

Rijeka Fabriju : zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog kolokvija Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007.

Edited book / Urednička knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2009**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:095508>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

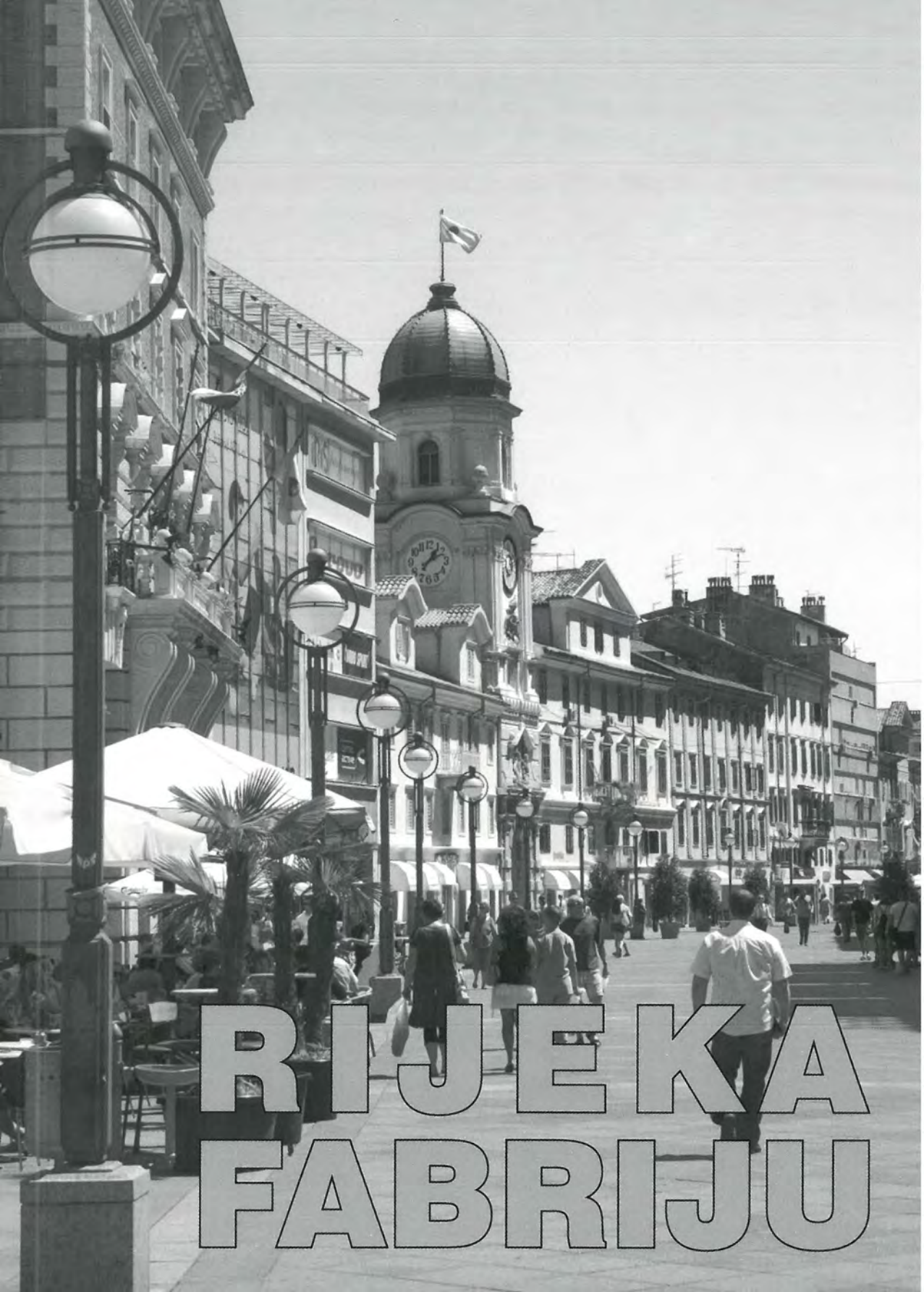
Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-02**



Repository / Repozitorij:

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





RIJEKA FABRIJU

RIJEKA FABRIJU

RIJEKA FABRIJU

Zbornik radova s
Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija
Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci
16. studenoga 2007.

Uredila
Danijela Bačić-Karković



Rijeka, 2009.

RIJEKA FABRIJU

Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija
Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007.

Izdavač:

Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Omladinska 14, Rijeka, Hrvatska

Za izdavača:

prof. dr. sc. Elvijo Baccarini

Uredništvo:

Danijela Bačić-Karković (urednica), Darko Gašparović, Saša Lajšić (tajnica),
Irvin Lukežić, Ines Srdoč-Konestra, Diana Stolac

Recenzenti:

Marina Biti, Vinko Brešić, Adriana Car-Mihec, Tatjana Jukić-Gregorović,
Irvin Lukežić, Helena Peričić, Boris Senker, Djuro Vidmarović

Lektura:

Mirjana Crnić, prof.

Prijevod sažetaka:

Anita Memišević, prof.

Prijevod s mađarskoga jezika:

dr. sc. Franciska Čurković-Major

Fotografija na naslovnici:

Sanjin Ilić

Adresa uredništva:

Filozofski fakultet u Rijeci, Odsjek za kroatistiku
Trg Ivana Klobučarića 1, 51 000 RIJEKA

ISBN 978-953-6104-71-0

EAN 9789536104710

KAZALO

Uvodno slovo	7
Irvin Lukežić	
Fabrio i Rijeka	9
Nikola Batušić	
<i>Fluminensia et seniensia</i> u teatrologiji Nedjeljka Fabrija	15
Branko Hećimović	
Fabrijevi mirakl <i>Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu</i> <i>naših gospara?</i>	27
Krešimir Nemeč	
Problem identiteta u <i>Jadranskoj trilogiji</i> Nedjeljka Fabrija	35
Ivan Bošković	
Nacionalna povijest u pripovijetkama Nedjeljka Fabrija	47
Julijana Matanović	
Je li Lucijan stigao u Trst?	69
Boris Domagoj Biletić	
Vježbanje boljega života	87
Danijela Marot Kiš	
Nedjeljko Fabrio i pisanje vremena	97
Helena Sablić-Tomić	
Vodeni žig – esejistika Nedjeljka Fabrija	113
Sanja Tadić-Šokac	
Metatekstualni postupci u Fabrijevoj <i>Jadranskoj trilogiji</i>	121
Darko Gašparović	
Danuncijada u novim ogleđima Nedjeljka Fabrija	143
Milorad Stojević	
Tradicija, aktualnost, fantastika	159
Diana Grgurić	
Jezikom prema glazbi: <i>Maestro i njegov šegrt</i> Nedjeljka Fabrija	171
Silvio Ferrari	
Pogovor <i>Berenikinoj kosi</i>	183
Csaba Gy. Kiss	
<i>Vježbanje života</i> – grad na Jadranu	189
Danijela Bačić-Karković	
Riječki kronotop i Fabrio	197

UVODNO SLOVO

Zbornik radova *Rijeka Fabriju* nastao je kao pisani trag jednoga od niza riječkih događanja u povodu 70. rođendana akademika Nedjeljka Fabrija. Između 15. i 23. studenoga 2007. Godine Rijeka je svečarski pratila svoga laureata, riječkoga i hrvatskoga pisca nastojanjem da simbolički podcrta značaj i dosege njegova umjetničkoga i ljudskoga pregnuća. Sveučilišna knjižnica u Rijeci postavila je retrospektivnu izložbu Fabrijeva književnoga stvaralaštva, HNK Ivana pl. Zajca pridružilo se slavlju izložbom *Fabrio i riječka Talija*, u foyeru Kazališta predstavljen je pretisak njegove davne, ali neupitno suvremene *Odore Talije*, a književni se kritik i urednik Velimir Visković osvrnuo na ediciju Fabrijevih *Izabranih djela*. Nazivom Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija u organizaciji Odsjeka za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Rijeci – *Rijeka Fabriju* – željelo se objediniti Fabrijev značaj za Rijeku i ulogu našega grada u Fabrijevu djelu. Sintagma je višeznačna i njezinu slojevitost raskrivaju mnogi od tekstova u našem Zborniku. Rijeka ima jake razloge za 'brižnu skrb' nad Fabrijevom maštalačkom poetikom i za aplaudiranje njegovoj obljetnici: trajno nas je zadužio književnim i kazališnim djelima kojih se glavnina radnje i tragičnih sudbina zbiva na riječkim prostorima. *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* literarni su riječki *memento*. Što se ljepše i uzvišenije može u estetskom i kulturološkom pogledu dogoditi nekomu gradu?

Stoga je nastojanje organizatora Kolokvija bilo ponuditi riječkoj i hrvatskoj javnosti smotru novijih kritičkih čitanja *Trilogije*, ukupna Fabrijeva djela, osvrt na njegov svestran intelektualni angažman. Nadamo se da smo u nastojanju uspjeli okupivši izlaganjima i Zbornikom eminentna književnopovijesna, književnokritička, teatrološka, muzikološka i prevoditeljska imena. Zborniku smo priložili program Kolokvija kao spomen i dokument o minulom događaju.

Vjerujemo da su Kolokvij i Zbornik *Rijeka Fabriju* našli pravu mjeru između obilježavanja važne obljetnice i znanstvene svrhe.

Predajemo Zbornik čitateljima i slavljeniku koji nas je svojim djelom okupio na zajedničkom kreativnom zadatku. Želimo mu nove riječke priče, daljnji plov osebujnom pripovjednom mistagogijom.

Vivat, crescat, ... Maestro!

IRVIN LUKEŽIĆ

Filozofski fakultet, Rijeka

FABRIO I RIJEKA*

Jedna stara dubrovačka poslovice glasi ovako: *Ono što ti nije suđeno, iz ustiju će ti ispasti, a ono što ti je suđeno iz Indije će ti doći.* Čini se da su stari Dubrovčani uistinu imali pravo, tvrdeći da se od usuda, sudbine, čudljive držičevske gospode Fortune, ne može pobjeći. Pa zato onda od nje valjda i ne treba bježati. Ionako će nam se dogoditi ono što nam je zapisano u zvijezdama, koliko god mi to htjeli ili ne, koliko god mi to pokušavali izbjeći. Doći će nam to odakle možda najmanje očekujemo, ako treba i *iz dalecijeh Indija*, kako bi kazao Marin Držić u prologu *Dunda Maroja*. Nama i našim životima, dakle, oduvijek ravnaju neke nepoznate nam sile, povlačeći negdje odozgo neke svoje nevidljive konce, rukovodeći našim djelovanjem. One upravljaju nama od trenutka našega rođenja i prate nas do posljednjega trenutka našega zemaljskoga postojanja i prisutnosti na ovom svijetu.

U slučaju književnika Nedjeljka Fabrija, u čijem se genetskom kodu na sretnan način susreću, dodiruju i prožimaju slavenske i romanske komponente, biološki sustječu dvije različite rijeke, također jasno opažamo utjecaj tih zagonetnih nam i neobjašnjivih, moćnih Fortuninih sila. Njemu su njegove vile Sudenice, još dok bijaše u kolijevci, upravo zato što su kod njega osjetile da nije riječ o običnom smrtniku, već pjesniku i sanjaru, čovjeku poletna i maštovita duha, namijenile nešto osobito, nešto što ipak nije svakome dano. Odredile su da će čitavoga života ostati kao pupčanom vrpcom povezan s jednim gradom, jednim povijesnim i mentalnim sklopom, jednim osebnim *ludilom povijesti*, ali i neiscrpnom inspiracijom koju poznajemo pod imenom Rijeka, Reka, Rika, Senjska Rijeka, Flumen, Fiume, Fijuma, Fjuma, Sankt Veit am Pflaum.

Premda je svjetlost dana ugledao u gradu pod Marjanom, pod južnim dalmatinskim suncem, u njegovu će životu presudnu ulogu ipak odigrati Rijeka, grad u kojem će provesti djetinjstvo i mladost, najvažnije formativne godine. Splitskanin rođenjem, Zagrepčanin po svojem sadašnjem i već tridesetpetogo-

* Tekst objavljujemo u obliku u kojem je pročitao na Kolokviju.



dišnjem domicilu, Fabrio je bio i ostao prije svega Riječanin, prema vlastitom osjećanju, ali i u percepciji suvremenika. Dapače, uz njegovo se ime grad na Rječini povezuje kao nešto logično i prirodno, nešto samo po sebi razumljivo. Fabrija bez Rijeke i Rijeka bez Fabrija ne možemo ni zamisliti. Njihovi su se identiteti na neki način čvrsto povezali, isprepleli neraskidivim simboličkim nitima međusobnoga uzajamnoga povijesnoga dijaloga, zajedničkim propitivanjem i *vježbanjem života*.

I još nešto, što zvuči nevjerojatno. Nedjeljko Fabrio Rijeku fizički (iako ne i duhovno) napušta u trideset i petoj godini života. Dante Alighieri na početku svoje *Božanstvene komedije* veli *nell' mezzo del camin del nostra vita. Na pola našeg životnoga puta / u mračnoj mi se šumi noga stvori, / jer s ravne staze skrenuvši zaluta...* Fabrio je doista u tom času bio nekako na pola svoga životnoga puta s osjećajem da je zalutao negdje u nekoj mračnoj šumi. I on je, poput besmrtnoga Firentinca, tražio izlaz iz svoje začarane i tamne šume. Prema Danteovu shvaćanju prosječni ljudski život trajao je sedamdeset godina, kako razlaže u *Gozbi*, pa je prema tomu čovjek na polovici svojega životnoga puta u trideset i petoj godini. Upravo toliko godina imao je Fabrio kada je odlučio napustiti Rijeku. I da simbolika toga trenutka bude potpuna, dogodilo se to, dakle, prije točno trideset i pet godina!

Između Rijeke i Nedjeljka Fabrija možemo prema tomu govoriti o nekoj dubljoj, sudbinskoj povezanosti. Upravo je ta veza, bremenita emocijama i uspomnama, duboko osobna, sudbinska ljudska relacija između jednoga čovjeka i jednoga grada, fizički međusobno odvojenih, ali duhovno čvrsto povezanih, bila nekom vrstom humusa na kojem izrasta jedno neobično visoko, razgranato i plodonosno literarno stablo. To impozantno stablo raslo je i napredovalo postojano tijekom dugih godina, donoseći na svijet obilje književnih plodova. O svakom od tih plodova pisalo se i govorilo u našoj kritici, izrečeni su o njima već brojni sudovi, brojna mišljenja.

Fabrijevi su povijesni romani bogate historijske panorame, sinteze dugogodišnjega njegova bavljenja poviješću hrvatsko-talijanskih odnosa tijekom devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća. Kako bi stvorio što bolji historijski dojam i vjerodostojnost, ostvario žargon autentičnosti, kako bi rekao Adorno, on se već u svom prvom romanu *Vježbanje života* obilno koristio izrescima iz novina, pismima, saborskim zapisnicima, receptima, molitvama, nazdravicama i lirskim citatima. Taj svojevrsni tekstualni *patchwork* dopunjava glavnu fabularnu liniju, odnosno, kronologiju jedne tipične riječke građanske obitelji, čiji članovi kroz vrijeme doživljavaju svakovrsne ideološke metamorfoze. Ta *Familienfuge* neka je vrst hrvatske inačice slavni obiteljskih saga o Buddebrookovima, Forsytima i Thibaultovima.

Igor Mandić nazvao je jednom prigodom Nedjeljka Fabrija *historom historijskih histerija*. U riječkom je slučaju historija doista često puta poprimala

oblik histerije. Stoga su i njene kronisterije, odnosno, kronike tih histerija, neobično poticajan predložak za različite književne obradbe, počevši od Careve *Danuncijade* do Fabrijevih povijesnih romana, u kojima političko ludilo povijesti izravno upravlja sudbinama pojedinaca i čitavih obitelji, ispunjavajući im duše neizrecivom tugom i patnjom, gubitkom vlastite slobode, domovine ili čak povijesnoga identiteta. Prevrati, ratovi, revolucije, ideologije, egzodusi, progoni ostavljaju iza sebe trajnu pustoš i bol u svijesti onih koji su na svojoj koži morali osjetiti. U *Berenikinoj kosi*, obraćajući se svom romanesknom junaku Filipu u zatvorskoj ćeliji, Fabrio jedno poglavlje zaključuje sljedećim riječima: *ugrađujem te posljednji put u ovu familienfuge, u koju smo svi upregnuti, svi u istom redu. Jer i ono malo duše što je čovjek ima, dano mu je da mu bude još teže.*

U Rijeci je okrutnost povijesti iza sebe zasigurno ostavila rane što teško i vrlo sporo zacjeljuju. Ako uopće i možemo govoriti o njihovom konačnom zacjeljivanju, jer su suviše duboke i bolne. Fabrio pak, kao sudionik i svjedok te nimalo idilične povijesti, one burne poslijeratne njene epizode, progovara o njoj autentičnim glasom svoje umjetnosti. On, koji je Rijeku imao prilike upoznati iz nutra, iz njene prave perspektive, iz njene najdublje, ljudske biti, tu će svoju poetizaciju njena urbanoga, psihološkoga, povijesnoga i kulturnoga konteksta učiniti na jedinstven i neponovljiv način. Njegov je glas autentičan stoga što je u njemu prisutna individualna tragičnost, bol što jednom bijaše iskreno proživljena i osjećana.

Fabrijevo *čitanje grada* nastoji zapravo demistificirati povijest i njenu političku mitologiju, razotkriti njene lažne koprene, njene strašne i pogubne zablude, kako bi u svemu tome ponovno otkrio čovjeka i njegovu istinu. U kolopletu dramatičnih historijskih zbivanja taj pojedinac, taj Riječanin i Fijuman, uvijek je ostao nevidljiv i nejasan. Ali, i on ima svoje srce i dušu, svoje strepnje i ljubavi, svoju jedinstvenu obiteljsku sudbinu, svoju intimnu dramu. I upravo ta pojedinačna sudbina, individualna dimenzija i pogled na stvarnost podjednako je legitimna kao i kolektivna, opća dimenzija. Čovjek kao pojedinac, baš kao i narodni kolektivitet, ima pravo na svoj glas u općoj orkestraciji povijesnih zbivanja. I to svoje pravo on nikada ne može izgubiti niti ono može biti ikada bilo od koga dokinuto. I ako on to svoje pravo i svoj glas nije uspio ostvariti ili artikulirati u politici, koja ionako uvijek gleda svoje vlastite interese, pretvarajući običnoga čovjeka u njihovu tragičnu žrtvu, onda taj obični čovjek, prije ili kasnije, ipak dolazi do glasa i to baš u mediju književnosti.

Nakon *Vježbanja života*, koje je doživjelo uspješnu dramaturgiju i stvorilo kultnu kazališnu predstavu u Rijeci, Fabrio stvara *Berenikinu kosu* i *Triameron*, čime zaokružuje svoje jadranske obiteljske kronike i zaključuje trilogijsku obiteljsku sagu, svoje monumentalno životno djelo. Ovi su romani međusob-

no usko povezani, predstavljajući u isto vrijeme povijest pojedinaca i obitelji, univerzalnu povijest čovječanstva, povijest naroda i književničke oglede.

Osvrnemo li se na Fabrijevo *curriculum vitae*, barem onaj njegov dio koji se odnosi na Rijeku, zamijetit ćemo jednu zanimljivu i znakovitu konstantu. Mladić koji je nekoć putovao *fijumanskim brzim*, kako bi volio reći Krleža, od riječke željezničke stanice do glavnoga zagrebačkog kolodvora, danas se, kao sedamdesetogodišnjak, tim istim vlakom opet rado vraća, kadgod može, u suprotnom pravcu, kako bi pohodio grad svoje mladosti, ponovno obišao neka draga mjesta i obnovio svoje stare uspomene. Fabio se zapravo neprestano vraća kući, onoj svojoj pravoj kući, onoj kući koja ostaje njegovim istinskim duhovnim izvorištem i ishodištem. Tek kada se odijelio od te kuće, mogao ju je, iz daljine, bolje sagledati, razumjeti, čak i više zavoljeti. Rijeka pripada onim gradovima koje njeni sinovi i kćeri, nažalost, tako često napuštaju. No, oni je nikada ne zaboravljaju. Rijeka čak postaje predmetom njihove opsesivne žudnje i čežnje, njihova slaba točka. Jednom Riječanin, zauvijek je Riječanin.

Krležijanska metafora *fijumanskoga brzoga*, koje se sjećamo iz *Zastava*, još jedne monumentalne književnopovijesne freske, čini nam se vrlo prikladnom za slučaj Nedjeljka Fabrija, književnika koji godinama već putuje na istim riječko-zagrebačkim relacijama, po dobro poznatim zemljopisnim koordinatama, u vlaku koji nosi sa sobom put Primorja miris narcisa što rastu oko Skrada. Putuje on tako od postaje do postaje, oblikujući svoj imaginarni univerzum, od jednoga do drugoga teksta, od knjige do knjige, od ogleada do ogleada, od romana do romana, i uporno se pokušava približiti svojoj zagonetnoj Sfingi. Poniranje je to, razumljivo, u vlastitu svijest i podsvijest, beskrajno i neprekidno lutanje vlastitom dušom, preispitivanje vlastite savjesti i vlastitih uspomena. U tim unutarnjim monolozima i dijalogima, u razmišljanjima i sanjarenjima, što se razvijaju slobodno, kontrapunktalno, kao u kakvoj fugi, oblikuje se stilski uvijek dotjerana i prepoznatljiva fabrijevska rečenica, osebnija po svom duktusu, ritmu i patosu, svojoj unutrašnjoj tenziji i dramatičnosti.

To njegovo putovanje, stvarno i imaginarno u isti mah, probija čvrste granice između pojedinca i kolektiva, između etosa i etnosa, između misaonosti i emotivnosti, između prošlosti i sadašnjosti, između sna i jave. Ta potraga za istinom, to nimalo jednostavno *štavljenje štiva*, nastavlja se, kroz poznate prostore i nepoznata vremena, kroz nepoznate prostore i poznata vremena, sve do današnjega dana. Priča koja pritom nastaje uvijek kao da se neprestano nadopisuje na temeljnu partituru s prepoznatljivom idejom. I zato onda slijede pred našim očima, kao u srednjovjekovnom moralitetu s alegorijskim junacima: *Fluminensia prima. Fluminensia secunda. Fluminensia ultima*. Rijeka i opet nanovo Rijeka. Uvijek ista, a opet nekako različita, drugačija, strana. Po-

put fatamorgane što treperi negdje daleko na pustinjском obzorju. Rijeka Fabriju, u igri povijesti i sadašnjosti što nam neprestance nekako nestašno izmiču iz vidokruga pa čak i svijesti, kao da uvijek iznova otkriva neka nova, nepoznata lica, nove mogućnosti, neka nova *vježbanja života*.

U tom trajnom susretanju pisca i jednoga grada ima neke posebne simbole, nečega ritualnoga, neke duboke pobožnosti, nečega mističnoga i osobitoga. Ono što privlači Nedjeljka Fabrija nije možda toliko *jučerašnji grad*, o kojem pjeva u svojim stihovima Nikica Polić, pa čak ni možda ovaj današnji grad, u kojem žive neka druga lica, neki drugi klinici, neka nova mladost. Ono što Fabrija postojano privlači Rijeci zasigurno je njen jedinstveni i neponovljivi *genius loci*. Nevidljivi duh i zaštitnik ovoga grada koji spokojno drijema negdje u krošnjama platana na Fiumari, obasjanim blagim jesenjim suncem, ili se skriva negdje u polusjeni fontane na Koblerovu trgu, pod starim Orlojem, ili pak lebdi negdje gore visoko, među visokim tamnozelenim čempresima na Kozali.

On je poput onoga Heineova Boga koji negdje iz visokih nebeskih loža promatra kazališnu predstavu u kojoj svi mi sudjelujemo. I gledajući nas taj Heineov Bog silno se zabavlja, te povremeno iz njegove lože odjekuje gromoglasni smijeh. Možda i naš riječki *genius loci* ima u tom istom božanskom kazalištu neku malu povlaštenu ložu iz koje nas veselo promatra. Taj nestašni duh mjesta, zaštitnik njegova povijesnoga trajanja, prisutan je posvuda, ali ga mi ne vidimo već osjećamo. O njemu svjedoče jedino pjesnici, što u sebi nose djetinju vedrinu i staračku mudrost.

