

Semiotički pristup obradi djela Isušena kaljuža Janka Polića Kamova

Bijelić, Angelina

Master's thesis / Diplomski rad

2011

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:929780>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti

Angelina Bijelić

**Semiotički pristup obradi djela *Isušena kaljuža* Janka Polića
Kamova**

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. dr. sc. Goran Rem
Koomentorica: doc. dr. sc. Kristina Peternai

Osijek, 2011.

**Semiotički pristup obradi djela *Isušena kaljuža* Janka Polića
Kamova**

Diplomski rad

SAŽETAK

Diplomski rad *Semiotički pristup obradi djela „Isušena kaljuža“ Janka Polića Kamova* sadržava prikaz i primjenu književnoteorijskog modela koji je razradio Algirdas Julien Greimas te semiotičku analizu pripovjednog teksta. Primarna je literatura na kojoj se temelji i zasniva rad A. J. Greimasovi radovi te *Semiotika književnosti* Miroslava Bekera koja prikazuje najutjecajnije semiotičke radove i interpretaciju Greimasove teorije.

Rad ima šesterodijelnu strukturu. Uvodni dio najavljuje cilj i svrhu rada te iznosi modele i postupke potrebne za analizu predmeta. Razradu pripremaju i započinju sljedeća dva dijela rada, odnosno veća poglavlja podijeljena na manje odjeljke koji razvijaju različite aspekte teme. Četvrtim je dijelom načinjena priprema za analizu djela. Peti dio čini primjena prethodno prikazane teorijske raščlambe. Primjena A. J. Greimasove teorije pri obradi teksta razvija analizu odabranog predloška, romana Janka Polića Kamova (*Isušena kaljuža*). Šesti je dio zaključni koji čini usustavljivanje cjelokupne razrade te rezimiranje osnovne problematike.

Cjelokupna razrada donosi zaključak da je semiotički pristup analizi pripovjednog teksta mjerodavan model semiotike književnosti koji nudi mogućnost pravilna elaboriranja problematike određenog djela.

Ključne riječi: semiotički model, semiotika književnosti, A. J. Greimas, pripovjedni tekst, *Isušena kaljuža*, aktantski model, semiotički četverokut.

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. ANALIZA KNJIŽEVNOG DJELA	3
2.1. Književnost i književno djelo.....	3
2.2. Odabir pristupa književnom djelu.....	4
2.3. Pripovjedni tekst.....	4
3. PRIKAZ A. J. GREIMASOVE ANALIZE PRIPOVJEDNOG TEKSTA	6
2.1. Nastanak Greimasove teorije.....	6
2.2. Važnost A. J. Greimasa za suvremenu semiotiku.....	7
2.3. Semiotički pristup analizi teksta prema A. J. Greimasu.....	9
4. UVOD U ANALIZU DJELA «ISUŠENA KALJUŽA»	13
4.1. Uvodno.....	13
4.2. O <i>Isušenoj kaljuži</i>	14
4.3. Roman?.....	15
4.3.1. Pripovjedač.....	17
4.3.2. Fabula.....	19
4.3.3. Pripovjedne tehnike.....	21
5. PRIMJENA A. J. GREIMASOVE TEORIJE PRI ANALIZI ROMANA «ISUŠENA KALJUŽA»	25
5.1. Semantička struktura	25
5.1.1. Osovina želje.....	25
5.1.2. Transformacija.....	28
5.1.3. Osovina komunikacije.....	32
5.1.4. Osovina moći.....	34
5.2. Diskurzivna struktura	37
5.3. Aktorijalna struktura	40
5.4. Semiotički četverokut	41
6. ZAKLJUČAK	44
7. LITERATURA	45

1. UVOD

Diplomski rad *Semiotički pristup obradi djela „Isušena kaljuža“ Janka Polića Kamova* sadrži prikaz i primjenu A. J. Greimasove¹ teorije analize pripovjednog teksta. Polazišna je i primarna literatura na kojoj se rad zasniva su radovi A. J. Greimasa i *Semiotika književnosti Miroslava Bekera* u kojoj su prikazani najutjecajnije radovi s područja semiotike te Greimasova teorija obrade pripovjednog teksta.

Cilj diplomskog rada prikazati je semiotički teorijski model analize pripovjednog teksta prema A. J. Greimasu te primijeniti isti teorijski model na odabranom predlošku.

Rad ima šesterodijelnu strukturu.

U uvodnom dijelu rada izneseni su osnovni podatci vezani za rad, primijenjene metode prilikom izrade rada, temeljni izvori, cilj i struktura diplomskog rada.

Drugim dijelom rada «Analiza književnog djela» pokušava se prikazati postupak odabira pristupa za analizu djela.

Treći dio rada «Prikaz A. J. Greimasove analize pripovjednog teksta» predstavlja veće poglavlje podijeljeno na manje odjeljke («Nastanak Greimasove teorije», «Važnost A. J. Greimasa za suvremenu semiotiku» i «Semiotički pristup analizi teksta prema A. J. Greimasu») koji razvijaju različite aspekte teme. Prikazuje bitne sastavnice vezane uz Greimasovu teoriju analize pripovjednog teksta.

Četvrto poglavlje rada «Uvod u analizu djela *Isušena kaljuža*» predstavlja pripremu za analizu odabranog predloška.

U petom je dijelu («Primjena A. J. Greimasove teorije pri analizi romana *Isušena kaljuža*») primijenjena Greimasova teorija analize teksta na odabranom predlošku (*Isušena kaljuža*).

Zaključni dio rezimira cjelokupan rad.

Ovim se diplomskim radom nastoji prikazati mjerodavnost i primjenu semiotičkog pristupa pripovjednom tekstu prema A. J. Greimasu.

¹ Algirdas Julien Greimas (1917-1992); francuski semiotičar/strukturalist/naratolog litvanskog porijekla.

2. ANALIZA KNJIŽEVNOG DJELA

2.1. Književnost i književno djelo

Kada govorimo o analizi književnog djela, ne možemo ne uključiti poznavanje razvoja i uloge književnosti kao i funkcije onoga koji se praktično bavi njome, onoga koji se teorijski bavi njome i onoga koji je samo čita. Književnost je bila upotrebljavana u različite svrhe kako se mijenjalo društvo i svjetonazor, stoga su se oni koji su pisali prilagođavali stanju situacije u kojoj su stvarali. Kao što se mijenjao odnos prema književnosti, tako se mijenjalo shvaćanje smisla djela te uloge čitatelja.

Književnosti se dugo pripisivala posrednička uloga, uloga prenošenja poruke te se na temelju takvog poimanja književnosti stvarala procjena vrijednosti književnih djela. Nasuprot tomu, nastoji se uputiti na smisao djela koje proizlazi iz shvaćanja djela u cijelosti na osnovi prethodno stečenog znanja o književnosti i teorijama koje se bave znanstvenim pristupanjem književnim djelima.

Cvjetko Milanja unutar rada *Ka semiotici književnosti* obrađuje spomenutu problematiku propitkujući smisao postojanja književnosti, obzirom na ulogu koja joj se pridaje. Milanja ističe da je naglasak «na iskazu, strukturi izričaja, označitelju i njegovu ustroju, naglasak je na subjektivnoj procesualnosti pisanja, na načinu materijalizacije njegove označiteljske tekstualne prakse, koja kao praksa rada, uz samoproizvodnju, proizvodi ujedno i svijet.»² Značenje se ne smije isključiti, budući da se pojedinostima u procesu pisanja i načinu ostvarivanja pridaje važnost otkrivajući značenje istih postupaka stvaranja ili dijelova rada.

Milivoj Solar u knjizi *Teorija književnosti* navodi: «Teorijski se književnošću pak bavi onaj tko književna djela proučava kao posebne predmete za misaonu obradu, onaj tko želi spoznati prirodu književnosti u cjelini odnosno prirodu pojedinih književnih djela»³ Da bi se približilo spoznaji prirode književnog djela, potrebno je promišljati o književnom djelu na višoj razini, znanstvenoj, promatrajući djelo s različitih aspekata.

² Milanja, Cvjetko, *Ka semiotici književnosti*, «Revija», XIX (1979), br. 2, str. 4

³ Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2001., str. 22.

2.2. Odabir pristupa književnom djelu

Prilikom pristupanja određenom književnom predlošku moguće je ostvariti nekoliko odvojenih ili povezanih postupaka. Prije toga, ako je riječ o usmjerenom čitatelju⁴ koji iznad samog čitanja postavlja prioritet pronalaženja segmenata koji će biti razmatrani unutar analize, tada su postupci brojniji i složeniji. Usmjereni čitatelj tekst iščitava nekoliko puta, pokušavajući svako novo čitanje osvijestiti podacima iz prethodnog. Za vrijeme čitanja nastoji se pronaći najbolji način na koji će se pristupiti istom predlošku. Prema predlošku, usmjereni čitatelj odabire način bavljenja tim tekstom, odnosno, odlučuje se za odgovarajući pristup.

Pristup ili model prema kojemu će uslijediti analiza djela može se, dakako, odabrati iz više razloga uzimajući u obzir pri tome književni predložak i osobu koja isto djelo želi analizirati. Može se govoriti o osobnom odabiru na osnovu zanimanja za određeni model, što ne znači da ne postoji mogućnost uplivavanja i pojedinosti iz nekih drugih pristupa koji mogu poslužiti potpunijoj analizi djela.

U ovom radu riječ je o analizi pripovjednog teksta, preciznije, - romana. Samim time potrebno je dobro poznavati književne teorije koje su se javljale te kao pojedinac odabrati modele i pristupe koji bi odgovarali odabranom predlošku.

Određeni je predložak prethodno potrebno dobro upoznati usmjerenim čitanjem te potraživanjem postojeće literature koja sadrži podatke proizašle iz bavljenja istim književnim predloškom. Radovi koji obiluju informacijama o odabranom predlošku od velike su važnosti jer su predložak već okarakterizirali na nekim razinama što pojedinca, koji se također odluči baviti istim predloškom, može potaknuti na daljnje istraživanje i promišljanje o predlošku. Bez obzira što se na prvi pogled čini da je o pojedinom predlošku dosta rečeno, postoje i druge mogućnosti ili pristupi kojima se može potražiti određena analiza. Ponuđene mogućnosti ili modeli nekih teoretičara mogu se prilagoditi osobitostima predloška i odgovarati zamišljenoj analizi predloška.

2.3. Pripovjedni tekst

Budući da je u ovom radu riječ o analizi pripovjednog teksta, potrebno je poznavati određenu znanstvenu disciplinu koja se bavi pripovijedanjem, naratologiju.

⁴ Naziv koji označava čitatelja kojemu je cilj obraditi književni predložak, pa se njegovo čitanje usmjerava na potragu segmenata potrebnih za analizu.

Naratologija se, dakle bavi pripovijedanjem, a naratolozi traganjem za odgovarajućim pristupima i modelima za proučavanje i obrađivanje pripovjednog teksta. Ronald Barthes u svom radu *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* podsjeća na rasprostranjenost i sveprisutnost pripovjednih tekstova te na dugovječnost pripovijedanja.⁵ Prema tome, različite su teorije nastojale obuhvatiti načine pristupanja pripovjednim tekstovima. U istom djelu Barthes navodi da je pripovjedni oblik «postao jednom od osnovnih preokupacija strukturalizma»⁶ Strukturalizam je izniknuo brojne naratologe koji su uvelike doprinijeli proučavanju pripovijedanja i pripovjednog teksta. Strukturalisti semiotičari su ponudili brojna rješenja prilikom proučavanja pristupa pripovjednom tekstu na način da su obuhvatili i izraz i sadržaj. U naratološkim su istraživanjima težište stavili na dubinsku strukturu kao pripovjednu strukturu koja ima svoje prepoznatljive elemente i zakonitosti.

Literatura navodi da je Roland Barthes bio središnja figura francuske nove kritike, «a uz njega plejada kritičara strukturalista/ naratologa/ semiotičara kao što su A. J. Greimas, Cvetan Todorov, Gérard Genette i drugi»⁷ Spomenuvši semiotičare, potrebno je istaknuti da postoje dva osnovna pravca semiotike: «jedan pravac koji proučava proces komuniciranja s posebnom pažnjom na modifikacijama u tom procesu, a drugi je pravac problematika označavanja (pridavanja značenja). A. J. Greimas je izraziti predstavnik ovog drugog pravca s Jakobsonom, Hjelmslevom i Lévi-Straussom kao uzorima.»⁸

Tendencija proučavanja pripovjednih tekstova može se pratiti od Aristotela do novijih teorija proze, a svrha je pronalaženje metoda za proučavanje samog čina pripovijedanja. Solar navodi: «Temeljna je pri tome zamisao da bez obzira na načine kako se pripovijeda i na sredstva kojima se pri tome služimo postoji neka pripovjedna struktura, koja ima vlastite zakonitosti, pa se uvijek može prepoznati i analizirati.»⁹ U ovom će radu biti analiziran roman kao pripovjedna struktura koja podrazumijeva određene zakonitosti koje se mogu analizirati.

Isto tako, pretpostavlja određene teorijske modele koji su se razvijali pristupajući upravo toj književnoj vrsti. Za analizu odabranog romana odlučila sam se za A. J. Greimasov teorijski model koji je nastao u okvirima strukturalističko-semiotičkih istraživanja pristupa pripovjednim tekstovima.

⁵ Barthes, Roland, *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, u: «Suvremena teorija pripovijedanja», priredio Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992.

⁶ Isto kao 5., str. 48.

⁷ Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999., str. 37.

⁸ Beker, Miroslav, *Semiotika književnosti*, Zagreb, 1991., str. 66.

⁹ Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2001., str. 289.

3. PRIKAZ A. J. GREIMASOVE TEORIJE ANALIZE PRIPOVJEDNOG TEKSTA

Miroslav Beker u svojoj knjizi *Semiotika književnosti* polazi od opisa i definicije semiotike te osvrta na prethodnike koji su utjecali na razvoj suvremene semiotike. Nakon kraćeg pregleda radova i teorijskih postavki Charles Sabders Peircea i Ferdinanda de Saussurea te strukturalističkog pristupa književnosti kao produkta radova spomenutih lingvista, slijede semiotički pristupi književnosti.

Poglavlja o primjeni semiotike na književnost podijeljena su prema književnim rodovima (prozi, drami i pjesništvu), dok posljednje poglavlje čini analiza konkretnog djela ne temelju četiri semiotička pristupa.

Poglavlje koje podrazumijeva obradu semiotičkog pristupa proznom tekstu polazišna je točka i temelj pri sastavljanju ovoga rada. Unutar istoga poglavlja Miroslav Beker zastupa A. J. Greimasove teorijske modele semiotičkog pristupa pri analizi pripovjedačkog teksta.

Osnovni je predmet bavljenja ovog poglavlja rada teorijski prikazati postupak primjene Greimasove teorije pri analizi teksta.

3.1. Nastanak Greimasove teorije

Nastanak Greimasove teorije veže se uz djela nekih njegovih prethodnika koji su razvijali postavke znanstvene metodologije strukturalizma i započeli komunikaciju strukturalizma i semiotike. Upravo je strukturalističko-semiotički pristup zastupljen u djelu A. J. Greimasa.

Na temelje strukturalističkih postavki (poglavito o binarnoj naravi znaka), najvećim dijelom Ferdinanda de Saussurea, nastavljale su se i razvijale teorije antropologa i etnologa Claude Lévi-Straussa i Edmunda Leacha te danskog lingvista Louisa Hjelmsleva.

