

# Pripovjedač i pripovjedne tehnike u romanu "Tito Dorčić" Vjenceslava Novaka

---

Bešvir, Sunčica

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:718157>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-01**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET

Sunčica Bešvir

**Pripovjedač i pripovjedne tehnike u romanu  
*Tito Dorčić* Vjenceslava Novaka**

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2023.

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kroatistiku

Sunčica Bešvir  
Matični broj: 0009077097

Pripovjedač i pripovjedne tehnike u romanu  
*Tito Dorčić* Vjenceslava Novaka

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Njemački jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Sanja Tadić-Šokac

Rijeka, 1. rujna 2023.

## IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova *Pripovjedač i pripovjedne tehnike u romanu „Tito Dorčić“ Vjenceslava Novaka* izradila samostalno pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. *Sanje Tadić-Šokac*.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Potpis

*Sunčica Bešvir*

---

## Sadržaj

1	Uvod.....	1
2	Pripovjedač i njegove karakteristike.....	2
2.1	Tko gleda, a tko govori?.....	3
2.1.1	Tipologija fokalizacije.....	3
2.1.2	Tipologija pripovjedača.....	4
2.2	Pripovjedačeva (ne)uvjerljivost.....	5
3	Pripovjedačeva uočljivost i njegovi tragovi u tekstu.....	7
3.1	Opis mjesta radnje.....	7
3.2	Vremenski sažetak.....	9
3.2.1	Vremenska rekonstrukcija fabule.....	12
3.3	Izravna definicija i neizravna prezentacija likova.....	15
4	Pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova.....	19
4.1	Psihonaracija.....	19
4.2	Citirani unutarnji monolog.....	22
4.3	Pripovijedani monolog.....	25
5	Zaključak.....	28
6	Sažetak, ključne riječi i prilog.....	29
7	Popis izvora i literature.....	30

# 1 Uvod

Ovaj završni rad bavi se pripovjednom analizom romana *Tito Dorčić* Vjenceslava Novaka, najplodnijeg i tematski najraznovrsnijeg pisca hrvatskoga realizma. S obzirom na to da je riječ o njegovom posljednjem romanu iz 1906. godine, dakle o romanu koji je objavljen usred razdoblja moderne<sup>1</sup>, ne bi nas trebalo začuditi da je posrijedi djelo koje istodobno pripada stilskoj formaciji realizma, naturalizma i – modernizma.

Kao što i sâm naslov sugerira, primarni naglasak u ovome radu stavljen je na pripovjedača i njegove pripovjedne tehnike, prilikom čega je provedena i sustavna analiza njegovih karakteristika. Pritom je važno napomenuti da je pri pisanju ovoga rada – kao temeljna korištena literatura – najviše poslužila knjiga *Uvod u naratologiju* Maše Grdešić. Riječ je o priručniku iz 2015. godine, koji je posvećen klasičnoj teoriji pripovijedanja, čiju je tradiciju započeo Gérard Genette, a koju su nastavili Seymour Chatman, Mieke Bal i Shlomith Rimmon-Kenan. Sadržaj rada pritom je podijeljen na tri temeljna poglavlja, u sklopu kojih se nastoji dokazati pripovjedačeva pripadnost svakoj od ranije navedenih stilskih formacija.

Prvo poglavlje obuhvaća klasifikaciju pripovjedača na temelju dvostruke tipologije već spomenutog Gérarda Genettea, francuskog književnog teoretičara, koji je ciljano razdvojio pripovjedača od njegove pripovjedne perspektive, točke gledišta ili – kako on to naziva – *fokalizacije*. S obzirom na to da je riječ o romanu koji još uvelike spada u stilsku formaciju realizma, kao i u njezinu radikaliziranu inačicu – stilsku formaciju naturalizma, u tom je poglavlju problematizirana i pripovjedačeva (ne)uvjerljivost. Nadalje, drugo se poglavlje bavi problematikom pripovjedačeve uočljivosti, stoga je u njemu razrađen i – za njezinu analizu apsolutno neophodan – odnos između vremena fabule i vremena sižea, prilikom čega je provedena i vremenska rekonstrukcija fabule. Također, u trećem je poglavlju provedena i analiza pripovjednih tehnika za prikaz svijesti likova, koja potvrđuje inicijalnu tezu da se pripovjedač – uz pripovjednu tehniku *psihonaracije* – povremeno koristio i nekim novijim, modernističkim tehnikama za prikaz njihovih misli i osjećaja. Shodno tome, uporaba *citiranog unutaršnjeg monologa*, kao i *pripovijedanog monologa*, zorno ilustrira utjecaj onodobnih modernističkih strujanja na spomenutoga autora, kojega je književna kritika opravdano prozvala „zakašnjelim realinom“<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Hrvatska moderna je izrazito heterogeno književno razdoblje u kojem paralelno supostoji nekoliko različitih stilskih obilježja, a formalno traje od 1892. do 1916. godine. (usp. Šicel 1997: 118)

<sup>2</sup> Mnogi književni kritičari, uključujući Krešimira Nemeca (1994: 226–228 i 1998: 13) i Miroslava Šicela (1997: 113,119 i 2005: 5, 76), pritom žele istaknuti činjenicu da su njegova najznačajnija realistička djela nastala na

## 2 Pripovjedač i njegove karakteristike

Kada čitamo fikcionalni pripovjedni tekst koji je napisan u prvom licu, obično smo skloni izjednačiti pripovjedača s likom, a kada je napisan u trećem licu, izjednačujemo ga s autorom (pa znamo reći „Novak“ umjesto „Novakov pripovjedač“). Međutim, takvo se izjednačavanje počelo ozbiljnije problematizirati početkom 1970-ih godina, kada se u sklopu teorije o književnosti formirala i njezina zasebna znanstvena disciplina – teorija o pripovijedanju. Ponudivši adekvatnu definiciju pripovjedača kao pripovjedne instancije koja posreduje pripovjedni tekst, teorija o pripovijedanju uspjela je – jednom zauvijek – razdvojiti pripovjedača od autora i lika. Tome je uvelike pridonijelo i razlikovanje između izvantekstualne i unartekstualne razine, prilikom čega je ustanovljeno da se likovi zajedno s pripovjedačem i adresatom nalaze na unartekstualnoj razini, dok se autor zajedno s čitateljima nalazi na izvantekstualnoj razini. Autor, dakle, komunicira s čitateljima, pripovjedač s adresatom, a likovi komuniciraju međusobno. Međutim, spomenuta bi se komunikacija dodatno zakomplicirala kada bismo uvažili pripovjednu koncepciju Waynea Bootha, američkog književnog teoretičara, koji je ustvrdio da na izvantekstualnoj razini postoje još dvije dodatne komunikacijske instancije – *implicitni autor*<sup>3</sup> i *implicitni čitatelj*<sup>4</sup>. Uzevši u obzir da je spomenuta tvrdnja postala jedna od najspornijih koncepcija u teoriji pripovijedanja, ovaj ju rad neće razmotriti. Osim toga, cijeli se ovaj rad temelji na dvostrukoj pripovjednoj tipologiji Gérarda Genettea, francuskog književnog teoretičara, koji smatra da je Boothova koncepcija inkompatibilna s njegovom tipologijom pripovjedača. (usp. Grdešić 2015: 86–87) Nadalje, kada govorimo o njegovim karakteristikama, pripovjedač može biti uvjerljiv ili neuvjerljiv, pouzdan ili nepouzdan, te – ovisno o njegovom stupnju uočljivosti – otkriven ili prikriven. Pritom će se zadnja pripovjedačeva karakteristika (zbog njezine izražene kompleksnosti) promotriti u zasebnom poglavlju ovoga rada, koje će obuhvatiti i detaljnu analizu njegovih tragova u pripovjednom tekstu.

---

prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, nekoliko godina nakon službenog kraja hrvatskog realizma 1891/2. godine. Također, ne smijemo zaboraviti da se u hrvatskoj književnosti realizam kao stilska formacija počinje konstituirati tek nakon Šenoine smrti 1881. godine, u vrijeme kada je ona u razvijenim europskim književnostima već u fazi svoje dezintegracije, što (na globalnoj razini) dodatno potencira njegovo kašnjenje. (usp. Flaker 1976: 164)

<sup>3</sup> Autorovo drugo „ja“, instancija koja se razlikuje od stvarnog čovjeka, ali i pripovjedača, jer je podrazumijeva idealno, odnosno pouzdano, dosljedno i neproturječno pripovijedanje. (usp. Grdešić 2015: 86–89)

<sup>4</sup> Čitateljevo drugo „ja“, instancija koja se razlikuje od stvarnog čovjeka, ali i adresata, jer podrazumijeva idealno, odnosno pouzdano čitanje, a samim time i interpretiranje djela. (usp. Grdešić 2015: 122)

## 2.1 Tko gleda, a tko govori?

Specifičnost Genetteove pripovjedne analize polazi od njezine podijeljenosti na dvije različite kategorije: kategoriju *glasa* i kategoriju *načina*. **Glas** je, zaključuje Genette, ona instancija koja u tekstu „govori“, dok je **način** gledište instancije iz čije perspektive „gledamo“ priču. Prema tome, temeljno pitanje koje si moramo postaviti kako bismo uspješno identificirali pripovjedača glasi: Tko u tekstu gleda, a tko u tekstu govori? U težnji da se te dvije kategorije prestanu međusobno miješati, predložio je i dvostruku pripovjednu tipologiju: tipologiju *pripovjedača* i tipologiju *fokalizacije*<sup>5</sup>. (usp. Grdešić 2015: 128–129) Pritom ističe važnost zasebnog analiziranja kategorije glasa (pripovjedača) i kategorije načina (fokalizacije), koje su se još do tada promatrale u sklopu iste kategorije, pa je zbog nepreciznosti nerijetko dolazilo i do izjednačavanja instancije sveznajućeg pripovjedača s instancijom lika, iz čijeg je gledišta pripovjedač pripovijedao priču. Genette dodaje da i sâm pripovjedač može sudjelovati u radnji, no pritom ne smijemo zaboraviti da se pripovjedač uvijek nalazi na jednoj razini iznad likova i događaja o kojima pripovijeda, pa shodno tome i uvijek predstavlja najvišu pripovjednu instanciju u tekstu. (usp. Grdešić 2015: 85–87)

### 2.1.1 Tipologija fokalizacije

Genette smatra da fikcionalni pripovjedni tekstovi mogu imati tri<sup>6</sup> različita tipa fokalizacije: *nultu*, *vanjsku* i *unutarnju*. Pritom je **nulta fokalizacija** (pripovjedač > lik) tipična za pripovjedni tekst sa sveznajućim pripovjedačem, odnosno pripovjedačem koji „govori“ više nego što likovi znaju. Takva fokalizacija je neodređena, odnosno nije usmjerena na pripovjednu perspektivu nijednog lika, već je sveobuhvatna poput panorame, stoga tekstove s takvim tipom fokalizacije nazivamo još i nefokalizirane tekstove. S druge strane, **vanjska je fokalizacija** (pripovjedač < lik) tipična za objektivne tekstove u kojima pripovjedač „govori“ manje od onoga što likovi znaju. U tom slučaju pripovjedač nema pristup mislima i osjećajima, a ponekad čak ni osnovnim informacijama likova pa ga možemo zamisliti kao nekog kinematografa koji s kamerom snima film. Naposljetku, **unutarnja fokalizacija** (pripovjedač = lik) se još dijeli na *fiksnu*, *promjenjivu* i *mногоstruku*. Pritom unutarnja-fiksna podrazumijeva perspektivu koja je

---

<sup>5</sup> Ovaj termin je skovao sâm Genette u svojoj je poznatoj studiji – *Discours du récit* – iz 1972. godine kako bi zamijenio, prema njegovome mišljenju, neadekvatne termine poput *perspektive* ili *točke gledišta*. (usp. Grdešić 2015: 127)