Prisutnost toga nevidljivoga duha i zaštitnika *reckog* i *šušačkog*, *ričkog* i *fijumanskog* osjećamo u tajanstvenom noćnom mrmoru valova pod Pećinama i refulima bure ispod Trsata. I kada utihnu udari bure, odnekud se čuju nježni i sjetni zvuci violončela. Netko negdje zanosno izvodi stavak *Allegro con brio*. Zvuk violončela širi se kroz tamu, čas jače, čas tiše, noseći u sebi vedrinu i tugu. Glazba je to u hladnoj noći, dok blistavi mjesec sja visoko nad usnulim gradom, nad Učkom i Kvarnerom. Zvuk violončela u noći potom postaje sve tiši i tiši, te konačno nestaje. I na trenutak, sve je opet tiho i spokojno, u hladnoj noći s jasnom mjesečinom i nebom osutom zvijezdama. Upravo kao u Leopardijevim stihovima: *Mila je i jasna i bez vjetra noć, / dok nad krovovima lebdi i sred vrtova / počiva tiha mjesečina, / a izdaleka vedra svaka je planina. / O draga moja, sve su ceste nijeme, / dok po koja rijetka svjetiljka / osvjetljava prozore*. I zatim taj idilični mir odjednom nestaje i ponovno se čuju refuli bure ispod Trsata.

Fabrio pripada književnicima koji razmišljaju na glazbeni način. Njegovi su povijesni romani *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* strukturirani, zamišljeni i oblikovani kao u glazbenoj tehnici kontrapunkta. U njima se, gotovo kao

u baroknoj ili manirističkoj poetici i viziji, izmjenjuje svjetlo sa sjenom, prošlost sa sadašnjošću, radost s tugom, miltonovski *allegro* miješa se s melankoličnim *penserosom*, epsko pripovijedanje s lirskim pasažima, statika s dinamikom. Slike, motivi i situacije variraju se kao u glazbenim dionicama i zamislama. Kada bi književna kritika bila u stanju govoriti jezikom glazbe, onda bi zasigurno na pravi način opisala i rastumačila ono što zapravo dešava u Fabrijevim djelima. Bilo bi podjednako tako zanimljivo poslušati kakvu sonatu, simfoniju ili tokatu nadahnutu kojim od njegovih proznih ostvarenja. Ili pak pokušati napraviti glazbeni *prepjev* njegovih najpoznatijih romana.

La vida es sueno, rekao je davno Calderon de la Barca. Život je san. No, ako je život san, što je onda uopće java? Što je onda povijest? San ili java? Što je čovjek? Što je život? Život su putovanja. Stvarna ili imaginarna. To su naši odlasci i dolasci. Neprestano nekud bježimo i vraćamo se, tražimo nešto i pronalazimo, kružimo tako u prustovskoj potrazi za izgubljenim vremenom, za vlastitim korijenima i identitetom. Shakespeare u *Kralju Learu* veli: *Čovjek mora prihvatiti / svoj odlazak sa ovoga svijeta kao i svoj dolazak. / U zrelosti je sve.*

Zaključno, valja nam još jednom podvući da su Fabio i Rijeka jedno drugom suđeni. Fabio je bio i ostao riječko dijete, dijelom onoga bratstva kojega su u našem gradu nekada zvali *inklita mularija*, časna mularija. A ta temperamentna riječka *mularija*, uvijek je, u svakoj generaciji imala ponekoga sjajnog pojedinca. Na taj nam se način književnik Nedjeljko Fabio otkriva kao duhovni nasljednik i baštinik jednoga Marijana Derenčina, jednoga Ivana Dežmana, jednoga Frana Pilepića, jednoga Rikarda Lenca i tolikih drugih znamenitih Riječana, nerijetko, nažalost i nepravedno zaboravljenih. Osobita je to i rijetka čast, a rekli bismo i povlastica.

I tako sve opet može krenuti po dobro znanom i ustaljenom redosljedu zbivanja, polako, ali sigurno: zvižduk vlaka, brujanje lokomotive, pokret vagona, monotono klopavanje teških i tamnih kotača u noći. Putovanje se nastavlja. Kompozicija kreće prvo *lento* potom *andante* i napokon *presto*, *prestissimo*. I onda, *da capo al fine*. Poput neumorne Fabrijeve potrage za nepovratno iščezlim, a ipak toliko još prisutnim vremenom. Do sljedeće postaje. Do novoga eseja. Do novoga romana. U dobro nam poznatom, dragom, starinskom ritmu Krležinoga *fijumanskoga brzoga*.

NIKOLA BATUŠIĆ

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb

FLUMINENSIA ET SENIENSIA U TEATROLOGIJI NEDJELJKA FABRIJA

Izvorni znanstveni članak

U radu se raspravlja o Fabrijevim teatrološkim studijama i raspravama, posebice onima koje su objavljene u sv. 7 i 8 autorovih Izabranih djela (Profil, Zagreb 2007.), a tematiziraju dramsko-kazališno djelovanje autora zavičajem vezanih za Rijeku i Sušak, odnosno Senj, ili se pak referiraju na teatarska zbivanja u Rijeci za vrijeme tzv. danuncijade. Zanimljivo je napomenuti kako je Nedjeljko Fabio kapilarno i usudno povezan s kazalištem. Dramatičar, dramaturg, operni kritičar, istraživač naše kazališne prošlosti, prozaik u čijim djelima kazalište nerijetko zauzima bitne stranice, on je istodobno i uporni tragač za manje poznatim, ili čak posve nepoznatim stranicama hrvatske glumišne povijesti. Pri tome uvijek i s uspjehom pronalazi one njezine dionice koje bi bez tih savjesnih i metodološki čvrsto utemeljenih, komparatističko-teatroloških istraživanja ostale zauvijek obavijene tamom. Dramsko djelo i tragičan život Juilija Rorauera, zauzetost braće Polić za mnogoliko facetirano scensko stvaralaštvo, teorijsko-kritička misao Nehajeva o drami i glazbi, lice i naličje riječke kazališne i političke scene za vrijeme D'Annunzijeve boravka u tome gradu, najvažnija su poglavlja Fabrijevih teatroloških interesa, koja ovaj rad nastoji analizirati i kontekstuirati u suvremenu hrvatsku teatrologiju.

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabio, teatrologija, kazalište, glumišna povijest.



Nije nimalo sporno kako je književno djelo Nedjeljka Fabrija velikim dijelom vezano uz kazalište. Fabio, dramatičar osebujna rukopisa, šest je tekstova namijenio pozornici, odnosno radiju, bio je i dugogodišnji dramaturg u Rijeci (1966. – 1972.), a na brojnim stranicama njegove fikcionalne proze zbivanja *u i oko* kazališta zauzimaju posebno, nerijetko i vrlo istaknuto mjesto. U okviru svojih glazbenih kritika teatarsko-scensku komponentu opernih izvedaba promatrao je naročito izoštrenom optikom, priredio je za tisak kazališne spine Milutina Cihlara Nehajeva, prevodio Goldonijeve i Pirandellove komade, ali, uza sve to, on je i vrstan, istaknuti teatrolog s posebno izraženim interesom za otkrivanje nerijetko zapretanih, pa i posve nepoznatih stranica hrvatskoga kazališnoga života, jednako u segmentu drame, kao i onomu glazbenoga teatra.

Nije u kontekstu promatranja Fabrijevih teatroloških sklonosti nezanimljivo spomenuti kako je i *prva* njegova objavljena knjiga – *teatrološka*. Riječ je o danas manje poznatu, ali nadasve vrijednu djelu – *Odora Talije* (Rijeka 1963.), monografskoj studiji koja tematizira dramsko-kazališni opus Dragutina Gervaisa, autora nekoliko scenskih djela (među kojima se posebno ističe nekada rado prikazivana povijesna komedija *Karolina Riječka*, praizvedba 1952.), čovjeka posve odana teatru, višegodišnjega ravnatelja drame (1949. – 1954.) te intendanta (1954. – 1957.) riječkoga kazališta. Ova knjiga zavređuje bez sumnje potanju kritičku analizu, obzirom da je u njoj riječ o književnom i teatarskom djelu umjetnika koje je, tijekom vremena, možda i nepravedno zapostavljeno u nekim valorizacijama naše nedavne dramskokazališne prošlosti, a i novija mu scenska praksa nije osobito sklona.¹

Fabrijev teatrološki interes usredotočen je, kao i veliki dio njegova opusa, prvenstveno na propitivanje književno-kazališnih zbivanja i problema u njegovu zavičajnom arealu, dakle Rijeci i njezinoj okolici. No, on će se zbog biografskih posebnosti nekih pojedinaca koje će smjestiti u žarište svoga zanimanja, iz grada mladenačkoga mu odrastanja i formiranja uputiti i do ne tako jako udaljena Senja, kako bi njegova *seniensia* (s Julijem Rorauerom, Milutinom Cihlarom Nehajevim i Jankom Polićem Kamovim), istaknutim teatarskim protagonistima rodom ili jednim dijelom života vezanima za Senj i šire područje Hrvatskoga primorja, bila jednakopravni segment *fluminensijskim* teatarskim zbivanjima i na taj se način ujedinili u autorovu virtualnu *teatarsku Liburniju*.

U razdoblju pak koje našega teatrologa najviše zanima, a to je vrijeme od začetaka moderne do 30-ih godina prošloga stoljeća, Fabrijevi su se *Senjani*

¹ Ovdje se nećemo baviti rečenom monografijom budući da pozornost namjeravamo posvetiti Fabrijevima teatrološkim studijama i raspravama koje se nalaze u knjizi *Kazalištarije* (Zagreb 1987.) kao i u *Esejima* I i II (Zagreb 2007. – izabrana djela u 8 knjiga; drugo kolo, sv. 7 i 8). Pišući ove retke svršetkom kolovoza 2007. prisjećam se kako mi je proljetos autor pripomenuo kako će mu knjižni prvijenac ponovno izaći u Rijeci o njegovoj 70-oj obljetnici. Ne znam tko će biti nakladnik te edicije, ali potez je bez sumnje hvalevrijedan.

slijedom kulturno-političkih okolnosti teatarski afirmirali izvan zavičajnog areala, pa i izvan Rijeke, djelujući kao ljudi književnosti i kazališta u Zagrebu, dok je Rijeka svoj teatarski život na hrvatskom jeziku živjela u toj dionici sve do 1946. g. pretežito na Sušaku, s nešto nacionalnih amaterskih akcenata i u Kastvu. No, zato je njezin talijanski kazališni profil, sa svim političko-sociološkim proturječnostima koje su ga obilježile, važan segment teatarskoga života u ovom gradu koji do Fabrijevih istraživanja i analiza gotovo da uopće nije bio poznat. Preko stotinu stranica posvećenih problemu različitim, ali pretežito ipak dramsko-kazališnih aspekata iredentističkih *danuncijada*², najbolji je dokaz autorove nezatajive želje za proniknućem u bitne stranice opakih političkih igara, strasti i spletki koje su u režiji talijanskoga pjesnika, dramatičara i opasnoga vojnopolitičkog avanturista obilježile i zanimljiva teatarska poglavlja riječko-fijumanskoga, sociološko-političkoga usuda gotovo do 60-ih godina prošloga stoljeća, o čemu Fabio iscrpno i dokumentirano piše ne samo u teatrološkim studijama već i u svojim povijesnim romanima.

U promišljenu razvrstavanju svojih književnopovijesnih i teatroloških studija, eseja i rasprava, trijaži koja u okviru *Izabranih djela* na stranicama dvaju svezaka donosi autoantologijski izbor iz obilatoga materijala s kojim je pisac raspolagao (nedostaju autoru ovih redaka neki manji radovi kojih je nastajanje pratio *in statu nascendi* pa ih kasnije, u konačnim verzijama, susretao među koricama zbornika teatroloških ili književnih skupova), Fabio se uoči svoje respektabilne obljetnice odlučuje za strogi izbor oblikovan u *krugove* koji obgrljuju pojedine tematske sklopove: središta su tih krugova s hrvatskim predznakom Julije Rorauer, Milutin Cihlar Nehajev, Janko Polić Kamov, braća Josip i Blagoje Bersa te Antun Šoljan, dok su dva obilježena talijanskim nacionalnim obilježjima: već spomenuti s protagonistom D'Annunzijem i onaj u kome se pretežito raspravlja o tzv. *jadrancima*, talijanskim književnicima koji su se bavili i onim hrvatskim temama koje duboko zadiru u zajedničke nacionalnopolitičke probleme (npr. pitanje tzv. *velikoga eksodusa* 1945. – 1956.).

Autorov teatrološki korpus koji ovdje namjeravamo promotriti po izboru tema a i korištenju stručne metodologije žanrovski je raznovrstan, upravo u skladu s načelima suvremene znanosti o kazalištu. Odlučujući se za pojedine teme, Fabio uvijek opravdano, s posebnim ciljem i naročitom usredotočenosti na finalni rezultat, bira i različite teatrološke žanrove s pomoću kojih će prezentirati svoje viđenje određenoga kazališnoga problema, odnosno pojave. To su, uglavnom, studije u kojima autor vještom kombinatorikom koristi arhivske podatke, dnevničke zapise, posebice obilato različite tiskovine ili pak raznovrsne oblike memorabilija, kako bi, napokon, takvu građu sintetizirao i

² Usp. "Krug oko riječkoga Gabriela D'Annunzija", u: *Eseji* II, str. 7- 145, u kojem se nalazi šest studija pretežito dramsko-kazališne problematike.

u obliku je uvjerljivih zaključaka prezentirao čitatelju. Želi li se pak posvetiti životu i djelu pojedinca, priklanja se, kao u slučaju Julija Rorauera, monografski koncipiranoj obradbi, dopunjenoj potom nekim drugim metodološkim detaljima, kao što su, primjerice, iscrpna, psihoanalitički koncipirana analiza biografije i pomna uspostava cjelovite teatrografije.

Osnovno teatrološko vrelo kojim se Fabio služi u rekonstrukciji minuloga kazališnoga čina, a to zlatno pravilo teatrologije on nikada ne propušta primijeniti, jest istraživanje na korpusu repertoara. Izvedenoga ili možda samo najavljenoga (s mogućnošću uvida i u poneko zabranjeno ili drastično cenzurirano djelo), ali svakako onoga temelja na kojem je nastala ili pak mogla nastati kazališna predstava. Repertoar je osnovica na koju se potom nadograđuju glumačka, pjevačka, redateljska i ostala umjetnička ostvarenja, a ona, znamo, rezultiraju – izvedbom. Stoga Fabio, bez obzira piše li o Rorauerovim kritikama Zajčeve operne ere, Nehajevljevu viđenju kazališne *nove* umjetnosti svršetkom 19. i početkom 20. st. ili pak talijanskom dramskom glumištu u Rijeci u doba hrvatske moderne, u svakom trenutku posize za konkretnim autorovim dramskim odnosno opernim djelom. Ono je, naime, iniciralo svaku naknadnu reakciju u rasponu od umjetnika reproduktivca do publike, a u konačnu posljeticu i do kritičara, pa i nekih institucija šire društvene zajednice, kao što su, primjerice, mjerodavna tijela državne uprave koja odlučuju o financijskim aspektima teatarskoga života. Svim tim čimbenicima u oblikovanju konačne slike pojedinoga kazališnoga fenomena Fabio posvećuje dužnu pozornost, nastojeći da mu rekonstrukcija minulih teatarskih zbivanja bude što preciznija i sveobuhvatnija.

Među *senjskim* temama središnje mjesto zauzimaju studije o Juliju Roraueru, zagrebačkom glumcu, kazališnom kritičaru, dramatičaru, prevoditelju francuskih suvremenih teatarskih komada, novinaru, pravniku i političaru rođenom 1859. u Nehaj-gradu koji je nakon pokušaja suicida, skončao 1912. u jednom bečkom sanatoriju. Gotovo stotinu stranica³ posvetio je Fabio temi Rorauer, kojom je opsesivno obuzet još od 1965.⁴ i kojoj se, u raznim varijantama, opetovano vraća.⁵ U ovom slučaju i sada u konačnim verzijama, Fabrijeva *roraueriana* može se nazvati i malom monografijom o tom osebujnom kazališnom čovjeku.

³ Usp. "Eseji I" u: *Izabranim djelima*, sv. 7, str. 7-104.

⁴ Usporedi "Senjski zbornik" od te godine i prvu verziju rasprave o Roraueru.

⁵ O kazališnim, pretežito opernim kritikama Rorauerovim, pisao je Fabio još 1986., pretiskavši taj rad 1987. u *Kazalištarijama* da bi se tekst u neizmijenjenoj verziji pojavio i u *Izabranim djelima*; središnja studija ovoga *kruga* koja tematizira autorovo dramsko djelo, tiska se u *Izabranim djelima* u definitivnoj verziji, nakon što su ranije varijante objavljene 1965. i 1997. u autorovim knjigama eseja. Fabio je na temu *Rorauer* godine 1995. održao i nastupno predavanje na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, gdje je isprva kao izvanredni, a potom i redoviti profesor djelovao do 2003. na Odsjeku dramaturgije.

Dramatičara koji, pokazuje to teatrografija, scenskoga uspjeha sa svojim peterim, tematski vrlo bizarnim, dramama gotovo da i nije imao, bivšega glumca koji se u desetak uloga nije uspio značajnije profilirati, kritičara koji je kao glazbeni autodidakt otkrivao *naličje* Zajčeve operne ere pri njezinu završetku u drugoj polovici 80-ih godina 19. st., kontroverznih političara, za hrvatsku zbilju reakcionarnih i anacionalnih poteza, pravnika koji je nakon kazališne karijere zauzeo uglednu profesorsku stolicu te potom postao čak i zagrebačkim rektorom, konačno živčano bolesna i umno rastrojena čovjeka koji je jamačno patio i od moralna grizodušja kao posljedice nikada, vjerodostojnim dokazima potvrđene defraudacije u jednom uglednom zagrebačkom madžaronskom klubu, dakle tu je i takvu osobnost Fabio pokušao i uspio otrgnuti od gotovo posvemašnjega zaborava.

Prisjećajući se Krleže koji u čuvenu eseju iz 1948. pod naslovom *O našem dramskom repertoaru*⁶ govori kako nije siguran *da li u tim* (Rorauerovim, op. N. B.) *motivima ima psiholoških detalja, koji bi kao ljudski dokumenti zavrijedili da se pojave na sceni* te kako bi *to eventualno trebalo ispitati*, Fabio nastoji odista *ispitati* sve komponente i aspekte Rorauerova života vezanoga za našu pozornicu. Svjestan kako ga na nju više ne može vratiti (a to mu i nije bio cilj), on s toga dramatičara i kazališnoga čovjeka (jer bio je do 1896., svoje posljednje dramske premijere, *Sirene*, pravi *homme de théâtre*) senjskih korijena nastoji izbrisati nekoliko naslaga *odiuma* ili, najblaže rečeno, kritičarskih nespozazuma kojim je, sve do u naše dane, obilježena njegova fizionomija.

Teatrolog Fabio, koristeći obilato suvremenu dramsko-kazališnu i književnu kritiku koja je sustavno pratila i ocjenjivala Rorauerovo dramsko stvaralaštvo, služeći se teatrografskom građom koja njegova djela kontekstualizira u okvire tadanje nacionalne scenske prakse, upoznat s osnovnim dramaturškim i tematskim obilježjima francuske *pièce bien faite* o kojoj je naš dramatičar bio neizlječivim dramaturškim i tematskim ovisnikom (s jasno izraženim sumnjama čak i o djelomičnim motivskim *posudenicama*, da se ne reče i *plagijatom*), zauzeto pokušava i na trenutke uspijeva vratiti Roraueru dignitet dramatičara koji je svojim kozmopolitskim temama (*Maja*, 1883. i *Olynta*, 1884.), dakle ranije od Vojnovičeve *Psyche* (prvo izdanje 1889., praiizvedba 1890.) pokušao u tematskom smislu *européizirati* hrvatsku pozornicu. Ovu tezu Fabio dovodi do *crescenda* u analizi Rorauerove *Sirene* (1896), petočine drame koja se odigrava u *pohrvačenu salonu* i gdje temeljem analize njezinih tematsko-dramaturških obilježja u finalnoj sceni zamjećuje pojavu nekih mogućih, ali ne i do kraja realiziranih prethodnica čuvena Pirandellova *Henrika IV* iz 1922. Već je Marijan Matković⁷, koji za Rorauera nije imao mnogo pohval-

⁶ Usp. *Djelo*, br. 1, Zagreb 1948. Esej je, kasnije, višekratno pretiskivan.

⁷ Marijan Matković, "Hrvatska drama XIX. stoljeća" u: *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949.

nih riječi, ustanovio kako završni prizor *Sirene*, dakle taj razgovor između žene što bespomoćno stoji u zatvorenoj spavaonici pred mužem (predstavlja) najbolje stranice čitavoga Rorauerova dramskog djela, ali Fabio ide još dalje. On je, naime, na trenutak ugledao mogućnost motivske komparacije između *Sirene* i drame velikoga Talijana, ali je bio dovoljno oprezan pa je usprkos zanosu za usporedbom koja mu se na trenutak ukazala kao *una trovata meravigliosa*, ipak zaključio kako je autor zadovoljio na jednoj strani kalup dramaturgije svog vremena, ali na drugoj okrnjio mogućnost da u iznašaću jednoga od zglobova moderne dramaturgije čak za dvadeset i šest godina prethodi Pirandellu.⁸

U tipično fabrijevski majestetičnom finalu ove studije o Rorauerovim dramama, naš autor nastoji obraniti svoga pisca od brojnih kritičkih oštrica (njegov izraz!) u prošlosti i u naše vrijeme, pa ga kvalificiravši nerazdvojnim dijelom verizma, svrstava *Sirenom* (siječanj 1896.) uz sam bok Vojnovićeva *Ekvinocija* (listopad 1895.) te predlaže da zaista nema zapreke da se dio datuma nastanka modernoga hrvatskoga dramskoga kazališta konačno ne odvoji i s pravom dodijeli i njegovu prvom modernizatoru Juliju Roraueru.⁹ Međutim, kako znamo, taj Fabrijev zauzeti *plaidoyer* još uvijek nije u potpunosti i posvuda prihvaćen.

Rorauerov portret upotpunjen je i analizama njegovih opernih kritika, u kojima Fabio vidi *naličje* Zajčeve ravnateljsko-dirigentske ere u zagrebačkom kazalištu. Glazbeni autodidakt, Rorauer je, kako se to ovdje uvjerljivo i pokazuje, znao i slušati i gledati operne predstave. Zalagao se za čistoću i preciznost pjevačke i orkestralne interpretacije, kritički zapažao nedostatke u redateljskim interpretacijama pojedinih djela, polemički komentirao financijalno stanje opernoga pogona kojemu je neprestance prijeto ukidanje, riječju, uz Iva Vojnovića bio je nadasve kompetentni recenzent zagrebačke glazbene scene, pa se iz njegovih prikaza u kojima će se naći tek nekoliko krivih procjena (najupadljivija je ona kojom je vrlo suzdržano popratio prve nastupe kasnije svjetske zvijezde Milke Ternine!), mogu razaznati i tamnije strane Zajčeve ere, uvjetovane ne toliko maestrovom krivicom, već nadasve općim položajem koje je hrvatsko kazalište toga trenutka zauzimalo na ljestvici društvenih prioriteta.

Uvjeren s pravom kako dobro strukturirana i s mjerom primijenjena biografska metoda može pomoći književnom i kazališnom istraživaču, Fabio je nošen tom mišlju krenuo u arhiv Psihijatrijske bolnice Vrapče u Zagrebu, gdje su mu na uvid pruženi dokumenti o pacijentu Juliju Roraueru koji je tamo liječen od kolovoza do listopada 1912. g.¹⁰ Na njihovu temelju nastaje biograf-

⁸ Eseji I., str. 66.

⁹ Eseji I., str. 71.

¹⁰ Autor u skladu s etičkim načelom koje štiti one koji su liječeni na psihijatriji (Eseji I, str. 95), izravno donosi, odnosno interpretira samo one dijelove liječničke dokumentacije koji bi mu

ska crtica s pravom naslovljena kao *posljednji čin* ne samo Rorauerove životne drame, već je to (uz dodatak opsežne kronologije književnikova života i rada) i finale Fabrijeva angažmana u prikazu i rekonstrukciji slučaja Rorauer, pri čemu je autor pokazao vrsnoću teatrološkoga promišljanja i hrabrost književnopovijesnoga zaključivanja.

