

Jadranska trilogija Nedjeljka Fabrija

Kos, Sabrina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:415949>

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

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



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Sabrina Kos

Jadranska trilogija Nedjeljka Fabrija

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2015.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Sabrina Kos

Jadranska trilogija Nedjeljka Fabrija

(DIPLOMSKI RAD)

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Filozofija
Mentorica: dr.sc. Sanja Tadić - Šokac

Rijeka, 2015.

SADRŽAJ

1	UVOD	1
2	NOVOPOVIJESNI ROMAN ILI HISTORIOGRAFSKA METAFIKCIJA.....	4
3	JADRANSKA TRILOGIJA.....	8
3.1	MEDITERANIZAM	8
3.2	OSNOVNE ZNAČAJKE JADRANSKE TRILOGIJE.....	10
3.3	FABRIO KAO PRIPOVJEDAČ	13
3.4	VJEŽBANJE ŽIVOTA	15
3.4.1	<i>Mali ljudi, velika Povijest</i>	<i>19</i>
3.4.2	<i>Specifičnost narativne strukture.....</i>	<i>20</i>
3.4.3	<i>Intertekstualnost u djelu.....</i>	<i>21</i>
3.4.4	<i>Položaj pripovjedača u djelu</i>	<i>23</i>
3.5	BERENIKINA KOSA.....	25
3.5.1	<i>Uloga ljubavne priče u romanu</i>	<i>27</i>
3.5.2	<i>Epifanija u Berenikinoj kosi.....</i>	<i>29</i>
3.5.3	<i>Intermedijalnost u djelu</i>	<i>31</i>
3.5.4	<i>Fuga u funkciji muzikalizacije fikcije</i>	<i>32</i>
3.6	TRIEMERON	36
3.6.1	<i>Uloga povijesti u djelu</i>	<i>38</i>
3.6.2	<i>Lik slikara u Triameronu.....</i>	<i>42</i>
4	ZAKLJUČAK.....	47
5	KLJUČNE RIJEČI	49
6	SAŽETAK	50
7	LITERATURA	51

1 UVOD

Svi smo barem jednom čuli za izreku: „Povijest je učiteljica života.“ Povijest je ono što ostaje iza nas i što se više ne može promijeniti stoga ono što se dogodilo u prošlosti ostaje nepromijenjeno, ali također nas može pratiti u sadašnjosti i budućnosti. Nikada ne možemo znati što će nam se dogoditi u budućnosti, ali povijest nas može naučiti kako da postupimo u budućnosti s obzirom na iskustvo iz prošlosti. Ili, drugim riječima, kroz povijest možemo naučiti kako da ne ponavljamo iste pogreške.

Premještajući povijest u okvire hrvatske književnosti, Šenoa nas krajem devetnaestoga stoljeća vodi prema tradicionalnom povijesnom romanu (*Zlatarovo zlato*). Međutim, duh postmodernizma na scenu hrvatske književnosti dovodi sasvim novu dimenziju povijesnog romana. Sva društvena i politička zbivanja toga doba postat će podloga stvaranju novopovijesnog romana u kojemu će povijest, nekad učiteljica života, zauzeti ulogu *negativke* koja će voditi ljude prema zlu, patnjama i stradanju. Takav model povijesnog romana njeguje Nedjeljko Fabrio. On stvara tri velika povijesna romana, koji na svojstven način progovaraju o prošlosti koja je obilježila sudbinu gradova na hrvatskoj obali Jadrana (Rijeka i Split). Zbog svoje lociranosti na Jadran te brojnih sličnosti, počevši od tematike i sadržajne obuhvaćenosti, preko kompozicijskoga slijeda i pripovjedačkih tehnika do osobitnog izričaja i literarne komunikacije te želje za originalnošću i detaljima, Fabrio *Vježbanje života* i *Berenikinu kosu* objedinjuje pod nazivom *Jadranska duologija*. Iako u romanu *Triameron* pratimo povijesna zbivanja čiji su svjedoci bile generacije jedne splitske obitelji, a radnja je prvenstveno smještena u zaleđe Rijeke (Opatiju) i Švedsku, zbog brojnih elemenata postmodernističke poetike u djelu te izrazitih sličnosti s prethodna dva romana, ovaj roman postaje trećim dijelom *Jadranske duologije*.

Tema ovoga rada bit će podijeljena u četiri poglavlja: *Uvod*, *Novopovijesni roman ili historiografska metafikcija*, središnji dio *Jadranska trilogija* i *Zaključak*. Nakon uvoda u kojemu se ukratko upoznajemo sa temom i književnim kontekstom u okviru kojega smještamo i govorimo o *Jadranskoj trilogiji*, slijedi poglavlje o novopovijesnom romanu. Taj nam dio rada, prije svega, otkiva razliku između povijesnog i novopovijesnog romana, odnosno pruža nam viziju u kojoj se spajanjem povijesti i književnosti otvara put stvaranju novoga književnoga (pod)žanra – novopovijesnoga romana. U razdoblju postmodernističke poetike, takav roman pronalazi svoje mjesto zahvaljujući drugačijem, postmodernističkom poimanju povijesti.

Središnji dio rada, *Jadranska trilogija*, sadrži opsežnu razradu teme te je podijeljen na poglavlja o romanima koji čine *trilogiju*: *Vježbanje života*, *Berenikina kosa* i *Triameron*. No prije samih interpretacija romana, u nekoliko kraćih poglavlja predstavljene su literarne značajke *Jadranske trilogije* kao cjeline te osobine Fabrija kao velikog znalca o povijesti kojemu je književno djelo omogućilo da iznese povijesna zbivanja iz vlastite perspektive. U poglavlju *Mediterranizam* obuhvaćen je povijesni kontekst, odnosno, istaknuta su značajna zbivanja na Jadranu tijekom 19. i 20. stoljeća koja su obilježila riječko podneblje i na taj način nagnali pisca da stvori velike povijesne romane koji pružaju novu pogled, kako na povijest, tako i na književnost. Slijedi poglavlje o osnovnim karakteristikama *Jadranske trilogije* u kojemu su predstavljeni romani koji ju čine te na koji se način oni elementima postmodernističke proze utapaju u doba kojemu pripadaju. Naravno, to poglavlje povezuje ove romane i sa značajkama novopovijesnih romana u kojima dominira kritički pogled na povijest pa je tako i Fabrio predstavljen kao suvremeni pripovjedač koji svoju priču o povijesti i njezinu točnost prvenstveno potkrepljuje izvornim dokumentima dajući, zatim, vlastite osvrte, komentare, kritike.

Nakon uvodnih poglavlja o *Jadranskoj trilogiji*, slijede interpretacije romana. U *Vježbanju života* interpretacija je fokusirana na odnos *velike* povijesti

spram *malih* ljudi, u smislu prikazivanja na primjerima iz teksta na koji način povijest neprestano kroji sudbine junaka djela, poigrava se njima, tjera ih da *vježbaju* živote, da se nadaju nekom boljem životu, no sve ih to u konačnici odvodi u propast. Specifičnost narativne strukture, kao i položaj pripovjedača u djelu, imali su izuzetnu važnost prikazivanja takve slike razorne povijesti. Također, brojni metatekstulani postupci prisutni u djelu odaju autorov stav prema povijesti koja se izivljava na nemoćnim ljudima, ali metakomentari ujedno otvaraju i čitatelju prostor u kojemu promišlja o tekstu kojega čita. Brojne su sličnosti koje literarno povezuju *Vježbanje života* i *Berenikinu kosu*, stoga je interpretacija drugoga romana usmjerena na one elemente koji nisu toliko zastupljeni u *Vježbanju života* (*Uloga ljubavne priče u djelu, Epifanija u Berenikinoj kosi, Intermedijalnost u djelu te Fuga u ulozi muzikalizacije fikcije*). Na kraju, interpretaciju romana *Triameron* vezujemo uz povijesnu priču o Domovinskom ratu i svim lošim posljedicama koje je za sobom donio splitskoj obitelji Grimani. Posljednje poglavlje interpretacije romana posvećeno je slikaru Alfredu, koji nije član obitelji, ali čini sve što i članovi obitelji Grimani – bježi od prošlosti.

U *Zaključku* rada sažeto ponovo su iznesene poveznice koje na književnom planu povezuju ova tri romana te ih u konačnici uokviruju u zajedničku literarnu cjelinu.

2 NOVOPOVIJESNI ROMAN ILI HISTORIOGRAFSKA METAFIKCIJA

Do izravnijeg susreta povijesti i književnosti dolazi razvojem romana. Tako jedno od paradigmatičkih djela europske književnosti — svojevrsni književnopovijesni simbol — kojim je označen početak i razvoj novijeg europskog romana *Don Quijote* Miguela de Cervantesa Saavedre, tematizira upravo isprepletanje zbilje i privida, fikcije i faksije. Ipak, do razvoja pravog povijesnog romana dolazi tek u 19. stoljeću. Za njegovo detektiranje, prema Žmegaču, nužno je razumijevanje Nietzscheova shvaćanja povijesti. Nietzsche razabire tri vrste mišljenja: *monumentalističko*, *antikvarno* i *kritičko*. U *monumentalističkom* poimanju povijest je lanac velikih djela u kojima se očituju markantne ličnosti, lanac »monumenata«. Obilježje je tog mišljenja sklonost idealizaciji i u moralnom smislu, pa se galerija velikih ličnosti često pretvara u niz u kojem potomstvo vidi čudoredne uzore. Sve što ne odgovara monumentalističkoj potrebi za divljenjem i stvranjem uzora ostaje izvan obzora tog pristupa. Prema Nietzscheu monumentalizam koči umjetničko kreativno stvaralaštvo te stvara klimu muzealnog poimanja stvari. *Antikvarno* poimanje povijest doživljava kao vrijednost same po sebi, bez obzira na to ima li u njoj likova i događaja podobnih za moralnu, nacionalnu ili političku identifikaciju. Duša antikvarnog čovjeka ima također muzealne sklonosti, ali je u njoj najviše izražena potreba modernog pozitivističkog mentaliteta koji skuplja, istražuje, pohranjuje sve što može potvrditi znanstveni relativizam uperen protiv hijerarhijske i autoritarne slike svijeta. *Kritičko* se poimanje mora, prema Nietzscheu, u danom trenutku probiti do odluke koja povlači crtu između prošlosti, ili neke prošlosti, i današnjice. Borba s poviješću uvijek se pokazuje i kao borba naših individualnih želja i opterećenosti tradicijom. Koliko god bila jaka naša volja da se obračunamo s prošlošću, ipak će u nama ostati svijest da smo i mi obilježeni činima prošlih naraštaja i da smo posljedak njihovih

stranputica, strasti i zabluda. Svi su bolni sukobi kritičkog odnosa prema povijesti zapravo sadržani u želji za nekom drugom povijesti koja bi bila drukčija negoli ona autentična.

Upravo ova Nitzscheova tipologija omogućuje dijagnosticiranje povijesnog romana. Romana u tradiciji Waltera Scotta ili u hrvatskoj književnosti Augusta Šenoa, koji su obilježeni monumentalističkim i antikvarnim sklonostima.

Ako je za detektiranje povijesnog romana nužno poznavati Nitzscheovu tipologiju povijesti, onda je za detektiranje novopovijesnog romana nužno poznavati *historizam*, odnosno *novi historizam*.

U drugoj polovici 19. stoljeća Leopold von Ranke utemeljuje *historizam* — školu proizašlu iz institucionalizacije njemačke povijesne znanosti u samostalnu akademsku disciplinu. Von Ranke se suprotstavlja spekulativnoj filozofiji povijesti njemačkog idealizma inzistiranjem na objektivnoj građi koju valja *samu pustiti da govori*. Danas je očito da se u Rankeovo puštanje činjenicama da same govore uvukla naknadno izborena spoznajna perspektiva. Tako postavljen *historizam* doživljava određene preinake Diltheyevom duhovnom povijesti koju ne zanimaju više toliko kauzalno uzglobljene činjenice koliko polivalentna slika duha vremena. Pritom duh vremena, prema Diltheyu, najdublje izražava književnost, a tek potom filozofija, religija ili znanost. Ipak se čini da samo filozofija može objektivno *prikazati* duh vremena koji književnost *izražava*, pa naposljetku nije više jasno tko je zapravo legitimni zastupnik duha.

U složene odnose povijesti, književnosti, filozofije još dublje pronicite, ali i na njih utječe *novi historizam* nastao 80-tih godina 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama i zastupan od skupine znanstvenika sa sveučilišta u Berkeleyu. *Novi historizam* nasuprot prikrivanju vlastitih ograničenja ističe nužnost da povjesničar reflektira akademsku institucionaliziranost položaja s kojega govori. Budući da se ona ne može izbjeći, nemoguće je stvoriti povijest u

smislu referencijskog temelja spoznaje. Sve što se može učiniti jest predočiti povijest kompleksnije od prethodnika, a to prema *novom historizmu* znači *manje razvrstavati, više pamtiti, manje odbacivati i biti uvijek otvoren, otkloniti usmjerenost, odoljeti povlačenju crta, baviti se mnoštvenošću i provizornošću*. (Milanja 1996: 113). Kritičari su ipak primijetili kako se takve ciljeve ne može ostvariti bez ostatka.

Pod utjecajem *novohistorizma*, odnosno postmodernizma, dolazi do demontaže monumentalističke i antikvarne paradigme. Rasapom *velikih učenja*, koja J. F. Lyotard naziva signaturom našeg vremena, povijesni roman ustupa mjesto novopovijesnom ili romanu o povijesti.