Claude Lévi-Strauss jedan je od predstavnika strukturalizma koji je utjecao na stvaranje teza o povezanosti strukturalizma i semiotike. Zastupa stajalište da ljudski um stvari i pojave poima razvrstavajući ih u binarne snopove. U ljudskoj je svijesti urođena potreba za segmentiranjem, odnosno razlaganjem i grupiranjem pojedinačnosti koje čine cjelinu. Nakon što se cjelovitost razdijeli putem binarnih opozicija, istima se pridaje određeno značenje. U konačnici se vrši potraga za središnjom vrijednošću koja predstavlja uravnoteženost između dvaju suprotnih polova. Prethodno iznesene stavove obradio je Edmund Lench na primjeru spektra boja.

Na Greimasovo je djelo uvelike utjecao i rad Louisa Hjelmsleva, nasljednika Ferdinanda de Saussurea koji je pokrenuo razvoj strukturalne lingvistike i razvoj semiotike¹⁰ Greimas je preuzeo Hjelmsleov postupak stvaranja logičkih definicija koje se temelje na kontrastu i kombinaciji dvaju pojmova.

3.2. Važnost A. J. Greimasa za suvremenu semiotiku

Francuski je znanstvenik Algirdas Julien Greimas uvelike pridonio razvoju suvremene semiotike. Neki mu autori¹¹ priznaju neospornu ulogu u suvremenoj semiotici koju «poistovjećuju s njegovim djelom»¹², no pojedini ga autori¹³ ne uvrštavaju u svoje semiotičke prikaze. Svojevrsan ekvilibrij između takvih oprečnih recepcija podrazumijeva stajalište većine autora koji, usprkos otežanom primanju Greimasovih teorijskih modela, priznaju francuskom teoretičaru važnu ulogu u formiranju novijih semiotičkih podloga.

A. J. Greimas u svojim radovima zastupa područje semiotike koje se bavi problematikom pridavanja značenja kao osnovnom ljudskom osobinom. Preuzima postavke de Saussureove teorije o binarnim svojstvima jezika, no detaljnije istražuje pojavnost primanja jezičnog znaka. Navodi da je konačno stvaranje značenja u jeziku produkt «djelatnosti ljudske svijesti»¹⁴ koje se «kreću u okviru nekih osnovnih pravaca ili načina mišljenja, a to su suprotnost, protuslovlje i pretpostavka (implikacija) koje, kao odnosi, stvaraju istovremene mogućnosti kontrasta i kombinacija...»¹⁵ Model stvaranja značenja zasniva se, prema Greimasu, na procesu djelovanja triju pravaca ljudske svijesti.

Strukturalističku je binarnu polarizaciju Greimas nadopunio tezom o postojanju sredine¹⁶ za koju naglašava da je potrebno obrađivati. U okviru bavljenja strukturalnom semantikom posebno je naznačio važnost elementa sadržaja koji otkriva značenje opozicije *prisutnost/odsutnost*¹⁷. Zaključiti je da se Greimas nije zadovoljavao strukturalističkim

¹⁰ Beker citira Umberta Eca koji Hjelmslevu priznaje snažan doprinos razvoju semiotike, ali navodi i manjkavosti Hjelmsleovih teorijskih razrada, primjera i stila.

¹¹ Kao primjer M. Beker navodi knjigu: Everaert-Desmedt, Nicole, *Sémiotique du récit*, Louvain-la-Neuve, 1981. uz napomenu da se u istoj knjizi nalazi prikaz Greimasove teorije.

¹² Isto kao 8.

¹³ Odnosi se na knjigu koja obrađuje osnove semiotike kao discipline: Clarke, C. S., *Principles of Semiotic*, London, 1987.

¹⁴ Isto kao 8, str. 67.

¹⁵ Isto kao 8, str. 67.

¹⁶ Beker navodi da je izvorni izraz «kombinacija»

¹⁷ Isto kao 8, str. 68.

nabrajanjima binarnih snopova niti formalnim logičkim opozicijama, nego je nastojao otkriti značenje takvih odnosa među pojmovima.

Razradom je semiotičkog četverokuta¹⁸ Greimas utjecao na promjene u književnoj teoriji. Semiotički četverokut čine kombinacije odnosa osnovnih pravaca (horizontalnog i vertikalnog) u obliku strukture opozicijskih sastavnica. Takvo razvijanje mogućnosti stvaranja kontrasta i kombinacija omogućuje približavanje dinamičnom sustavu ljudske svijesti.

Razvoju suvremene semiotike pridonio je i uporabom te opisom pojmova aktanata i aktora. Greimasu aktanti «implicitni, apstraktni *agensi* (faktori, čimbenici) koji naliče na rečenične kategorije (subjekt, objekt itd.)»¹⁹ položajem u određenom fabularnom slijedu određuju aktantske uloge. Aktori su konkretni ostvaraji, pojedinačni nositelji aktantskih formi.

U članku *Aktanti, akteri i figure* pojavljuju se drugačiji nazivi za aktantske uloge pomagača i protivnika (subjekt i anti-subjekt): «osnovni subjekt (što ga daje modalitet htijenja) se odmah raspada, kao što smo vidjeli, na subjekt i anti-subjekt, i svaki je od njih sposoban da preuzme kompetencije prema moći ili znanju (ili oba sukcesivno), i nudi na taj način najmanje 4 (ili 8) aktancijskih uloga autorizirajući već jednu tipologiju kompetentnih subjekata (junaka ili izdajica koja, sa svoje strane, omogućuje da se odrede različiti narativni putovi.»²⁰

Kada je riječ o aktancijskim ulogama, Greimas u istom članku uvodi pojmove *kompetencije i performansije* koje pobliže određuje: «Pojam *performanse* koji smo odabrali kako bi nas uveo u narativnu terminologiju s ciljem da zamijeni neodređene pojmove „iskušenja“, „pokusa“, „teškog zadatka“ koje je junak morao izvršiti, i s namjerom da se dadne jednostavna definicija subjekta (ili anti-subjekta) u njegovu statusu *subjekta djelovanja* – a ta je činjenica bila reducirana samo na jedan kanonski niz narativnih iskaza – upućuje naravno na pojam *kompetencije* (sposobnosti).»²¹ U nastavku stoji određenje *kompetencije*, što je već jasno iz predočenog citata, koja je definirana kao «*volja i/ili moć i/ili sposobnost subjekta da izvrši čin što pretpostavlja njegovo performancijano izvođenje.*»²²

Greimas produbljuje svoju teoriju postavljanjem teze da se prilikom obrade pripovjednih oblika treba primijeniti model razvrstavanja pripovjednih jedinica kombinacijom i

¹⁸ Beker bilježi da su slično obrađivali i drugi (još od Aristotela, preko srednjeg vijeka do C. S. Pierca, L. Hjelmsleva i drugih.).

¹⁹ Isto kao 8, str. 71.

²⁰ Greimas, A. J., *Aktanti, akteri i figure*, preveo Cvjetko Milanja, «Revija», XIX (1979), br. 2, str. 66.

²¹ Isto kao 20., str. 64.

²² Isto kao 20., str. 64.

kategorizacijom aktanskih odnosa. Raspored pripovjednih jedinica prikazuje u obliku dviju shema. Prva opisuje *modalnu semiotiku*²³, a druga *modalnu logiku*²⁴

Primijetiti je Greimasov značaj u suvremenim semiotičkim istraživanjima, posebice na području književnosti što će potvrditi nastavak rada.

3.3. Semiotički pristup analizi teksta prema A. J. Greimasu

U ovom odjeljku sadržan je Bekerov prikaz pristupa analizi pripovjednog teksta prema A. J. Greimasu. M. Beker odlučio se za prikaz primjene Greimasove autorice Nicole Everaert-Desmedt. Autorica je na nekoliko primjera obznanila kako primijeniti aktantske modele i semiotički četverokut.

Polazišna je točka pri analizi formiranje zajedničke teme²⁵ Zajednička tema određuje se postupkom utvrđivanja ravnoteže, zajedničke sredine, odnosno semantičke osovine²⁶ između krajnjih polova priče.

Na osnovi vremenske razine prepoznaje se konačan ishod (kraj, rasplet) koji određuje sastavnice unutar fabularnog slijeda.

Tri su postupka kojima se nastavlja razrada te koji vode k shvaćanju usmjerenosti fabule u konačnoj svrsi. Prvi je postupak drugo čitanje kojim se usmjerava pažnja na značenje i funkciju dijelova fabule potrebnih za daljnju analizu. Postupak prepoznavanja mjesta transformacije²⁷ ili obrata upućuje na konačno razrješenje koje slijedi. Fabularni obrat može se pojaviti neočekivano, no može se i postupno razvijati. Autorica preporučuje ponavljanje postupka drugog čitanja (od kraja prema početku) kako se ne bi ispustili pojedini segmenti potrebni za definiranje semantičke osovine.

Naslucivanjem se semantičke osovine razrada nastavlja postupkom segmentacije²⁸ Segmentacija razvija aktantske modele koji se temelje na tri osovine: želje, komunikacije i moći. Funkcije aktanata proizlaze iz odnosa među aktantima; odnos subjekt – objekt, pošiljatelj – objekt – primatelj²⁹ te odnos pomagač – subjekt – protivnik. Slijedi shematski prikaz³⁰ preuzet iz Greimasovog teksta *Refleksije o aktantskim modelima*.

²³ Isto kao 8, str. 73.

²⁴ Isto kao 8, str. 73.

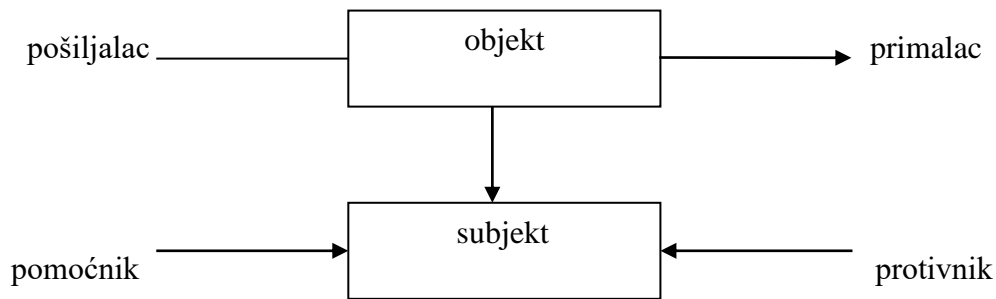
²⁵ Pojam koji Miroslav Beker rabi kao preuzet iz izvorne analize.

²⁶ Isto kao 8.

²⁷ Isto kao 8.

²⁸ Isto kao 8.

²⁹ Beker rabi nazive pošiljalac/pošiljalac i pošiljalac/primalac.



Prikaz 1

Može se primijetiti razlika u nazivlju što je uobičajeno u različitim tekstovima, a mogući razlog tomu je odabir prevoditelja teksta. U preuzetom shematskom prikazu potrebno je zadržati nazive koji se pojavljuju u istom članku, no u nastavku rada pojavljivat će se dosadašnji nazivi za aktantske uloge.

Odnos između subjekta i objekta podrazumijeva onoga koji nešto želi i ono što se želi te se ostvaruje na osovini želje. Iako je postojanje želje preduvjet za njezino ostvarenje, neizostavna je interakcija s ostalim aktantskim ulogama. Uspostavljanjem odnosa s drugim ulogama aktantskog modela, subjekt usvaja znanje i moć kako bi se ostvarila sposobnost djelovanja.

Uloge pošiljatelja i primatelja ostvaruju odnos na osovini komuniciranja. Komunikacija započinje pošiljateljevim priopćavanjem nekog objekta³¹ primatelju (subjektu). Objekt koji posjeduje pošiljatelj potreban je subjektu kako bi mogao djelovati. Subjektova je djelatnost pragmatična, dok je pošiljateljeva djelatnost kognitivna.

Na osovini moći ostvaruje se odnos pomagača i protivnika. Odnos obuhvaća dva suprotna utjecaja na ishod subjektova djelovanja (pomagač daje moć, protivnik djeluje suprotno). Za uspješno djelovanje potrebno je posjedovanje sposobnosti te pravilna ravnomjerna zastupljenost modaliteta (znanja, želje, moći). Subjektovo djelovanje potaknuto željom postaje uspješno kada nakon obrata slijedi razrješenje, odnosno stanje spajanja ili razdvajanja s objektom. Takav proces naziva se *narativnim programom*.³²

Na koncu, potrebno je odrediti semantičku osovinu, a to bi podrazumijevalo ono što čini sumu svega, jedno opće stanje koje se nekako iskristalizira kao središnje stanje od početka do

³⁰ Preuzeto iz: Greimas, Julien Algirdas, *Refleksije o aktantskim modelima*, preveo Ivan Katić, «Republika», 1989., br. 5-6, str. 39.

³¹ Objekt može biti materijalan i nematerijalan (informacija, znanje, sposobnost, nužnost, itd.).

³² Isto kao 8, str. 81.

kraja. Središnje stanje proizlazi iz pokušaja razrješavanja problematike u vidu odgovora na pitanje, zbog čega priča koja je započela na jedan način završava upravo na način na koji završava? Donošenje bilo kakvog zaključka zahtjeva prethodnu razradu.

Prilikom analize likova prema A. J. Greimasu, razlikovati je tri razine: semantička struktura, diskurzivna struktura i aktorijalna struktura. Semantička struktura obuhvaća razradu prethodno obrađenog aktantskog modela. Središnja figura aktorijalne strukture je izvođač (aktor) koji može posjedovati jednu ili više aktantskih uloga. Sukladno tomu, jedna aktantska uloga može biti izvođena putem više aktorskih figura.

Diskurzivna struktura obuhvaća tematske uloge (profesionalne, psiho-profesionalne i obiteljske)³³ koje sadrže određena implicitna svojstva, stoga je čitatelj svjestan promjene ili mogućeg slijeda događajnosti.

Posljednja je sastavnica takvog pristupa analizi teksta neizostavni semiotički četverokut. Formiranju semiotičkog četverokuta prethodi razlaganje aktantskog modela koji postaje svojevrsna paradigmska osovina. Ta se paradigmska osovina produbljuje otvarajući mogućnost dublje analize teksta pomoću modela semiotičkog četverokuta. Model se zasniva na zakonima formalne logike u obliku kombinacija i kontrasta triju elemenata: suprotnosti, proturječnosti i pretpostavke.

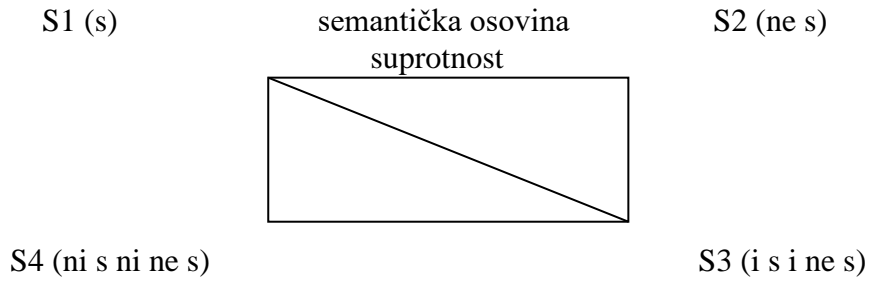
Prvi je korak postavljanje semantičke osovine kao polazišne sekvence na kojoj se tvore određene suprotnosti³⁴. Takva dubinska podloga prelazi s paradigmske na sintagmatsku perspektivu. Poduzevši drugi korak, prvotno stanje se mijenja u suprotno (ne s) koje ne rješava ništa te potiče promjenu smjera u protuslovni (i s i ne s). Paradoks pretposljednje faze (koraka) pretpostavlja posljednju koja donosi razrješanje u vidu radikalne negativnosti³⁵ (ni s ni ne s).

³³ Beker navodi primjere za svaku od uloga; profesionalne (liječnik, svećenik), psiho-profesionalne (karijerist, oportunist) te obiteljske (otac, ujak). Tematske uloge podrazumijevaju neke svima poznate i ustaljene posebnosti koje utječu na fabularni slijed.

³⁴ s, ne s, ni s ni ne s, i s i ne s. Pod «s» se podrazumijeva minimalna značenjska jedinica.