<sup>6</sup> Genette je do ove trodjelne podijele došao kombinirajući postojeće tipologije dvojice književnih teoretičara, Jeana Pouillona i Tzvetana Todorova. (usp. Grdešić 2015: 129)



dosljedno vezana uz konkretan lik čije se gledište nikada ne napušta, unutarnja-promjenjiva podrazumijeva izmjenu perspektive nekoliko likova, a unutarnja-mnogostruka podrazumijeva opisivanje istog događaja iz nekoliko različitih perspektiva. (usp. Grdešić 129–130)

Ako prihvatimo ovu tipologiju fokalizacije, *Tito Dorčić* je nefokalizirani pripovjedni tekst, odnosno pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom. Međutim, Genette upozorava da pri analizi uvijek treba imati na umu da se nijedna formula fokalizacije ne odnosi uvijek na čitavo djelo, već samo na određeni pripovjedni segment (koji može biti i veoma kratak). Fokalizacija se, dakle, može uvijek promijeniti prilikom čitanja, čak i u pripovijedanim tekstovima koji se trude biti dosljedni jednoj pripovjednoj perspektivi. Također, ponekad je i teško odrediti kada je točno riječ o nultoj, a kada o unutarnjoj-promjenjivoj fokalizaciji. Naime, nulta se fokalizacija može i analizirati kao stalno nizanje i izmjenjivanje odlomaka fokaliziranih na različite likove, što se događa i u *Titu Dorčiću* (izmjenjuje se pripovjedna perspektiva Andrije, Lucije, Tita, Sabljaka, Wolffa, Puhovca i Regine), stoga Genette ovdje nudi i formulu „nulta fokalizacija = promjenjiva fokalizacija + povremeno nulta fokalizacija“. (usp. Grdešić: 131)

### 2.1.2 Tipologija pripovjedača

Nadalje, kada želimo odrediti tip pripovjedača, moramo uzeti u obzir dva osnovna kriterija, a to su pripovjedna razina i opseg sudjelovanja u priči. Prema pripovjednoj razini, pripovjedač je uvijek na jednoj razini iznad događaja o kojima pripovijeda, a može biti pripovjedač prve razine (**ekstradijagetički**), druge razine (**intradijagetički**), treće razine (**hipodijagetički**), četvrte razine (**hipo-hipodijagetički**) itd. S druge strane, pripovjedač prema opsegu sudjelovanja može sudjelovati u priči i biti jedan od likova (**homodijagetički**) ili pak nije jedan od likova i ne sudjeluje u priči (**heterodijagetički**). (usp. Grdešić 2015: 94–96)

Ako prihvatimo ovu tipologiju<sup>7</sup> pripovjedača, *Tito Dorčić* je roman s ekstradijagetičkim-heterodijagetičkim pripovjedačem, odnosno roman s pripovjedačem prve razine koji ne sudjeluje u priči. Takvog pripovjedača – koji pripovijeda u trećem licu – nazivamo još i sveznajućim pripovjedačem, pošto ga karakterizira neograničeno znanje. Spomenuta neograničenost podrazumijeva uvid u prošlost ili budućnost likova, o tome što se događa na više različitih mjesta u isto vrijeme, kao i o tome što likovi rade kada su sami. (usp.

---

<sup>7</sup> Navedenu tipologiju pripovjedača predložio je Gérard Genette, a Mieke Bal i Shlomith Rimmon-Kenan su je razradile s malim izmjenama. (usp. Grdešić 2015: 94)

Grdešić 2015: 154) Međutim, ne smijemo zaboraviti da u razvijenom realizmu, naturalizmu te napose u modernizmu dolazi i do uvida u svijest, pa čak i podsvijest likova.

## 2.2 Pripovjedačeva (ne)uvjerljivost

Književno-umjetnički tekstovi nam, za razliku od znanstvenih, administrativno-poslovnih i novinarsko-publicističkih tekstova, ponekad nude uvid u unutrašnji svijet likova te nam na taj način pružaju mogućnost da upoznamo najintimniju stranu ljudske prirode – njezinu svijest, pa čak i podsvijest. Međutim, kada govorimo o realističnim fikcionalnim pripovjednim tekstovima sa sveznajućim pripovjedačem, znanje o mislima i osjećajima likova načelno bi trebalo biti ograničeno da djeluje uvjerljivo.<sup>8</sup> Uzevši u obzir da takva (ograničena) **realistička motivacija** negira samu literarnost djela, mnogi su autori, uključujući Vjenceslava Novaka u *Titu Dorčiću*, posegli za **umjetničkom motivacijom** pripovjedača. (usp. Grdešić 2015: 154)

Premda umjetnički motivirani pripovjedač posreduje informacije do kojih nije mogao doći na realističan način, on je zapravo uvjerljiviji od realistično motiviranog pripovjedača. Naime, umjetnički motivirani pripovjedač koji ima izravan uvid u misli i osjećaje svojih likova obično ne nudi dodatno objašnjenje kako je došao do tih informacija, no čak i da nudi dodatno objašnjenje, njegovo posredovanje tih informacija nikako ne bi moglo biti realistički motivirano. Međutim, takvo je pripovijedanje ipak uvjerljivije od onog u kojem, primjerice, likovi povremeno preuzimaju ulogu pripovjedača i glasno izgovaraju svoje misli u nekoj prostoriji gdje nema nikoga tko bi ih mogao čuti (nevidljivi slušatelj) ili zapisati njihove riječi (stenograf). Ponekad takav realistično motivirani pripovjedač uvodi i sporedne likove kao pripovjedače-svjedoke koji imaju uvid u svijest protagonista, što je još manje uvjerljivo od izgovaranja misli na glas. (usp. Grdešić 2015: 157–158) Prema tome, Dorrit Cohn zaključuje da najveći dojam uvjerljivosti – iako djeluje paradoksalno – ostavljaju upravo oni fikcionalni književni tekstovi koji se ne mogu realistično motivirati, stoga nam najuvjerljivije djeluju i oni fikcionalni likovi koje smo upoznali do one razine na kojoj nikada ne bismo mogli poznavati ljude u stvarnom životu. (usp. Grdešić 2015: 154)

Iako kompleksan unutrašnji život likova obično vežemo uz početak 20. stoljeća, odnosno uz književnu epohu modernizma, intimno i psihološki produbljeno pripovijedanje

---

<sup>8</sup> Iako je već sama instancija sveznajućeg pripovjedača krajnje nerealistična, Dorrit Cohn ističe da smo – kao moderni čitatelji – već potpuno navikli na takvu književnu konvenciju, stoga ju više niti ne doživljavamo kao nerealističnu. (Grdešić 2015: 159)

došlo je do izražaja već u 17. stoljeću, a najpoznatiji primjer takvog pripovijedanja nalazimo u romanu *Princeza od Clèvesa*, koji je napisala Madame de La Fayette 1678. godine. (usp. Grdešić 2015: 159) Tijekom 18. i početkom 19. stoljeća raste i popularnost epistolarnih romana, čiji pripovjedači nerijetko posežu za dnevnicima, pismima ili pronađenim bilješkama kako bi čitateljima približili svoje likove, a samim time i ostavili veći dojam uvjerljivosti. Umetnuta pisma (i slični tipovi zapisa u prvome licu) ujedno predstavljaju i jedan od prvih koraka u formalnom okretanju pripovjedne proze prema opisivanju unutrašnjeg života likova, kojima je pritom omogućeno da nam, samostalno pripovijedajući svoje doživljaje, pružaju uvid u svoje misli i osjećaje bez invazivnog posrednika. Međutim, kada je riječ o pripovjednim tekstovima u trećem licu, Dorrit Cohn primjećuje da bi se razvoj pripovjednih tehnika za prikaz svijesti likova mogao usporediti – pa čak i uvelike izjednačiti – s cjelokupnim razvojem pripovjedne proze od (pred)realizma do modernizma. Pritom ističe da se spomenuti razvoj kreće u smjeru postepenog stišavanja pripovjedača, odnosno smanjenju njegove uočljivosti u pripovjednome tekstu, a samim time i prema povećanju njegove pouzdanosti. (usp. Grdešić 2015: 155–157) Naime, pripovjedači u trećemu licu načelno su pouzdaniji od pripovjedača u prvome licu, no što su oni više uočljivi, to su i manje pouzdani. (usp. Grdešić 2015: 118)

### 3 Pripovjedačeva uočljivost i njegovi tragovi u tekstu

Uzevši u obzir da svaki iskaz pretpostavlja nekoga tko ga je izrekao, Rimmon-Kennan smatra da svaki fikcionalni pripovjedni tekst ima (barem jednog) pripovjedača, pa shodno tome predlaže i distinkciju između prikrivenog ili otkrivenog pripovjedača. Pritom nudi šest stupnjeva njegove uočljivosti<sup>9</sup> – počevši od minimalnih tragova pa sve do najočitijih znakova njegove prisutnosti: 1. Opis mjesta radnje; 2. Neizravna prezentacija likova; 3. Vremenski sažetak; 4. Izravna definicija likova; 5. Izvještaj o tome što likovi nisu mislili, nisu znali da misle ili su mislili, ali nisu izgovorili; 6. Komentar. (usp. Grdešić 2015: 106–107) Prvih četiri stupnjeva uočljivosti, odnosno tragova koje pripovjedač za sobom ostavlja u tekstu, prvo će biti analizirati kroz opis mjesta radnje (3.1), potom kroz vremenski sažetak (3.2), a zatim i kroz karakterizaciju, odnosno izravnu definiciju i neizravnu prezentaciju likova (3.3). Pritom će zadnji stupanj uočljivosti biti analiziran u sklopu poglavlja o karakterizaciji likova (3.3), dok će predzadnji stupanj uočljivosti biti analiziran u sklopu poglavlja o psihonaraciji (4.1).

#### 3.1 Opis mjesta radnje

Mjesto radnje može namjerno izostajati, može biti samo navedeno ili kratko opisano, a može biti i toliko detaljno opisano da bismo na temelju toga mogli iscrtati gotovo cijelu topografsku kartu. U *Titu Dorčiću* se radnja događa u četiri različita grada – Senj, Beč, grad V\* i grad P\* – no samo je prvi od njih opisan, drugi je naveden, a treći i četvrti nisu ni imenovani. Nemeč čak ide toliko daleko da uskratku topografskih informacija u Beču tumači kao neku formu obrambenog mehanizma, psihološke strategije putem koje pripovjedač sugerira koliko Tito pokušava potisnuti, a u konačnici i zaboraviti svoju neželjenu urbanu epizodu. (Nemeč 2010: 67) Ipak, on se sa svojom velegradskom sredinom nije uspio identificirati, stoga joj se u konačnici nije mogao – niti joj se želio – prilagoditi. Premda i inače u ovom romanu rijetko nailazimo na duge i detaljizirane opise, pripovjedač katkada posegne za *opisnom pauzom* kako bi nam predočio idilični Senjski krajolik:

Topao zrak nije se gibao, daleka pučina sjajno se prostirala svojom veličanstvenom tišinom, tek na samom žalu nježno je i jedva osjetljivo zapljuskivalo more na plićini po glatkom kamenju. Nad zidom što je zaklanjao luku isprepleli su se visoko u

---

<sup>9</sup> Stupnjeve uočljivosti pripovjedača djelomično preuzima od Seymoura Chatmana, američkog književnog teoretičara. (usp. Grdešić 2015: 107)

zraku križevi i konopi jarbola na brodovima što bijahu usidreni u luci. Na pučini bio je velik jedrenjak s razapetim jedrima; činilo se kao da se stalno smirio na jednoj točki u kanalu. (Novak 1964: 12)

Spokojnom prizoru otvorenog Jadranskog mora, senjske luke i tamo usidrenih brodova ubrzo je suprotstavljen tjeskoban prizor zatvorene i mračne gimnazijske zgrade u koju su prvi puta zakoračili Andrija i Tito:

Stisnuli su se kraj zida i muče, ne usuđujući se ni šaptati, gledali zidove u polutamnom hodniku. Obojica bi bili voljeli da se nijesu morali naći tu što je skroz oprečno slobodnom otvorenom moru gdje se stalno kretao njihov život. Ali obadvojica bijahu uvjereni da je ova žrtva nužna poradi onoga velikoga što moraju za Tita iskupiti od budućnosti. (Novak 1964: 18)