Cvjetko Milanja u svom radu *Hrvatski novopovijesni roman* primjećuje da romaneskna svijest hrvatskog novopovijesnog romana, iako »nije u svoj um ugradila spoznajnoteorijsko osvještenje novog historizma, pa ga sukladno tome nije koristila u *tekstu* romana«, ipak nije »posve gluha na postmoderni zov, koji je osjetila tu pokraj sebe i čijem sirenskom pjevu nije mogla potpuno odoljeti«. Julijana Matanović smatra da korijene današnjem hrvatskom novopovijesnom romanu, ili romanu o povijesti, valja tražiti u romanu *Vuci* (1927) Milutina Cihlara Nehajeva. Iako Milutin Cihlar Nehajev uzima kao likove jake povijesne osobe, Bernardina Frankopana i njegova sina Krstu i uvodi ih u žrvanj povijesti u trenutku kada njih dvojica predstavljaju veliku europsku snagu, čitatelj ih ne doživljava kao bića kojima se ne može prići, kao osobe kojima se mora diviti, kao monumentalističke osobe. U Milutina Cihlara Nehajeva povijest prestaje biti učiteljicom života i nudi nam se kao zbroj pojedinačnih sudbina koje čitatelji prepoznaju kao dijelove svojih vlastitih biografija. Cvjetko Milanja, po kojemu je Viktor Car Emin sa svojom *Danuncijadom* (1946) preteča novopovijesnog romana, uočava pak da »različitim motrištima i gledanjima iste situacije i zgone, polifonijom dakle, i rasterećenjem priče oko jednoga glavnog junaka, te ovisnošću sudbina o ideji–politici Car Emin u pravom i doslovnom smislu prethodi Fabrijevu i modelotvorno«. Nedjeljko Fabrio se *Danuncijadom* i citatno

koristio, ali je isto tako pisao i o romanu *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva. Očito, dakle, da postoji određeni slijed u razvoju hrvatskog romana ne samo od povijesnog do novopovijesnog, već i u samoj paradigmi novopovijesnog romana. Ta nova paradigma romana razvija se preko Krleže, Šehovića, Aralice da bi svoj vrhunac dostigla u pripovjedača, dramatičara, esejista te glazbenog pisca Nedjeljka Fabrija.

3 JADRANSKA TRILOGIJA

3.1 Mediteranizam

Ratovi i revolucije tijekom 20. stoljeća uvelike su obilježili sudbinu naroda bivše Jugoslavije pa su tako prijelomna povijesna razdoblja često rezultirala smjenom državnih sustava i dominantnih ideologija te modifikacijama karaktera međunarodnih odnosa. Takve su povijesne prekretnice prizvale književnost u kontekstu stvaranja proznoga prostora na kojemu se sudaraju različite političke, ideološke i estetske tendencije, što u konačnici dovodi do njezinih dubinskih transformacija. Brojni hrvatski pisci, koji su pisali povijesne romane i u njima preslikavali burna vremena tijekom prošlosti, nacionalne identite primarno vezuju za ruralni ambijent. Nedjeljko Fabrio u svojim će povijesnim romanima težiti stvaranju urbane slike Hrvatske. Stoga on bogato dokumentirano predložuje viziju o boljoj, naprednijoj i moderniziranoj Hrvatskoj pričajući, primjerice, o usponu i padu riječkih jedrenjaka, pojavi željezničkog prometa, prodoru industrijskih inovacija (građenje rafinerije nafte) te procvatu trgovine. Važno je istaknuti kako je posebna pažnja usmjerena na opis geneze i socijalne uvjetovanosti dominantnih političkih koncepata koji su determinirali duh vremena ostavljajući duboke i bolne tragove u sudbinama likova (talijanski iredentizam, mađaronstvo, fašizam, komunizam...). Dakle, predstavljajući čitateljima dramatičnu osobnu sudbinu svojih likova, Fabrio je predložio izuzetno bogatu panoramu socijalnih transformacija koje u 19. i 20. stoljeću zahvaćaju Rijeku, ali i šire priobalje Jadrana.

Logiku urbanog življenja na jadranskom priobalju Fabrio će temeljiti na ispreplitanju utjecaja mediteranskog i centralnoeuropskog kompleksa gdje se „gradski krvotok zasniva na protoku kapitala i tržišta, nije u odnosu sukladnosti s idejama nacionalne ekskluzivnosti kakve nameću radikalne nacionalno-romantične ideologije.“ (Visković 2000: 107) U prikazivanju međunarodnih

odnosa, osobito talijanskih i hrvatskih koje pratimo u romanima, prepoznaje se Fabrijeva distanciranost od nacionalne zadržtosti kojoj su se nerijetko priklanjali ostali hrvatski književnici pišući o odnosima s Talijanima. Fabrio nastoji uravnotežiti hrvatsko - talijanske odnose, on pokušava pokazati razumijevanje perspektive svakog od svojih likova bez obzira na nacionalno podrijetlo i ideologiju koju zagovara pa će suosjećati sa nacionalno i ekonomski ugnjetovanim Hrvatima tijekom 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća. No za razliku od ostalih hrvatskih pisaca koji su se dotakli hrvatsko - talijanskih odnosa ili identiteta nacionalne pripadnosti uopće, Fabrio će u svojim djelima također pokazati smionost i prema talijanskom egzodusu nakon Drugog svjetskog rata.

Donedavno pod vlašću skoro svih europskih velesila, multikulturalna, multietnička i multijezična, Rijeka je oduvijek bila i ničija i svačija zemlja, *obećana luka*, kako ju se na početku romana na talijanskoj strani Jadrana nazivalo. Stoga ni ne čudi činjenica kako je Fabrio odlučio ovaj nevjerojatan sraz fiumanskoga podneblja pretočiti u svoje romane, pa čak i u neke ranije drame i pripovijetke. Fabrio je poseban upravo po tome što zahvaljujući originalnosti i srčanosti svoje interpretacije riječke povijesti postaje, i do danas s pravom ostaje, kako kaže D. Jelčić *prvim i najuglednijim zastupnikom Rijeke u hrvatskoj povijesti*

Malo koji grad na Mediteranu (ali i šire) može se pohvaliti iznimno bogatom i čudesnom kulturno-povijesnom baštinom protkanom višestoljetnim političkim previranjima i prodiranjima, a učvršćenom mučninom i patnjom ljudskih sudbina čije životne priče sve do danas hujaju poput nostalgичnog povjetarca dok njihova strujanja nježno, čeznutljivo i sjetno miluju svaki kutak, trg, predgrađe, park, groblja – grada na Rječini. Stoga nije teško vjerovati kada Nedjeljko Fabrio izjavljuje u jednom intervjuu: „Ja samo zatvorim oči i povorka likova, događaja, spektakularnih slika i uspomena počne mi navirati u sjećanje.” Rijeka ga je jednom davno otjerala od sebe jer je tako diktirala povijest. A on je sada tom istom gradu s neizmjernom količinom ljubavi i poštovanja darovao

obiteljsku sagu *Jadranske trilogije*. I na tome ti, Fabrio, ponajprije mi, Riječani, a potom i čitava hrvatska književnost, od srca zahvaljujemo.

3.2 Osnovne značajke Jadranske trilogije

Jadransku trilogiju Nedjeljka Fabrija čine romani: *Vježbanje života* (1985), *Berenikina kosa* (1989) i *Triameron* (2002). Temelj, ali i zajedničku točku ovih triju romana čini facioniziranje fikcije. U građi novopovijesnoga romana, povijesne činjenice (fakcija) i dalje zauzimaju nesumnjivo značajan prostor u literarnom svijetu toga (pod)žanra, no ovoga puta povijest više nije u službi učiteljice, već se *predstavlja kao ponovljiva činjenica, kao pogreška koju smo naslijedili od bližnjih*, (Matanović 2003: 130), a koja neizbježno struji životima *slabih i prosječnih* namećući im surov tempo egzistencije. Dokumenti kojima se pisac novopovijesnoga romana koristi mogu varirati od isječka iz novina (koji su najčešće najvjerniji i najtrajniji čuvari povijesti), preko javnih govora, letaka, pisama pa sve do fotografija, osobnih stvari, grobnica ili recepata. Julijana Matanović razlikuje tri načina njihova predstavljanja: *paracitat (obraćanje čitatelju po modelu povijesne varijante)*, *slabi dokument (utkan unutar glavnoga štiva)* i *pravi dokument (na kojem je intervenirao središnji pripovjedač)*. (Matanović 2003: 130-136)

Ipak, sva tri načina komponiranja arhivskih povijesnih dokaza u osnovnu priču novopovijesnoga romana samo su potporanj onim storijsama koje su pisci smatrali da je zaista vrijedno romaneskno ovjekovječiti – našim storijsama, što i sam Nedjeljko Fabrio potkrijepljuje ustvrdivši kako ne piše novopovijesni roman, već roman o povijesti. Time je eksplicitno vidljiva autorova empatija i tolerancija, osjećaj za različito/Drugo (u ovom slučaju nacionalnost), zbog čega se roman *Vježbanje života* s pravom svrstava u postmodernističku struju hrvatskih (novo)povijesnih romana 20. stoljeća.

Jadransku trilogiju čine osobitom niz postupaka koji postaju nizom beletrističkih povijesnih postupaka, kako u okviru Fabrijevog književnog korpusa, tako i u okviru vremena u kojemu su djela nastala. Ova tri Fabrijeva romana doslovno su utopljena u vrijeme u kojemu su nastala, a tome svjedoče brojne jedinstvenosti u stvaranju, kako bi pojedini kritičari rekli, prvorazrednog literarnog prikazivanja povijesti. Stranice romana ispisane povijesnim činjenicama i događajima upotpunjene su pričom o dvjema obiteljima – jednoj hrvatskoj i jednoj talijanskoj. Fabio pripovijeda o članovima obitelji i to nekoliko generacija unazad osvrćući se na točno vrijeme i (ne)prilike koje su obilježile pojedinca odnosno cijelu obitelj. Međutim život obitelj u Fabrijevim romanima nikako nije u prvom planu: Obiteljske priče poprimaju tek pomoćnu ulogu u pripovijedanju o povijesti tako da do izražaja dolazi nadmoć povijesti nad likovima koji postaju dijelom nje same. Drugim riječima, jezgru pripovijedanja čini lanac obiteljskih događaja (svadbe, rođenja, bolesti, smrti) koji su uslijedili iz ratova, nasilnih poteza osvajača i vladara te iz vjerske ili nacionalne netrpeljivosti ocrtavajući povijest, i to onu povijest koja nemilosrdno kroji sudbinu obitelji. Obiteljska povijest sačinjena je od niti najneobičnijih pojedinačnih sudbina, a onoga trenutka kada se pojedinci dvaju obitelji nađu u isto vrijeme i na istom mjestu zajedno oblikuju kroniku i mitologiju odnosno čine zajedničku točku u kojoj se isprepliću povijest i pojedinačna egzistencija. Tako u *Vježbanju života* Rijeka postaje nezaobilazno mjesto gdje povijest *vježba* živote likova, dok u *Berenikinoj kosi* Split postaje sjecište raznolikih kulturnih, političkih, ali i individualnih interesa. D Bačić-Karković tumači obitelj kao Fabrijevu metaforu vremenovanja: „Obitelji nastaju, traju i nestaju kao da ih bilo nije (Bačić-Karković 2005: 370). Uistinu, Fabrij u će obitelji služiti kao imaginacijski hod kroz vrijeme. Svaka generacija obitelji ima svoju priču, svaki se pojedinac vezuje uz neki povijesni trenutak, no onoga trenutka kada umre posljednji potomak obitelji gasi se tek obiteljska loza, ali ne i veliki događaji koje je ispisala povijest. Dakle, generacije se smjenjuju, situacije unedogled

ponavljaju, no povijest je ta koja svojom okrutnom naravi uvijek nadjača čovjeka.

Fabrio u svojim povijesnim romanima njeguje izostanak kronološkog stila što znači da njegov povijesni roman ne pridaje nikakvu pozornost kronološkom slijedu za razliku od Šenoinog tradicionalnog povijesnog romana kojemu je kronologija bila izrazito važna. Kronologičko načelo naracije u *Jadranskoj trilogiji* posve je narušeno uporabom brojnih analeptičkih i proleptičkih postupaka odnosno pripovijedanjem o događajima koji se odnose na prošlost te događajima koji tek nagovještavaju budućnost. S obzirom na takvu pripovjednu tehniku te brojne likove i detaljno prepričavanje događaja i informacija vezanih uz svaku porodicu pa Fabrio na samom početku romana prilaže genealoško stablo koje je zapravo čvrsta orijentacija čitatelju prilikom čitanja. Takvo stablo na prvi pogled može ostaviti dojam da ćemo čitati obiteljski roman, ali kao što je već spomenuto, generacije obitelji o kojima govori Fabrio te *pogrešni koraci* u životu svakoga pojedinca služiti će samo kao slikovito prikazivanje nemogućnosti odupiranja surovoj povijesti.

U *Jadranskoj trilogiji* Fabrio neprestano naglašava prisutnost povijesti ne samo u životima likova o kojima piše, već i na političkom i društvenom planu uopće. Svi likovi uvučeni su u političke igre i za sve njih takva igra ne donosi sretan kraj. Obje obitelji, i talijanska i hrvatska, osuđene su na poraz bez obzira za koju se političko – ideološku opciju opredijelili. Za sve vrijedi isto pravilo sudbine, a to je da nitko nije u mogućnosti dosegnuti nit sreće bilo da su rođeni u *krivo vrijeme*, bilo da su tijekom života učinili neki od krivih koraka koji će ih u konačnici odvesti u propast. Zato u romanu nema nijedne posve realizirane egzistencije. Povijest ne nudi nikav napredak. Ona tek likovima daje mogućnost minimalnog pomaka u smislu sazrijevanja. B. Bošnjak će reći kako Fabrijevi junaci nisu prožeti poviješću kako bi se iznova stvarale njezine nove pretpostavke, nisu sustvaraoci povijesti ili prometejski likovi koje povijest simbolizira kao oblik tragične poruke. (Bošnjak 2007: 122). Fabrijevi junaci su

mali ljudi, slabe ličnosti koje pokušavaju pobjeći od kolektiva, ili pak od samoga sebe, no povijest je ta koja ih uvijek sustigne gdje god da se maknuli. Znači li to da uistinu mali čovjek nema izgleda u borbi s velikom poviješću? Fabrijev će odgovor zasigurno biti potvrđan. Upravo u takvom pisanju o povijesti koja kroji sudbine pojedinaca očituje se jedinstvenost Fabrijeva beletrističkog stvaranja povijesnog romana.