Drugi krug koji u Fabrijevim teatrološko-muzikološkim analizama ima ishodište u Senju je onaj isprepleten oko Milutina Cihlara Nehajeva. U nj ulazi, dakako s pravom i na prvome mjestu, interpretacija romana *Vuci* koja u ovim razmatranjima mora ostati po strani. Nehajeva kao kazališnoga čovjeka (na žalost ne i dramatičara!) te vrsnoga muzikologa, Fabio predstavlja u četiri studije. Autor Nehajevljevih *Izabranih kazališnih spisa* (Zagreb 1986.) izvrsno je upoznat s cjelokupnim dramskokazališnim i glazbenim kritičarskim opusom jednoga od ponajboljih naših teatarskih recenzenata – počam od Šenoe pa sve do naših dana, što se posebice odnosi na prikaze objavljene u razdoblju moderne i na one iz 20-ih godina prošloga stoljeća. U analizi Nehajevljevih kazališnih kritika Fabio se uglavnom usredotočuje na autorova razmišljanja oko *nove umjetnosti*, pri čemu ne koristi samo poznatu autorovu sintagmu koja obuhvaća sve pojave koje su do nas dopirale s europskih modernističkih pozornica, već u njezine okvire uključuje i sve *novo* što je u odnosu na svoje kritičarske prethodnike Nehajev uveo u našu tadanju recenzentsku praksu. Tako Fabio s pravom tvrdi kako je Nehajev, koji je kazalište kao kritičar stao promatrati, po osobnu priznanju *pod dojmom nove naturalističke ere u Njemačkoj* ističući snažan utjecaj Hauptmannovih drama na vlastite stavove, a tijekom tri desetljeća svoje recenzentske djelatnosti nikada nije bio zadovoljan prihvaćanjem gotovih kritičarskih klišeja već je težio stalnom preispitivanju idola novoga i tog časa modernog.¹¹ Fabio prikazuje Nehajevljevo traženje i gotovo adoraciju novoga kroz kritičarevo (opravdano!) udivljenje prema talijanskoj verističkoj glumi svršetkom 19. st. i, dakako, moskovskim hudožestvenicima 1922. kod kojih vidi *askezu glumaštva* i *duboki osjećajni život*, što će za njega, u novim teatarskim okolnostima, tvoriti postulate nove kazališne umjetnosti. Da odabraniku svojih analiza Fabio nije htio udijeliti nikakva popusta, svjedoče i citati iz Nehajevljevih, iz današnje vizure promašenih recenzentskih procjena i ocjena. Tako je, citirajući dijelove kri-

... mogli pomoći (a jesu i pomogli!) u rasvjetljavanju nekih tamnijih aspekata Rorauerove političke i književničke karijere, ali i nekih moralnih devijacija (pretpostavljeno defraudantstvo) kojima se niti u ovim dokumentima nije moglo posve ući u trag. To se posebice odnosi na njegov angažman u okviru mađaronskih ne samo političkih programa, što je opet važno za dramu *Naši ljudi* koja je, nakon što je objavljena 1889., izazvala lavinu negativnih kritika koji su autora napali zbog njegova izrazita unionizma. Autor ovih redaka može posvjedočiti kako je Fabio u ovoj raspravi sa *stenjevačkim* dokumentima postupao doista etično, izbjegavajući svaki senzacionalizam i citirajući ili interpretirajući iz njih samo one stranice koje su mu poslužile u književnopovijesne svrhe.

¹¹ Usp. Eseji I, str. 127.

tike u kojima Nehajev s nerazumijevanjem piše o zagrebačkoj premijeri Pirandellove drame *Šest lica traže autora* (1924. g. u Gavellinoj režiji), zaključio kako ni Nehajev ni zagrebačka publika nisu tom zgodom položili ispit: vrijeme je presudilo u korist Pirandella.¹² Slično se Nehajevu dogodilo i sa Shawovom *Svetom Ivanom* (1925. g., također u Gavellinoj režiji), kada je zapisao da je autor ove drame *causeur historije – njegova analiza ne zalazi dublje od lake, sasvim buržuj-ske ironije kojom komentira događaje (...) dubljeg dojma 'Sveta Ivana' nema.*¹³

Pa kada je prikazan i takav, iz današnje perspektive gdje kada i krivih koraka, Nehajev je za Fabriju, s pravom, kako kaže, jedan od bitnih *apostola* novoga kazališta u nas.

Treći segment Fabrijeva teatrološkoga istraživanja unutar oboda senjsko-riječko-sušačkoga kazališnoga kruga posvećen je većim dijelom Janku Poliću Kamovu, ali po strani ne ostaje niti njegov brat, nadasve talentirani i, nažalost, rano preminuli skladatelj Milutin, kao što ne izostaje niti kulturološki koncipirani *skupni portret* mnogobrojne obitelji Polić s nekima od njezinih istaknutih protagonista.

U četiri studije na 40-ak stranica Fabio ponajprije uspješno istražuje, a potom valorizira manje znane ili dosad posve nepoznate stranice iz dramsko-kazališnih, odnosno glazbenih početaka dvojice Polića, početne dionice njihovih kasnijih stvaralačkih putova i napora. Prve konture ovoga kruga gdje su smještene umjetničke sudbine dvojice nesretne braće, tvori briljantna istraživačka minijatura koja oživljava kućno kazalište u obitelji Polić, familijarni *teatrino* koji s dječjim protagonistima kasnih 80-ih godina 19. st. izvodi parodiju jednoga od najpoznatijih Shakespeareovih komada pod naslovom *Strašna tragedija Otello*. Djelce pisano štokavštinom, primorskom čakavštinom i fujmanskom talijanštinom realizirali su mnogobrojna braća Polići, uz pomoć nekolicine gostiju u salonu vlastita doma, dobi između 27 (Dragomir) i 8 (Nikola) godina, s tim da je budućem skladatelju Milutinu bilo tada 15, a budućem književnom protoavangardistu Janku 12 godina. Ilustriravši ovu studiju nizom pitoresknh detalja kojima gradi zaokruženu sliku o tom samo naizgled bizarnom događaju, teatrolog Fabio je s pravom mogao zaključiti: *bilo da je 'Otello' obitelji Polić (...) bedarija ili pak granginjolska lakrdija ili možda mladenački neodgovorna parodija jednoga inače uzvišenoga klasičnoga teksta ili jednostavno rečeno djetinjarija (...), dvije su stvari ovdje neosporne: na širem, europskom planu, riječ je o visokom civilizacijskom šarmu hrvatske građanske klase na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, a pak na užem planu, Kamovljevu, posrijedi je najraniji dokument o sudbonosnoj i istodobno iskošenoj konfiguraciji njegove literarnosti.*¹⁴

¹² Usp. Eseji I, str. 134.

¹³ Usp. Eseji I, str. 134.

¹⁴ Usp. Eseji I, str. 201-202.

Upravo će ovaj zaključak biti Fabrijevo polazište za ostale studije iz kruga *Kamov*. Slijedi zanimljiva analiza pod naslovom *Kamov, op. 1* u kojoj čitamo kritička razmišljanja uz prvu sačuvanu dramu Jankovu – *Iznakaženi*, jednočinku napisanu 1904. godine. I ovdje je u ocjeni Fabio bio kritički pronicav, trijezan i suzdržan, ali naglašavajući i neke Kamovljeve tematsko-dramaturške značajke koje će se pokazati i snažno odjeknuti u sljedećim njegovim djelima. Čitamo, dakle, kako *'Iznakaženi'* nisu velik komad, *'velik komad'* nije niti jedna kazališna drama Kamovljeva, a još manje je koja od njih *'kasaštik'*, ali i *'Iznakaženi'* dokazuju da je Janko Polić eto od samog početka pisac ne komadan, nego naprotiv, sav u jednom komadu, zapreminast, kockast: kako god da ga okrenuo, uvijek je na isto.¹⁵

Upravo potresno djeluje teatrološko-muzikološka studija o *venecijanskoj operi braće Polić*, u kojoj Fabio rekonstruira ne samo fortuna Jankova libreta (prema Derenčinovoj naturalističkoj jednočinki *Slijepčeva žena*) za bratovljevu operu 1906./1907. godine, već uspjeva ocrtati i Milanovu tragičnu sudbinu koja je onemogućila svršetak njegova školovanja u Mlecima kod glasovitoga skladatelja Ermanna Wolf-Ferrarija. Logično je bilo da je Fabrijev krug oko obitelji Polić završen putopisno-memoarskim zapisom o autorovu sudjelovanju u svečanostima prigodom otkrivanja spomen-ploče Janku Poliću Kamovu u Barceloni 22. ožujka 1922. Ova *zapamćenja i dokumenti*, kako ih Fabio naziva, vrijedna su građa koja s brojnim i zanimljivim podacima upotpunjuje neke lakune iz posljednjih dana života nesretnoga pjesnika.

Drugo veliko područje Fabrijevih sociološko-književnopovijesnih i teatroloških istraživanja je talijansko kazalište u Rijeci: od razdoblja moderne do 20-ih godina prošloga stoljeća, važna su zbivanja na pozornici toga teatra, ali i uz nju i oko nje, vezana za riječku epizodu iz života talijanskoga književnika i političara Gabrielea D'Annunzija. U rasprave i eseje o toj temi, politološke jednako kao i teatrološke, Fabio ulazi ne samo golemom energijom, nezatajivom željom za proniknućem te potom interpretacijom nekih od bitnih, usudnih događaja koji su utjecali na sudbinu voljenoga mu grada, već taj impetus potkrepljuje i širokim spektrom znanja iz talijanske, hrvatske i europske povijesti temeljem kojega je na najnovijoj stručnoj literaturi o tom predmetu izgrađen. Tako naoružan i opremljen mogao je, napokon, pristupiti svojoj osebnjoj interpretaciji *danuncijade*.

Šest teatroloških, ali i sociopolitoloških studija na 145 stranica ispisuju, kako kaže autor, *krug oko riječkoga Gabriela D'Annunzija*. Za ovo izdanje sve su studije doživjele konačnu redakciju.¹⁶ Središte je toga kruga talijanski književnik i političar Gabriele D'Annunzio, a navlastito njegova riječka epizoda

¹⁵ Usp. Eseji I, str. 206.

¹⁶ Eseji II, str. 7-145.

koja u različitim intenzitetima pojedinih dionica traje od 1907. godine (kada je ondje pregovarao s jednom talijanskom družinom o praizvedbi svoje iredentističke drame *Lada*) pa do početka 20-ih godina prošloga stoljeća. Zanimljivo je kako Fabio u historijskoj analizi i ocjeni toga razdoblja pronalazi niz zanimljivih detalja koji su izravno vezani uz tadanji riječki kazališni život (dakako na talijanskom jeziku), a u brojnim su pojedinostima takvi teatarski događaji duboko prožeti onodobnim burnim političkim zbivanjima.

Riječ je, ponajprije, o različitim modalitetima D'Annunzijeve agiranja unutar riječkoga kulturno-političkoga prostora. U tom kompleksu najzanimljivijima mi se čine poglavlja posvećena analizi D'Annunzijeve iredentistički intonirane drame *Lada*, koja je današnjoj publici gotovo posve nepoznata, ali na koju su svojedobno upozoravali hrvatski književnici na čelu s Vladimirom Nazorom 1932. godine. Fabio će nakon temeljito provedene analize i djela, a posebice njegove političke pozadine koja u retrogradnom smjeru teče sve do Carduccija, nadahnuto i s pravom zaključiti: *doista, bit će skoro stotinu godina (praizvedeno je djelo u Rimu 1908, op. N. B.) otkako 'Lada' Gabriela D'Annunzija tu i tamo obiđe i uznemiri hrvatski kulturni prostor i potom nestane iz nje ga do te mjere fatamorganski da generacije stasale tijekom posljednjih pedesetak godina o toj navi ili korablji ili lađi ne znaju apsolutno ništa, a o vremenu u kojem je plovila još manje. Uoči stvaranja briselske Europe bilo je barem poučno ući joj u brazdu prije no što definitivno potone.*¹⁷

Komplementarna ovoj, još je jedna Fabrijeva političko-teatrološka, ujedno i muzikološka studija s temom D'Annunzija, odnosno odgovorom na njegovo posezanje u naš nacionalni zemljopisni i kulturni prostor. To je rasprava pod naslovom *Glazbeno-scenska vizija 'More' kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku danuncijade*. U njoj se Fabio bavi nastankom i analizom libreta Vladimira Nazora (napisanoga prema osnovi Milutina Cihlara Nehajeva) za glazbeno-scensku viziju *More* koju je skladao Fran Lhotka. Prema meritornim autorovim prosudbama, ovo je glazbeno-scensko djelo bilo izravni odgovor na talijanske aspiracije prema istočnoj jadranskoj obali, a praizvedba 1920. i obnova 1925. (u oba slučaja Gavellina režija, inscenacija Ljube Babića i dirigentsko vodstvo Krešimira Baranovića, koje Fabio, s pravom, duhovito naziva hrvatskim teatarskim *dream teamom*), uvijek su bile u znaku nemilih političkih događaja koji su se zbivali na granicama Hrvatske, odnosno tadanje zajedničke države SHS, a u kojima su talijanski iredentisti kao protagonisti različitih provokacija pa i zločina (paleži u Trstu) pokušali dokazivati svoje pravo na hrvatski nacionalni teritorij. Na to su s naše strane i u Sloveniji i u Hrvatskoj održavani burni prosvjedi, što je izvedbama *Mora* (valja iz Nazora i Nehajeva

¹⁷ Eseji II, str. 29. Studija je pisana 2004., a od tog vremena *briselska* nam je Europa, nadamo se, još bliža.

iščitati vrlo jasno istaknutu atribuciju – *hrvatskoga mora!*) davalo posebni naboj a i posebno značenje u slikanju hrvatsko-talijanskih odnosa na pozadini kazališne prakse. Upravo ova dva eseja o iredentističkoj *Lađi* i hrvatskom odgovoru na njezin opaki i opasni kurs kojim je nastojala zaploviti Jadranom u nečasnoj namjeri, najbolji su primjer učinkovite Fabrijeve političke teatrologije. Šteta je što samo ove dvije studije, tako komplementarne svojom istraživačkom metodologijom, nisu tiskane jedna pored druge, već su odijeljene dvjema raspravama: o talijanskoj književničkoj *danuncijadi*, odnosno talijanskom dramskom glumištu u Rijeci u doba hrvatske moderne.

Da bi se, između ostaloga, razumjela i jedna od podloga riječke *danuncijade*, valjalo je istražiti i sve aspekte života talijanskoga kazališta u Rijeci u doba moderne. Nikako ne izravno, ali svakako posredno, to je glumište moglo biti jedan od fermenta koji će pogodovati profetski najavljenom, ali ne i ostvarenom, *vječnom zagrljaju (amplesso eterno)* preuzetnoga talijanskoga pjesnika i naše Rijeke. Fabio je minucioznim teatrografskim istraživanjima razbistrio mnoge tamne i nepoznate dionice iz riječke talijanske kazališne povijesti, pokazavši jačinu iredentističkoga utjecaja u gradu gdje je 1905. bilo zabranjeno gostovanje jedne mađarske družine s obrazloženjem da se u kazalištu smije čuti samo talijanski jezik, a 1912. lokalne su vlasti odbile sudjelovati u proslavi 80. rođendana svoga sugrađanina, Ivana Zajca. U okviru raznolikih modaliteta iredentističkih agiranja i agitiranja za razdoblje *danuncijade*, Fabio istražuje i uspješno prikazuje različite, uglavnom i pretežito politički intonirane posjete talijanskih istaknutih književnika Rijeci: to su Marinetti, Sem Benelli, Giovanni Comisso, Mario Carli i Ricciotto Canudo. Gotovo su svi oni, u različitim aspektima i u različitim razdobljima svoga života, pa i u danima kada su boravili u Rijeci, bili povezani s dramom i kazalištem, i stoga se s pravom našli uklopljeni u veliku fresku Fabrijeve teatarske *fluminensije*.

Nedjeljko Fabio nije pisac *krimića* niti mu proza pokazuje obilježja toga žanra. Međutim, jednom studijom iz riječke političko-književnopovijesne teatrologije pokazao je da je i u toj popularnoj književnoj vrsti vješt. I ne samo vješt, već intrigantan, pisac koji napetom znanstvenom naracijom drži čitatelja prikovana uz nesvakidašnje štivo. Riječ je o studiji pod apartnim naslovom – *D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža, Rijeka* u kojoj se istražuju često i tajnoviti, duboko zapretani i nikada do kraja odgonetnuti odnosi među nekim od protagonista ovoga efektnoga naslova. Posebice kada je riječ o mogućem susretu Lenjina i Mussolinija, enigma koja, jamačno, nikada neće biti do kraja odgonetnuta. Da kazalište u čitavom tom kompleksu zauzima jedno od najvažnijih mjesta, pokazala je Fabrijeva minuciozna završna analiza uz iscrpno citiranje Krležinih riječi iz dnevničkih zapisa, a naročito pak govora koji je 1952. održao na pozornici riječkoga teatra, a u kojemu je, osvrćući se na *danuncijadu*, podvukao, kako je rekao, *svu mračnost ove komedije*.

Na kraju valja zaključiti kako su se Rijeka i Senj, pojedine sjevernojadranske teme, te talijanska politička presizanja prema ovim našim stranama u Fabrijevim teatrološkim i književnopovijesnim studijama (a u autorovoj bibliografiji našlo bi ih se i još pisanih na ove teme) pokazali nadasve plodonosnim klicama za nastanak specifične, *fabrijevski* osjenčane (a to znači suptilno, katkad manirištički komponirane i gotovo glazbenim jezikom ispričovijedane, ali u izvorima uvijek utemeljene) teatrološke prezentacije, nerijetko i sudbonosnih povijesnih zbivanja te njihovih protagonista što su se pojavljivali na ovim prostorima ili iz njih odlazili na druga mjesta svoje književno-kazališne karijere.

SUMMARY

Nikola Batušić

FLUMINENSIA ET SENIENSIA IN NEDJELJKO FABRIO'S THEATROLOGY

The paper discusses Fabio's theatrolgical studies and papers, especially those published in Vol. 7 and 8 of the author's Selected works (Profil, Zagreb, 2007), which deal with the dramatic-theatrical work of authors who were either born in Rijeka and Sušak, that is, in Senj, or who referred to the theatrical life in Rijeka during the so-called 'Dannunziad' period. It should be pointed out that Nedjeljko Fabio is bound to theatre by his destiny. A playwright, dramaturge, opera critic, explorer of our theatrical past, a novelist in whose works theatre frequently has an important place – at the same time he is a persistent pursuer of the less known, or completely unknown, facts from the Croatian theatre history. At the same time he successfully discovers these facts that without his conscientious and methodologically well founded comparative-theatrolgical research would have remained covered by the veil of oblivion. The plays and the tragic life of Julije Rorauer, the work of the Polić brothers on the multifaceted plays, the theatrical-critical approach of Nehajev to drama and music, the face and the dark side of the Rijeka theatre and political scene during D'Annunzio's period are the most important chapters in Fabio's theatrolgical studies that this paper tries to analyse and place in the context of contemporary Croatian theatrolgy.

Key words:

Nedjeljko Fabio, theatrolgy, theatre, theatre history.

BRANKO HEĆIMOVIĆ

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb

FABRIJEV MIRAKL ČUJETE LI SVINJE KAKO ROKČU U LJETNIKOVCU NAŠIH GOSPARA?

Izvorni znanstveni članak

Napisan i izvođen u jeku politizacije hrvatske dramske književnosti krajem 60-ih i tijekom 70-ih godina protekloga stoljeća, Fabrijev je parabolični mirakul Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara? valoriziran kao moralni autorski čin te postmoderna, intimističko-introvertirana dramska tvorevina u kojoj je tadašnja nacionalna suvremenost oznakovljena prošlošću i tradicijom.

Danas, više nego nekad kad je svojim značenjem dominirala Fabrijeva građanska, intelektualna hrabrost, aktualizira se pitanje njegove stvaralačke dramaturške metode, odnosno posebnosti primjene interferencije antitetičnih pojmova i sredstava, koja se očituje u jedinstvenoj strukturi ovoga kompleksno usustavljena paraboličnoga mirakula bogate metaforike i simbolike.

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabio, Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara?, mirakul, prošlost, tradicija.

Prijelaz iz šezdesetih u sedamdesete godine, kada je objavljen i prazveden Fabrijev mirakl *Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara?* oznakovljen je novim promjenama u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu, koje Boris Senker u predgovoru druge knjige svoje *Hrestomatije novije hrvatske drame* identificira njihovom politizacijom, a obrazlaže *politizacijom svekolikoga javnog života u nas*, te ishodom Brijunskoga plenuma i višegodišnjih unutarpartijskih sukoba, kao i pojavom dva ideološki utemeljena i konkurentska utopijska projekta – studentske revolucije 1968. i Hrvatskoga proljeća 1971.

Ukazujući potom i na politički angažman tom politizacijom obuhvaćenih dramatičara, koji se znatno razlikovao od jednoga do drugoga, kao što su se razlikovale, pa i međusobno proturječile njihove istine, te objašnjavajući da se ponad svega radi o *angažmanu* na crti osobnih uvjerenja, Senker kao takve

dramatičare i djela apostrofira: Kušana i *Svrhu od slobode*, Šnajdera i *Hrvatski Faust*, Hadžića i *Revoluciju u dvorcu*, Šoljana i *Dioklecijanovu palaču*, Matkovića i *Generala i njegova lakrdijaša*, Brešana i *Predstavu Hamleta u selu Mrduša Donja* te Bakarića i *Smrt Stjepana Radića*,¹ koje će uz još neke autore i njihova dramska ostvarenja, ali bez Fabrija i njegova mirakla, razvrstati pod naslovnim sintagmom *Političko kazalište* i žanrovskim podnaslovom *Dramski životopisi i farse u Hrestomatiji novije dramske književnosti*.²

Fabrijev mirakl, međutim, dobit će u Senkerovoj *Hrestomatiji* svoje mjesto u prethodnoj skupini drama objedinjenih naslovom *Pluralizam* i podnaslovom *Drame životopisi i drame situacije*, iako je svojom političkom intonacijom, neovisno o samo donekle uvažavanoj kronologiji nastanka reprezentiranih dramskih tekstova, mogao biti uvršten i među drame političkoga kazališta, pa čak, ako se isključivo uzme u obzir njegova dramaturška struktura, intertekstualna utemeljenost i teatralnost, i među drame novoga naraštaja hrvatskih dramatičara. Među drame, dakle, dramskih pisaca koji su se oglasili 80-tih i 90-ih godina te su u Senkerovoj *Hrestomatiji* nanizani pod pojmom *Postmoderna* i pod više metodološko-stvaralačkim nego žanrovski okvalificiranim podnaslovom *Reinterpretacija tradicije i hibridni žanrovi*.

Naznačena i svjesno potencirana dilema oko mjesta Fabrijeva mirakla u Senkerovoj *Hrestomatiji*, dilema je zapravo o odnosu vremena nastanka razmatranoga mirakla i njegova tematsko-dramaturškoga oblikovanja u sinkronijskom kontekstu stvaralačke prakse hrvatskih dramatičara i njezinom strukturnom finaliziranju, koje se vremenom primjene Fabrijevih tematsko-dramaturških posebnosti, inovacijskoga značaja, promiče u dijakronijsko-evolucijski kontekst.

Fabrijev tematsko-dramaturški odmak od vremena u kojem piše svoj mirakl očituje se već i u njegovu shvaćanju i promicanju političkoga kazališta kakvo zastupa i ostvaruje nasuprot političkoga kazališta povijest kojega sintetizira u svojoj knjizi, tiskanoj u izvornoj njemačkoj verziji, dvije godine poslije pojave mirakla *Čujete li svinje kako rokcú u ljetnikovcu naših gospara?*, Siegfried Melchinger.

Prema Melchingeru tako, primjerice, političko kazalište *pokazuje osobe in statu agendi, djelatne*, a dramska radnja, kako pritom razlaže na primjeru Šudrakinih *Glinenih kolica* /.../ nije samo „a social play in the real sense“ /.../ nego *političko kazalište koje svoj buntovni smisao šifrira u „radnju“, a da jezik kao dijalog ne preuzima vodeću ulogu*.³

¹ Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame. II dio, 1941-1995.*, Disput, Zagreb 2001., str. 29.

² Boris Senker, isto, v. *Sadržaj*.

³ Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989., str. 497.

U Fabrijevu pak miraklu, sinergijskom produktu njegova intelektualizma i hipersenzibilnosti, tretman likova i radnje posve je drugačije postavljen i usmjeren, iako i on u granicama svoje intimističko-introvertirane sprovedbe osobne tematsko-dramaturške zamisli, udovoljava nekim standardima političkoga kazališta koje će inducirati Melchinger, pa se i u njegovu miraklu političnost postiže i osmišljava aktualnošću i kritičnošću, te i on ciljano otkriva, razobličava i demaskira društvene i individualne deformacije.

Ostvarujući svojim miraklom političko kazalište, koje se odmiče od žanrovske geneze i uspostavlja most s recentnim kazalištima drugih predznaka i određenja, kao što su kazalište apsurdna, odnosno formulirajući povijesnu sintezu političkoga kazališta i detektirajući njegove modele i elemente, Fabio i Melchinger se u mnogo čemu razilaze ali i nalaze, pa tako i u uvjerenju, od kojega Fabio očito polazi, a Melchinger ga iskazuje sentencom da je većina političkih komada – misaona igra.