Iako sad već ulazimo u domenu metaforičke karakterizacije likova, odnosno njihove neizravne prezentacije putem funkcionalno iskorištenog opisa ambijenta, bilo bi šteta propustiti priliku da se predstavi Novakov izvanredan ostvaraj na području karakterizacije analogijom. Funkcija ove analogije je naglašavanje kontrasta između dva različita zanimanja – ribarskoga, kojem Tito teži, i činovničkoga, u koje ga otac gura. Pritom nije teško zaključiti da gimnazijska zgrada u obojici budi poprilično neugodne osjećaje, dok je Andrija prilikom ulaska u zgradu čak i probljedio:

On koji je kao od šale pokoravao svojoj vlasti bijes bure držeći u barci jednom rukom uže od jedra a drugom kormilo – sad je, stupivši na prag te zgrade, čisto probljedio od onoga čuvstva što mu bijaše sapelo grudi, izgubio dah i sav izgubljen, šapćući rekao Titu: – Pričekajmo tu, dok se tko ne namjeri da nam kaže kamo ćemo... (Novak 1964: 18)

U petom poglavlju, kada je Andrija došao podmititi upravitelja suda – majora Kopetzkyja – pripovjedač prikazuje promjene njegovog emocionalnog stanja kroz njegovu percepciju vremena i prostora. Tako se Andriji, stupivši u Kopetzkyjevu sobu, prostorija najednom učinila pet puta većom nego što je zaista bila, a vrijeme mu je odjednom teklo vrlo sporo. Pripovjedač se služi i hiperbolom kako bi kritički ismijao cijelu situaciju: „*Stajao je sred sobe pognuta tijela, svaka je dlačica na njegovu licu podrhtavala, svaki nabor na njegovu odijelu odavao je poniznost.*“ (usp. Novak 1964: 43) Ipak, prostorija mu se ubrzo prikazala u svojim pravim dimenzijama pa je čak uspio i progovoriti. Nakon kratkog razgovora, u njemu se pojavilo i

dovoljno smjelosti da mu konačno preda novac. Kad je Kopetzky shvatio o čemu se radi, lice mu se naglo namrštilo, a Andriju je odmah ostavila smjelost:

Tijelo mu se nemoćno spustilo, pamet se gubila nekuda u neizmjeru, nikako nije mogao da jasno shvati situaciju toga trenutka koji je bio beskonačan: Jer vrijeme kao da je zastalo, a soba kao da je opet rasla oko njega u svojim dimenzijama, a on se sâm gubio nekamo i nije bio siguran ima li pasti na koljena i moliti milost da se spasi iz nekoga beznadnoga padanja od kojega mu je očaj lomio dušu. (Novak 1964: 43)

Andrijina percepcija, odnosno njegov subjektivni doživljaj objektivne stvarnosti, mijenja se analogno promjenama u njegovom emocionalnom stanju – osjećaj straha sažima dimenzije vremena i prostora, dok ih osjećaj hrabrosti vraća na normalnu razinu. Također, kada smo se već dotakli i Novakove satire, u petom poglavlju imamo još jedan odličan primjer gdje se pripovjedač koristi i groteskom kako bi ismijao Andrijinu pretjeranu poniznost (duboko se poklonio, skinuo kapu i kompletno promijenio govor), kao i njegovo laskanje biskupu Ožegoviću, kojega je nekoliko puta za redom oslovio s „ekselencijo“. Nakon što ga je zamolio za neprimjerenu uslugu na koju je korumpirani biskup očekivano pristao, Andrija se opet duboko poklonio, što je pripovjedač zanimljivo iskoristio usporedivši ga s pužem: „*Andrija se poklonio stisnuvši tijelo kao puž i pošao odmah u biskupsku pisarnicu.*“ (usp. Novak 1964: 46)

### 3.2 Vremenski sažetak

Svaki fikcionalni književni tekst podrazumijeva neki oblik sažimanja radnje, no uočljiviji je onaj pripovjedač koji sažima ili preskače veće vremenske periode. Da bismo uopće mogli uočiti ovaj pripovjedačev trag u tekstu, trebamo se prvo pozabaviti s odnosom vremena *fabule* i vremena *sižea*. **Fabula** fikcionalnog književnog teksta može se definirati kao kronološki poredak događaja po uzročno-posljedičnom načelu, dok **siže** podrazumijeva način na koji su ti događaji poredani u tekstu. (usp. Grdešić 2015: 16) Drugim riječima, fabula predstavlja prirodni *poredak, trajanje i učestalost* događaja, a siže obuhvaća njezinu modifikaciju od strane pripovjedača. Prema tome, što pripovjedač više modificira fabulu, odnosno što on više naruši vrijeme fabule u sižeu, to je i više otkriven, a samim time i uočljiv. Ipak, pripovjedač odlučuje o tome što će pripovijedati detaljno, a što će skratiti ili potpuno preskočiti radi koncentracije na događaje koje smatra važnima. (usp. Grdešić 2015: 108)

**Poredak** se odnosi na vezu između redosljeda događaja u fabuli i redosljeda događaja u siže, stoga možemo zaključiti da *Tito Dorčić*, kao načelno realističan i naturalističan roman, sadrži relativno nenarušen linearno-kronološki poredak događaja u siže, kojega vrlo rijetko prekidaju *eksterne analepse*<sup>10</sup> (primjerice povijest obitelji Puhovec na početku sedmog poglavlja) te još rjeđe *miješane*<sup>11</sup> ili *interne analepse*<sup>12</sup> (primjerice Titovi večernji razgovori s djevojkama u Beču na početku petog poglavlja). (usp. Grdešić 2015: 28) Nadalje, radi realističke i naturalističke težnje za uvjerljivim oponašanjem iskustvene zbilje, ova je fabula građena i na čvrstom sustavu uzročno-posljedičnih veza koje imitiraju empirijski kauzalitet prirodnoznanstvenog eksperimenta. (usp. Flaker 1976: 154 i Solar 2003: 255)

**Trajanje** podrazumijeva odnos između vremena koje je bilo potrebno da se događaj odvije u priči i količine teksta posvećenog njegovom pripovijedanju. Trajanje fabule i trajanje sižea nikad ne može biti identično, osim kada je posrijedi čisti dijalog ili monolog. Također, kako vrijeme sižea ovisi o ograničenom jezičnom mediju (u ovom slučaju o knjizi), događaje koji se odvijaju istovremeno ne možemo prikazati simultano, već isključivo sukcesivno. Prema tome, djela koja imaju više od jedne linije radnje moraju posegnuti za paralelnim sižeom, odnosno naizmjeničnim pripovijedanjem događaja. (usp. Grdešić 2015: 26) Tako i u *Tito Dorčiću* možemo zamijetiti da pripovjedač naizmjenično prati liniju radnje vezanu uz Tita te liniju radnje vezane uz njegove roditelje. Shodno tome, cijelo je šesto poglavlje posvećeno nagađanjima o Titovom životu iz perspektive Lucije i Andrije (u Senju) u vrijeme kada Tito boravi u gradu V\*. U kontrastu sa šestim poglavljem stoji kraj devetog poglavlja, dramska scena s kratkim dijalogom njegovih roditelja koji plaču (u Senju) jer ih sin nije pozvao na vlastito vjenčanje. Na početku dvanaestog poglavlja također pratimo njihovu zabrinutost i tugu jer im se sin mjesecima nije javio.

Kako bi objasnio nepodudarnost između vremena fabule i vremena sižea, Genette uvodi i četiri glavna tipa njihovog međusobnog odnosa: *sažetak*, *opisna pauza*, *scena* i *elipsa*. Pritom **sažetak** podrazumijeva prepričavanje nekoliko dana, mjeseci ili godina u nekoliko rečenica, odlomaka ili stranica. (usp. Grdešić 2015: 47) Shodno tome, u *Titu Dorčiću* nailazimo na brojne

---

<sup>10</sup> Eksterna analepsa ima eksplikativnu funkciju, a podrazumijeva naknadno pripovijedanje događaja koji se zbio prije događaja o kojem se upravo pripovijedalo, ona prekida trenutno pripovijedanje pripovijedanjem nekog događaja iz prošlosti i pruža informacije o događaju koji je započeo i završio prije početka pripovijedanog teksta. (Grdešić 2015: 35)

<sup>11</sup> Miješana analepsa pruža informacije o događaju koji započinje prije, ali završava nakon početka pripovjednog teksta. (usp. Grdešić 2015: 35)

<sup>12</sup> Interna analepsa pruža informacije o događaju koji se odvijao nakon početka pripovjednog teksta, ali iz nekog razloga dosad nije ispričovijedan. (Grdešić 2015: 35)

sažetke jer je među ostalom i riječ o romanu lika<sup>13</sup>, romanesknom žanru koji prati cijeli život protagonista od njegovog rođenja do tragične smrti, stoga je sasvim razumljivo da pripovjedač ne prikazuje (niti može prikazati) svaki događaj iz njegovih dvadeset i šest<sup>14</sup> godina života. Zapravo je cijela fabula podređena oblikovanju Titovog karaktera koji je motiviran društveno-psihološkim i biološkim čimbenicima, što je tipično za stilsku formaciju visokog realizma i naturalizma. (usp. Flaker 1976: 154) Nadalje, **opisnom pauzom** pripovjedač zaustavlja radnju kako bi iz izvanvremenske perspektive opisao određeni ambijent ili komentirao radnju, no to se u ovom romanu događa podosta rijetko. Iako su realistični pripovjedači obično skloni čestim i detaljiziranim opisima ambijenta (sobe, kuće, ulice, gradovi, krajolici) i ljudi (pojedinaac, obitelj, klasa), Novakov se pripovjedač češće služi **scenom** kao detaljnim pripovijedanjem određenog događaja bez da potpuno zaustavlja radnju. (usp. Grdešić 2015: 48) Pritom se dramski elementi pripovjednog teksta izmjenjuju sa sažetkom kao nedramskim elementom radnje, no ponekad nailazimo i na čisti dijalog ili monolog koji ne uključuje intervenciju pripovjedača. (usp. Grdešić 2015: 51) Za razliku od opisne pauze u kojoj pripovjedač zaustavlja vrijeme fabule, **elipsa** je postupak kojim se zaustavlja vrijeme sižea tako da fabula i dalje traje, ili preciznije rečeno – pripovjedač u tekstu izostavlja neki događaj iz priče. Elipsa može biti *eksplicitna*, *implicitna* i *hipotetska*, pri čemu pripovjedač najavljuje ili ne najavljuje izostanak određenog događaja. U *Titu Dorčiću* gotovo uvijek nailazimo na eksplicitne elipse u kojima pripovjedač jasno kaže koliko je vremena prošlo od posljednjeg ispriповijedanog događaja<sup>15</sup> ili barem implicira da je neko vrijeme prošlo<sup>16</sup>.

**Učestalost** je usredotočena na pitanje koliko se puta neki događaj dogodio u fabuli, a koliko se puta ispriповijedao u sižeu. Ovisno o tome ponavlja li se događaj ili pripovijedanje događaja, Genette razlikuje *singulativno*, *iterativno* i *repetitivno* pripovijedanje. Dok je repetitivno pripovijedanje karakteristično za modernističke pripovijedane tekstove, U *Titu Dorčiću* prevladava ovaj prvi, najčešći i najuobičajeniji oblik pripovijedanja u okviru kojeg se jednom pripovijeda ono što se jednom dogodilo. Međutim, nerijetko nailazimo i na iterativni

---

<sup>13</sup> Zapravo je posrijedi vrlo hibridan roman kojega je žanrovski nemoguće jednoznačno odrediti: s jedne strane je to spomenuti roman lika, s druge je to razvojni roman (njem. *Entwicklungsroman*), a s treće je to i odgojno-obrazovni roman (njem. *Bildungsroman*). Durić pritom ističe da se sve te kategorije ne isključuju, već se međusobno nadopunjuju. (Durić 2011: 103) Žanrovski gledano, roman se isto tako može sagledati i kao psihološki roman, kao društveni roman, a u konačnici i kao roman s tezom.

