⁶³ u koju su uključene semantičke sastavnice psihemske i sociemske figure. Peleš će zaključiti kako su sociemska i ontemska figura vrlo bliske jer nastaju na isti način – uopćavanjem psihemske figure kao semantički najniže. One obuhvaćaju sve one sastavnice koje su u suvremenoj naratologiji, koja se uglavnom ograničavala samo na lik, tj. na psihemsku figuru, uglavnom bile zanemarivane. Te sastavnice različite pojedinačnosti, kao što su vrijeme i prostor, koje zapravo čine pozadinu romaneskog teksta, njegov *širi* okvir (Peleš, 1999: 254-257).

Iako ontemska narativna figura obuhvaća sastavnice obiju hijerarhijski nižih figura, psihemske i sociemske, ponekad se može dogoditi da je u pripovjednom tekstu jedna od tih dviju figura manje izražena. Primjerice, u filozofskom će romanu psihemske narativne figure svoje sastavnice izravnije dijeliti s ontemskim figurama, što ne znači da sociemska razina nije zastupljena, već da spomenuti žanr ne zahtijeva njezinu osobitu razvijenost.

Budući da su u literaturi bile vrlo česte polemike o žanru Kozarčaninovih romana, nametnut je još jedan razlog važnosti analiziranja suodnosa narativnih figura u njima.

⁶² Sociemska narativna figura omogućuje da se uoče i rekonstruiraju one pojedinačnosti pripovjednog svijeta koje se nalaze između jedinica osobnosti i onih jedinica koje su se u nekih tematologa nazivale temom ili jednom od „konkretnih univerzalija“ (Peleš, 1999: 252).

⁶³ Ontemom će Peleš imenovati sve ono što se „u suvremenoj naratologiji naziva općom temom djela ili „konkretnom univerzalijom“ (Peleš, 1999: 254).

7.2.1.4. Značenjski nizovi narativnih figura

Osim opisane okomite povezanosti (povezivanje figura različitih semantičkih razina), narativne se figure vežu i vodoravno. Vodoravno postavljenu mrežu, koju čine figure iste semantičke ravni, moguće je promatrati u tri niza: psihemski niz, sociemski niz i ontemski niz narativnih figura (Peleš, 1999: 206-261).

Psihemske se narativne figure slažu slijedom fabule u različitim kombinacijama i tako čine niz te je moguće govoriti o njihovom sintagmatskom i paradigmatskom odnosu, s pomoću kojih se uspostavlja značenje psihemske figure u pojedinoj fabularnoj sekvenci. Paradigmatski se odnos (koji predstavlja paradigmatske vrijednosti koje pojedini psihemi zastupaju) izvodi iz sintagmatske (horizontalne) mreže koja se razvija razvojem događaja, tj. ulančavanjem fabularnih sekvenci. Takav odnos narativnih figura dokaz je kako sintaktički element teksta (fabula) ovisi o semantičkom (razvoj narativne figure) (Peleš, 1999: 261-264).

Važno je još naglasiti kako je uspostavljanje ustroja jedinica osobnosti preduvjet za uspostavljanje ustroja drugih dviju narativnih figura i njihovih nizova, sociemskog i ontemskog (Peleš, 1999: 268).⁶⁴

7.2.1.5. Kategorija narativne figure kao *nepostojećeg objekta*

Suvremeni američki filozof Terence Parsons⁶⁵ uveo je pojam tzv. ne-postojećeg objekta kao nečega što nema svoj referent, odnosno predmet na koji ukazuje u stvarnom svijetu, ali ipak ima omeđeno značenje jer se izričaji kojima je imenovan „uvijek odnose na određeni skup deskribiranih svojstava“. Takvi su nepostojeći objekti, istaknut će Peleš, i narativne figure

⁶⁴ Uspostavljanje je sociemskog niza u tekstovima važno jer se fabularna tenzija vrlo često gradi na suprotnostima između različitih socijalnih skupina, što je slučaj i u romanu *Sam čovjek*. Što se, pak, ontemskog niza tiče, sasvim je jasno da je bez njegova uspostavljanja nemoguće rekonstruirati cjelovitost romaneskog svijeta, tj. sve one pojedinačnosti koje su tiču prostora, vremena, ideologije itd., a koje čine skelet romaneskog (ili općenito pripovjednog) teksta (Peleš, 1999: 271,278). Pored pojmova narativnih figura i njihovih nizova Peleš će izdvojiti i pojmove *psihologema*, *sociologema* i *onotologema* kao viših značenjskih jedinica. Naime, u novije je vrijeme sve češće čitanje romana koje, s pomoću njegovih značenjskih jedinica, omogućuje tumačenje brojnih pojava iz stvarnog svijeta (npr. Pomoću romana *Zločin i kazna* vrlo se često tumače različiti psihološki ili pravni aspekti modernog doba). Kad određena narativna figura prijeđe granice svog romaneskog teksta i kad se, kao značenjska jedinica preuzeta iz pripovjednog svijeta susretne sa značenjskim jedinicama raznih ideologema (filozofija, etika, teologija), tad nastaju nove jedinice – psihologem, sociologem i ontologem (Peleš, 1999: 310-313).

⁶⁵ Terence Parsons (rođ. 1939.) inače je i cijenjeni profesor kalifornijskog sveučilišta. Napisao je niz djela u kojima se bavi temom ne-postojećih objekata, a u novije vrijeme najveći je broj svojih istraživanja posvetio pitanjima povijesti logike i semantike. O Parsonsu vidi: <https://philosophy.ucla.edu/person/terence-parsons/>.

(Peleš, 1999: 302-303). Primjerice, skup je određenih svojstava: *intelektualac*, *umjetnik*, *putnik* itd. imenovan izričajem *Adam*.⁶⁶

Ime *Adam*, nakon čitanja romana *Tuđa žena*, postaje referencijom za ne-postojeći objekt koji ima svoj „autonoman onotološki status i omeđen značenjski dijapazon“ (Peleš, 1999: 306). Dakle, za razliku od ljudi, s kojima književni likovi mogu dijeliti brojna zajednička svojstva (različite osobine te sklonost djelovanju), lica o kojima čitamo uvijek su ista i nepromijenjena, dok se živi ljudi neprekidno mijenjaju i razvijaju.

Ne-postojeći su objekti, odnosno narativne figure, sastavni dio našeg života. Čitajući, osim što razvijamo osobne kompetencije, širimo i svoju enciklopediju u koju uvrštavamo svjetski poznate figure poput Don Quijota i Emme Bovary, ali Adama i Valentina, koje funkcioniraju kao književni leksemi o kojima posjedujemo brojna znanja koja smo slobodni upotrijebiti u svakodnevicu. Ta znanja, ipak, nikako nisu konačne jer se svakim novim čitanjem proširuje i obogaćuje značenje već uspostavljenih figura (Peleš, 1999: 304-308).

⁶⁶ Isti je slučaj i kad su u pitanju sociemska i ontemska narativna figura.

8. Narativne figure u romanu *Tuđa žena*

U sljedećem će poglavlju biti analizirane narativne figure u romanu *Tuđa žena*. Radi lakše preglednosti rada, analiza je svake od triju figura raspoređena u zasebno potpoglavlje. Ipak, zbog njihove snažne isprepletenosti i međusobne (okomite) povezanosti, potpoglavlja će se i te kako prožimati i međusobno nadopunjavati.

8.1. Psihemske narativne figure

U romanu *Tuđa žena* moguće je uspostaviti pet psihemskih narativnih figura koje su imenovane izričajima: Adam, žena, veterinar, pristav i Fanika. Svaka je od tih figura specifična zahvaljujući svojstvima koje ju opisuju te bi se moglo ustvrditi kako su, stoga, na neki način sve međusobno suprotstavljene, što stvara fabularnu tenziju romana. Ipak, svaka od figura dijeli bar poneko svojstvo s drugom, što ih čini komposibilnima ili sumogućima, što je osnovni uvjet za stvaranje događaja među njima (Peleš, 1999: 239).

Dva središnja psihema, Adam i Žena, imenovani su odmah na početku romana te ostali psihemi (izuzev Fanike) uspostavljeni su spram svog odnosa prema njima. Adam, iako, moguće je pretpostaviti, sličnih godina Valentinu, nije čvrsta zaokružena ličnost poput njega, već se romanom prati njegova preobrazba koja će sasvim nastupiti tek na kraju kad bude shvatio da je obmanut.

Na početku se romana uz jezgru njegova psihema vežu svojstva: neodlučnost, zbunjenost, iznenađenost, nesigurnost, bezvoljnost, zbog kojih će nastupiti sukob sa Ženom koja je posve drukčija: odlučna, srdačna i sigurna u sebe. Taj će sukob potrajati sve do kraja romana, a njihova svojstva, iako će se mijenjati, uvijek će ostajati suprotstavljenima. Glavni je razlog njihova sukoba pripadnost različitim socijerskim skupinama, koju će žena, u *žalostivom razgovoru* sa svojim *davnim prijateljem*, koristeći se osobnom zamjenicom za množinu, sasvim jasno istaknuti: „Valjda te nisam uvrijedila (...) Mi sve znamo i o svemu vodimo brigu, jer imamo toliko vremena da bismo mogli i trgovati njim.“ (Kozarčanin, 1978: 11). Takvim načinom obraćanja žena istupa ispred cijelog socijuma kojem pripada te se njezine riječi mogu shvatiti i kao Adamov uvod u društvo u kojem se našao.

Adamov će i ženin odnos jedan dio romana ostati po strani (gdje je Adam više okarakteriziran u odnosu spram drugih psihema) te će ponovno do doći izražaja prilikom epizode koja se odigrala u veterinarovoj kući. Tu njegov psihem dobiva dvije nove sastavnice – sujeta i sram

zbog siromaštva. Nastojeći se što se ljepše obući za svečanost na koju je pozvan, on zapravo nastoji prikriti svoje izvanjske nedostatke koji otkrivaju kako ne pripada društvu u kojem se zatekao,⁶⁷ što će iskristalizirati sociemsku figuru, o kojoj će biti riječ u sljedećem poglavlju. Adamova je sujeta usko povezana i s njegovim umjetničkim radom, što će istaknuti pripovjedač komentirajući njegov slikarski talent: „On je bio sasvim osrednji slikar, koji nije obilovao ni talentom ni erudicijom. (...) a ipak sujetan na sebe i na svoj talent, za koji je vjerovao da je nadprosječan“ (Kozarčanin, 1978: 82). Sujeta je, dakle, sastavni dio Adamova karaktera te je bilo neizbježno njezino prikazivanje i u drugim aspektima njegova života, ne samo u umjetničkom, nego i u socijalnom, tj. u odnosu s ljudima je koje je upoznao.

Na se spomenutoj svečanosti Adam ponovno sukobi s ženom, točnije ona s njim, nastojeći ga upozoriti na licemjerje i prijetvornost ljudi kojima su oboje okruženi. Ipak, Adam tad još uvijek nije razumio težinu njezinih riječi, baš kao ni pristavljevih poslije te se oglušio o njihova upozorenja, što je prouzrokovalo njegov konačni poraz. U tim dijalozima njegov psihem dobiva sastavnice tvrdoglavosti i samovolje, dok je žena posve drukčija – očajna, bezvoljna i potpuno otupjela za sve životne radosti. Zanesenjak i sanjar o idiličnom životu u inozemstvu, čovjek bez naročita plana, nikako nije mogao razumjeti težinu njezina položaja koji je prouzrokovalo stanje zarobljenosti u *maglenoj, močvarnoj jazbini među brdima*,⁶⁸ budući da je njegovo temeljno određenje – sloboda. Ona je možda i najbitnija sastavnica Adamova karaktera jer ju ni jedan drugih psihem (osim psa Adama!) ne posjeduje. Njihova je zarobljenost u besperspektivnom gradiću, otoku, kako će ga žena nazvati, umnogome utjecala na njihove karaktere koji su posve zatvoreni i jednolični, što upućuje na ontemsku narativnu figuru: problem provincije koja ne dopušta razvoj pojedinca i koja, stoga, nikako nije mogla prihvatiti Adama.

Treći, ključni dijalog između Adama i žene odigrat će se na samom kraju romanu i on je važan iz još jednog razloga. To je, naime, prvi put da Adam izgovara dulje i smislenije replike jer su dosadašnji dijalozi sa svim psihemima više nalikovali na njihove monologe u kojima je on bio samo slušatelj koji se tek ponekom rečenicom uključi i tako oda svoju prisutnost. U tom će dijalogu Adam i žena zamijeniti uloge te će on postati superioran i odlučan, a on uplašena i nesigurna, odnosno nalik njemu s početka romana. Da su oba psihema zadržala u istom trenutku svojstva nesigurnosti i neodlučnosti, ne bi se mogao uspostaviti događaj između njih jer je cijela fabularna sintaksa romana izgrađena na sukobu (između psihema,

⁶⁷ Vidi: Kozarčanin, 1978: 46.

⁶⁸ Vidi: Kozarčanin, 1978: 61.

psihema i sociema te dvaju sociema). Takav primjer ujedno pokazuje i međuovisnost izraznih i sadržajnih jedinica romana (fabula je uvjetovana razvojem narativne figure i obratno).