Da je Fabrijev mirakl doista misaona igra, sugerira i podudarnost između metode njegova oblikovanja i Melchingerove prosljedbe navedene sentence, koja glasi: *S jedne strane valja, na primjer, prednji plan prikazanog svijeta učiniti prepoznatljivim kao šifru konkretnog i aktualnog realiteta, a s druge strane izbrisati ishodište kritike tako da ona ne pogađa što svatko zna, nego ono što treba otkriti, dakle istinu u pozadini*.⁴

Prevodeći Melchingerovo razlaganje na jezik Fabrijeve tematsko-dramaturške metode strukturiranja mirakla *Čujete li svinje kako rokcú u ljetnikovcima naših gospara?* u prvom se planu nameću dijalozi i zbivanja u događajno vrijeme teksta, dakle u vrijeme njegova konkretnoga i aktualnoga realiteta. Pozadinu pak, ili drugi plan u Fabrijevu miraklu, tvore nostalgična prisjećanja davno prohujalih dana djetinjstva trojice protagonista, čija su individualiziranja, kao i životi u temeljito izmijenjenim egzistencijalnim uvjetima novoga poretka, pasivizirana u mozaičnoj tematici statičnih i narativnih dijaloga, te intertekstualna nazočnost prošlosti kao presudnoga faktora usporedbe dvaju društvenih vremena.

Oživljujući prisjećanjem trojice životom iscrpljenih i razočaranih muškaraca vrijeme njihova djetinjstva i intertekstualno obogaćujući predodžbu o tom vremenu kreativnim prenošenjem i posvajanjem vojnovičevskih ugođaja, motiva i situacija, kao i profinjena, aristokratskoga Vojnovičeva jezika i frazeologije, Fabio otkriva potisnutu istinu o prošlosti i njezinu ljepotu i vrijednosti u suočenju s imovinskim i osobnim propadanjem trojice protagonista, kao i banalnošću suvremenoga života te poništavanjem nekadašnjih civilizacijskih i kulturalnih dosega i normi, koje ugrožava i obesmisluje nacionalnu tradiciju.

⁴ Siegfried Melchinger, isto, str. 509.

Služeći se analogijama Fabrio uspostavlja i analogiju između nadiranja predstavnika novih klasa, pa tako nasuprot Vojnovićevu Vasi u *Sutonu* i donekle Vuku u *Na taraci*, uzgred spominje i majora koji se poslije rata naselio u djedovsku kuću, te Sara, Vitka i Toma, kao što usput upleće u dijalog i primitivno, devastirajuće ponašanje drugih pridošlica u njihovu sredinu.

Stalno provlačeći, ali ne i uvijek eksplicitno, to sučeljavanje dvaju konfrontiranih vremena, Fabrio ostvaruje i njihovu dramaturšku antitetičnost, koja poprma funkciju glavnog agona mirakla te interferencijom tih dvaju antitetičnih vremena dopire do jedinstvene strukture ovoga kompleksno usustavljenoga mirakla bogate metaforike i simbolike.

Djedovska kuća, koju su napučili strani turisti, nije tako samo kuća Sara, Vitka i Tome, nego je i metafora, za domovinu, Hrvatsku, pa stoga i Sarine riječi *kakva je da je – naša je*⁵ imaju osim realnoga značenja i metaforično–aluzivno, koje popraća spoznaja, generirajući kritičnost, da su upravo ti strani turisti *izlaz naciji*, a da su domorodci *konobari tutti quanti, kelner's nation*,⁶ ili pak, kao Toma, gosti u naslijedenom domu. No ni tu Fabrio ne sustaje već ide dalje, pa na usta Tome konstatira da kuća, dakle i Hrvatska, *nema više svoje ime* od pamtivijeka, na što mu Sara daje povijesno i politički prepoznatljivo objašnjenje: *Ah, da, da, jest, točno, da, vidiš, dugo tog imena, našeg imena, ni smo imali, ono poslije rata, znaš, bilo je nezgodno /.../ nije da se ne zovemo nikako, da nemamo imena, nego naprosto tu smo, čitav život, ljudi nas uostalom znaju, i tako, kažem ti, navikli smo na to /.../*⁷

Metaforičnost i simbolika Fabrijeva mirakla dosižu svoj apogej u liku tajanstvene Nuncule, koja ima svoj nedvojbeni arhetip u Vojnovićevoj prosjakinjnj Kati–ludoj u *Prologu nenapisane drame*, i koja se od svoje pojave u miraklu i prve legitimirajuće rečenice *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* deklarira kao metafora i simbol povijesti i tradicija zemlje i nacija, kao njihova savjest.

Susljedno takvom općeprihvaćenom viđenju i funkciji Nuncule objašnjava se i Fabrijevo kvalifikacijsko povezivanje vlastitoga djela sa srednjovjekovnim kazališnim žanrom usredotočenim na život nekoga sveca ili svete, koji spašavaju *griješnika pokojnika, što je*, prema Patriceu Pavisu, *povod za prikazivanje prizora iz svakodnevnog života, u koji se upleće čudesno*.⁸

Sljedeći, naime, model srednjovjekovnoga mirakla Fabrio u Nunculi zapravo utjelovljuje i Hrvatsku, kojoj namjesto grešnika, pokajnika suprotstavlja

⁵ Nedjeljko Fabrio, *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* u: Nedjeljko Fabrio, *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb 2007., str. 97.

⁶ Nedjeljko Fabrio, isto, str. 98.

⁷ Nedjeljko Fabrio, isto, str. 106.

⁸ Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, Izdanja Antibarbarusa d.o.o., Zagreb 2004., str. 225.

najmlađega od trojice glavnih muških sudionika mirakla, skeptičnoga Tomu, opsjednutoga idejom odlaska na rad u Njemačku i samooptuživanjem za taj eksodus kao izdaju.

No u svom kreativnom nadograđivanju temeljnih odnosa u srednjovjekovnom miraklu, Fabrio, za kojega Tomo nije jedini grešnik jer grijeh je u njegovu miraklu kolektivan, iako to izriekom ne kaže, Tomine dionice dijaloga intonira Krležinom rečenicom, njezinim strukturiranjem i ritmom, te konverzacijskim obilježjima, kao što su učestalo korištenje osobne zamjenice *ja* i konvencionalno uljudene poštapalice *molim*,⁹ ne sustežući se pritom ni od modificirane primjene prividno digresivnih Krležinih tema, poput već spomenute iz *Lede*, karakteristične i za Čehova, o odlasku kao spasonosnom bijegu iz depriminantne, učmale društvene sredine i bezperspektivnih uvjeta života. Toj temi, protegnutoj cijelim miraklom, Fabrio u odnosu na Krležu i njegova viteza Olivera Urbana, međutim, daje posve novu konotaciju pretačući je u dijaloškim dionicama Tome iz klasne problematike u nacionalnu ne zapostavljajući pritom ni individualnu impostaciju njezina pronositelja.

S kolikim rafinmanom i sustavnošću to Fabrio čini i kakvo značenje pridaje toj temi, najočitije potvrđuje njezina razradba i stupnjevanje od najave odlaska i obrazlaganje njegove svrhe, preko realnoga predviđanja budućnosti i skepse o moralnosti odlaska, te nemogućnosti pomirenja s mišlju o ostanku, do uvjeravanja drugih i samoga sebe da se prijeteća kataklizma izazvana neverom neće ostvariti i do ustreptaloga vapaja kad more već prijeti da poplavi drevnu obiteljsku kuću Sara, Vitka i Toma i cijeli otok:

*/.../ Oh, koli je težak rastanak s rodnim domom...!*¹⁰

*/.../ Vidiš, Saro, baš me zanima prolazi li onaj moj vlak, ti već znaš koji je to moj vlak - /.../!*¹¹

⁹ Kao očita potvrda namjerne Fabrijeve recepcije Krležine rečenice na razini njezine parafraze može se, primjerice, navesti sljedeći monolog:

TOMA (netom je Nuncula iščezla, Sari razdražljivo i u rastu jarosti): *Slušaj, molim te lijepo, ja sam progutao to da sam u vlastitoj kući stranac, niti gost, ponavljam: niti gost, ja tu moram paziti kako govorim, da nekoga ne probudim, nekoga zaboga ne uvrijedim, kako hodam, da nekome ne stanem na žulj, na nogu, stalno se nekome ispričavam, klanjam, od nekoga nešto molim, uljudno, fino, dodvorno, od jutra do mraka, kao da ja gostujem, kao da sam amo ja došao s kovčezima, i kad sve to nije dosta, ma neću tiše, shvati već jednom (urla, Saro izvan sebe zbog gostiju što spavaju na gornjem katu), neću, i kad sve to nije dosta, onda se mene u mojoj kući uhodi, prisluškuje, prijeti, molim, tko je ta baburda da osluškuje naš razgovor, a? tko je njoj dao pravo da kao kakva (oponaša joj izopačeno hod i kretanje) metuzalemska manekenka ulazi i izlazi ispod mog krova bez pitanja, bez pardona? Molim te, ne prekidaј me! Ili ja ili ona. Ja s ludakinjama ne želim imati posla. Pa ovo nije cvjetni korzo, ovo nije ničije zemlja! Ovdje je oduvijek postojao red, neko pravilo.* Nedjeljko Fabrio, isto, str. 119.

¹⁰ Nedjeljko Fabrio, isto, str. 93.

¹¹ Nedjeljko Fabrio, isto, str. 93.

/.../ Ja u Njemačku idem raditi i to je jedini moj vidik. i ne samo moj. Nisam sam. Idemo u tisućama, desetinama tisuća Bundesrepublik Deutschland /.../¹²

/.../ Mene tamo nitko neće dočekati limenom glazbom i dvjema curicama s kotaricama proljetnog cvijeća. Bit će krvavo. Moje je školovanje ovo društvo stajalo trideset tisuća dolara. Saro, jesam li ja – izdajica? Ili oni koji mi daju putovnicu? /.../¹³

/.../ Ja odlazim, a ti kako znaš. Skupa s tom kućom ja ne bih mogao odumirati./.../¹⁴

/.../ Mene nema tko zvati, ja sam otpisan. Izveden. Prodan. i socijalno osiguran. Vlak prolazi kroz Wiener Neustadt! Mene sve ovo više i ne mora zanimati, ali ti... ti ćeš sada progovoriti, tako mi Boga hoćeš. Ja ću te nagnati da priznaš, barem da priznaš, meni, ovdje, noćas, na ovom usranom otoku, u četiri oka, da si poražen, i ti poražen, da nisam samo ja nesposoban za ovu zemlju, nepotreban, otpadak, da nas je više, svatko na svoj način, povorka, čitava povorka suvišnih i bez mrve vlastite krivnje, ti to ne smiješ poreći, jer bi lagao, ti meni više nećeš šutjeti, njima možeš, njima to i odgovara, ta tvoja šutnja, ali kad ja već idem, ti ćeš barem zinuti, da se uvjerim, da budem siguran da odlazim čist, kao spomenik bez postolja, ti Boga! /.../¹⁵

/.../ I ja sam, vidite, sasvim miran, sutra će sunčano, tiho, i ja idem na put, na daleki put... evo, izvolite pogledati, uvjerite se (izvadio je iz džepa crvenu putovnicu) nije li ovo putna isprava... putovnica, molim ... pasoš... znači sve je u redu, sve će biti u redu. /.../¹⁶

/.../ Ali ja putujem... ja imam sve dokumente u redu... pečate, takse, potpise, fotografije... kakvo čovječanstvo... ja sam se došao oprostiti... adieu, zbogom... i vi me ne morate pustiti... ja se nikome nisam zamjerio... ja ću i opet amo jednom doći... u stari kraj... "zvuci domovine" (Naglo ljudima): Dajte mi mjesta, gdje je luka? Ja idem... Ja se moram smiriti... (Očajno): Mjesta! /.../¹⁷

No, koliko god je djelovalo nategnuto i diskutabilno to obilježavanje Tome, s kojim je Nuncula u stalnom prijeporu, krležijanski intoniranim rečenicama i Krležinim temama, nasuprot nostalgičnom povodu za Vojnovićevom tematizacijom gosparskoga sloma i mita o slobodi, imalo težinu autorskoga konfrontiranja između Krleže i Vojnovića te njihovih svjetonazora ne samo u

¹² Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 94.

¹³ Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 99.

¹⁴ Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 108.

¹⁵ Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 114-115.

¹⁶ Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 122.

¹⁷ Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 123.

doba pojave Fabrijeva heretičkoga mirakla, koji je doživljen i prihvaćen kao moralni autorski čin, nego ga ima i danas.

Konfrontiranjem Vojnovića i Krleže, čija je intertekstualna zastupljenost dosad samo rubno dotaknuta, pa nije tako uočena ni svjesno ili možda čak nesvjesno polučena srodnost između u svojoj biti pomalo ironično supostavljenih situacija u kojima se zatječu Krležin Aretej strepeći od naloga iz Rima i Fabrijevi otpisani aktivist Vitko žudno očekujući rehabilitacijski poziv iz Zagreba, pri čemu su Rim i Zagreb pojmovi vlasti, a Zagreb i nacionalnoga uzdanja, ali i izdaje,¹⁸ autor mirakla *Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara?* ostvaruje unutar svojega djela i intertekstualnu autentičnost koja ima dramsku dimenziju i intenzitet.

Predočenom aktualizacijom sužene fabule srednjvjekovnoga kazališnoga žanra intelektualnim transponiranjem na vremensku razinu usporedivu s prošlošću i vlastitom sadašnjošću, Fabrijo je svom miraklu pridao parabolično određenje, koje otvara, ako se prihvati, i nove mogućnosti za tumačenje i najosporavijega njegova dijela. A to je sam finale, kad na glasove osoba, koje ustrašene nevremenom i nadolazećim novim u klaustrofobičnoj i bezizlaznoj situaciji vapi za milošću, jednom jedinom riječju – Ne! – odvrća iznenadan, strahotan i sveobuhvatan Nadglas.

Gotovo svi koji su dosad pisali o Fabrijevu miraklu i progovorili o tom finalu proglašavali su ga neprimjerenim i anakronim, pa i automatski uspoređivali s rješenjima antičkih pisaca tipa *deus ex machina*, ne nazirući u prethodnom zbivanju, stilskom i ugođajnom pandanu usudne olujne moći u Jelinoj kući u Vojnovićevu *Ekvinociju*, kao i u njegovoj impostaciji apsurdnost beznađa koje kulminira nadglasovnim Ne!, kada se urušava stvarnosni mimetizam i obespredmećenje komunikacija, dovodeći Fabrijevi mirakl u vezu s kazalištem apsurdna.

Ta se veza, između Fabrija i kazališta apsurdna još više učvršćuje i manifestira u sljedećim Fabrijevim dramskim djelima, osim u *Meštru*, te retroaktivno opravdava i razloženu interpretaciju finala njegova multilaterarnoga mirakla, koji je po svojem moralnom i političkom angažmanu, demitologizaciji suvremenoga poretka te izravnom i aluzivnom deziluizmu vremena u kojem i sam autor živi ipak svakako prije politički dramski tekst nego povijesni, iako mu se potonja atribucija uporno i uglavnom jednostrano stalno pripisuje.

Što još na kraju reći, nego šteta što je Fabrijo odustao od dramskoga stvaranja. Možda se još uostalom i predomisli. Duhovno je mnogo mlađi nego što mu piše u osobnoj iskaznici!

¹⁸ V. Nedjeljko Fabrijo, isto, str. 115-116.

SUMMARY

Branko Hećimović

FABRIO'S MIRACLE PLAY ČUJETE LI SVINJE
KAKO ROKČU U LJETNIKOVCU NAŠIH GOSPARA?

Written and performed during the era of politicisation of Croatian drama at the end of the 1960s and during the 1980s, Fabio's parable miracle play Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara? (Can You Hear the Pigs Grunting at our Gentlemen's Villa?) was evaluated as a moral act of the author and a post-modern, intimate-introvert drama in which the national state at the time is symbolised by the past and tradition.

Today, more than before, when the meaning of Fabio's civic, intellectual courage dominated, the question of his creative dramaturgical method, that is, the singularity of using interference of antithetic ideas and means, that can be seen in the unique structure of his complex parable miracle play with rich metaphoric content and symbolism, is being raised.

Key words:

Nedjeljko Fabio, Čujete li svinje kako rokču u ljetnikovcu naših gospara?, miracle play, past, tradition.

KREŠIMIR NEMEC

Filozofski fakultet, Zagreb

PROBLEM IDENTITETA U
JADRANSKOJ TRILOGIJI NEDJELJKA FABRIJA

Izvorni znanstveni članak

U tekstu se Jadranska trilogija Nedjeljka Fabrika uzima kao idealan interpretativni predložak za analizu problema identiteta, muka njihove tvorbe, gradnje ali i razgradnje, kao i za raspravu o identitetskim granicama koje zasijecaju duboko u tkivo nacije, društva, obitelji i pojedinca. Radnja triju Fabrijeva romana – Vježbanje života, Berenikina kosa i Triameron – odvija se u znaku stalne borbe identiteta, tek u rijetkim trenucima i njihove miroljubive koegzistencije. Zato autor kao poprište narativne akcije, ali i kao svojevrsni scenarij identitetske borbe, i odabire geopolitički hibridna mjesta, osjetljive ili nestabilne prostore: mjesta na granici ili oko granice, etnički miješane sredine, prostore koji su oduvijek bili objekti interesa raznih sukobljenih strana.

Ključne riječi:

identitet, povijest, politika, alteritet, ideologija, nacija.

I.

Istraživanje identiteta danas je u središtu brojnih znanstvenih disciplina, od sociologije, antropologije i psihoanalize do kulturalne teorije i znanosti o književnosti. Stuart Hall piše da se pojam identiteta, iako podvrgnut temeljitoj kritici, posljednjih godina našao u središtu prave *diskurzivne eksplozije*.¹ O tvorbi identiteta govori se u različitim kontekstima, a proces dekonstrukcije nacionalističkoga, patrijarhalnoga ili kolonijalnoga diskursa otvorio je posve nove vidike u kontekstu tzv. *politike identiteta*. Prisjetimo li se različitih emanacija pojma *identitet*, odnosno na tom tragu izvedenih sintagmi, kao što su

¹ Stuart Hall, *Introduction: "Who Needs 'Identity'?"* u: S. Hall-P. du Gay (ur.), *Questions of Cultural Identity*. Sage, London 1996., str. 1.



nacionalni, kulturni, rodni/spolni, rasni, civilizacijski ili klasni identitet, mogli bismo reći da su posrijedi konstrukcije u kojima se odrednica *identitet* pojavljuje zapravo kao veliki označitelj kojemu se mogu pridružiti različita označena.

Identitet je danas tematska opsesija i u književnosti. Dakako, nije to ništa novo. Književnost i te kako participira u konstrukciji svih spomenutih identiteta. Npr. nulta točka novije hrvatske književnosti – nacionalna integracijska ideologija poznatija pod imenom ilirizam ili hrvatski narodni preporod – odvija se u znaku tvorbe modernoga nacionalnoga identiteta kojemu je, po Gajevoj formuli, književnost trebala poslužiti tek kao sredstvo, podređujući pritom i svoju estetsku funkciju. Budnice i davorije ogledni su primjer ideologizacije književnoga znaka, tj. njegove uporabe u sasvim praktične svrhe nacionalne homogenizacije, a ilirska književna produkcija treba potvrditi i afirmirati esencijalističku koncepciju identiteta kao neke stabilne jezgre koja upućuje na zajedničku povijest, porijeklo, kulturnu pripadnost jednoga naroda. Dakako, mogli bismo spomenuti i slučajeve kad je književnost, nadahnuta revolucionarnom utopijom, poslužila izgradnji klasnoga identiteta ili kad je, posebnom rodnom politikom, pomagala učvršćivanju patrijarhalne etike.

Međutim, primjeri iz suvremene književnosti najčešće su daleko od takve isključivosti. Danas se identitet ne poima kao nešto stabilno i nepromjenljivo nego prije kao fragmentarno ili razlomljeno. On se, nadalje, promatra kao dinamičan fenomen, u procesu stalne promjene i transformacije. Derrida je upozorio da se i identitet konstruira samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onomu što nije i što mu nedostaje, dakle u ili kroz razliku (*différance*).²

Ovdje ćemo se pozabaviti *Jadranskom trilogijom*³ Nedjeljka Fabrija kao, u našim okvirima, idealnim literarnim predloškom za raspravu o identitetima, o mukama njihove tvorbe, gradnje ali i razgradnje, kao i o identitetskim granicama koje zasijecaju duboko u tkivo nacije, društva, obitelji i pojedinca.

Tri Fabrijeva romana – *Vježbanje života* (1985.), *Berenikina kosa* (1989.) i *Triameron* (2002.) – odvijaju se u znaku stalne borbe identiteta, tek u rijetkim trenucima i njihove miroljubive koegzistencije. Zato autor kao poprište narativne akcije, ali i kao svojevrsni scenarij identitetske borbe, i odabire geopolitički hibridna mjesta, osjetljive ili nestabilne prostore: mjesta na granici ili oko granice, etnički miješane sredine, prostore koji su oduvijek bili objekti interesa raznih sukobljenih strana, pri čemu se na njih polagalo pravo jednom na temelju povijesnih, drugi put etničkih argumenata, ali najčešće ipak snagom sile. Nisu to epicentri svjetske povijesti nego baš mjesta na rubovima, na ze-

² Jacques Derrida, *Positions*, pr. A. Bass. Athlone Press, London 1981.

³ Svi citati iz romana preuzeti su iz izdanja: Nedjeljko Fabrio, *Izabrana djela u 8 knjiga*. Profil, Zagreb 2005.

mljopisnom *limesu*, na sjecištu različitih interesa. Gradovi Rijeka, Istra, Split, Trst multietničke su sredine, prostori interkulture razmjene, ali zato i poprišta političkih igara. U velikim povijesnim perturbacijama njihovi stanovnici postaju svojevrsni taoci, preuzimajući ponekad ulogu pijuna i služnika povijesti i političke prakse. Ipak, najčešće su oni žrtve, objekti *velike* povijesti ili tek nijemi svjedoci zbivanja u koja su uvučeni bez svoje volje.

Akteri u Fabrijevim romanima često se pojavljuju (i) kao zastupnici određenih ideoloških stavova, u spektru od militantne desnice do ništa manje radikalne ljevice. Budući da radnja u trilogiji obuhvaća dug vremenski period, ima u njoj talijanskih autonomaša, iliraca, narodnjaka, pravaša, unitarnih Jugoslavena, fašista, komunista. U kriznim vremenima osobito važnu ulogu dobivaju nacionalni čistunci, ljudi koji su u ime *čistoće identiteta* spremni i na radikalne geste i nečasne radnje. Za njih se u *Berenikinoj kosi* kaže da su *ljudi bez ljestava, kojima će međutim jedino ludilo politike davati od časa do časa privid punog življenja i nuditi iluziju bivanja i bitisanja u povijesti, a oni u ispraznoj svojoj gordosti počinjati otmicu sebe*.⁴

Ali ima u trilogiji i hibridnih ili fluidnih identiteta koji svoju tešku poziciju svojevrsnih kulturnih mostova shvaćaju kao privilegij i bogatstvo. Ponekad se, međutim, i od njih traži jasno i nedvosmisleno opredjeljenje, decidan stav. Tada i oni shvaćaju svu krhkost i nezahvalnost svoje podvojenosti, pozicije stalno nepoželjnoga *Drugog* i stajanja *između*. Na tim stranicama podsjećamo se paradoksa politike identiteta baš kako ga je formulirao Terry Eagleton: *Jedina stvar koja je gora od posjedovanja identiteta jest njegovo neposjedovanje*.⁵

II.

Obiteljska rodoslovna stabla ispisuju na stranicama Fabrijeve romaneskne trilogije osobitu igru identiteta i alteriteta, privlačenja i odbijanja. Preko obiteljskih genealogija povezuje se pripovjedačka *makro* i *mikro* perspektiva. Neki su kritičari u tom prepoznali svojevrsnu *postmodernističku auratizaciju: mala priča* pojedinca stoji naspram *velike priče* Povijesti.⁶ Da je ovakvu strategiju Fabrio pretvorio u osviješten postupak, govori metatekstualna referenca iz *Triameron*:

Ne očekuj od mene, moj čitatelju, da ti na ovom mjestu, ali ni ikada tijekom priče, možebiti dižem u visinu skele od historijske građe, da te dakle poduča-

⁴ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, str. 136.

⁵ Usp. Terry Eagleton, *Ideja kulture*, Pr. G. Popović, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2002, str. 83-84.

