

Strukturalističko tumačenje romana "Stranac" Alberta Camusa

Sabljak, Ivona

Undergraduate thesis / Završni 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:142:315524>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-26**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Ivona Sabljak

Strukturalističko tumačenje romana *Stranac* Alberta Camusa

Završni rad

Mentorica: doc. dr. sc. Kristina Peternai Andrić

Osijek, 2011. godina

SAŽETAK

Roman, koji je svoje zasluženno mjesto u književnosti dobio tek u drugoj polovici osamnaestog stoljeća, kada je postao dominantan žanr i zasjenio pjesništvo koje se kroz dugi period u književnosti jedino smatralo književnošću, tema je ovog rada. Analiza romana vršit će se na predlošku romana *Stranac* Alberta Camusa.

Analiza započinje tematiziranjem same priče i romana općenito, problema njegova precizna definiranja, a potom se prelazi na dublju razradu romana, njegova plana izraza i plana sadržaja. Govori se i o stvarnom i izmišljenom svijetu kao problemu koji se u romanu javlja, a završava upitom i pokušajem odgovora na pitanje zašto uopće čitamo roman.

KLJUČNE RIJEČI

roman, priča, plan izraza, plan sadržaja, Albert Camus, *Stranac*

1. UVOD

Tema ovog završnog rada jest *Strukturalističko tumačenje romana Stranac Alberta Camusa*. Riječ je o romanu koji pripada prvoj fazi Camusovog stvaranja, fazi „apsurda“, a izdan je 1942. godine. On će poslužiti kao predložak za strukturalističku analizu romana pri čemu ću se kao temeljnom literaturom služiti *Tumačenjem romana Gaje Peleša*.

Najprije ću nešto reći o samoj priči i nastaviti o romanu, definirati ga i reći nešto o njegovu nastanku i problemu njegova preciznoga određivanja, a osim toga pisat ću i o značenjskim kategorijama (tema i motiv), fabuli, pripovjednim tehnikama, pojedinačnostima teksta, narativnim figurama te propitati odnos stvarnog i izmišljenog svijeta.

Završit ću pitanjem zašto zapravo čitamo roman, odnosno koja je njegova funkcija u svakodnevnom životu.

2. GLAVNI DIO

2.1. O priči

Aristotel određuje priču kao nešto što ima svoj početak, sredinu i kraj. Pričom se iznose različiti životni sadržaji, a s obzirom na ono o čemu govore razlikujemo stvarne i izmišljene priče. Za stvarne su priče najbolji primjer povijesni pripovjedni tekstovi – riječ je dakle o stvarnim osobama, prostorima i vremenima, o događajima koji su se jednom zbili, a nastoji se što vjernije prikazati ono što se već jednom u stvarnosti dogodilo. Izmišljene su priče sve književne priče.

„Izmišljeni svijet nije zbiljski, nego pretpostavljen. On nije bio, ali je mogao ili bi mogao biti.“¹ Tako za roman *Stranac* nije bitno je li netko kao što je *Mersault* postojao ili nije, ono što je bitno je postoji li mogućnost da je tako sačinjena osobnost moguća po svojim osnovnim značajkama u stvarnom svijetu. Bitno je napomenuti, međutim, da nije svaka značajka književnih priča izmišljena; mnoge su preuzete iz stvarnoga svijeta - to mogu biti mjesta, osobe, vrijeme itd. U *Strancu* je grad Alžir pojedinačnost preuzeta iz stvarnog svijeta. Takve pojedinačnosti koje su preuzete iz stvarnog svijeta Peleš u *Tumačenju romana* određuje kao neknjiževne i razlikuje ih od književnih jer to više nisu one pojedinačnosti iz stvarnog svijeta zbog toga što su u tekstu poprimile nove značajke, pa je tako, recimo, Alžir neknjiževna pojedinačnost koja je dobila posebna obilježja jer se njime kreću izmišljeni likovi (*Mersault, Marie, Raymond, Salamano, Celeste...*). Alžir kao književnu pojedinačnost možemo pronaći primjerice u povijesnom tekstu koji upućuje na stvarni Alžir i nastoji ga opisati onakvim kakav je doista bio u određenom razdoblju.

Događajni slijed ili priča može biti ispričana u različitim medijima (kazalište, strip, opera, film, književnost). Tako je prema romanu Alberta Camusa 1967. snimljen istoimeni film *Stranac*, no iako je riječ o „istom sadržaju“ Peleš tumači da su to ipak dva različita djela: romaneskni i filmski *Mersault* različiti su iz tog razloga što su pojedinačnosti u svjetovima tvorenim različitim iskaznim sredstvima, mogući svjetovi nisu isti. Tekstualni *Mersault* je drugačiji tip znaka od audiovizualnog *Mersaulta*. „Svaki medij ima svoje iskazne mogućnosti i posebne sklopove kojima se tvori specifičan sadržaj tih znakova.“²

¹ Peleš, 1999: 15

² Peleš, 1999: 26

2.2. Roman kao vrsta književnih priča

U *Tumačenju romana* Gajo Peleš ističe da su tri osnovne vrste pripovjednog teksta: novela, pripovijetka i roman. Kako je u ovom radu riječ o romanu, neću se zadržavati na definiranju novele i pripovijetke, nego ću odmah prijeći na definiranje i povijest roman.

Za Gaju Peleša roman je priča kojom se prikazuju izmišljeni događaji, ono što se u stvarnosti nije dogodilo, ali se moglo ili bi se moglo dogoditi. Svijet romana iskazan je u svojoj složenosti – sveukupnosti psiholoških, društvenih i životnih stanja.

Već gotovo tri stoljeća roman je ona književna vrsta koju čitatelji najviše traže. Nekada se ta potreba za „pričom“ podmirivala epom, narodnim pripovijetkama te biblijskim pripovijestima. Počeo se razvijati u vrijeme renesanse, a za roman je posebno znakovito 18. stoljeće u kojem se proširila čitateljska publika i usavršilo tiskarsko umijeće. Glavni razlog njegova širenja i razvoja jest potreba da se pričom iskaže nov položaj čovjeka i njegova promijenjena slika svijeta. S obzirom na to da se smatra kako je roman zamjena za ep naziva ga se i „epom građanskog društva“.