Adam se, koristeći se ironijskim izričajima „milostiva gospođa“ i „gospodin suprug“,⁶⁹ stavlja u dominantni, optužujući položaj te, smatrajući se žrtvom, optužuje ženu za sve. Situacija između njih prvi puta postaje realnom, bez imalo dotadašnje romantike, jer su oboje postali svjesni težine svojih položaja i činjenice da je njihova priča dio davne prošlosti. Upravo je zato, da bi se pokazala tragičnost obiju figura i njihova mijena, koja onemogućuje dalji razvoj ljubavnog odnosa unatoč postojećim osjećajima, u roman i umetnuta epizoda u kojoj se Adam prisjeća njihova susreta od prije sedam godina.⁷⁰ Nekadašnja djevojka postala je *tuda žena* koja je, prema Adamu, *hiperbolizirala svoju vrijednost* i koja ne želi napustiti život koji vodi, shvaćajući svoju obiteljsku i bračnu ulogu kao dužnost i obvezu koju je primorana ispunjavati: „Ja neću nikada poći s tobom, ja nisam više mala djevojčica, koja sanja o romantičici, ja sam žena, koja ima muža, kuću, dvoje djece i ugled u gradu. Ja sam se već naučila na sve ovo, pa kad se borim i suprotstavljam, onda to činim samo zato da sama sebe uvjerim kako nije istina da sam se naučila i zaglibila do grla.“ (Kozarčanin, 1978: 139).⁷¹

Takvim se ženinim obraćanjem zaokružuje i jedna od ključnih ontemskih narativnih figura u romanu – uloga institucije braka, koja uključuje sastavnice: ljubav, preljub i žensko-muški odnosi. Tema je ljubavnog trokuta u romanu složeno postavljena jer su sve tri psihemske figure koje ju uključuju, Adam, žena i veterinar, složeno postavljene te ih se ne može gledati kroz prizmu crno-bijele karakterizacije.

Adam, koliko god bio iskren, postavljen je kao prijetnja i narušavatelj njihova, makar prividnog sklada te ga i cijela okolina percipira kao neprijatelja. Na ženu se nikako ne može gledati samo kao na zarobljenicu i žrtvu okrutnog, nemarnog supruga, kakvom se predstavila Adamu na početku jer se upravo u njihovu posljednjem dijalogu razotkrila. Za nju je brak, osim obveze koju joj nameće društvo u kojem se nalazi, zona komfora i jamstvo ugodnog života: „...stoga i ne bih nikada pošla za tebe, jer nisi ništa imao (...) Meni treba nekoliko soba (...) treba mi sluškinja da mi pomogne mijenjati haljine (...) ja hoću da ništa ne radim, da slažem cvijeće u vaze i da imam teške, skupocjene zavjese na prozorima (...) Kod tebe ništa od toga ne mogu imati, veterinar mi pruža sve i još više.“ (Kozarčanin, 1978: 139-140).

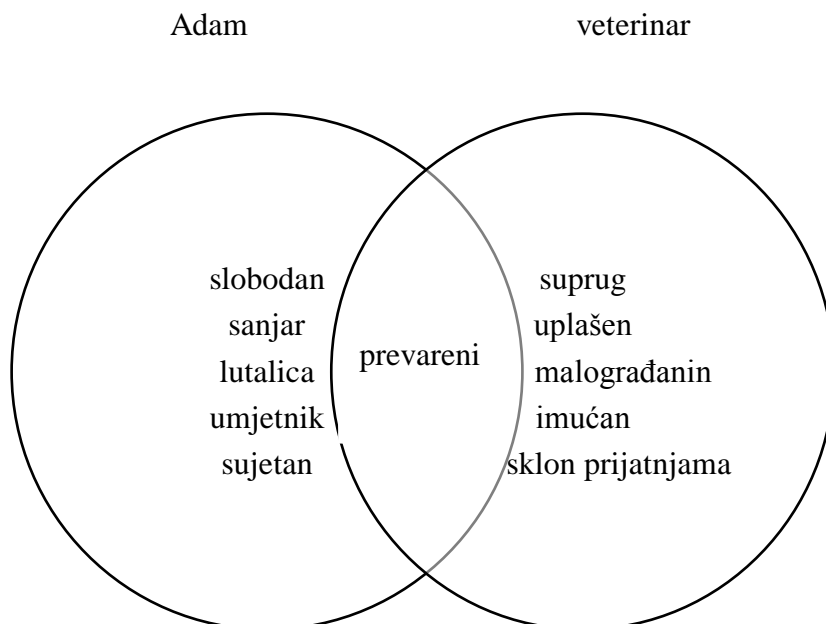
⁶⁹ Kozarčanin, 1978: 134.

⁷⁰ Kozarčanin, 1978: 29-36.

⁷¹ Ženine će riječi potvrditi župnikovo upozorenje upućeno Adamu: „Tuda žena je tuda žena, bolje bi bilo i za vas i za nju, a pogotovo za nju, da ste se razišli, čim ste oćutjeli opasnost.“ (Kozarčanin, 1978: 126).

Veterinar, u kojeg je samo prividno sva moć, bogati, okrutni suprug sklon ucjenama i prijetnjama jednako je negativna, ali i tragična figura. On, baš kao i žena, na kraju romana skida masku i predstavlja se u pravom svjetlu, no dok se njezino predstavljanje kreće od pozitivnog prema negativnom, u njega je obratna situacija. Taj nasilnik i tiranin, kako ga je ona predstavila i kako se sam predstavljao, zapravo je uplašeni čovjek posve nesklon djelovanju, koji samo strepi od osude drugih, što će i dokazati svojim odabirom da ne povrijedi Adama, već puknuvši revolverom u zrak. Veterinar je, inače, jedini od likova u čijem je izvanjskom opisu izostala pripovjedačka objektivnost. Maleni čovjek koji pred drugima nastoji biti velikim, opisan je karikaturalno, gotovo animalno, čime se dodatno naglašava njegova niskost: „Mucao je i podrigivao, dok je govorio, slina mu je prskala iz usta na masnu, sjaju bradu“ (Kozarčanin, 1978: 55-56), „Zaplakao je, tresući se čitavim tijelom, koje se sklupčalo kao u zgažene žabe.“ (Kozarčanin, 1978: 143).

I veterinar i Adam dijele sastavnicu *biti prevaren*,⁷² što ih čini komposibilnima te omogućuje stvaranje događaja između njih.



Vennov dijagram 1, opreka i sumogućnost psihemskih narativnih figura Adam i veterinar

⁷² Adam je također na neki način prevaren od žene koja mu je ulila lažnu nadu u njihov odnos.

Psihemska narativna figura imenovana izričajem *Fanika* potpuna je suprotnost figuri žene te one, iako se nigdje u romanu izravno ne susreću, predstavljaju dva posve suprotna modela življenja.⁷³ Mlada poletna konobarica, naizgled puna života, pravo je osvježenje i jedini dašak svjetlosti u tmurnoj zloglasnoj krčmi u kojoj provodi dane služeći i slušajući goste koji ponekad čak prelaze granicu *dopuštenoga*.⁷⁴ Međutim, valja naglasiti kako se na miješanje u intimni prostor djevojke ne gleda osuđujuće nego kao na uobičajenu pojavu, iznimno poželjnu u okolini u kojoj se likovi nalaze: „...dolazili u birtiju po dvojica, trojica zajedno i sjedali za osamljeni sto za vratima, gdje su brzo dozivali Faniku k sebi, tiskajući se oko nje i bojažljivo milujući drhtavim rukama njezine gole laktove i grudi (...) Dopuštala im je to i nije se branila, jer su oni pili najluđe i najpožudnije (...) Turali su joj desetdinarke u ruku i molili je da im pokaže nogu nad koljenom...” (Kozarčanin, 1978: 85). Takvim se ponašanjem razuzdanog sociema pijanaca stvara ontemska narativna figura problematiziranja žensko-muških odnosa i nepoštovanja žena u provinciji, koju će nadopuniti i pristav u iznošenju svoga stava spram žena.

S Fanikom je sve jednostavno, bez skrivenih namjera, teških pitanja i zamornih dijaloga, za razliku od odnosa sa ženom koji za sobom povlači brojne probleme. Upravo je ta suprotnost privukla Adama koji je bio očaran njezinom pojavom: „...jer je Fanika lijepa i jednostavna, ljepša od svih žena u gradu, mada nema svilenih haljina ni muža koji bi joj kupio kuću i đerdan lažnih bisera.” (Kozarčanin, 1978: 87).

Međutim, Fanika kao i većina psihema Kozarčaninovih obiju romana, nosi masku iza koje se krije teška životna priča: „-Zar ja doista živim? Za mnom ide grijeh, starost i bijeda (...) otrovan život, od kojega nitko nije imao nikakve koristi. (...) Nešto bolno, gorko i slatko u isto vrijeme pršilo je iz nje. Nije bila kao druge žene.” (Kozarčanin, 1978: 93).

Adam i Fanika u cijeloj galeriji psihema monotonog gradića jedini su imenovani osobnim imenima jer jedini i posjeduju osobnost, dok su svi ostali nalik jedni drugima svojim ispraznim karakterima i životima. Za razliku od žene i njezine bezlične pojave, u slučaju je Fanike sve vrlo živo i pored tmurnosti koju krije. Ona, poput Adama, malo govori i nije nametljiva, stoga njih dvoje predstavljaju skladan par. Ipak, ta je kompozicijska linija u romanu ostala nedovršenom, odnosno nije dovoljno razgranata te se priča između njih dvoje završava i prije svog pravog početka.

⁷³ Između psihemskih figura žene i Fanike ne postoji komposibilnost, tako da se između njih i nije mogao stvoriti događaj.

⁷⁴ Eva iz novele *Tri gavrana i jedan čovjek* itekako nalikuje Faniki.

8.1.1. *Čovjek i pas*

Važnu sastavnicu Adamova psihema čini i njegov odnos sa psom kojeg je također nazvao Adam. Njih dvojica zajedno se kreću prostorom gradića, tj. prostorom romana, gotovo uopće ne primjećujući sociem koji ih okružuje te su po mnogočemu slični – pas je, baš poput Adama, bez doma i sklon je lutanju, odnosno traganju, a činjenica da nije imao vlasnika upućuje na njegovu potpunu slobodu, što je i privuklo Adama.

Iako opisan kao samotnjak, Adam će u psu tražiti društvo i prijatelja za razgovor te će mu se vrlo često obraćati kao čovjeku: „-Kad već imamo isto ime, moramo i sve ostalo udesiti zajednički. Slažeš li se s tim? Nešto srodno ipak ima među nama, a to je, da se i ti i ja jednako bojimo žena. No, ima li smisla žalostiti se zbog toga i misliti na to? Valjda se nisi uvrijedio?“ (Kozarčanin, 1978: 18-19).

Pripovjedač će vrlo često njihov odnos označiti sintagmom *čovjek i pas* jer Adam u pojedinim imaginarnim dijalozima sa psom, odnosno svojim monolozima, iznosi brojna filozofska stajališta o životu u kojima postaje glasnikom općenito čovjeka, a ne nastupa isključivo u svoje ime: „-Mi ljudi i ne znamo ništa drugo, nego se hvaliti i ogovarati druge. S tim smo se rodili, i s tim ćemo umrijeti (...) Kad netko misli na nas i daje nam na znanje da misli na nas, onda se mi pravimo važni i nećemo ništa da vidimo sve dotle dok ne bude prekasno.“ (Kozarčanin, 1978: 28-29). Adam, uglavnom socijalno nevješt i povučen, što će dokazati u razgovorima sa ženom (izuzev posljednjeg), Fanikom, pristavom, župnikom itd., u psu nalazi idealno društvo jer je ovaj idealan slušatelj te mu ne proturječi.

Adam i pas u kratkotrajnoj se jednomjesečnoj pustolovini gradom ponašaju kao Don Quijote i njegov vjerni pratilac Rosinante, što će i Adam osvijestiti na kraju: „-I što nam je preostalo od čitave te imaginarne, donkihotske pustolovine? Moj Rosinante, moj Rosinante. Vizet tužnog lica rezignira u zoru, kad pucaju oklopi mašte pred istinom, koja nadolazi kao crni, olujni oblak.“ (Kozarčanin, 1978: 144). Dok Alonso Quijano, tj. Don Quijote, na kraju ipak uviđa besmisao svoje pustolovine, s Adamom je drukčija situacija. On svoju pustolovinu završava s nadom u ponovni susret, ne odriče se sanjarenja kao svog ključnog svojstva, koje ga i izdvaja iz mora drugih psihema među kojima se našao: „-Sedam je godina nisam vidio, sad smo se vidjeli. Tko kaže da se nećemo za sedam godina opet vidjeti?“ (Kozarčanin, 1978: 149).

8.2. Sociemske narativne figure

Središnji je sukob u romanu onaj između Adama i sociema u kojem se našao i koji se uspostavlja odmah na početku kad on i žena jasno naznače jedno drugom da pripadaju posve suprotnim svjetovima: „Ti znaš da meni malo treba. Onome, tko je naučen da ništa nema, nikada nije premalo (...) Mi smo bili i ostali dva svijeta, koja se ne razumiju.“ (Kozarčanin, 1978: 15). Žena će tad stati ispred svih malograđana koje uz nju u romanu predstavljaju i veterinar, župnik i pristav, kao i brojna neimenovana masa. Adam će u neprijateljskoj sredini ostati usamljenim predstavnikom svoje skupine, stoga je i bio osuđen na poraz.⁷⁵

Gozba kod veterinara, puna raskoši i lažnog sjaja, na koju je pozvan kao počasni gost, predstavlja prvi pravi Adamov dodir sa sociemom provincije i njegovu ulaznicu u tamošnje društvo. Adam tu pokazuje svoju unutarnju kontradiktornost koja je također bitna odrednica njegova psihema. Iako te ljude naziva malograđanskim snobovima,⁷⁶ ipak se nastoji što bolje urediti te tako prikriti svoje siromaštvo i biti im bliži, što ipak pokazuje njegovu želju da postane dijelom sociema u kojem se našao. Međutim, ta će želja brzo splasnuti, već pri prvom dodiru s pripadnicima tzv. provincijalne elite te Adamu postaje sasvim jasno da nikada neće postati jednim od njih. Prozopografija⁷⁷ se stavlja u funkciju groteskne identifikacije likova – svi su likovi opisani groteskno te su svi posve bezlični i jednaki u svojim tjelesnim nedostacima: „Žene su bile pretežno bijele i debele, bolovale su od nekretanja, od osaljenja srca i sitosti (...) Muškarci su naprotiv skoro svi bili crveni i zadržgli od dobre hrane i alkohola.“ (Kozarčanin, 1978: 50-51). Takvim se pripovjedačevim opisom, u kojem se nekoliko puta ističe kako je sve masno i znojno, posebno naglašava Adamovo gađenje spram lakomosti tih ljudi i potpuni nesklad psihema sa sociemom.⁷⁸ Hipotipotski⁷⁹ opis gozbe, koji će Korać nazvati jednim od najuspjelijih dijelova romana, iznimno je važan pri konstruiranju sociemskih narativnih figura. Društvo za stolom na čelu kojeg sjedi pristav, metonimijski

⁷⁵ Prvi Adamov susret sa sociemom u koji dolazi prikazan je u epizodi njegova putovanja vlakom gdje se nizanjem parataktičkih konstrukcija ostvaruje vanjska izrazna dinamika teksta, ali i unutarnja, sadržajna, kojom se dočarava kaotičnost psihema kojeg okružuju mrtvilo i siromaštvo. Vidi: Kozarčanin, 1978: 20.