³⁵ Isto kao 8.

Slijedi shematski prikaz semiotičkog četverokuta:



Prikaz 2

Semiotički četverokut sastoji se od četiri faze³⁶. Takav model zadaje paradigmu po kojoj se može obraditi pripovjedni tekst.

³⁶ Do treće se faze dolazi kretanjem u protuslovnom smjeru (kosa linija na shemi).

4. UVOD U ANALIZU DJELA «ISUŠENA KALJUŽA»

Osnovni je predmet bavljenja sljedećeg poglavlja analiza djela *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova³⁷ prema semiotičkom pristupu pripovjednom tekstu A. J. Greimasa prikazanom u prethodnom poglavlju. Semiotičkoj obradi prethodit će uvod u analizu djela kojim će se osvijetliti mogućnosti bavljenja djelom.

4.1. Uvodno

Uvodno je potrebno predstaviti djelo *Isušena kaljuža* te prikazivanjem određenih karakteristika ukazati na problematiku koja se pojavljuje pred samom analizom. Izložiti je pojedine konstatacije iznesene u raznim tekstovima, ali i analizirati i popisati razine na kojima se može pristupiti bilo kojem djelu koje se svrstava u književni oblik romana. Uz pomoć teorija književnosti, knjige *Tumačenje romana* Gaje Peleša te suvremenih čitanja romana (Vladimir Biti) otvorit će se put prema analizi i daljnjem pristupanju odabranom romanu. Takvim postupkom uputit će se na zahtjevan čitalački zadatak koji je u slučaju primanja *Isušene kaljuže* potrebno dobro usmjeriti i osvijestiti jer bi u suprotnom veliki broj mjesta u djelu ostao neopažen.

Roman kao svojevrsna struktura podrazumijeva određene dijelove i tehnike koje su neizostavni dio svake analize bilo kojeg takvog pripovjednog oblika. Način na koji se priča u djelu pripovijeda i prezentira neizravno utječe i na to kako će se istom djelu pristupiti.

Kada je riječ o pokušaju analize *Isušene kaljuže* na način da se usredotoči na jedan ili nešto manji broj elemenata koji bi trebali dati konkretan zaključak, nekakvu jednoznačnu karakterizaciju ili nešto konačno, nameće se samo djelo koje kao takvo nije jednostavno. Iza kompleksnog, «svojejavog», buntovničkog djela vrlo vjerojatno stoji književnik «buntovne i prevratničke naravi, pun mladenačke energije i bijesa i prkosa za sve što ga sputava»³⁸

Postoje brojni tekstovi, članci, rasprave, studije, bilješke i analize koje su se bavile Kamovljevim opusom, posebice *Isušenom kaljužom*. Cvjetko Milanja u članku *Ka semiotici*

³⁷ Janko Polić Kamov (1886-1910), hrvatski književnik s početka 20. st. Rođen na Sušaku, živio u Zagrebu, a nakon što je izbačen iz škole nastavlja učenje izvan institucija lutajući svijetom. Bavio se književnim radom te proučavanjem suvremene mu literature izgrađujući filozofsku i kulturološku kritičnost. Počeo je pisati u mladim danima (s dvadeset godina), a pisao je poeziju, dramu i prozu. Neka od djela su zbirke pjesama *Psovka* i *Istipana hartija*; drame *Tragedija mozgova*, *Samostanske drame*, *Mamino srce*; novele *Žalost*, *Bitanga*, *Sloboda*; i roman *Isušena kaljuža*. Umro je u dvadeset i četvrtoj godini života u Barceloni.

³⁸ Nikolić, Siniša, *Predgovor* iz: Polić Kamov, Janko, «Isušena kaljuža», HUM, Mostar, 2000., str. 5

književnosti potvrđuje poteškoće pri razumijevanju Kamova «koga kritika još vazda ne zna pročitati»³⁹

Taj je roman izazvao različite reakcije kod šireg čitateljstva, ali i osvojio pozitivne i negativne kritike. Kako to obično biva, literatura sadrži različite radove kritičara, teoretičara i povjesničara; neke odrađene s manje naklonosti prema nekom autoru, druge pak napisane strastveno i nadahnuto djelima istog autora.

Kojem god izvoru povjerovali, neupitan je utjecaj i važnost književne pojavnosti Janka Polića Kamova za hrvatsku književnost.

4.2. O *Isušenoj kaljuži*

Kada govorimo o djelu *Isušena kaljuža* potrebno je imati na umu nekoliko činjenica koje su vezane uz nastanak djela i kasnije književnu recepciju. Prethodno je već rečeno da su se brojni povjesničari, teoretičari i kritičari dotaknuli komentiranja tog djela i da postoji velik broj radova na tu temu. U nastavku rada bit će izneseni određeni podatci koji će pridonijeti kontekstnoj komponenti predložka previđenog za analizu.

Djelo *Isušena kaljuža* nastajalo u vremenu između 1906. i 1909. godine, a izdanje je uslijedilo tek pedesetak godina kasnije (1956.-1958.), «premda ga je i sam Kamov nudio izdavačima.»⁴⁰ Spomenuta činjenica utjecala je uskraćivanje «pravog literarnog konteksta i pravodobne recepcije»⁴¹ Iako je Kamov pisao za budućnost⁴², zbog kasnijeg tiskanja *Kaljuže* ostao uvjetno uvrštavan u modernističko razdoblje, a roman zakinut za pravovremeno izdavanje i vrednovanje.

Isušena kaljuža je prema mnogim mišljenjima uvelike utjecala na razvoj hrvatske književnosti. Krešimir Nemeć navodi da je sve do Kamovljeve *Isušene kaljuže* hrvatski roman zadržao tradicionalnu frakturu⁴³, što će reći da su se pisci prije Kamova usudili odabrati netradicionalnu tematiku i drugačije fabulirati, ali nitko nije narušavao diskurs i narativne tehnike poput Kamova. Smatra se da je upravo Kamov prvi potpuno negirao tradiciju na svim razinama. Na tematskom se planu i ranije pojavila težnja za prodiranjem u psihu junaka, ali ne i za promjenom kompozicijskih i narativnih tehnika.

³⁹ Milanja, Cvjetko, *Ka semiotici književnosti*, «Revija», XIX (1979), br. 2, str. 10.

⁴⁰ Isto kao 38, str. 6.

⁴¹ Nemeć, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945.*, Znanje, Zagreb, 1998., str.61.

⁴² Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1987., str. 273.

⁴³ Isto kao 41.

Prema Nemecu *Kaljuža* predstavlja «varijantu tradicionalnog *Bildungsromana* jer stavlja akcent na junakov duhovni razvoj, prati proces njegove samospoznaje i sagledava njegovu ulogu u društvu. Međutim, konačna je bilanca toga procesa negativna: potpuna deziluzija, otuđenost, svijest o apsurdnom.»⁴⁴

Darko Gašparović drži da je *Kaljuža* «jedini hrvatski protoavangardni roman koji se k tome, kompozicijski, strukturno, idejno i jezičnistički – danas je to posve jasno – vrijednosno uvrštava u vrh europskoga avangardnog romana prve polovice 20. stoljeća.»⁴⁵ Svojim tekstom iz 2003. godine, Gašparović potvrđuje važnost Kamovljeva romana i izvan granica hrvatske književnosti.

Novost koju je donijela *Kaljuža* u hrvatsku književnost potvrđuje i Cvjetko Milanja: «on je, naime, raskidajući s hrvatskom devetnaestostoljetnom tradicijom „lijepo književnosti“ i „uljepšanoga realizma“, kako bi rekao Šenoa, ponudio prvi naš moderan roman i u svojemu tematskom, i u kompozicijskom, i u stilskom, kao i u tehnološkom sloju. Dakle, i defabularizacijom, i psihoanalitičkom, intelektualnim esejističkim diskurzom, i asocijacijskim motivacijskim postupkom.»⁴⁶ Time potvrđuje kompleksnost i novinu kojom je Kamovljev roman prekinuo tradicijski slijed i započeo slobodniji pristup pisanju i shvaćanju književnih djela, posebice romana.

4.3. Roman?

Čitajući o *Isušenoj kaljuži* primijetiti je da se u većini slučajeva smatra nedovršenim romanom⁴⁷, *romanom-eksperimentom*⁴⁸, *duhovnim putopisom*⁴⁹, nekakvim književnim pokušajem koje nije uspjelo postati romanom u pravom smislu, nego je nakupina *feljtonističkih, esejističkih, dnevničkih zapisa*⁵⁰, koji uklopljeni u cjelinu više čine *antiroman*⁵¹ nego roman. Nikolić u svom radu naglašava: «Namjerno kažem djelo, a ne roman, jer je taj uradak po svim svojim karakteristikama zapravo „antiroman“.»⁵², iako kasnije navodi da formalno gledajući ima

⁴⁴ Isto kao 41, str. 64.

⁴⁵ Gašparović, Darko, Bilješka o piscu, Polić Kamov, Janko, *Isušena kaljuža*, Matica hrvatska, Zagreb, 2003., str. 490.

⁴⁶ Milanja, Cvjetko, *Predgovor iz: Polić Kamov, Janko, «Isušena kaljuža»*, Konzor, Zagreb, 1997, str. 7.

⁴⁷ Bačić-Karković, Danijela, «Tragom jedne paralele: *Isušena kaljuža Maldororova pjevanja*», Književna Rijeka, Rijeka, 2000., br.10/12, str. 16 (Bruno Popović o *Kaljuži*);

⁴⁸ Isto kao 41, str. 62.

⁴⁹ Isto kao 38, str. 17.

⁵⁰ „uvođenje brojnih esejističko-feljtonističkih razglabanja“, isto kao 45., str. 491.

⁵¹ Isto kao 41, str. 64.

⁵² Isto kao 38, str. 14.

sva svojstva romana; glavnog lika, članove njegove obitelji i čitav niz sporednih likova⁵³, roman posjeduje nezanemarivu „radnju“, vrijeme i prostor i vremensku protežnost.⁵⁴

Danijela Bačić-Karković u svom radu „Tragom jedne paralele: *Isušena kaljuža Maldororova pjevanja*“ za svoju obradu odabire potrebne podatke iz radova Miroslava Šicela, Ive Frangeša, Brune Popovića, Stanka Lasića, Krešimira Nemeca, Darka Gašparovića i Marije Bride. Takva je sinteza bitnih komadića drugih bavljenja *Kaljužom* pogodna za pregled prije započinjanja vlastite analize. U ovom djelu rada poslužit će kako bi se iznijeli podatci koji su već utvrđeni o Kamovljevu djelu.

Bačić-Karković navodi Popovićevo viđenje *Kaljuže* koji kaže da se s kompozicijske strane radi o improviziranome tekstu temeljito zamišljenom, ali nejednako napisanom jer se uz izvrsna mjesta mogu naći nabacani osrednji feljtonski dijelovi.⁵⁵ Popović smatra da Kamov uopće ne fabulira niti da govori u tehnici unutarnjeg monologa, u načinu toka svijesti te da se tek tu i tamo mogu možda pronaći neki zameci novih, introspektivnih formalnih sredstava modernog romana. Naziva ga antiromanom i premalim djelom umjetnosti.⁵⁶

S druge strane, Lasić prepoznaje pripovjednu tehniku monologa u *Isušenoj kaljuži* kao i ostale stilske figure ili postupke; ironiju nabitu paradoksima, grotesku, izvrnuti temporalitet, nagli prijelaz iz opisa u monolog, eliptičnost i nedorečenost te slobodnu versifikaciju.⁵⁷ Cvjetko Milanja u svom tekstu *Kaljužu* naziva revolucionarnim romanom koji je u tehnologijskom smislu skup različitih diskurza (drama, novela, feljton, esej, rasprava, dnevnički zapis, likovna kritika, znanstveni diskurs, itd.)⁵⁸, ali ipak je neupitno da je riječ o romanu.

Isto tako, Darko Gašparović u svome tekstu *Isušenu kaljužu* naziva romanom⁵⁹ kao i Vladimir Biti u svom radu *Uzgoj eksplozije «Logika apsurd» u Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova.⁶⁰

Da bi određeno djelo bilo roman, treba imati romanu svojstvene dijelove što je jednostavno predložio Wolfgang Kayser. «On drži da svaki roman i svako epsko djelo, govori o nekom zbivanju koje se događa na nekom prostoru i u kojem sudjeluju određeni likovi.»⁶¹

⁵³ Odnos s likovima bit će obrađen u sljedećem poglavlju rada.

⁵⁴ Isto kao 38, str. 14.

⁵⁵ Isto kao 47, str. 16.

⁵⁶ Isto kao 47, str. 16.

⁵⁷ Isto kao 47, str. 17.

⁵⁸ Isto kao 46, str. 11.

⁵⁹ Isto kao 45.

⁶⁰ Biti, Vladimir, *Uzgoj eksplozije («Logika apsurd» u Isušenoj kaljuži* Janka Polića Kamova, u: «Književna republika», br. 1-2, Zagreb, 2003.

⁶¹ Isto kao 3, str. 221.

Kada govori o romanu kao obliku, Gajo Peleš navodi da postoji *romaneskni jezik, jedinice romanesknog svijeta*⁶² koje je potrebno svrstati u kontekst, odnosno svijet romana. Pod tim podrazumijeva da je bitno poznavati sredstva i načine tvorbe. Navodi da je za roman potreban događaj, dinamika promjena stanja i situacija, fabula, događajni slijed, prostor vrijeme i različiti likovi.⁶³

Solar zapisuje da se «realistični roman može suprotstaviti modernom romanu, jer se u romanu epohe realizma razvio niz konvencija prikazivanja koje realistički roman upotrebljava do te mjere da ga se može shvatiti kao poseban tip ili vrsta romana. Realistički roman, naime, karakterizira čvrsta fabula, psihološka analiza karaktera, nastojanje da se slijedi prirodni tijek zbivanja i da se karakteri i njihovi postupci tumače prije svega uzročno-posljedičnim odnosima između stvari i pojava, te relativna pouzdanost pripovjedača. Moderni se roman može shvatiti kao svjesno i namjerno odustajanje od onih konvencija koje karakteriziraju realistički roman. Na sličan način govori se o već spomenutom romanu struje svijesti kao o posebnom tipu romana te o romanu-eseju, tj. o takvom romanu u koji izravno ulazi znanstvena problematika, ili koji se komponira prema načelima logičkog razvijanja pojedinih misli.»⁶⁴ Poveći citat potreban je kako bi se razlučio realistični i moderni roman.

Prema svemu prethodno navedenom, zaključiti je da se *Isušena kaljuža* može smatrati modernim romanom uz uplive elemenata iz drugih vrsta romana poput romana struje svijesti ili romana-eseja, ako i preuzimanja komadića iz drugih diskurzivnih vrsta i oblika.

4.3.1. Pripovjedač

Sljedeća problematika na koju se nailazi pri pokušaju analize *Isušene kaljuže* jest određivanje pripovjedača. U literaturi se mogu pronaći podatci koji upućuju na različite mogućnosti promatranja iste problematike.

Milanjin tekst iznosi da roman započinje «„distanciranim“ i „nezainteresiranim“ pripovjedačem u trećem licu, dok završava gotovo u ekstatičnoj viziji (pjesme u prozi) s pripovjedačem u prvome licu koji je izjednačen s glavnim junakom, odnosno egocentričkim „lirskim“ subjektom».⁶⁵ Takvo viđenje upućuje na posebnost Kamovljeva romana koji je i na

⁶² Peleš, Gajo, Tumačenje romana, ArTresor, Zagreb, 1999., str. 44.

⁶³ Isto kao 62, str. 44, 45.

⁶⁴ Isto kao 3, str. 223.

⁶⁵ Isto kao 46, str. 11.

pripovjednoj razini koncipiran u vidu oprečnosti suprotstavljajući dva različita pripovjedača na početku i kraju djela.