<sup>14</sup> Ovaj je podatak dobiven na temelju detaljne analize i interpretacije tekstualnih indicija koje je pripovjedač svjesno i namjerno ukomponirao u roman (vidi poglavlje 3.2.1).

<sup>15</sup> Primjeri: *oko jedanaeste ure, odmah istoga dana, treći dan iza ukopa, na dan vjenčanja, malo pred ponoći, sutradan, četvrti dan iza toga...*

<sup>16</sup> Primjeri: *jednoga jutra u kasnoj jeseni, jednoga vedroga zimskoga popodneva, jednom pod konac školske godine, u trećem razredu, sa svojom petom godinom, početkom rujna, sredinom ljeta...*



način pripovijedanja u sklopu kojeg se jednom pripovijeda ono što se događalo redovito, odnosno svaki dan, mjesec ili godinu. (usp. Grdešić 2015: 52–54)

### 3.2.1 Vremenska rekonstrukcija fabule

Za razliku od (glavnog) mjesta radnje, vrijeme radnje je pripovjedač namjerno ostavio neodređeno, što vidimo već u prvom poglavlju: „*U doba u koje naša pripovijest pada, bio je poglavicom ribara Andrija Dorčić.*“ (Novak 1964: 1), kao i u sedmom poglavlju romana: „*Nikakva zapravo svjedodžba nego prosto službena potvrda 'da je apsolvirani pravnik Tito Dorčić od... do... u ovom uredu kao prislušnik službovao'.*“ (Novak 1964: 54) Međutim, pripovjedač nam u romanu ipak nudi nekoliko tekstualnih indicija pomoću kojih možemo napraviti vremensku rekonstrukciju fabule, a samim time i odgonetnuti vrijeme radnje.

**Prva** takva **indicija** nalazi se u trećem poglavlju, a pružana nam je prilikom dijaloga između Andrije i Dabića: „*Eto već ima više godina što s hrvatske strane neki naši ljudi zahtijevaju odlučno izgradnju željeznice Karlovac – Senj da se gornja Krajina spoji s morem.*“ (Novak 1964: 14) Ta nam Dabićeva rečenica otkriva da je riječ o vremenskom periodu između 1852. do 1873. godine, odnosno od onda kada je jedan ugledni senjski trgovac<sup>17</sup> zatražio izgradnju željeznice od Karlovca do Senja, pa sve do trenutka kad je ipak bila izgrađena željeznica od Karlovca do Rijeke. (usp. Kolar: 249–257)

Nadalje, u četvrtom poglavlju nailazimo na **drugu** važnu **indiciju** koja je vezana uz Titovog profesora, Henrika Wolffa: „*Bio je godinu dana učenik mladoga učenjaka Haeckela koji je bio postigao profesorsku stolicu na sveučilištu u Jeni; otuda ga je poslalo ministarstvo na službovanje u senjsku gimnaziju.*“ (Novak 1964: 26) Ernst Haeckel je stvarna povijesna ličnost, a profesorsku stolicu u Jeni dobio je 1852. godine.<sup>18</sup> Ako je profesor Wolff godinu dana polazio Haeckelova predavanja na sveučilištu u Jeni, onda je u Senjskoj gimnaziji najranije mogao predavati u akademskoj godini 1853./1854. Tito je tada polazio sedmi razred<sup>19</sup> i imao

---

<sup>17</sup> Riječ je o A. Vranycanyju, trgovcu drva i vina, koji je 1852. godine zatražio da se izgradi „makar konjovozna željeznica od Karlovca do Senja“. (usp. Kolar 1999: 249)

<sup>18</sup> Ernst Haeckel je njemački znanstvenik koji je u Jeni predavao biologiju punih 53 godine, od 1862. pa sve do svoje mirovine 1909. godine. Kao istaknuti Darwinov sljedbenik, popularizirao je i njegovu teoriju evolucije putem prirodne selekcije, objavljen u čuvenom djelu *O podrijetlu vrsta* iz 1859. godine. Također, Haeckel je danas ostao zapamćen zbog toga što je skovao brojne prirodoznanstvene pojmove (npr. *ekologija*), te zbog formulacije *biogenetskog zakona*, odnosno tvrdnje da je *ontogeneza* (razvoj embrija) rekapitulacija *filogeneze* (razvoj vrste). (usp. Potts 1976: 544)

<sup>19</sup> Sedmi od ukupno osam gimnazijskih razreda, koji su se tada dijelili na četiri razreda niže i četiri razreda više gimnazije.

otprilike sedamnaest godina, a to saznajemo jer je u četvrtom razredu pučke škole<sup>20</sup> imao deset godina. (usp. Novak 1964: 11, 26)

Također, u petom poglavlju je Tito roditeljima ispričao jednu svoju anegdotu iz Beča, pomoću koje saznajemo i **treću indiciju**. Tito je navodno<sup>21</sup>, prilikom jedne šetnje u Schönbrunn, naišao na sina (austrijske) carice i (ugarske) kraljice<sup>22</sup>, što mu je u kratkom dijalogu otkrio njihov stražar: „*Ono dijete što ste ga poljubili to vam je naš presajjni prestolonasljednik, a ona gospođa iza grma što vam se prijazno smiješila, to je njezino carsko i kraljevsko veličanstvo...*“ (Novak 1964: 40) S obzirom na to da je ovdje opet riječ o stvarnim povijesnim ličnostima, vremenskom rekonstrukcijom Titova boravka u Beču možemo saznati i njihov identitet. Naime, poznato nam je da je Tito sa svojih otprilike osamnaest godina položio maturu na kraju osmog razreda gimnazije (1865. godine) te da je iste godine krenuo na studij u Beč, gdje je boravio ukupno četiri godine. Iz toga zaključujemo da se navedena anegdota s mladim prestolonasljednikom morala dogoditi između 1865. i 1869. godine, a s obzirom na to da ga Tito roditeljima opisuje kao otprilike petogodišnjeg dječaka, možemo precizirati da je ovdje riječ o Rudolfu, sinu austrijskog cara Franje Josipa I. i austrijske carice Elizabete, koji je rođen 1858. godine. Iz toga slijedi zaključak da se susret u Schönbrunn s prestolonasljednikom Austro-Ugarske Monarhije najvjerojatnije dogodio 1865. godine, tijekom Titove prve studijske godine.

U istom poglavlju, usred dijaloga između Andrije i Tita saznajemo i **četvrtu indiciju** koja nam pomaže pobliže odrediti vrijeme radnje. Nakon što je Tito proveo četiri godine u Beču i do Božića položio sve ispite, dobio je mjesto kao prislušnik kod sudbene oblasti u Senju, no tamo se zadržao samo nekoliko dana (najkasnije do konca siječnja). Naime, kada je upravitelj suda – major Kopetzky – shvatio koliko je Tito nesposoban radnik, natjerao ga je da samostalno podnese ostavku kako mu ne bi uništio reputaciju. Pritom Tito roditeljima nije rekao pravi razlog zašto će odstupiti od svog radnog mjesta, već je krivnju prebacio na „tvrđog“ Kopetzkyja, što će u konačnici potaknuti Andriju da ga pokuša „umekšati“ novčanicom od sto forinti. S obzirom na to da više nema ništa za izgubiti, Tito pristaje na očevu ideju, ali ga i

---

<sup>20</sup> Naziv za tadašnju četverogodišnju osnovnu školu.

<sup>21</sup> Moguće je da je Tito izmislio spomenutu anegdotu, što nam pripovjedač implicira odmah u drugom odlomku kada satirično prikazuje Lucijino prepričavanje Titovog događaja okolnim ženama: „*Zato je njezino uvjerenje prelazilo sugestijom na žene koje su je slušale, i one su također bezuvjetno vjerovali kao što i sama Lucija da se to Titu zaista dogodilo.*“ (Novak 1964: 40)

<sup>22</sup> Njezina krunidba održana je nakon sklapanja Austro-ugarske nagodbe 8. lipnja 1867. godine, stoga se ovdje Novak vjerojatno zabunio (tada još nije imala titulu kraljice), a ako se nije u tome, onda se zabunio u godini rođenja njihova sina Rudolfa (1865. godine Rudolf je imao sedam, a ne pet godina).

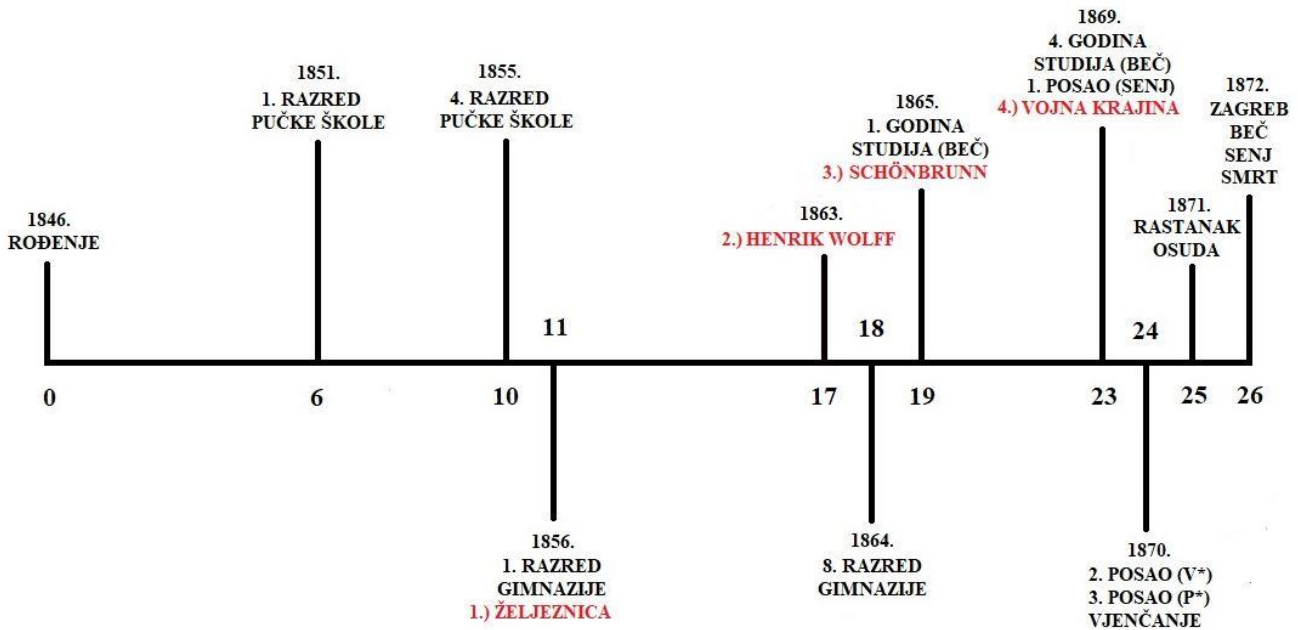
upozorava da bi njegova reakcija mola biti poprilično negativna. Ustrajnog Andriju ni to ne obeshrabruje, a Tita tješi da postoje i druge opcije zaposlenja – one izvan grada Senja: „*Pak što? (...) Ići ćeš u službu u građansku Hrvatsku, a dotle imaš, hvala bogu, na čem biti. Nijesmo bogataši, ali ne trebamo ni tuđe milosti.*“ (Novak 1964: 41) Kako je građanska Hrvatska naziv za onaj dio Hrvatske koji nije spadao pod Vojnu krajinu, ta nam Andrijina rečenica govori da je riječ je o vremenskom periodu do 1871. godine, kada je Senj još bio dio Vojne krajine.<sup>23</sup>