O romanu Milivoj Solar u *Ideji i priči* piše kako je on književna vrsta koja nema uzora te da je on zapravo „književna vrsta nejasna imena, neodređena porijekla, neutvrđenih uzora i nesigurna kontinuiteta“³ čije je ime u većini europskih jezika izvedeno iz suprotnosti između *lingua latina* i *lingua romana* pri čemu već svojim imenom upozorava na namijenjenost puku.

„Teorija književnosti otkriva svoju potpunu nemoć u odnosu na roman“⁴ kaže Mihail Bahtin u djelu *O romanu* ističući kako je teško precizno odrediti roman te da je on „jedini žanr koji nastaje i još nije završen“⁵. Navodi i da je roman „žanr koji večno traga, večno istražuje samoga sebe i preispituje sve svoje nastale oblike“⁶

Milan Kundera u *Umjetnosti romana* definira roman kao „Veliki prozni oblik u kojemu autor, posredovanjem eksperimentalnih osobnosti (likova), istražuje do samoga kraja neke egzistencijalne teme“⁷ te ističe kako je roman djelo Europe, njegova otkrića i pripada čitavoj Europi.

2.3. Odnos romana i čitatelja

Pisac i čitatelj osobnosti su koje pripadaju stvarnom svijetu, dok je ono što se nalazi u tekstu (romanu) tzv. pripovjedni mogući svijet.

³ Solar, 2004: 236

⁴ Bahtin, 1989: 440

⁵ Bahtin, 1989: 435

⁶ Bahtin, 1989: 473

⁷ Kundera, 2002: 128

Peleš kaže da „Čitanjem i razumijevanjem romanesknog teksta nastaju nova značenja, koja onda ulaze i u našu svakodnevnu uporabu, u naš svakodnevni jezik. Kad neku osobu iz našeg života uspoređujemo s romanesknim likom ili neku životnu situaciju, stanje ili događaj iz svijeta romana uspoređujemo s pojavom u našem svijetu, onda zapravo koristimo značenja nastala kao rezultat našega čitateljskog čina.“⁸ Između teksta (romana) i čitatelja postoji dinamičan suodnos, možemo reći da postoji i svojevrsan dijalog u kojemu roman omogućuje čitatelju da otkrije novi, pretpostavljeni svijet. A čitatelj s druge strane iz „mrtvog slova na papiru“⁹ rekonstruira novootkriveni svijet romana.

Govoreći o utjecaju književnosti na čitatelja Booth, prema Peternai (2005), uvodi „opreku između vještih i zrelih čitatelja, koji uspješno izbjegavaju piščeve zamke, i onih nezrelih, koji se identificiraju s bilo kojim likom gubeći osjećaj za distancu. (...) Jednom riječju, za Bootha identitet čitatelja ostaje nedodirljiv bez obzira koliko mu je blizak postao pojedini lik; suosjećanje čitatelja s likom je moguće, ali ne i identifikacija.“¹⁰

2.4. Položaj pripovjedača

Za sagledavanje cjeline romana presudan je položaj pripovjedača. Postoje brojne teorije o pripovjedaču, no Peleš u *Tumačenju romana* navodi samo nekoliko. Prema teoriji koju je razradio Stanzel postoje tri osnovne pripovjedne situacije: autorski pripovjedač koji ne sudjeluje u radnji, no izravno se predstavlja iskazujući se u prvom licu, zatim pripovjedač u prvome licu (jedan od likova koji izravno sudjeluje u radnji) i personalni pripovjedač koji je u trećem licu jednine (objektivan je i lik je koji sudjeluje u radnji). U Camusovom *Strancu* pripovjedač je u prvome licu, i to glavni lik Mersault čime je omogućen subjektivan uvid u radnju. Peleš dalje navodi Genetteovu teoriju koja se temelji na kategoriji „dijegeza“ što je termin za priču, događajni slijed ili fabulu. Prema tome on razlikuje „ekstradijegetskog“ pripovjedača koji je izvan događaja o kojima priča i „intradijegetskog“ pripovjedača koji sudjeluje u priči i kazuje svoju priču. U *Strancu* bi prema Genetteu pripovjedač bio „intradijegetski“ jer Mersault kazuje o svojem životu čiji je on glavni sudionik. Genette raščlanjuje dalje te razine s obzirom na pripovjedačev odnos prema događajima o kojima priča. Tako razlikuje „heterodijegetskog“ pripovjedača „koji priča o nečemu u čemu sam ne sudjeluje“¹¹ i „homodijegetskog“ koji pripovijeda o sebi samome. S obzirom na tu raščlambu Mersaultova je razina „intradijegetska“ jer kazuje svoju priču, a pripovijedanje o sebi ili biti lik svoje priče je „homodijegetski“ odnos pa

⁸ Peleš, 1999: 50

⁹ Peleš, 1999: 48

¹⁰ Peternai, 2005: 109

¹¹ Peleš, 1999: 77

bi prema tome Mersault bio „intradijegetski-homodijegetski“ pripovjedač. Stanzelova i Genetteova tipologija pripovjedača oslanjaju se prvenstveno na sintaktičke relacije elemenata pripovjednog teksta.