⁶ Usp. Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1996., str. 110.

vam iz predmeta koji već djeca u počecima školovanja zovu tako bezazlenim imenom "povijest"; jer i tu povijest i tu historiju, dakle znanost o povijesti, naći ćeš u drugim knjigama, ne u ovoj. Tamo ćeš čitati o onima koji su, uz svesrdnu našu pomoć zidali povijest, podizali je na sirotim našim životima monumentalnu i bešćutnu, rabeći nas u toj stvari kao šljunak, kao pijesak, kao dobrovoljni bezimni građbeni materijal.⁷

Autor obično odabire jednu hrvatsku i jednu talijansku obitelj i prati sudbine pojedinih članova u dugom vremenskom rasponu. Precizna fabularna geometrija pokazuje da je *mit politike* ona ključna determinanta koja određuje usude svih likova. Svi su uvučeni u političke igre i za sve njih te igre završavaju kobno. Politika je za njih doslovno sudbina. Bez obzira koji političko-ideološki dres obukli ili, da kažemo krležijanski, koju god zastavu nosili, ishod je uvijek i jedino poraz. Ili, da parafraziramo misao iz *Triemerona*, tko god je ikada makar samo i *puhnulo u trubu povijesti*, počinio je zločin i prema sebi i prema onima koje je *opčarao svirkom*. Zato su svi Fabrijevi junaci gubitnici: svi su rođeni u pogrešno vrijeme, svi optiraju za *pogrešnu* stranu. Nema u njegovim romanima potpuno realiziranih egzistencijalnih projekata; nikome nije suđeno da dosegne svoju osobnu sreću. Petra Andrić, vatrena ilirka iz *Berenikine kose*, ovako je formulirala jaz između političke i egzistencijalne sfere: *Politika je kao ospice: kad se povuče ostaju ožiljci*.⁸

No u tom permanentnom procesu građenja i rušenja iluzija može se ustanoviti određena pravilnost koju bismo mogli formulirati ovako: kadgod likovi, u ludilu povijesti, postanu instrumentima nacionalne, političke, ideološke ili klasne identifikacije, njihov se humanistički i egzistencijalni saldo smanjuje. Medusobna uvjetovanost osobnoga i kolektivnoga identiteta tada je najtransparentnija. U trilogiji možemo naći brojne primjere kad se kod pripadnika talijanske grupacije javlja osjećaj povlaštene superiornosti vlastitoga naroda i spremnost da su u ime takve konstrukcije aktivno djeluje. Posljedice takve lažne mitologije uvijek su bolne i na kolektivnom i na osobnom planu jer, kako piše Jeffrey Weeks, identiteti nisu neutralne nego konfliktne vrijednosti.⁹ A konflikt se redovito prenosi s javnoga na intimni plan: ludilo povijesti direktno zasijeca u *krajolik s porodičnim stablom*.

U "kronisteriji" *Vježbanje života* Carlo dolazi odnekud iz Italije u Rijeku i ženi se Hrvaticom Fanicom. Politički je indiferentan i, što se tiče nacionalne identifikacije, slabo osviješten: skroman rad, obitelj, *sitna sreća*, tolerancija – to je njegov život. No već za njegova sina Fumula politika je strast, dok nacio-

⁷ N. Fabio, *Triemerona*, str. 36.

⁸ N. Fabio, *Berenikina kosa*, str. 127.

⁹ Usp. Jeffrey Weeks, *The Value of Difference u: Identity: Community, Culture, Difference*, Ur. J. Rutherford. Lawrence & Wishart, London 1998., str. 89.

nalna identifikacija, praćena esencijalističkim poimanjem identiteta, postaje važnim elementom građanske legitimacije. Poznato je da identiteti funkcioniraju kao točke pripajanja samo zato jer imaju sposobnost da isključe, izostave, izbace sve prezreno.¹⁰ Zato Fumulo mrzi Hrvate i daje svoj prilog izgradnji mita o *talijanskoj Rijeci*. Kada Carlo kaže Fumulu *Hrvati nisu moji neprijatelji*, ovaj mu odgovara: *Zato nisi pravi otac. Kao što su drugi. Svi drugi*.¹¹ U skladu s tim riječima Fumulo odgaja i idejno usmjerava svoga sina Amadea, pa je on već pravi talijanski šovinist i iredentist: za njega nema suživota s Hrvatima. U sinovljevoj sobi Fumulo će pronaći desetak primjeraka novina "Il Popolo d'Italia" s Mussolinijevim uvodnikom. Na tom mjestu možemo se prisjetiti misli Georgea Herberta Meada koji piše: *Čini se posve legitimnim inzistirati na nadmoći vlastitoga naroda u odnosu prema drugima, predočivati ponašanja drugih naroda u najgorem svjetlu, kako bi se u ponašanje pripadnika vlastitoga naroda upisale određene vrijednosti*.¹²

Ali što ostaje iza identitetske isključivosti i odmjeravanja političkih snaga? Što se događa kada se, riječima Petre Andrić, ne luči rodoljublje od političkoga fanatizma? Ostaju prekinute i *nemoguće* ljubavi, obiteljske tragedije (članovi iste obitelji u različitim uniformama) i poremećeni odnosi (u svakom su romanu zbog politike posvađani očevi i sinovi), prazni stolci za obiteljskim stolom, ubojstva, krv, progoni, emigracije, egzodusi.

U Fabrijevom *Vježbanju života* primjere možemo redati u nedogled: eruptivna ljubav Fumula i Mađarice Zsuzse doslovce je kamenovana, Amadeo pogiba na bojišnici na Soči pogođen metkom svoga šurjaka Bruna, nasilno je prekinuta i ljubav Hrvata Lucijana i Talijanke Emilije, Emilijin brat Parsifal pogiba u pokušaju bijega preko granice, a Emilija se, kao posljednji član loze, vraća u Italiju, u nepoznato, odakle je njezin davni predak Carlo došao. Tako je opisan posljednji krug, tako je realiziran paradoksalni povijesni vrtuljak.

Nisu bolje prošli ni članovi hrvatske obitelji Despot iz Kostrene: jedan pogiba kao pripadnik austrijske mornarice u bici kod Visa (1866.), drugoga strijeljaju Nijemci za vrijeme rata, dok jedna djevojčica umire od tifusa u partizanskoj bolnici u Italiji.

Javna sfera moći, politike i ideologije na tragičan se način preslikava na intimnu ljudsku sferu, na mikrosudbine. Međuovisnost je možda najbolje ocrtana u završnim scenama romana, u uzaludnom pokušaju spajanja dvaju obiteljskih lukova:

¹⁰ S. Hall, op. cit.

¹¹ N. Fabio, *Vježbanje života*, str. 153.

¹² Geog Herber Mead, *Geist, Identität und Gessellschaft – aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Surhkamp, Frankfurt/Main 1968., str. 27.

*gledao ju je u svoj ljepoti drame dvoje običnih sićušnih ljudskih duša koje su posrtale pod teretom što je na njih navalila povijest.*¹³

Nakon velikih povijesnih igara, ideoloških iskrenja, patetičnih rodoljubnih govora koji pale mase, nakon zaklinjanja i herojskih podviga, ostaju male, tople ljudske geste, jedini istinski trag ljudske autentičnosti i mogućnosti koegzistencije različitosti. Ostaju i darovi iskrene ljubavi koja premošćuje nacije, ideologije i vjere, ali ti darovi neće biti zabilježeni u službenoj povijesti nego samo u romanima ili intimnim kronikama. Spomenimo tek kao primjer prsten s *morčićem* – predmetom osobitoga simboličkoga naboja – koji Carlo skida s ruke svoje Fanice i poklanja snahi. Prsten će na kraju Talijanka Emilija staviti na ruku Hrvata Lucijana. Tim se motivom ujedno korigira narodna pjesma o *lipoj Mari* koja se radije ubija, negoli da pođe za stranca.¹⁴ S druge strane, omiljeni Carlov domino Emilija će, kao posljednju obiteljsku relikviju, odnijeti sa sobom u Italiju. Time se potvrđuje teza Homi Bhabhe¹⁵ da je predodžba kulture kao *čiste*, u sebi zatvorene tradicijski i identitetski pouzdane instance uvijek dvojbena: kulture se konstituiraju kao i *prijevod*, tj. u procesu preklapanja i miješanja različitih kultura. Svaki pokušaj da naše kolektivite shvatimo jedinstvenima pokazuje se kao nasilje protiv onih koji ne odgovaraju postavljenim normama.

III.

Povijest u Fabrijevim romanima nije teleološki proces, u njoj nema svrhovitosti ni napretka. Ona nije ni *magistra vitae* jer iz iskustva povijesti nije nitko nikada ništa naučio. Poput Krleže u *Zastavama* i Fabrio povijest promatra kao cikličko gibanje. U tom iterativnom procesu situacije se neumorno ponavljaju, ponekad uz tek neznatne varijacije. Zato se i događaju primjeri da pripadnici istoga obiteljskoga stabla, ali vremenski udaljeni, dijele iste probleme, snivaju iste snove i doživljavaju iste egzistencijalne krize. Obitelj je zajednica u malom; ona je za Fabrija sinegdoha društva jer na začudan način zrcali zbivanja u čitavom kolektivu. Zato ludilo povijesti utiskuje najbolnije tragove upravo u obiteljska rodoslovlja:

Svi stresovi svijeta, a to će reći ljudske duše, ti zgužvani, crni, nejestivi, otrovni plodovi s krošnjasta stabla povijesti, što hranjivost crpe iz nepresušnih voda ljudske gluposti, očituju se i čute dramatski najbolje u obitelji, u toj brojčano najmanjoj mogućoj ljudskoj zajednici, gdje orkanski vjetrovi podiv-

¹³ N. Fabrio, *Vježbanje života*, str. 361.

¹⁴ Usp. o tom: Mladen Machiedo, "Cijena rukovanja. (Uz tri naslova Nedjeljka Fabrija)", *Republika* XLII/1986., str. 188-189.

¹⁵ Usp. Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Stauffenburg, Tübingen 2000., str. 57.

*ljale politike, u koju povjeruju očevi i sinovi, majke i sestre, iz jedne generacije u drugu trgaju članove od zajedničkoga stola, i bacaju ih u ponore međusobne mržnje, ubojstva i proklinjanja iz koljena u koljeno te ni čašu obične, izvorske vode ne umiju više ispiti zajedno.*¹⁶

Roman *Berenikina kosa*, koja nosi podnaslov *Familienfuge*, zapravo je po strukturi dvostruka genealogija u kojoj su svi muški članovi i hrvatske (Gorma) i talijanske obitelji (Ziani) inficirani politikom. Marcantonio Ziani još je jedan lik obilježen čežnjom za čistoćom identiteta. Za njega se kaže da je cijeli život *bio samo dio što je oponašao cjelinu* i da je *ljudska biljka kojoj je do ukorijenjenosti*.¹⁷ On je svoj politički ideal platio životom. Mrzi Hrvate, priprema ustanak za sjedinjenje Dalmacije s Mletačkom Republikom, izlazi s mletačkom zastavom na ulicu kličući svetom Marku, Mletačkoj Republici i Italiji, ali ga oružnik izudara kundakom pa će od posljedica premlaćivanja i umrijeti.

Njegov sin Nicola samo se neko vrijeme uspijevao držati podalje od politike, ali sve aktivniju ulogu hrvatske komponente u Splitu doživljava kao izravnu opasnost pa postaje zagriženi autonomas koji priziva dolazak tisuću garibaldinaca. Pri kraju života traži samo blizinu snahe Elvire, vatrene Talijanke, i njoj proriče sudbinu talijanske dijaspore:

*Nema više srca koje je četiri stotine godina, čuješ li me, dijete moje, četiri stotine godina kucalo za Dalmaciju, za Trst, za Istru, za Trento, za tvoj Veneto. Ostavili su nas Mleci, pošli u sreći i u radosti tamo gdje im je mjesto, zauvijek. A mi smo ostali sami, dijete moje, otočić usred mora Slavenstva u germanskoj austrijskoj carevini. To je početak našega kraja, upamti! Ako ikada zatrudniš, tvoje će dijete biti samo un Morlacco austriaco, nikad više duhovni sin Venecije!*¹⁸

Nicola odgaja sina Julija dosljedno u antihrvatskom duhu, pa je ovaj neko vrijeme pristaša autonomasa Antonija Bajamontija. Politika je direktno uzrokovala njegov egzistencijalni rascjep i emocionalni krah: zbog obiteljskih obzira nije imao snage realizirati ljubavnu vezu s Hrvaticom Petrom Andrić. Stoga je i jaz između ideologije i egzistencije u romanu simbolično naznačen jednim samoubilačkim poljupcem: razočarani Julije utiskuje ga svojoj nesudenoj Petri u trenutku kada ona umire od velikih boginja.

¹⁶ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, str. 299.

¹⁷ Ibid., str. 100.

¹⁸ Ibid., str. 159.

S hrvatske strane priča započinje u znaku identitetske neodređenosti, kao svojevrsna *plutajuća praznina*¹⁹. To je vrijeme koje prethodi procesu koji Hobsbawm naziva *izmišljanje tradicije* na temelju konektivnih struktura, tj. praktički ritualne i simboličke prirode.²⁰ Još je Bartulu Gormi hrvatska povjesnica ničim ispunjena ploha, pozornica tišine, stoljetne šutnje, praznine:

*Stoji zato Bartul pod kapom te tišine, na otvorenom polju, i pita se, u šutnji: tko sam ja? i gdje sam ja? ako je ovo na čemu stojim moje, i mojih mrtvih, kojima ne znam imena, a bogme ni broja, toliko ih do unatrag pamćenja ima u sjećanju.*²¹

Nacionalna identifikacija, praćena odgovarajućim političkim angažmanom, započinje s njegovim sinom Jurjem. On je vatreni zagovornik sjedinjenja Hrvatske i Dalmacije i s još sedam mladića putuje u Kotor da pozdravi bana i gubernatora Jelačića. Nakon banove poruke da žive u miru i ljubavi i da budu vjerni i poslušni caru, mladići se zbog političkih nesuglasica međusobno potuku, što je ironični pripovjedačev glas popratilo ovako:

*A sam dobri Bog, na koga su se u tučnjavi, a i inače, pozivali Hrvati jedni i Hrvati drugi, koji je u nedokučivoj mudrosti svojoj porazmjestio čudesna stakalca na terasi nebeskog dvora u kome prebiva, i u kojim se stakalcima, što su opremljena Njegovom providnošću, ogleda ama baš sve što se zbiva na Suncu, Zemlji i na drugim Mjesecima, pa je tako izravno i o svemu obaviješten (ali ne poduzima ništa) – bit će dakle da rečeni predobri Bog malokad zagleda u ono stakalce što ga je bio uperio u komadić zemlje koji ljudi nazvaše hrvatskom, jer u tom stakalcu, kada god On u njega od stoljeća do stoljeća može biti zaviri, gleda jedan vazda te isti prizor razdora među braćom što su na ludilo i na smrt oboljela od istjerivanja politike.*²²

Jurjev sin Filip vatreni je pristaša jugoslavenske ideje, deklarira se Srbo-Hrvatom, prisustvuje tajnom prijemu za regenta Aleksandra Karađorđevića, ali doživljava bolno razočaranje u novoj državi i kasnije evoluirao prema poziciji Hrvata federalista. Sličan je put stvarno prošao i hrvatski pisac Ksaver Šandor Gjalski, pa nije ni čudo što Filip svoje *domovinsko razočaranje* liječi čitanjem romana *Pronevjereni ideali*. Rješavanje *hrvatskog pitanja* nastavit će se posve drukčijim predznakom njegov sin Ivan Matej. On zastupa radikalne ko-

¹⁹ Usp. Jan Vansina, *Oral Tradition as History*. University of Wisconsin Press, Madison 1985., str. 23.

²⁰ Usp. Eric Hobsbawm, "Izmišljanje tradicije" u: *Kultura pamćenja i historija*. Priredile M. Brkljačić i S. Prleđa, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb 2006., str. 139-150.

²¹ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, str. 63.

²² Ibid., str. 117-118.

munističke opcije, ali njegov će utopijski projekt privesti realnosti političke čistke iz 1948. i Goli otok.

Politika se, kao zarazna bolest, upliće i u posljednje izdanke talijanske i hrvatske obitelji. Nad veliku ljubav Lucije Ziani i Ivana Mateja Gorme kao da se nadvila sjena predaka i obiteljskoga prokletstva. Ona se nasilno prekida pokušajem njihova bijega iz Rijeke u Italiju, kada oboje nestaju u morskim valovima. Budući da nemaju potomaka, s njima se gase i obiteljske loze. No takav je ishod naznačen već na početku romana kada Fabrijev transcendentalni pripovjedač u proleptičkom komentaru najavljuje da će na *dvonitnom suknu*, što ga igra slučaja ili zla kob pomaže tkati kroz generacije, baš Ivan Matej i Lucija biti *sitni vezak, posljednji*.²³

Politika kolektivnoga identificiranja u Fabrijevim je romanima i rodno obilježena. Prikazana je prvenstveno kao muška igra; ženske su sudbine u pravilu kolateralne žrtve tih igara. Ipak, žene ponekad ozbiljno sekundiraju muškarcima u političkim borbama. Spomenimo primjer Julijeve žene, *donne Elvire*, koja se ističe političkim radikalizmom i u tom duhu odgaja i svoga sina Nichija:

*U tom duhu odgajam i svog jedinca, utuvljujući mu u mladu, ali bistru glavicu kako je ugarska legislativa uvijek branila riječku autonomiju i jedini za Rijeku moguć jezik – talijanski, nasuprot legislativi hrvatskoj, na sam spomen koje ovdašnji moji sunarodnjaci, kao i oni koji su nam svojom voljom prišli, dobivaju ospice; te nastojeći mu već sada ucijepiti u dušu misao da nema i ne smije imati ništa zajedničko s Hrvatima, kako bih na taj način barem njega poštedjela nesreće i sramote, koja mene nije htjela mimoći u gradu što je Božjom voljom kažnjen hrvatskom upravom /.../.*²⁴

U svom je odgojnom djelovanju i uspjela pa je Nichi postao aneksionist i fašist koji je lozinkom *Italija ili smrt* uspio zaraziti i svoju suprugu i kćer. Tek će Lucijin brat Angelo, u trenutku kad se našao kao osvajač u Crnoj Gori, osjetiti sav apsurd identitetske isključivosti i formulirati, barem potencijalno, ideju alteriteta, dijaloga, kulturne i civilizacijske simbioze:

*Nadao se da će primiti od kuće baš takvo pismo, koje da će ga obodriti u isklijalu bratstvu, koje da će ću mu dati na znanje da je najljepši prizor u povijesti čovječanstva stol pod otvorenim nebom za kojim ljudi sjede, jedu i piju, iako su im jezici različiti, a kokoši se i mačke i ptice vrzmaju podno njihovih nogu...*²⁵

²³ Ibid., str. 75.

²⁴ Ibid., str. 237.

²⁵ Ibid., str. 299.

IV.

U romanu *Triameron* pratimo sudbinu triju bračnih parova, ali mi ćemo se zadržati samo na muškim članovima splitske građanske obitelji Grimani. Oni su svojevrsni lakmus, suptilni indikator za analizu različitih hrvatskih nacionalnih političkih ideja i angažmana. Teza da je suvremeno stanje na neki način predestinirano, zadano situacijama iz prošlosti, provlači se kao provodni motiv kroz cijelu trilogiju, ali ovdje, u završnom dijelu trilogije, dovedena je do razine tematske opsesije. Teza bi se možda najbolje mogla formulirati psihijatrijskim terminom koji se citira u romanu – obiteljska transgeneracijska paranoidna poruka. Grijehe i greške naših predaka sudbinski determiniraju naš život pa nije slučajno Fabrijev *povjerenik za priču* ljudsku sudbinu usporedio s partijom domina: rušenje jedne pločice uzrokuje urušavanje čitava niza.

Tu su pripadnici čak četiriju generacija, ali ovdje ćemo spomenuti samo trojicu najzanimljivijih. Prvi je Menego, narodni učitelj, koji je još krajem 19. stoljeća u Srbiji, *južnoslavenskom Pijemontu*, vidio moguću zaštitu od talijanskih i austrougarskih imperijalnih aspiracija prema Dalmaciji. Kasnije se, dakako, razočarao i u prvoj Jugoslaviji postao sljedbenikom Stjepana Radića. Njegov unuk Ecije, vatreni komunist, postao je profesionalni političar, akter u hrvatskom proljeću i kasnije politički emigrant u Švedskoj koji želi zauvijek izbrisati uspomene na zemlju iz koje je pobjegao. I na kraju ključna figura romana – Ecijev sin Andrej, urbani rocker. On se kao dragovoljac uključuje u Domovinski rat, nakon makabričnoga iskustva Pakračke poljane oboli od posttraumatskoga stresa, liječi se u psihijatrijskoj bolnici u Stockholmu i okončava život suicidom. Metonimijske veze igraju važnu ulogu u čitanju *Jadranske trilogije*. Tako i Andrej biva dopremljen u psihijatrijsku bolnicu upravo u gradu u kojem živi njegov otac emigrant. Tako je opisan još jedan krug obiteljske sage, a (političke) sudbine muških članova Grimanijevih začudno korespondiraju s Gormama iz *Berenikine kose*. Na tom je principu i građena čitava trilogija: *likovi iz prethodnih romana dobivaju svoje zrcalne, ili kontrapunktalne likove koje autor, kao svoj vlastiti majstorski šegrt, razmješta u zadane prostore njihovih različitih obiteljskih i povijesnih pretinaca*.²⁶

Ideološki suprotstavljeni muški članovi obitelji oprimjeruju različite političke opcije u rješavanju hrvatskoga nacionalnoga pitanja, zapravo hrvatske muke s konstrukcijom kolektivnoga identiteta. Očevi i sinovi, zbog ideologije (i mitologije) koju zastupaju, javljaju se kao *dvije strahotne i međusobno potiruće energije*.²⁷ Odatle i njemački podnaslov romana *Roman einer kroatischen Passion* i stalno prisutna pesimistička misao o ne baš utemeljenoj nadi da bi ta muka jednoga dana mogla okončati sretnim krajem:

²⁶ Usp. Luko Paljetak, "Završetak fuge", *Dubrovnik XIV/2003.*, br. 2, str. 209.

²⁷ N. Fabio, *Triameron*, str. 334.

*pa što je drugo bio život Bartuov, život Menegov, život Ivanov, život njegov, život sina mu, životi životâ koji su se vezali uz njihov život: životi suprugâ, političara, vojskovođa, urotnika, državnika, životi porječja, sprudova, otoka, planina, šuma, morskih struja, arboretuma, burgova, palača, trgova, stračara, promenada i parkova, liturgijskoga posuda, oblaka, što drugo nego **povijest muke i smrti šake ljudi?***

*koji od tih ljudi nije volio Hrvatsku, ali za nju mogao birati sve odreda samo krive zastave?*²⁸

U tom smislu Fabrijeva trilogija priziva kao intertekst Gjaliskijev roman *U noći*, političku sagu o jadu hrvatske politike i izgradnje identiteta u 19. stoljeću. Sjećamo se, roman završava onim bolno patetičnim zazivom Bogu Gjaliskijeva *alter ega* Živka Narančića: *I daj nam značajeva, i daj nam značajeva*, a to znači snažnih karaktera, moralno postojanih i umnih ljudi. Fabrijev pripovjedač kao da više nema iluzija i njegov veliki romaneskni projekt ostaje bez *optimalne projekcije*. Zato i završava *Treimeron*, a time i čitavu trilogiju, jednostavnom skrušenom invokacijom: *Dona nobis pacem*. Dakle, daruj nam mir kao jedini način oslobađanja od tereta povijesti i nacionalnih mitova, ali i kao zalag sretnije budućnosti.

LITERATURA

- Bhabha, Homi, *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg, Tübingen, 2000.
- Brkljačić, Maja-Prleđa, Sandra (prir.), *Kultura pamćenja i historija*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.
- Currie, Mark, *Difference*, Routledge, London-New York, 2004.
- Derrida, Jacques, *Positions*, Athlone Press, London, 1981.
- Donat, Branimir (ur.), *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007.
- Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, pr. G. Popović. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Fabrio, Nedjeljko, *Izabrana djela u 8 knjiga*, Profil, Zagreb, 2005.
- Hall, Stuart – du Gay, Paul (ur.), *Questions of Cultural Identity*. Sage, London, 1996.
- Machiedo, Mladen, "Cijena rukovanja. (Uz tri naslova Nedjeljka Fabria)", *Republika XLII/1986.*, str. 182-194.

²⁸ *Ibid.*, str. 354.

- Mead, Geog Herber *Geist, Identität und Gesselschaft – aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Surhkamp, Frankfurt/Main, 1968.
- Milanja, Cvjetko, *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Mulhern, Francis, *Culture/Metaculture*, Routledge, London-New York, 2000.
- Nemec, Krešimir, "Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija", u: *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000., str. 138-145.
- Paljetak, Luko, "Završetak fuge", *Dubrovnik XIV/2003*, br. 2, str. 209-211.
- Rutherford, Jonathan (ur), *Identity: Community, Culture, Diference*, Lawrence & Wishart, London 1998.
- Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, Univeristy of Wisconsin Press, Madison, 1985.

SUMMARY

Krešimir Nemec

THE ISSUE OF IDENTITY IN NEDJELJKO FABRIO'S JADRANSKA TRILOGIJA

Nedjeljko Fabrio's Jadranska trilogija (Adriatic Trilogy) is taken as an ideal interpretative model for the analysis of the issue of identity, the troubles involved in creating and developing it, but also destroying it, and for the debate on borders of identity that cut deeply into the tissue of the nation, society, family and an individual. The plots of Fabrio's three novels – Vježbanje života (Practising of Life), Berenikina kosa (Berenice's Hair), and Triameron – are marked by the constant struggle of identities, and only occasionally by their peaceful coexistence. That is why the author chooses geopolitically hybrid places, sensitive or unstable areas, places on the border or near the border, multiethnic environments, areas that have always been of interest to various opposing parties as the background for narrative action, but also as a setting for the struggle of identity.