Kako nam pripovjedač otkriva da je Tito u četvrtom razredu pučke škole (1855. godine) imao **deset godina** (drugo poglavlje) te kako su se zagovori za izgradnju željeznice Karlovac-Senj spominjali tijekom ljeta (nakon što je Tito završio četvrti razred), možemo zaključiti da je preko zime navršio i **jedanaest godina** (treće poglavlje) te na jesen upisao prvi razred gimnazije (1856. godine). Ako je u prvome razredu gimnazije (1856. godine) imao jedanaest godina, onda je u sedmome razredu gimnazije, kada mu je počeo predavati profesor Henrik Wolff (1863. godine), morao imati **sedamnaest**, a nakon svršetka gimnazije (1865. godine) **devetnaest godina** (četvrto poglavlje). Tito je iste godine položio maturu i krenuo na jesen u Beč na studij prava, kojeg je završio 1869. godine (nakon četiri godine studiranja), da bi se do Božića iste godine zaposlio u Senju (peto poglavlje). U Senju je nakon par dana rada, početkom siječnja 1870. godine, s navršenih **dvadeset i četiri godine** dobio otkaz i već koncem veljače dobio novo radno mjesto kao sudski prislušnik kod županijskog suda u \*V (sedmo poglavlje). Na tom je poslu upoznao i Reginu, a već na jesen iste godine bili su oženjeni (deveto poglavlje). Samo dva mjeseca iza vjenčanja (1871. godine), Tito s navršenih **dvadeset i pet godina** skida masku i izlazi iz svoje uloge, a Regina shvaća prevaru i traži distancu (deseto poglavlje). Početkom proljeća iste godine Puhovec umire i Regina napušta Tita. Ona se iz grada P\* (gdje su zajedno živjeli od kada su se vjenčali) seli u Gradac, a Tito ostaje sam u njihovoj zajedničkoj kući (gdje počinje fizički i psihički propadati). Na kraju jeseni 1871. godine slijedi i osuda Jovana Dulapića te njegovo smaknuće (jedanaesto poglavlje), a nakon pobune javnosti zbog kardinalne greške, Tito je kao državni odvjetnik bio primoran napustiti grad P\*. Tijekom zime ulazi u **dvadeset i šestu godinu** života (1872. godina) i odlazi u Zagreb na liječenje zbog ovisnosti o alkoholu i morfiju, a potom i na odjel za psihijatriju u Beč (gdje je podmićivanjem osoblja ipak dolazio do spomenutih supstanci i potencirao svoje halucinacije). Na proljeće se vratio roditeljima u Senj (dvanaesto poglavlje), gdje je nakon nekoliko mjeseci potpuno izgubio razum i jednog ljetnog dana skončao svoj život u moru.

---

<sup>23</sup> Senj je 1871. godine vraćen Bansknoj (građanskoj) Hrvatskoj. (usp. Novak 2003: 258)

Iz prethodne analize biografskih podataka slijedi zaključak da je Tito Dorčić – kao fikcionalni književni lik – vrlo vjerojatno rođen u siječnju<sup>24</sup> 1864. godine, a umro je tijekom ljeta 1872. godine, s navršenih dvadeset i šest godina života. Za bolju preglednost navedenih zaključaka, u nastavku se nalazi i vremenska crta, odnosno grafički prikaz njegovih biografskih podataka.



Slika 1. Vremenska crta Titovih biografskih podataka

Posrijedi je grafički prikaz Titovog života od njegovog rođenja 1846. godine pa sve do smrti 1872. godine. Crnom bojom označeni su važniji životni događaji, pretpostavljene godine i tadašnja njegova starost, dok su crvenom bojom označene i četiri tekstualne indicije bez kojih vremenska rekonstrukcija fabule zapravo ne bi ni bila moguća.

### 3.3 Izravna definicija i neizravna prezentacija likova

Pozivajući se na teoriju karakterizacije Josepha Ewena, Rimon-Kennan dijeli izravnu definiciju od neizravne prezentacije likova. Pritom **izravna definicija** podrazumijeva pripovjedačevo navođenje svojstva likova pomoću pridjeva ili imenica, dok **neizravna prezentacija** podrazumijeva različite načine na koje pripovjedač pokušava prikazati njihova

<sup>24</sup> Pripovjedač nam već na samom početku romana otkriva da je Tito rođen u siječnju, kada je puhala „ljuta januarska bura“. (usp. Novak 1964: 3)

svojstva bez da ih imenuje, a mi kao čitatelji moramo sami zaključiti o kojim se osobinama radi. (usp. Grdešić 2015: 68)

Kada je riječ o njegovoj uočljivosti, prikriveni pripovjedač – za razliku od otkrivenog pripovjedača – daje prednost neizravnoj prezentaciji likova, odnosno karakterizaciji likova putem njihove radnje, govora, izgleda i okoline. U sklopu toga, Rimon-Kenan dijeli radnju likova u dvije kategorije: rutinske i nerutinske radnje. Pritom **nerutinske radnje** predstavljaju jednokratne, iznimne činove koji često označuju neku prekretnicu u njihovom životu, dok **rutinske radnje** označuju njihove navike, odnosno činove koji se ponavljaju svakog dana, tjedna, mjeseca ili godine. Tako i kod *Tita Dorčića* nailazimo na nekoliko nerutinskih radnji, od kojih najvažniju prekretnicu u njegovome životu predstavlja osuda nedužnog seljaka – Jovana Dulapića – na smrtnu kaznu:

Od toga događaja bio je jedini glavni i jasni osjećaj Titova duševnoga života – strah, strah uvećan vjerovanjem u mistične strane religije pomiješane s predsudama što oživljuju do zgoljnih činjenica sve bajke pučke fantazije. U toj **religioznosti polukulturnoga čovjeka** vidio je u onoj službenoj zabludi tek čin radi kojega mora da ga progona duh čovjeka koji je njegovom sukrivnjom pravedan završio sramotnom smrću na vješalima. (Novak 1964: 103)

Ovaj odlomak nalazi se na kraju jedanaestog poglavlja, a autor/pripovjedač<sup>25</sup> ga je čak i grafički odvojio od ostatka sižea tako da je iznad njega umetnuo red bjeline i red s točkama. Ipak, posrijedi je događaj koji će zauvijek obilježiti Tita, događaj zbog kojeg će njegov život poprimiti sasvim drugačija obilježja, pretvorivši se u naglo silaznu putanju. Iako je ovdje prvotno bila riječ o nerutinskoj radnji koja predstavlja sredstvo neizravne prezentacije, u navedenom ulomku istovremeno nailazimo i na izravnu definiciju lika. Pripovjedač je ovdje vrlo uočljiv jer izravno navodi njegova svojstva pridjevima i imenicama, a prisutan je i komentar (šesti stupanj uočljivosti) koji uključuje njegovu interpretaciju, vrijednosni sud i generalizaciju. Naime, on tvrdi da je Titov strah uvećan mističnom stranom religije i predrasudama (Tito se boji da će ga iz osvete progoniti duh Jovana Dulapića) pa ga naziva polukulturnim čovjekom. U istom poglavlju nailazimo i na mnoge druge izravne definicije protagonista, koje isto tako sadrže oštre komentare pripovjedača. Jednom prilikom ga i u istoj rečenici naziva beščutnim, taštım, sebeljubivım i malenım čovjekom: *I ta beščutnost dolazila*

---

<sup>25</sup> U pitanju je *paratekst* koji se jednako tako može pripisati autoru kao i pripovjedaču.

*je od taštine i sebeljublja malenoga čovjeka, koji se ćutio nedoraslim za mjesto na koje ga je postavio slučaj.* (Novak 1964: 97)

Osim nerutinskih radnji, u romanu nalazimo i brojne rutinske radnje likova koje isto tako služe kao sredstvo njihove neizravne prezentacije, odnosno metaforičke karakterizacije. Tako je najtipičniji primjer Titove rutinske radnje ujedno i njegov životni poziv – ribolov:

Ni grožnje ni obećanja nijesu mogla da odvrate maloga Tita od mora i ribarije. Živio je s ribarima kao da je član njihove družbe; kad nije lovio udicom ili vršom, pomagao im je izvlačiti mrežu, motati u kolut izvučeno uže i privesti od jednoga kraja k drugomu ribarsku barku. (Novak 1964: 10)

Ta je navika za Tita bila ujedno i potreba, što saznajemo u petom poglavlju kada radi studija boravi otuđujućem urbanom ambijentu Beča – velegradu u koji je bačen protiv svoje volje. Naime, u obilju tamošnje kulturne ponude, Tita je zanimao jedino akvarij s morskim životinjama u zoološkom vrtu:

U satove o kojima je iz iskustva znao da je najmanje posjetnika, sjeo bi pred akvarij i gledao – gledao u vodu bez umora, bez kraja. A pri tom ne bi mislio ništa, upravo ništa. Sav njegov duševni život kao da bi se također salio u nešto što je također bilo akvarij u kojem se vjerno ponavljao svaki kret života što je bio pred njegovim očima. A taj osjećaj bio je izoliran preugodnim osjećajem zaboravi za sve drugo što je postojalo na svijetu... (Novak 1964: 34)

Iz navedenog ulomka možemo zaključiti da akvarij za Tita predstavlja zamjenu za njegov prirodni zavičaj, malu oazu spokoja kojoj se redovito vraća kako bi se – barem u tim trenucima – osjećao sretno i ispunjeno. (usp. Nemeč 2010: 68) Njegova sreća kulminira na obali bečkog ribnjaka, kada jednom prilikom u potpunoj ekstazi drži netom ulovljenu ribu, povećeg šarana:

Bio je sav zanesen i kao elektriziran njezinim jakim trzajima; s izražajem potpune zaboravnosti motrio je njezino teško, očajno disanje, sjaj malenih očiju, drhtanje peraja i prelijevanje svjetla u sjajnim plohamo po njezinom ljuskavom tijelu. Bilo mu je na časak kao da se stvorio na žalu pred rodnom kućom... A onda se kao osvijestio i bacio ribu u vodu. U sebi je osjećao ugodnu lakoću nakon ispunjene strastvene želje. (Novak 1964: 35)

Spomenutu ribu je Tito ulovio ilegalno, što nam govori da je spreman prekršiti i zakon kako bi ispunio svoju nesavladivu strastvenu želju. U ovom ulomku prisutan je i opis njegove

zanesenosti ulovljenom ribom – zanesenosti koja nalikuje seksualnom uzbuđenju i njezinoj kulminaciji. Pomnim odabirom riječi, pripovjedač ovdje ciljano povlači paralelu s urođenim reproduktivnim nagonom kako bi dokazao naturalističku tvrdnju da ljudima upravljaju surove strasti kojima se ne mogu razumski oduprijeti.

Nadalje, u kontekstu neizravne prezentacije likova putem njihove rutinske radnje, možemo zamijetiti i njezinu poveznicu s neizravnom prezentacijom putem njihove okoline, odnosno njihovog fizičkog, kao i ljudskog okruženja:

Ali iza šetnje redovno bi se zavukao u Rikinu konobu. Taman prostor pun zapaha od izgorjele masti ili ulja, briskola s ribarima i s mesarima jednako mu je prijala kao što neprekidna i vazda ista psovka Rikina na služinče ili na koju susjedu. Na njezin nazalni ton naviknuo se, kao što se drugi navikne na svagdašnje slušanje glazbe. (Novak 1964: 36)

Ovim nam ulomkom pripovjedač pokušava prikazati (ne)kulturu društva u kojem se Tito kreće u svoje slobodno vrijeme. Kasnije ističe da se jedino u takvome okruženju osjećao uklopljeno, dok u „(...) *sve ono drugo nije nikada pristajao jezgrom svoje duše.*“ (usp. Novak 1964: 37). Pritom misli na gimnaziju, fakultet, sudski ured, ali i na cjelokupno „visoko“ društvo s kojim se nikada nije uspio identificirati. Također, u sedmom je poglavlju detaljnije problematiziran odnos između visoke i niske kulture, prilikom čega je u radnju uvedena i ugledna obitelj Puhovec. Kada je Regina svirala glasovir „*Slatki i nježni zvuči Mozartovih harmonija strujili su po sobi ispunjujući je radosnim osjećajem spokojne duše koja ima snage da sa svijetlim optimizmom poima svijet i oslađuje njime vlastiti život (...)*“ pripovjedač je iskoristio priliku da istakne Titovo nerazumijevanje klasične glazbe: „*Zvuči glasovira udarali su mu monotono u uho bez razumijevanja i osjećanja.*“ (usp. Novak 1964: 63) Osim glazbe, Titu se nisu svidjele ni kazališne predstave, a dok Regina uživala u čitanju Goetheovog *Fausta*, on ga je – zijevnuvši – nazvao dosadnim štivom. U težnji da naglasi sve njegove nedostatke, pripovjedač je Titu (kao reprezentativnome karakteru malograđanskoga hrvatskoga društva) suprotstavio dijametralno oprečan karakter Regine (reprezentativan karakter idealnoga hrvatskoga društva). Iako je oba karaktera izgradio na temelju načela tipičnosti i individualnosti, zbog hiperbolizacije Titovih mana i Regininih vrlina, iznevjerio je načelo njihove uvjerljivosti. (usp. Flaker 1976: 157)