⁷⁶ Kozarčanin, 1978: 47.

⁷⁷ Krešimir Bagić definirat će prozopografiju, koju svrstava u red figura diskursa, kao „opis vanjskog izgleda stvarne ili izmišljene osobe koji uključuje opis lica, tijela, držanja, kretnji, odjeće i sl.“ Nadalje objašnjava kako se spomenuta figura rabi kao uvriježeni postupak kojim se u prozna djela „uvodi i predstavlja novi lik te razvija radnja“ (Bagić, 2012: 267).

⁷⁸ Pri opisu pojedinačnosti prostora, primjerice, naglašavanjem postojanja klavira „koji je služio samo za ukras“ (Kozarčanin, 1978: 55), također se stvara sociemska slika malograđana.

⁷⁹ Hipotipoza je, prema Bagiću, „bogat, precizan i kompleksan opis koji živo predočava scenu, predmet ili osobu“ (Bagić, 2012: 146). Hipotipski se opisi, inače vrlo prikladni u za karakterizaciju lika i dočaravanje atmosfere, ostvaruju u fragmentima većima od stiha ili rečenice, a katkad mogu funkcionirati i kao digresije koje prekidaju glavni narativni tijek (Bagić, 2012: 146.) U *Tuđoj ženi* takvi su opisi ipak dijelom glavnog narativnog tijeka, dok u *Samom čovjeku* češće funkcioniraju kao digresije.

predstavlja cijeli gradić u kojem se Adam našao, a na čelu kojeg je, kao onaj koji sve zna i kojeg se drugi plaše, što će i sam istaknuti, također pristav. Uz takav sociem moguće je uspostaviti i ontemsku narativnu figuru imenovanu izričajem *malograđanstvo*, koja uključuje sastavnice malograđani, lakomost, ispraznost, dosada itd., s kojom je Adam u potpunom raskolu.

Pored toga, moguće je iščitati još nekoliko sociemskih narativnih figura, međutim Adam neće pripadati niti jednoj od njih, što je potpuna suprotnost Valentinu koji će dijeliti brojne sastavnice s različitim sociemskim skupinama te vrlo često prelaziti iz jedne u drugu. U tom smislu Adamova je samoća veća jer je od početka do kraja potpuno izoliran od bilo koje skupine (čak i u krčmi odudara od drugih ljudi),⁸⁰ no Valentinova je dublje proživljena.

Bitnu sociemsku sastavnicu romana čini i radnička klasa, s pomoću koje čitatelji doznaju važne društvene pojedinačnosti romanesknog svijeta, a koja se skuplja u krčmi i u alkoholu utapa nezadovoljstvo mučnom svakodnevicom. Njihov život, koji se prije može nazvati životarenjem, ne dotiče previše Adama. Naprotiv, njemu će i od briga tih posve obespravljenih ljudi postati mučno jer nije upoznat s brojnim problemima malog čovjeka (njegova je glad uvijek i isključivo bila samo njegova). Sociem je radnika u sukobu sa znatnom manjim, no moćnijim sociemom kapitalista koji ih svjesno izrabljuju za malu plaću, što je i izvorom njihova nezadovoljstva. Međutim, oni su posve beznadni jer im je jasno kako nikakva pobuna ne bi urodila plodom: „Radnici ne ostaju dugo u birtiji, oni znadu da noć prolazi i da sutra moraju biti točno u sedam sati ujutro svaki na svome mjestu.“ (Kozarčanin, 1978: 89). Takvim se sociemskim opisom pune svojstva ontemske narativne figure koja se odnosi na prilike u tadašnjoj državi, o čemu će više biti riječi u sljedećem poglavlju.

U razgovoru staroga gospodina s Adamom nazire se još jedan, ipak umjereniji, sociemski sukob. Riječ je o generacijskom sukobu stari/mladi koji, koristeći se osobnim zamjenicama za množinu (mi/vi), baš poput žene na početku romana, postavlja taj umirovljeni učitelj: „S vama je uopće teško govoriti, vaša generacija misli da je ona najpametnija na svijetu i da se s njom nitko ne može mjeriti. (...) Vi ste prepametni, neiskreni i podmukli.“ (Kozarčanin, 1978. 107). Nazvavši se posljednjim izdankom predratne inteligencije, psihem će učitelja, kao predstavnik cijelog jednog sociema, napuniti sastavnice već spomenute ontemske narativne figure koju je, zbog njezine složenosti, ponajbolje imenovati cijelom rečenicom – *Obilježja*

⁸⁰ Pristav, župnik pa čak i žena pokušavali su upozoriti Adama na brojne neprilike koje mu mogu donijeti nepromišljeni postupci, no se oglušio o njihove riječi, što dodatno naglašava njegovu izoliranost, ali i otuđenost.

međuratnog vremena u tadašnjoj državi. Adam će i na vrlo dojmljive, pak čak i izazovne čovjekove riječi ostati nijem, što ide u prilog njegovoj nezainteresiranosti za sredinu i ljude među kojima se nalazi, ali i socijalnoj nevješnosti i nerazgovorljivosti.

8.3. Ontemske narativne figure

Ontemskom narativnom figurom opisa prirode kao odraza unutarnjeg raspoloženja likova stvorit će se poseban značenjski sloj Kozarčaninova romana kojim se posebno bogati njegova kompozicija. Psihemi će mnoge svoje sastavnice (sivilo, tmurnost, bezvoljnost) dijeliti s prirodom (tj. sa spomenutom ontemskom figurom) koja je u većini romana, iako je radnja smještena u ljeto, upravo takva. Tu je figuru ponajbolje objasniti na primjeru odnosa Adama i žena, gdje je ona posebno izražena. Na početku romana, jednog mrtvog poslijepodneva, Adamov će psihem izroniti iz, i pored vrelog sunca, otužne i tjeskobne prirode, kakav je i on sam. Tu će otužnost prekinuti ženina pojava te će njih dvoje, poput glumaca u predstavi ili *samaca usred svemira*, dijeliti vlastitu napetost s napetošću prirode, tj. iznenadnom nenasnosnom vrućinom, koja je ekvivalent buri emocija koja ih je oboje preplavila pri iznenadnom susretu. Kao što se roman otvara sunčanim danom, i zatvorit će se njime pri Adamovu odlasku iz grada, koji simbolizira ponovno oslobođenje psihema od magle gradića čijim je zatočenikom nakratko bio: „...ravnica je bila sve šira pred njima (...) Magla se rasplinula, sunce je usijalo vruće i udobrovoljeno. (...) Nebo je bilo sasvim jasno i modro, cesta ravna i čista, ...“ (Kozarčanin, 1978, 147). U središtu je romana sve mračno, tmurno i sivo, baš kao što su i raspoloženja psihema. Osim Adama, koji povremeno oscilira u raspoloženju od kratkotrajnog umjetničkog zanosa do potpune bezvoljnosti, nitko drugi od psihemskih instanci ne vidi bilo kakvu perspektivu u svom životu, već su posve uronjeni u kolotečinu.

Dva su ženina i Adamova susreta, prvi, kojeg će se on retrospektivnim osvrtom pripovjedača prisjećati, i posljednji, praćeni olujom. Iako u oba slučaja oluja odražava unutarnju napetost i kulminaciju osjećaja psihemskih instanci, topografski⁸¹ su prikazi drukčiji, baš kao što su psihemske instance pri susretima drukčije. Naime, pri prvoj oluji, koja je brzo prošla i najavila sunce, Adam i žena ostali su povezanim, čuvajući taj prizor kao jednu od najljepših

⁸¹ Topografija, kao stilska figura (koja dominira u putopisima), predstavlja detaljan i zoran opis stvarnog ili izmišljenog mjesta. Usmjeren je na opis cijelog krajolika ili jednog njegovog dijela (rijeke, planine, šume itd.). Pored vanjskih, topografija predstavlja i detaljan opis unutrašnjih prostora, kao što su muzeji, crkve itd. (Bagić, 2012: 312).

uspomena svoje mladosti.⁸² U drugoj je oluji situacija posve drukčija. Oni više nisu mladi i više nema nade za suncem zbog blata koje oboje vuku za sobom, a koje metaforički predstavlja sav teret prošlosti koji oboje, a posebice žena, nose sa sobom: „Blato im se hvatalo za cipele i povlačilo se šutljivo za njima kao nijema pratnja.“ (Kozarčanin, 1978: 136).

Ontemska narativna figura ekvivalentnosti prirode raspoloženjima likova aktivna je i u fantastičnom diskursu Adamova sna, gdje je sve tmurno i sablasno, poput vizija koje ga opterećuju: „Sanjao je da ide sam kroz mračnu, olujnu noć, a prati ga u stopu ogromna, teška, bređa krava (...) S planina su u redovima i pojedinačno silazila stabla žureći se prema njemu i posrćućući po mravinjacima i kratorovinama.“ (Kozarčanin, 1978: 25-26). Adamovim buđenjem i priroda je postala jasna, javio se dan, koji označava pobjedu razuma nad noćnom morom: „U planini (...) blijedo danje svjetlo odmara se, dršćući od svježine.“ (Kozarčanin, 1978: 27).

Ontemska narativna figura problema institucije braka već je, analizom odnosa psihema Adama, žene i veterinara, objašnjena. Važna njezina sastavnica je pitanje preljuba na koji se, u društvu u kojem se psihemi nalaze, gleda odobravajuće, što će jasno istaknuti pristav, kao onaj koji najbolje poznaje pravila provincijskog života: „Ja to znam, i oni znaju da ja to znam (...) Zato se ne protive kad spavam s njihovim ženama, čak im je to u neku ruku i drago, jer im je to najjednostavniji način da me se riješe.“ (Kozarčanin, 1978: 72). Žena će u razgovoru s Adamom iznijeti optužujući stav spram takvog ponašanja sociema, čak i određeno gađenje, no počinivši istu stvar, dokazat će da se ne razlikuje mnogo od drugih, iako je svoju različitost uporno isticala: „Njih slama činjenica da ja još nikada nisam spavala ni s jednim od njih, iako sam dopuštala da mi meću ruku na rame...“ (Kozarčanin, 1978: 64). Od cijelog će društva jedini župnik iznijeti osudu takva ponašanja, upozorivši Adama kako je brak sveta stvar i da ne dira u njega, dok će ga svi drugi i više nego olako shvaćati. Ipak, ni župnik ne isključuje mogućnost ženine ponovne nevjere, što upućuje na to da je upoznat s konvencijama društva u kojem se psihemi kreću: „Vi sada vjerujete da ona vas voli (...) no tko vam garantira da ona neće za dva, tri mjeseca, kad prođe prvo pijanstvo (...) zavoljeti koga trećega...“ (Kozarčanin, 1978: 126).

Pripovjedač će pri kraju romanu upotrijebiti sintagmu *veterinarova žena*⁸³ kako bi imenovao neimenovanu njegovu suprugu i Adamovu ljubavnicu, što je jedinstven primjer u tekstu.

⁸² Kozarčanin, 1978: 32-33.

⁸³ Kozarčanin, 1978: 118.

Pomoću njega moguće je objasniti i simboliku naslova gdje *tuđa žena* ne predstavlja samo Nju, kao jedan od središnjih psihema, nego sve žene koje borave u neimenovanom gradiću, a koje su mahom tuđe, odnosno svačije. *Tuđa žena*, kao sintagma kojom je imenovan opći pojam, za Adama ipak predstavlja nešto više, njome se može označiti cjelokupni njegov pogled na život u kojem je sve tuđe i otuđeno: „Sam pojam tuđe žene za mene nikada nije značio samo tebe, koja pripadaš drugome. U njemu je za mene sadržana sva tragika jednog života, u kome ništa nije moje. Ti si mi tuđa, radost mi je tuđa, sreća mi je tuđa.“ (Kozarčanin, 1978: 142).