2.5. Fokalizacija

Fokalizacija je točka gledišta s koje se priča kazuje, a može se prikazati kroz oči pripovjedača ili nekog od likova. Fokalizator se, stoga, može ali i ne mora poklapati s pripovjedačem. Culler (2001) govori o tri varijable fokalizacije:

- 1) Vremenska – „pripovijedanje može fokalizirati događaje iz vremena u kojem su se zbili, nedugo zatim ili mnogo poslije toga.“¹² Tako Mersault u prvome dijelu romana pretežno govori o događajima koji mu se događaju u tom trenutku kao što je plivanje s Marie, odlazak u kino ili razgovor s Raymondom, dok u drugom dijelu romana pretežno razmišlja o događajima koji su se dogodili u prošlosti; razmišlja recimo o tome kako mu je majka jednom ispričala da je njegov otac gledao smaknuće nekog ubojice.
- 2) Udaljenost i brzina - „priča može biti fokalizirana kroz mikroskop, onakva kakva je bila, i kroz teleskop, odvijajući se polagano sa svim pojedinostima ili ukratko kazujući što se događa.“¹³ Čitajući *Stranca* uočavamo da se radnja odvija polagano sa svim pojedinostima jer Mersault iznosi svoje misli i zapažanja; npr. kad ugleda Marie komentira njezin izgled, opisuje prirodu oko sebe, uočava boju neba i okolicu Marenga, zapaža ponašanja ljudi na ulici (u kino idu veseli i razigrani, a pri povratku su umorni i zamišljeni), u sudnici i sl., stoga zaključujemo da je priča u *Strancu* fokalizirana kroz teleskop.
- 3) Granice znanja – u jednoj krajnosti djelo može fokalizirati priču kroz suženu perspektivu – perspektivu nadzorne kamere ili muhe na zidu, odnosno prikazati djelovanje nekog lika, a da ne ulazi u njegove misli, a u drugoj krajnosti imamo sveznajućeg pripovjedača u kojem fokalizator ima pristup i najskrivenijim mislima. Camusovog *Stranca* svrstali bismo u prvu krajnost – djelo je fokalizirano kroz suženu perspektivu – prikazuju se djelovanja drugih likova: Raymond tuče ženu, Alžirci prate Raymonda, Thomas Perez plače za Mersaultovom majkom – no ni u kojem dijelu fokalizator ne ulazi u njihove misli.

¹² Culler, 2001: 104

¹³ Culler, 2001: 104

2.6. Fabula

Prema Lotmanu „Fabula je snažno sredstvo za pronalaženje smisla postojanja. Čovjek je tek pojavom pripovjednih oblika umjetnosti naučio razabirati fabularni vid zbilje, to jest cjepkati kontinuirani tijekom događaja u zasebne jedinice, povezivati ih u određena značenja (to jest interpretirati ih semantički) i raspoređivati ih u sredene lance (interpretirati ih sintagmatski).“¹⁴

Peleš kao fabulu označava slijed događaja kakav nalazimo u nekom pripovjednom tekstu, filmu, drami i sl., dok Milivoj Solar u *Teoriji književnosti* kaže da je fabula „niz događaja povezanih i raspoređenih onako kako bi se oni mogli dogoditi u zbilji.“¹⁵ Fabula ima svoj slijed - uvod, zaplet, vrhunac i rasplet, no ti fabularni segmenti ne moraju nužno biti tako postavljeni i mogu biti različito zastupljeni. Peleš u *Tumačenju romana* navodi tri podjele fabule. Prva je podjela na linearnu i simultanu. Linearna (jednostavna) je fabula fabula u kojoj su svi događaji vezani uz glavnog lika, dok se u simultanoj (složenoj) međusobno isprepliću dvije ili više događajnih linija. Camusov *Stranac* ima linearnu fabulu; svi događaji su vezani uz *Mersaulta*, prostor se mijenja premještanjem glavnog lika, a svaki događaj zasnovan je na odnosu *Mersaulta* kao središnje jedinice osobnosti prema drugim likovima (*Marie, Raymond, Salamano...*). Tako radnju pratimo od trenutka kada *Mersault* saznaje da mu je majka umrla, njegov odlazak na pokop te razne događaje vezane uz njega i viđene iz njegove perspektive koji završavaju u zatvoru dok on iščekuje izvršenje smrtne presude.

Sljedeća podjela jest podjela na otvorenu i zatvorenu fabulu. Otvorena je fabula ona kod koje je završetak teksta postavljen, ne kao nepromijenjeno stanje, nego kao situacija iz koje će proizaći novi događajni niz, situacija na koju se može nastaviti fabula drugog romana. Kod zatvorene fabule to nije moguće, najčešće je tomu razlog tragični završetak glavnog junaka. Takav je slučaj i u predlošku; *Mersault* je osuđen na smrt i tim poništavanjem glavnog aktera nije dopuštena čak ni pretpostavka da bi se događajni niz mogao nastaviti.

Posljednja podjela koju Peleš navodi jest podjela na vanjsku i unutarnju fabulu. Vanjsku fabulu određuje kao onu u čiju su radnju likovi uključeni samo kao sudionici događaja, no ne i kao kazivači; tako je lik podređen pričanju neovisnog pripovjedača i njegova se uloga svodi samo na sudjelovanje u radnji. Kad se radi o pripovijedanju u prvom licu, kao što je slučaj u *Strancu*, dolazi do „pounutrenja“ događajnog niza, čini nam se kao da dolazi do zamiranja radnje jer se pričanje često pretapa u rasuđivanje, no radnja je ipak zadržana, a proizlazi iz tenzije glavnog lika - *Mersaulta*. Takvu fabulu nazivamo unutarnjom.

¹⁴ Beker, 1999: 188

¹⁵ Solar, 2005: 53

2.7. Pripovjedne tehnike

Pripovjednim tehnikama nazivamo iskazna sredstva koja se rabe pri tvorbi bilo kojeg teksta koji ne mora nužno pripadati „pripovjednim vrstama“. One same po sebi unose semantičku višestranost u događajni slijed. Svaka pripovjedna tehnika ostavlja svoj „semantički trag“ koji uvjetuje daljnji razvoj forme sadržaja. Gotovo da i nema ni jedne sintaktičke jedinice koja svojim sastavom ne sudjeluje u semantizaciji teksta. Vidljivo je da su forma izraza i forma sadržaja dva nerazdvojna kuta promatranja pripovjednog teksta.