## 4 Pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova

U svojoj trodijelnoj tipologiji pripovjednih tehnika za prikaz svijesti likova, Dorrit Cohn uz verbalni aspekt uključuje i neverbalni aspekt svijesti, ističući tako problematičan odnos između govora i misli likova. Pritom razlikuje pripovjednu tehniku *psihonaracije*, pripovjednu tehniku *citiranog unutarnjeg monologa* i pripovjednu tehniku *pripovijedanog monologa*. (usp. Grdešić 2015: 160) **Psihonaracija** podrazumijeva pripovijedanje, odnosno prepričavanje misli i osjećaja likova u obliku koji je analogan indirektnom, odnosno neupravnom govoru te ne ovisi isključivo o verbalnom materijalu. S takvom se pripovjednom tehnikom može prepričati i vizualni sadržaj svijesti poput snova, halucinacija i raznoraznih fantazija, a ponekad čak i onakvih sadržaja kojih ni sâm lik nije svjestan. (usp. Grdešić 2015: 160–161) S druge strane, **citirani unutarnji monolog** ovisi isključivo o verbalnom materijalu jer podrazumijeva izravno navođenje misli likova, uvijek u prvom licu te najčešće u prezentu. Takva pripovjedna tehnika analogna je upravnom govoru, a najčešće ju možemo prepoznati po navodnicima koji se nalaze na početku i na kraju monologa, iako se ponekad može pojaviti i u neoznačenom obliku. (usp. Grdešić 2015: 161) Naposljetku, **pripovijedani monolog**<sup>26</sup> je pripovjedna tehnika koja se nalazi između psihonaracije i citiranog unutarnjeg monologa, a karakterizira ju prezentacija svijesti likova u trećem licu kao u psihonaraciji, ali bez glagola mišljenja i osjećanja. Takvu pripovjednu tehniku, kojom dominira način izražavanja likova umjesto načina izražavanja pripovjedača, obično možemo prepoznati i po čestim upitnim i uskličnim rečenicama koje ukazuju na povišene emocije. (Grdešić 2015: 161)

### 4.1 Psihonaracija

Uzevši u obzir sve tri pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova, možemo primijetiti da u romanu *Tito Dorčić* većinom prevladava psihonaracija, pripovjedna tehnika koja pripovjedaču osigurava najviši stupanj kontrole, ali zato i najveći stupanj njegove uočljivosti kada prikazuje unutrašnji svijet likova. Ovdje je važno napomenuti da pripovjedač može posegnuti za većim stupnjem kontrole i prepričati misli i osjećaje likova svojim jezikom, odnosno izvana, a može posegnuti i za manjim stupnjem kontrole te ih prepričati njihovim jezikom, iznutra. Tako Dorrit Cohn prema stupnju kontrole pripovjedača razlikuje *konsonantnu*

---

<sup>26</sup> Pripovijedani monolog je u teoriji književnosti poznat i pod nazivom slobodni neupravni govor, što odgovara francuskom općepoznatom i uvriježenom stilističkom terminu *style indirect libre*, kao i njemačkom terminu *erlebte Rede*. (Grdešić 2015: 188)



i *disonantnu* psihonaraciju. Pritom **konsonantna** psihonaracija podrazumijeva prikrivenog, nenametljivog pripovjedača koji se prilagođava perspektivi likova te im daje dosta prostora da misle vlastitim jezikom, suzdržavajući se pritom od komentara. Takav se pripovjedač, pomno osluškajući promjene u raspoloženjima svojih likova, ponaša poput kameleona, bez potrebe za superiornim stavom i ironičnim odmakom. S druge strane, **disonantna** psihonaracija podrazumijeva otkrivenog, nametljivog pripovjedača koji se nalazi u superiornom položaju prema likovima čije misli i osjećaje prepričava svojim jezikom, ne suzdržavajući se pritom od komentara. (usp. Grdešić 2015: 162–167) Tako u ovome romanu, pored načelno konsonantne psihonaracije, možemo uočiti i disonantne trenutke:

Svjesno nije nikada ni sam pred sobom priznavao duševnu premoć svojih kolega u uredu. Tome je na putu bila i njegova taština i njegova niska inteligencija. Ali u dubini duše osjećao je nuždu da treba vanjske pomoći ako hoće da dođe do cilja kojemu drugi idu stalnim i mirnim korakom vođeni svojim sposobnostima i znanjem. Tome osjećaju nije nikada dozvolio da se jasno pojavi u svjetlu svijesti – ni pred samim sobom... (Novak 1964: 60)

Da je u ovome ulomku riječ o disonantnoj psihonaraciji, potvrđuje nam i pripovjedačeva – izrazito uočljiva – superiornost kojom se pokušava distancirati od protagonista, lika prema kojem očigledno ne gaji pozitivne osjećaje. To nam dokazuje i njegov oštar komentar (šesti stupanj uočljivosti) o Titovoj taštini, niskoj inteligenciji te manjku znanja i sposobnosti koje on – za razliku od njegovih kolega – ne posjeduje. Osim toga, u ovome je ulomku istodobno prisutna i pripovjedačeva izravna definicija lika, vrsta karakterizacije koja se modernizmu pokušavala zamijeniti neizravnom prezentacijom. Naime, izravna definicija lika podrazumijeva otkrivenog pripovjedača koji se ne libi izravno navesti njegova svojstva pomoću pridjeva i imenica, pružajući nam tako gotovu informaciju o njegovom karakteru. Takva karakterizacija nerijetko uključuje i interpretaciju njegova ponašanja, kao i – često problematičan – vrijednosni sud, što se onda odražava i na cjelokupnu društvenu skupinu kojoj lik pripada. (usp. Grdešić 2015: 68, 108–110) Još jedna bitna stavka ovdje je pripovjedačev uvid u Titovu podsvijest, odnosno njegovu **subverbalnu razinu**, koju očigledno može prikazati isključivo vlastitim jezikom. Ipak, pripovjedač nam ovdje pruža informacije o onome što lik nije ni znao da misli, stoga je svojim znanjem vidno nadređen liku, a samim time i vrlo uočljiv (peti stupanj uočljivosti). Osim uvida u njegovu podsvijest, pripovjedač nam uz pomoć psihonaracije daje i uvid u Titovu **neverbalnu razinu** svijesti:

Svaki čas javljali su se iz tihih soba neki glasovi od kojih bi se stresao; strašno izmrcvarene slike nekih nepoznatih ljudi dolazile su mu pred zatvorene oči, a kad bi – bog zna kako je na to došao prvi put – pomislio da je negdje u njegovim sobama mrtvac, počutio bi odmah intenzivni miris voštanih svijeća i neugodan vonj mrtvacu koji se počeo rastvarati. (Novak 1964: 94)

Kako bi upozorio na progresivnu degradaciju Titovog psihološkog zdravlja, pripovjedač postepeno uvodi sve više psihotičnih simptoma. Tako ovaj ulomak naznačuje početak auditivnih, vizualnih, olfaktivnih, a kasnije i taktilnih halucinacija. S obzirom na to da se ovdje radi o desetom poglavlju, primjetan je i svojevrsan nagovještaj budućih događaja. Naime, Tito će tek u jedanaestom poglavlju osuditi nevinog čovjeka na smrt, što će i u konačnici (zbog utjecaja grižnje savjesti) biti uzrokom neprestano ponavljajućih halucinacija koje će ga pratiti sve do vlastite smrti. Također, psihonaracija se upotrebljava i onda kada likovi nisu u mogućnosti verbalizirati određene misli, što zbog utjecaja droge, što zbog psihološkog poremećaja, a ponekad i zbog niskih kognitivnih ili introspektivnih sposobnosti:

A ovaj čas, omamljen vinom, osjećao je da ta ljubav budi i u njemu nešto iz čega postaje pjesma. Ali kao da su krasne riječi i stihovi pjesme ostali sapeti ondje gdje ih je čutio da se rađaju; on je ponovno širio ruke i uzbuđivao na neke uzvišene osjećaje samoga sebe izgovarajući osobitim glasom samo početak te pjesme: – Regina... Regina! (Novak 1964: 75)

U ovome se ulomku pripovjedač referira na sedmo poglavlje kada je, prilikom jednog razgovora, Regina rekla Titu da zaljubljeni ljudi pišu pjesme. Prikazan je trenutak njegovog ushićenja kada (među ostalom i zbog obilne konzumacije alkohola) nije bio u stanju artikulirati svoje misli, a pomnim odabirom riječi nas pripovjedač ovdje navodi i na zaključak da Tito zapravo nema kognitivnih sposobnosti da sastavi pjesmu, odnosno da stvori umjetničko djelo. Nadalje, spomenuti su i uzvišeni osjećaji (duhovna ljubav), koji stoje u direktnoj opoziciji s njegovom neposredno prije spomenutom požudom (tjelesna ljubav). Ovdje saznajemo da Tito ne razlikuje tjelesnu od duhovne ljubavi, što upućuje i na manjak introspektivnih sposobnosti. To se vidi i na **predverbalnoj razini** njegove svijesti kada pripovjedač koristi neodređene zamjenice „nešto“ i „neke“, umjesto da imenuje konkretne pojmove. Drugim riječima, osim što ih ne može razlikovati, Tito svoje osjećaje ne može niti imenovati, dok u petom, osmom i desetom poglavlju saznajemo da ove „uzvišene osjećaje“ ne može čak niti razviti.

Pripovjedač ponekad poseže i za onim što Dorrit Cohn naziva **psihoanalogijama**, to jest usporedbama ili metaforama čija je primarna funkcija predočiti misli i osjećaje likova koje je teško ili nemoguće verbalizirati, iako se nerijetko koriste i kako bi narušile čitateljevo očekivanje, odnosno automatsku percepciju neke misli ili osjećaja koji bi inače možda ostao banalan. (usp. Grdešić 2015: 167) Najbolji primjer toga je Titova borba sa zahtjevnim gradivom na sveučilištu, koje mu je izazivalo velike teškoće prilikom spremanja za ispit. Mučile su ga kompleksne definicije, njihove duge i složene rečenice pune apstraktnih imenica, čiji smisao nije mogao dokučiti niti nakon što bi ih pročitao nekoliko puta:

O tim bi mjestima pomišljao kao da su to prolazi zaštićeni gustim prepletom željeznih žica s bodljikama kojima je bio zaštićen pristup na zabranjena mjesta u parkovima. Da pokuša prodrijeti kroza njih, ne bi uspio; izmorio bi se i iskrvario uzalud. Zato bi se odrekao pokušaja da u njih prodre razumom, pa bi ih čitao dotle dok ne bi ostali u njegovoj memoriji otisnuti kao u knjizi... (Novak 1964: 33)

Nešto slično ovoj analogiji s bodljikavim žicama vidimo i u primjeru gdje pripovjedač uspoređuje Titov doživljaj školske dužnosti s golemom i mračnom pustoši punom oštrog trnja i kamenja, kroz koju ga profesori tjeraju bosonoga:

Tad bi nehotice morao da razmišlja o očevom uvjerenju, a školska dužnost pričinila bi mu se kao nedogledna, mračna i skroz neprijazna pustoš oštrog trnja i kamenja. Profesori su bili gončine koji su ga bosonoga tjerovali preko tog golemog, nepoznatog prostora otkinuvši ga od slobodnoga i slatkoga života na moru i na žalu pred rođenom kućom... (Novak 1964: 20)