U vezi je s ontemskom figurom pitanja institucije braka i problematiziranje ženko-muških odnosa, koje je ipak šire i koje se javlja kao zasebna figura iste semantičke razine (također ontemska). Na žene, udane ili ne, što potvrđuje Fanikina situacija, gleda se isključivo kao na objekte koji nemaju svoje mišljenje i kao na vlasništvo muškaraca. U romanu će se javiti i dva ženomrscica koja svojim stavovima snažno podupiru takvo shvaćanje. Prvi je pristav koji iznosi vrlo radikalni stav spram žena: „...jer ženu treba tući, inače će ti se popeti na glavu.“ (Kozarčanin, 1978: 75). Ipak, Adam će shvatiti da je on na kraju imao pravo upozorivši ga na značenje pridjeva *tuđa*: „...on je hrani, odijeva, i brine se za nju (...) dok je njegova, mora raditi ono što on hoće...“ (Kozarčanin, 1978: 76). Nešto umjereniji, no također mizogin bit će stari učitelj koji na žene gleda isključivo kao na negativna bića sklona manipulaciji: „Ženama nikada ne treba vjerovati, njihov se život sastoji samo u lažima i krivim obećanjima. (...) Nikada ih nisam cijenio...“ (Kozarčanin, 1999: 105). Sa sličnom dozom nepoštovanja odnosit će se i pijani gosti prema Faniki, gledajući ju isključivo kroz prizmu tjelesnoga, a o važnom aspektu žensko-muških odnosa, koji otkriva podosta i o položaju žena i uvod je za novu ontemsku narativnu figuru, progovorit će i žena na kraju romana, istaknuvši kako se *prodala* mužu. Time se povlači pitanje ženskog rada i još uvijek snažnih patrijarhalnih odnosa.⁸⁴

Pitanje položaja žena može se smatrati i bitnom sastavnicom ontemske narativne figure koja se odnosi na obilježja međuratnog vremena u tadašnjoj državi, što ukazuje na snažnu međusobnu povezanost i isprepletenost figura, kako različite, tako i iste semantičke razine. Prvi podatak o vremenu radnje romana čitatelji doznaju, uzme li se u obzir uvjetna podjela na cjeline, u šestom poglavlju, kad se Adam prisjeća svoga djetinjstva koje je bilo obilježeno sumornom atmosferom prvih ratnih godina. U tom je dijelu upotrijebljena tehnika struje svijesti jer se on, prošavši pokraj kovačnice, prisjeti sličnog prizora iz prošlosti. Ipak, takva će

⁸⁴Slobodnoj ženi kao što je Fanika dopušteno je raditi kao konobarica, no udanima zasigurno nije.

tehnika biti upotrijebljena samo dvaput u romanu (u prisjećanju na djetinjstvo i pri opisu susreta s djevojkom od prije sedam godina), tako da ne postoje čvršće poveznice spram žanra toka svijesti, osim ta dva izolirana primjera.

Ponajbolji će opis međuratnog društva, u kojem vladaju korupcija i licemjerje, dati pristav koji, iako je i sam na vlasti, uviđa patnje naroda (onoga koji se skuplja u krčmi svjestan da je, nažalost, sretan što uopće ima posao),⁸⁵ no ne iznosi nadu u bolje sutra: „Ovo je zemlja korupcije, u kojoj se od poštenog rada ne može živjeti. Zemlja malih, velikih i još većih krađa (...) Ovo je zemlja za ljude, koji vole loviti u mutnom. (...) Narod je gladan, go i bos, no za njih je zlatni rudnik s nepresušanim izvorima.“ (Kozarčanin, 1978: 72, 74).

Osim likova izravno, i pripovjedački će se glas osvrnuti na aktualne društveno-političke prilike. On će pauperizaciju seljaštva, također važnu sastavnicu spomenute narativne figure, a koje se dotiče i pristav u svom izlaganju, kao i ljudi u krčmi, spomenuti u *eseju* o zemlji, u kojem se posebno naglašava vječnost zemlje spram prolaznosti, smrtnosti čovjeka, odnosno aludira se da je rat sastavni dio ljudskog pamćenja i iskustva te da su se krvavi obračuni oduvijek događali. Dok je čovjek ginuo, „stara, dobra, milostiva, neshvatljiva pametna i groteskno nesretna zemlja Adamovih otaca i djedova“ (Kozarčanin, 1978: 43). Vječnosti zemlje parira jedino ljudska patnja koja je isto tako vječna.⁸⁶ Drugi put će svoj osvrt na sumornu zbilju dati pri opisu svakodnevice sociema: „Razgovarali su malo, a i to o sasvim običnim stvarima, koje su svaki dan iste ili se razlikuju samo u malim nijansama: da je ovo ljeto kišovito i da nije dobro za žito (...) da će uskoro doći do velikog evropskog rata (...) da je njemački narod prvi na svijetu, te da će svakako, prije ili kasnije, zavladatai svijetom...“ (Kozarčanin, 1978: 113).

Društvo koje obitava u takvoj truloj, prilikama vremena u kojem živi, opterećenoj sredini i nije imalo izgleda postati drukčijim no što jest. Dakle, moglo bi se zaključiti kako je otrovani sociem projektirao isti takav ontem i(li) obratno.

U vezi s tim javlja se i ontemska figura koju čine sastavnice: malograđanština, provincija, licemjerje, netrpeljivost, obmana, dosada, bezličnost, otuđenost, samoća itd., a koja se može nazvati problemom provincijskog života koji *guši* razvoj pojedinca. Tom će se figurom

⁸⁵ Kozarčanin, 1978: 88-89.

⁸⁶ U esejskom se dijelu iznosi pripovjedačev osvrt na ljudsko stradanje, koji ima obilježje univerzalnosti te daje interpretacijsku *širinu* romanu, a u drugom je slučaju, izravnim spominjanjem političkih ličnosti, jasno određeno vrijeme radnje.

ujedno i zaokružiti ontenski niz romana. Grad se neće ponašati kao *neprijateljski tabor*⁸⁷ samo prema Adamu nego prema svim licima koja u njemu borave: ženi, veterinaru, pristavu, Faniki itd. Međutim, dok je njihove snove i ambicije uspio progutati i pretvoriti ih u *automate*, Adam će se svojim odlaskom oduprijeti takvom mehanizmu, iako je i sam nakratko bio zapao u stanje kolotečine, iz kojeg će ga probuditi spoznaja da je ipak sva udvornost bila lažna. Sastavnicu će ontenske figure provincijalnog života, stoga, činiti i pitanje položaja umjetnika u takvoj sredini. Na početku je Adama uspio zavarati lažni sjaj koji su mu ponudili tamošnji ljudi, pa čak i žena, koja se pokazala licemjernom, rekavši mu kako se društvo zanima za njegov umjetnički rad.⁸⁸ Ipak, ubrzo će pokazati svoje pravo lice, upozorivši ga na ono čega će, mjesec dana poslije, koliko i traje radnja romana, postati i sam svjestan – da grad ne treba umjetnika (usp. Kozarčanin, 1978: 62-63, 127). Cijeli će grad, koji metonimijski predstavlja sve ljude koji u njemu borave, gledati Adama identično ženinu opisu: „Ti si čovjek bez egzistencije, danas tu, sutra tamo, slabo ishranjen, neugledan, tih, u svakom pogledu sumnjiv, nikome potreban i bez vrijednosti.“ (Kozarčanin, 1978: 63). Adam će pomalo uvrijeđen napustiti neprijateljsku sredinu, no ipak svjestan da mu ništa nije mogla ponuditi.

U takvoj sredini on i Fanika, kao pridošlice, jedini su imenovani osobnim imenima jer ih ona još uvijek nije uspjela sasvim prisvojiti. Međutim, Fanika, boraveći tu ipak dulje od Adama,⁸⁹ gotovo se sasvim predala te bi joj se potencijalno mogla pridružiti neka od općih imenica – *djevojka* (uzme li se u obzir da predstavlja sve djevojke ugušenih snova), *konobarica* itd.

Pored Fanike i drugi psihemi ostaju zatočeni u tjeskobnoj sredini čineći tako očajni beznadni sociem koji boluje od pretjerane dosade⁹⁰ i kojemu je Adamov dolazak predstavljao kratkotrajni promjenu. Međutim, sredina koja ne trpi promjene morala ga je odbaciti jer se nije bio spreman zarad nje, poput Fanike, promijeniti.

Jedna od najtragičnijih figura u galeriji provincijskog stanovništva zasigurno je gazda krčme, jedan od rijetkih koji je pod sivim nebom začaranog gradića okruženog planinama imao snove. Nije ga uplašila spoznaja o teškoj neizlječivoj bolesti (na puno će se više boležljivih psihema ipak naići u romanu *Sam čovjek*, dok je ovdje taj problem tek naznačen), nego

⁸⁷ Kozarčanin, 1978: 127.

⁸⁸ Kozarčanin, 1978: 12.

⁸⁹ Kozarčanin, 1978: 92.

⁹⁰ Korać će s pomoću fenomena dosade povezati Emmu Bovary i Kozarčaninovu Ženu, istaknuvši kako je to pravi razlog njihova preljuba. Međutim, Flaubert je bio daleko detaljniji u karakterizaciji svog lika, a u Kozarčanina je ona tek započeta (Korać, 1975: 216-217).

strašna istina da će cijeli život provesti u predgrađu, što samo govori o prokletstvu tog prostora: „Škripao je zubima i plakao kao malo dijete, jer je znao da su mu dani odbrojeni. Njegove se nade nikada neće ostvariti, on nikada neće postati ugledan čovjek, on će cijelog života ostati u predgrađu, dok ga sušica sasvim ne rastoči.“ (Kozarčanin, 1978: 101). Jedinog čovjeka koji je u toj sredini imao planove i ulagao u budućnost, dok su se svi drugi posve predali, nije pojela bolest dosade (koju će, inače, i pristav i stariji gospodin izravno naglasiti),⁹¹ već sušica koju se može shvatiti i kao opomenu za život *van kalupa*.

⁹¹O problemu nesnosne dosade u romanu pisat će i Lončar, istaknuvši kako „likovi provode besmisleno dosadan život“ (Lončar, 2001: 89).

9. Narativne figure u romanu *Sam čovjek*

9.1. Psihemske narativne figure

Središnja je psihemska narativna figura u romanu *Sam čovjek* imenovana izričajem Valentin te su kroz njegovu svijet (budući da je u pitanju homodijegetski-intradijegetski pripovjedač) prikazani svi drugi psihemi (članovi obitelji, Buga, njezin otac i magister Haman), kao i cjelokupni sociem.

Valentin jedne noći, uz određeni vremenski odmak, što se implicira rečenicom „...sad je to sve već odavno prošlo“ (Kozarčanin, 1978: 398), prepričava svoj životni put, iako se izravno ne doznaje komu, moguće je utvrditi i samom sebi, odnosno svom dvojniku, budući da je pred kraj romana naglašena dvojnost vlastita identiteta: „Čovjek koji je sat poslije toga izašao iz našega stana nosio je doduše moje odijelo, bio je visok kao ja i držao jedno rame malo u zrak, kao što ga ja držim“ (Kozarčanin, 1978: 393). U vezi s tim, moguće je protumačiti kako *novi* Valentin, onaj koji je počinio stravični zločin i koji čuva Buginu krvavu košulju kao uspomenu na sablasnu noć, cijelu priču, uz određeni odmak i drukčije, kritičko viđenje, prepričava *starom* Valentinu, kukavici. Iako će već u početnom dijelu romana naglasiti temeljna svojstva svog psihema (lakovjernost, kukavičluk, naivnost, otuđenost itd.), Valentin, proživjevši pravu traumu, a ne život, vratit će se u prošlost i potanko objasniti, osvrćući se samo na ključne dijelove, okolnosti koje su uvjetovale njegovu preobrazbu. Činjenicu da ipak razgovara s imaginarnim dvojnikom, s drugim, *pokojnim* sobom, a ne osobom, potvrđuje i njegovo stalno naglašavanje kako je posve sam. Ipak, tinjajuća želja da takva samoća bude prekinuta, vidljiva je ponajviše u posljednjoj rečenici romana: „Ja ti je doduše ne bih dao (...) ali bih ti bio zahvalan da si mi samo jednu riječ rekao.“ (Kozarčanin, 1978: 399).

Kronološki je tijek njegova retrospektivnog pripovijedanja ključan za razumijevanje priče jer razlozi gotovo svih Valentinovih postupaka korijen imaju u njegovu neobičnom djetinjstvu. Tu se u vezu dovode sve tri narativne figure: psihem Valentin dio je sociema obitelji koja živi netipičnim životom, što ju izdvaja iz okoline koja je snažno utjecala na razvoj njegove cjelokupne ličnosti (ontemska narativna figura).

Živeći uz oca i majku, koji su bili dijametralne suprotnosti, što se nije očitovalo samo u njihovu karakteru nego i u izgledu („Sjećam se da je, baš obratno od oca, vrlo visokog, ugojenog i grubog čovjeka (...) izgledala uvijek tiha, nježna, žalosna i mala kao djevojčica.“ (Kozarčanin, 1978: 167)), u Valentinu će se postupno razvijati tjeskobnost, očaj, samoća i

nemoć koji će se posve pokazati nakon majčine smrti koja predstavlja prvi prijelomni trenutak u njegovu životu.

Posve različit ocu, tom koristoljubivom, pohlepnom, snažnom i hladnom čovjeku, a umnogome nalik majci, nježnoj, šutljivoj, i požrtvovnoj, za koju će ustvrditi da je umjesto blagoslova iz obiteljske kuće ponio samo njezine suze, Valentinu će obiteljski dom (koji nakon majčine smrti i neće nalikovati na dom, već će u njegovoj svijesti svi predmeti postajati potpuno izobličeni), predstavljati prostor tamnice i straha iz kojeg će sve češće bježati u prirodu, u mirne prostore uz Savu, u kojima će se jedino osjećati spokojnim.

Bitnu sastavnicu njegova psihema čini i mržnja spram oca, povezana s dozom strahopoštovanja koje će posebno isplivati nakon njegove smrti vješanjem, kad se i mrtav Valentinu učini uzvišenim i nadmoćnim. On, kao žrtva očeve bolesne pohlepe, ali i majčine pretjerane plahosti, bit će godinama poslije proganjan strašnim vizijama vezanim uz taj muški autoritet.