Key words:

identity, history, politics, alterity, ideology, nation, Nedjeljko Fabrio.

IVAN BOŠKOVIĆ

Filozofski fakultet, Split

NACIONALNA POVIJEST U PRIPOVIJETKAMA NEDJELJKA FABRIJA

Pregledni članak

U pripovjedačkom djelu Nedjeljka Fabrija tri su pripovijetke u kojima se bavi nacionalnom prošlosti. To su "Nagrada", "Sedamdeset i druga" i "Grifon ili kasni noćni gost". U njima pripovijeda o događajima o kojima ne postoji konsenzus povijesne znanosti i čiju težinu još zamagljuje različiti pogledi te pomanjkanje povijesne distance. Unatoč tomu, na njihove izazove on nije mogao niti htio ostati ravnodušan. Kao pisac izražene odgovornosti za svoju i sudbinu naroda, svjestan je da se pred zlom – a povijest je prepuna sadržaja koji to zlo (ludilo, jalovost, smrt...) argumentiraju i dokumentiraju – ne smije šutjeti. Pri tomu je patetici, mitomaniji, neprevladanim strastima i obmana povijesnoga govora suprotstavio snagu autentične dokumentarnosti; dograđujući fikciju govorom citata, natuknica, povijesnih dokumenata, književnih pisama, znanstvenih tekstova i komentara, zapisa i sl., u tekst pripovijedaka ugrađenih kroz tehnike i postupke montaže, kolaža, grafički drukčije istaknute dijelove i sl. – bitno je bogatije proširivao prostor i mogućnosti svojih pripovijedaka. Kako mu sama dokumentarnost nije bila dostatna da izrazi težinu poruka i iskustava koje posreduje, "stvarnost povijesti" svojih priča Fabrio je proširivao elementima fantastike/fantazmagorije, pseudopovijesti, bajkovitosti i mita, groteskom. U "Nagradi" je autentična povijesna građa obogaćena i fermentirana fikcijom u svrhu potenciranja teze o mogućnosti ponavljanja povijesnoga zla; u "Sedamdeset i drugoj" polje stvarnoga – prostorno i vremenski prepoznatljivoga – proširuju elementi fantastike i fantazmagorije; u "Grifonu...", zlu iz mitskih daljina pridružuje se zlo našega vremena koje svoje korijenje ima u aktualnoj zbilji oprostorenoj Domovinskim ratom.

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabrio, nacionalna povijest, pseudopovijest, mit, fantazmagorija.



Kao najvažnija tema *Fabrijeva rukopisa*,¹ povijest se kao iskustvo u njegovu djelu javlja u brojnim referencijama, refleksijama, asocijacijama, intertekstualnim relacijama, slikama. Njegovim riječima, ona je *jalovost, ludilo, smrt; najopasniji proizvod što ga stvara kemija duha*²; *čovjekova zla maćeha*³ i *raskošno ludilo*.⁴ Ona se za čovjeka hvata kao suh čičak, nenametljivo i do krvi ranjivo⁵; u njezinim lavljim ustima nestaje sve: život, ljudi, sudbine (...); od nas ona traži glavu; ona nije historija nego histerija na čijim se raskrižjima, kroz obnavljanje arhetipskih situacija, iznova identificira drama povijesti i pojedinci u njoj, a karakteriziraju je *potopi mržnje, krvožeđe, smrti, divljaštvo, ludila*. K tomu još: *Povijest je posljednja od velikih čovjekovih tlapnji. Stari narodi vidjeli su u njoj učiteljicu života, ali u njezinu mudrost, u njezinu učinkovitost kad je posrijedi pravednost prema kojoj zlo biva tobože kažnjeno, a dobro izlazi tobože pobjednikom – više nitko od nas, koji smo do grla u njoj, nitko ne vjeruje. (...) A kad smo pomislili da smo se ipak prevarili u računu, i da smo povijesti stavili soli na rep i realizirali je, kad smo povjerovali da je oživotvoren san iz naše povijesti, eto gdje se povijest potvrdila kao nesreća sada zvana Dubrovnik, i Osijek, i Škabrnja, i nadasve Vukovar. Jer, poslije njih povijest je i opet tlapnja, skupočjena igračka jedino u rukama bezbrižnih i bogatih, u nju propedeutički mogu vjerovati jedino potomci onih nama stoga stranih naroda koji je nacionalni heroj junak što hrabrost svoju pokazuje generacijama sunarodnjaka tako da drži jabuku na glavi i izlaže se opasnosti od tuđe ruke koja u tu jabuku odapinje strijelu. (...) Naša povijest nije u nacionalnoj jabuci, ne ovisi o junačnosti jednoga, dakle nije u jednini. Mi smo nje umorni, jer nas je zavedila tobože prirodnim svojim darima kojima da će nagraditi poštene i nevoljne, ali u nju nitko od nas nikada nije zagrizao a da zube nije polomio. (...) Na osobnu sreću čak nitko nikada nije ni mislio. Izudarani guranjem, izgaženi stoljetnim hodom po nogama, kojih su koraci svaki put bili sve kraći od onih obećanih i zacrtanih početnih skokova u čizmama od sedam milja, s visoko izdignutim zastavama, pjevajući zbornu, eto ni primijetili nismo kako nam je od svakoga takvog prihvaćanja ponude povijesti sve tješnje i zagušljivije. Bismo li shvatili povijest još i kao iluziju,*

¹ N. Mišćević, "Reformatori Nedjeljka Fabrija", *Dometi I/1968.*, br. 2-3, str. 95-99. Da je povijest povlaštena tema rječitro svjedoče i naslovi brojnih kritičkih prikaza o njegovu djelu. Navodimo samo neke: B. Vuletin, "Sraz suvremenog i povijesnog"; J. Puljizević, "Suvremenost pod historijskim plaštem"; D. Gašparović, "Istrajavanje na vjetrometini povijesti"; Z. Zima, "Žrtveni pioniri povijesti"; C. Milanja, "Igra povijesti s vlastitim tvorcima"; V. Đekić, "Ludilo politike i okrutnost povijesti"; I. Mandić, "Histor historijskih histerija"; Z. Zima, "Vatra sadašnjosti, pepeo prošlosti"; T. Sabljak, "Povijesni osjećaj pripovjedača"; I. J. Bošković, "Povijest (bez)iluzija"; "Opsjednutost poviješću", "Odgovornost pred Poviješću", "Groteskno lice povijesti" i dr.

² Nedjeljko Fabio, *Triameron*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 2002., str. 221.

³ Isto, str. 33.

⁴ Isto, str. 56.

⁵ Nedjeljko Fabio, *Vježbanje života*, Globus i Otakar Keršovani, Zagreb 1986., str. 211.

*uz dosadašnju jalovost, ludilo i smrt, da se nije dogodila inicijalna tragedija u Borovu Selu?*⁶

K tomu, ona je *kukavičje jaje*⁷, a njezina istina *vražja istina*⁸ – kako tijekom prošlosti tako i danas i ovdje!

1) Iako je tema povijesti ključna u Fabrijevom rukopisu, temama i građom iz *dalje i bliže hrvatske povijesti*⁹ izravno se bave tri pripovijetke. To su: "Nagrada", "Sedamdeset i druga" i "Grifon".¹⁰ Podloga u "Nagradi" vrijeme je završetka Drugoga rata i brojni egzodusi; u "Sedamdeset i drugoj" je to pitanje Hrvatskoga proljeća, dok je u "Grifon i kasni noćni gost" govor pripovijetke oprošten Domovinskim ratom.

Pojedinačno o njima u idućim retcima.

2) Pripovijetka/novela "Nagrada" objavljena je prvi put 1971. godine u *Kolu*, a u knjizi *Lavlja usta* tiskana je 1978.¹¹ Njezin je *posuđen* sadržaj sudbina brojnih talijanskih *prognanika ili izgnanika ili egzilanata ili bjegunaca ili izbjeglica ili pribjegara ili jednostavno gubitnika zavičaja*¹² iz Istre (Dalmacije) nakon Drugoga rata i dijelom je korespondentan temi *kronisterije o obiteljskim stablima* odnosno *vježbanja života*. Imenujući navedenu skupinu gubitnika različitim imenima, Fabio želi upozoriti na nedostatak i političke volje i društvene svijesti u suočavanju s navedenim činjenicama. Sadržaj teme spominje Fabio i u eseju objavljenom 1988., autorskim komentarom dopunjenim u izdanju iz 2006., posredno otkrivajući i njezin povlašten status u osobnom stvaralačkom obzoru.¹³ Kao što je poznato, u navedenu eseju Fabio razmišlja o sudbinama ljudi koji su voljom (eufemistički kazano!) političkih prilika morali napustiti svoj zavičaj. Riječ je o egzodusima čiji dramski sadržaj argumentira konkretnim (beletrističkim) primjerima, namjenjujući tako književnosti/fikciji snagu dokumenta i argumenta u svjedočenju vremena.¹⁴

⁶ Isti, "Što je nama Povijest" u: *Koncert za pero i život*, MH, Zagreb 1997., str. 25-27.

⁷ Isti, "Kukavica", u: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990., str. 185.

⁸ Isti, "Paklenski dominikanac", u: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990., str. 51.

⁹ Tomislav Sabljak, "Povijesni osjećaj pripovjedača", *Večernji list*, 28. II. 1991.

¹⁰ Julijana Matanović, "Čitam te, Lucijane" (svjedočenje jedne čitateljice) u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, Profil international, Zagreb 2007., str. 433-543.

¹¹ Kasnije je pretiskana u knjizi Nedjeljko Fabio, *Pripovijetke*, Profil International, Zagreb 2007.

¹² "Veliki eksodus (1945-1956) i književnost" u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, Profil International, Zagreb 2007., str. 417.

¹³ Zdravko Zima navodi da je "ono što je definirano kao zlosretni eksodus o kojem se danas govori bez cenzorskih dioptrija, postalo Fabiovom opsesijom i velikom literarnom temom". Usp. Z. Zima, *Noćna strana uma*, Mladost, Zagreb 1990., str. 191.

¹⁴ U navedenom razdoblju nisu iseljavali samo Talijani, nego i Hrvati. O tomu više u knjizi: *Talijanska uprava na hrvatskom prostoru i egzodus Hrvata (1918.-1943.)*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb 2002. (uredio Marino Manin)

Zbog razumijevanja teme, podsjetimo se na neke od naglasaka eseja.

Prvi od hrvatskih talijanskih ciklusa odlazaka Fabio vremenski vezuje uz godinu 1941. i rat između Italije i Jugoslavije, a argumentira ga sjećanjima tada trinaestogodišnjega Enza Betizze u knjizi *Egzil: Iz dana u dan su nas upozoravali da je na vratima rat s Jugoslavijom i da je talijanska manjina u Zadru okružena i ugrožena neprijateljskim trupama, da su život i imovina svih talijanskih Dalmatinaca u ozbiljnoj opasnosti. Rekli su nam također da djeca, žene i starci moraju odmah napustiti grad i pobjeći preko mora, prema talijanskoj obali. Ispiti su obavljani prije roka, prošao sam s dobrim ocjenama i nakon zatvaranja škole ukrcali su me, zajedno sa starijim bratom, na veliki motorni brod Cosulichia koji je plovio prema Anconi. Ja i moj brat imali smo problem koji nisu imala druga djeca i mladići na tom istom brodu u pratnji majki i starije rodbine. Nas dvojica nismo bili iz Zadra. Naši roditelji dok smo i kretali sami prema Italiji bili su možda još zaustavljeni u Splitu i možda naprosto nisu mogli napustiti Split koji se nalazio na jugoslavenskom teritoriju. Organizatori izbjeglištva neodređeno su nam dali naslutiti da se lokalni Talijani spremaju otići, ili su već otišli prema lukama Puglije i Marka, ne samo iz Zadra već i iz otoka jugoslavenske Dalmacije. Mi, Splićani, vjerojatno ćemo naći svoje roditelje u Anconi (...)*

*Slika koju sam promatrao, lutajući nemiran i radoznao palubama i stepeništima pretrpanog i ljuljajućeg broda, nije još bila vizija rata; pa ipak, u svemu što sam vidio bio je dašak nagovještaja rata što se približavao iz zasjede. U svojoj i nemirnoj atmosferi što se nadvila nad tu gomilu u bijegu iz vlastitih kuća, primjećivao sam mračni prekid s redovitošću u kojoj sam sve do tada živio, ne hajući mnogo za budućnost i kruh svagdanji (...).*¹⁵

U kontekstualizaciji teme posebno dramatično i potresno odjekuju riječi Betizzinih potisnutih sjećanja: *Premda tek trinaestogodišnjak, lutajući u hladnoj o olujnoj noći koja me nosila sve dalje od dalmatinske obale, predosjećao sam, naslućivao u trenucima ne više dječje tjeskobe, mračnu snagu čudovišne novine koja se već obrušavala na moj život izbjeglice novaka*¹⁶ te vlastitom sudbinom ovjerena spoznaja o nepripadanju i ravnodušnosti onih koji ih dočekuju: *Ancona i njezin luka dočekali su nas u metalnoj, još ledenoj zori, svečanim mahanjem trobojnica i bučnim patriotskim pjesmama koje je svirala glazba vojne mornarice (...).*¹⁷

Drugi bijeg, koji predskazuju i nagoviještaju Betizzine riječi, dogodio se, navodi dalje Fabio, odmah nakon talijanske kapitulacije 1943. godine, kada se u bijeg dalo iz onih dijelova Hrvatske što su bili u sastavu Mussolinijeva im-

¹⁵ Enzo Betizza, *Egzil*, Marjan tisak, Split 2004., str. 189.

¹⁶ Isto, str. 190.

¹⁷ Isto, str. 190.

*perija tisuće građana koji su se kompromitirali u doba okupacijskog fašizma.*¹⁸ O tom Betizza svjedoči: *Sjećam se čudnog osjećaja zbunjenosti, štoviše stanovište zbunjene nostalgije koja me je obuzela u trenutku kad je za nas završio rat i kad su Titovi partizani došli u Split. Bio je rujana, možda 20. rujana 1944. Odmah sam paradoksalno osjetio da će mi mir i fizička sigurnost biti nepodnošljiviji od rata i smrti.*¹⁹

Ne propuštajući, zbog povijesne istine, naglasiti i ulogu onih talijanskih odreda koji su se zajedno s hrvatskima borili protiv fašizma, ali i onih različitih ali slikovitih političkih boja koji su očekivali povratak Rijeke Italiji (čemu kao rječitu interpolaciju Fabio donosi sliku iz romana *Vježbanje života*), Fabio apostrofirao krupne razloge dovoljno samouvjerljive da pokrenu ljudsku dušu na jedan takav nepromišljen korak kao što je samoizgnanstvo, to jest otklon od suživljenja. Težinu svakoga od njih argumentira kako povijesnim činjenicama tako i govorom slika, sjećanja, osobnih dokumenata. Pri tomu Fabrijev pogled na navedeno vrijeme i složene odnose unutar njega nije jednoznačan. Dapače, Fabio ne nasjeda glasovima optužujućega talijanskoga iredentizma, ali ni orkestriranoj retorici (jugoslavenske) ideološke historiografije. Nastojeći u svemu i uvijek vidjeti ljude i težinu njihova gubitka, ideološkoj alternativni (*ili-ili*) on suprotstavlja suživot (*i-i*) kao jedinu formulu opstanka na ovoj vjetrometini (*življenje u zajedništvu i suživljenje naroda u međusobnom razumijevanju, prožimanje jezika i kultura jedna je od najspektakularnijih mogućnosti čovjekovih*²⁰), što najrječitije argumentira njegovo cjelokupno djelo. U svoj esej stoga ugrađuje i dokumente/argumente don Bože Milanovića nastale na temelju biskupijskih shematizama koji dokazuju hrvatski karakter Istre, zatim propagandni letak iz 1946. kojim se pozivalo građane talijanske narodnosti da napuste Rijeku nastojeći riječko pitanje držati otvorenim... Rječit dokument toga vremena Fabio (pro)nalazi i u sjećanjima Mari-se Madiere u knjizi *Vodnozeleno*, čiji je prijevod objavljen 1990. godine.

Uz ostalo, dio razloga emigracijama Fabio nalazi i u nedostatnom gospodarskom razvoju²¹ i dr.

Talijanski pogled na navedeno vrijeme pak argumentira Fabio slikama i frazeologijom *socrealističke prakse* iz Tomizzine²² *Materade* (1960.), Sequinih

¹⁸ Prema: Nedjeljko Fabio, "Veliki eksodus...", str. 395.

¹⁹ Enzo Betizza, *Egzil*, str. 257.

²⁰ Nedjeljko Fabio, "Veliki eksodus...", str. 419.

²¹ Isto, str. 404.

²² O nekim mislima izrečenima u Tomizzinim djelima Fabio je kritički progovorio u eseju tiskanom u *Štavljenju štiva*, poglavito o iredentističkom sentimentu u Italiji spram hrvatskih zemalja; osvrće se na to i prigodom intervjua koji je Tomizza dao torinskoj *La Stampa* 7. rujna 1991. u kojemu iznosi slične stavove, na što mu uzvraća otvorenim pismom u *Vjesniku*, 8. listopada 1991. (O odnosu Fabrijeva i Tomizzina djela piše Boris Domagoj Biletić u članku "Regionalno i

zapisa (*La Battana*, Rijeka 1973.), potom antijugoslavenskom propagandom koju su talijanski televizijski i novinski mediji smišljeno širili, zatim složenim pitanjem odnosa talijanskih i jugoslavenskih komunista (o čemu je Petar Strčić pisao), posebno nakon Informbiroa, kada su mnogi komunisti Talijani u našoj zemlji bili *razočarani našom stvarnošću...* Fabio navodi i djela hrvatskih pisaca koja tematiziraju navedeno pitanje i nisu dopuštala zaborav (Miloševićeve priče *Horugva nam čuhta* s pričom *Desetorica*, Rakovčev roman *Riva* i *druži* te Velikićev roman *Via Pula ...*). Iseljavanju će, nastavlja Fabio, zacijelo pripomoći i napetosti iz rujna 1951. i pokušaj revizije Mirovnoga ugovora iz 1947., potom Memorandum o suglasnosti (na temelju Londonskoga sporazuma iz 1954.) koji uređuje *pravo na optaciju*, što je u *masovnoj psihozi* u emigraciju povukao i Hrvate (*Knjiga o Istri*). Spominje Fabio i podatke iz *Geografije SR Hrvatske* iz 1975. prema kojima je u navedenom vremenu u Italiju (u: *bolji život*, rekao bi Tomizza) emigriralo 72.500 osoba, potom demografska istraživanja koja ističu da je posrijedi *bio najveći odliv s jednog područja i u jednom periodu nakon II. svjetskog rata*²³, a esej-razmatranje zaključuje konstatacijom da *zahvaljujući istraživanjima kulturologa pograničnih književnosti možemo naime i gotovo bez greške dijagnosticirati simptomatologiju političkih opredjeljenja u tu svrhu indikativnih riječkih talijanskih pisaca djelatnih u XX. stoljeću* i *“utvrditi kako je najveći dio odlučio izgubiti zavičaj.”*²⁴

Navedeni, posve razumljivo, reducirani opis u predtekstu je ove Fabrijeve pripovijetke i bez njega nije moguće dublje razumijevanje u njoj izraženih konotacija. Razvidno je da je Fabio navedeni teret nosio dugo, da se detaljno i sustavno pripremao za pisanje. K tomu, nema sumnje, bio je uvjeren da sama fikcija nije u stanju izraziti dramu vremena i sudbine pojedinca u njemu i da je bez toga tereta *priča zabavna, a pričanje lako i neobavezno!*, da se poslužimo riječima *pričala*²⁵ iz *Vježbanja života*.

2a) Pripovijetka/novela “Nagrada”²⁶ započinje konstatacijom: *bila su to za nas neugodna vremena*. Ne čekajući da čitatelj postavi pitanje o kojim je vremenima riječ,²⁷ pripovjedačka svijest u prvom licu odmah nudi i odgovor po-

univerzalno u planetarnom selu – Vježbanje boljeg života i hipoteka mentalnih granica”, Zagrebački književni razgovori i Regionalna konferencija P.E.N.-a, Zagreb 2001., u: *Oko Učke, hrvatskoistarske teme*, Dom i svijet, Zagreb 2007.).

²³ Nedjeljko Fabio, “Veliki eksodus...”, str. 417.

²⁴ Isto, str. 418.

²⁵ Nedjeljko Fabio, *Vježbanje života*, Globus i Otokar Keršovani, Zagreb 1986., str. 211.

²⁶ Nedjeljko Fabio, “Nagrada”, u: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990.

²⁷ Višnja Machiedo (u: “Prema semiotičkom čitanju Fabriovih pripovijedaka”, *Kolo*, I (1991), 1-2, str. 81-90.) navodi da se *vremenske dimenzije Fabriovih pripovijedaka kreću prividno proizvoljnim cikcakom od bajkovite davnine i pseudopovijesti do fantazmagorične i fantastične sadašnjosti, od obrnute i negativne utopije (uvrnuti budućnosti ili izvrnute prošlosti) do groteskne sadašnjosti i, naposljetku, vječnosti kao poništenja povijesnog vremena*.

sredovan govorom (gotovo) amblematskih slika povijesnoga (političkoga) iskustva:

Ne, rata, prave gladi, pravih, nasilnih samoća i istinabog nije više bilo, pa ipak se živjelo u strahu, sklupčano, s listom salate između slabo pečena kruha za doručak (...);

U školama smo ponajviše učili o minulom ratu, o tolikim osloboditeljima, o zaslužnim ruskim izumiteljima, koje pripovjedač – s funkcijom komentatora (u zagradama) svjesno proširuje jetkom ironijskom konstatacijom!;

(...) da su bivši kraljevi i banovi bili svi odreda lopuže, prodane dušice, da suživjeli uglavnom na grbači radnog naroda (...).

Posve je razvidno da je posrijedi ideološkim naglascima opisana i determinirana slika neposredna poslijeratnoga vremena. Ne zadovoljavajući se nabranjem detalja iskustvene zbilje, pripovjedačka svijest – s iskustvom povijesne distance – uvjerljivost povijesnoga vremena-prostora *dokumentira* sadržajima/slikama/refleksijama širega, europskoga konteksta:

Tamo negdje po nekakvim Europama još se pucalo i baš smo tome pripisivali nestanke struje (...);

Vodili su nas, mnogo nas, sve nas na ogledanje jednog ruskog broda što nam je u razrovanoj luci istovarilo ruski čaj i ruske knjige; o američkim libertijima s hranom i odjećom nitko ništa.

Čitano onodobnom ideološkom dioptrijom, odrednica *europsko* strukturira kao nešto strano, nepotrebno i prijeteće neprijateljsko – pa čak i knjige!