Pripovjedne tehnike su opis, komentar, kazivanje/prikazivanje, dijalog, monolog, unutarnji monolog. Od njih se u *Strancu* pojavljuju sljedeće:

2.7.1. Opis

Opisom se naziva tip govora kojim se predstavljaju prostor, vrijeme, sudionici, situacije i stanja. Najčešće pripovjedač, no može i lik koji preuzima kazivanje, iznosi te podatke. Razlikujemo neutralni opis u kojem pripovjedač ne upleće svoj stav u ono što predočuje, već kazuje o stanju stvari kakvo ono jest. Takav opis nalazimo u prvome dijelu romana *Stranac*. Pripovjedač-lik reproducira ono što vidi, percipira, pomno opisuje, ali ne prosuđuje – recimo kad na pogrebu *Mersault* uočava držanje upravitelja ubožnice: „Pogledah i upravitelja. Koračao je vrlo dostojanstveno, bez ijedne nepotrebne kretnje. Nekoliko mu je kapljica znoja orosilo čelo, ali ih nije otirao.“¹⁶

S druge strane, u drugom dijelu romana pripovjedač mijenja vizuru i komentira sve što se oko njega i s njim događa. Time se gubi neutralnost opisa jer je istaknuto pripovjedačevo viđenje stanja u svijetu koji predočuje, odnosno, opis se subjektivizira i tada te opise zovemo esejističkima (misaoni), dok opise koje pronalazimo u prvom dijelu romana nazivamo dojmovnima (lirski). Primjer opisa iz drugog dijela romana: „Sjedio je neko vrijeme, s podlakticama na koljenima, oborene glave, i gledao u svoje ruke. Bile su tanke i mišićave, podsjećale su me na žustre zvjerke. Polako ih protrlja jednu o drugu. Zatim ostade tako, svejednako oborene glave, toliko dugo da mi se načas učinilo da sam ga zaboravio.“¹⁷

2.7.2. Dijalog

Dijalog je razmjenjivanje govora dvaju ili više likova i u pripovjednom tekstu smješten je u ispričanu prošlost i udaljeni prostor, za razliku od dramskog dijaloga koji se odvija u sadašnjosti. Primjer dijaloga iz romana: „U taj tren uđe iza mojih leđa vratar. Mora da je

¹⁶ Camus, 2004: 15

¹⁷ Camus, 2004: 90

dotrčao. Zamuckivao je: - Zatvorili smo je, ali treba samo da odvijem vijke pa da je vidite. – Primaknuo se lijesu, ali ga zaustavih. Reče mi: - Nećete? – Odgovorih: Neću.“¹⁸

2.7.3. Kazivanje i prikazivanje

Prikazivanje predstavlja situaciju ili događaj koji se grade iz njih samih (upravni govor), a kazivanje pripovjednu tehniku kojom pripovjedač ili jedan od likova iznosi što se dogodilo (neupravni govor). „Izmjenjivanje kazivanja i prikazivanja stavlja monolog i dijalog u izravan suodnos s npr. događajem koji je ispričao pripovjedač. Tako se kazivanje o događajima isprepleće s njihovim prikazivanjem“¹⁹: „Moj branitelj, na rubu strpljenja, dignu ruke tako da mu rukavi spadoše i otkriše nabore uškrobljene košulje, te uzviknu: - Je li on, na kraju krajeva, optužen zbog toga što je pokopao majku ili zbog toga što je ubio čovjeka? – Publika se nasmija. Ali tužilac ponovno ustade, zaogrnu se svojom togom i izjavi da bi čovjek morao biti naivan kao časni branitelj pa da ne osjeti kako između ta dva niza činjenica postoji duboka, potresna i bitna veza. – Da – uzviknu iz sveg glasa – ja optužujem ovoga čovjeka da je sa zločinačkim srcem pokopao svoju majku. – Čini se da se ta izjava snažno dojmila općinstva.“²⁰

2.8. Jezik i stil

Naracija označava sveukupnost jezičnih, stilskih i leksičkih osobitosti kao što su standardni jezik, osobni jezik, narječje, žargon, nestandardni idiomi. Govor (jezik) pojedinih likova ih uvelike označuje „bilo po pripadnosti određenom kolektivnom idiomu, bilo jeziku nekog kraja ili društvenog sloja (intelektualci, građani, seljaci).“²¹ Albert Camus piše svoj roman standardnim jezikom i ni na jednom mjestu u romanu ne odstupa od književnog jezika.

2.9. Osnovne značenjske kategorije

Osnovni problem na koji se u tumačenju teksta nailazi jest kako odrediti značenja pripovjednog teksta. Interpretatori su stoga izdvojili dvije osnovne značenjske kategorije – temu i motiv. Peleš preuzima Tomaševskijevu definiciju i kaže da je tema „jedinstvo značenja teksta ili njegovih dijelova, a motiv najmanja nedjeljiva značenjska jedinica“²². Solar u *Teoriji književnosti* slično određuje temu kao jedinstveno značenje djela, no za motiv navodi da ga se može odrediti kao najmanju tematsku jedinicu i da se „može shvatiti kao najmanji dio

¹⁸ Camus, 2004: 9

¹⁹ Peleš, 1999: 107

²⁰ Camus, 2004: 74

²¹ Peleš, 1999: 118

²² Peleš, 1999: 125-126

književnog djela koji zadržava relativno samostalno značenje u okviru teme.²³ Dok bi tema *Stranca* bila Mersaultov jednoličan i besmislen život, motivi bi bili ravnodušni Mersault, ubojstvo Alžirca, smrtna presuda, ustrajanje u ravnodušnosti, monotonost i jednoličnost života.

Kombiniranjem motiva – manjih značenjskih jedinica mogu se dobiti teme – složene značenjske jedinice. Tomaševski je i značenjski sklop pojedinog odsječka fabule uzimao kao motiv. Tada bi tema bila sažetak fabule, a sastojala bi se od motiva.

Određenja teme i motiva značajna su jer prikazuju i izravnu povezanost sintakse teksta – fabule i njegove semantike. S druge strane, koliko god su se one pokazale upotrebljivima, kategorije motiva i teme ipak su nedovoljno povezane i statično postavljene da bi mogle obuhvatiti svu širinu i pokretljivost semantičke strukture priče tako da nam tematska analiza ne omogućuje da shvatimo svu pripovjednu semantičku složenost.