Osim odnosa s roditeljima, za izgradnju su Valentinova psihema u djetinjstvu važne još dvije osobe – sluškinja Tereza i maćeha Agata, žene koje je otac doveo u kuću nakon majčine smrti. Spram prve, čiju će primitivnost stalno naglašavati, Valentin će osjećati gađenje, dok će ga za drugu vezivati kompleksnija stanja. Od početne neurotičnosti koju je doživio čuvši za njezin dolazak, u Valentinu će sve više rasti čudesna privrženost prema maćehi koja će kulminirati u fizičkom obračunu s njom: „...ja sam se pripio uz toplu, tešku nogu koja je mirisala (...) mirisom mlade, zdrave, čiste žene i počeo je, gorko, očajno, sa strahovitom, neprotumačivom požudom, bolom i strahom cjelivati.“ (Kozarčanin, 1978: 194). Valentin će poslije u svim ženama, a posebice u Bugi, često prepoznavati maćehu kao utjelovljenje svoje nastrane želje. Osim toga, odnos je prema maćehi važan i za produbljenje Edipova kompleksa,⁹² koji je započet odnosom prema majci. Osim straha i sve češće mržnje Valentin će prema ocu osjećati i gađenje, no zbog svoje sklonosti nedjelovanju, jednog od najvažnijih svojstava, taj će odnos ostati samo na razini „hladnog rata“.

Nakon očeve smrti i potpune obiteljske propasti u Valentinu će sve više rasti očaj, nemoć, otuđenost i želja za bijegom u samoću. Taj ga bijeg od bijede kojom je sve češće i više bio okružen i od društva koje ga je uglavnom ismijavalo i ponižavalo u sferu sanjarenja koja je prisutna na dva načina – provođenjem vremena u prirodi, u šumi u prostorima uz rijeku, u

⁹² Vidi: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17065>.

koju odlazi skrivajući se od tmurnosti i okova grada, baš kao što se nekad skrivao od identične atmosfere u obiteljskoj kući, te u prostoru literature kojoj je sve češće predaje.

Drugi dio romana, koji traje o Valentinove devete do osamnaeste godine, važan je za oblikovanje svih temeljnih svojstava njegova psihema, kao što su, već spomenuti, a sad i svi zajedno okupljeni: samoća, otuđenost, strah. Neurotičnost, lakovjernost, poštenje, naivnost, pasivnost, strah, šutljivost, hipersenzibilnost, koji će se u drugom (odnosno prema romanesknoj strukturi, trećem) dijelu, koji traje oko sedam godina, samo uobličavati i rasti. Svojstva koja je zadobio u djetinjstvu i ranoj mladosti Valentin, dakle, neće mijenjati, on je zaokružena ličnost, koja se ipak i dalje postupno upoznaje i samoosvješćuje jer ponekih osobina (poput lakovjernosti) neće biti svjestan do samoga kraja, tj. četvrtoga dijela.⁹³

Dok pored Valentina u poglavlju *Mračna mladost* središnju ulogu imaju psihemi oca, majke i maćehe, u sljedećem se poglavlju oni samo povremeno pojavljuju u njegovoj svijesti, no ne sudjeluju više u stvaranju fabularne sintakse. U dijelu simbolično naslovljenom *Buga plače*, važan je istoimeni psihem, ali i psihemi njezina oca i magistera Hamana koji gotovo da čine jedini Valentinov sociem.

U tom će se dijelu romana njegov psihem ponajviše profilirati kroz odnos s Bugom, koja nakon majke i oca predstavlja ključnu osobu u njegovu životu. Bugina je pojava napokon donijela dašak svjetlosti u Valentinov život i prekinula monotoniju koja je dotad vladala i u kojoj su mu sva lica bila identična, isprazna. Nitko prije, ali ni poslije neće u njemu probuditi takav zanos i radost, izuzev kratkotrajnog trenutka bliskosti s mladom rođakinjom Višnjom, no osnova za produbljenje tog odnosa ipak nije postojala. Ono što će privući Valentina, upravo je njezino potpuno izdvajanje iznad sociema spram kojeg je osjećao toliko gađenje: „Ona je bila čista, mlada, zdrava, lijepa i ukusno odjevena (...) i puna pouzdanja u život i u sebe, a žene koje sam ja poznavao nisu se više ničemu nadale od života i nisu više nikome vjerovala.“ (Kozarčanin, 1978: 175).

Bugina nesvjesna nadmoć nad Valentinom započinje od trenutka njihova prvog susreta i trajat će sve do posljednjih dana njezina života. Ta lijepa žena u žutoj haljini (baš poput Adamove žene!), „najljepša od svih žena na trgu“ (Kozarčanin, 1978: 267), „hladna lijepa i daleka kao čežnja“ (Kozarčanin, 1978: 273), kakvom će mu zauvijek i ostati, pa i onda kad je više ne

⁹³ Iako će konstatirati kako se napokon riješio dječje naivnosti i spoznao pravi život (Kozarčanin, 1978: 260-261), Valentin je tek tad bio zakoračio u njegove strahote. U trećem su dijelu sociemski opisi znatno potresniji, kao i doza naivnosti kojom prilazi događajima, što upućuje da je navedena konstatacija samoobmana.

bude bilo, izronit će iz potpunog sivila i tmurnosti bezličnog svijeta te će, zahvaljujući njoj, Valentin prvi puta spoznati jarke boje. Buga je za Valentina ujedno i misterij i oličenje idealne žene, svojevrsni kult, koji će se početi rušiti tek za vrijeme svadbene proslave, kad spozna da ipak nije toliko savršena.

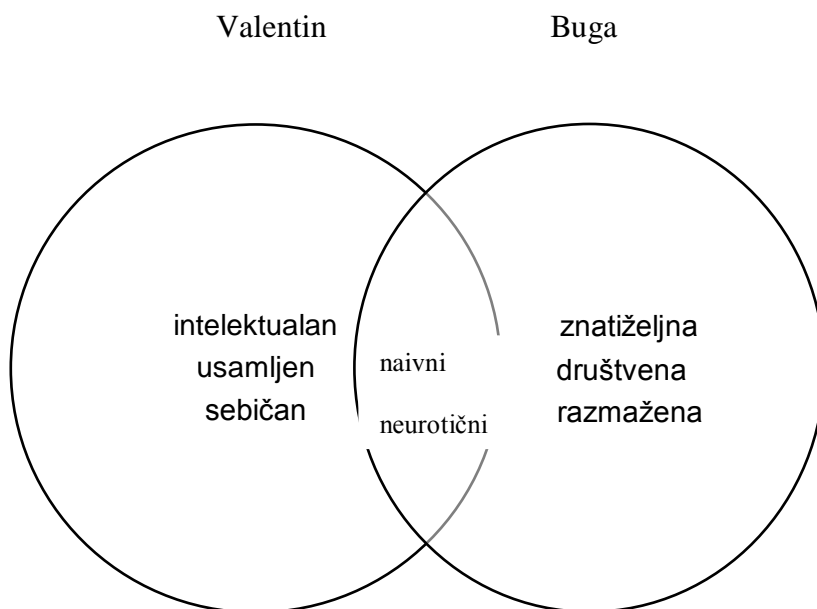
Cijelo je vrijeme njihova odnosa Valentin mučen mišlju kako nije dostojan takve žene: znatiželjne, vedre i pune života, koja mu je čak nekoliko puta otvoreno zamjerala nedostatak vjere u sebe. Valentin i Buga predstavljaju različite svjetove (gotovo jedina poveznica između njih je turobna prošlost), stoga njihov odnos i nije mogao opstati. Osim toga, on gotovo da uopće i nije bio temeljen na ljubavi kao osnovnom osjećaju koji povezuje dvoje ljudi nego na potrebi. Valentin, po prirodi sanjar, *sjeverni čovjek* sklon bijegu od ljudi, u Bugi je vidio polovicu koja mu je oduvijek nedostajala, sjaj i vedrinu koji će biti samo njegovi. Njihov je odnos sve više podrhtavao upravo zbog njegove sebičnosti i želje da ju posve podredi sebi, što njezin posve suprotan duh nikako nije mogao podnijeti. Zbog toga i dolazi do pitanja: „Kako je moglo doći do toga da je danas Buga moja i da u isto vrijeme nije moja?“ (Kozarčanin, 1978: 363). Valentin zbog svoje paranoje, sebičnosti i egoizma te nastojanja da ju uvuče u svoju samoću, nije bio sposoban na vrijeme uvidjeti kako se bračni odnos pretvara u pakao. Za razliku od njega, Buga je toga postajala svjesna, naglasivši mu nekoliko puta svoj, pokazat će se poslije, opravdani strah.

Valentinova će netrpeljivost prema Bugi, započeta još svadbenim veseljem na kojem djeluje i jaka sociemska figura, porasti nakon neuspjelog posjeta njezinoj obitelji za kojeg će ponovno oživjeti osjećaj manje vrijednosti koji ga je pratio od školskih dana. U tom dijelu, pred sam kraj, roman postaje iznimno napet. Lirski produljeni efekt nestaje i naglasak je na srazu između dvaju psihema, Valentina i Buge. Oboje, posve paranoični i neurotični, Valentin zbog osjećaja gubitka iluzije koju je stvorio, a Buga zbog iznevjerenih očekivanja, postaju potpunim strancima.

Valentina napokon sustiže ono od čega je, baš kao i Đuka Begović, toliko bježao – očevo prokletstvo i strašna spoznaja da ipak nisu posve različiti. Prvi puta postaje odlučan, hrabar i spreman za djelovanje, poprimivši očevu samovolju i vrelu krv te otvoreno prijeteći i Bugi i Hamanu. Umoran od sumnje koja ga je predugo izjedala i posve opijen, u noći koja nalikuje na onu iz bajke, ali ne poput princa koji oslobađa ukletu djevojku, već ranjenog i iznemoglog čovjeka, zatiče ljubavnike u stanu i počini strahovit zločin ubivši ih oboje. Tim se činom posve preobražava i pobija svojstva koja su ga cijelo vrijeme, poput teškog bremena, pratila:

neodlučnost, strah i pasivnost te postaje drugim, novim čovjekom, onim o kojem je bilo riječi na početku poglavlja, koji i prepričava cijelu priču.

Baš kao što njihovi očevi, jedan ohol, strog i hladan, a drugi pažljiv, popustljiv i plah, predstavljaju potpune suprotnosti, isto je i u slučaju Valentina i Buge. Djevojka, za koju se Valentinu pričinilo da potječe iz sasvim drugog svijeta koji ne poznaje bijedu, bol i patnju te da samo zna za osmijeh, skrivala je vješto pod maskom razmaženosti i vedrog duha, svoju tešku prošlost, čije će posljedice ipak u brojnim svađama s Valentinom, kad se budu pokazali njezini strah i neurotičnost, izići na vidjelo. Ona, baš kao i Valentin, iza sebe krije prošlost mučnog odrastanja uz nebržnog roditelja (u ovom slučaju majku) i to je nit koja ih čvrsto povezuje, ujedno i jedino njihovo (uz ponekad pretjeranu neurotičnost koja je rezultat toga) zajedničko svojstvo. Bugin psihem, za razliku od očeva i maćehina, nije izgrađen na konkretnim situacijama, ona uglavnom postoji u njegovim promišljanjima i analiziranjima, a ne u izravnim događajima koje iznosi. Na svadbenom veselju, onog trenutka kad mu ona prvi puta postane realnom, a ne izmaštanom, urušit će se cijela Valentinova iluzija. Buga više nije lijepo priviđenje satkano od sna nego stvarna žena kojoj dodiri drugih muškaraca nisu strani. Ona se djeluje unutar sociema, ima obitelj, prijatelje, rođake, ljubavnike i kad se takav svijet sudari s Valentinovim koji u sebe ne pušta nikoga, njihov je sudar neizbježan te dolazi do obostrane mržnje. Onog trenutka kad Valentin počinje otpuštati svoj strah od nje, Buga će ga sve više poprimati i sve češće izgovarati kako ga se plaši. U tim dijelovima, upravo zbog snažno izraženih suprotstavljenih svojstava dvaju psihema, fabula je romana i najnapetija. Ontemska narativna figura uloge institucije braka, izražena tijekom cijelog romana, bitna će svojstva poprimiti ponajviše zahvaljujući njihovom odnosu. Svojstvo komposibilnosti između psihemskih narativnih figura imenovanih izričajima Valentin i Buga, pored njihove neurotičnosti koja se javlja pod utjecajem teške prošlosti, jest i obostrana naivnost kojom su oboje stupili u brak. Valentin je vjerovao, što je već rečeno, kako će ju zarobiti u svoj zlatni kavez samoće, a Buga da će nastaviti živjeti svoju slobodu. Oboje su vjerovali da će biti sretni, no njihova se koncepcija sreće razlikovala, stoga i nije mogla biti ostvarena.



Vennov dijagram 2, opreka i sumogućnost psihemskih narativnih figura Valentin i Buga u romanu *Sam čovjek*

Uvođenjem psihemske narativne figure magistera Hamana, neposredno nakon što Valentin upoznaje Bugu, u romanu će se početi formirati sastavnica ljubavnog trokuta koja je dio ontemske narativne figure uloge institucije braka koja, pored toga uključuje i sljedeće sastavnice: ljubav, preljub, (ne)iskrenost i koja ujedno uključuje i sociem kojem istaknuti psihemi pripadaju.