Nikolić pak smatra da cjelokupni objektivitet zbilje romana iznosi kroz svijest glavnog junaka, bez obzira što je prvi dio pisan u trećem licu.⁶⁶ Takav postupak objašnjava time što je instanca pripovjedača poslužila autoanalizi glavnog lika, te zanemaruje razliku u licima.

Drugačije pak obrazloženje nudi Vladimir Biti kada navodi da takva «zbrkana» strategija pripovjedača, osim što oponaša hirovito izvijanje misli glavnog lika, upućuje i na izloženosti pripovjednoga iskustvenom ja koje iz pozicije prvoga lica onemogućuje vjerodostojno izvješće.⁶⁷ Isto tako, smatra da je pripovjedač opsjednut spisateljskim samoispitivanjem glavnog lika te da se njegovi prikazi stvarnih događaja nerazmrsivo prepleću sa sviješću glavnoga lika.⁶⁸ Tvrdi da Kamov na taj način promišljeno opterećuje i sputava pripovjedača kako bi se suprotstavio postojećoj romanesknoj tradiciji.

Sanja Tadić-Šokac u svom radu «*Narativne tehnike u romanima Laž, Karikature i Isušena kaljuža*» objašnjava kako su kritičari do Vladimira Bitija i Tomislava Brleka⁶⁹ promjenu iz trećeg lica u prvo smatrali nemotiviranom i neobjašnjivom te je čitatelju taj prijelaz bio prirodan i kao logična posljedica daljnjeg razvoja. Navodi da je Genette upozorio na fokalizaciju kroz junaka koja sužava polje njegova vidokruga.⁷⁰ U Bitijevom tekstu je to itekako razrađeno te jasno osvijetljena važnost promjene *fokalizacije* ili *točke gledišta*⁷¹.

Tadić-Šokac *Isušenu kaljužu* smatra prozom koja je usmjerena prvenstveno na proces pripovijedanja dok sama priča ostaje u drugom planu.⁷² «Budući da su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali temom romana, sustav romanesknih konvencija dekonstruira se na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina. Na koncu će romana pripovjedač zašutjeti.»⁷³ Autorica ističe prodiranje problematike instance pripovjedača u tematsku komponentu djela te na taj način *Kaljuži* pridaje novu posebnost na gotovo izmiješanoj pripovjednoj i tematskoj razini.

Peleš navodi da se drama razlikuje od pripovjednog teksta po tome što u drami nema *posrednika* koji prenosi događaj, već se radnja neposredno iskazuje. Dramska lica izravno

⁶⁶ Isto kao 38, str. 14.

⁶⁷ Isto kao 60, str. 55.

⁶⁸ Isto kao 60, str. 54, 55.

⁶⁹ Riječ je o suvremenim čitanjima romana, odnosno poststrukturalističkim, na čijim su se temeljima razvili spomenuti radovi koji su u ovome radu poslužili u razradi problematike narativnih tehnika, posebice instance pripovjedača u *Isušenoj kaljuži*.

⁷⁰ Tadić-Šokac, Sanja, *Narativne tehnike u romanima Laž, Karikature i Isušena kaljuža*, FLUMINENSIA, 2009., god. 21, br. 1, str. 113, 114.

⁷¹ Pojmovi preuzeti iz: Peleš, Gajo, Tumačenje romana, ArTresor, Zagreb, 1999.

⁷² Isto kao 70, str. 114.

⁷³ Isto kao 70, str. 114.

djeluju i kaže se da nema pripovjedača. U romanu uvijek postoji pripovjedač, koji zadobiva različite oblike i zna se povući iza lika dopuštajući da se neposredno iskazuje, kao drami. Sam je čin pripovijedanja vezan uz onoga koji iznosi što se dogodilo ili iz čijeg se očista promatraju događaji. Otuda se razlikuje *scensko* i *panoramsko* prikazivanje.⁷⁴ Prema tome, u Kamovljevom djelu se može primijetiti razvojna putanja pripovjedača koji na početku romana ima ulogu *posrednika* koji iznosi događaje, dok se na kraju djela može ustvrditi da *onoga koji prenosi događaje*⁷⁵ nema, nego se *radnja neposredno iskazuje*⁷⁶ putem glavnog lika «governika». Pred kraj djela pripovjedač gubi svoju funkciju *posrednika*,⁷⁷ prestaje biti potreban jer lik odlučuje sam na licu mjesta izravno iskazivati radnju. Lik sam postaje radnja.

4.3.2. Fabula

Da bi roman bio roman treba imati događajni slijed, odnosno fabulu, a kakvu fabulu ima Kamovljev roman nastojat će se prikazati u nastavku odjeljka ovog potpoglavlja. Ponešto je već rečeno u potpoglavlju *Roman*?⁷⁸, no potrebno je dodati i ostala razmatranja.

U literaturi se nerijetko nailazi na prepoznavanje postupaka *razbijanja i diskontinuiteta fabule*⁷⁹, *razaranja uzročno-posljedičnih veza*⁸⁰ među pojedinim dijelovima teksta, *mrvljenja kompozicijskih blokova* na fragmente⁸¹ te *mrvljenja fabule* romana «nebrojenim asocijativnim skokovima potičući „vječno vraćanje“ i neočekivano „daljinsko“ priključivanje već zaboravljenih fabularnih segmenata»⁸²

Tadić-Šokac u svom radu navodi da je riječ o novinama u izgradnji diskursa: «U *Isušenoj* je *kaljuži* sustavno razbijena kronologija pripovijedanja, redovito se eliminira kontekst, anakronije i elipse su brojne, pojedini se motivi ponavljaju i grupiraju, umeću se brojni metatekstualni iskazi o umjetnosti i umjetnicima... Dakle, proza je to koja je usmjerena prvenstveno na proces pripovijedanja, dok sama priča ostaje u drugom planu, diskurs se defabularizira. Budući da su problemi pisanja i procesi nastanka djela postali temom romana,

⁷⁴ Isto kao 62, str. 61.

⁷⁵ Isto kao 62, str. 61.

⁷⁶ Isto kao 62, str. 61.

⁷⁷ Isto kao 62, str. 61.

⁷⁸ Od Popovića koji tvrdi da Kamov ne fabulizira do Nikolića koje dokazuje da postoji radnja i vremensko-prostorna komponenta.

⁷⁹ Isto kao 45, str. 491.

⁸⁰ Isto kao 41, str. 64.

⁸¹ Isto kao 46, str. 11.

⁸² Isto kao 60, str. 54.

sustav romanesknih konvencija dekonstruira se na razini prisutnih fabularnih elemenata i pripovjednih razina.»⁸³

Osim toga, navodi da je radnja u *Kaljuži* «utemeljena i na pripovjednim segmentima organiziranim na temelju prostornog prekida, ali prevagu odnose dijelovi radnje utemeljeni na vremenskom prekidu: naracija se iz osnovnog vremena romana s lakoćom premješta u bližu ili dalju prošlost, u snovite predjele psihe»⁸⁴ Fabula je podređena misaonoj aktivnosti glavnoga lika⁸⁵ koja kao takva podrazumijeva brze izmjene vremenske i prostorne podloge događajnog niza.

Neizostavni su podatci iz Pelešove *Teorije romana* o fabuli koja je «zasnovana na specifičnoj vremensko-prostornoj okosnici, koja nam pokazuje i način na koji se povezuju događaji. Radnja pikaresknog ili pustolovnog romana temelji se na izmjeni vremena i prostora.»⁸⁶ Izneseno se može povezati s razmatranjem Sanje Tadić-Šokac jer potvrđuje da fabula ovisi o vremenskoj i prostornoj komponenti koja je u *Kaljuži* određena misaonim aktivnostima glavnog lika. Donekle se mogu pronaći i elementi pustolovnog romana zbog čestih izmjena vremena i prostora, posebice u završnom dijelu romana.

Peleš kaže da se način gradnje fabule najbolje može pratiti na *sponama*, odnosno prijelazima s jedne *fabularne sekvence* u drugu (primjerice, prijelaz s jednog poglavlja u drugo).⁸⁷ Tako se u *Isušenoj kaljuži* može pratiti prijelaz iz poglavlja u poglavlje ili odlomka u odlomak uz poteškoće budući da je određeno misaonim procesom glavnog lika te djeluje nepovezano. Ipak, postoje određeni grafičke oznake koje moguće da odjeljuju mjesta romana na osnovi neke pripovjedne ili tematske komponente. Tako se na nekim mjestima pojavljuje rimska brojka, * ili niz točki kao presjek stranice. Pretpostaviti je da imaju svoju funkciju unutar romana te da na neki način označavaju promjenu tematike ili neke kompozicijske sastavnice.

Prema Pelešu «lik je „podređen“ pričanju neovisnog pripovjedača, a njegova se uloga svodi samo na sudjelovanje u radnji. Takva se događajna sintaksa znade smatrati fabulom, dok se svako odstupanje od te sheme uzima kao „nestajanje“ radnje ili zamiranje fabule»⁸⁸ Takvo određenje može uputiti na nestajanje fabule u Kamovljevu romanu, osim ako nije riječ o *unutarnjem fabuliranju*⁸⁹ koja proizlazi iz potreba glavnog lika da iskazuje o sebi. U tom slučaju

⁸³ Isto kao 70, str. 117.

⁸⁴ Isto kao 70, str. 111.

⁸⁵ Isto kao 70, str. 110.

⁸⁶ Isto kao 62, str. 93.

⁸⁷ Isto kao 62, str. 96.

⁸⁸ Isto kao 62, str. 94.

⁸⁹ Isto kao 62, str. 95.

radnja još uvijek postoji, ali je podređena procesu nastajanja teksta koji otežava misaona borba lika.

Prethodno izneseno potvrđuje važnost funkcije fabularnog sklopa za koji Peleš navodi da «nije samo puki ustroj, nego da i on posjeduje svoju „semantičku produžnost“ ili on nije samo „forma izraza“ već izravno sudjeluje u tvorbi „forme sadržaja“.»⁹⁰

4.3.3. Pripovjedne tehnike

U svakom se romanu pojavljuju određene pripovjedne tehnike čije je osnovne značajke potrebno odrediti budući da imaju određenu ulogu u tekstu, što je bitno kod analize romana. Gajo Peleš pripovjednim tehnikama smatra opis, komentar/prikazivanje, dijalog, monolog i unutarnji monolog, no u ovome će radu biti objašnjene samo neke.

U *Isušenoj kaljuži* može se zapaziti nekoliko vrsta opisa koji imaju različite funkcije. Opisi prirode se javljaju povremeno i gotovo neprimjetno, a najčešće ismijavaju dotadašnje shvaćanje opširnog i ukrašenog opisivanja prirode u romanima.⁹¹ Kao primjer za to navodim citate iz djela:

«Jer eto – proljeće je tapkalo mladim, nestašnim noškama, obavitim u sjajnim čarapama. I šuma je listala kao da iza okanca proviruju nosioci ženske mladosti. I ptice se natrkivahu dječjim ćeretanjem noseći let kroz granje kao djevojče, što zavija suknju, a sve u njoj govori da je za udaju. I prve kapi znoja virkahu ko polucije sazrijevujuće mladosti.»⁹²

«Vodoskok srtaše uvis ko da si smrskao grlo pune šampanjske flaše i od samog ushita zaboravio pretočiti u čaše. Oko njega pogledi dadilja, djece i djevojaka, lijepi od samijeh iskara, pjene i sunca, što im se odražavaše u začuđenim očima»⁹³

«Luna se izdizaše. Činilo se da se teško izvija iz onih strogih oblaka, što ne daju djevici zagledati u bludni, nečisti, noćni svijet. Ali ona se turkaše ostavljajući za sobom sjajnu prašinu. Tek jedna crna, podmukla oblačina stade je grubo zastirati. Ali luna već diže njušku i tihi smiješak sretnika puzne po navoranoj srdžbi crne nemani. A jedan mali, ko

⁹⁰ Isto kao 62, str. 98.

⁹¹ U članku Danijele Bačić-Karković stoji Lasićevo viđenje da je Kamov istaknuo princip bezobzirne neumjerenosti, a budući da je naslutio da je harmonični diskurs sastavni dio hrvatskog moralnog kodeksa, koristio se svim što mu je stajalo na raspolaganju da bi ismijao, razbio i zablatio taj „lijepi“ i privilegirani literarni govor.

⁹² Polić Kamov, Janko, *Isušena kaljuža*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000., str. 11.

⁹³ Isto kao 92, str. 30.

vata raščupani oblak nadvije se nad njom ko anđeli nad kraljicom mora. Ali luna ga prestiže i dražesno mu rasprši umišljenu pozu.»⁹⁴

«A jesen, balava od padavice, uzbacivaše slinu na stakla.»⁹⁵

Kada je riječ o opisu, Peleš navodi da «opis „zaustavlja“ radnju da bi je dopunio novim podacima i zapravo povećao fabularnu tenziju»⁹⁶. Opisi u Kamovljevom romanu su drugačiji, opsegom su kraći od opisa u dotadašnjim romanima, zaustavljaju radnju, ali ne da bi se dopunila novim podacima, nego da bi se načinila digresija te narušio kontinuitet pripovijedanja. Opisi nisu *neutralni*⁹⁷ jer ih tako ne bi shvatio vjerojatno nitko drugi izvan psihološke domene glavnoga lika, već su izrazito *subjektivizirani*⁹⁸ te su podređeni mislima, posebice asocijacijama i doživljajima promatrača, odnosno lika. Budući da je i pripovjedač podređen misaonoj aktivnosti glavnog lika, opisi su *dojmovni* ili *misaoni*⁹⁹ s tim da su prethodno citirani opisi *dojmovni* jer se zasnivaju na jeziku koji smjera prema poetskom, figurativnom iskazivanju¹⁰⁰ koji biva ismijan.

Sljedeći tip opisa jesu opisi koji također narušavaju tradicijsko poimanje opisnih komponenti romana narušavanjem estetike lijepoga pozorno opisujući nelijepe prizore, što je prema mnogima uvrštavanje vlastitog tipa *antiestetike*¹⁰¹. Na taj su način opisane uglavnom tjelesne i fiziološke promjene:

«On je dobio plućni katar izbacujući dnevno čitave tucete žutih i punih komada. Arsen ih prisposobljaše koralima i spužvama, tako bijahu izdjelani. A za boju govoraše da je žuta kao kanarinac ili žganac.»¹⁰²

«I prije bijaše po koja pljuvačka isprepletena rdastim kao željezo prutima, ali tome ne podavaše nikakove važnosti. Sada bijaše to mrka, čista krv.»¹⁰³

«Arsen zaudaraše. Bijaše sav zapackan nečim skrtnutim, bezbojnim. Ko krv, ali se ne pokaza rana; ko bljuvotina, ali sve bijaše probavljeno; ko žutilo, ali se ne pokaza oteklina.»¹⁰⁴

«Ne znam kad mi se je počela crveniti – žlijezda naime na vratu... A mene je to i suviše smetalo i kad sam opazio da se crveni, da koža na njoj postaje kožica i da se središte

⁹⁴ Isto kao 92, str. 34 – 35.

⁹⁵ Isto kao 92, str. 70.

⁹⁶ Isto kao 62, str. 101.

⁹⁷ Isto kao 62, str. 101. Prema Pelešu je opis tip *neutralnog* govora u kojemu ne dolazi do pripovjedačeva stava.

⁹⁸ Isto kao 62, str. 103.

⁹⁹ Isto kao 62, str. 104.

¹⁰⁰ Isto kao 62, str. 103.

¹⁰¹ Isto kao 38, str. 18. Nikolić navodi da je riječ o svojevrsnoj antiestetici ili bodlerijanskoj „estetici ružnoga“.

¹⁰² Isto kao 92, str. 11.

¹⁰³ Isto kao 92, str. 11.