3.3 Fabrio kao pripovjedač

Fabrio kao suvremeni pripovjedač slobodan je kontrolirati gotovo sve u romanu; od sudbina likova, vremena o kojemu govori, godina pa do uputstava samom čitatelju kako pristupiti tekstu kojega čita. On opisuje podrijetlo svakoga lika u romanu, iznosi govore stvarnih povijesnih ličnosti te lijepi izvorne novinske članke vezane uz određeni povijesni događaj u vremenu o kojem piše. Također, Fabrio je itekako slon izravnom miješanju u događaje dajući vlastiti osvrt, komentar pa čak u sud. On ne samo da kroji sudbine likova već im se obraća, dajući im smjernice za dalje *probijanje* kroz radnju. Općenito, svi ovi metatekstualni postupci inovativni su, vrijedni pažnje te svakako naglašavaju stvaralačku suvremenost autora. Takvim postupcima Fabrio ne samo da briše granicu između historiografije i faksionalizacije, nego nerijetko prikazuje samoga sebe u procesu stvaranja. Drugim riječima, Fabrio u svojim romanima govori o mucu pisanja te daje uputstva čitatelju kako motriti pojedine epizode u romanu, kako prići pojedinom liku itd., ali uz pomoć fikcionalnoga svijeta. Dakle, pripovjedač je neprestano u komunikaciji s likovima, čitateljem te samim sobom. S druge strane, Fabrio itekako ističe da su on i njegovi likovi suvremenici te da prolaze kroz iste patnje, kušnje, iskustva itd. Pripovjedač živi u sadašnjosti i zato je gotovo sve uvijek dovedeno u pitanje, okrenuto sumnji. Upravo takav odnos pisca i likova čini inovaciju u hrvatskoj prozi. Kako bi se

istakla ta Fabrijeva specifičnost pripovijedanja, usporedimo ga ukratko sa njegovim suvremenikom Ivanom Aralicom. Aralica također piše o velikim povijesnim događajima, no u njegovim romanima nema sumnje jer su njegovi junaci oni koju su žvjeli u vrijeme određenog povijesnog događaja i koji su doslovno svojim očima vidjeli sve što su i trebali vidjeti te na taj način postali svjedoci kako sebi, tako i drugima. Stoga možemo primijetiti razliku u položaju pripovjedača kod Fabrija i kod Aralice. Dok se Fabrio opredjeljuje za mogućnost da se pripovijedač obraća likovima i čitatelju, Aralica će radije posegnuti za uključivanjem priča u priči.

Koliko je bitna povijest i ono što nam ona donosi, Fabrio otkriva i načinom pisanja godina u romanu. Njemu su godine relativne što znači da nije važno kada se nešto dogodilo, nego što se dogodilo i zato godine u romanima piše isključivo slovima: „Bilo je to sredinom proljeća, tisuću sedam stotina dvadeset i šeste. Bonaparte je pravio čuda po Lombardiji i Pijemontu i u Mletačkoj.“ (Fabrio 2005 11). Naravno, postoje i mjesta u romanu gdje su godine napisane brojkom. Tako su prave godine navedene u citatima te se odnose na ono što uistinu jest dio službene povijest

3.4 VJEŽBANJE ŽIVOTA

Vježbanje života prvi je roman *Jadranske trilogije* u kojemu je se prate zbivanja od davne 1820 godine, pa sve do 1955. U okviru tog vremenskog perioda Fabrio će koistiti dokumentarnu građu, povijesna zbivanja i fikcijsko *dopisivanje* kako bi se postigli osobiti efekti povijesti u romanu. Prikazujući i prateći problematiku talijansko-hrvatskih odnosa na jadranskoj obali, grad Rijeka postaje središnjim tj. poprištem radnje. Na samom početku važno je istaknuti kako Fabrio svome djelu daje podnaslov *Kronisterija*, što je kovanica preuzeta od Viktora Cara Emina i njegova romana *Danuncijada*. Spojivši talijanske pojmove *cronaca* (ljetopis), *storia* (povijest) i *isteria* (histerija), Fabrio je istodobno dao naslutiti žanrovsku hibridnost teksta, a s druge strane pojmom *isterija* daje novu idejnu karakteristiku svojoj prozi time što čitatelju daje do znanja da se ovim romanima neprestano proteže opsesija poviješću. Piščevu opsjednutost poviješću kao i mjestom maloga, običnoga čovjeka u velikim povijesnim zbivanjima možemo iščitati već u drugome poglavlju „Svi smo mi u igri. Ona traje otkako je svijeta i ljudi, i nikad neće stići svome kraju. Svi znamo njeno pravilo, a nitko nikad kome od suigrača pomaže kada na stol stavlja svoju pločicu, niti zna unaprijed čini li sebi dobro ili zlo kada želi ostati u igri pa poseže za novom pločicom. Sudbina jednog od igrača u rukama je drugih. Nešto o čemu netko pojma nema i što je od njega tobože milijun stopa nebeskih daleko, može baš za nj biti presudno. Svi smo u igri, ali mi nismo igrači. Mi smo samo u igri“ (Fabrio 205: 25) Nije slučajnost da Fabrio u romanu otkriva kako je Carlova omiljena igra *domino*. Upravo ta igra metaforizira kako se sudbine običnih ljudi projiciraju na veliko platno povijesti. Bolje rečeno, povijest je ta koja određuje pravila i smjer igre, a svi oni pojedinci koji su uključeni u igru, ne samo da ne znaju što im takva igra donosi, nego su u nemogućnosti da se uopće otrgnu grubom vrtlogu igre povijesti. I uistinu, prateći egzistencijalne drame i pojedinca i kolektiva, Fabrio će nam takvu surovu narav povijesti neprestano nametati tijekom romana.

Dokumentarna građa, stvarna povijesna zbivanja i dvije obitelji u romanu postaju temelj na kojemu će povijest nastojati sebe ispričovijedati kao priču. Inspiriran povijesnim kontekstom kao pokretačem radnje, Fabrio u djelu razvija i fiktionalna zbivanja. Pisac inzistira na točnosti povijesne faktografije te na što dosljednijoj rekonstrukciji povijesnih događaja i diskursa. Takvu tendenciju stvaranja povijesti osobito prepoznajemo prilikom pisanja o *obećanom gradu* Rijeci, njezinoj povijesti ili povijesti njezinih stvarnih ili izmišljenih junaka.

Nakon što je došao u brodogradilište Carlo je puno slušao o Rijeci i o tome kako su se Mađari okomili na Rijeku: „Mađarsko se gospodarstvo mora osamostaliti od Beča. Mađarska trgovin traži najkraći izlaz na more. Ona hoće jer mora na vanjska tržišta. Rješenje se zove Rijeka.“ (Fabrio 2005: 18.) Rijeku je vidio kao grad koji će mu pružiti vedru budućnost stoga kao vrsan konopar započinje sa trgovinom konopljem. Ipak, u dobru i zlu, često se prisjećao očevih riječi na rastanku: „Ne osvrći se . Nikad. Ako ti tko stane na put, a ti mu se ugni. Zapamti to i bit ćeš sretan.“, (Fabrio 2005: 10) Nije ni slutio da ga te riječi nikada neće učiniti sretnim. One će zapravo izazvati povijest te u konačnici postati izvorom patnje, stradanja i zla, ne samo za Carla, nego za čitavu njegovu porodicu. Carlo u Rijeci dobiva sina Fumula, no nažalost njegova žena Fanica umre pri porodu. Carlo se posvećuje svome sinu i nastoji mu osigurati bezbrižan život, no njihov će odnos uvijek biti labilan.

U četvrtom poglavlju pisac nas upoznaje sa hrvatskom obitelji Despot. Fran Despot živio je sa sinom Jožićem i njegovom ženom Tonkom te unucima Jakovom; Jovannom i Josipom. Bila je to obitelj koja je živjela za Rijeku. Sredinom 19. stoljeća, Rijeku su obilježile brojne okupacije i nametanja, s jedne strane Talijana, a druge strane Mađara. U tim se političkim i društvenim borbama spominju brojne povijesne ličnosti poput bana Jelačića, Frana Kurelca i Josipa Jurja Strossmayera. Upravo ta stvarna povijesna lica pružit će dodatnu težinu i važnost povijesti. Naravno da je Fabrio mogao pisati o povijesti kao o svakoj drugoj priči, ali autentično prikazivanje povijesti i ličnosti koje su uvelike

utjecale u nju, učinit će i ove fikcionalne elemente romana realističnijima. Iz povijesnih izvora poput novinskih članaka ili arhiva dobro nam je poznato kako su se u to vrijeme brojni pobunjenici protiv mađarskoga jezika u znak protesta skidali i palili mađarske zastave, no onoga trenutka kada je u romau opisano kako je to učinio Jakov Despot, Fabrio zapravo briše granicu između fikcije i fakcije. Takvim postupkom Fabrio uistinu pokazuje jedinstvenost svoga umjetničkog prikazivanja povijesti, ali i dodatno približava čitatelju slike nekih ključnih povijesnih trenutaka.

Misleći da će Fumulo krenuti očevim stopama i okrenuti se plovidbi jedrenjacima, Carlo se razočarao kada je saznao da se njegov sin okrenuo željeznicama i uložo velike novce u željeznicu Karlovac - Rijeka. Posao s jedrenjacima uskoro mu je propadao unatoč vizijama i nadanjima o velikoj i naprednoj Rijeci. Fumulo se sa 37 godina oženio sedamnaestogodišnjom Ludovicom. Na dan vjenčanja Carlo se nije mogao sjetiti kako je izgledala njegova žena Fanica, ali je prvi održao govor mladencima i poklonio Ludovici prsten koji je pripadao Fanici. Njih su troje zajedno živjeli na Mlaki, a Fumulo se uskoro približio vrhovima željeznice te zaista uspješno poslovaao. Međutim, Mlaka uskoro postaje izvrsnim prostorom za gradnju rafinerije pa se Fumulo s ocem i ženom seli na Podmurvice. U novoj rafineriji zaposlio se Jakov Despot. Iako je znao zašto je Jakov bio pritvoren, ravnatelj mu daje dvostruku plću te premještanje njegove obitelji budući da je i sam bio domljub. Ludovica je rodila djevojčicu Mafaldu i sina Amadea, no zbog bolesti koja je u to vrijeme harala Jadranom Ludovica i Carlo umiru. Kroz lik Mafalde pisac na vraća u prošlost i vrijeme kada je Fumulo bio živ. On je pomagao Mađarima izgraditi željeznicu, ali je bio izrazito nesretan zbog tragedija u obitelji. Iako se i dalje trudio zadovoljiti mađarske vlasti te uvesti električni tramvaj, njegov sin Amadej nije mu bio podrška. To je itekako pokazivao vršeći demonstracije sa svojim vršnjacima. Takvim postupcima prepoznajemo snagu povijesti koja ga je sustigla: Upravo onako kako se on ponašao prema svome ocu Carlu, tako se i

njegov sin sada ponaša prema njemu.. Sličnu metaforu možemo prepoznati u trenutku kada se na groblju susreću i upoznaju Mafalda i Vjenceslav Despot. Ona odlazi na grob svoga djeda, a on grob svoga oca nije mogao naći. Time vidimo kako povijest ne nudi novu priliku. Ono što je izgubljeno u prošlosti ne može se više ni vratiti ni nadoknaditi. Povijest nam neće pružiti mogućnost ispravljanja grešaka, već će s lakoćom naplatiti neiskorištene životne šanse i pogrešne odluke, bilo da smo sami kivi, bilo da su nam ih pripisali naši preci. Upravo zato je i ljubav Emilije i Lucijana osuđena na propast. To dvoje mladih nije se moglo oduprijeti odvojenim putevima koji im ih njihovi preci već ranije odredili. Tome svjedoči dijalog između Emilije i njene bake Mafalde, nakon što je Emilija Lucijanu darovala prsten koji je pripadao njezinoj praprabaki Fanici. „Fanica je hrvastko ime. Zašto svi ne bismo mogli biti jedno? Božja djeca?“ Baka vrlo kratko odgovara. „Emilia mia, e la storia!“¹ (Fabrio 2005: 381). Ukoliko se podsjetimo citata o igri domina sa početka romana kojim se simbolički prikazuju zakonitosti povijesnih kretanja, sada se nedvojbeno može zaključiti da Fabrio upravo ovom rečenicom zaokružuje priču o povijesti koja nas prati kroz cijeli roman. Na kraju, Lucijan i Emilija zadnja su mogućnost iskupljenja kompletne povijesti kao zla i nesreće. Iako je njihova ljubav iskrena i stvarna, a naizgled i sam pisac prepušta svoje junake jakoj strasti iz koje se rađaju novi ljudi što u čitatelju na trenutke budi nadu da će ljubav ipak pobijediti. Nažalost Lucijan i Emilija također padaju u zamke povijesti koje se nameću same od sebe. Tako je Fabrio ovom ljubavnom pričom ponovo dopustio povijesti da se poigra junacima ismijavajući njihove osjećaje i ne dopuštajući im da se odmaknu od zarobljeničtva povijesti.

Julijana Matanović navodi da su u *Vježbanju života* citati preuzeti iz pravih povijesnih dokumenata, novina i privatnih arhiva. Čitatelju je vrlo pažljivo sugerirano da su središnjem pripovjedačkom glasu draže obiteljske fotografije na kojima se smiješe bliski rođaci, pisma koja sele iz fascikla u

¹ Emilija moja, pa to je povijest!

fascikl i nestaju u ratovima i selidbama, recepti kojima se spašava od gladi, đaćki spomenari koji godinama poslije svjedoče o prvim ljubavnim treptajima nego što su to stenogrami odlučujućih partijskih sjednica (Matanović 2003.)