Još više, društveni kolorit vremena/prostora pripovijetke konkretiziraju riječi: *Šetati se smjelo, da, ali samo do čvrstih cementnih ježeva iz kojih su spram nas virile željezne zakovčane šipke i bodljikave čipke. I sve to nasred ceste, jedine, prave, velike ceste. Ceste što je s onu stranu ježeva vodila u ono o čemu se amo baš nije pripovijedalo, barem ne nama i pred nama.*

Konstatirajući da su neki ipak odlazili, pripovjedačeva svijest – pojačavajući napetost uskraćivanjem izravnoga odgovora na pitanje gdje je to o čemu se amo baš nije pripovijedalo – iskaz proširuje ironijskim dodatkom: *(...) s onu stranu naših proslava i limenih glazbi, izrijetkom aludirajući na poslijeratni slavljenički folklor i heroiku u kojoj je bilo prijetećih poruka onima koji nisu pristajali na zajamčenu budućnost po mjeri osloboditelja. Upravo taj strah i tjeskoba bit će pokretački motiv zbog kojega će mnogi, kako naznačuje pripovjedačeva svijest, odlaziti tiho, brzo, no uporno i stalno, ostavljajući iza sebe, u po cijene ili pak naprosto napuštene dućane, glasovire, stanove, kuhinjsko i sobno, (čak i salonsko) pokućstvo, štednjake na drva, a ponegdje bogme i na plin, zavjese, knjižnice, grobnice useljive dijelom ili posve, ulja, tepihe, visoke uspravne mašine (...), ostajući sklupčani, sapeti, tihi, s pogledom u vedru budućnost i koji će potaknuti na odlazak i njegova junaka.*

Takvo životno i povijesno ozračje determinira Fabrijeva junaka. Premda ga imenuje Nacio (lat. natio – rod, pleme, puk), pripovjedač ne otkriva pobliže tko je on, dapače, *ne zna eto više ni da li je Nacio bio Hrvat ili Talijan ili nešto između*. Međutim, pripovjedač ga ipak (psihološki) karakterizira jer zna da je *govorio malo, najviše pio, no vazda bio trijezan. I ispraćao optante, nezamjenjivo, čeznutljivo, sitno izazivački. Ma šta da su mu ovi ostavljali u naslijeđe, živio je i dalje ravnodušno, gotovo tajnovito, s daskama na ramenu ili pod rukom. I to iz proljeća u proljeće, iz zime u zimu*. Navodeći nadalje da se njegov junak sasvim *usamio i posjedio još temeljitije*, pripovjedač podastire i odgovor na pitanje zašto o njemu valja pisati. Ističući da *bi otuda zapravo valjalo započeti, da nije mladih koji o svemu ovome dosad kazanom baš ništa ne znaju*, pripovjedač – nižući slike iz Naciova života – nudi usto i odgovor zašto uopće pisati o povijesti i koja je svrha njegove priče. A ona je, zbog toga da bi se među *recipijentima našli i oni idealni čitatelji, mladi koji se iz svega, i po mogućnosti na vrijeme, trebaju uputiti u povijesnu ponovljivost. Ne više iz nje učiti, nego se s njom što prije suočiti*.²⁸

Priču o sudbini svoga junaka – a Fabrijevi su junaci uglavnom lišeni *karakternih obrisa, pokreću ih ideali ili žudnja za slobodom, osvetom, nadmetanjem, uspjehom ili individualnim spasom od povijesnoga fatuma*, opsjednuti su *prolaznošću, smrću, spasom ili mržnjom*²⁹ – Fabrijev pripovjedač međutim neće ostaviti nedovršenom. Nakon što se osamio i *posjedio još temeljitije*, nastavlja pripovjedač, Nacio je počeo *bezglavo raznositi daske predgrađem*. Pokazalo se ubrzo da u toj bezglavosti postoji neki red i (skriveni) smisao, istina mnogima nedokučiv. Trpajući u otvor među stijenjem *konop, čavle, ljepilo, zamazane novine, odbačeni alat, boje, bale pamuka, granje, daske*, koje bi potom *blanjao, premazivao, mjerkao okom, služio se viskom načinjenim od uzice za cipele* itd., Nacio je napravio plav i obznanio da – *ide preko*. Premda je to *preko*, u pripovjedačevu komentaru, značilo za *jedne život*, a za druge smrt, dok za ostajuće nije *smjelo značiti ništa*, Nacio je – ne oprostivši se – otišao, odlaskom zavrijeđivši nagradu za *moreplovca koji na najjednostavniji način preplovi Jadran*, kako ne bez primjetne ironije konstatira sveznajuća pripovjedačeva svijest.

Kako je razvidno iz intonacija pripovijetke, *Nagrada* tematizira poslijeratno vrijeme i zadire u krupno pitanje hrvatsko(jugoslavensko)-talijanskih odnosa. Fabrijev se pripovjedač, istina, ne pita o povijesnim razlozima strahova i frustracija u tim *neugodnim vremenima*. Odbijajući od sebe ulogu tumača povijesti, on nikoga ne alimentira odgovornosti, a ne može olako prijeći niti pak naći opravdanje za *poslijeratne talijanske egzoduse* i iseljenja. Usmjeravajući

²⁸ Julijana Matanović, "Čitam te, Lucijane" (svjedočenje jedne čitateljice), u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, Profil International, Zagreb 2007., str. 463.

²⁹ Višnja Machiedo, "Prema semiotičkom čitanju Fabriovih pripovijedaka", *Kolo*, I (1991), 1-2, str. 87.

pripovjedačku osjetljivost uvijek na pojedinca – *koji je svagda žrtvom povijesnih preturbacija* (Zima) – i pokušavajući razumjeti njegovu sudbinu, bez isključivosti, ideološkoga sljepila i opterećenja, Fabrijev pripovjedač *nagraduje* svoga (nerealizirana) junaka odlaskom *preko*, baš kao što u *Berenikinoj kosi*, tragičnom smrću u vodama zajedničkoga mora (slika ima simbolički karakter zajedničke sudbine) zagovara jadransko/mediteransko zajedništvo kao temelj i uvjet opstanka, svim zabludama, krizama, podjelama, ideološkim razdorima i opterećenjima usprkos. U tom smislu valja gledati i na sam čin pisanja kao svjedočenja. Premda ne nudi gotove odgovore i recepte, štoviše, svjestan je nemoći *olovne kutije slova*, on ipak smisao nalazi u svjedočenju, ne za sebe, nego za one (mlade) koji o svemu tome ne znaju *baš ništa*. Ta poruka i pouka nerijetko doseže razmjere imperativa, poglavito ako se zna da se s *povijesnom ponovljivošću* (zla) treba, zbog istinske budućnosti – suočiti!

3) "Sedamdeset i druga" napisana je 1988., u knjizi *Izabranih pripovijetki* tiskana 1990., a spominju je gotovo svi kritičari Fabrijeva pripovjedaštva.³⁰ Već samom vremenskom determinacijom, istaknutoj i u naslovu, Fabio je izravno želio upozoriti čitatelja na *grubi realitet* koji pripovijetka tematizira. I osobnim iskustvima izrečenima u mnogim esejima,³¹ temi se Fabio navraćao i kasnije, npr. u *Triameronu*.³² Zacijelo računajući na značajni broj podataka i referencija što ih čitatelj o navedenom vremenu, njegovim akterima i njihovim sudbinama ima, u manjkavosti nužne povijesne distance ne treba gledati i nedostatak pripovijetke; štoviše, u Fabrijevoj strategiji *blizina vremena* je sastavni dio horizonta očekivanja kojih pripovijetka posreduje. Ona pripovijetki

³⁰ T. Sabljak, "Povijesni osjećaj pripovjedača" (Fabrio, Nedjeljko, *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb, 1990.) u: *Večernji list*, 28. II. 1991.; Z. Zima, "Vatra sadašnjosti, pepeo prošlosti", pogovor u knjizi Nedjeljka Fabria: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb, 1990.; V. Bogišić, "Izabrane pripovijetke" u: *Danas*, 10 (1991.), 12. II. 1991.; I. J. Bošković, "Povijest bez iluzija" u: *SD*, 8. XII. 1990., J. Matanović, "Čitam te, Lucijane" (svjedočenje jedne čitateljice), u: N. Fabio, *Eseji II*, Profil internacional, Zagreb 2007.; V. Machiedo, Isto kao prije navedeno.

³¹ Usp. Fabrijeve eseje "Zašto Kamov", "Zašto govoriti o Franu Supilu", "Zašto govoriti o Eugenu Kvaterniku" u knjizi: *Koncert za pero i život*, MH, Zagreb 1997. Zbog misli izrečenih u mješovitom Kamov Fabio je smijenjen s položaja glavnoga i odgovornoga urednika jer je dobio negativnu ocjenu većine *diskutanata Aktiva komunista-kulturnih radnika Rijeke*. Kao kamen stavljen mu na teret bila rečenica koja je govorila o *kulturnoj kroatizaciji Hrvatske*.

³² *Kad je Ecije – u trenutku nagloga popuštanja prenapregnuta mehanizma kojim se majstorski branio od vanjskoga svijeta – prišao s leđa Toniji i šapnuo joj: "Strepio bih da mi je sin student. Tko zna na čijoj bi strani bio u ovoj drami. Srećom da je još tako malen". U tom trenutku prosinca tisuću devet stotina sedamdeset i prve godine ležao je trogodišnji Andrej na kauču i blaženo spavao pa kao što se u bajci o Trnoružici uz kolijevku u kojoj je spavalo kraljičino i kraljevo novorođenče našla zločesta vila s još zločestijom porukom, tako je sad, ni od koga primijećena, stajala Vila domaće povijesti, gladila usnuloga dječčića i rekla mu, poslije očevih riječi: "Pripremila je tebi tvoja vila nešto mnogo gore. Vidjet ćeš kad ti budu dvadeset i tri godine"* u: N. Fabio, *Triameron*, str. 288. Slom Hrvatskoga proljeća Fabio izravno spominje u istom djelu, usp. *Triameron*, str. 262.

– sastavljenoj od osam stavaka/fragmenata – osigurava nužni životni kolorit koji sama povijest po sebi ne može izraziti. Upravo stoga, već na početku, Fabrio gotovo neutralnim uvodom jasno sugerira da se neće baviti *povijesnim vremenom* (sedamdeset i druga), nego *ljudskim vremenom* (Nema još ni tri mjeseca otkako je raspršeno “hrvatsko proljeće”) i ljudskom sudbinom, pa odmah potom neutralnu vremensku odrednicu dograđuje i proširuje s nekoliko krupnih i u svijesti čitatelja zapamćenih slika: (...) *njegove ptice pjevice leže po zatvorima ili su, pritajiv se u zahodima međunarodnih vlakova, otrprnule u inozemstvo, ili su se pak, a takvih je vazda bilo najviše, mineralizirale, pa kunjaju svaka u svom toplom obiteljskom gnijezdu, još uvijek zbunjene onim što se zbililo, kao što su zbunjene bili prvih dana poslije preokreta radni kolektivi ili službenčad kad su, nema još ni tri mjeseca od tada, slali brzojave podrške vladi u Hrvatskoj, koja je međutim neminovno padala, padala i već za sobom nizdol vukla cijeli živi lanac ljudskih sudbina.*³³ Nema sumnje da je u navedenoj slici lako odčitati lucidnu dijagnozu političkoga vremena koje pripovijetka uspostavlja, a koje Fabrijeva pripovjedača ne ostavlja ravnodušnim. Štoviše, svoj odnos prema njemu on će izraziti ironijskom parafrazom ruske poslovice (A gdje nema ptica, i guzica je slavuj.), čije izravne referencije s dramom *Čujete li kako rokcū svinje u ljetnikovcu naših gospara* i dodatno otkrivaju Fabrijevu manirističku (auto)referencijalnost i intertekstualnost, ali i kritičnost spram aktualne političke prakse. Štoviše, nimalo ne zazirući od izravnih vremenskih/povijesnih i prostornih konotacija, mimetičkoj *dokumentarnosti*³⁴ pripovijetke pomažu i funkcionalne interpolacije u njezino tkivo. Zato već na početku izrijekom bivaju determinirani: **mjesto** (... *Zagreb, (...) gazi preko Zrinjevca, kroz goli drvored, pored plehnata secesijskoga paviljona, do zgrade Matice hrvatske*); **vrijeme** (*zima, tisuću devet stotina sedamdeset i druga, veljača*); **junak** (...) *tek zaređen za policajca; gotovo (je) još golobrad, ali školovan, iz sirotinjske obitelji ličkih Srba koja je partizanski rat iznijela na svojim plećima, samozatajno i dandanas pravovjerno; načitan (je) (...) te zadaća* koja mu je namijenjena: *Idejna borba protiv hrvatskoga nacionalizma, kao i protiv svih antisocijalističkih i antisamoupravnih snaga*”, kao uvijek *aktualan zadatak komunista*³⁵ i zbog koje je – **izabran!** Politički sadržaj i predtekst pripovijetke još više kontekstualiziraju riječi jednoga *partijskoga policajca*, hijerarhijski nadređenoga Fabrijevu junaku – *drugu: U općoj eskalaciji i prodoru nacionalističke ideologije na javnu scenu u Zagrebu i Hrvatskoj, ti, druže, znaš da se nisu svi u isto vrijeme i na jednak*

³³ Nedjeljko Fabrio, “Sedamdeset i druga”, u: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990., str. 211.

³⁴ Visković, kao i drugi proučavatelji, posebno naglašava da se Fabrijevo djelo *odlikuje visokim stupnjem povijesne autentičnosti*. Usp. Velimir Visković, “Urbano hrvatstvo” u: *Umijeće pripovijedanja*, Znanje, Zagreb 2000., str. 109.

³⁵ Nedjeljko Fabrio, “Sedamdeset i druga”, str. 212.

*način uključivali u ono što se općenito naziva “masovnim pokretom”, koji je, naravno, sve samo ne masovan! Od okorjelih i militantnih nacionalista, koji svoje porijeklo vuku od klasnog neprijatelja poraženog u našoj revoluciji, preko partijskih lidera kojima je bilo lakše javno propovijedati stavove za koje se dobiva pljesak negoli se sukobiti sa surovim problemima u sferi proizvodnje i stvaranja novih vrijednosti društva, pa do karijerista koji su se, posebno u posljednjoj fazi, tragikomično žurili da zaposjednu preostala mjesta u kompoziciji nove vlasti koja je, po njima, već pobjedonosno kretala ka usponu i pobjedi – sprega je vrlo raznolika, pa i međusobno protivrječna (...)*³⁶, u čijoj semantici nije teško prepoznati rekvizitarij posuđen iz sadržaja brojnih napisa i zaključaka sastanaka društvenih foruma koji su se zaklinjali na ideološku pravovjernost i odanost idealima revolucije i radnoga naroda!

Nakon što je svoga junaka – *druga* karakterizirao atributima i rekvizitima preuzetima iz ideološkoga rječnika i prakse političkoga vremena, Fabrijevu mu je pripovjedač namijenio i ideološku zadaću, a ona je – *da bude budan jer: vrag ne spava; on se samo pritajio!* Stoga ga i postavlja na mjesto gdje su njegova odanost i budnost najpotrebniji: (...) *u središte bivšeg trokuta uzajamnih simpatija i podrške između dijela klera, subverzivnog jezgra u Matici hrvatskoj i dojučerašnjih lidera u partijskom vrhu.*³⁷ Kao metonimija (ideološkoga) neprijatelja Matica je apostrofirana izrijekom, dok su nadolazeći *zimski solsticij* i *ona dva desetljeća duge policijske hibernacije Matice hrvatske*³⁸ signalizirani sinegdohom (...) *sve gluho i mrtvo, službenici raspušteni ili penzionirani, vrata kancelarija i dvorana crvenim voskom zapečaćena*. Izravno imenujući Maticu kao neprijatelja i društveno zlo, Fabrijevu pripovjedač svjesno računa sa sadržajima što ih ova institucija priziva u svijesti hrvatskoga čovjeka i njegova društvenoga identiteta. Svoga ideološki karakterizirana junaka stoga, s jasnom ironijskim porukom, zato i posjeda za *crni stol, komadan, mahagonski, s dvo-dijelnom tintarnicom u koju je pero umakao još Ivan Kukuljević Sakcinski glavom*³⁹, želeći *autentičnom scenografijom* kompromitirati njegovu zadaću i dodatno potencirati njegovu nedoraslost vremenu i povijesti. To će posebno doći do izražaja kada Fabrijevu junaku pred očima počnu oživljavati naslovi knjiga koje je Matica tiskala *tijekom stotinu i trideset godina postojanja* i kada mu se povijest počne *obraćati snagom vlastite povijesnosti*.⁴⁰ Naime, Fabrio je svjestan da je povijest najbolje razumijevati iz njezinih vlastitih otisaka. Govor pripovijetke zato i proširuje postupkom brisanja čvrstih granica vremenâ, či-

³⁶ Isto, str. 213.

³⁷ Isto, str. 212-214.

³⁸ Nedjeljko Fabrio, “Razvežite Maticu i pustite je da ide!” u: *Koncert za pero i život*, str. 66.

³⁹ Nedjeljko Fabrio, “Sedamdeset i druga”, str. 214.

⁴⁰ Zdravko Zima, “Vatra sadašnjosti, pepeo prošlosti”, pogovor u knjizi: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990., str. 254.

njenica povijesti i fikcije, realnoga i čudesnoga, posredujući razbijanjem narativnoga slijeda nove konotacije i nove pripovjedačke mogućnosti. U stvarnost njegova junaka – iz prostora čudesnoga i (povijesne) fantazmagorije – tako počinju dopirati – glasovi! Najprije je, navodi pripovjedač – *zavonjalo po konjskoj balegi*⁴¹, potom je *u sobi, konj zarzao*⁴², a nakon što se nekoliko dana uznemireno preispitivao o čemu je riječ – *uz rzanje konja čuo (je) i žamor ljudskih glasova*.⁴³ Ideološki determiniranu Fabrijev junaku bio je to znak da pojača budnost (*da se pritaji u svom stolcu, i čeka, kao što čekaju pauk, murina, biljke mesožderke*), a pravi razmjeri uznemirenosti očitovat će se kada sobu počinje obasjavati svjetlo i *neki njemu nepoznati dugokosi plavi muškarci, do gležnja zaogrnuti crvenim, modrim i žutim plaštem, obučeni u opanke s visokim remenjem*⁴⁴, *naoružani strijelama i kopljem, zaklanjali su se iza okovanih kožnatih štiteva, a jedan od njih, valjda s krunom na glavi, uspravljen na sedlu na bijelcu što je mahao glavom, bio je izvukao mač i pokazivao njime s prozora. Za tom skupinom hrupila je amo, čuo je, povorka konja sa zapregom, krupna i sitna stoka, stotine pasa te se po snazi i množini ljudskih glasova činilo da čitav jedan narod kreće na put*.⁴⁵

Ukidanje granice između povijesnoga vremena (pohranjena u naslovima knjiga, prizivu likova i zidnoj oleografiji) i sadašnjosti (u kojoj živi Fabrijev junak i u kojoj je njegova zadaća ideološka), u Fabrijevoj spisateljskoj strategiji dovodi i do promjene junakove uloge; naime, *pritisnut poviješću* Fabrijev junak umjesto ekskluzivno ideološke (čuvar društvene dogme i pravovjernosti), preuzima na sebe i onu ljudsku ulogu; *rođenjem predodređeni* borac protiv (hrvatskoga) nacionalizma postaje – *internacionalist*, koji uplakanoj nejačadi, da ga tko ne vidi, počinje donositi (skriveno) *vrećice s mlijekom i još topao praskozorni kruh*. I dok ga ideološka stvarnost upozorava na budnost – *jer neprijatelj nikada ne spava, samo se pritajio* – povijest mu se obraća iz sebe; *pritisnut* njome, upoznaje *Klukasa, Lovelosa, dvije sestre Tugu i Bugu, Kosencesu, Muhla i Hrobatosa*, neznanac mu daje pismo za *drago serce* Katarinu i kćerku Auroru (u kojima nije teško prepoznati oproštajne riječi Petra Zrinskoga), razgovara s njima, interesira se za njih, otkriva im svoje porijeklo i sl. (...); u svojoj fantazmagoričnoj zbilji počinje osjećati krv, nalazi na odbačenu kacigu, susreće ženu pobjeglu pred križarskom vojnom, posljednjega Trpimirovića, Petra Svačića... Pod teretom iščekivanja shvaća svoj uznemireni psihološki realitet (*labilan položaj*), i umjesto da bude gospodar povijesti, ona počinje gospodariti njime. Povijesna zbilja postaje jedinim prostorom njegove svijesti

⁴¹ Nedjeljko Fabio, "Sedamdeset i druga", str. 217.

⁴² Isto, str. 218.

⁴³ Isto, str. 218.

⁴⁴ Isto, str. 219.

⁴⁵ Isto, str. 220.

i stvarnosti: (...) *on izleti iz dvorane s listom u ruci, nađe se na ulici, u po bijela dana, iznuren, neobrijan, lica zarasla neočešljanom kosom, blijed, na smrt neispavan, upalih obraza i natečenih kapaka. Vičući: – Katarina! ...Katarina Frankopan-Zrinska! ...Gdje si? Imam list za tebe! ...Katarina!, što će se, nakon pripovjedačeve interpolacije s funkcijom eksplikativnog komentara o vremenu u koje su riječi izgovorene: No već bi i sam spomen tog imena, u vremenu o kome je riječ, izazvao pomutnju i zebnju, a kad ga je on još k tome vikao glasno i zagledao se ljudima u lice, bježali su od njega prolaznici kao gromom ošinuti, zatvarali se u najbliže kućne veže, uskakivali u prvi tramvaj, i pitali se je mladić, što maše listom u ruci i javno zaziva mučeničko ime nevoljne banice, je li on naivni provokator ili možda drski nacionalista, kome sve ono što se od prosinca naovamo dogodilo, i što se još uvijek događa, nije bilo dovoljnom opomenom*⁴⁶, razriješiti u neočekivanu raspletu: *Bio je otpušten iz službe*.

Premda se iz izrečenoga posve jasno daje zaključiti da je Fabrijev junak poludio, a razvoj pripovijetke gotovo i sugerira da će to pripovjedač i kazati, on je svjesno izbjegao izravnost. Uradio je to – kako s pravom primjećuje Matanović⁴⁷ – kako ne bi ponovio i dramski olabavio na početku izrečenu misao u kojoj je sažeta *najpreciznija definicija Povijesti: Danas još samo naivan čovjek kaže: ah, blago narodu koji ih je rodio!, jer je naivan čovjek od Boga rođena budala koja ne zna da je Povijest ludilo, jalovost i smrt*⁴⁸ i tako umanjio semantički potencijal kojim je posredovana cijela pripovijetka, a koja je uvjetovala i ludilo samoga junaka!

To, međutim, nije i kraj pripovijetke. Navodeći: *Viđao sam ga još neko vrijeme gdje na Dolcu prodaje svetačke slike, oleografije iz prošlog stoljeća s motivima iz narodne povijesti i kič-pejzaže s paomama i labudovima* uzvikujući: *Dolazak Hrvata na more... Miloš Obilić na Kosovu... Posljednji časovi Petra Zrinjskog i Krste Frankopana... Posljednja večera...*, pripovjedač na kraju postaje i svjedok junakove sudbine kojoj usporedba sa slikom *Posljednje večere* priskrblijuje i stanovite simboličke/biblijske konotacije.

4) Pripovijetka "Griffon i kasni noćni gost" napisana je 2005. godine.⁴⁹ Vremenskom (...*to se dogodilo usred posljednjega rata na Balkanu...*) i prostornom datacijom (... na dijelu *vražjeg zemljoviđa što, izvana, sluti prijelaz iz zagorskoga u gornjački prostor, gdje se u granama crnoga bora i bukovih šuma hučno sudaraju vjetrovi nepristupačnih planina Dinarskoga gorja s viorima što dolaze od mora...*), urasta u naše vrijeme i problematizira jedno od njego-

⁴⁶ Isto, str. 228.

⁴⁷ Julijana Matanović, "Čitam te, Lucijane" (svjedočenje jedne čitateljice), u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, Profil International, Zagreb 2007., str. 431-542.

⁴⁸ Isto, str. 464.

⁴⁹ Nedjeljko Fabio, "Grifon i kasni noćni gost", u: *Pripovijetke*, Profil internacional, Zagreb 2007.

vih opsesivnih mjesta – pitanje odnosa zemljopisa i povijesti na podlozi sadržaja iz Domovinskoga rata. Pitajući se što zemljopis čini povijesti, u *vražjem zemljopisu* – gdje su još od *doba hajdučije mletačke i hajdučije otomanskoturske* (...) *mržnje i smrtno opasnosti, otrovnije čak i od čaške koja bodljama brani bukvine oraščice što tamo rastu* i gdje su se u svojim ponornim dubinama kroza sva vremena i kroza sve tektonske promjene nataložile naslage koje su, otkrilo se to kasnije, sačuvale svoju oštrinu i grubost i odbojnost, pa kako onda da takav, oštar, grub i odbojan ne ostane i sam živ čovjek na koga se, od prirode jednako tvrdoglav, kroza sve društvene mijene taložila povijest i kaménila ga – Fabio otkriva neprevladane naslage *energije zla* koja rezultira brojnim smrtima što ih nosi kao svoju posljedicu. Naime, u ovom svijetu u kojem su mržnje, Fabrijevimi riječima, *urasle u život, a iz života u priču*, u kojemu su strahovi i *divljost* prenosivi s pokoljenja na pokoljenje, gdje se *milostivost ne razlikuje od potrebe za kažnjavanjem* i gdje je *čudo izjednačeno s istinom*, smještena je priča čiji refleksi i sadržaji izravno kontekstualiziraju vrijeme Domovinskoga rata, s neprikrivenim aluzijama na neke od njegovih tamnih stranica. Naime, neke od njegovih tamnih stranica krijepe misao da pobjeda u ratu nije uvijek bila i pobjeda dobra, humanosti, poštenja i drugih vrednota te daju razloge onima nesklonima, a takvih je u europskom prostoru znatan broj koji zlo i rušilaštvo agresora u ratu nastoje opravdati plemenskim mržnjama i atavizmima, izjednačiti žrtvu i agresora i sve podvesti pod zajednički nazivnik balkanskoga primitivizma.