2.10. Pojedinačnosti teksta

Čitajući tekst prelazimo sa sintaktičkog na semantički plan i postupno uspostavljamo tzv. pojedinačnosti teksta. Za semantički plan teksta temeljne su jedinice lik, prostor i vrijeme koje se još nazivaju i tipskim pojedinačnostima. Kao tipske pojedinačnosti u *Strancu* možemo izdvojiti *Mersaulta, Marie, odvjetnika, Alžirca, ubožnicu, Marengo, proljeće, ljeto...*

Za razliku od tipskih pojedinačnosti kod kojih neće lako doći do miješanja književnih i neknjiževnih semantičkih značajki, kod konkretnih pojedinačnosti lako bi se moglo pomiješati književno i neknjiževno. „Konkretna je pojedinačnost ona koja se pojavljuje samo jednom i ne da se podvesti pod drugu jedinicu, čak ni onda kad je imenovana kao tipska pojedinačnost.“²⁴

2.10.1. Neknjiževne i književne pojedinačnosti

Najvećim su dijelom tipske pojedinačnosti one koje se u pripovjedni tekst uvode iz neknjiževnoga svijeta i vrlo je bitno da se takva stvarna pojedinačnost ne miješa s pripovjednom jedinicom. Sve ono što pripada stvarnom svijetu uzima se kao pojedinačnost iz tog svijeta.

Stvarni prostor (*Alžir*) pojedinačnost je preuzeta iz stvarnog svijeta, ulazi u tekst i semantički se oblikuje prema ostalim pripovjednim jedinicama. Sada ona više nije pojedinačnost iz stvarnog svijeta s obzirom na to da je u tekstu poprimila sasvim nove značajke.

„Za razliku od neknjiževnih pojedinačnosti, pripovjedne su jedinice kao rezultat semiotičke tvorbe, pripovjednog teksta, nešto što je, relativno, čvrsto razgraničeno, i to u sklopu,

²³ Solar, 2005: 48

²⁴ Peleš, 1999: 134

pripovjednom svijetu, koji je također jasno omeđen.²⁵ Čitatelj izdvaja pojedinačnosti onim slijedom kojim one nailaze, a da pritom toga nije svjestan. Tako uzimajući roman *Stranac* Alberta Camusa u ruke i čitajući ga, prvo što ćemo saznati jest da je muškoj osobi koja priča u prvom licu jednine umrla majka, a tek nekoliko stranica kasnije shvatit ćemo da je taj muškarac *Mersault*.

Kada je riječ o književnim i neknjiževnim pojedinačnostima, treba imati na umu da, primjerice, književni *Alžir* u *Strancu* ne smijemo uspoređivati sa stvarnim *Alžir* jer je ta prostorna pojedinačnost dobila posebna obilježja s obzirom na to da se njome sada kreću izmišljeni likovi poput *Mersaulta*, *Marie*, *Salamana* i sl.

2.11. Plan sadržaja

Roman kao tekst nije semantički prazan i čitatelj nije taj koji ga semantički puni, nego samo odgonetava njegov semantički potencijal koji je svojstven tekstu. Književni tekst neiscrpan je i omogućuje uspostavljanje novih značenja.

2.11.1. Semantička dimenzija

Semantička je dimenzija ona značajka teksta kao znaka koja se javlja kao mogućnost da se realizira, no može ostati i nerealizirana. Semantičke jedinice mogu biti izravno ili neizravno imenovane pojedinačnosti. Izravno imenovane pojedinačnosti (one koje su u samom tekstu, primjerice imena likova, prostora, sredstava) u *Strancu* bile bi *Mersault*, *Alžir*, *ubožnica*, dok bi neizravno imenovane jedinice plana sadržaja bile one koje čitatelj obilježava – *ravnodušnost*, *nezainteresiranost* itd.

2.11.2. Značenjska dimenzija

Značenje se određuje kao iščitavanje semantičkog potencijala, odnosno kao svojevrsno prevođenje onih osobitosti što nam ih pruža tekst. Iako je čitateljev udio pri uspostavljanju značenja priličan, ono ipak ostaje „objektivnom“ razinom interpretacije plana sadržaja. Uz lik *Mersaulta* možemo pripisati sastavnicu *ravnodušnost* i na taj način upotpuniti razgraničenu pojedinačnost. Značenjska jedinica *ravnodušnost* popunjava prvotno izdvojenu semantičku jedinicu *Mersault* koju svi čitatelji uspijevaju prepoznati i pripisuju ju upravo njemu. Značenjska jedinica bila bi ono „o čemu se govori“ u tekstu, stoga bi se za *Mersaulta* moglo reći i ovo: *On je stanovnik Alžira*, *On je ubojica Alžirca*, *On je Marijin ljubavnik* i sl.

²⁵ Peleš, 1999: 134

2.11.3. Smisaona dimenzija

Kada je određena značajka prenesena iz kakvog teoretskog ili znanstvenog sustava i iskorištena kako bi se njome označila ne samo romaneskna pojedinačnost nego i kakva tipska situacija, osobnost, stanje, događaj tada dobivamo novu semantičku vrijednost koju nazivamo smisaonom jedinicom. Smisaona jedinica koju možemo dodati semantičkoj jedinici *Mersault* bila bi *indiferentnost* koja označava duševno stanje ravnodušnosti, nezainteresiranosti, neosjetljivosti, bez emocionalnih reakcija na događaje u okolini, bez suosjećanja za drugoga; apatija. Tako ponašanje lika *Mersault* postaje znakom za označivanje određenog tipskog postupka. Pojam *indiferentnost* prvenstveno je psihološki i njime se određuje takav tip ponašanja.

2.12. Stvarni i izmišljeni svijet

Određena se grupa teoretičara u posljednjih dvadesetak godina odlučno suprotstavila teoriji oponašanja istaknuvši kako je u pripovjednom diskursu riječ o pretpostavljenom, a ne o stvarnom svijetu. Povijesni događaj, ličnost, stvarni prostor građa je koja može ući u književnu priču, no oni se ne nameću kao stvarni objekti na koje treba upućivati pripovjedni tekst. Tako prostor *Alžira* u *Strancu* – iako se naoko bitno ne mijenja jer ga se vjerno prenosi postaje u odnosu s drugim značenjskim jedinicama novi značenjski sklop. Prema svom predlošku, Camusov *Alžir* postojeći je objekt, ali kao književna pojedinačnost on je zapravo nepostojeći objekt jer prema svemu što se u njemu dogodilo i tko je sve u njemu djelovao – on kao takav nikada nije postojao.