3.4.1 Mali ljudi, velika Povijest

Svaki lik u romanu ima zacrtanu osobnu vožnju poviješću i kroz dvije obitelji, u jednom trenutku toliko različite, a u drugom veoma slične i povezane, Fabrio zapravo prikazuje kako povijest *vježba* živote pojedinaca ne uzimajući u obzir niti mjesto ni vrijeme njihova rođenja, niti korijene obitelji iz koje potječu. Likovi u romanu možda mogu pobjeći od nepovoljne okoline koja ih okružuje, surovih zakona vlasti kojima bi se trebali prilagoditi pa čak i samih sebe onda kad osjete težinu njihovih ispraznih života, no nikada neće uspjeti pobjeći povijesti. Prije ili kasnije povijest će svakoga stići i na taj način pokazati kako je naša suvremenost ukorijenjena u prošlost. Fabrio govori o povijesti koja nije tek beskonačni niz akcidentalnosti, niz dijeljenja karata koja nisu uzajamno povezana pri čemu se uspostavlja analogija između svakog novog naraštaja i novog dijeljenja karata (usporedba s dominom). Analogija s dugom, neprekinutom partijom domina, upućuje na shvaćanje povijesti u kojoj postoje stanovite zakonitosti u povezivanju tj. jedna domino-pločica slijedi drugu, jedna etapa događaja determinira drugu, jedan naraštaj određuje drugi. (Visković 2000: 104) Takvim shvaćanjem povijesti, Fabrio se udavalja od koncepcije povijesnog romana koji želi tek rekonstruirati davna vremena. Štoviše, povijest više nije učiteljica života kao u tradicionalnom povijesnom romanu, već će ona postati oblik tragične poruke. „Nesprestano nastojeći ostati među junacima koji tek *vježbaju živote*, Fabrio će u svih nastojati sačuvati crtu *nevinosti* pred izazovima kojima su izloženi. Nisu to mali ljudi u smislu društvene stratifikacije, oni ostaju suspregnuti za jednu puninu identiteta i njegovu

smislenu interpretaciju čak i u trenucima kada se može činiti kako je čaša onoga što se čovjeku može dogoditi - prepuna. Upućeni jedni na druge neprestano su u žrvnju preispitivanja identiteta koji ih upućuje negdje izvan njih samih.“ (Bošnjak 2007: 123) Dakle povijest će sve te likove okrenuti prema samoj sebi želeći da ju svatko od junaka prepozna isključivo kao mjeru postojanja. To je ujedno razlog zbog kojega su ti mali ljudi neprestano opterećeni pričama o povijesti, ali i posljedicama koje će im te priče donijeti. *Vježbajući* živote pokušavaju zaobići ili nadvladati zamke povijesti, no zbog slabosti i nesposobnosti završavaju kao patnici i gubitnici.

3.4.2 Specifičnost narativne strukture

Narativni slijed u romanu Fabrio vješto gradi kombiniranjem povijesnog i fikcionalnog sloja. Iako se neprestano osjeća dominacija povijesti kao pokretača radnje, Fabrio je itekako nedopunjuje i povezuje s fikcionalnim slojem. S jedne strane priča o povijesti bit će dosljedno ispričana pozivajući se na izvorne dokumente s jakim elementima realističnosti. Takvi dokumenti kao dio službene povijesti uistinu potvrđuju Fabrijevu opsjednutost poviješću, ali i njegovu pripremljenost i upućenost u materijale koje je imao pred sobom pišući roman. Međutim stvarna slika povijesti upotpunjena je životima i sudbinama pojedinaca i njihovih obitelji koji promatraju velike povijesne prilike ili sudjeluju u njima. Time dolazimo do prepoznatljive karakteristike Fabrijeve priče o povijesti u kojoj nema jasne granice između stvarne povijesne građe i fikcionalnog. Takvim će postupkom do izražaja doći njegovo prikazivanje prošlosti iz perspektive književnika, ali i iz perspektive znalca o povijesti. Dok Šenoa u svojim povijesnim romanima na izvore povijesti redovito upozorava u predgovorima, Fabrio ih u duhu postmodernističke proze namjerno ostavlja zamjetnima. Na taj

način osim što se izrazito naglašava prisutnost povijesnih izvora, postiže se i željeni efekt povijesti.

3.4.3 Intertekstualnost u djelu

Nezaobilazan dio narativne strukture djela čine mnogobrojni intertekstovi u djelu odnosno faktocitati, autocitati, književni i paraknjiževni citati kojima najvećim dijelom do izražaja dolaze autorova razmišljanja prilikom pisanja i upućenost u građu koju prenosi čitatelju. Kada iznosi stvarne povijesne podatke bilo da je riječ o važnoj godini, bilo da je riječ od odlučujućem događaju, Fabrio najčešće uvodi intertekstove u roman tehnikom *montaže*. To znači da su takvi tekstovi doslovno odvojeni od fikcionalnih dijelova horizontalnim crticama. Prozna je cjelina zbog toga diskontinuirana odnosno sastavljena od različitih fragmenata koji razbijaju narativni slijed. No to i dalje ne znači da između historiografije i fikcionalizacije stavljamo zid. Dapače takvim će se umetanjem teksta čitatelj istovremeno kretati po vremenskoj vertikali povijesti i listati stranice umjetničkog teksta popunjene fikcijskim svijetom.

Povijesne se prilike utapaju u živote pojedinaca stoga nije začuđujuće da stranice novina postaju odličan sugovornik Fabriju i njegovim likovima u dijalogu o povijesti. Njegovi likovi čitaju novine u kojima se saznaju stvarne godine događaja, imena povijesnih ličnosti ili ishodi velikih bitaka. Dakle pojedinac nailazi na povijesne informacije htio on to ili ne. Dobar je primjer takvog prikazivanja povijesti u romanu trenutak kada Fumulo u novinama čita vijesti o ishodima bitke kod Magente: „Jučer u 7 sati uslijedio je okršaj između neprijatelja, koji je s velikim snagama prešao na lijevu stranu Ticina, i naših jedinica sastava I. I II. Armijskog korpusa, utaborenih u tim krajevima. Okršaj je trajao do noći. Neprijateljski napad uslijedio je ranim jutrom kod mjesta Turbigio

i Buffalora; napad je u početku bio upravljen protiv Druge brigade I. Armijskog korpusa pod zapovjedništvom grofa Clama, ali su bitku prihvatile jedinice Druge armije to jest Druga brigada II. Armijskog korpusa i devizija Reibach iz sastava VII. Armijskog korpusa koje su baš tada nastupale lijevom obalom Ticina). Poslijepodne stupio je u bitku i III. Armijski korpus.“ (Fabrio 2005: 89)

Osim faktocitata u djelu nalazimo brojne književne i paraknjiževne citate koji se u tekstu javljaju s ciljem veličanja povijesti i približavanja duhu književnosti. Najupečatljiviji su tako citati iz Danteova *Pakla*: „...si com'a Pola, presso Carnaro ch'Italia chiude e suoi tormini Bagna“. ² Nadalje, treba izdvojiti brojne autocitate i metakomentare kojima autor s jedne strane izražavaa svijest o vlastitom tekstu, a s druge strane daje oštru kritiku povijesti. U cijeloj toj intertekstualnoj igri fabrio i sam proživljava to teško vrijeme koje ispisuje na stranicama romana pa će metakomentari kojima pribjegava prilikom pisanja biti usmjereni isključivo na njegovo pesimistično viđenje povijesti i posljedica koje ona za sobom donosi: „Kad bi jednoga dana u povijesti prestali puhati vjetrovi, čovjeku bi na zemlji možda bilo i dobro. A najgore je to što svaki čas u poovijesti pušu drugačiji vjetrovi. Jedva namjestiš lomna jedarca na jednu vrst vjetra, a već s boka zapuše novi, drugačiji vjetar koji te rebne pod rebra. I tako brod od silne i užurbane i stalne promjene jedara-stoji na mjestu. Još kad pomisliš da različiti vjetrovi često znaju nositi isto ime, odnosno da se jedan te isti vjetar često naziva različito – tobožnja životna mudrost postaje posve neuporabivom. (...) I što će šljunak od čovjeka nego hvatati se o novi vjetar u nadi da će mu se jedro naduti, da će ga izdići, osoviti na samo sljeme“ (Fabrio 2005: 211) I uistinu, nakon što se čovjek razočara u svakom pogledu života koji mu je iskrojila prošlost, nakon što ga pokose oštre ruke povijesti što mu drugo preostaje osim nadanja u neku bolju budućnost? Čak i onda kada zna da ga povijest i dalje slijedi kao sjena, čovjek bi trebao pronaći spas okrećući se u budućnosti. No Fabrio u tekstu i dalje izražava nemogućnost bježanja od

² ...i ko što su kod Pule, blizu žala gdje Kvarner među Italije pere. (Fabrio 2005: 258)

povijesti: „Jedna epizoda bit će znakovita za ono što ima uslijediti u budućnosti koja uvijek dolazi brže nego što povijest odlazi.“ (Fabrio 2005: 211)

3.4.4 Položaj pripovjedača u djelu

Specifičnosti oblikovanja teksta, uporaba dokumentarne građe te izvrsno razrađena fikcijska priča koja se neprimjetno isprepliće sa historiografskim slojem nameću propitivanje Fabrijeve pozicije ne samo kao autora romana, već i kao pripovjedača u predmetu svojega opisa. Prije svega Fabrio zauzima poziciju sveznajućeg pripovijedača. On je upućen u sve pojedinosti radnje, bilo stvarne, bilo fikcijske, i sve detalje života likova s kojima se čitatelj susreće u romanu. Kao što je svojstveno većini novopovijesnih romana i u *Vježbanju života* Fabrijev samosvjesni pripovjedač potpuno je slobodan kontrolirati sve o čemu se u romanu govori. To se kontroliranje ponajprije odnosi na krojenje sudbina junaka u djelu pa tako konstruirajući zanimljive ko incidencije pripovjedač suveren vodi svakog lika na njegovom životnom putu što u konačnici za svakoga završava poražavajuće i tragično. Ne samo da pripovjedač kroji sudbine svojih junaka u klupku povijesti, nego zauzima poziciju iz koje se izravno obraća likovima i vodi razgovor s njima. Pripovjedač daje uputstva i savjete liku kako postupiti, što odlučiti ili iz kojih razloga krenuti dalje čak i onda kada se čini da ga obruč povijesti iscrpno steže. Osim s likovima, Fabrio kao pripovjedač izravno komunicira i sa čitateljem dajući mu uputstva kako prići pojedinom liku, treba li ga opravdavati zbog njegovih postupaka ili zašto je bitan neki događaj iz prošlosti da bi se razumjela budućnost. Svi ti razgovori sa likovima i čitateljem ponovo sugeriraju na prepoznavanje autorovih razmišljanja i pogleda na povijesne prilike i neprilike koje su obilježile Rijeku tijekom sto godina u okviru kojih se proteže radnja romana. Pripovjedač i likovi su suvremenici. Oni prolaze kroz iste životne prilike i neprilike u sadašnjosti te dijele iste sumnje o boljoj budućnosti i stoga se pripovjedač nedvojbeno može

poistovjetiti s likovima, a to čini upravo autoprezentacijom kroz metakomentare i autocitate o kojima se govorilo u prethodnom poglavlju.

Fabrijevom načinu pripovijedanja svojstvena je sklonost odstupanja od kronološkoga slijeda. On je posve slobodan kretati se po vremenskoj vertikali i tako razbijati kronološki tijek događaja. Razbijanje kronologije često se postiže i već spomenutim izravnim miješanjem u događaje te neposrednim razgovorom sa čitateljem. Tijekom čitanja primjećuje se neprestano preskakivanje u vremenima, a to se postiže analepsama i prolepsama odnosno događajima koji se odnose na prošlost i, nasuprot tome, ono što nagovještava budućnost. Jedan od učestalih načina kojima nas pripovjedač vraća iz sadašnjosti u prošlost i obrnuto jest *sjećanje*. Time do izražaja dolazi odlika umjetničkog stvaranja povijesne priče, ali i fikcionalizacija zahvaljujući kojoj čitatelj saznaje biografiju likova i njihovih predaka koja je nužna za razumijevanje daljeg tijeka radnje. Tako Fabio uvodi provodne motive pisama, fotografije ili umjetničkih slika. Gledajući fotografiju lik se zapravo ponovo vraća u prošlost i prisjeća života svojih predaka kao i porijekla obitelji iz koje potječe. Zato će biografije koje saznajemo i pratimo u djelu, a zatim i sve ono što nam otkrivaju podaci iz prošlosti, na neki način nagovijestiti budućnost. Osim fotografije, u romanu važnu ulogu imaju i pisma. To nam u tekstu pokazuje i način na koji je Vjenceslav Despot doznao za smrt svoga oca Šimuna. Nakon što je primio pismo, on odlazi do očeva prijatelja koji mu je rekao da zna nešto o Šimunovoj smrti. Vjenceslav saznaje da mu je otac ubijen 1944. godine od strane Njemaca, a time postaje jasno zašto ne pronalazi grob svoga oca onda kada ga je tražio. To je trenutak koji ga ponovo vraća u prošlost i vrijeme koje ne može vratiti ni ispraviti. To pismo zapravo ga je odvelo prema surovij istini povijesti.

3.5 BERENIKINA KOSA

Prva dva Fabrijeva romana *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* često povezujemo sa sintagmom *Jadranska duologija*, U njima prepoznajemo velike sličnosti počevši od tekstova koji su povezani tematski i idejno pa do kompozicijskog plana i narativnog prosedea koji nude veoma bliska rješenja. Kao i u prethodnom romanu, i u *Berenikinoj kosi* do izražaja dolezi ispreplitanje raznolikih žanrovskih slojeva pa tako strukturu romana popunjavaju elementi klasičnoga povijesnoga i genealoško - obiteljskog romana, romansirane kronike pa i Bildungromana. No o žanrovskoj hibridnosti u romanu detaljno ćemo kasnije govoriti i potkrijepiti primjerima.