Valentinovo će se mišljenje o Hamanu, čovjeku koji mu je svojom prisutnošću uporno remetio sklad s Bugom, mijenjati obrnuto proporcionalno događajima. Smatrajući ga na početku zlobnim i prenametljivim, ali ne znajući još uvijek ništa o njegovu odnosu s Bugom, Valentin će u trenutku otkrivanja istine o njihovu odnosu, postajati sve suosjećajiji prema Hamanu, nazvavši ga na kraju, kad je već bio mrtav, čak prijateljem.⁹⁴ Iako je glavna opreka između njih nametljivost/nenametljivost, u trenucima opijanja stvarat će se snažna komposibilnost između Valentinova i Hamanova psihema, gdje se otkriva kako magister vodi jednako tužan i mučan život te da, baš kao i Valentin i Buga, nosi masku.⁹⁵ U Valentinovim će očima, iako mu je načinio veliko zlo, Haman izgledati otužnim i malenim, čak animalnim, poput kukca: „Izgledao je kao veliki, slijepi kukac (...) pokazao je tanke, kržljave ruke (...)

⁹⁴ Kozarčanin, 1978: 393.

⁹⁵ Valentinova maska do izražaja dolazi u njegovu ponašanju pred sociemom, gdje se, uglavnom neuspješno, trudio sakriti svoju odbojnost prema njima.

krvava slina curila mu je na usta“ (Kozarčanin, 1978: 372-373). Ipak, taj će kukac (usporedba nije slučajna!) biti verbalno i socijalno vrlo snalažljiv, za razliku od povučenog Valentina koji će svoju moć očajnički iskazati jedino u fizičkom obračunu.

9.2. Sociemske narativne figure

Prvi je sociem koji se javlja u romanu čaršija čiji će mentalitet pri raznim događajima Valentin pomno opisati.⁹⁶ Njegova obitelj, koja se zahvaljujući očevoj bolesnoj ambiciji, neupitnim sposobnostima i marljivosti, ali i raznim malverzacijama, brzo obogatila, ali i zbog svog netipičnog načina života, bit će čestim predmetom ogovaranja mase. Čaršija ne trpi nikakve promjene, pa tako ni strance, za što je dokaz negativna reakcija na Terezin dolazak: „Po gradiću se odmah peti-šesti dan počelo govorkati da sluškinja ima nešto s ocem, da je ona zaražena i da je sigurno zarazila već i oca.“ (Kozarčanin, 1978: 176). Ipak, ona će na maćehinu pojavu znatno burnije reagirati i prijeći razinu trača na kojoj se zadržala kad je posrijedi Tereza. Mlada će Agata već pri svom dolasku skrenuti pozornost ljudi. Došavši u bijeloj svili koja posve odudara od sivila gradića, u automobilu i s hrpom gostiju, od prvog će do posljednjeg dana svog boravka izazivati gnjev i osude ljudi. Oni će sav potisnuti bijes prema Valentinovoj obitelji, čiji se korijen krije u očevim mutnim poslovanjima i oštrim odnosima prema siromašnima, iskaliti upravo na njoj. To je posebno vidljivo u seljakovu napadu gdje će Valentin maćehu prikazati kao *nijemu, prestravljenju i polumrtvu od straha*,⁹⁷ kao žrtvu kojoj nije imao tko pružiti pomoć. Drugi će napad na maćehu ipak biti znatno žustriji te će se čaršija ujediniti u toj, kako ju Valentin naziva, *cirkuskoj priredbi*,⁹⁸ kako bi ju zauvijek otjerala. Radoznala će gomila postati nesvakidašnje složna te će, baš kao i nakon očeve smrti, pokazati svoje licemjerje: „Pobožne žene koje su se križale kod svake ružne riječi ili kod đavoljeg imena bljuvale su najstrašnije pogrde i kletve od kojih bi inače pale u nesvijest.“ (Kozarčanin, 1978: 239). Život će se u čaršiji, nakon što je istjerala strašnog neprijatelja, nastaviti uobičajenom kolotečinom, no Valentin će, otrovan tim krvavim događajem, zauvijek sa sobom ponijeti gađenje prema skupini i istaknuti njegovu hipersenzibilnost koja ga upućuje na stranu slabijega.

⁹⁶ Napomena: u romanu mjesto radnje nigdje nije izravno naznačeno, no ono se pomoću različitih podataka ipak može rekonstruirati. Za maleni se gradić na Savi smješten uz granicu s Bosnom u kojem je Valentin odrastao (a i Kozarčanin) može pretpostaviti da predstavlja Hrvatsku Dubicu. Druga se polovica romana, kad se Valentin napokon preseli iz predgrađa, odvija u Zagrebu, što se implicira spominjanjem Ilice, bolnice na Brestovcu itd.

⁹⁷ Kozarčanin, 1978: 214.

⁹⁸ Kozarčanin, 1978: 239.

Sukob sociema s izdvojenim psihemom u kojem je vidljivo obostrano neprihvatanje, što je prikazano na primjeru maćehe, činit će važan dio fabularne sintakse romana, no posebna se tenzija stvara i kad ista psihemska narativna figura (Valentin) počinje dijeliti sastavnice s dvjema sociemskim figurama, što proizvodi sukob među njima (sukob sociem-psihem prerasta u sukob sociem-sociem). Valentin će svoje školovanje, osim po bijedi i stanovanju po vlažnim tjeskobnim stanovima, koji su u njemu još više budili sanjara i tjerali ga u nepregledna prirodna prostranstva uz Savu na kojoj se poput željezničke pruge smjenjuju događaji u njegovu životu, pamtiti i po stigmatizaciji koju je doživljavao zbog svog podrijetla, a koju će posebno provoditi profesor Dražić, zastupajući mišljenje kako škola nije za seljake: „jer seljak je seljak, a gospodin je gospodin, jedni i drugi imaju svojih dobrih i loših strana; i jedni i drugi mogu biti korisni društvu kad ostanu na svom mjestu“ (Kozarčanin, 1978: 221). U sličnom će se sukobu Valentin naći i znatno poslije i ponovno će ostati verbalno sasvim nevješt da se obrani, no ovaj će puta ipak reagirati, i to nasiljem koje predstavlja rezultat njegova trpljenja i akumuliranog bijesa: „skočio sam s klupe (...) uhvatio ga za žutu, slamnatu kosu (...) i udario ga tako jako rukom po zlatnim zubima (...). Do toga je došlo poslije dugog objašnjavanja između njega i mene o tome da li je opravdano školovanje seoske djece“ (Kozarčanin, 1978: 355). Međutim, Rem će istaknuti kako je roman *Sam čovjek* urbana proza te da su sve poveznice sa selom dokinute još smrću Valentinova oca (Rem, 1998: 12). Ipak, kao što će gorka uspomena na oca uporno pratiti Valentina i ne dati mu mira, tako će ga i seosko podrijetlo pratiti i ne dopuštati mu prilagodbu u sociemu grada. U Kozarčanina, dakle, dolazi do povezivanja dvaju karakterističnih tema sintetičkog realizma u jednu – gradba identiteta u ruralnom prostoru pod utjecajem turobne stvarnosti i portretiranje negativiteta gradskog života (Šicel, 2007: 85).

Osim toga, Rem će ustvrditi i kako Valentinova sudbina predstavlja ponavljanje dijelova očeva i majčina života (Rem, 1998: 10). Majčino se odnosi na pretjeranu slabost i suosjećajnost, dok je očeva znatno kompleksnije i ogleda se na više razina. Zla će se očeva sudbina kao biljeg na Valentinovu životu posebno odraziti u ponavljanju epizode svadbenog veselja, gdje će njegova i Bugina svadba, praćena pijančenjem i slobodnim ponašanjem mladenke, što će izazvati gnušanje u Valentinu i gađenje spram raspojasanog sociema, umnogome nalikovati očevoj i maćehinoj. Ponavljanje će zle kobi ipak kulminirati završnim činom ubojstva, što proizvodi ontemsku narativnu figuru koja će se analizirati u sljedećem poglavlju.

Valentin će na sociem u cjelini, bili u pitanju seljaci ili građani, gledati kao na istovjetnu bezličnu gomilu čije licemjerje čak prerasta u grotesku. On nigdje ne vidi čovjeka (stoga i jest sam čovjek!) nego sablasne pojave: “Mjesto njih išle su ulicama (...) velike, male, grbave, lakome, zaplašene (...) i gladne glave. Netko (...) ingeniozan vukao ih je na koncima za sobom po taktu neke groteskne, fantastične glazbe. Ljudi su igrali kao clownovi...” (Kozarčanin, 1978. 302). U takvom će svijetu, punom ispraznosti, laži i sujete, on jedinu empatičnost osjetiti spram gladnih i siromašnih te će ga sudbina tog sociema, iako mu ne može pomoći, strašno dotaknuti, toliko da će se čak saživjeti s njima, nastojeći ponijeti njihov teret na sebi: „Umrli su misleći na svoje djetinjstvo (...) uz Dravu, Savu, Kupu, Vrbas i Unu. (...) u čekaonici sjedjele su stare, mršave žene iz predgrađa i kašljale u hrapave dlanove (...) strahovale od dodira doktorskih ruku i blijedjele kad su doktori vikali na njih. Šutio sam i slušao.“ (Kozarčanin, 1978: 306).

U sociemu u kojem vlada cjelokupni negativitet: bolest, siromaštvo, laži, iznude, manipulacije i licemjerje, ne mogu se ni pojedinačni psihemi bolje osjećati niti postoje preduvjeti za izgradnju kompleksne nesputane ličnosti, stoga i ne čudi kako svi psihemi: Valentin, Buga i članovi njihove obitelji, pa i Haman, ili oni posve utopljeni u kolektivno, predstavljaju tragične figure.

9.3. Ontemske narativne figure

Projiciranje negativnih stanja psihema sumornim opisima prirode ontemska je narativna figura koja zaokružuje cijeli roman. Ona se ne postavlja u jednom njegovu dijelu, nego je prisutna od početka do kraja, kako u prologu i epilogu u kojima kiša, koja prati buru Valentinovih nakupljenih emocija, gotovo kao da želi ući u prostor malene krčme, tako i u dvama središnjim dijelovima.

Valentina je od rođenja pratilo prokletstvo tamnosti malog, nečistog i ružnog gradića, kako će ga nazvati,⁹⁹ u čiju će prirodu ipak, kako ga život bude lomio, sve češće odlaziti. Mutna će Sava i pepeljasto nebo¹⁰⁰ ispraćati sve važnije događaje u njegovu životu, toliko da će se on posve saživjeti s tim pejzažom i njegovom tamnošću: „Odrastao uz Savu ja sam se s vremenom toliko srastao s njom da sam bio bolestan i tužan bez nje.“ (Kozarčanin, 1978; 183). Sivilo je prirode, zbog čestih odlazaka u nju, postalo dio Valentinove unutrašnjosti i

⁹⁹ Kozarčanin, 1978: 165.

¹⁰⁰ Kozarčanin, 1978: 180.

njegov sastavni dio, no situacija je i obratna – takav se pejzaž gotovo ne može zamisliti bez njega (traži prisutnost istog takvog čovjeka, samoga i otužnoga).

Valentin koji je podvojena osobnost – dijete s dušom zreloga čovjeka i poslije zreo čovjek s dušom djeteta, uvijek će se vraćati nepreglednim prirodnim prostranstvima koja su mu ponudila utočište od teškog, trulog života, pogođenog brojnim nesrećama i koja predstavljaju njegov bijeg od ljudi i sumorne svakodnevice, stoga će priroda često biti antropomorfiziranom pa će tako Sava, uglavnom nečista i tmurna, poput stanja njegove psihe, u jednom trenutku biti *ljuta*,¹⁰¹ a šuma „dobra i tiha, kao mati“ koju je davno izgubio (Kozarčanin, 1978: 246). On ne voli ljude, on je zaljubljenik u samoću koju mu može pružiti jedino priroda, stoga roman i obiluje lirskim sekvencama u kojima su smješteni opisi pejzaža, kako bi se istaknula liričnost njegove duše. Priroda jednostavno mora biti takva: otužna, sumorna i siva, s maglenim nebom, tamnom rijekom i kišovitim ljetima, da bi mogla predstavljati skladnu cjelinu sa psihemskom instancom i simbolizirati njeno *trulo* egzistencijalno stanje u koje je postupno sve više zapadao.

Budući da cijeli roman zapravo prati priču između Valentina i Buge i objašnjava zašto je došlo do stravičnog zločina (dio *Mračna mladost* funkcionira kao uobličavanje najvažnijih svojstava Valentinova psihema koji će se ispoljiti u tom odnosu), moglo se bi se zaključiti kao je njihov odnos predstavljen ciklično prirodnim ciklusom. Upoznavanje je uslijedilo u proljeće, godišnje doba koje je svojom ljepotom uvijek iznova omamljivalo Valentina i koje je, osim toga, simbol rađanja, a sve će završiti u pred zimu, u kasnu jesen, kad sve rođeno u proljeće i stvarno i simbolično umire.

Međutim, iako su Valentinova stanja središnja, opisana je priroda kompenzacija i za tmurna stanja drugih psihema, a ponajviše Buge, koja, iako *izranja* iz idiličnog proljetnog dana, krije tešku životnu priču koje će se prisjetiti, ni manje ni više, nego za vrijeme šetnje uz Savu!¹⁰² Priroda, dakle, u psihemima budi ono iskonsko, potisnuto, pa ni ne čudi što će se u očajnom i beznadnom stanju, kao uvodnica u zločin, zajedno s djetinjstvom javiti u Valentinovim mislima kao najsnažnija uspomena: „Ja sam nekada bio dijete i živio u malom gradiću na granici Bosne, kraj kojega teče teška, plodna i sivoplava Sava.“ (Kozarčanin, 1978, 370).

Sljedeća se narativna figura odnosi na međuratne prilike u tadašnjoj državi i njihov utjecaj na sociem (ali i na izdvojene psiheme). Pomoću nje moguće je iščitati stvarnosni kontekst

¹⁰¹ Kozarčanin, 1978, 227.