Književna priča temeljena je na izmišljenom stanju i događaju što se posebno vidi kada je riječ o fantastici ili o svojevrsnim situacijama koje su nedostupne našem neposrednom iskustvu. Za fikcionalnu prozu ne postoje nikakva ograničenja u spajanju onostranih i ovostranih pojava.

Aristotel je razlikovao stvarni događaj (povijesnu priču) koji se je samo jednom zbio od pretpostavljenog događaja (književne priče) koji se, samim time što je moguć, može ponavljati. Iz tog je razloga Aristotelu izmišljena priča vrijednija od povijesne jer kazuje o nečem općem, dok je povijesna priča ograničena samo na jedan događaj.

Peleš svijet definira kao pojam koji predstavlja postavljene granice određenog vremena i prostora i unutar tih granica uvijek se pokazuju jasni odnosi elemenata koji se nalaze u tom okviru. Svijet u kojem se mi nalazimo jest onaj koji zbiljski postoji ili stvarni svijet, a pripovjedni svijet fragment je stvarnoga svijeta. S obzirom na to da se mi ne zadovoljavamo svijetom u kojem jesmo javlja se potreba da se zamišljaju različita stanja, događaji i situacije

kako bismo pokušali odgonetnuti složenost uvjeta u kojima živimo. Roman je kao jedna od iskaznih vrsta za tu namjenu iznimno pogodan, njime stvaramo izmišljene svjetove. On, kao velika fiktivna priča, građu crpi iz različitih izvora – stvarnosti, mašte, književnosti itd. Sukladno navedenom i Kundera u *Umjetnosti romana* piše kako se njegove romane ne treba gledati kao stvarnost, nego kao mogućnost: „Vjernost povijesnoj zbilji svejedno je sporedna u odnosu na vrijednost romana. Romanopisac nije ni povjesničar, ni prorok: on je istraživač postojanja.“²⁶ Također govori da „Roman ne propituje stvarnost, nego postojanje. A postojanje nije ono što se dogodilo, postojanje je područje čovjekovih mogućnosti, sve ono što čovjek može postati, sve ono za što je sposoban.“²⁷

Kategorija mogući svijet teoretska je osnovica „prema kojoj bi se mogao uspostaviti pretpostavljeni pripovjedni svijet“²⁸ i taj pojam se u *Tumačenju romana* primjenjuje na nestvarni, izmišljeni svijet pripovjednog teksta.²⁹

2.13. „Ono o čemu se govori“

Tradicionalna i strukturalna tematika različito poimaju temu ili „ono o čemu se govori“. „Tradicionalna tematika uzima temu kao značajku odvojenu od književnog sadržaja. Teme se identificiraju prema njihovu trajanju i izdržljivosti da se održe u književnoj evoluciji. Nasuprot, u strukturalnoj tematici, tema se može odrediti kao strukturirani aglomerat ponovljenih motiva i ustrojava se u odnosu prema drugim temama, sličnim ili suprotnim.“³⁰

Rimmon-Kenan, kako navodi Peleš, smješta temu unutar teksta i uzima ju kao ustrojstvo nastalo ujedinjavanjem diskontinuiranih tekstovnih elemenata. Sastavljanje tematskih jedinica prema njoj posao je čitatelja. Sastavljanje (rekonstrukcija) se sastoji od skupljanja, uopćavanja i obilježavanja. Najprije se, dakle, skupljaju elementi koji čine potku pa im se onda prema kategoriji koja ih povezuje pridodaju obilježja.

Kategorija teme uključuje, bilo izravno, bilo neizravno, čitateljski čin. Crosman Wimmers tvrdi da tema prelazi granice teksta, odnosno da se tematizacija ne zbiva samo unutar teksta jer u njoj sudjeluje i čitatelj sa svojim skupom znanja o svijetu.

Tema je unutarnja semantička značajka teksta – ona se ne „privodi“ priči nego se iz nje izvodi.

²⁶ Kundera, 2002: 44

²⁷ Kundera, 2002: 43

²⁸ Peleš, 1999: 169

²⁹ Vidi više u Peleš, str. 174

³⁰ Peleš, 1999: 185

2.14. Narativne figure ili značenjske jedinice romana

Pojam narativne figure Peleš zasniva na Leibnizovoj teoriji mogućih svjetova. Prema Pelešu narativna je figura onaj semantički entitet koji je sastavljen od svoje jezgre, primjerice imena (*Mersault*, *Raymond*), oko koje se okupljaju atributi i pridjevi. Narativne figure međusobno se uvjetuju i ovise jedna o drugoj te omogućuju da se tematske jedinice rasporede prema vrstama, odnosno prema semantičkoj razini kojoj pripadaju.

Razlikujemo tri vrste narativnih figura koje čine značenjski ustroj romana – psihemska narativna figura (=osobnost), sociemska (=skupnost) i ontemska (=opstojanje).

Psihemska je narativna figura u sklopu tematskih jedinica pripovjednih i dramskih tekstova najviše obrađena figura iako je na najnižoj razini i njome se dobivaju jedinice s najužim semantičkim dosegom. Ferdinand de Saussure lik vidi kao semiotički entitet kojemu se mogu varirati ime, pozicija u odnosu prema drugima, postupci, funkcija, karakter.

Roman obično ima vrlo razgranatu psihemsku narativnu figuru. Već od same jezgre, osobnog imena pa do značenjskih sastavnica ona ima u svojoj dominantni attribute osobnosti. U tom značenjskom sklopu prevladavaju psihemi iako nisu isključeni ni sociemi i ontemi.