¹⁰⁴ Isto kao 92, str. 68.

zažućuje ko žumance – osjetih nešto nalik na onaj osjet kad ura najedamput stane i „tik-tak“ utone u nenadanu bujicu šutnje. »¹⁰⁵

Primijetiti je kako su opisi vrlo kratki i prekida ih nezainteresiranost pripovjedača u 3. licu, a kasnije psihički nemir pripovjedača u 1. licu. Opisi se samo nadziru u *iskazivanju*¹⁰⁶ i *prikazivanju*¹⁰⁷ događaja. Ponekad je teško razlučiti opise od *komentara*¹⁰⁸ koji su nerijetko ironijski postavljeni i nalikuju na komentiranje uz pokoju usporedbu ili pridjev, tako da se mogu uvjetno nazvati opisima.

Opisi likova su također subjektivizirani te se jasno može iščitati pripovjedačev komentar: «Njegova žena, milostiva Gorup, kako ju je sâm nazivao i zahtijevao da je tako svaki zove, bijaše anemična i puna ko vrč budjevičke pive, dobra i meka kao palačinka, a ljepušasta kao žena, što ljubi svoga muža koji ju katkad ošine u vinskom zanosu i draga pred ljudima u trijeznosti.»¹⁰⁹

Može se ustvrditi da su opisi u ovome romanu teško razlučivi od tehnika *komentara*, *iskazivanja* i *prikazivanja* kojima se izražava *onaj koji kazuje događaje*¹¹⁰, a tehnike su podređene izražavanju osobnosti samog pripovjedača¹¹¹.

Ostale tehnike pripovijedanja koje se pojavljuju, a nisu spomenute su dijalog, monolog i unutarnji monolog. Primijetiti je da su upotrijebljene sve pripovjedne tehnike, ali je zanimljiv način na koji se očituju i funkcioniraju u djelu. Tadić-Šokac navodi: «Tendencija otklona od pripovijedanja i priklanjanje radikalnoj internalizaciji pripovijedanja i ostvarivanju psihografske mimeze dovela je, dakle, do uporabe *unutarnjeg monologa*, ali i drugih mimetičkih oblika, kao što je *slobodni neupravni govor*. »¹¹² Iako u romanu postoje primjerci dijaloga i kraćih monologa, u literaturi se najčešće spominju tehnike unutarnjeg monologa koje se pojavljuju u Kamovljevu romanu. Na to upućuje i autorica Sanja Tadić-Šokac koja tvrdi da je riječ o izravnom iskazivanju radnje, što je neuobičajeno za pripovjedne vrste u kojima se obično događaji prepričavaju. Pripovjedna tehnika unutarnjeg monologa prema Pelešu podrazumijeva «nekoliko tipova unutarnjeg iskazivanja lika»¹¹³, a najznačajniji je slobodni neupravni govor u kojemu se isprepleće pripovjedačev glas i glas lika¹¹⁴. Peleš navodi: «Onaj koji govori, na taj

¹⁰⁵ Isto kao 92, str. 114 – 115.

¹⁰⁶ Isto kao 62, str. 106 – 108.

¹⁰⁷ Isto kao 62, str. 106 – 108.

¹⁰⁸ Isto kao 62, str. 105.

¹⁰⁹ Isto kao 92, str. 14.

¹¹⁰ Pojmovi preuzeti; isto kao 61.

¹¹¹ Isto kao 62, str. 104.

¹¹² Isto kao 70, str. 115.

¹¹³ Isto kao 62, str. 110.

¹¹⁴ Isto kao 62, str. 111.

način prenosi tuđi govor u svoj, ali se gube jasna razgraničenja dvaju govora kakva imamo u upravnom govoru kao i one naznake kakve nalazimo u nepravnom govoru.»¹¹⁵ Može se ustvrditi da se tako nešto odvija u *Isušenoj kaljuži*, gube se razgraničenja pripovjedačeva govora i govora glavnog lika što je rezultat poteškoća u činu pripovijedanja.

Peleš upozorava na zamjećivanje promjene pripovjednih tehnika jer se time postiže poseban učinak na značenje¹¹⁶, a kazivanje i prikazivanje se gotovo izjednačavaju jer se prošli događaji približavaju vremenu pripovijedanja¹¹⁷. Može se reći da tako upotrijebljene pripovjedne tehnike u *Kaljuži* funkcioniraju na način da čin pripovijedanja čine netipičnim za roman te da zaokružuju čitavu uvodnu obradu Kamovljeva romana koja je svojevrсна priprema za daljnju analizu.

¹¹⁵ Isto kao 62, str. 111.

¹¹⁶ Isto kao 62, str. 114.

¹¹⁷ Isto kao 62, str. 114.

5. PRIMJENA A. J. GREIMASOVE TERORIJE PRI ANALIZI ROMANA «ISUŠENA KALJUŽA»

Središnji je predmet bavljenja ovog poglavlja primjena prethodno prikazanog pristupa analizi teksta prema A. J. Greimasu. Primjena sadržava semiotičku analizu romana *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova. Semiotička analiza podrazumijeva razradu lika na razini triju struktura (semantičke, diskurzivne i aktorijalne) te konstruiranja semiotičkog četverokuta. Zbog kompleksnosti djela može se analizirati više elemenata, no ova razrada pratit će ponajviše jednu sastavnicu, odnosno, onu osnovnu (glavni lik), uključujući i ostale koje će biti potrebne za pojedine dijelove i cjelovitiju analizu.

5.1. Semantička struktura

Analiza lika može se odvijati na tri razine: na razini semantičke, diskurzivne i aktorijalne strukture. Na razini će semantičke strukture biti obrađen aktantski model u sljedeća tri međusobno povezana pododjeljka. Analiza će se djela najviše zadržati na osnovnoj sastavnici koja podrazumijeva glavnog lika Arsena Toplaka koji je višestruko razrađen i okarakteriziran kao osobnost unutar djela. Kompleksnost je intenzivirana jer ne samo da je Arsen produbljeno prikazan, nego se on izgrađuje analizirajući sebe i ostatak svijeta kojemu pripada. Pripadnost je upitna jer nastoji dokazati da ne pripada, a opet pripada, ali na koncu završava da ne pripada ni samome sebi.

Vidljivo je postojanje određenih problematika koje kao poprilično zamršene treba razmrsiti, a u čemu će pripomoći upravo semiotički pristup književnom djelu.

5.1.1. Osovina želje

Slijedeći prikaz primjene Greimasove analize, odrediti je zajedničku temu djela. Da bi se došlo do konačnog zaključka potrebna je prethodna razrada koja uključuje određivanje subjekta (negdje i objekta), želje, transformacije koja ima ulogu obrata u djelu te ostalih sastavnica koje za analizu budu potrebne.

Polazna točka pri takvom određivanju je subjekt koji nešto želi i sve ostalo što se događa, ne događa ili jednostavno slijedi nakon toga, podređeno je subjektu, odnosno realiziranju subjektove želje. Na primjeru romana *Isušena kaljuža* subjekt bi bio glavni lik Arsen Toplak koji želi nešto što je teško odrediti kada je Arsen Toplak u pitanju jer se dovodi u pitanje želi li Arsen uopće nešto. Radnja je iznesena unutar razmišljanja, najdubljih misli, stanja svijesti koje utječu na kompleksnost određivanja subjektove želje. Ne može se suditi prema postupcima glavnoga junaka, budući da se želja i konkretna realizacija ili zalaganje za njezino realiziranje ne moraju nužno podudarati. Arsen se neprekidno bravi postupkom samoanaliziranja koje ga doslovce psihički «isušuje», a ništa konkretno što je u nekoliko navrata možda samo usputno zaželio, ne ostvaruje. Zanimljivost se pronalazi u tome što je glavni junak bolestan, ali ni u jednome mjestu u romanu se ne pronalazi jasno izražena želja za ozdravljenjem. Ozbiljnost obolijevanja je sasvim marginalizirana, gotovo zanemarena. Junak, dakako, proživljava nezanemarive tegobe kao posljedice bolesti koje ga posve iscrpljuju, ti su dijelovi realistično opisani, ali određena ozbiljnost i odgovornost u vidu određene reakcije ili promjene nije naglašena. Svu pažnju i usmjereno bavljenje lik prebacuje na psihičko samoanaliziranje ili na misaonu aktivnost za koju se može naslutiti da je jedino što mu preostaje.

Doživljaj je tjelesnosti u ovome romanu prisutan, nešto što je izraženo uzimajući u obzir presudan utjecaj na razvoj ostalih elemenata. Ta je želja izražena na pojedinim mjestima, ali se ne može ipak primijeniti na cjelokupno djelo. Katkad je tjelesna potreba ono što Arsen pokušava zanemariti (pa tako kada nema novaca, jer je sve potrošio na svakodnevna opijanja, osjeća glad zbog koje ne može normalno funkcionirati, ali ipak je pokušava ignorirati dok je to moguće). S jedne strane Arsenova želja mogla bi biti zadovoljavanje tjelesnih potreba, no s druge strane on sam (kao svijet za sebe koji pokušava razumjeti).

Ono što bi išlo u drugom smjeru je Arsenova želja koja ostvaruje objekt koji se zove jednako kao subjekt. Riječ je subjektovom samoproučavanju i autoanalizi.

Dakle, Beker upozorava da je polazna točka subjektova želja koja bi se na kraju djela trebala ostvariti ili ne ostvariti. Dublja analiza dovodi u pitanje to je li igdje eksplicitno naznačeno što je to što Arsen, odnosno, subjekt želi i postoji li Arsen kao lik koji nešto želi? Napomenuti je da se pokušava pronaći želja koja povezuje subjekta i ostvaraj ili neostvaraj te želje, a to je veza između početka i kraja djela koja bi trebala istisnuti nekakvu zajedničku temu. Kao što je već spomenuto, Arsen ne izražava jasnu težnju ili želju, ali primijetiti je da se često opterećuje vlastitim mislima i autoanalizom, što upućuje na to da teži nekakvom razrješenju (ili samoj analizi). Izmiješane su razine događanja u priči pripovijedanja i samog pisanja djela. Glavni lik Arsen spominje *strast viđenja* koju objašnjava kako je potrebno ne gledati se kroz

druge i tuđe priče, nego kroz sebe kako bi se uspješno mogao analizirati. Dakle, kao upućuje na to da je potrebno promijeniti gledište pripovjedača iz treće osobe u prvo lice kako bi se detaljnije mogla obraditi tematika analize pojedinca. Tu se naslućuje metatekstualna razina, ako i na nekim drugim mjestima u romanu kada se prikazuje konkretna problematika pisanja djela. Radi li se tu o poteškoćama i promišljanju za vrijeme pisanja baš ovog romana ili nekog drugog, ne može se jasno ustvrditi. Neki su autori upozoravali na autobiografske elemente u romanu, što je već razina Kamovljeve namjere, a to ostaje u domeni njegove ideje i saznanja. Drugi pak autori ističu postojanje metatekstualne razine koja je evidentna, ako je riječ o izjednačavanju djelatnosti glavnoga junaka s aktivnim pisanjem *Isušene kaljuže*. To je i dalje područje svijeta romana koje, ako je tako osmišljeno, opravdava junakove poteškoće na koje nailazi kada stapajući se s pripovjedačem pokušava odraditi sve spomenute radnje: sudjelovanje u radnji, pripovijedanje i pisanje istog djela.

Produbljene Arsenove misli mogu se shvatiti uvjetno jer su nerijetko suprotne te kao da se kao takve pobijaju. Ipak, može li se povezati subjektova želja i djelovanje, ako nisu usklađene? Sljedeći citati propituju svaku prethodnu slutnju:

«Ja sam izgrađen: želim biti čovjek, jer to mogu da budem.»¹¹⁸,

«A ja želim samo jedno: poživjeti ko čovjek slobodan.»¹¹⁹ te

«To je jedan vratolomni, brzi, patnički uspon nečasa polovičastoga što želi postati potpuni čovjek i život.»¹²⁰

«Bijeda je interesantna; ako se gleda, kao zločini, kad se čitaju. Ja želim prisustvovati životu kao glumi, ali ne sa galerije, gdje se moraš i sâm svađati za mjesto, žuriti prije dobe, gurati, stiskati i trti kao u životu (nesnosno je na to i misliti!), nego iz lože, gdje imaš komoditet, bezbrigu i samoću. Ja želim u životu imati – ložu. Ja želim biti bogat. Ako se tek moram boriti za sjedalo, živjeti, tj. i sam, ne može se ni pratiti ni uživati ni shvatiti igra na pozornici.»¹²¹

«Mi od čovjeka vidimo samo vanjštinu, ono što on ili želi da bude ili neće da bude, ali što on nije. I događa se zato da on postane ono što je poželio biti i tad se stane prikazivati onim što je bio i više nije.»¹²²

¹¹⁸ Isto kao 92, str. 12.

¹¹⁹ Isto kao 92, str. 144.

¹²⁰ Isto kao 92, str. 144.

¹²¹ Isto kao 92, str. 202.

¹²² Isto kao 92, str. 161.

«I ko će sada moći da kaže da sam nitkov, što sam se zatrčao za svojim uzorima i što sam uvijek išao vjerno i postojano stopama svijeta ko pseto za svojim gospodarom. Ja sam htio dosegnuti ljude, biti ravan drugima, poživjeti ko svi ostali.»¹²³

Pretpostaviti je, stoga, da Arsenova želja nije u potpunosti jednoznačna. Može se naslutiti da želi ili da je u određenoj fazi života želio postati čovjekom budući da se neprekidnim misaonim aktivnostima o samome sebi, životu i cjelokupnom društvu pokušava nadići prizemna i duhovno nedovoljno ispunjena bića. Njegova želja, ako je i bila u određenom trenutku jasno izražena, nije uspjela zadovoljiti očekivanja jer se u sljedećem mogla promijeniti. Želje su se mijenjale kako ih je pokušavao ostvariti postupno shvaćajući pogrešnost vlastite prosudbe i predodžbe o pojedinom idealu koji je silno želio. Razvijanjem priče, razvijalo se i transformiralo mišljenje glavnoga junaka, pa tako i želja. Može se reći da je riječ o liku koji se traži, stoga nije neobična izmjena mišljenja, napuštanje ideala, traganje za novim pogledima i pristupima te ispitivanje istih na vlastitom primjeru. Proces samoanalize jest zapravo pokušaj traženja iste. Iz dna izdići se u visine, kao što su i sami dijelovi romana naslovljeni kao krajnje točke misaonog putovanja. Sudeći prema užurbanom svršetku djela kojim se čini uzaludnim čitavo iscrpljivanje misaonog sklopa, Arsen nije uspio što je htio. Budući da je naslov ovoga romana semantički upućivač, može se smatrati označiteljem konačnog ishoda romana. Ako je želja bila analizirati samoga sebe na razini metapriče, tada se može reći da je želja ispunjena, bez obzira kakav je ishod proizašao iz toga. Želja se mijenjala, ali njezino ostvarenje nije zadovoljilo glavnog lika što upućuje na to da je želja bila nepoznata i nepromišljena ili nedostižna.