## **4.2 Citirani unutarnji monolog**

Za razliku od psihonaracije, pripovjedne tehnike koju karakterizira neupravni govor, citirani unutarnji monolog pripovjedna je tehnika koju karakterizira upravni govor. Sastoji se od dvije rečenice; prve koja objašnjava tko i kako misli, te druge koja izravno navodi samu misao. Ta prva rečenica zapravo je neka je vrsta uvodne formulacije koja, zajedno s grafičkim znakovima poput navodnika ili crtice, narušava tekstualni kontinuitet tako da dijeli pripovjedačev diskurz (narativni kontekst) od diskurza lika (narativni tekst). Ako se nalazi prije citiranog unutarnjeg monologa, ona obično završava dvotočkom, a ako se nalazi usred ili iza njega, ona je omeđena crticama. (usp. Grdešić 2015: 172, 176)

Bitno je i spomenuti da se citirani monolog do sredine 19. stoljeća izgovarao naglas, i to s pojačanim tonom kao u drami. Likovi su izvikivali svoje misli u javnosti, mumljali sebi u bradu ili pak razgovarali sami sa sobom u privatnosti svoje sobe. Premda su obično bile izrečene u trenucima visoke emocionalne uzbuđenosti, njihove su misli uvijek pratile neki uredan logički slijed, a bile su oblikovane i u sintaktički pravilne rečenice. (usp. Grdešić 2015: 173)

Jedan takav primjer nalazimo u jedanaestom poglavlju kada je Tito, istu večer nakon smaknuća nedužnog seljaka Jovana Dulapića, shvatio da je počinio pogrešku. Nakon prve ispijene boce vina, u njemu se javlja osjećaj krivnje, kao i želja da zaboravi cijeli tok istrage, svoju optužnicu, braniteljevu obranu, a osobito neugodni prizor kada je osuđenik stajao pod vješalima. Ljutio se na branitelja jer se na kraju površno osvrnuo na njegovu repliku, ljutio se na suce jer su mlitavo prihvatili njegovu optužbu umjesto da su uvažili i obranu, ali najviše od svega – ljutio se na sebe jer je iz sebičnih razloga nevinog čovjeka predložio na smrtnu kaznu.<sup>27</sup> Još relativno trijezan, ali vidno uzrujan, u sebi je bezglasnim citiranim unutarnjim monologom ponavljao jedno te ista pitanja: pitao se zašto je uopće podigao optužnicu bez čvrsta uvjerenja o krivnji, zašto se toliko trudio dokazati tu krivnju i zašto je, unatoč razumnih argumenata obrane, toliko zapeo za ideju njegova smaknuća. Međutim, situacija se mijenja nakon što je Tito dovršio prvu polovicu druge boce pa je svoje misli, u ugodnom opojnom stanju, krenuo izgovarati naglas:

– Ja mu nijesam sudio – govorio je hladnim mirom sebi – nego sud... Ubio je Iliju, dašto da ga je ubio... A uzmimo da je obješen i prav, pa recimo iskreno između ova četiri zida: Što je za život jednoga mizernoga, intelektualno zaostalog a nemoralom zaraženoga čovjeka? Kakove žrtve proždre rat? Tko da toliko misli na nekoga seljaka... (Novak 1964: 102)

Citirani monolog je ovdje jasno naznačen crticama, oblikovan gramatički pravilnim rečenicama i najavljen rečenicom objašnjenja „govorio je hladnim mirom u sebi“, koja specificira da je riječ o naglas izgovorenim mislima. Međutim, s obzirom na to da se Tito ovdje nalazi u alkoholiziranom stanju, ovaj citirani monolog i dalje odaje dojam realističnosti, jer nije rijetkost da u takvom stanju ljudi obično i naglas izgovaraju svoje misli. Štoviše, bilo bi nerealistično da

---

<sup>27</sup> Tito se osjećao posramljenim i izbačenim iz uglednih krugova jer ga je ostavila žena, stoga se, da se izvuče iz poniženja, htio pokazati strašnim i moćnim. Maštao je o strahopoštovanju kojeg bi uživao kad bi se pročulo da odlučuje o životu i smrti, a bojao se da bi ljudi smatrali, ukoliko ne bi predložio smrtnu kaznu, da to nije učinio iz straha ili nemoći.

se njegovo ponašanje uopće nije promijenilo, odnosno da alkohol na njega nije izvršio nikakav utjecaj.

Od sredine 19. stoljeća, monolog se postepeno počeo stišavati. To se najbolje može zamijetiti u situacijama kada se likovi nalaze među ljudima i razgovaraju s njima. Njihove se misli tada citiraju kako bi se naglasila razlika između onoga što govore (dijalog) i onoga što zapravo misle (monolog). (usp. Grdešić 2015: 174) Tako se tehnikom citiranog unutarnjeg monologa pripovjedač u *Titu Dorčiću* ponekad služi i da bi prikazao licemjerje određenih likova:

– Željan rada? – omjerio ga je svojim pronicavim okom Puhovec. A Titu je rekao nestrpljivo: – Pa dobro, kad želite, a vi započnite odmah sutra ili, ako hoćete, baš i danas... – A u sebi je pomislio o Titu: – Štreber! (Novak 1964: 54)

U ovome je ulomku prikazana situacija kada se Tito, doputovavši iz Senja u grad V\*, došao predstaviti Puhovcu u njegovom uredu. Puhovec mu je objasnio da ima još pet slobodnih dana prije početka službe, predloživši mu da se za to vrijeme odmori od puta i upozna s mjestom. Međutim, Tito se odlučio pokazati radišnim čovjekom, inzistirajući na tome da odmah krene s radom.<sup>28</sup> Uz prvotnu zbuđenost i propitivanje njegove neuobičajene želje za prijevremenim radom, Puhovec je u konačnici pristao na njegov zahtjev i nadodao primjerenu opasku u formi retoričkog pitanja: „Željan rada?“, čije značenje implicira pozitivne konotacije, dok je zapravo iza toga krio neprimjerenu misao koja implicira negativne konotacije: „Štreber!“.

Nadalje, nakon stišavanja monologa likova kada su se nalazili u društvu drugih ljudi, uslijedilo je i njegovo stišavanje kada su bili sami. Kako je bezglasni citirani unutarnji monolog polagano postao normom, likovi su prestali izgovarati svoje misli naglas i počeli razmišljati „u sebi“, a time su njihova emocionalna stanja krenula dolaziti do izražaja i bez dramskih elemenata. Tako i u *Titu Dorčiću* nailazimo na brojne citirane unutarnje monologe u situacijama kada su likovi (iz čijih gledišta u tim trenucima „slušamo“ priču) potpuno sami.

U 20. stoljeću normom postaje i neoznačeni unutarnji monolog, odnosno napuštanje grafičkih znakova poput navodnika ili crtice. Ponekad čak i izostaje uvodna formulacija koja objašnjava tko i kako misli, pa se u tako stvorenom tekstualnom kontinuitetu pripovjedačev diskurz na prvi pogled ne može ni odijeliti od diskurza lika. Osim toga, monolog postaje sve neuredniji, a samim time i zahtjevniji za čitanje. Čitatelji se sve više moraju boriti sa sintaktički

---

<sup>28</sup> Kasnije se pokazalo da je to jedna od njegovih brojnih strategija za prikrivanje vlastitih intelektualnih nedostataka, što ga u konačnici i gotovo uvijek dovodi do ostvarenja zacrtanih ciljeva.

nepravilnim i fragmentarnim rečenicama u kojima se redovito izostavljaju pojedine vrste riječi ili interpunkcijski znakovi, a upravo zbog te svoje formalne eksperimentalnosti, citirani unutarnji monolog postao je i svojevrsnim simbolom modernističke proze. Shodno tome ga se često (ali i pogrešno) izjednačava s modernističkom pripovjednom tehnikom *struje svijesti*<sup>29</sup>, iako je on samo jedna njezina formalna realizacija, isto tako obilježena prikazom svijesti likova u prvom licu i prezentu.

Još jedna bitna stavka citiranog unutarnjeg monologa je pripovjedni kontekst kojim je on omeđen. Naime, kada je posrijedi pripovjedni tekst u trećem licu, likovi su uvijek više ili manje podređeni načinu na koji ih pripovjedač predstavlja. Prema tome, ako pripovjedač ima pozitivan stav prema liku, tada će i kontekst u kojem se pojavljuje monolog lika biti obilježen simpatijom, no ako pripovjedač ima negativan stav prema liku, tada će i kontekst u kojem se pojavljuje monolog lika biti obilježen antipatijom, što u konačnici ukazuje na pripovjedačevu potrebu da se distancira od lika. (usp. Grdešić 2015: 179) Shodno tome, u *Titu Dorčiću* nije teško zamijetiti pripovjedačevu nenaklonost prema Andriji, Luciji i Titu, kao ni njegov ironičan ton kada ciljano uprizoruje njihove pogreške i zablude.

### 4.3 Pripovijedani monolog

Dok psihonaraciju lako prepoznamo po glagolima mišljenja i osjećanja, a citirani unutarnji monolog po prvom licu, u pripovijedanom monologu izostaje i jedno i drugo. U njemu pripovjedač prenosi svijest lika u istom licu u kojem pripovijeda i radnju, stoga ga je ponekad teško sa sigurnošću identificirati, odnosno izdvojiti iz narativnog konteksta. Također, često nije moguće jednoznačno utvrditi pripada li pripovijedani monolog diskurzu lika ili diskurzu pripovjedača te radi li se o jednom ili o dvama glasovima, no ta nemogućnost utvrđivanja je u principu i načelo njegova funkcioniranja. (usp. Grdešić 2015: 187)

Premda se kolijevkom pripovijedanog monologa obično smatra kanonski roman Gustavea Flauberta iz 1857. godine – *Gospođa Bovary*, početak njegove uporabe možemo zamijetiti već kod drugog izdanja isto tako kanonskog romana Jane Austen iz 1813. godine – *Razum i osjećaji*. Austen je transformirala epistolarni roman tako da je pripovijedanje u prvom licu zamijenila klasičnim autorskim pripovijedanjem u trećem licu, čime je otvorila put

---

<sup>29</sup> Struja svijesti je termin koji se odnosi na sadržajnu, a ne na formalnu odrednicu pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova. Isto tako, ona se ne odnosi isključivo na verbalan sadržaj svijesti (poput citiranog unutarnjeg monologa), već je u stanju prikazati i ostale – u prvom redu vizualne – sadržaje uma (poput psihonaracije). (usp. Grdešić 2015: 180–183)

pripovijedanom monologu. S druge strane, Flaubert je pomoću pripovijedanog monologa preobrazio tog nametljivog pripovjedača u impersonalnog, a kasnije se zbog Henryja Jamesa, Jamesa Joycea i Virginije Woolf pripovijedani monolog počeo izjednačavati i s personalnom naracijom<sup>30</sup>. (usp. Grdešić 2015: 189–190)

Iako pripovijedani monolog podrazumijeva prezentaciju svijesti lika u trećem licu, pripovjedač se ne služi vlastitim jezikom kako bi se izrazio, već reproducira mentalni jezik lika. Rečenice, dakle, zvuče kao da su dio junakovih misli, stoga možemo zaključiti da je primarna funkcija takve pripovjedne tehnike smanjenje udaljenosti između pripovjedača i lika. (usp. Grdešić 2015: 187) Također, svijest lika nije do kraja verbalizirana, već se nalazi u difuznoj fazi koja prethodi gotovoj, zaokruženoj misli. (usp. Grdešić 2015: 186) Ta difuznija faza podrazumijeva česte upitne i usklične rečenice, koje su ujedno i znak junakovih povišenih emocija. Jedan takav primjer nalazimo u četvrtom poglavlju usred dijaloga između Andrije i ravnatelja Sabljaka:

Ravnatelj je isprčio usne i vrtio glavom: – Ne činite toga... on vam nije za školu... Kakve su to besjede? – zabezeknuo se Andrija. – Čuje li dobro? Tito da nije za školu? I tako sudi ravnatelj škole sad pošto je Tito donio kući osam svjedodžaba prvoga reda! Što to znači? – Zadrhtale su mu usne, grka sumnja stisnula mu srce: – Kako da nije za školu? – promucio je prema ravnatelju. (Novak 1906: 21)

Višestruka uporaba upitnih i uskličnih rečenica u ovome ulomku podcrtava Andrijinu uzrujanost zbog ravnateljeve primjedbe da Tito (nakon uspješno završena četiri razreda pučke škole, kao i dva razreda niže gimnazije) nije za školu. Njegovu nevjericu ubrzo je zamijenila inače duboko potisnuta strepnja da mu sin doista nema intelektualne predispozicije za daljnje školovanje. U slučaju da ravnatelj potvrdi njegovu najveću bojazan, cijeli bi mu plan jednostavno „pao u vodu“. Naime, idući mu je korak bio upisati sina u više razrede gimnazije, nakon čega bi uslijedilo sveučilište pa potom i sjajna karijera. Sve je već bilo zacrtano, a jedino što je njegovom planu stajalo na putu – bio je sâm Tito.