Kad se kao jezgra značenjskog snopa pojavljuje osobno ime, npr. *Mersault* uspostavlja se središnjica značenjskog svežnja psihemske narativne figure. Ime je ona dominantna koja određuje tu figuru izdvojivši ju kao pojedinačnost u danome romanesknom svijetu. Sve druge sastavnice (sociemi ili ontemi) podređene su tom ustroju koji čini psihemsku narativnu figuru.

U značenjskom snopu psihemske figure česti su pridjevi koji služe obilježavanju pojedinih svojstava osobnosti određene jedinice teksta. Tako uz lik *Mersaulta* u *Strancu* možemo vezati pridjeve: *ravnodušan*, *indiferentan*, *hladan*.

Osim već navedene psihemske figure *Mersault*, u romanu bi se još mogle izdvojiti *Marie*, *Salaman*, *Raymond* i dr. koji predstavljaju određenu osobnost.

„Sociemska narativna figura tvori se od semantičkih čestica ili semema koji pripadaju različitim psihemskim figurama. I na taj se način pojedine jedinice osobnosti uklapaju u figuru više semantičke razine – sociemsku narativnu figuru.“³¹

Sociemska narativna figura kao jezgru svog semantičkog polja ima ime neke skupine – obitelji, društvenog razreda, društvenog kruga i sl. U romanu *Stranac* Alberta Camusa možemo izdvojiti sociemsku narativnu figuru *bankovni činovnik* koju vežemo uz psihemsku narativnu figuru *Mersault*, uz *Marie* vežemo sociemsku narativnu figuru *daktilografkinja*, *skladištar* je

³¹ Peleš, 1999: 246

sociemska figura koju povezujemo s *Raymondom Sintesom* itd. Sve navedene psihemske figure možemo povezati jednom sociemskom – *Francuzi*.

Ova narativna figura omogućuje nam da uočimo one pojedinačnosti romanesknog svijeta koje stoje između jedinica osobnosti i onih jedinica koje su neki tematolozi nazivali temom djela.

Da nema sociemske narativne figure ne bismo mogli razaznati bogatu riznicu društvenih pojedinačnosti u različitim romanesknim svjetovima.

Peleš ono što se u suvremenoj tematologiji naziva općom temom djela ili konkretnom univerzalijom naziva ontemskom narativnom figurom. Ona je najviša semantička razina pripovjednog teksta i u nju se uključuju sociemska i psihemska narativna figura. Sociemska je figura bliska ontemskoj i s njom dijeli svoje atribute – obje nastaju uopćavanjem psihemske narativne figure. Zato su kategorije vremena, prostora i sličnih pojedinačnosti koje čine pozadinu romanesknog sadržaja iskazane u sociemskim i ontemskim figurama. Ontemska narativna figura koju bismo mogli izdvojiti u *Strancu* jest *grad Alžir*.

2.15. Hijerarhijski red narativnih figura

Svaki roman tvori autonoman značenjski sustav koji je sastavljen od narativnih figura. One čine semantičku mrežu u kojoj svaka značenjska jedinica ima svoju funkciju. Među tim figurama postoji hijerarhijski odnos. One su dvostruko povezane – vodoravno i okomito. U vodoravnoj se svezi povezuju figure iste semantičke naravi, a u okomitom slijedu povezuju se figure različitih razina.

Na najnižoj semantičkoj razini nalazio bi se psihemski niz. Psihemske figure čine slijed koji uspostavljaju tako što dijele iste značenjske čestice. Te se čestice ili semantičke jedinice nalaze na istoj razini i povezuju se slijedom fabule u različitim kombinacijama pa možemo govoriti o njihovu sintagmatskom i paradigmskom odnosu. Na taj način jednu figuru (psihemsku) pratimo sintagmatski i uspostavljamo njezino značenje u pojedinom fabularnom segmentu.

U svakom stanju stvari prema Margolinu nalazi se određeni broj povezanih likova koji su okarakterizirani vlastitim sličnostima i razlikama. Likovi zapravo ne postoje odvojeni jedni od drugih nego su povezani tematski, formalno ili aktancijalno a potom i književnom tradicijom te kodovima (žanrovima, konvencijama, stereotipima...). U *Strancu* psihemski niz čine *Mersault*, *Marie*, *Raymond*. *Mersault* je u ljubavnoj vezi s *Marie*, a *Raymond* mu je najbolji prijatelj. Skupa odlaze na kupanje u vikendicu *Raymondova* prijatelja te se tako povezuju *Marie* i *Raymond*. Međusobno, ovi likovi su različiti. *Mersault* je ravnodušan, hladan, neambiciozan i nezainteresiran za razliku od *Marie* koja bi htjela da njihova veza napreduje, željela bi se udati za

njega jer ga voli. Glavna karakteristika Raymonda kao lika jest da je grubijan, nasilnik i da ne preza ni pred čim.

Sociemske figure sadrže svoje unutarnje sile koje nastaju kao rezultat okupljanja mnogih silnica i pojavljuju se kao izrazita kolektivna snaga. Sociemski niz dopušta da se uspostave mnoge vremenske i prostorne čestice teksta. Različita svojstva nekog predmeta, civilizacije, ideologije i slično uključuju se u red sociemskog niza čime otkrivaju cjelokupnu postavu svijeta filma. U *Strancu* sociemsku figuru čini *srednja klasa* – svi likovi u romanu pripadaju istoj klasi. Od toga odudara Raymond koji se bavi sumnjivim poslovima (svodništvo); iako je on također pripadnik srednje klase, bavi se nepoštenim, kriminalnim radom i to ga razlikuje od ostalih likova.

Ontemski niz združuje figure najviše semantičke narativne razine. Suodnosom tih figura dobivaju se temeljne „općosti“ pripovjednog svijeta. „Ontemski niz obuhvaća suodnose drugih dvaju nizova nižih semantičkih razina, psihemskoga i sociemskoga, pa tako biva značenjskom mrežom na kojoj je zasnovana cjelokupna semantička substruktura teksta.“³²

Svijet teksta nemoguće je rekonstruirati bez uspostavljenog ontemskog niza. Prostorne, vremenske, ideološke i slične pojedinačnosti koje čine semantički kostur romana, ne mogu se dobiti na prve dvije značenjske razine teksta, nego ih se postavlja na trećoj – ontemskoj razini.