5.1.2. Transformacija

Da bi subjekt ostvario (ili ne) svoju želju na kraju djela, negdje unutar djela mora se dogoditi transformacija koja određuje hoće li se subjektova želja ostvariti. Što bi, prema tome, bila transformacija koja se dogodila u *Isušenoj kaljuži* i možemo li zapravo govoriti o pravoj transformaciji? Svojevrsan obrat dogodio se već na početku djela. Arsen Toplak saznaje da je bolestan (boluje od plućnog katara) što bi zapravo moglo biti ono što će utjecati na skretanje daljnjega u nekom drugom smjeru, odnosno ono što bi se moglo prepoznati kao transformaciju. Arsen putem spoznaje o bolesti otkriva nešto novo, prima određenu informaciju koja će transformirati njegovo poimanje stvari oko sebe, preusmjeriti slijed njegovih misli,

¹²³ Isto kao 92, str. 145.

prestrukturirati njega samoga. To potvrđuje citat koji se nalazi na početku romana (što upućuje na to da se transformacija dogodila već na početku, tako da je ostatak djela put k razrješenju):

«I on pošilje, a liječnik izjavi da je zaraza tu. Arsen se ni sada ne prepade. A s pomisli da je zaražen, osjeti ono novo još jače... Smrt mu se pričini tako jednostavnom i običnom, te se čudom nasmijao svojim pjesmama koje ni ne bijahu drugo, no krik vjekovanja, otpora, života. Izdaleka gledajući u ralje proždrljive nemani – on je se prepade.»¹²⁴

Citat kao i Arsen i ostatak djela donosi dvostrukosti, pa tako u jednom trenutku kaže da se nije prepao, dok već nakon četiri rečenice izjavljuje suprotno. Primijetiti je da bolest kao određeni transformator vrši funkciju pokretača. Započinje razvoj Arsenove samoanalize koja podrazumijeva izvlačenje svih onih čimbenika bliskih takvom jednom novom stanju koji će utjecati na sve ostalo. Da je bolest transformator potvrđuje ovaj citat:

«Ovo je bolest, što osamljuje čovjeka, odstranjuje iz društva i posvećuje sebi samome.»¹²⁵

Ono što se može vidjeti jest nagovještaj što je to čime će se baviti ostatak djela (psihološkim procesom), a to je omogućeno prethodnom Arsenovom spoznajom o vlastitoj bolesti. Budući da bolest osamljuje, ne preostaje mu ništa ili nitko drugi nego on sam, a budući da se tijelo postupno onesposobljava, ostaju mu misli koje upravljaju razvojem i tijekom događaja u romanu. Određujući aktivnost misli kao onu koja oblikuje događajni slijed dovodi se u pitanje pouzdanost onoga što je moguće prepoznati kao junakovu želju. Misli su same po sebi nepouzdan i promjenjiv izvor informacija te ih ponekad junak ne može kontrolirati, budući da fizičko iscrpljivanje utječe na slabljenje dijela uma koji propušta konstruktivne podatke, a destruktivne odbacuje. Na taj način pojedinac gubi vezu sa samim sobom koju neprestano pokušava održati.

Pratiti je razvoj Arsenovih produbljenih misli koje proizlaze iz stanja bolesti, što potvrđuje citat:

«Arsen promatraše te izjave pobunjenih organa, i bez ikakve predodžbene zabune zagledavaše u tome utjelovljenu psihu, u koju bijaše zaronio jedamput iznijev odanle svoje tijelo ko simbol, kip. I gurkaše svoje tijelo pred njihova lica sasma trijezno, misleći u sebi: *Jedamput bijaše riječ i riječ postade tijelo. I opet će tijelo postati riječ. Podsmijehivaše se.*»¹²⁶

¹²⁴ Isto kao 92, str. 144.

¹²⁵ Isto kao 92, str. 12.

¹²⁶ Isto kao 92, str. 71.

Ovakvo razmišljanje pojavilo se uznapredovanjem bolesti, konkretna fizička stanja potaknula su Arsen na daljnja promišljanja što na razini ove analize označava uvođenje novih elemenata. Primijetiti je određeni niz promjena koje su se događale kao posljedica transformacije te da se uglavnom radi o fokalizaciji psihe ili tijela, ponavljajući isti postupak da bi se ustvrdilo drugačije.

Bolest je transformacija koja je pokrenula daljnji razvoj događaja, prouzrokovala je pojavu nekih drugih elemenata koji se uvode da bi omogućili ili spriječili ostvarivanje subjektive želje. Drugi elementi koji se uvode u djelo uglavnom će se odnositi na tehniku pripovijedanja, to jest ulogu pripovjedača sve češće će preuzimati Arsen (ali ne samo ulogu pripovjedača, nego i književnika, filozofa...) što će nerijetko rezultirati nizanem misli te naglim skokovima s teme na temu. Može se reći da je određivanje želje samim time otežano, no ne mora biti jednoznačno, nego dopušta i druge pretpostavke koje je moguće citatno poduprijeti.

Transformacijom se u djelu može smatrati i promjena gledišta onoga koji kazuje događaje. Pripovijedanje se s pozicije subjektivnog pripovjedača u 3. licu prebacuje u pripovjedača u 1. licu koji se podudara s pozicijom glavnoga lika, te na taj način tehnike pripovijedanja izmjenjuju tematsku razinu unutar djela, budući da glavni junak odlučuje pričati/pisati/pripovijedati samo o sebi. Dotad je netko drugi pokušavao iznijeti njegove misli, ali odlučuje da to ipak najbolje može on. Sužava širinu gledišta samo na sebe, pokušavajući dosegnuti određeni cilj (ostvarenje želje). Promjena fokalizacije pripovjedača može se smatrati transformacijom jer se događa upravo zato da bi subjekt ostvario svoju želju. Prihvatimo li subjektivnu želju kao težnju za spoznajom, promjena fokalizacije pripovjedača otvara mogućnost samosagledavanja te omogućava glavnome liku izravno prikazivanje vlastitog misaonog procesa kao aktivnosti kojom se utire put prema konačnoj spoznaji.

«Jedamput sam htio vidjeti ono što su vidjeli i drugi moji bliski; sada pregnuh vidjeti ono što oni ne vidješe.»¹²⁷

«*Strast viđenja*. U mene je i ta prošla svoju evoluciju. Jer rekoh ti da sam se promijenio. Ne govorim rado o tom, kaki sam, jer možda to sada ni ne znam. Govorim lakše, kad tumačim kaki sam bio. Možda ja sada i opet pretjerujem, ali je nužno radi kratkoće i jasnoće govoriti ovako.»¹²⁸

U ovim se dijelovima teksta može iščitati svjesnost promjene gledišta onoga koji kazuje i prikazuje događaje. Junak ne treba nekoga tko će kazivati o njemu i čija će perspektiva biti prezentirana, nego smatra da treba sam promišljati i pripovijedati o sebi. Može se primijetiti da

¹²⁷ Isto kao 92, str. 162.

¹²⁸ Isto kao 92, str. 162.

preuzimajući pripovjedačku ulogu nailazi na poteškoće. Zašavši u sebe, postao si je dalji nego ikada. Shvaća da ne želi više govoriti o sebi te da je lakše kada je onaj koji kazuje događaje neka treća osoba, a ne on sam. Isto tako, može se primijetiti moguća izmjena želje jer subjekt odustaje od analiziranja, shvativši da je besmisleno te odlučuje samo iznositi impresije, misli bez analiziranja.

«I makar bijah na osami i noć bijaše slična, gotovo jednaka, noćima rođenog kraja, znao sam da sam u tuđini; osjećao sam dapače da svakim danom postajem nečemu tuđi i dalji i nečemu bliži i pristupačniji.»¹²⁹

«I najposlije poželim otići iz dotičnog društva i izaći iz sebe; ali mi se ne da ni odgovarati, kamoli krenuti... Ja ne volim više govoriti o sebi, ni misliti. Intimnost mi je antipatična, jer je se bojim i izbjegavam.»¹³⁰

Prvim citatom upućuje se na završni dio rečenice u kojemu Arsen tvrdi da postaje nečemu dalji i nečemu bliži. Iako se osamio, odaljivši se od drugih i zašavši u sebe, postao je sam sebi dalji, a onome drugome, što je tad bilo zapravo daleko, postao bliži.

«Mislim o sebi, ali ne analiziram; opažam, ne ispitujem; tituliram i ne tumačim. Studija je nestalo, došle su impresije; nema ni uvjerenja ni tvrdnja... Meni se samo čini...»¹³¹

«Analiza je mlaćenje prazne slame, ako ne dovađa do sinteze; ako dovede do sinteze, onda je apstrakcija i utvara... Impresija slegne ramenima, puhne u zrak i ironički se nasmiješi. Studija se muči, mrsti i uzrujava. Impresija pali cigaretu i uživa u dimu, svjetlu i neradu. Studija puši nervozno i nesabrano; cigareta joj međutim dogorijeva i još si opeče prste.»¹³²

«Ja bih taj događaj mogao opisati i analizirati. Kad bih pisao o drugome, ali ne kad pišem o sebi, kao da ga je netko drugi meni povjerio; kao da nisam ja to počinio, kao da sam ja to tek – vidio... Ja sam drukčiji no sam bio i no jesam...»¹³³

U zadnjem citatu prikazuje se da transformacija koja podrazumijeva promjenu pripovjedačeva gledišta gubi funkciju osiguravanja ostvarenja subjektive želje. Transformacije nije pomogla, nego se ostvarila u vidu suprotnosti na kojoj je dosta događaja i junakovih promišljanja utemeljeno. Pred kraj djela junak shvaća da je ono na čemu su se temeljili svi događaji bilo besmisleno i uzaludno, odnosno da je postupak analize koji ne donosi konkretne zaključke, potpuno beskoristan.

¹²⁹ Isto kao 92, str. 118.

¹³⁰ Isto kao 92, str. 199.

¹³¹ Isto kao 92, str. 201.

¹³² Isto kao 92, str. 201.

¹³³ Isto kao 92, str. 201.

5.1.3. Osovina komunikacije

Ista situacija može se pratiti i na razini jednog drugog odnosa, odnosa između pošiljatelja i primatelja koja se ostvaruje na osovini komunikacije. Tako bi pošiljatelj bio liječnik, primatelj Arsen, a objekt koji se priopćava primatelju je informacija o bolesti. Liječnik u ovom slučaju kao pošiljatelj ostvaruje svoju kognitivnu funkciju je uspijeva djelovati na Arsena koji će u nastavku biti pod utjecajem te informacije, takve jedne spoznaje te na taj način djelovati čime će izvršiti svoju pragmatičnu ulogu primatelja. Slijedi citat koji potvrđuje uspješnu kognitivnu funkciju pošiljatelja liječnika koji je Arsenu potvrdio da je zaražen:

«Izdaleka, gledajući u ralje proždrljive nemani – on je se prepade... A sada mu postane jasno da je zaražen; da u njemu ima nešto, što se ne da prosuditi iz njegovih pjesama, iz njegova smijeha i njegovih lakih razgovora. Bacil je u njemu, razorni bacil, što se baca blatom na rimu njegovu i ideju njegovu. On već nije pristupačan društvu, ne smije pljuvati u pod, ni piti ne smije iz druge čaše.»¹³⁴

«On je osjetio svu snagu svoje nutrine, što ga je stala skupljati oko sebe. Jer tu bijaše i poprište njegove borbe, njegovih zamišljaja, uspjeha i poraza... Tek je kasnije počeo pomišljati na svršetak. Jer njegove misli ne bijahu sklad, zaokruženost i logika. One se, istina, izvijahu jedna iz druge, ali si zato ne bijahu nalik.»¹³⁵

Arsen ostaje pod utjecajem informacije što pokreće daljnji razvoj događaja u vidu misaone i djelatne aktivnosti te se čini da na taj način izvršava pragmatičnu ulogu primatelja. Pragmatična uloga primatelja u ovom bi slučaju podrazumijevala ozbiljnost u shvaćanju informacije o bolesti te aktivno i konkretno sudjelovanje u pokušaju liječenja i ozdravljenja. Umjesto toga, Arsen novac koji dobije od obitelji troši na svakodnevna opijanja i povremene odlaske u bordel. Ne samo da to aktivno čini, nego je i njegova misaona aktivnost usmjerena na bavljenje takvom tematikom. Svjestan vlastite rezignacije i bezrazložnosti priskrbijivanja zdravlja u vidu oporavka tijela i psihe, ne trudi se ništa vratiti životu jer smatra da od života ništa nije ni dobio. Na tom se planu ne može govoriti o očekivanoj pragmatičnoj ulozi, nego o pragmatičnoj antiulozi. Ipak, u romanu se može pratiti određen razvoj događaja i misli te se djelatnosti glavnoga lika mijenjaju promjenom bavljenja misaone aktivnosti. Obnašanje pragmatične uloge primatelja može se shvatiti na razini uporne i iscrpne misaone aktivnosti usmjerene na samoproučavanje i konačnu spoznaju junaka.

¹³⁴ Isto kao 92, str. 12.

¹³⁵ Isto kao 92, str. 12, 13.

Osim toga, unutar Arsena pojavljuje se jedan takav odnos koji je proizašao iz prethodnog te na taj način ostvaruje svoje djelovanje. Naime, Arsen uspostavlja komunikaciju sa samim sobom (osovina komunikacije bila bi uobličena unutarnjim monolozima) te na neki način pokušava djelovati na sebe, tada bi Arsen bio i u ulozi pošiljatelja i u ulozi primatelja. Djeluje na samoga sebe najčešće na način da si postavlja pitanja na koja treba ponuditi odgovore, a to opet dovodi do autoanalize. Primjeri iz romana koji potvrđuju Arsenovo djelovanje na samoga sebe:

«Odahnuti. Visoko... Kad presahne ova moja psiha, što ću na dnu? Ono će biti grobište... Kad nedogledna široka ravnina razvuče i rastavi dijelove moga ja, što ću onda ja u – širinu? Ono će biti sveljudski hram... Visoko!... Balonom ili teleskopom? Solidnošću ili vratolomijom? U svemir?...Ko znanstvenjak ili poet?...»¹³⁶

Iz ovog citata vidljivo je kako Arsen sebe potiče na razmišljanje, samome sebi šalje informacije (objekt) s namjerom da ih prihvati, preuzme kao nešto čime će se baviti. Takav je objekt nematerijalan jer podrazumijeva nekakvo znanje, neznanje ili težnju spoznaje. To potvrđuju primjeri iz romana:

«Je li to život? zapitah više puta u sutonu, kad nebo podrhtavaše u srsima hladnih, jasnih i beskrajnih boja. Ta ja živim, jedem, spavam, mislim, krećem se...A ipak, to se ne može nazvati životom...»¹³⁷

«Kako da dođem radi studija do salona, ako sam literata? Lektinom. Kako da dođem do bolnice, ako sam literata? Bolešću. Kako da dođem do tamnice, ako sam literata? Zločinom. Kako da dođem do ludnice, ako sam literata? Ludošću. Tj. – autoanalizom.»¹³⁸

Funkcija Arsena pošiljatelja je kognitivna jer pokušava subjekt (Arsena primatelja) pokrenuti na djelovanje (razmišljanje), a samim time Arsenova je funkcija kao subjekta pragmatična jer on na neki način djeluje, razrađuje objekt koji je poslan. Pragmatičnu ulogu potvrđuje upravo neprestana misaona aktivnost koja se bavi primljenim nematerijalnim objektom, odnosno, potraživanjem novog promišljanja.

U romanu se može pronaći još mjesta u kojima neki drugi lik obnaša ulogu pošiljatelja koji šalje nematerijalni objekt Arsenu primatelju. Jedna takva značajnija situacija jest kada Arsen (primatelj) dobiva informaciju o smrti majke (nematerijalni objekt) putem brzojava (pošiljatelj nije imenovan, ali se može naslutiti da je jedan od članova obitelji – sestra ili brat).

¹³⁶ Isto kao 92, str. 171.

¹³⁷ Isto kao 92, str. 173.

¹³⁸ Isto kao 92, str. 186.

«U prvi je mah ostao silno hladan. Brzjav je glasio: „Majka umrla od kapi“. On se dapače trudio da osjeti žalost, i u tu svrhu prikazivao u mašti konac njezinog života što užasnijim; stao se dapače upuštati u egoistični sentimentalizam...»¹³⁹

Pošiljatelj je uloga donekle kognitivna jer ima namjeru obavijestiti primatelja, poslati nematerijalni objekt koji bi u ovom slučaju trebao biti dosta važan za primatelja. Objekt koji je poslan u navedenom primjeru je dovoljno ozbiljan i važan da je pošiljatelj trebao voditi računa i o načinu obavješćavanja jer je ovako bitna informacija skraćena i podosta grubo iznesena. Na taj način primatelj dobiva obavijest lišenu ostalih informacija bitnih za daljnji razvoj događaja te je njegova pragmatična uloga gotovo umjetno izazvana i introvertirano proživljena.