¹⁰² Kozarčanin, 1978, 311.

romana te čak, ako bi ju se izlučilo iz različitih djela nastalih u 20-ak burnih godina (1918.-1939)., rekonstruirati jedan bolni odsječak ljudske povijesti. Prva je sastavnica te ontomske figure porast kapitalizma koji je izazvao snažnu polarizaciju između bogatih i siromašnih, što je vidljivo na primjeru Valentinova oca, s jedne strane, i čaršije, s druge strane. Čovjek koji je od malene trgovine mješovite robe izgradio cijelo poslovno carstvo postao je gotovo gospodarom mjestaša u kojem je živio, što mu ljudi nikako nisu mogli oprostiti. Njihov gnjev bio je dvostruk i potekao je iz zavisti spram njegove drukčijosti, koja se potom proširila i na cijelu obitelj, što je dovelo i do napada na maćehu i odbacivanja Valentina, ali iz njegove zlobe i oholosti koje su ga emotivno potpuno otupjele. Na razvoj će se kapitalizma i njegovo snažno djelovanje na oca izravno osvrnuti i Valentin na početku romana, istaknuvši uz to i vremenski kontekst o kojem je riječ: „Mladi, poletni evropski kapitalizam koji je prodro k nama sa Zapada, našavši ovdje podesno tlo za svoj razvoj poslije nekoliko ratnih godina stagnacije i mrtvila (...) očarao je oca.“ (Kozarčanin, 1978: 199). Međutim, otac će na samrti prokleti put koji je ga je zaveo i shvatiti njegovu pogubnost te bi se moglo zaključiti kako on, i pored svih svojih postupaka, predstavlja žrtvu svojih bolesnih ambicija, ali i ambicija jednog vremena. Međuratno vrijeme bilo je obilježeno i korumpiranom vlašću te zlouporabom položaja, što će se vidjeti u oba dijela romana. Primjerice, u prvom dijelu doznaje se kako su u Valentinovu gradiću bile sasvim uobičajene političke čistke: „nije pobijedila vladina listina (...) nego opozicija, i to je uzvitlalo mnogo prašine, mnogo žandarskih patrola koje su mjesec dana prije izbora pozatvarale sve istaknutije seljake...“ (Kozarčanin, 1978: 197-198), kao i to da se uz malo novca mogla kupiti i pravda: „Proces zbog ubojstva starog Jakova koji je otac neprestano odgađao potkupljujući i miteći advokate i suce...“ (Kozarčanin, 1978: 223-224). U drugom će dijelu psihem senatora Burića, pijanog, smiješnog i utjecajnog čovjeka, u kojem je Bugin otac nalazio svog zaštitnika, simbolizirati cijelu vlast, onoj kojoj se maleni ljudi poput nesretnog Doljanskog klanjaju kako bi ubrali ponešto blaga.¹⁰³ Osim toga, u romanu je prisutno i Valentinovo osvrtnje na konkretne događaje i pobune koje su bjesnile u svijetu, a koje dodatno potiču njegovo hipersenzibilno stanje: „(...) politički osuđenici štrajkovali su u Mitrovici glađu (...). U Trepči, u Donjem Ladanju, u Konjščini i u Varešu obustavili su radnici posao zbog preniskih nadnica (...). Nad Evropom je gorio sumorni žar skorog požara (...) upalili su Džidžigu i Harar i poklali, potrovali i pogušili deset hiljada crnačkih žena i djece (...)“ (Kozarčanin, 1978: 307). Prikazana je ontomska narativna figura iznimno važna jer se u takvom ozračju, *u olovnojsivoj hrvatskoj večeri*,¹⁰⁴ pred potpuni sumrak, i nisu mogli

¹⁰³ Kozarčanin, 1978: 323-333.

¹⁰⁴ Kozarčanin, 1978: 307.

oblikovati drukčiji psihemi osim otužnih, neurotičnih i vrlo često smiješnih, ali ni cijeli sociem u kojem je naglo zavladała bolest koristoljublja koja ga je odvela u potpunu (moralnu) propast.

Problem siromaštva predstavlja sastavnicu prethodno spomenute ontemske narativne figure, ali ga je moguće, zbog njegove univerzalnosti i nevezanosti uz određeno razdoblje, izdvojiti i kao samostalnu figuru. Taj će problem Valentina pratiti tijekom cijelog života, prvo neizravno kad je u djetinjstvu bio pogođen teškim sudbinama ljudi te poslije i izravno kad je nakon očeve smrti i sam osjetio bijedu. On će snažno doživljavati tuđe probleme naivno se nadajući kako su rješivi te će ih duboko osjećati i promišljati, no zbog svoje pasivnosti ipak neće ni pokušati djelovati:¹⁰⁵ „Tada, a i još mnogo godina kasnije, skoro sve do danas, ja nisam bio svjestan društvenih suprotnosti među kojima sam živio (...) i mislio žalosno i naivno da se pitanje sirotinje može riješiti milostinjom i dobrim djelima.“ (Kozarčanin, 1978: 205). Iako će svoje školovanje, osim po verbalnom nasilju profesora, zapamtiti i po mračnim i tjeskobnim prostorima u kojima je stanovao, a poslije u sličnima i radio, mnogo su snažniji, pak čak i dublje proživljeni i mučnijim prizorima popraćeni, Valentinovi doživljaji siromaštva Drugoga. Uz bijedu uvijek se veže bolest, što dodatno pridonosi beznadnosti sociema i izjednačuje ga u njegovoj nemoći. Siromaštvo je rasadnik bolesti (uglavnom tuberkuloze) te Valentin na svakom koraku susreće jednaka, izmorena i uvenula od gladi lica i tijela, što dodatno poljulja njegovu već nestabilnu psihu. Upravo su prozopografski prikazi likova ono što povezuje ontemsku sastavnicu siromaštva i psihemsku identifikaciju Valentina. U takvim će dijelovima u romanu uslijediti izrazito naturalistički opisi: „Ženina se koža pepeljasto, mrtvački sivjela, suha, sparušena, ispucana i oguljena, kao koža stare krastave žabe.“ (Kozarčanin, 1978: 340). Cijeli je sociem jednak za Valentina, i to jednak na dva načina: u svojoj pohlepi koja ne poznaje granice, ali i u bijedi iz koje je jedini mogući izlaz smrt, stoga ga je i privukla Bugina pojava kao potpuni kontrast svijetu koji je dotad poznavao: „Ona je bila čista, mlada, zdrava, lijepa (...) i puna pouzdanja u život i u sebe, a žene koje sam ja poznavao nisu se više ničemu nadale od života i nisu više nikome vjerovala.“ (Kozarčanin, 1978: 275).

U romanu se javljaju tri ubojstva i jedno samoubojstvo, što će činiti ontemsku narativnu figuru – odnos zločina i kazne, koja će se oblikovati pod utjecajem velikog Kozarčaninova uzora – Dostojevskog. Međutim, dok je u Dostojevskog zločin etičko pitanje i život lika

¹⁰⁵ Valentinovu naivnost neće promijeniti ni očevo ubojstvo ubogog seljaka Jakova, kojem je svjedočio.

počinje tek nakon njega, u Kozarčanina je riječ o egzistencijalnom pitanju (Lončar, 2001: 119). Zločin predstavlja kulminaciju Valentinovih emocija i krajnji rezultat njegova silnog trpljenja¹⁰⁶ u kojem hipersenzibilnost prerasta u agresiju. Njegov život završava zločinom, a kaznom bi se mogao shvatiti roman u kojem prepričava, odnosno ponovno se bolno prisjeća svih događaja koji su ga nagnali na stravični čin. Ne doživi trenutak pokajanja poput Raskoljnikova jer je potpuno emotivno otupio te u svom sociemu ne nailazi na osobu poput Sonje. Međutim, pri analizi spomenute narativne figure treba krenuti redom, od prvog ubojstva koje se događa u romanu. Najprije će otac ubiti seljaka Jakova, no Valentin će zločin kojem je prisustvovao opisati vrlo detaljno, čak reportažno, začudo bez pretjerane empatije, koja je inače jedno od glavnih svojstava njegova psihema: „(...) Jakov potrči kraj njega (...) Tu ga je pogodio četvrti i posljednji hitac (...) Nije više ni pisnuo.“ (Kozarčanin, 1978: 215). U cijeloj je priči o ubojstvu, pored teme prokletstva siromaštva, mnogo snažniji opis djeteta koje se skrilo iza Bogorodičina kipa kako bi izbjeglo ranjavanje: „Jedan se hitac odbio od kamenog podnožja Majke Božje koja je stajala na raskršću, i pogodio u trbuh djeteta koje se sakrilo za nju. Djeteta očajno zavrišti (...)“ (Kozarčanin, 1978: 215). Međutim, djeteta je, i pored zaštite, stradalo, što šalje poruku da Božje pomoći, u stanju u kojem se sociem nalazi, nema. S tim u vezi, Lončar će istaknuti i jednu od glavnih sadržajnih razlika između Kozarčaninovih dvaju romana. Dok je u *Tuđoj ženi* Bog još uvijek prisutan kao vrhunski autoritet, u *Samom čovjeku* on je posve iščeznuo (Lončar, 2001: 105), što dokazuje i istaknuta situacija, stoga roman i nosi takav naslov jer čovjek osim što je sam bez prisutnosti drugih ljudi, sam je i jer ga je Bog napustio. Pesimistično je poimanje religije inače karakteristično za apokaliptično vrijeme u kojem Kozarčanin stvara, ali upućuje na njegovo povodjenje za jednim konkretnim djelom. U pitanju je roman austrijskog književnika Ödöna von Horvátha *Mladež bez Boga* (Stamać, 2008: 21). Mnogo će dublje od očeva ubojstva Valentin proživjeti njegovo samoubojstvo, opisavši ga, baš kao i majku pred smrt, mnoštvom naturalističkih opisa: „(...) ružan i gnusan, s plavim mlohavim usnicama na koje je izbila usirena krv. Svi su očevi udovi bili prenategnuti i nabuhli (...)“ (Kozarčanin, 1978: 230). Ta će ga slika, u kojoj je istovremeno prepoznao i gađenje, ali i strahopoštovanje, proganjati godinama poslije, sve do njegova zločina kad će na sličan način opisati Hamana, dok će Buga i mrtva od njegove ruke zadržati svoju ljepotu. Valentin će prvotno nakon očeva samoubojstva osjetiti strah, ali će ga ubrzo biti sram zbog takva njegova završetka: „(...) on je svojom smrću dokazao da nije hrabar i da je život jači od njega. Bilo mi je žao i stidio sam se (za njega i za sebe) što se sve

¹⁰⁶ Usp. Rem, 1998: 10.

to tako jadno svršilo.“ (Kozarčanin, 1978: 234). Gledajući isprva na očev čin kao na rezultat krajnjeg očaja i kukavičluka, i sam će nekoliko godina poslije počiniti slično djelo, pokazavši kako ga je zla kob od koje je toliko bježao, konačno sustigla. Dok očevo ubojstvo seljaka predstavlja čin nasilja i agresije, sa samoubojstvom je potpuno drukčije. Ono simbolizira krajnji rezultat trpljenja maćehine samovolje i posljedica života kakav je vodio. Slično je i s ubojstvima koja je počinio Valentin. Ostavivši sebe na životu, a ubivši Bugu i Hamana, on i doslovno, a ne samo metaforično, (p)ostaje sam čovjek.

Jednu najvažnijih uloga u značenjskom sloju romana čini i ontemska narativna figura problema institucije braka koju čine sljedeće sastavnice: obitelj, patrijarhat, ljubav i preljub. Suočen sa strašnom istinom o braku svojih roditelja još kao dijete Valentin shvaća da su oni dvoje ljudi između kojih gotovo uopće ne postoji ljubav, već ih vezuju samo čvrste konvencije vremena u kojem žive. Njegovi roditelji žive u malom mjestu u kojem vlada strogi patrijarhat, što je vidljivo iz majčina povlađivanja ocu te njezina opisa kao vrijedne, skromne i poslušne, što ju približava modelu idealne ženskosti onoga vremena. Majka će pred smrt doživjeti otrježenje, uvidjeti svoju zarobljenost u zlatnom kavezu i izgovoriti riječi nalik Ženinima: „Zar je on mene ikada smatrao svojom ženom, materom svoga sina (...) Zar ja nisam za njega stvar koju on okreće i namješta kako je njemu najzgodnije?“ (Kozarčanin, 1978: 170). Potpuno će se drukčija slika braka stvoriti između oca i maćehe koja je velika suprotnost majci: pohlepna, odlučna i spremna na borbu za svoje mjesto u obitelji. Prikaz njezine prljave vjenčanice i razuzdane svadbe (kakva će se poslije ponoviti i u Valentina i Buge) predstavlja potpuno sknavljenje institucije braka i Valentinove predodžbe o zajednici muškarca i žene koju je dotad imao. Maćehinim dolaskom u kuću situacija se u obitelji potpuno mijenja, ona se postavlja na njezino čelo, čime se podriva patrijarhalni svjetonazor, što dovodi do propasti obitelji. Međutim, valja istaknuti kako maćeha ipak neće biti sretna u takvom braku, i pored svih povlastica koje je uživala, ponajviše zbog njegove netipičnosti: „Što sam ja tebi? Skupocjena biljka u vazi koju si ti kupio (...) Mene svi mrze i kleveću (...) Ja sam mlada, a ti si star. (...) Ja sam zapravo samo sredstvo za zabavu (...)“ (Kozarčanin, 1978: 197). Gledajući kao dijete slom zajednice koja bi trebala predstavljati svetinju Valentin se ipak nadao da će u vezi s Bugom ostvariti idealni sklad koji nije polazio za rukom njegovu ocu. Ipak, već na vjenčanju uviđa svoju zabludu te brak između njih u pravom smislu te riječi nikad nije ni postojao, već je od samog početka funkcionirao kao *džin na staklenim nogama*¹⁰⁷ koje su oboje lomili. Zbog tog loma koji se manifestira ponajviše kroz sklonost preljubništvu,

¹⁰⁷Kozarčanin, 1978: 329.