Svoj drugi povijesni roman Fabio ponovo naslovljava u intertekstualnoj igri koju je odpredio u podnaslovu *Familienfuge*. Ta germanska složenica prije svega sugerira čitatelju kako se ponovo upušta u čitanje teksta svojestvena obiteljskom romanu dok će grafički prikaz genealoškog stabla dvaju obitelji nakon naslova romana to i potvrditi. Također podnaslovom djela želi se skrenuti pozornost na intermedijalne konotacije u djelu tj. bliskost s fugom, polifonom glazbenom formom koja će poslužiti kao uzor u određenim rješenjima na kompozicijsko - narativnom planu. Dakle, i u *Berenikinoj kosi* upoznajemo se sa talijanskom obitelji Ziani i hrvatskom obitelji Gorma te pratimo sudbine njezinih članova u vremenskom periodu dugom stotinu godina. Početak romana smješta nas *in ultimas res* tehnikom u davnu 1948. godinu kada Lucia Ziani bježi iz Italije u Jugoslaviju. Za razliku od *Vježbanja života* u kojem nas autor najprije upoznaje sa Carlom, najstarijim članom talijanske obitelji, a zatim postupno sa ostalim članovima svake generacije koja slijedi, ovdje se najprije susrećemo sa Lucijom koja je posljedni potomak obitelji Ziani te se retrospektivno vraćamo u prošlost i upoznajemo sa njenim precima čije tužne živote i sudbine pratimo tijekom čitavog romana. Tako nas već prva rečenica

smješta u sadašnjost: „Od svih nevoljnika koji će proći ovom knjigom, nju sam prvu ugledao kako izlazi iz crnog, sandučastog taksija...“ (Fabrio 2005: 5) Prvih sedam poglavlja romana Fabrio posvećuje obitelji Ziani. Detaljno iznosi podatke o svakom članu obitelji te splet povijesnih i sudbonosnih okolnosti koje su obilježile živote pojedinih generacija te obitelji. Naravno, dominacija povijesti koja će se poigravati životima junaka te odrediti smjer životnih puteva svakoga od njih najavljena je već u prvom poglavlju: „A gromadast je svijet, i svako ljudsko zrnce s njegove kore, po kojoj pušu vječni vjetrovi povijesti, jedino je za naupućene prah i pepeo: jer, prisloni li tko uho na tu gromadnost, čut će kako sudbina svakoga od nas potresa cjelinu, i kako od te priče gromada ječi do u dubinu samog vremena. Zazirući, međutim, u površnosti svakoga življenja, od te dubine, iz koje smo na ramenima svojih predaka doprli do današnjice, stojimo već na samom rubu rubova vremena.“ (Fabrio 2005: 10)

U ovome romanu središte povijesnih zbivanja Fabrio premiješta u Split, budući da znamo da je i taj grad bogat povijesnom podlogom koju popunjavaju talijanske i hrvatske političke i kulturne igre te borba za vlast. Dakle historiografska građa u romanu ponovo će se temeljiti na prikazivanju autentične slike povijesti te neiscrpnom afirmiranju njene sveprisutnosti. Fabrio se ponovo priklanja intertekstualnosti pa stvarnu povijesnu građu grafički odvaja od ostatka teksta (Fabrio 2005: 39):

„Juha tečna bez začina. Za porciju juhe uzmi tri ili dvije orahove jezgre. Ako je za više ljudi, dosta je na jednog dva oraha uzeti [...] ako imaš posoli, paprike i crvena luka pridodaj, i ovakva juha malo će koštati, a bit će jaka i tečna“.

Danica zagrebačka, 1834.

No takva će priča o povijesti biti potpuna jedino ukoliko ju povežemo sa fikcionalnim slojem. Drugim riječima, generacije obitelji u romanu s jedne strane služe kao svjedoci povijesnih zbivanja i vremena u kojima su se ona odigrala, a s druge strane ti će likovi omogućiti čitatelju pristup povijest iz perspektive književnog stvaranja i oblikovanja. Na taj je način Fabrio svojim obiteljskim sagama otvorio novi smjer kretanja hrvatske historiografske fikcije te smjestio svoje romane o povijesti u vrh hrvatske postmodernističke proze.

Budući da su razrada narativne strukture kao i uloga pripovjedača te način pripovijedanja detaljno izneseni u interpretaciji *Vježbanja života*, a sve te značajne uvelike se mogu prepoznati i u *Berenikinoj kosi*. Analiza ovoga romana bit će usmjerena na karakteristike koje nisu uvelike afirmirane u *Vježbanju života*. To se prije svega odnosi na ulogu ljubavne priče u romanu te na brojne intermedijalne elemente kojima je ovaj roman zasut.

3.5.1 Uloga ljubavne priče u romanu

Onoga trenutka kada saznajemo da se u istom vagonu u kojem Lucija putuje nalazi Ivan Matej Gorma, počinjemo paralelno pratiti živote dvaju obitelji. Ivan Matej također je posljednji potomak hrvatske obitelji koji bježi iz Trsta u Rijeku i zahvaljujući njemu upoznajemo se sa čitavom njegovom obitelji te podrijetlom svakoga od člana. Susretom tih mladih ljudi u romanu započinje ljubavna, ali što je još važnije, i povijesna priča. Njihov sudbonosni susret Fabrio će prikazati pomoću motiva fotografije. Naime, teške financijske prilike prisilile su Luciju da preda sliku svoje obitelji u antikvarijat nadajući se kako će ju netko kupiti. Nakon što ugleda sliku u izlogu, Ivan Matej ulazi u antikvarijat te se raspituje za adresu vlasnice slike. Tako će slika dovesti do razvoja ljubavne priče u romanu, ali prikazivanjem relativnosti kroz povijest znat ćemo da ustvari

nije slučajnost da je Ivan Matej baš u to vrijeme i na tom mjestu ugledao fotografiju obitelji osobe u koju će se kasnije zaljubiti. Da nije toga danaa šetao ulicom u kojoj se nalazio antikvarijat, ovo dvoje ljudi možda se nikada ne bi sreli. No povijest je ponovo odlučila dovršiti priču o obitelji Ziani i Gorma upravo spajanjem njihovih posljednjih potomaka. Njihovom ljubavi Fabrio daje tračak nade da će zajedno pobijediti klupko povijesti iz kojega se još nitko nije uspio izmotati. No tragičan kraj njihove priče ponovo će potvrditi zlu kob povijesti, a to nam potvrđuje i sama rečenica: „Nijedan čovjek nije slobodan od povijesti.“ (Fabrio 2005: 350). Međutim, promatrajući tijek ljubavne priče Lucije i Ivana Mateja možemo se pitati nije li Fabbrio pretjerao u iznošenju pojedinih ljubavnih scena, a obzirom da znamo kako roman odiše dominacijom povijesti kao jedinim i sveprisutnim pokretačem radnje, kako stvarne tako i fiktionalne? Ukoliko razmotrimo način na koji je na početku prikazana zajednička vožnja u vagonu kojega su, ne znajući jedan za drugoga, oboje izabrali, način na koji su se zajednički pokušavali odrupijeti oštrim vjetrovima povijesti tijekom godina, te način na koji su poginuli, primjetiti ćemo da svi ti prizori odaju veliki stupanj patetičnosti. No ta će patetičnost biti isključivo u funkciji vjerodostojnosti u smislu približavanja romana realističkim djelima te u smislu prezentiranja političkih ideja i društvenih stratifikacija na hrvatskoj obali Jadrana čiji su nositelji upravo Fabrijevi junaci.

Polazeći od okvira povijesti preko političkih mitova koji su itekako zastupljeni u Fabrijevoj povijesnoj priči pa do likova koji se ni pod koju cijenu ne mogu odmaknuti od povijesti koja im na kraju postaje opterećenje i donosi smrt dolazimo do zaključka da su svi ti životni putevi likova koji se kreću prema dnu i koji u konačnici završavaju tragično rezultat isključivo autorove volje. To nam dokazuje citat i djela: „Smrt Alphonsine Désiré Gaubert jedna je u nizu smrti likova u beletristici i u glazbi, koje smrti padaju isključivo na dušu pisca; međutim, ni u prirodi, što će reći na njivi, u šumi, na livadi, u moru, a još manje u brojnim emanacijama duha, ne daje svako zrno ploda; stojeći, s Foskom, uz

Alphonsinin grob, pisac se tješi, dok gleda kako Fosca čupa korovlje što je izraslo otkako je s ocem posljednji put bila tu, da je zrno o kome je riječ barem oljuštio“ (Fabrio 22005:86). Nadovezujući se na tragične sudbine protagonista iskrojene autorovom voljom, nezaobilazano je osvrnuti se na kraj ljubavi Lucije i Ivana Mateja koji završavaju u moru, a njihovom pogibljom gasi se i loza njihovih obitelji, „Plivala je polako, kao da suvišnu vodu oko sebe odgrće u stranu. Bilo joj je svejedno u kom pravcu pliva, ali se odluči za onaj kamo se valjda nalazi kopno. (...) gleda Lucia, a voda joj navire na usta. Spuštali su, nečujno, mostić da se ona uspne, ali, tonući blago kao naa ležaj cvijeća i od koralja (neka joj barem smrt bude blaga, kad joj je život bio pelin), već je sanjala da se uspela mostićem na brod i da je prihvatila izgonstvo kao jedinu stalnu vječnost“, (Fabrio 2005: 351). Ovaj dirljiv kraj romana simboličkim završetkom u moru poziva čitatelja na promišljanje o prolaaznosti života. Svi ovi životi o kojima samo čitali u romanu dio su tek jednog dijela vječnosti. Oni u jednom trenutku započinju i isto tako u jednom trenutku završavaju, neostaju kao da nikada nisu ni postojali. To se ujedno i sugerira Lucijinom smrću u moru koje je odnosi u nepovrat isto kao što se njen život nepovratno gasi na kraju ove priče o povijesti. Stoga se pramen *kose* iz naslova romana³ odnosi upravo na tu prolaznost života i sve ono što postaje dijelom prošlosti, dok će povijest biti i ostati jedina vječnost i prava stvarnost.

3.5.2 Epifanija u Berenikinoj kosi

Čitajući ove obiteljske priče namaće se pitanje o odnosu predaka i potomaka: *Jesu li nam preci uistinu odrediti životne puteve svojim poigravanjem povijesću? Vode li nas greške iz prošlosti zaista prema lošem kraju?* Krešimir Nemeć odgovara pozivajući se na povijest kao izvor patnje i zla: „Na postoji

³ Berenikina kosa: zvijezde na sjevernom nebu; nešto netvarno, nedohvatno

vremenski jaz između potomaka i predaka: u skladu s cikličkim viđenjem povijesti, oni supostojе, žive isti život, dijele jednake probleme i osude, snivaju jednake snove“ (Nemac 2003: 289) Nakon čitanja romana, takav odgovor na pitanje čini se zaista utemeljenim. Povijest je ponovljiva u svakom svom pogledu. Bježanje kojim započinje roman i koje je prisutno kroz čitavu zapravo simbolizira pokušaj spašavanja od povijesti. Svi likovi postaju opterećeni klupkom povijesti pa jedinu nadu vide u bježanju od nje, a da pritom nissu svjesti kako će ih povijesti sustići prije ili kasnije, ovdje ili ondje. Živjeli oni u 20. stoljeću ili stoljeće ranije, njihove će životne patnje postati svakodnevice koju će pokušati potisnuti, prikriti ili pak zaboraviti. No ni u jednom slučaju neće uspjeti. Stoga možemo primjetiti kako Fabrio u ovome romanu pridaje osobitu ulogu *epifaniji*, radnji koja otkriva o ljudima upravo ono što su se najviše trudili sakriti.

U jedanaestom poglavlju *Berenikine kose* pisac primjećuje: „...pa se s pravom pitamo tko smo i čiji smo...“ (Fabrio 2005: 93) Izuzevši povijesni kontekst koji čini okvir djela, mogli bismo reći kako Fabrio zapravo ovakvim pitanjem traži odgovor na filozofsko pitanje opstanka i tiče se svih nas. Stoga na podlozi široko i razvedeno obuhvaćene povijesti kroz historijat i fikcionalizaciju odnosno prisjećanje dviju obiteljskih grana nestalih u prahu vremena, Fabrio daje odgovore o tome kako nas povijest *oblikuje* već samim rođenjem te određuje naše životne puteve, a na kraju i način na koji će se naši životi ugasiti. Stoga odgovor na postavljeno pitanje iz jedanaestoga poglavlja pronalazimo gotovo na samom kraju romana, gdje jedan od posljednjih razgovora Lucije i Ivana Mateja ostavlja dojam kako se oni zapravo tek tada upoznaju odnosno iznose neke ključne činjenice o svojim životima, unatoč tome što su ranije imali mnogo prilika za to: “U noćima, u gluhosti i u dubini kojih prepoznaše njih dvoje jedini preostali smisao življenja, kao da iznenadni pustinjski vjetar svojim učinkom skida sloj po sloj vremena, i tako praznom nebu nad sobom otkriva što je skritog bilo, driješila se tajna razgovora koji su

započeli voditi jednom davno u vlaku. U dugim tišinama, koje su se plele između pitanja i odgovora, na mjesečini ili za divljanja jugovine, istresalo je njih dvoje popudninu vlastite duše. Iskreno i strastveno. (...) Bila je noć, i on joj je rekao da mu je mati umrla kad mu je bilo šesnaest godina. Bila je noć, i on joj je rekao da je baš tada, otac njegov naglas čitao neke zagrebačke novine u kojima je u nastavnicma izlazio roman *Pronevjereni ideali* i tako liječio svoje domovinsko razočaranje. Bila je noć kad ga je zapitala za podrijetlo njegova prezimena (...). Bila je noć kad mu je rekla da je tisuću devet stotina trideset pete, kao odlična učenica i još k tome dijete iz iredentističke obitelji, dobila vlastitu stipendiju i pošla u Italiju. (...) Bila je noć kad je Lucia saznala da je Jure Stradiot omogućio Ivanu Mateju da studira na Pravnom fakultetu u Ljubljani (...) Bila je noć kad je Lucia vidjela sebe gdje kao zrnce u mnoštvu upija Duceove riječi: „Povijesna sudbina Italije leži u Africi. Talijanska Afrika od Indijskog do Atlantskog oceana.“ (Fabrio 2005: 340-341)

3.5.3 Intermedijalnost u djelu

Nakon čitanja *Berenikine kose* primjećujemo kako ionako specifičnu narativnu strukturu romana, nadopunjuje poprilična zastupljenost glazbenih asocijacija i simbolika koji zauzimaju poziciju strukturnog predloška u djelu. Stoga zbilja možemo govoriti o glazbenom fonu romana. *Berenikina kosa* postaje uzoran intermedijalni roman u kojemu u kojemu iz narativne strukture do posebnog izražaja dolaze vješto korištene glazbene tehnike i melodijski efekti.