5.1.4. Osovina moći

Uloge pomagača i protivnika promatraju se na razini pridavanja ili oduzimanja moći subjektu. Subjekt se nalazi između pomagača i protivnika koji utječu na sposobnost djelovanja subjekta. U romanu se mogu prepoznati neki odnosi koji se temelje na činu pridavanja ili oduzimanja moći subjektu. Neki su likovi (Liza i Rubelli) uvedeni kao neizravni pomagači jer im je funkcija ispuniti vrijeme glavnome liku (subjektu), ne pridaju određenu moć koja bi utjecala na sposobnost djelovanja subjekta. Neuobičajeno je i to što određeni lik ispunjava aktantsku ulogu pomagača u jednom trenutku, dok je u drugom već subjektov veliki protivnik. Razlog tomu jest promjena subjektova gledišta i poimanja pomoći, koja se u ovome romanu određuje suprotno od uobičajenog poimanja, no zadovoljava kriterije odnosa pomagač – subjekt – protivnik. Može se primijetiti da subjektu pridaju moć likovi koji nisu tipični pomagači, a moć mu oduzimaju njegovi najbliži. Takva promjena može se pratiti u odnosu s majkom. Majka je kroz život Arsenu predstavljala pomagača čija uloga podrazumijeva pridavanje moći koje utječu na subjektovu sposobnost djelovanja. Arsen to opovrgava smatrajući da je prevelikom brižnošću i svojom neizraženošću onespobila vlastitu djecu te joj na taj način pripisuje ulogu protivnika. Ponajviše se to odnosi upravo na Arsena jer je na njega, kao najmlađe dijete, najsnažnije utjecala.

«On bijaše još jedini koji potrebovaše nju, a to je bilo ono što joj ispunjavaše nekim smislom besmisleno življenje... I ona se dade u službu najmlađemu sinu hvatajući ga za sebe, zavidna ženama, knjigama i drugovima koji ga otimahu. Njezina je zavist bila

¹³⁹ Isto kao 92, str. 82.

nekaka podla krepost koja s ljubavi rađa mržnju od kleveta, ogovaranja i laži. Kad bi u noći ostao do kasna vani, ona je tad imala jednog neprijatelja: bio je to onaj s kime bi se Arsen zadržao ili onaj, što bi ona zamišljala da joj ga zadržava.»¹⁴⁰

«Ona mu je dala život; ona bijaše prošlost. Sad mu je ona smetala životu; razbijaše mu sadašnjost. Njemu je sad bila suvišna; bila mu je zapravo ništa, ali on njoj ne prestajao biti sve. A dnevice bijahu zajedno, i tu je Arsen počeo zadirati u taj ogorčeni nesklad osjećajući njezinu ljubav, što se hvatala njegove egzistence, osjećajući suvišnost i u vječnoj trzavici da skine teret sa sebe... Majka i sin – sin i majka pružahu prizore najbrutalnijih sukoba, zavisti i mržnje.»¹⁴¹

Može se ustvrditi da je majka prvotno imala ulogu pomagača jer je htjela zaštititi svoga sina, ali ne uspijeva pridati subjektu moć, nego mu je oduzima, stoga ima ulogu protivnika. Prethodni citati potvrđuju junakovo viđenje majčinske ljubavi, koju se može nazvati posesivno egocentričnom, budući da je u takvom odnosu majci zapravo cilj održati vlastitu funkciju roditelja i hranitelja da bi njezino postojanje bilo smisleno. Iz nezdravog obiteljskog odnosa proizlaze Arsenova apsurdna osjećanja, rezignacija, nemoć u ostvarenju želje, nestabilnost i propadanje.

U nekim pak mjestima romana Arsen Toplak obnaša aktantske uloge na osovini moći te tako postaje svoj pomagač i protivnik nalazeći se u središtu toga odnosa kao vlastita marioneta svojih podvojenih stanja svijesti.

Ulogu protivnika Arsenu je vrlo jednostavno obnašati budući da posjeduje visok stupanj zastranjenosti implicitnih ljudskih osobina i poimanja. Arsen predstavlja čovjeka koji je zaniijekao (ili odlučio tumačiti drugačije) strah, bol, sreću, tugu, dobro (ili Dobro), dostojanstvo, smisao, život, čovječnost, vlastiti identitet. Započeti niz mogao bi se nastaviti, no prepoznati je rušilačko stanje lika koje poput bolesti izjeda samoga sebe. Gotovo da bi se moglo ustvrditi da je Arsen mazohist jer namjerno postupa loše prema sebi ispitujući na taj način svoje granice postojanja. Protivnik je jer se potpuno iscrpljuje te tako otežava djelovanje, a time i ostvarivanje želje (objekta). Rečenica iz djela koja potvrđuje Arsenovu ulogu protivnika:

«...umjesto da silujem druge – silovah sâm sebe... Ne, ne varaju se kriminolozi, kad kažu da je samoubojstvo degenerovano ili evolucionisano ubojstvo...»¹⁴²

¹⁴⁰ Isto kao 92, str. 13.

¹⁴¹ Isto kao 92, str. 13.

¹⁴² Isto kao 92, str. 146.

Opsesija razmatranja, analize te procesa formiranja i rušenja spoznajne podloge nadilazi uznapredovanje tjelesnog raspadanja. Je li riječ o raspadanju zbog bolesti, o raspadanju radi raspadanja ili o raspadanju radi stvaranja? Citat iz djela potvrđuje posljednje:

«– A razumiješ ti ovo: što čovječanstvo voli više bitisanje, više se uništava; što pjeva misao više život, dalja je od njega i što više ljubiš čovjeka, više mrziš ljude. – I problijedivši završi:

– I ako to razumiješ, onda tek imaš neko pravo, snagu i dužnost iz pljuvački graditi poštu, od dinamita slobodu i od zločina svetinju! Nihilizam rad života, uništavanje rad stvaranja i krv rad sućuti!»¹⁴³

Može li se na temelju prethodnog citata Arsen Toplak smatrati pomagačem? Uzmemo li u obzir Arsenov nihilizam, uništavanje i krv, ipak obnaša ulogu pomagača. Sva razmatranja i promišljanja odvijaju se radi konačne spoznaje. Filozofska disciplina, gnoseologija, nas uči da je spoznaja «jedno od osnovnih svojstava čovjeka kao čovjeka, jedan od osnovnih oblika u kojima se on potvrđuje kao čovjek, odnosno jedan od bitnih načina njegova života i opstanka.»¹⁴⁴

Sukladno tomu, Arsen želi biti čovjek te teži konačnoj spoznaji. Tako postaje sam svoj pomagač jer pridaje određenu moć (znanje, sposobnost) subjektu (samome sebi) kako bi se sjedinio s objektom. Na taj način mogu se povezati bitne sastavnice koje čine slijed analize: želja (postati čovjekom), djelovanje (promišljanje), ostvaraj (spoznaja).

Pomoću odrednica koje su proizašle iz razrade zaključiti je da bi zajednička tema bila jedno opće stanje subjekta Arsena, to jest pokušaj Arsena da shvati samoga sebe, da shvati što je to što se dogodilo s njim. Od početka do kraja romana možemo pratiti takvo jedno stanje subjekta Arsena koji pokušava prozreti samoga sebe. Arsen neprestano zalazi u sebe pokušavajući odrediti što je to što se dogodilo što nije uspio percipirati duhom, nego samo tijelom.

Da bi se nešto ostvarilo, potrebna je promjena. Promjena se odvila u vidu obolijevanja koje se dogodilo da bi se lik osamio, individualizirao okrenuvši se prema vlastitoj unutrašnjosti što je u tehničkom smislu dovelo do prebacivanja pripovjedačeva gledišta iz trećeg u prvo lice.

«Bolest me skupi oko sebe i stadoh studirati sebe. I otkrih bolest ne samo na prstima, nego u mislima, osjećajima, spolu... Toliko toga razumjeh. Bacil u plućima, prevrat u mislima, apsurd u osjećajima, pervezitet u spolu. Individualizirah se: odijelih se od društva, debata, uličnjaštva,

¹⁴³ Isto kao 92, str. 99.

¹⁴⁴ Kalin, Boris, *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1996., str. 43.

veselica i koketiranja. I rekoh: Ne znači li individuum bolesnika? Nije li bolest uvjet individualnosti?»¹⁴⁵

Na samom kraju romana dolazi do razrješenja jer Arsen spoznaje da ništa ne može promijeniti, struje misli iznose nekoliko oprečnosti te na posljetku dolazi do zaključka da može mijenjati jedino sebe što upućuje na krajnje stanje, a to je da on ne može biti on. Na taj način takav kraj ima svrhu i svoje razrješenje, subjekt definira i odbacuje samoga sebe u vidu suprotnosti, a može se iščitati iz citata:

«Duhovitost je riječ, ne čin; a riječi su samo riječi; dok su djela i – djela. Ne mogu psovati, pa ironiziram. Ne da mi se govoriti pa se smješkam. Slabost je dakle moja snaga i bezvoljnost moja volja. I to sam ja. Jer ja – nisam ja!»¹⁴⁶

5.2. Diskurzivna struktura

U diskurzivnoj su strukturi sadržane tematske uloge na temelju kojih se može izazvati čitateljeva reakcija. Nekoliko je tematskih uloga u djelu (liječnik, sestra, majka, otac, brat, prostitutke...), a razlikuju se po načinu na koji su upotrijebljene. Na samom početku uvodi se tematska uloga liječnika (profesionalna uloga) koja podrazumijeva dobre ili loše vijesti, uspostavljanje nekakve dijagnoze, pomoć, nadu ili spas. Izbor te tematske uloge odredio je narativni slijed ostatka djela zadržavajući čitatelja u neizvjesnosti. Osim toga, može se zapaziti način na koji promišlja o liječnicima:

«Liječnik ima na raspolaganje golotinju žensku i ne osjeća strasti, jer pred njom stoji kao liječnik sa znanošću, ne kao pred svojom ženom... Ostati dakle pred tom golotinjom impotentan je samo herojstvo, snaga i potentnost!»¹⁴⁷

Navedeni citat potvrđuje drugačije viđenje profesionalne uloge liječnika te kod čitatelja vjerojatno izaziva začudnost budući da je uloga liječnika neuobičajeno upotrijebljena.

Tematska uloga sestre pruža više mogućnosti prikazivanja, a u ovom slučaju upotrijebljena je neuobičajeno. Čitatelj stvara određen dojam o tematskoj ulozi koji biva narušen. Tematska je uloga sestre (obiteljska uloga), koja podrazumijeva obiteljski odnos sa subjektom, upotrijebljena potpuno drugačije – subjekt je doživljava erotski. Time se čitatelja iznenađuje i začuđuje te se narušava poimanje kategorizacije tematskih uloga.

¹⁴⁵ Isto kao 92, str. 85.

¹⁴⁶ Isto kao 92, str. 209.

¹⁴⁷ Isto kao 92, str. 174.

«Sestru Jelku rijetko vidjevaše i zato je prama njoj bio puniji stiskajući joj katkad bijelu, pjenušavu ruku, kao da ga baš podilazi ljepota sterilne žene koja je družica strancu... A Jelka bijaše lijepa, razvita crnokosa. U hodu se svijaše kao da ni nema kostiju. U nje je bio uvijek miris haljina izmiješan mirisom kosa i meso podrhtavajući kao hladetina. Nije bila rumena. Lice bijaše bronzano kao da ga osvjetljuje tama s očiju; a usne se prćile, mrko-crvene kao grožđe. Ali nada sve bijahu zamamna njezina uda, jer ona je umjela slučajno prebaciti nogu preko noge, svinuti se o koljenima ili pritegnuti suknu kao rođena kokota koja nije ni pomislila da time privuče muškarca.»¹⁴⁸

«Arsen pljesne: – Kad bi bilo, bilo bi! – On se uzradova: – Kad bi bilo, onda bih ja stajao uz tebe, razumiješ, a onda... onda bih bio i ja kadar polomiti nečiji život.... Zato nije čuo njezinog šaptanja i drhtavice, što je drimala njegovim laktom. Možda mu se ona privila, dirajući ga zaprepaštenim dahom i plazeći svojim uzdisajima po iznakaženom njegovom licu. Kao da se začudio svojim riječima, a usta ostadoše stisnuta, kao da ima još nešto porazna, čemu ne da napolje.»¹⁴⁹

Navedeni citati potvrđuju junakov doživljaj vlastite sestre koji se dakako razlikuje od očekivanog odnosa na razini obiteljske tematske uloge. Takvim postupkom, postiže se efekt začuđenosti kod čitatelja, te upućuje na to da bi se i neki drugi odnosi i tematske uloge u romanu mogle tumačiti drugačije.

Pojavljuju se i druge tematske uloge koje su upotrijebljene drugačije od očekivanog. Obiteljska uloga oca prikazana je tek na 132. stranici romana, a zapravo je bitna za razumijevanje glavnoga lika. Oca je prikazao kao autoritativnu i uskogrudnu ličnost koja je nametnula vlastite stavove i uvjerenja ostatku obitelji.

«Otac mi ne vidi ni oči ni lica. Ja sam zbunjen. Otac se zgraža nad onim tiranima. „Sramota! Sramota!“ Ja ne znam, ko se tu stidi zapravo: tirani, žrtva, pripovjedač ili slušatelj... Ne da se misliti u očevom prisuću. Volio bih da ga nema.... Meni je neprilično, što je to on rekao meni: što mi je on otac i što je muškarac...»¹⁵⁰

«Krivnja je očeva jer nije strog – veli sestra. Krivnja je mamina – veli otac – jer im u svemu popušta i daje pravo. Krivnja je tvoja – veli majka ocu – jer si tako dosadan da djeca ne mogu kod tebe obastati.»¹⁵¹

«Ja sam htio imati s njom odnošaj onaki, kaki je otac imao s onim mladim ženskama, a ne kaki je imao s mojom majkom.»¹⁵²

¹⁴⁸ Isto kao 92, str. 13 – 14.

¹⁴⁹ Isto kao 92, str. 17.

¹⁵⁰ Isto kao 92, str. 135.

¹⁵¹ Isto kao 92, str. 136.

Primijetiti je da obiteljska uloga oca u ovome romanu funkcionira kao određeni upućivač na formiranje mišljenja i osjećanja glavnoga lika. Uloga oca upotrijebljena je u unutarnjoj priči u kojoj Arsen kronološki iznosi događaje iz prošlosti kako bi na neki način objasnio stanje u sadašnjosti. Također, jedno od očevih uvjerenja bilo je izraženo u religijskom nametanju poželjne titule «dobrog katolika» Arsenu, što je kasnije rezultiralo odbacivanjem istoga.

«Kako se riješih religije, polet je misaoni slobodan, mlađahan i svestran. Bez one mračne i vlažne mistike podruma, tavana i protoplazme. Ja postajem sve realniji i konkretniji. Slobodno pušim po ulicama, slobodno pijem po birtijama, slobodno pratim djevojke po šetalištima: privatista! Ne oponiram profesoru više, jer ga nema, oponiram moralu, kući i dogmama: lumpam, ako mogu i koketiram po crkvama...»¹⁵³

Suprotstavivši se očevim uvjerenjima, Arsen utjelovljuje tematsku ulogu buntovnika (jer se suprotstavio normama) i ateista (jer se sam tako naziva). Osim toga, unoseći potpunu slobodu u svoje postupke, odlazi u drugu krajnost nerijetko posjećujući bordele te uvodi tematsku ulogu prostitutke. Ta je tematska uloga upotrijebljena da bi naglasila apsurd Arsenovih osjećaja i perverznost misli. U roman se uvodi kao nešto posve uobičajeno i svakodnevno što kod čitatelja može izazvati čuđenje.