Buga će Valentina i podsjetiti na maćehu. I jedna i druga žena su fatalne, no u Agate je to ipak izraženo u većoj mjeri, dok je na Bugin preljub moguće gledati i kao na posljedicu njezina očaja.¹⁰⁸ Sva tri braka u romanu, zbog prevelike različitosti psihema koji ih čine, bila su od početka osuđena na propast. Moguć je bio opstanak samo prvoga, onoga između oca i majke, no majčina smrt predstavlja opomenu i pouku da jedina žena vrijedna čuvanja ipak nije bila čuvana. Definiciju će braka u društvu predstavljenom u romanu sasvim jasno izreći Haman: „A ni u jednom današnjem braku nema čovjeka, svuda dominira korisnost (...)“ (Kozarčanin, 1978: 330).

¹⁰⁸ Buga će možda i najfatalnija postati u svojoj smrti kad će Valentin opisati njezinu kosu poput crne zastave koja se vijori u krvavom moru, što je moguće povezati i s čuvenim Matoševim stihom: „Samo kosa tvoja još je bila živa“. Vidi: A.G. Matoš, *Utjeha kose* <https://www.aatsee1.org/100111/files/croatlit/matos-utjeha.htm>.

10. Usporedni prikaz narativnih figura u Kozarčaninovim romanima

Koliko se god u literaturi naglašavala njihova različitost, romani su *Tuđa žena* i *Sam čovjek* po oblikovanju psihemskih narativnih figura vrlo bliski. U oba se romana izdvajaju psihemi sanjara i donkihotovskog junaka koji je junak samo za sebe, dok je u očima svih drugih potpuno bezvrijedan (Adam/Valentin), prevarenog, nemoćnog čovjeka (veterinar/Valentin), nevjerne žene (Žena/Buga), lažnog prijatelja koji narušava prividni bračni sklad (Adam/Haman) i samo naizgled sretne djevojke koja krije svoju mračnu prošlost (Fanika/Buga). Razvoj je tih psihema, iako su na prvi pogled usporedno relativno jednostavno postavljeni, kompleksan. Njihovi su postupci rezultat međudjelovanja različitih čimbenika koji će ih postupno dovesti do potpunog skidanja maske, koje će uslijediti na kraju romana. Iako imaju mnoga zajednička svojstva, Adam i Valentin se ipak dosta i razlikuju. Prvi, koji je silom prilika postao sam čovjek, predstavlja neriješenu zagonetku jer su mnoge stvari u vezi s njim ostale neotkrivenima, stoga roman i ima otvoreni kraj, dok je u slučaju drugoga, koji je po svojoj prirodi, ali i odabiru sam, sve jasno. On je potpuno ogoljen te je gotovo nemoguće rekonstruirati nastavak njegove priče.

Moguće je uspostaviti analogiju i između središnjih ženskih psihema kojima je glavno svojstvo preljubničko, što i čini zaplet obaju romana koji se samo usputno u pokojoj rečenici osvrću i na muški preljub, no on se ne smatra dovoljno etički neprihvatljivim da bi se oko njega mogla oblikovati temeljna priča. Žena je, pomoću dugih dijaloga, znatno više okarakterizirana no Buga te se jasno može shvatiti razlog njezine nevjere, a to su zatočenost i dosada (koja je inače glavni problem svih psihema u romanu *Tuđa žena*) u braku bez ljubavi. Budući da u *Samom čovjeku* cijelu priču donosi Valentin, a ne neutralni pripovjedač kao u *Tuđoj ženi*, nemoguće je objektivno sagledati razloge njezinih postupaka, no da se naslutiti kako su slični ženinima. U identičnoj mjeri u kolikoj Adam predstavlja samog čovjeka, i Buga predstavlja tuđu ženu, kakvom je za Valentina zauvijek ostala. Ona je tuđa ne samo izravno u smislu odnosa s drugim muškarcima nego i metaforično – strana, daleka i tajanstvena. Naizgled poletna i puna života, a ipak u dubini duše nesretna, što ju i nagna na preljub, Bugin se psihem po svojim svojstvima nalazi između Ženina i Fanikina psihema.

Što se sociemske narativne figure u romanima tiče, njezinom se gradbom i odnosom spram psihema na jednak način stvara fabularna tenzija. Oba su središnja psihema (Adam i Valentin) u sukobu sa sociemom u kojem borave, ali taj je sukob obostran i odnosi se na dvostruko neprihvatanje, kao što društvo odbacuje pojedinca, tako ni pojedinac ne želi postati dijelom

njega. Društvo, kao razuzdana gomila koja ne poznaje nikakva moralna ograničenja, prikazano je u svim svojim negativnostima: licemjerju, pijančenju, bludničenju, ucjenama itd. te se u njegovu prikazu ne nazire ni trunka optimizma. Psihemi će se prema skupini uvijek odnositi s gnušanjem i gađenjem, a skupina koja ne trpi različitosti (intelektualne i svjetonazorske) odgovorit će im odbijanjem. U romanu *Sam čovjek* oblikovat će se više sociemskih nizova koji će biti pomno opisani: obitelj, seljaci (čaršija), građani, učitelji, radnici itd., dok je u *Tuđoj ženi* naglasak isključivo na sociemu koji čine ljudi neimenovanog gradića, dok su svi ostali sociemi tek odškrinuti, ali ne i detaljnije predstavljeni.

Ontemske narativne figure po kojima je Kozarčanin prepoznatljiv i koje snažno povezuju njegove romane su ekvivalentnost stanja u prirodi stanjima psihema, problem siromaštva, međuratne prilike u tadašnjoj državi i pitanje institucije braka. Svi su drugi ontemi (primjerice, utjecaj obiteljskih prilika na razvoj pojedinca u *Samom čovjeku*) ipak sporedni. U oba je romana priroda siva, otužna i nesvakidašnje kišovita. Kao takva idealno se uklapa sa stanjem psihema, čak ga nadopunjuje istaknuvši i naglasivši dodatno njihovu tjeskobnost i otuđenost. I jedna i druga priča počinju u proljeće i ljeto, a završavaju zimi, što predstavlja i kraj jednog životnog ciklusa. Kad je riječ o problemu siromaštva i o međuratnim prilikama, te su figure ipak snažnije izražene u *Samom čovjeku* u kojem će psihem biti duboko povezan s takvim ontемом te će roman, kao žanrovski hibrid čak poprimati obilježja filozofskog. Valentin sve promišlja, na sebi osjeća svjetsku bol, što ga približava romantičarskim junacima, dok je oblikovanje Adamova psihema više modernističko. Njegovi su problemi u središtu pozornosti, a ostale tek zapaža, ali se, zaokupljen sobom, ne poistovjećuje s njima. Umjetničke će težnje, utjelovljene u njegovu psihemu, predstavljati ontemsku narativnu figuru po kojoj je *Tuđa žena* specifična. Ontemska narativna figura pitanja institucije braka, i u *Tuđoj ženi* i u *Samom čovjeku*, najbolje se može opisati Hamanovom konstatacijom kako su svi brakovi *male tragedije*.¹⁰⁹ U pitanju su odnosi bez ljubavi, građeni na sebičnosti i obostranoj korisnosti, no svijet koji se u oba romana prikazuje je potpuno beznadan, moralno posrnuo, umoren teškim bremenom život te kao takav i ne poznaje dublje emocije i nema predispozicija za stvaranje kvalitetnijih odnosa. U njemu je sve lažno – uspjeh, moć, dobročinstvo, pa i prijateljski i ljubavni odnosi.

¹⁰⁹ Kozarčanin, 1978: 330.

11. Zaključak

Ivo Kozarčanin vodio je jedan od najdinamičnijih, no, nažalost, naprasno prekinutih, života novije hrvatske književnosti, ostavivši iza sebe, u nepunih trinaest godina koliko je književno bio aktivan, brojne pjesme, novele, eseje, kritike i dva romana. Iako djeluje u povijesno delikatnom trenutku na koji ni književnost nije uspjela ostati imena, što ju je obojio snažnom angažiranošću, Kozarčanin se svojim djelima pak uspio istaknuti i, u moru imena, uz Krležu i Cesarca, nametnuti se kao najvažniji predstavnik naše međuratne proze. U njegovu je slučaju sve pomalo neuobičajeno, od načina života, do načina pisanja koji predstavlja svojevrsnu mješavinu stila poezije i proze koji je vidljiv i u romanima *Tuđa žena* i *Sam čovjek*. Neuobičajenost, uobičajena za Kozarčanina pratila je, inače, i cijelu priču vezanu uz njegove romane. Iako napisani iste godine, oni se umnogome razlikuju, ponekad se doima kao da ih dijeli dugo razdoblje u kojem je pisac sazrijevao te stilski doradivao svoje prvotne nedostatke. Međutim, *Tuđa žena* i *Sam čovjek* imaju i veliki broj sličnosti koje su se u literaturi uglavnom zanemarivale te je njihova poredbena analiza izostajala jer se *Tuđa žena* smatrala manje uspješnim dijelom Kozarčaninova uglavnom uspješna opusa.

Stilističkom i semiotičkom analizom obaju romana pokazano je kako su na planu izraza ipak veće značajke modernosti vidljive u *Samom čovjeku* (ispovjedni ton, unutarnji monolog, struja svijesti), dok je *Tuđa žena* zadržala objektivnog pripovjedača i tehnike karakteristične za (sintetički)realizam. Što se gradbe tiče, i jedan i drugi roman, u vidu esejizacije i lirizma pokazuju snažnu inovativnost koja ondašnja kritika nije uspjela prepoznati na pravi način te se prepoznavanje dogodilo tek u novije vrijeme.

Na planu sadržaja, odnosno na planu narativnih figura, vidljiva je velika sličnost dvaju romana. Sve su tri figure, psihemska, sociemska i ontemska, uravnotežene te je moguće jasno iščitati njihove i procese ulančavanja jedne u drugu, što će stvoriti hijerarhijski niz značenja. Psihem je uvijek u nekakvom, najčešće negativnom odnosu sa sociemom u kojem se kreće, no i trula, umorna i licemjerna sociemska instanca njega također ne prihvaća te taj odnos potom rađa ontemsku narativnu figuru i(li) obratno. *Sam čovjek* nedvojbeno je bogatiji i snažniji opisima, pa su u njemu i narativne figure razvedenije (posebice sociemska), no i *Tuđa žena* sadrži brojne aspekte vrijedne proučavanja, što je radom i pokazano te bi ju bilo poželjno staviti u suodnos i s drugim romanima nastalima u istom razdoblju.

12. Literatura

Građa

Kozarčanin, Ivo. 1978. *Tuđa žena/Sam čovjek*, Mladost, Zagreb, prir. Miroslav Šicel

Kozarčanin, Ivo. 2008. *Izabrana djela*, Zagreb, Matica hrvatska, prir. Ante Stamać

Literatura

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*, Zagreb, Školska knjiga

Begović, Milan. 1979. *Dunja u kovčegu*, Zagreb, Mladost

Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske; Ljubljana, Cankarjeva založba

Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baččankse ploče do postmoderne*, Zagreb, Naklada Pavličić

Korać, Stanko. 1975. *Hrvatski roman između dva rata*, Zagreb, August Cesarec

Lončar, Duško. 2001. *Poezija i proza Ive Kozarčanina*, Novska, Matica hrvatska

Nemec, Krešimir. 1995. *Tragom tradicije: ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Zagreb, Matica hrvatska

Pavletić, Vlatko. 1996. *Kritički medaljoni: Panorama hrvatskih pisaca i djela*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske

Peleš, Gajo. 1989. *Priča i značenje (semantika pripovjednog teksta)*, Zagreb, Naprijed

Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*, Zagreb, ArTresor

Rem, Goran. 1998. *Predgovor*, u: Kozarčanin, Ivo. 2008. *Izabrana djela*, Zagreb, Matica hrvatska, prir. Ante Stamać

Samardžija, Marko. 2003. *Piščev izbor : prinosi (leksiko)stilistici i tekstologiji hrvatskoga jezika*, Zagreb, Pergamena

Šicel, Miroslav. 2007. *Povijest hrvatske književnost*, knjiga V., *Razdoblje sintetičkog realizma (1928-1941)*, Zagreb, Naklada Ljevak

12.1. Internetski izvori

<http://www.matica.hr/kolo/319/pjesnik-osamljenosti-i-tuge-20820/>.

<http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1773>

<https://obljetnica.hrt.hr/leksikon/s/sam-covjek>

http://www.camo.ch/dervis_i_smrt.htm

<https://vijesti.hrt.hr/90358/roen-ivo-kozarcenin>

<https://philosophy.ucla.edu/person/terence-parsons>

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=17065>

<https://www.aatseel.org/100111/files/croatlit/matos-utjeha.htm>¹¹⁰

¹¹⁰ Poveznicama je posljednji put pristupljeno 18. lipnja 2019. u 10.24.

13. Prilozi

Prilog 1 Tablica 1, usporedba plana izraza u romanima *Sam čovjek* i *Tuđa žena*

Prilog 2 Vennov dijagram 1, opreka i sumogućnost psihemskih narativnih figura Adam i veterinar

Prilog 3 Vennov dijagram 2, opreka i sumogućnost psihemskih narativnih figura Valentin i Buga u romanu *Sam čovjek*