Za razumijevanje Fabrijeva glazbenog izričaja prije svega važno je prisjetiti se bliskosti glazbe i poezije budući da te dvije umjetnosti na nekim razinama slično funkcioniraju. Glazbeno je neznačenje moguće usporediti s neznačenjem u pjesmi. Tako D. Grgurić u svojoj knjizi iznosi Ricoeurovo motrište koje polazi od pretpotavke da su sva značenja kontekstualna, a

značenje u poeziji je nesagledivo. „On tvrdi da je lepeza značenja potencijalna, bilo što se tiče objektivnog diela verbalnog značenja pjesme, bilo značenja koja izranjaju iz nje. Drugim riječima tzv *potencijalno* značenje je zajednička osobina glazbe i poezije“ (Grgurić 2010: 111). Fabrijev se diskurz o glazbi temelji na poetski izražajnim sredstvima tj. na metaforici u najširem smislu riječi. Tome svakako pridonosi i njegov relativno slobodan pristup glazbenom djelu koje se izvodi iz diskurza samoga djela.

Melodijski efekti u djelu temelje se na dotjeranoj jezičnoj izvedbi, sklonosti simuliranja koničnog diskurza, na poigravanju s elementima fantastike i dokumentarnosti te na učincima koji proizlaze iz primjene samih fokalizacija. Zato osobit trenutak u organizaciji kronke za Fabrija predstavlja citati, kao publicistički izvor ili tekst literarnog djela. Citati su osobito poticajni za autorovo promišljanje o glazbenim konceptima prošlog vremena, o recepcijama i o glazbenim događajima. Oni ujedno predstavljaju historiografsku građu koja je nerijetko istraživački prilog glazbene recepcije u Hrvatskoj. Fabrio će tako svojim pristupom glazbi usredotočiti pažnju čitatelja na ono što je rubno, misleći pritom na one aspekte glazbe koji su za klasična glazbenokritička promatranja irelevantni, te otvara prostor novim pogledima na glazbu

3.5.4 Fuga u funkciji muzikalizacije fikcije

Značenje fuge u podnaslovu romana izravno upućuje na autorovu svjesnu nakanu uključivanja glazbe i pokušaja intermedijacije tipa *showing*. Dakle, autorovo prizivanje fugalnog postupka, koje izravno cilja na glazbeni medijski prostor, dio je njegove intermedijalne strategije koju je moguće rekonstruirati otkrivanjem analognih točaka, glazbenog i književnog medija, kao pretpostavljenih žarišta muzikaliziranja. Ključna oznaka muzikalizacije je fuga čije se kvalitete naziru u organizaciji pripovjednog teksta podređenoj prikazu

geometrijske progresije obiteljskog grananja. Opreznim se prijenosom geometrizirane pripovjedne mape Fabrijeva romana u kodno polje glazbe, otvara mogućnost njena uspoređivanja sa strukturnom mapom dvoglasne fuge.

U tom je slučaju osnovna tema fuge-romana Povijest. Ona indicira opći tijek i određuje karakter djela. Javlja se na samom početku romana pa se već i zbog toga nameće analognom teme glazbene fuge. Shodno tome, prvi nastup teme koji se javlja u *ekspoziciji* — početnom odsjeku fuge, naziva se *dux* i usporediv je s pojavom Lucije u uvodnom dijelu romana, točnije, uvodnim planom romana iz kojeg ona izniče (kao tema) i postaje glavni ženski lik talijanske obitelji Ziani. U drugom, trećem i četvrtom poglavlju naziru se pripovjedne točke koje je moguće usporediti s glazbeno-kontrapunktnim postupcima retrogradnog oblikovanja teme, koji spadaju u red najviših skladbenih zahtjeva fuge. Pritom se, u pitanju romana, ponajviše misli na retrogradne pripovjedne taktike uz pomoć kojih se priča “vraća” u neko drugo vrijeme, u pravilu ono prošlo koje je pripadalo prvoj generaciji talijanskog rodoslovnog stabla. Iduće se validne pretpostavke za novu analognu točku sabiru tek u sedmom poglavlju romana s pojavom lika Ivana Mateja Gorme, glavnim muškim likom i predstavnikom hrvatske porodice. Ovu je točku moguće poistovjetiti s glazbenim odgovorom *comesom* koji se prema pravilima fuge javlja u drugoj dionici. Međutim, za bolje razumijevanje ovoga odnosa valja imati na umu da *dux* i *comes* u fugi predstavljaju dva vremenski odvojena nastupa teme od kojih je nastup *dux* u osnovnom tonalitetu (tonika), a *comes* na kvinti osnovnog tonaliteta (dominanta). Unutar takvih zvukovno uređenih odnosa proizašlih iz principa kontrasta, vidljiva je matrica koja bez većeg ostatka podržava razvojne silnice naznačenih kontrastnih suprotnosti čak dvaju momenata ove točke romana: razvijanje ljubavnog odnosa na muško-ženskom planu (između Ivana Mateja Gorme i Lucije) i političkih zapletanja na nacionalnu planu (između Talijana i Hrvata).

Rezultati komparativne metode korištene na planovima kompozicija fuge i

romana pokazali su da analogne točke postoje, pa se na posljertku sasvim logično nameće pitanje njihovih konačnih, recepcijskih učinaka. Neprijeporno je, naime, efekte intermedijalnog pomicanja granica moguće lakše i objektivnije sabrati na planu refleksivnih rezultata doživljenosti priče, i to ponajviše u pogledu njezina emocionalnog i afektivnog djelovanja. Pripovijedanje u imaginiranoj formi fuge oslobodilo se tradicionalnih uzusa, principa vremenske progresije i mimetičnosti prikazivanja koji priječe pristup kozmičkoj slici svijeta (ne)predvidljivih i univerzalnih ljudskih sudbina. Osim toga, kako je za shvaćanje ljudskog života kao povijest slučaja potrebna slika svijeta koja uključuje polifono višeglasje i višestruko povezivanje u formi kontrasta ili imitacije, autorovo označavanje fuge pripomoglo je produbljivanju značenja kontrapunkta ljudskih sudbina. Upravo je glazbena organizacija povijesne mnogoznačnosti izvanredno uposlila mnoštvo tema i omogućila panoramski doživljaj povijesti i ljudskih sudbina. S druge pak strane glazbenog angažmana stoje istaknute epizode o sviranju klavira i glazbenim djelima, koje govore o autorovu shvaćanju glazbe kao uzvišene umjetnosti i sretnom izlazu iz patnji ljudskog života.

Iako je dakle, muzikalizacija fikcije prema intermedijalnim teorijama djelotvoran način književnog hipostaziranja u iracionalne svjetove, zanimljivo je vidjeti rezultate razmišljanja koji vraćaju igru na sigurno. U tom je smislu fuga samo (ili prije svega) metafora. Ponajprije, ona je posredna poredba za kontrapunkt, dok je kontrapunkt neposredna aktualizacija glazbenog načina, odnosno same glazbe. Međutim, kontrapunkt u ovom slučaju zadržava primat u pogledu demonstracijskog karaktera u romanu, dok se za fugu može ponuditi i drugo rješenje. Ono leži u denotativnom značenju samog pojma (bijeg), koje logičkim premetanjem kategoričkog silogizma prve figure modusa barbara, romanu priskrbljuje idejnu poantu: proces je bijeg; povijest je proces; povijest je bijeg. Na posljertku, treba se zamisliti i nad sljedećim: fuga je višeznačna metafora, primjerice spoj između kamenja ili pločica, namjerni razmak u gradnji koji otklanja mogućnosti pucanja konstrukcije. Fuga je poremećaj sjećanja,

suženje svijesti koje potiče potrebu za bježanjem u slučaju kojega su i autor i čitatelji fuganti. Na pitanje što je fuga i koji je problem fuge u Fabrijevu romanu, odgovor je višeznačan, ali i vrlo simptomatičan za postmodernističku krizu interpretacije koja se ogleda u opsesivnoj i nezastojnoj borbi koju, kao čitatelji, kritičari i tumači ovoga djela, vodimo s njegovim značenjem.

3.6 TRIEMERON

Romanu *Triameron* Fabio dopisuje dva podnaslova: *Roman einer kroatischen Passion* i *Treći dio jadranske duologije*. Već nas je podnaslovom *Familienfuge* u romanu *Berenikina kosa* Fabio vodio glazbi, konkretnije prema Johannu Sebastianu Bachu. Ovdje nam pak Fabio priziva u svijest veličanstvenu Bachovu *Muku*. Jedan od glavnih likova priče, Ecije Grimani, vozeći se prema psihijatrijskoj klinici u Stockholmu, gdje je smješten njegov sin Andrej obolio od PTSP-a, ugledao je plakat koji je najavljuvao koncertnu izvedbu Bachove *Muke*: „U stockholmskoj četvrti Norrmalm, u jednoj od onih bijelih arterija između Konsethausea i Klara Kyrka, nadomak svoga stana na petom katu, čekao je Ecije Grimani u svom srebrnosvijetlom SAAB-u da se na semaforu pokaže zeleno oko i, na valjkastom oglasnom stupu, zamijetio je veliki plakat koji je najavljuvao koncertnu izvedbu, sricao je, Matt... haus... passion.” (Fabio 2005: 30)

U drugom se podnaslovu pisac poigrava na temu s varijacijom: duologija — trilogija. *Triameron* je striktno gledajući, kao dovršen artefakt, naravno, završni dio *Jadranske trilogije*; no u vrijeme nastajanja bijaše tek treći dio postojeće *Jadranske duologije*. Tako taj podnaslov zadobiva smisao djela *in statu nascendi*.

Sam naslov *Triameron* priziva pak slavni Boccacciov *Dekameron*. Dok se u Boccaccia, začetnika novelistike u novovjekovnom smislu, deset mladića i djevojaka zabavljaju bježeći od kuge koja je zavladała u kasnosrednjovjekovnoj Firenzi pričajući priče deset dana, u Fabija se radnja odvija u tri kasnoproletna dana godine 1996. Iako se radnja odvija u tri dana, Fabrijev roman zahvaća povijest od kraja 19. stoljeća pa sve do kraja 20. stoljeća Glavna se priča razvija kroz dvije paralelne priče koje se zbivaju, dakle, u tri dana 1996. godine. Jedna je priča smještena nadomak Rijeke, u jednom opatijskom hotelu, a druga u

bolničkoj sobi jedne stockholmske bolnice. U prvoj se slučajno susreću Tonija, žena Ecija Grimanija, i slikar Alfred, koji odbija slikati po narudžbi, tj. u duhu apologije nacionalnog mita. U drugoj su priči glavni akteri Tonijin muž Ecije, bivši komunist koji padom Jugoslavije odlazi u Švedsku, i sin mu Andrej, borac Domovinskog rata, svjedok zbivanja na Pakračkoj Poljani, koji istraumatiziran dolazi u Švedsku na psihijatrijsku kliniku, gdje izmučen PTSP–om počini samoubojstvo.

Fabrio svoj roman ovako počinje: „Bilo je bijelo i kasno, kasno proljeće. I ona sva u bijelom, u neopisivom odsjaju bjeline, pod velikim bijelim šešišrom koji je završavao dvjema dugim i širokim bijelim vrpčama na krajevima kojih se priboden kopčom odmarao po jedan keramički žuti leptirić raskriljenih bijelih krila; onako krhka, sišla je s vlaka u Matuljama.” (Fabrio 2005: 9) Uvodna će se rečenica ponoviti i na kraju: „Isto ono proljeće, kao i u početku ove knjige, kada je Andrej Grimani, u četvrtak navečer, bio izišao iz vlaka na stochołmski željeznički kolodvor (Fabrio 2005: 380) Ovim rečenicama trivijalnost jednog vikenda Fabrio dopunjuje smislom svetog pasionskog trodnevlja — trodnevlja koje je najavio već spomenutim podnaslovom upućujući na Bachovu *Muku* — od Posljednje večere na Veliki četvrtak uvečer do Uskrsnuća u nedjeljno praskozorje. Ta gotovo mistična dimenzija pojačava se uvođenjem lika Vile domaće povijesti i fantazmagoričnom vizijom četiriju jahača apokalipse.

Dakle, kao i u prethodnim dvama romanima, Fabrio i u *Triameronu*, predvidivo, uranja u dubinski vremenski sloj koji u složeno postavljenoj mreži razotkriva obitelji Grimani kroz pet generacija, a također i dokumentarnoanalitički te kritički prati razvoj jugoslavenske ideje u Hrvata tijekom 20. stoljeća.

Očito je da Fabrijevi romani, naime, insistiraju i na svojoj autonomiji (fiktionalnoj i lingvističkoj), ali istodobno žele i pokazati da su posredovani kontekstualnim diskurzivnim silama. Kad je riječ o poimanju povijesti, oni demonstriraju ono što L. Hutcheon naziva *a sense of the presence in the past*, tj.

shvaćanje da se prošlost može razumjeti samo iz vlastitih tekstova i diskurzivnih tragova, bili oni književni ili povijesni. Dok je tradicionalni povijesni roman a la Scott ili Šenoa počivao na duhu historicizma i na empiricističkoj epistemologiji, što je podrazumijevalo pomnu rekonstrukciju autentične povijesne atmosfere, Fabrijevi romani razvijaju koncepciju povijesti koja u osnovi briše granice između historiografije i fikcionalizacije. Fabrio je svjestan apriornosti i slobodne raspoloživosti već oblikovanog materijala, i fikcionalnog i nefikcionalnog; on se vraća tom zajedničkom diskurzivnom vlasništvu i ugrađuje ga u vlastiti narativni tekst. Pritom, dakako, raskida sa zadanim kontekstom stvarajući nove konfiguracije i konotacije. Njegovi romani neprekidno potvrđuju tekstualiziranost povijesti koja se priziva uporabom različita zatečenog materijala, tj. citiranjem, i preradom brojnih intertekstova. Tekstovi su koje Fabrio citira u svojim romanima razni članci iz novina, leksikografske natuknice, parole, govori, dokumenti, kuharski recepti, književni citati i sl. Oni su u romane najčešće uvedeni kolažnom tehnikom i grafički su markirani. Često su u romane uvedeni i datumi njihova nastanka, što ih nedvosmisleno odvaja od fikcionalne razine romana. Na taj način Fabrio razbija čitateljevu iluziju o cjelovitosti književnog djela te svraća pažnju na konceptualnu i intertekstualnu prirodu povijesti: sve što znamo o prošlosti potječe od diskursa te prošlosti; uvijek je posrijedi iskustvo posredovano jezikom. Istovremeno Fabrio metafikcionalnim i autoreferencijalnim komentarima tematizira sam čin *pravljenja* fikcije.