---

<sup>30</sup> Premda je ta poveznica jaka, ona nije i nužna jer personalna naracija ne mora podrazumijevati posredovanje svijesti lika (pripovijedanje kroz lik), već se može i odnositi samo na pripovjednu percepciju lika (uporaba njegove prostorne točke gledišta kako bi se opisali vanjski događaji). Također, u okviru personalne naracije mogu se uz pripovijedani monolog pojaviti i druge pripovjedne tehnike za prikaz svijesti likova, dakle i psihonaracija i citirani unutarnji monolog. (usp. Grdešić 2015: 190)

Idući primjer pripovijedanog monologa isto tako prepoznamo po uporabi trećeg lica te uzastopnom redanju upitnih rečenica, koje ovoga puta ukazuju na Reginin analitički pokušaj da odgonetne namjeru iza Titovog priznanja da je on siromašan u svemu u čemu je ona bogata:

Zar nije moguće da je u takvom priznanju znak jakosti koju skriva? Ali čemu da se skriva? Iz lukavosti? Otac je rekao da je lukav. Možda kao sudac? Ali čemu da bude ovdje pred njom lukav? Možda misli da je u takoj ulozi zanimljiv? Kako bi naobražen muškarac došao na takvu ludu misao? Pa ni lukavost ni takovo utvaranje ne slaže se s toplinom njegovih riječi ni s izražajem intimnoga iskrenoga čuvstvovanja što se žari u njegovim očima. Ovo ga prikazuje simpatičnim, a lukavost i pretvaranje osjetila bi i kod njega s odvratnošću kao vazda u životu... (Novak 1964: 58)

Navedeni ulomak iz sedmog poglavlja zapravo prikazuje prvu Regininu sumnju u Titovu iskrenost. Prvo ju je zbunio njegov ponizan stav (ponajprije zato što nije navikla na takav pristup od strane muškaraca, koji su se obično trudili predstaviti „u najboljem svijetlu“, prikrivajući pritom svoje nedostatke i preuveličavajući svoje kompetencije), a zatim se zapitala što iza te maske skriva i zašto bi išta od nje skrivao. Osvrnula se i na raniju očevu izjavu da je Tito lukav, ali tu osobinu nikako nije mogla povezati s njegovom prostodušnosti.<sup>31</sup> Naposljetku je zaključila da bi prepoznala pretvaranje ukoliko bi o tome stvarno bila riječ.

Kada bismo u pripovijedanom monologu zamijenili treće lice s prvim, dobili bismo pripovjednu tehniku citiranog unutarnjeg monologa, što je ujedno i jednostavan test koji možemo provesti kako bismo provjerili pripada li određeni dio teksta junakovo ili pripovjedačevoj svijesti. (usp. Grdešić 2015: 184) Međutim, kako je već ranije rečeno, često nailazimo na poteškoće pri pripisivanju pojedinog iskaza diskurzu lika ili diskurzu pripovjedača, no upravo ta dvosmislenost pridonosi semantičkoj gustoći teksta. Osim toga, uvođenjem većeg broja govornika i stilova izražavanja povećava se i njegova polifoničnost. (usp. Grdešić 2015: 195)

---

<sup>31</sup> Tito je pred Reginom igrao ulogu iskrenog, skromnog i prostodušnog čovjeka, dok je zapravo bio lažljiv, prijetvoran i proračunat, no ona će njegovo „pravo lice“ vidjeti tek u desetom poglavlju, nakon vjenčanja.



## 5 Zaključak

Kao što je već i u samome uvodu naznačeno, posrijedi je pripovjedno djelo koje istodobno pripada stilskoj formaciji realizma, naturalizma, a prema nekim obilježjima i – modernizma. Jedno od takvih obilježja je zaokret tematskog interesa pripovjedne proze s kolektivnog i javnog života prema – već nam i sâm naslov romana sugerira – privatnom životu pojedinca, što se posljedično odrazilo i na internalizaciju cjelokupne problematike. Budući da se u modernizmu naglasak premješta s vanjskog na unutarnji život likova, primjenjuju se i neke nove pripovjedne tehnike za prikaz njihove svijesti. Ono što je za Šenou i njegove suvremenike još predstavljalo prostor diskrecije, sada postaje gotovo neka forma obaveze – književnost treba progovoriti o intimnim problemima ljudske psihe. (usp. Nemeč 1998: 11–12)

Međutim, kako ovaj roman još uvijek uvelike spada u stilsku formaciju realizma, kao i u njezinu radikaliziranu inačicu – stilsku formaciju naturalizma, u radu je problematizirana i pripovjedačeva (ne)uvjerljivost. Naime, kao „zakašnjeli hrvatski realist“, Novak u 20. stoljeću još uvijek teži prema uvjerljivom oponašanju iskustvene zbilje, stoga u svoj roman uvodi i sveznajućeg impersonalnog pripovjedača, čije bi znanje o mislima i osjećajima likova načelno trebalo biti ograničeno da djeluje uvjerljivo. Prema tome ga posredovanje njihove svijesti – te posebice podsvijesti – uvelike približava i stilskoj formaciji modernizma.

Naposljetku, u radu je problematizirana i pripovjedačeva uočljivost, karakteristika u sklopu koje su detaljno analizirani i tragovi koje pripovjedač za sobom ostavlja u pripovjednom tekstu. Premda je rijetko koji realistički autor uspio sustavno prikriti spomenute tragove svojega pripovjedača, Novakov se pripovjedač posebice ističe po svojoj otkrivenosti, ponajprije zato što teži – implicitnom ili eksplicitnom – komentiranju radnje o kojoj pripovijeda. Njegovi komentari nerijetko uključuju i – često problematične – vrijednosne sudove, čime se istodobno narušava i realističko načelo objektivnosti. Ipak, realističan bi pripovjedač prije svega trebao biti nepristran, odnosno distanciran od likova i događaja o kojima pripovijeda, što ovdje zasigurno nije bio slučaj. Međutim, kada sagledamo cjelokupni kontekst hrvatskog realizma, spomenuto komentiranje radnje ne predstavlja značajniju devijaciju u onodobnoj – poglavito tendencioznoj – književnoj produkciji. Štoviše, književna kritika neprestano ističe kako je upravo Novak (od svih svojih hrvatskih suvremenika) najbliži zasadama realističke pripovjedne paradigme. (usp. Bogišić 1998: 268)

## 6 Sažetak, ključne riječi i prilog

Ovaj završni rad bavi se pripovjednom analizom romana *Tito Dorčić* Vjenceslava Novaka, pri čemu je temeljni naglasak stavljen je na pripovjedača i njegove pripovjedne tehnike. S obzirom na to da je riječ o romanu koji još uvelike spada u stilsku formaciju realizma, kao i u njezinu radikaliziranu inačicu – stilsku formaciju naturalizma, problematizirana je i pripovjedačeva karakteristika (ne)uvjerljivosti. Veliki dio analize otpada i na stupnjeve njegove uočljivosti, stoga je u radu elaboriran i odnos između vremena fabule i vremena sižea. Naposljetku je provedena i sustavna analiza pripovjednih tehnika za prikaz svijesti likova, koja nastoji dokazati utjecaj onodobnih modernističkih strujanja na navedenoga autora, kojega je književna kritika opravdano prozvala „zakašnjelim realistom“.

**Ključne riječi:** Vjenceslav Novak, *Tito Dorčić*, pripovjedač, fokalizacija, pripovjedne tehnike, psihonaracija, citirani unutarnji monolog, pripovijedani monolog

**Prilog:** Slika 1. Vremenska crta Titovih biografskih podataka (str. 15)

## 7 Popis izvora i literature

### Izvor:

Novak, Vjenceslav (1964): *Tito Dorčić*. Zagreb: Zora.

### Literatura:

1. Bogišić, Vlaho (1998) *Leksikon hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Naprijed.
2. Detoni-Dujmić, Dunja (2008) *Leksikon hrvatske književnosti: Djela*. Zagreb: Školska knjiga.
3. Durić, Dejan (2011) „Velebno sebstvo. O još jednom psihoanalitičkom aspektu romana 'Tito Dorčić' Vjenceslava Novaka“. Rijeka: *Fluminensia*, god. 23, br. 2, str. 115–127.
4. Durić, Dejan (2011) „Žudnja drugoga i jouissance Drugoga: o jednom psihoanalitičkom aspektu romana 'Tito Dorčić' Vjenceslava Novaka“. Rijeka: *Fluminensia*, god. 23, br. 1, str. 101–116.
5. Flaker, Aleksandar (1976) *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
6. Frangeš, Ivo; Živančević, Milorad (1975) *Povijest hrvatske književnosti*. Knjiga 4: Ilirizam, realizam. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber; Mladost.
7. Grdešić, Maša (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international.
8. Jelčić, Dubravko (2004) *Povijest hrvatske književnosti: Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić.
9. Kekez, Hrvoje (2017) *Velikani hrvatske prošlosti*. Zagreb: Mozaik knjiga.
10. Kešina, Ivan (2007) „Je li lamarkizam još živ?“. Split: *Crkva u svijetu*: god. 42, br. 4, str. 690–711.
11. Nemeč, Krešimir (2010) *Čitanje grada: urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
12. Nemeč, Krešimir (2000) *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.

13. Nemeć, Krešimir (1994) *Povijest hrvatskoga romana od početka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.
14. Nemeć, Krešimir (1998) *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945.* Zagreb: Znanje.
15. Novak, Slobodan Prosperov (2003) *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.
16. Markus, Tomislav (2008) „Darvinizam i povijest: evolucijska biologija i proučavanje društvene dinamike“. Zagreb: *Povijesni prilozi*, god. 35, str. 239–297.
17. Potts, George (1976) „Ernst Haeckel: A biographical sketch“. Kalifornija: *The American Biology Teacher*: god. 83, br. 9, str. 544.
18. Relja, Renata (2009) „Sociološka i filozofska temeljenja etnografskog istraživanja“. Ur. Nikica Mihaljević. Split: *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*: god. 2, br. 2–3, str. 113–120.
19. Rosandić, Dragutin (1965) „Senj u prozi Vjenceslava Novaka“. *Senjski zbornik I*. Ur. Ante Glavičić. Senj: Gradski muzej Senj, god. 1, br. 1, str. 173–181.
20. Slavić, Dean (2020) “Tito Dorčić as the forerunner of the ironic mode”. *Senjski zbornik 47*. Ur. Miroslav Glavičić. Senj: Gradski muzej Senj, god. 49, br. 1, str. 165–190.
21. Solar, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti: Kratki pregled*. Zagreb: Golden marketing.
22. Solar, Milivoj (1982) *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
23. Supek, Rudi (1987) *Herbert Spencer i biologizam u sociologiji*. Zagreb: Naklada ITRO Naprijed.
24. Šicel, Miroslav (1997) *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga.
25. Šicel, Miroslav (2005) *Povijest hrvatske književnosti XIX. Stoljeća*. Knjiga II: Realizam. Zagreb: Naklada Ljevak.
26. Švob, Tvrtko (2002) *Ideologija i biologija*. Zagreb: Sveučilišna knjižara.