«Ja idem opet u gimnaziju, u glavni grad, u javnu kuću. Čitam i Kranjčevića. A tamo je Adela. Kako je to prelesno i divno zalaziti k njoj, znati da je ona bludnica, da je ona u bordelu i da smo i ona i njezina kuća i ja – nemoral!»¹⁵⁴

U razgovoru s prijateljem Markom, Arsen jasno razgraničava sebe kao građanina i Marka kao seljaka uvrštavajući u djelo svojevrsnu tablicu koja prikazuje popis oprečnih osobina i konačan rezultat: histerik (Arsen) – idiot (Marko).

«Idiot ima za karakteristiku buljenje, pozu, zasukanost i prirođenost – histerik kretanje, imitovanje, gestikuliranje i primjenjivost.»¹⁵⁵

Time se čitatelja upućuje na Arsenovo poimanje razlike među građanima i seljacima koji funkcioniraju kao tematske uloge upotrijebljene upravo u tu svrhu. Može se reći da su tematske uloge u *Isušenoj kaljuži* naglašene i itekako bitna mjesta za obradu, budući da utječu na shvaćanje radnje i lika.

¹⁵² Isto kao 92, str. 136.

¹⁵³ Isto kao 92, str. 142.

¹⁵⁴ Isto kao 92, str. 143.

¹⁵⁵ Isto kao 92, str. 166.

5.3. Aktorijalna struktura

Središnja figura aktorijalne strukture je aktor (izvođač) koji se nalazi u domeni lika kao svojevrsna figura koja može obnašati jednu ili više aktantskih uloga. U ovom je slučaju središnji aktor Arsen Toplak koji posjeduje gotovo sve aktantske uloge. Višestruke mogućnosti uspostavljanja odnosa među aktantima svjedoče o kompleksnosti djela te upućuju na postojanje više mogućih smjerova analize. Više aktantskih uloga mogu obnašati i ostali aktori (majka, otac, sestra Jelka, brat Julije, liječnik, slikar Rubelli, Liza, Marko, Adela). Zanimljivost je u tome što se aktantske uloge mijenjaju kao se mijenja viđenje glavnog junaka. Na primjer, brat Julije utjelovljuje ulogu pomagača budući da šalje Arsenu novac kao materijalni objekt potreban za preživljavanje. S druge strane, na taj način kod glavnog junaka postiže ovisnost, što će reći da mu oduzima moć te tako postaje Arsenov protivnik. Liječnik utjelovljuje aktantske uloge pošiljatelja, pomagača i protivnika jer Arsena obavještava o oboljenju, nudi mu mogućnost ozdravljenja, ali i oduzima moć prizemljujući ga mislima o impotenciji, stidu zbog bolesti, nemoći i nadolazećoj agoniji. Samim time što se u *Kaljuži* javljaju višestruke aktantske uloge u domeni jednog aktora, ostvaruje se kompleksnost u karakterizaciji većine aktora romana.

5.4. Semiotički četverokut

Semiotički je četverokut jedan od razloga zašto je ovaj rad posegnuo baš za semiotičkim pristupom A. J. Greimasa. Taj geometrijsko-logičko-semiotički lik rezimira cjelokupnu analizu, osvjetljujući njezine najvažnije dijelove. Junakove misli, a time i samo djelo kao da je formirano prema modelu semiotičkog četverokuta. U jednom dijelu se Arsen na taj način poigrava mislima:

«Valja biti najprije žena, a onda ni muž ni žena, ili i muž i žena... a ako se ona zaljubi u moju poluaktivnost, polupotensu i seksualnu intelektualnost i ako kaže: valja biti najprije muž, pa ni žena niti muž ili... i žena i muž najedamput... onda, onda, onda...»¹⁵⁶

Osim toga, djelo se sastoji od četiri dijela; prvi dio nosi naziv *Na dnu* i sastoji se od dva dijela koji su numerirani kao dio prvi i drugi. Treći dio nazvan je *U šir*, a četvrti *U vis*. Prvi dio karakterizira junakov apsurd osjećaja, drugi perverzitet misli, treći znanstveni napor analize, a četvrti odustajanje od samoanalize i plutanje u impresijama. Može se primijetiti da je roman konstruiran tako da se izvrsno uklapa u model semiotičkog četverokuta, gotovo kao da je rađen

¹⁵⁶ Isto kao 92, str. 102.

prema istome modelu. Apsurd u osjećajima neizostavan je u subjektovom promišljanju i djelovanju te tako može predstavljati polazišno stanje (s) kojemu će se u vidu suprotnosti izraziti perverzitet misli glavnoga lika (ne s). Treća faza koja podrazumijeva skup oprečnosti prve i druge faze koji je rezultirao iscrpnom samoanalizom. Posljednja faza niječe prethodne faze, te predstavlja napuštanje analize funkcionirajući jedino kao impresija.

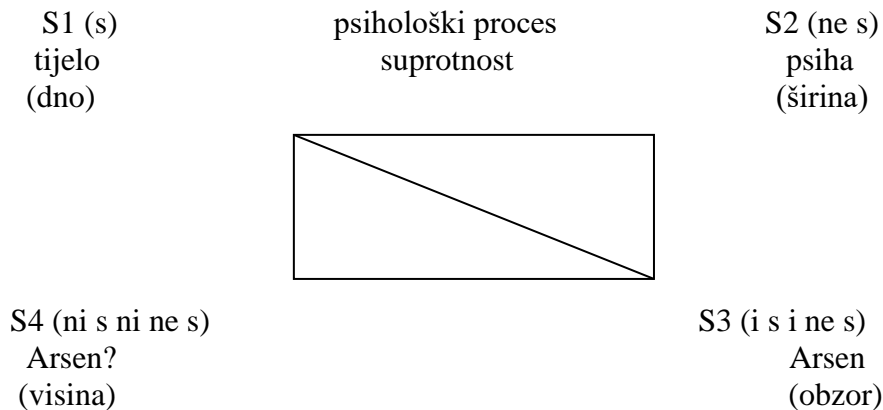
Nakon cjelokupne prethodne razrade semiotički četverokut može se formirati i na sljedeći način. Polazi se upisivanjem semantičke osovine ili središnje teme koja određuje daljnju raspodjelu kutova semiotičkog četverokuta.

Najmanja značenjska jedinica «s» u takvom procesu treba označavati polazišno stanje subjektova psihološkog procesa. Tijelo (s) je pojam koji obuhvaća prvotne interese subjekta, prema Vladimiru Bitiju tijelo je izvorište umskih ideja, svijest je tjelesna funkcija, ne proizlazi dok subjekt ne stvori potpunu predodžbu o vlastitom tijelu¹⁵⁷ Prva faza, stoga obuhvaća tijelo, dno, prizemnost i perversnost (u Arsenovu slučaju). Takvo stanje zahtijeva promjenu, stoga u smjeru suprotnosti formira drugu fazu koju označava pojam psihe (ne s/ne tijelo), odnosno širine. Razmatranje same prostornosti psihe, «zalaženje u širinu» ne donosi rješenje, ne finalizira psihološku razradu, stoga se započeti razvoj (svojevrсна priča) nastavlja u protuslovnom smjeru.

Odnos koji se ostvaruje u trećoj fazi proizlazi iz postavke «i s i ne s» što podrazumijeva pojam koji objedinjuje tijelo i psihi, a to je subjekt (Arsen). Protuslovni smjer znači da razmatranje nije dovoljno, nego je potrebno razmatranje razmatranja ili razmatrati razmatrača. Budući da je riječ o analizi, odnosno samoanalizi, treću fazu označava i pojam obzora koji upućuje na sveukupan prostor razmatranja. Sveobuhvatnost dovodi do paradoksa, stoga je potrebno nastaviti u smjeru razrješenja. Četvrta faza upravo donosi razrješenje u obliku nihilističkog određenja; nijekanje radi konačne afirmacije. Subjekt shvaća smisao u oslobođenju, uništavanju i nijekanju radi stvaranja i potvrđivanja. Arsen smatra da se čovjek treba izdignuti od tla, istražiti širinu, iskoračiti iz obzora kako bi se dignuo u visinu. Drugim riječima, potrebno je razmatrati, obrađivati te elaborirati da bi se iskristalizirano moglo zaniijekati. Pod tim podrazumijeva vlastitu osobnost, identitet koji treba napustiti kako bi se dogodilo konačno oslobođenje, ostvaraj želje da postane čovjekom vrijednim spoznaje. Na četvrtom, odnosno *privilegiranom* neutralnom položaju stoji visina za koju se može reći da predstavlja spoznaju, istinu, drugu stranu svijeta za kojom čovjek prirodno teži, ali se do te mjere ne može uzdignuti. Arsen se pita kako se do visine može doći, znanostu (konkretno) ili pjesništvom (božanskim jezikom).

¹⁵⁷ Parafrazirano iz: Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Shematski prikaz semiotičkog četverokuta *Isušene kaljuže*:

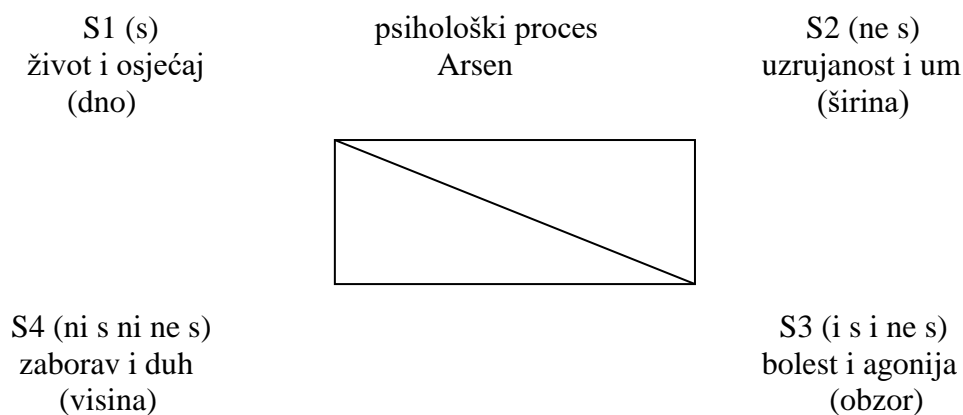


Prikaz 3.

Nameće se pomisao o Arsenovu svjesnom odstupanju od svega kako bi postao sve. Stvara li, dakle, Arsen namjerno vlastitu rezignaciju kako bi ostvario želju drugim krajem odnosa temeljenog na suprotnosti koji znači konačno ostvarenje želje? Sljedeći citat zatvara posljednju cjelinu predstavljajući opis mogućeg semiotičkog četverokuta:

«Jedamput sam mogao i ono što nisam htio. Bio sam onda život, osjećaj. Onda sam htio i ono što nisam mogao. Bio sam tada uzrujanost i um. Sada niti što hoću niti što mogu. Sad sam zaborav i duh.»¹⁵⁸

Posljednji citat sam po sebi zadovoljava formu modela semiotičkog četverokuta te se može shematski prikazati na sljedeći način:



Prikaz 4.

¹⁵⁸ Isto kao 92, str. 207.

Iz navedenog se može zaključiti da je riječ o književnom predlošku koji zahtijeva veliku količinu promišljanja za vrijeme čitanja i aktivnog bavljenja analizom. *Isušena kaljuža* predstavlja promišljeno i pažljivo napisano djelo koje samo otvara niz problematika kojima se pojedinac prilikom analize može baviti. Jedna od tih problematika jest ova koju je pokrio semiotički pristup obrade djelu A. J. Greimasa, uklopivši je u aktantski model i zaključivši semiotičkim modelom koji je djelo kao takvo samo predložilo.

6. ZAKLJUČAK

Cjelokupnom je razradom odabranih predmeta u diplomskom radu prikazan i primijenjen na konkretnom predlošku semiotički pristup analizi književnog djela prema A. J. Greimasu.

Razrada teme podijeljena je na teorijski dio koji podrazumijeva iznošenje svih potrebnih sastavnica za shvaćanje procesa odabira pristupa književnom djelu, važnosti utjecaja A. J. Greimasa, nastanka njegove teorije, predstavljanja i recepcije djela *Isušene kaljuže* te praktičnog dijela u vidu semiotičkog pristupa pri analizi odabranog književnog djela. Zaključiti je da takav semiotički teorijski model analize proznog djela omogućava prikladan i svrhovit pristup tekstu te dublju i obuhvatnu analizu.

PREDLOŽAK

1. Polić Kamov, Janko, *Isušena kaljuža*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.

8. LITERATURA

a) Primarna literatura

1. Beker, Miroslav, *Semiotika književnosti*, Zagreb, 1991.
2. Greimas, A. J., *Aktanti, akteri i figure*, preveo Cvjetko Milanja, «Revija», XIX (1979), br. 2, str. 61-75.
3. Greimas, Julien Algirdas, *Refleksije o aktantskim modelima*, preveo Ivan Katić, «Republika», 1989., br. 5-6, str. 32-49.

b) Sekundarna literatura

1. Bačić-Karković, Danijela, «Tragom jedne paralele: *Isušena kaljuža Maldororova pjevanja*», Književna Rijeka, Rijeka, 2000., br.10/12, str. 14-24.
2. Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
3. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
4. Biti, Vladimir, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
5. Biti, Vladimir, *Uzgoj eksplozije («Logika apsurda» u Isušenoj kaljuži Janka Polića Kamova*, u: «Književna republika», br. 1-2, Zagreb, 2003.
6. Culler, Jonathan, *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb, 1999.
7. Flaker, Aleksandar, Umjetnička proza, iz: Škreb Z., Stamać A., *Uvod u književnost; Teorija, metodologija*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998., str. 335-377.
8. Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1987.
9. Gašparović, Darko, Bilješka o piscu, Polić Kamov, Janko, *Isušena kaljuža*, Matica hrvatska, Zagreb, 2003., str. 479-498.
10. Gašparović, Darko, *Kamov i hrvatska književnost*, Republika, (Zagreb 1945), 2004, br. 3, str. 62-72.
11. Kramarić, Zlatko, *Uvod u naratologiju*, Revija, Osijek, 1989.
12. Milanja, Cvjetko, *Ka semiotici književnosti*, «Revija», XIX (1979), br. 2, str. 3-14.
13. Milanja, Cvjetko, *Predgovor iz: Polić Kamov, Janko, «Isušena kaljuža»*, Konzor, Zagreb, 1997, str. 5-12.

14. Nemeč, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*, Znanje, Zagreb, 1994.
15. Nemeč, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb, 1998.
16. Nikolić, Siniša, *Predgovor iz: Polić Kamov, Janko, «Isušena kaljuža»*, HUM, Mostar, 2000., str. 5-19.
17. Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, ArTresor, Zagreb, 1999.
18. Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2001.
19. Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti, knj. III. Moderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.
20. Tadić-Šokac, Sanja, *Narativne tehnike u romanima Laž, Karikature i Isušena kaljuža*, FLUMINENSIA, 2009., god. 21, br. 1, str. 103-120.

c) Tercijarna literatura

1. Anić, Vladimir, *Rječnik hrvatskog jezika*, Europapress holding, Novi Liber, Zagreb, 2007.
2. Anić, Vladimir, Goldstein, Ivo, *Rječnik stranih riječi*, Drugo izdanje, Novi Liber, Zagreb, 2004.
3. Babić, Stjepan, Finka, Božidar, Moguš, Milan, *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb, 2002.
4. Ivanović, Zoran, *Metodologija izrade znanstvenog i stručnog djela*, Sveučilište u Rijeci, Hotelijerski fakultet Opatija, Rijeka, 1996.
5. Kalin, Boris, *Povijest filozofije*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.