3.6.1 Uloga povijesti u djelu

Fabrijevo djelo zamrsilo je tisuće povijesnih, psiholoških i kulturoloških niti što ih je povijest zaplela u okolici Rijeke (Opatija) i u Stockholmu,

pripovijedajući o dramatičnim sudbinama pojedinaca u vrtlozima tragičnih zbivanja. Tražeći i uspostvljajući dodire između života i umjetnosti, Fabrio je kroz *Trimeron* svjedočio o neprekidnim hrvatskim uzletima i zanosima, ali i zabludama, unaprijed predbilježenima na poraze, stoga možemo primjetiti kako njegova povijesna *slika* ponekad zna biti pomučena i tendenciozna. Dakle, prateći egzistencijalne drame pojedinca i kolektiva (Andrej i njegava obitelj), Fabrio stvara moderniziranu verziju povijesnoga romana u kojem se ispreplitanjem dokumentirane građe i povijesnih zbivanja postižu osobiti učinci.

U ovome posljednjem romanu, koji je donekle posljedica novijih događanja u hrvatskoj društvenoj stvarnosti, pisac u čvrstoj maniri prati četiri naraštaja obitelji Grimani, ocrtavajući kroz njihove sudbine hrvatsku povijest dvadesetoga stoljeća. *Triameron* prati sudbinu triju bračnih parova građanske obitelji Grimani s posebnim naglaskom na muške članove obitelji jer su oni suptilni indikatori za analizu različitih hrvatskih nacionalno-političkih ideja i angažmana. Tijekom cijelog romana Fabrio neprestano *preskakuje* u vremena, vraća se u prošlost pa ponovo u sadašnjost negoviješćući ono što će tek budućnost donijeti. Zato na početku romana imamo obiteljsko stablo koje je čvrsta orijentacija čitatelju s obzirom na mnoštvo likova i neprestano ispreplitanje prošlih i sadašnjih događaja..

U ishodištu obitelji Grimani je romantičarski zanesenjak Menego Grimani, narodni učitelj i pripadnik naraštaja koji se opirao Austro-ugraskoj Monarhiji i zagovarao zajedničku zajednicu svih Južnih Slavena. Ovoga, Supilovim idejama bliskoga čovjeka, nasljeđuje sin Ivan, bezidejni monarhistički oportunist koji jedva da se snalazi u međuratnom političkom ludilu Jugoslavije. Ivanov sin Ecije u doba Titova socijalizma postaje profesionalni političar koji nasljeđuje znatnu mjeru očeve političke ljigavosti i odbojnosti pa, kad 1990. propadne komunistički poredak, odlučuje otići u emigraciju u Švedsku gdje zauvijek želi zaboraviti uspomene koje ga vežu za zemlju iz koje je pobjegao. Ipak, središnji akter u djelu je Andrej Grimani, sin

Ecija. Andrej napustio je studij ekonomije i pridružio se generaciji dobrovoljaca što je goloruka krenula u rat, ali je, u vrlo kratkom vremenu, bila otjerana čak i na onu stranu morala. Posljednji Grimani pripadnik je naraštaja kojemu su ukrali rat koji mu je po pravilu povijesti i biologije pripadao, a to je ono što ovaj Fabrijev novopovijesni roman želi naglasiti.. Stoga, opterećen poviješću koja se u romanu interpretira kao izvor zla, stradanja i patnje, ali i kao žrtva globalnih odnosa politike i nacionalne mitologije, Andrej oboli od posttraumatskog stresa te svoj život okončava suicidom na psihijatrijskom odjelu u Stockholmu. Metonimijske veze imaju značajnu ulogu u čitanju *Jadranske trilogije* pa tako je i Andrej dopremljen u bolnicu upravo u gradu u kojem živi njegov otac.

Ecije Grimani već pet godina živi samačkim životom u Švedskoj. Kada ga u petak, *jednog bijelog i kasnog, kasnog proljeća* nazove profesor Ragnar Erikasson s Odjela za psihijatriju i priopći da je njegov sin, Andrej Grimani, zbrinut na Odjelu, Ecije shvaća kako je to trenutak kada ga je povijest sustigla na životnom putu i kako se sada, htio to on ili ne, s njom mora suočiti. Taj poziv je za njega bio šok, iako sa sinom nije bio u kontaktu punih pet godina: „Telefonska slušalica, mrtvo, visila je u ruci Ecija Grimanija. Sve dok prve sjene rane sjeverne večeri nisu već bile počele brisati pojedinosti, kasnije.“ (Fabrio 2005: 59) Nakon tog šokantnog poziva s Odjela za psihijatriju, Ecije su uputio sinu. Nakon podužeg razgovora sa profesorom Erikssonom zajedno su otišli u jednokrevetnu sobu u kojoj se nalazio Andrej. i zaprepastio se vidjevši sina, koji je nepomično ležao na krevetu, glavom okrenutom prema zidu: „Polako i oprezno Ecije je i opet kružio pogledom po onome što se nalazilo u krevetu, licem i dalje okrenuto prema zidu, ruku tijesno obavivši oko glave te se bolesniku nije vidjelo nego tjeme....je li se to pod njim zaljuljalo tlo, samo od sebe, pa onda i on s njim ,ili se zaljuljao on stojeći na čvrstom tlu?“ (Fabrio 2005: 129) Sve što čitatelj doznaje o prošlosti obitelji Grimani doznaje od Ecija, čija sjećanja nakon saznanja o sinovoj bolesti neprestano vrludaju u prošlost. On je bio taj koji je jedni još mogao pamtit kuće u kronisteriji svoje obitelji, sjećao

se svoga djeda, oca koji su vodili buran politički život, a čiju će cijenu sada njemu odnosno njegovom sinu povijest donijeti na naplatu: „Bilo kako bilo, jedini koji je ispadao iz genetikom propisanih prostora porodice bio je Andrej. Andrej Grimani.“ (Fabrio 2005: 67) Posebno mjesto u njegovom životu zauzimaju dvije žene. To su njegova baka Ezia i njegova majka Bore: „A tamo, na kraju toga zablješćućega propadanja u samoga sebe, još smućena tim sunovraćanjem, čekale su ga dvije žene. Prva je bila Ezia, Menegova supruga po kojoj je baki i dobio to svoje čudno, pomalo egzaltirano ime, koje je, u sudaranju s bakinim, stvaralo zabunu ne samo u službenim dokumentima, nego i u goloj svakodnevnici. U oba slučaja, i bakinu i njegovu, etimološki posve nejasno – rekli su eciju oni koji su se u to razumjeli kad se u njih zanimao za tu porodični neobičnost...Druga je bila Bore, supruga Ivanova, sina Menegova i Ezijina. Eto i trećega čudnoga imena u ovoj knjizi, nakon ono dvoje iz roda Ecijevaca...“ (Fabrio 2005: 109) Nakon povratka iz bolnice Ecije je proveo neprespavanu večer, razmišljajući o Andreju te povijesnim i političkim prilikama njegovih predaka čuje su sudbine isprepletene u vihorima povijesti ostavile trag u sadašnjosti, a bit će pristutne i u budućnosti. Iako je svjesno napustio svoju obitelj prije pet godina, Ecije je sada svjestan kako nije bio uz sina onda kada mu je bio najpotreniji i kako su je sve moglo drugačije završiti da on nije bio toliko sebičan. Opravdavajući se pred sinom idući dan u bolnici, bijesan izleti iz sobe nakon što shvati da ga Andrej nije ni najmanje doživio tijekom posjeta. Na nagovor profesora Erikssona, Ecije se ponovo vraća u bolnicu, ovaj put imajući dojam da se približava izvjesnosti same smrti. „Onda je u sobu ušla sestra Michiko, ljupko se poklonila prvo Eciju, potom i Andreju, pa kretom ruke, nijemo, zamolila oca da napusti bolnicu. Prema vratima Ecije je hodao unatraske, gledajući u Andreja kao da ga vidi posljednji put.“ (Fabrio 2005: 356) I uistinu, bio je to posljedni put da je vidio sina. Idući dan Andrej se ubio.

Isti vikend Tonija Grimani, sugrupa Ecija, bježeći od prošlosti odsjela je u *Hotelu admiral* u Opatiji. U istom hotelu upoznaje Alfreda s kojim upušta u ljubavnu avanturu misleći da je u njemu pronašla ono što godinama nije imala, ljubav. Njihov prvi susret bio je sudbonosan, a završava večerom kada Tonija shvaća da ga voli od prvog trena, baš kao što je nekoć mislila da je Ecija zavoljala već prvog dana. Njeno poznanstvo i ljubav s Alfredom traje puna tri dana, dakle jedan triameron, a kada sazna za sinovu smrt, ona također umire.

Kao i u prethodna dva romana, fotografija u *Triemerou* također zauzima posebno mjesto jer je ona na neki način ogledalo cijele porodice Grimani kroz koju se zrcale prošlost, sadašnjost i budućnost i kroz koju se čitatelju sugerira vrtlog cijele obitelji kroz povijest koja nemilosrdno kroji sudbine svakog pojedinca na slici: „(*Ožujak 1971, Zagreb*) Među demonstratorima na ulici su djed, si i unuk: Ivan, Ecije i Andrej. Andreju su tro godine, pa u nad njim djedu u larmi ljudskih glasova dovikuje u šali da je među njima „kao patuljak među Djedovima Mrazovima“, oko djeteta, naime, ljudi nose šubare i vunasta pokrivala za glavu, sniježi, ima ih na stotine i stotine.“ (Fabrio 2005: 273)

3.6.2 Lik slikara u Triameronu

U studijama o Fabrijevju *Triameronu*, s obzirom da mu je posvećen tek manji broj redaka, lik slikara Alfreda djeluje pomalo zanemareno. Ipak, govoreći o odnosu umjetnika prema povijesnome i nacionalnome, o društvenoj odgovornosti umjetnika, upravo se lik Alfreda nameće kao dobro polazište. U romanu o četiri obitelji Grimanijevih slikar Alfred izvanobiteljski je lik. Nema prezimena, njegovo je podrijetlo nepoznato. Po tome je Alfred, kao i Krležin Filip Latinovicz, na neki način odvojen od svoje podloge. Još ga jedan upačljiv motiv povezuje s Krležinim Filipom (ali i mnogim drugim slikarima u književnome svijetu) – nemogućnost slikanja: „Ali, razapeto pred njim, na

nogarima, stajalo je veliko, djevičanski bijelo, platno. Slikarsko. Prazno. Tako otkako je diplomirao.“ (Fabrio 2005: 30)

Fabrio čitatelja upoznaje sa slikarom Alfredom gotovo na samome početku romana, dok razgleda izložbu o historicizmu u Hrvatskoj postavljenu u Zagrebačkom muzeju za umjetnost i obrt. Svaki posjet izložbi prilika je da sam sebe muči i podsjeti se kako se pretvorio u *slikarskog invalida*. Svoje stanje Alfred smatra povlaštenom i rijetkom bolešću po imenu *espanto*, a koja je obilježena strahom od savjesti. Misli da od nje boluje svaki umjetnik kome vlastita umjetnina nije konfekcija, nego ručni rad. Upravo ga je strah od savjesti natjerao da odustane od slikanja kolektivne sreće: „Čak su mi dva puta ponudili da slikam kolektivnu sreću. Prvi put u Titovoj Jugoslaviji, a sada ognjištari u Tuđmanovoj Hrvatskoj. A ja sam oba puta to odbio. (...) Umjesto u kolektivnoj sreći, ja živim po svojoj savjesti“ (Fabrio 2005: 71 – 72).

Alfred, dakle odbija slikati po narudžbi, odbija mogućnost da njegova umjetnina predstavlja apologiju nacionalnoga mita. Bijeg od političke zlorabe umjetnosti, a time i od njezine trivijalizacije (do čega često dolazi upravo u sudbonosnim trenutcima za neki narod, kao što je trenutak ostvarenja države), Alfred vidi u bijegu od povijesti. On želi biti stvaralac *čiste* umjetnine, nedodirnuti poviješću: „Kako je moguće, kako je moguće stvoriti djelo neuprljano poviješću? Djelo čisto, dakle djelo samo po sebi!“ (Fabrio 2005: 66)

U Alfredovu profesoru s Akademije Fabrio utjelovljuje pristalicu ideje angažiranoga umjetnika; po njemu umjetnost ne može ne biti vezana za politiku i povijesnu zbiljuopćenito: „Slušajte me dobro... Kad te zatrpa neprijateljska granata, kao mene, htjet ćete o tome, Božića ti, ostaviti svjedočanstvo. (...) Je li Picassova antifašistička Guernica umjetnost ili politika? Je li kroz Picassovu ruku govori individualac u metjeu ili masa od slikara što hoće reći kolektiv?“ (Fabrio 2005: 66 – 67)

U jednom od svojih eseja o povijesnome romanu Julijana Matanović osvrće se i na lik slikara Alfreda, ističući pritom poveznicu s Fabrijem, njegovim

tvorcem: „On je za razliku od samog Fabrija (ako se preselimo u zbiljski svijet), odustao od slikanja u velikim i značajnim vremenima. Do tada je sličio na svoga tvorca. Baš kao i on, on nikada nije slikao velikane, značajne povijesne događaje, kao što i Fabrio nije pisao romane o velikim povijesnim junacima.” (Isto: 172 – 173).

Fabrio, dakle, nije protiv govora umjetnika u sudbinskim vremenima, samo se njegov način razlikuje od govora profesora s Akademije. Umjesto na velikane povijesti, usmjeren je na male, slabe ljude, naizgled posve povijesno beznačajne; *velike* priče zamijenjene su *malima*

Pišući književnu kritiku o Fabrijevu *Triameronu*, Ivan J. Bošković daje zanimljivo objašnjenje za Alfredovo odbijanje slikanja *kolektivne sreće* i težnju da stvara *neopterećen prošlošću*. Ovaj autor tvrdi kako je zapravo riječ o Fabrijevu odgovoru na *aktualni kičeraž i provincijalizaciju kulturnog i društvenog života, ali i otpor podilaženju ukusima malograđanštine*.