Prostorne su jedinice u ontemskom nizu *Marengo* i *Alžir* za roman *Stranac*. Kao ontemsku figuru prostora možemo navesti i *zatvor* jer on je jedini prostor kojim se Mersault kreće u drugom dijelu romana ukoliko izuzmemo sudnicu. Glavni se lik (pripovjedač) kreće navedenim prostorima – živi i radi u *Alžiru*, u *Marengo* odlazi na ukop majke, a na kraju jedini spacij u kojem boravi jest *zatvor*.

2.16. Nepoznati svijet romana

Kada govorimo o tome koje mjesto roman zauzima u našem svakodnevnom životu tada možemo govoriti o različitim funkcijama romana: o zabavnoj, odgojnoj, spoznajnoj ili nekoj drugoj ulozi koju roman obavlja u našem životu.

Fikcionalne priče su „preplavile“ svakodnevno slobodno vrijeme suvremenog čovjeka. Vjerojatno nikad u povijesti nije bilo toliko novih priča iskazanih u različitim medijima: književnosti, filmu, televiziji.

Čitajući roman mi se čitatelji prebacujemo u njegov fiktivni svijet. U tom fiktivnom svijetu susrećemo se sa stanjima i događajima koji su nam bili nepoznati. No upravo je osnovni

³² Peleš, 1999: 277

poriv u čitanju priča potreba za otkrivanjem onoga što nam je nepoznato. Bahtin kaže da roman „računa s kategorijom neznanja.“³³ S druge strane, koliko bili u svijetu teksta, mi se ne možemo osloboditi „tereta svog stvarnog svijeta“, iako nam taj „teret“ neće biti prepreka da „živimo“ fiktivne događaje. Zapravo nam „stvarno“ iskustvo stečeno u našem svijetu omogućuje da svestranije pratimo fiktivne događaje.

2.17. Zašto čitamo roman? (umjesto zaključka)

Čitanje je vrlo složen i zahtjevan postupak. Sam čin čitanja kombinacija je užitka, zadovoljstva, znatiželje i spoznaje. Znatiželja nas vuče naprijed, zadovoljstvo u procesu čitanja potiče nas da upoznamo cijeli slijed događaja, odnosno potiče nas da saznamo kako će ta naša priča završiti.

Roman je oblik koji je otvoren za primanje različitih tipova diskursa (npr. filozofskog, etičkog, znanstvenog i dr.) i to ga je učinilo nezamjenjivim načinom u tvorbi mogućih ili hipotetičnih svjetova. On nam omogućuje spoznaju novih – hipotetičnih – stanja svijeta, daje nam mogućnost da uđemo u nepoznate prostore i nepoznata vremena. Također, čitajući, obogaćujemo svoj pojmovnik.

Kundera objašnjava: „Čovjek priželjkuje svijet u kojemu bi se dobro i zlo moglo jasno razlučiti, jer mu je prirođena neukrotiva želja da sudi prije nego što shvati.“³⁴ Navedeni sam citat izdvojila jer se u analiziranom predlošku dobro i zlo ne mogu jasno razlučiti. Čitajući *Stranca* mi nismo sigurni je li *Mersault* kriv za ubojstvo Arapina, je li on to učinio namjerno ili slučajno, treba li ga osuđivati ili ne. Shvaćamo da je on bespomoćan u svijetu u kojem živi, ali ne odustaje od vlastite filozofije koja ga vodi kroz život. Ni ja sama ne razumijem *Mersaulta*, toliku ravnodušnost, indiferentnost i neambicioznost. Njegov tragičan završetak logičan je slijed – osobi koja nema nikakvih ambicija, koja ni u što ne vjeruje i ne kaje se zbog oduzimanja ljudskog života, koja je indiferentna prema svemu pa i prema smrtnoj presudi, što drugo preostaje?

³³ Bahtin, 1989, 465

³⁴ Kundera, 2002: 14

3. Literatura

3.1. Teorijska literatura

- Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
- Camus, Albert. *Stranac*, Biblioteka Jutarnjeg lista, Zagreb, 2004.
- Culler, Jonathan, *Književna teorija*, AGM d.d., Zagreb, 2001.
- Kundera, Milan. *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb, 2002.
- Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*, ArTresor, Zagreb, 1999.
- Peternai, Kristina. *Učinci književnosti*, Disput, Zagreb, 2005.
- Solar, Milovoj. *Ideja i priča*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2004.
- Solar Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

3.2. Internetski izvori:

- Hrvatski jezični portal:
http://hjp.srce.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVpnXhM%3D (stranica posljednji put posjećena 29.8.2011.)

SADRŽAJ

1. Uvod.....	3
2. Glavni dio	4
2.1. O priči	4
2.2. Roman kao vrsta književnih priča	5
2.3. Odnos romana i čitatelja.....	5
2.4. Položaj pripovjedača.....	6
2.5. Fokalizacija.....	7
2.6. Fabula	8
2.7. Pripovjedne tehnike	9
2.7.1. Opis	9
2.7.2. Dijalog.....	9
2.7.3. Kazivanje i prikazivanje	10
2.8. Jezik i stil	10
2.9. Osnovne značenjske kategorije	10
2.10. Pojedinačnosti teksta.....	11
2.10.1. Neknjiževne i književne pojedinačnosti.....	11
2.11. Plan sadržaja	12
2.11.1. Semantička dimenzija	12
2.11.2. Značenjska dimenzija	12
2.11.3. Smislaona dimenzija	12
2.12. Stvarni i izmišljeni svijet	13
2.13. „Ono o čemu se govori“	14
2.14. Narativne figure ili značenjske jedinice romana.....	15
2.15. Hijerarhijski red narativnih figura	16
2.16. Nepoznati svijet romana.....	17
2.17. Zašto čitamo roman? (umjesto zaključka).....	18
3. Literatura	19

3.1. Teorijska literatura	19
3.2. Internetski izvori	19