U vezi podudaranja Alfredovih stavova s konkretnom hrvatskom zbiljom Velimir Visković i Julijana Matanović daju preciznija usmjerenja: Visković naslućuje (ne)izravan odgovor Aralici, piscu kojeg je Tuđman izuzetno cijenio, a koji se nakon devedesetih u svojim romanima posvetio slikanju vrhovničkih političkih programa, a Matanović mnoga mjesta u *Triameronu* vidi kao autorovu repliku kritici koja je prežestoko ocijenila njegov roman *Smrt Vronskog* (1994.). Alfred bježi od povijesti, smatrajući da to čine svi kojima je stalo do obraza. Gotovo da se drži lapurlartističkog načela po kojem je umjetnost sama sebi svrhom. U potpunosti otuđen od ljudi, želi se povući u nekakvu „kulu bjelokosnu”, u nadi da će možda pronaći inspiraciju za slikanjem. Izbjegava poziv svjedoka vremena, čemu su pribjegavali mnogi njegovi profesori s Akademije. Izbjegava ulogu nacionalnoga barda, glasnogovornika hrvatskoga naroda. Ipak, u vlaku za Opatiju, svoju potencijalnu *kulu bjelokosnu* propituje odnos umjetnosti i povijesti pomoću priče o Šeherezadi. Šeherezadine priče predstavljaju pobjedu umjetnosti nad smrću, a time i nad poviješću (jer povijest

od nas uvijek traži glavu): *Kako kaže sama Šeherezada, sjetio se, u priči će, akobogda, biti spas.*

Već iz spomenutog kratkog esejiškog izleta u vlaku jasno je kako Fabrio vidi umjetnost kao jedino utočište od povijesti, odnosno, kako je to Jagna Pogačnik slikovito izrekla: „Umjetnost je jedini suvisli sparing partner povijesti.” (Pogačnik 2007: 276)

Alfredova priviđenja bitan su element razrješavanja pitanja odnosa umjetnika i povijesti. Priviđenje slike s četiri jahača apokalipse ovaj lik prvi put doživljava upravo u trenutku kad ga i upoznajemo – na izložbi o historicizmu u Hrvatskoj. Priviđenja se nastavljaju u vlaku za Opatiju, te u opatijskom Hotelu Admiral, gdje će boraviti od petka do nedjelje (tri dana – tri meron). U skladu s Nietzscheovim cikličkim shvaćanjem vremena, a time i Schopenhauerovom pesimističnom vizijom svijeta u kojem se sve vraća i ponavlja, Fabrio tijekom romana ponavlja (tek uz manje varijacije) opis Alfredovih priviđenja: jato ždralova koje guta daljina, apokaliptični topoti konja četiriju konjanika, stihovi mađarskog pjesnika Adyja s motivima konjanika i krvoprolića, prizori iz Krbavske bitke. Na ovaj je način ne samo sadržajno, nego i formalno naglašena ciklička narav povijesti.

Alfred na kraju romana, skupa sa svojom ljubavnicom Tonijom Grimani, koja također nastoji pobjeći od povijesti (prije svega obiteljske), doslovno završava u raljama povijesti: „Četiri su konjanika već počeli sustizati ženu i muškarca, kopljasu im bila podignuta u visinu gola tijela Alfredova i u visinu gola tijela Tonijina – Htio sam stvoriti djelo neuprljano poviješću, Tonija – vikao je Alfred – djelo čisto, djelo samo po sebi, a evo, povijest je došla po mene, Tonija, pobijedila me, Tonija, Tonija... pred njim se stvorilo ono veliko platno, slikarsko, u koje je uletio i koje ga je progutalo (Fabrio 2005: 357 - 358).

Važno je napomenuti da je primjere Alfredovih priviđenja Fabrio u romanu

je dosljedno označavao kurzivom kako bi ih grafički odsjekao od ostatka narativnoga tkiva, s tim da je izuzetak ovaj, posljednji citirani primjer, koji gubi status priviđenja, stoga ga Fabrio ne ističe kurzivom. Time se i na grafostilističkoj razini naglašava uronjenost naše sadašnjosti u prošlost, ali i neraskidiva veza umjetnosti i povijesne zbilje. Bijeg od povijesti, sugerira tako Fabrio čitatelju, nije moguć jer *ništa nam se drugo i ne nudi nego povijest*.

U želji da stvori djelo neuprljano poviješću, Alfred osuđuje sebe na umjetničku šutnju, a time gubi jedinu priliku za pobjedu nad poviješću; onu priliku koju njegov umjetnički tvorac nikad nije odbacivao.

4 ZAKLJUČAK

Povijest više nije *magistra vitae*, već se otkriva i za literarne svrhe upotrebljava njena dublja sfera. Sfera u kojoj, za razliku od povijesnoga romana, povijesne ličnosti padaju u drugi plan ili se pak spominju samo kako bi najavile povijesno razdoblje u kojemu su glavni junaci sada deheroizirani *mali, obični* ljudi zatečeni na vjetrometini povijesti čije razaračke posljedice ponekad osjećaju i njihovi preci. Kao što je prethodno istaknuto u interpretacijama romana, ni samom Fabriju nije do rekonstrukcije povijesti, već do prikaza *moćnosti* povijesti, svih njezinih negativnosti i ludosti – točnije, suprotstavljanje male priče *pojedince* spram velike priče *povijesti*.

Dakle, nedvojbeno se može tvrditi da Fabio motivaciju za pisanje svojih povijesnih romana uvijek pronalazi u stvarnim povijesnim događajima. On neće povijest prikazati kao ono što je iz nas, nego naprotiv, povijest nas neprestno slijedi i žrtvuje na svakom koraku. Ona se upliće u našu svakodnevicu i određuje smjer naših života htjeli mi to ili ne. Okrećući se povijesnoj ponovljivosti u *Vježbanju života*, Fabio se dotiče tematiziranja onog dijela povijesti u kojem su politička previranja i turbulencije grad Rijeku i njene žitelje doveli do ruba ponora, i na taj način gradu dale još veću snagu, kroz čitav je roman izrazito živa Fabrijeva istinska želja da svome gradu oda počast. I upravo to je ono čime se ovaj roman izdiže iz kolekcije ostalih novopovijesnih romana.

Drugi roman *Jadranske trilogije*, ponovo se bavi teškim povijesnim zbivanjima, aktualizirajući hrvatsko – talijanske odnose na srednjem Jadranu, u gradu Splitu. Glavna radnja romana ponovo je koncentrirana oko najmlađih članova obitelji, i uz njih je vezan ljubavni sloj romana, no u konačnici pod

težinom povijesti ipak završavaju tragično. Upravo to uplitanje u svakodnevni život Fabrio će u svojim djelima prikazivati brisanjem granica između historiografije i fikcionalizacije. Dotaknuvši se tema iz prošlosti u kojima se problematiziraju hrvatsko - talijanski odnosi autor progovara o teškim povijesnim neprilikama na hrvatskoj obali Jadrana i zato zauzima položaj kritičara povijesti u romanu., a time ujedno sugerira čitatelju da bi on to trebao biti, stvarajući prostor prilikom čitanja u kojemu propituje ili pak direktno odobrava postuupke koji karakteriziraju povijest kao nešto što za sobom ne donosi ništa pozitivno u naš svakodnevni život, u našu suvremenost.

Roman *Triameron* još je pesimističniji od prethodna dva romana. U njemu pratimo povijesnu problematiku Domovinskog rata. Posljedice koje povijest za sobom donosi ponovo postaju pogubne za one koji su svjedočili tim teškim trenucima povijesti. Na kraju, najmlađi pojedinac ponovo plaća za pogreške koje je naslijedio od svojih najbližih.

Na kraju, svakako možemo zaključiti kako ova velika Fabrijeva djela o povijesti zajedno uistinu čine jednu sjedinjenu, homogenu cjelinu. Osvrćući se na duh doba u kojemu romani nastaju, očigledna je drugačije poimanje povijesti. Fabrio uistinu pripovjeda o povijesti kao o nečemu od čega se, na neki način nikada, nećemo moći odmaknuti. Štoviše, on smatra kako ćemo razumijeti našu suvremenost i moći nositi se njome jedino onda kada uspijemo razumjeti povijest.

5 KLJUČNE RIJEČI

Novopovijesni roman, *historia non est magistra vitae*, Nedjeljko Fabrio, roman o povijesti, obiteljski roman, *Jadranska trilogija*, fikcija, faksija, Rijeka, Split, Trst, talijansko – hrvatske veze, *Vježbanje života*, *Berenikina kosa*, *Triameron*

6 SAŽETAK

Potkraj sedamdesetih godina 20. stoljeća se hrvatski književnici ponovo okreću pisanju o stvarnosti i iskustvenoj problematici. Brojni će romanopisci svoj književni opus bogatiti djelima u kojima se tematiziraju iskustava novije povijesti, kritiziraju kult ličnosti, razmatraju mehanizam vlasti te odnos pojedinca prema vlasti. Tako povijesni roman ponovo doživljava procvat u razdoblju postmodernizma, ali, naravno, u skladu s promjenjivim senzibilitetom i tumačenjima povijesti koje donosi suvremeno doba. Krićka koncepcija povijesti sada postaje polazište u oblikovanju novopovijesnoga romana te se takvim, kritičkim, viđenjem povijesti nastojati iz životne perspektive propitati sadašnjost i budućnost, što u konačnici rezultira uspostavljanjem osobitoga, stvarnijega odnosa s poviješću. Upravo takvoj koncepciji povijesti priklanja se Nedjeljko Fabrio kada u svojim romanima o povijesti piše o velikim događajima iz prošlosti, tvoreći jedinstvena literarna djela ujedinjena pod nazivom *Jadranska trilogija*.

Vježbanje života, *Berenikina kosa* i *Triameron* pokazuju kako povijest više nije učiteljica života kao što je to nekoć bila u Šenoinim romanima. Fabrio u romanima prikazuje kako se ona nemilosrdno poigrava sa junacima, dovodeći ih u životna iskušenja iz kojih zauzvrat ne dobivaju dobro, već ih povijest usmjerava na put prema zabludama, patnji i tragičnom stradavanju. Kao suvremeni pripovjedač, Fabrio u djelima pripovjeda o povijesti iz vlastite perspektive, zauzima položaj kritičara te ne izbjegava autoanalitički govoriti o prošlosti. Stoga, njegov odnos prema povijesti, ne samo da omogućuje čitateljima stvarniji odnos s tekstem, već i obogaćuje mogućnosti čitanja odnosno recepcije.

7 LITERATURA

Izvori:

- 1) Fabio, Nedjeljko: „Vježbanje života“ Profil, Zagreb, 2005.
- 2) Fabio, Nedjeljko: „Berenikina kosa“, Profil, Zagreb, 2005.
- 3) Fabio, Nedjeljko: „Triameron“, Profil, Zagreb, 2005.

LITERATURA:

- 1) Bačić-Karković, Danijela: „Epifanija u Berenikinoj kosi Nedjeljka Fabrija“ u „Drugo čitanje“ (Književnokritički tekstovi i studije), Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2005.
- 2) Bošnjak, Branimir: „Povijest kao tema u djelima Nedjeljka Fabrija“ u „Žanrovske prakse hrvatske proze“ Od arkadijskog realizma do fantastičnog dokuntarizma, Altagama, Zagreb, 2007.
- 3) Galina, Iljina: „Jadranska trilogija Nedjeljka Fabrija“ u „Književna republika“ (časopis za književnost), godište V., broj 5-6, svibanj-lipanj, Zagreb, 2007.
- 4) Grgurić, Diana: „Intermedijalnost u romanu Berenikina kosa Nedjeljka Fabrija“ (izvorni znanstveni rad, Rijeka, 2009.)
- 5) Grgurić, Diana: "Glazba, riječ: istraživanje suodnosa, Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa Milutina cara Nehajeva i Nedjeljka Fabrija", Ljevak, Zagreb 2010.
- 6) Jelčić, Dubravko: „Riječka književna zavičajnost Nedjeljka Fabrija“ u: „Književna kritika o Nedjeljku Fabriju“, 2007, Dora Krupićeva d.o.o Zagreb, 1995.
- 7) Nemeć, Krešimir: „Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.“, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
- 8) Matanović, Julijana; „Novopovijesna varijanta na primjerima romana Nedjeljka Fabrija“ u „Povijesni roman u hrvatskoj književnosti XX. Stoljeća“ (doktorska disertacija) Filozofski fakultet, Zagreb, 1998.
- 9) Matanović, Julijana: „je li to za nas dobro ili možebiti nije?“, u „Kolo“, (časopis Matice hrvatske, broj 4, Zagreb, 2002.)
- 10) Milanja, Cvjetko: Povijest hrvatskog romana od 1945 do 1990, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, Zagreb 1996.

- 11) Nemeć, Krešimir: „Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija“ u „Republika“ (ćasopis za književnost, broj 1-2, sijećanj-veljaća, Zagreb, 1996
- 12) Matvejević, Predrag. „Razgovori s Krležom“, VII. Dopunjeno i prošireno izdanje, Prometej, Zagreb, 2001.
- 13) Pogaćnik, Jagna: „Fabrijevi patetnićni tonovi velikih ideja“, u: Donat, Branimir ur., „Književna kritika o Nedjeljku Fabriju“, 2007, Dora Krupićeva d.o.o Zagreb
- 14) Slavić, Dean: „Struktura Fabrijeva romana *Vježbanje života*“, (znanstveni ćlanak), Zagreb 2010.
- 15) Šimić, Krešimir: „Svira li postmoderni Orfej liru bez struna?“ u „Kolo“ (ćasopis Matice Hrvatske, broj 2, veljaća, Zagreb, 2004.)
- 16) Visković, Velimir: „Urbano hrvatstvo“ u „Umijeće pripovijedanja“ (Ogledi o hrvatskoj prozi), Znanje, Zagreb, 2000.
- 17) Zima, Zdravko: „Prikazi, prikaze“ Konzor, Zagreb, 2003.
- 18) „Rijeka Fabriju“ (zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog kolokvija Rijeka fabriju održanog u Rijeci 16. studenog, 2007.), pojedini radovi: Nemeć, Krešimir: „Problem identiteta u *Jadranskoj trilogiji Nedjeljka Fabrija*“, str. 35.-47., Marot Kiš, Danijela: „Nedjeljko Fabio i pisanje vremena“, str. 97.-113., Ferrari Silvio: „Pogovor *Berenikinoj kosi*“, str. 183.-189., Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, 2009.