5) Temi Domovinskoga rata, kako je poznato, Fabio je posvetio velik broj stranica. Osim izravnih naracija u romanima *Smrt Vronskoga* i *Triameron*, mnoštvo je stranica u kojima je reagirao na izazove što ih je drama vremena postavila na dnevni red. I kao čovjek, ali i kao predsjednik najstarije hrvatske književne udruge tih godina, DHK, Fabio nije mogao ostati ravnodušan spram zla koje se 90-ih nadvilo nad sudbinom hrvatskoga naroda. Odgovoran pred poviješću i za svoju i za nacionalnu sudbinu, potaknut brojnim povodima i okolnostima, pisao je, polemizirao i podizao glas protiv svega onoga što prijeći narod u ostvarenju svojih ciljeva – samostalnosti i slobode. U tim reakcijama⁵⁰ – koje i svojom brojnošću, a ne samo snagom i težinom obvezujućih poruka i pouka zavrjeđuju pozornost – Fabio se legitimirao kao Hrvat integralist, baštinik europskoga kršćanskoga svjetonazora i latinskoga duhovnoga naslijeđa – koji, postrance politikantskih strasti i dnevnih parola, brani pravo na slobodu i mjesto pod suncem po mjeri osobnih/nacionalnih interesa. Pri tomu je njegova pozicija uvijek etična i estetična, dakle pozicija čovjeka kojemu je pisanje čin odgovornosti pred sudbinom i poviješću. Upravo stoga Fabio nije mogao, a ni htio, prešutjeti one pojave u nacionalnom biću koje su

⁵⁰ Usp. Nedjeljko Fabio, *Koncert za pero i život*, posebno poglavlja "Domovinski rat, uoči" (str. 45-76.) i "Domovinski rat, oči u oči" (str. 77-194.).

višim interesima nastojale prikriti nedolične postupke neodgovornih koji su bacili mrlju na svetost obrane domovine. A takvih je pojava bilo, o čemu *stvarnošću fikcije* govori i ova pripovijetka.

5a) Nakon što je u samom uvodu oprostorio egzistencijalni kolorit u kojem se odvija priča – rječitija kontekstom nego tekstem – Fabrijev nas pripovjedač iz dubine vremena/ pamćenja, iz mita i predaje, vraća u njezinu sadašnjost. Saznajemo da je vrijeme rata, noć, u samostanu okruženu prijetećom prirodom živi časni brat; i dok u sobi titra svjetlost televizora, odjednom se na vratima začuje buka, dostatna da ga uznemiri. Pitajući se u sebi tko bi to mogao biti, odlazi do vrata i nevoljko ih otvara. I dok se na vratima ukazuje nepoznati ratnik (*kasni noćni gost*, s jasnim prizivom Kalebove novele) s *trapericama, raskopčanim kaubojskim remenom s povelikom mjedenom kopčom, majicom s otisnutom reklamom Ožujsko pivo i na nogama sandale*, istodobno s televizora – kao odgovor na upitanost – dopire vijest da su u *Banjoj Luci minirane džamija Arnaudija i džamija Ferhat-pašina*. Naređujući mu da zatvori vrata kako ga ne bi uhitili, a potom i da ugasi televizor, *časni brat* shvaća da je riječ o vojniku-rušitelju. Promotrivši ga dobro, pita ga kojoj *hrvatskoj vojsci* pripada, čime se izravno aludira na postojanje *stranačkih vojski* na početku rata. Nakon što je poskidao dijelove opreme i počeo jesti ponuđeno jelo, započinje razgovor – isповijed.

Iz funkcionalno škratih i znakovitih riječi/signala saznajemo da se časni brat zove Lem (skraćenica od Lenjin, Engels, Marx, čime se izravno sugerira uloga ideologije u vremenu koje determinira njegova junaka ...), te je završio teologiju, unatoč činjenici što mu je otac bio ortodokсни komunist, da nije *posvojio očev svjetonazor*, niti ga je privukla bilo koja ideologija one države koja, za koju su – ne propušta naglasiti pripovjedač – *njegovi vršnjaci na teologiji zajedno sa duhovnim pastirima vjerovali naglas da je kvislinska ratna država Božji dar, na što im je on odgovarao da oni kao Isusova djeca ne potpisuju ratne zakone...*; također doznajemo da u samostanu živi već trinaest godina, da ga otac nikada nije posjetio jer se *svrstao protiv uvjerenja njegove mladosti*. Ispovijeda mu, nadalje, svoje nepristajanje na ishitrenost i lažnosti filozofije *moralne ravnoteže* (pomirbel!) koju su propagirali – dograđuje u jetku komentaru pripovjedač – *iz vlastite noći uskrsnuli ratni protivnici* (...). Kako se na sinove – a to je ključna Fabrijeva teza, kojoj je pripovijetka narativna elaboracija s jasnim referencijama s *Triameronom*, odnosom Andreja i Ecija – prenosi zli nauk otaca (*Bili oci mrtvi ili još uvijek živi, to njihova djeca kao otrovni insekti prenose i obnavljaju u svom svijetu svjetonazor roditelja i tako naše danas čine istovjetnim sa strašnim svijetom povijesti u doba mladosti i sazrijevanja predaka...*)⁵¹, tako su sinovi ideoloških neprijatelja njegova oca – *zaraženi smrtono-*

⁵¹ Nedjeljko Fabio, "Grifon i kasni noćni gost", str. 206.

snim idejama vlastitih roditelja – saznajemo u raspletu – u njegov vinograd na početku rata postavili mine od kojih je stradao.

Drugo lice priče zapravo je dramski kontrapunkt priči-ispovijedi *časnoga brata*, a gradi ga ispovijed vojnika ratnika; iz nje saznajemo da je pobjegao iz *Jugoslavije njegova (časnog brata) oca*; kao politički je emigrant postao vojnik i naučio ubijati, zadovoljavajući novcem i bezakonjem – *najtajanstveniju strast muškoga života* – *želju za ubijanjem*. Također saznajemo da se preko Amsterdama vratio u Zagreb, da su ga kao *internacionalnog vojnika* htjeli u obučni centar, ali da on to nije htio nego se odlučio da *pravdu dijeli za svoj račun*.

Nakon što mu je ispovjedio svoj život i svoju filozofiju – u kojoj je *zlo u vlasti same ljudske prirode* i *neizbježna strana ljudske prirode* te da svi, bez obzira na životni izbor, žive u *svijetu energije zla* – noćni gost *časnomu bratu* govori i o onom što im je podudarno i zajedničko, a to je Bog. I dok ga došljakovom riječima časní brat *želi korigirati*, a on pak oponašati!, pripovjedač *dramatski prizor dvojice moćnika* vrlo vješto usmjerava tragičnom raspletu. A rasplet je, dosljedno filozofiji i pripovijetkom aktualiziranom tezom – predvidljiv. Naime, prigovarajući da *dijeli pravdu u ime energije zla*, a sve pod *maskom rodoljublja*, časní brat izaziva neskriveni bijes *noćnoga gosta*. U surovu odgovoru ovaj opravdava zločin *kada se brani napadnuta domovina*, odnosno pravda da se *zlo kompenzira rodoljubljem i legislacion croata*. Iako svjestan da mu je život u opasnosti, časní brat ne može odtrpjeti takve riječi. Pita ga: *Stani! Čekaj! Ispovjedio sam ti se maloprije kao prevareni kršćanin. Rekao sam ti to. A sada te hoću pitati kao prevareni Hrvat. Kaži mi iz kojega su to hrvatskoga mraka iznikli naši ratni zločinci i ratni profiteri, tajkuni, gavani biblijski, podlaci? Farizeji i ubojice? Što da kažemo mrtvim i živim braniteljima? Naša savjest ima za svjedoka cijelu jednu prevarenu zemlju*. Nakon što mu je, uvjeren da se zlu može suprotstaviti jedino snagom vlastitoga *ljudskog dostojanstva* u lice izrekao da je ubojica, noćni ga je gost – iznenađen ugledavši krajičkom oka u njegovim trapericama pištolj (koji mu je dao provincijal kako bi *očuvao samostan* pravdajući to riječima: *Ne ubij nego onemogućiti onoga koji bi tebe htio ubiti.*) – usmrtio!

Time priča, međutim, nije završena; u raspletu – a postoje dvije inačice – saznajemo u prvoj da su *profesionalnog ubojicu* časnoga brata ubili četnici i razdijelili njegov imetak (sat s ugraviranim geslom: *Čast i Vjernost!*), a da su njih, nekoliko dana kasnije, ubili mudžahedini. U drugoj inačici, iz 2005. godine, nakon što je ubio časnoga brata, noćnom se gostu ukazuje Krist (slično kao i Brešanovu junaku u *Državi Božjoj...*) kako podiže mrtvo tijelo s poda. I dok se noćni gost sprema na odlazak, na vrata upadaju *dvije čupave i bradate glave* i ubijaju ga!

Takvim raspletom, po kojemu zlo – na ovom *vražjem zemljovidu* – ne nestaje, nego se u novim oblicima i s novim sadržajima prenosi s *pokoljenja na*

pokoljenje i na djeci se obnavlja prokletstvo (greške) očeva, bez naznaka da se to zaustavi, priča o *energiji zla* Fabrijevoj tezi priskrbuje nove konotacije i proširuje mogućnosti. Naime, dvostruki rasplet pripovijetke, s jedne strane umnogome proširuje pripovjedačev doživljaj i perspektivu svijeta o kojemu pripovijeda, a istovremeno upućuje na umnožavanje sadržaja i iskustava zla koje se nastavlja. Naime, pripovjedač kao da želi poručiti da priča o zlu ne može imati svoj završni/konačni oblik, baš kao ni zlo koje joj stoji u podlozi. Otvorenost pripovijetke stoga se nudi dopisivanju novih argumenata, pri čemu je kriterij izbora sadržaja ljudska savjest kao jedina snaga otpora zaboravu. Zlo, intencija je pripovijetke, ne smije biti zaboravljeno, niti se o njemu smije šutjeti. Utoliko prije što govor o zlu, ovdje i sada, nije privilegija koju posjeduje samo *prevareni* pripovjedač, nego i svaki pojedinac *prevarene zemlje*, što viziju i doživljaj prevarenosti čine složenim i kompleksnim problemom, vrijednim odziva i – priče!

Kako bi osnažio navedenu misao, Fabrio je povijesno iskustvo zla, ludila, smrti, zapamćeno u predaji i priči, dograđivao izravnim aluzijama na aktualno političko vrijeme i odnose u njemu. Aktanti u pripovijeci nisu samo predstavnici različitih svjetonazora, koji su se isprepleli u drami Domovinskoga rata, nego i nositelji različitih ideoloških uloga u vremenu u kojemu se radnja događa, a u kojemu je ideologija – iz koje izlazi zlo – najdublje iskustvo. Časní brat izriječkom kontekstualizira i priziva ulogu pojedinih crkvenih lica u događanjima Domovinskoga rata, koja uvijek nije bila u skladu s Kristovim poslanjem i žrtvom; kasni noćni gost – profesionalni vojnik-ubojica, koji ratuje za plijen, pravda zločin nacionalnom zadaćom i nacionalnim zakonodavstvom, ali i *energijom zla* kao univerzalnom pojavom (jer svijet je zao!), dok nedolične pojave koje su se događale u ratu – u pripovijetci neprikriveno sugerirane – Fabrijevoj priči priskrbuju značajne konotacije. Ne samo ideološkim teretom likova, nego i u neprikrivenim aluzijama (*različite hrvatske (stranačke) vojske*, ratno profiterstvo, tajkunstvo, gavanstvo, farizejstvo, podlosti itd.) one uvećavaju semantički i egzistencijalni potencijal priče, bez kojega priča o zlu ovoga našega vremena i prostora ne bi bila uvjerljiva. Poglavitito, naime, jer priču ne pripovijeda neutralni nego *prevareni* pripovjedač, ne priča je s odmakom i povijesnom distancom nego iz vremena prevarenih i iznevjerenih očekivanja legitimirajući se, kao i njegov lik, *prevarenim Hrvatom*, koji se u ime mrtvih i živih branitelja, koji su svetosti domovine dali sve, pita o zločincima i zločinima napravljenima u hrvatsko ime. Izriječkom prizivajući zločine koji su se zbivali u ime cijeloga naroda, a koje se htjelo opravdati nacionalnim interesima i zaštititi zakonodavstvom, kako to neuvjerljivo čini *kasni gost*, kao dokaz im suprotstavlja (vlastitu) savjest, a kao svjedoka *cijelu jednu prevarenu zemlju*. Oni su dokaz da se nije dogodilo ono što se trebalo dogoditi, ono što je *lijepo počelo*, kako jednom napisu Fabriju dragi Šoljan. Svima tima koji su obeščastili i okrvavili hrvatsko ime, koji su se oboga-

tili na velikoj nacionalnoj žrtvi, pripovjedač suprotstavlja veličinu *ljudskog dostojanstva*. Ono je snaga koja se može suprotstaviti zlu i njegovim oblicima, bez obzira na neizvjesnost postignuća i moguće posljedice. Priča time biva odgovor i ogledalo vremenu u kojemu se zlo (u svojim brojnim inačicama: ratno profiterstvo, tajkunstvo, gavanstvo, farizejstvo, podlosti, kriminal, ubojstva...) htjelo prikriti višim interesima, čemu naše vrijeme gotovo svakodnevno upisuje i dopisuje nove priloge i sadržaje.

6) U navedenim pripovijetkama – umreženima brojnim autoreferencijalnim i intertekstualnim relacijama, pa ih nije moguće čitati neovisno od ostaloga djela – riječ je o sadržajima i s njima povezanim događajima koji u svijesti hrvatskoga čovjeka i njegova nacionalnoga i kolektivnoga identiteta još uvijek izazivaju brojne nedoumice. Budući da o njima još ne postoji povijesna istina, pa bi ih se možda najradije prešutjelo ili izbrisalo, navedeni su događaji često predmetom različitih manipulacija, za jedne s (ideološkom) *tendencijom opravdanja*, a za druge, poglavito one koji u svijesti još uvijek čuvaju traumatska sjećanja i proživljena iskustva, izvor neriješenih frustracija. U pravu je M. Gross⁵² kad veli da je s jedne strane, prevedeno na navedene događaje, na djelu *selektivni zaborav i namjerno potisnuto sjećanje*, a s druge, potreba traženja mitova,⁵³ u svrhu (ideoloških) *krivotvorenja i instrumentalizacija*. Nema sumnje da doživljaji i iskustva pojedinaca pritom imaju *značajnu ulogu u oblikovanju kolektivnog identiteta i nacionalnog i društveno-političkog smisla uopće* (Gross). Isprepletana s fikcijom⁵⁴, historija se *upisuje u vrijeme priče i postaje vrijeme univerzuma*, dakle dio nacionalne/kolektivne svijesti i memorije, a vrijeme i događaji, (pre)oblikovani pričom, pretaču se u *ljudsko vrijeme* koje ima funkciju oslobađanja od tereta, koji *pozivanje na prošlost* (Eagleton) najčešće nosi. Ne manje i da se *odupre zaboravu* ("zarazi") koji *prijeti njegovoj nevelikoj kulturnoj i etničkoj zajednici*.⁵⁵ Uostalom, uloga je pisca (*pogotovo u vremenima konfuznim i dramatičnim*) da *ljude i njihove poteze razumijemo, a ne da im sudimo, jer književnost nije pragmatika, nego ili jest ili nije umjetničko djelo*.⁵⁶

A Fabrijeva književnost to jest!

7) Iako je riječ o događajima o kojima ne postoji istina povijesne znanosti i čiju težinu još zamagljuju različiti pogledi i pomanjkanje povijesne distance,

⁵² Mirjana Gross, "Memorija i historija" u: *Republika*, LXIII/2007., br. 4, str. 34 i dalje.

⁵³ Zima s pravom ističe da *s mitom kao određujućim elementom kolektivne svijesti koriste se izdašno i ideologija i književnost: prva da bi svela svijet na svoje pragmatički provjerljive obrasce, druga da bi u njemu naslutila izvor moguće utopije*. Usp. Z. Zima, "Vatra sadašnjosti, pepeo prošlosti", pogovor u knjizi: *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb 1990., str. 247.

⁵⁴ Paul Ricoeur, "Preplitanje historije i fikcije" u: *Quorum*, 4/1990., str. 236-247.

⁵⁵ Josip Pavičić, "Pjevaj dalje, Fabriol!" u: *Vjesnik*, 52 (1991), 2. IV. 1991., str. 15.

⁵⁶ Nedjeljko Fabio, "Veliki eksodus (1945-1956) i književnost" u: *Eseji II*, Profil International, Zagreb 2007., str. 419.

na njihove izazove Fabio nije mogao ostati ravnodušan. Kao pisac izražene odgovornosti za svoju i sudbinu naroda, svjestan je da se pred zlom – a povijest je prepuna sadržaja koji to zlo (jalovost, smrt...) argumentiraju i dokumentiraju – ne smije šutjeti. U slojevima povijesti, kako one daleke tako i one bliske našem vremenu, (pro)nalazio je sadržaje i sudbine na koje se književnost – koja se (od)uvijek bavi ljudskom dramom i nesrećom – nije mogla oglušiti. Efemernim pojavama, patetici, mitomaniji, neprevladanim strastima i obmanama povijesnoga govora Fabio je suprotstavio snagu *autentične dokumentarnosti*. Naime, dograđujući fikciju govorom dokumenata – citata, natuknica, povijesnih dokumenata, književnih pisama, znanstvenih tekstova i komentara, zapisa i sl., u tekst ugrađenih kroz različite tehnike i postupke montaže, kolaža, grafički drukčije istaknute i odijeljene dijelove i sl. – Fabio je bitno bogatio i proširivao prostor i mogućnosti svojih pripovijedaka. Fabrijev pripovjedač često sumnja u snagu i mogućnosti fikcije da izrazi težinu vremena i sudbina u njemu, uvjeren da je bez govora dokumenata/argumenata pripovijedanje jalovo i neobvezno. Međutim, njegova dokumentarnost nije dostatna da sama izrazi težinu poruka i iskustava koje posreduje. Zato, kako bi proširio njezin govor, Fabio *stvarnost povijesti* svojih priča proširuje elementima fantastike/fantazmagorije (*Paklenski dominikanac*), pseudopovijesti (*Kukavica*), bajkovitosti i mita (*Sloboda, Odiljam se*), groteskom (*Pismo krvnika...*; *Zaraza; Brada; Prilaz izazovu; Posljednja večera...*).

U pripovijetkama s nacionalnom tematikom, koje su predmet našega interesa, stvarnost povijesti dograđena je na različite načine. U "Nagradi" je autentična povijesna građa fermentirana fikcijom u svrhu potenciranja teze o ponovljivosti povijesnoga zla, zbog kojega i valja pričati; u "Sedamdeset i drugoj" polje stvarnoga – prostorno i vremenski jasno prepoznatljivoga – proširuju elementi fantastike i fantazmagorije (glasovi, slike). Potirući granice između vremena, onoga stvarnoga i onoga fantastičnoga, Fabio proširuje horizont mogućega i pokazuje kako povijest – koja je zlo i ludilo – dopire do našega vremena. Od ludila povijesti stoga poludi i njegov junak, baš kao što su, *od iskustva ludila povijesti onijemjeli zaslužni Hrvati, koji su i sami činili tu povijest* (...).

U "Grifonu..." se zlu iz mitskih daljina pridružuje zlo što ga naše vrijeme nosi kao svoj teret. Oblici toga zla imaju svoje korijenje u aktualnoj zbilji oprostornoj Domovinskim ratom; uza zločine što ih u ime viših nacionalnih interesa i pod zaštitom državnoga zakonodavstva čine neodgovorni pojedinci (i) s blagoslovom političkih elita, Fabrijev pripovjedač – ujedno i prevareni pojedinac – apostrofira tajkunstvo, farizejstvo, kriminal..., kao zlo učinjeno protiv vlastitoga naroda. Ne libeći se takvim pojmovima ocrtati našu političku zbilju, kao odgovor suprotstavlja snagu savjesti i ljudsko dostojanstvo, a kao svjedoka *cijelu jednu prevarenu zemlju*. I dodajmo, umjesto zaključka, svoju književnost kao dokaz i umjetničko svjedočanstvo da se pred zlom povijesti, bez obzira kako se ono

zvalo i u ime kojih je interesa počinjeno, ne smije zatvarati oči te snagu svoje književnosti, koliko god (pre)često sumnjao u moć *kutije olovnih slova*, kao ogledalo u kojemu se to zlo zrcali i pred kojim se ne smije – šutjeti!

LITERATURA

- Betizza, Enzo, *Egzil*, Marjan tisak, Split, 2004.
- Biletić, Boris Domagoj, *Oko Učke, hrvatskoistarske teme*, Dom i svijet, Zagreb, 2007.
- Fabrio, Nedjeljko, *Triameron*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 2002.
- Fabrio, Nedjeljko, *Vježbanje života*, Globus i Otokar Keršovani, Zagreb, 1986.
- Fabrio, Nedjeljko, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1989.
- Fabrio, Nedjeljko, *Koncert za pero i život*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.
- Fabrio, Nedjeljko, *Eseji I*, Profil International, Zagreb, 2007.
- Fabrio, Nedjeljko, *Eseji II*, Profil International, Zagreb, 2007.
- Fabrio, Nedjeljko, *Izabrane pripovijetke*, GZH, Zagreb, 1990.
- Fabrio, Nedjeljko, *Pripovijetke*, Profil International, Zagreb, 2007.
- Fabrio, Nedjeljko, *Ruža vjetrova*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2003.
- Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007. (priredio Branimir Donat)
- Nemec, Krešimir, *Mogućnosti tumačenja*, HSN, Zagreb, 2000.
- Talijanska uprava na hrvatskom prostoru i egzodus Hrvata (1918.-1943.)*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2002. (uredio Marino Manin)
- Visković, Velimir, *Umijeće pripovijedanja*, Znanje, Zagreb, 2000.
- Zima, Zdravko, *Noćna strana uma*, Mladost, Zagreb, 1990.

SUMMARY

Ivan Bošković

NATIONAL HISTORY IN NEDJELJKO FABRIO'S SHORT STORIES

The narrative opus of Nedjeljko Fabrio contains several short stories that deal with national history: Nagrada (Reward), Sedamdeset i druga (Seventy Second) and Grifon ili kasni noćni gost (Griffin or the Late Night Guest). In them he talks about events on which the historical science has not reached a consensus and whose importance is still clouded by opposing views and lack of historical distance. Since a pure documentary approach was not enough for him to express the messages and experiences he mediates, Fabrio extended the 'reality of history' of his stories by including elements of fantasy/phantasmagoria, pseudohistory, fairy tales, myths, and grotesque. In Nagrada the authentic historical events are enriched and fermented by fantasy with the purpose of emphasising a thesis on the possibility of repetition of historical evil; in Sedamdeset i druga the domain of real – that is spatially and temporally recognisable – is extended by elements of fantasy and phantasmagoria; in Grifon ..., the evil from the depths of myth is joined by the evil from present time that has its roots in our reality of Croatian war for independence.

Key words:

Nedjeljko Fabrio, national history, pseudohistory, myth, phantasmagoria.

JULIJANA MATANOVIĆ

Filozofski fakultet, Zagreb

JE LI LUCIJAN STIGAO U TRST?

Pregledni članak

Književno stvaralaštvo klasika Nedjeljka Fabrija jedan je od najboljih primjera složenosti "autorskoga poetičkog vrta". Posvećujući se odabranim temama – ulazeći u dubinu njihovih sadržaja proučavanjem arhivske "velike" i "male" građe, ali i prisjećanjem na dodirne točke povijesti i vlastite biografije, Nedjeljko Fabrio izgradio je opus u kojem se jasno mogu uočiti komunikacijske poveznice prvo pojedinih djela, a poslije i Djela u cjelini.

Fabrijevi romani, prema našem čitanju, svoju recepcijsku puninu mogu doživjeti isključivo onda kada se u tumačenje uključi i autorovo, dramsko, esejističko i "kraće" pripovjedačko iskustvo.

Obljetničarski govor "čitanja u kontekstu" posvećen je analizama i prožimanju triju tekstova; pripovijesti Riječka elegija (1977.), romanu Vježbanje života (1985.) i esejju Veliki eksodus /1945-1956/ i književnost (1988.; 2006.).

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabrio, povijest, biografija, Riječka elegija, Vježbanje života, Veliki eksodus /1945-1956/ i književnost.

Rijetko kada stručna priopćenja započinju ispovjednim tonom. Naglašeno ja redovito izaziva, kod strukovnih slušatelja i čitatelja, sumnju, pita se o pri-stranosti, priziva razgovore o književno-znanstvenoj objektivnosti. Vjerojatno da zbog takvih spoznaja i nisam imala hrabrosti prijaviti referat pod naslovom *Zašto volim Fabrija*. Jer, *Zašto volim Fabrija* moglo je proći kao rodendanska čestitka, ali ne i kao tema ispisana na pozivnici, i to u društvu naslova izlaganja velikih znanstvenih imena. Međutim, osobna vjera da iza moje stručne aparature i uvida u književnopovijesne činjenice pritajeno živi nešto terminološki neodredivo, a ipak – u svom nastojanju da svaku moju interpretaciju oboji osjećajnošću – toliko odlučno, nagovara me da prekršim žanr pravoga



znanstvenoga priopćenja i da u trenutku svečane obljetnice jednoga velikoga hrvatskoga prozaika, a na samom početku govora o njegovu stvaralaštvu, priznam kako mi je Fabrijev opus jedan od najdražih pa ću stoga svoje čitanje graditi baš na tom temelju. Obljetnice, pogotovo one koje se upriličuju u gradu koji je, oku nevidljivima ali izuzetno važnim nitima, isprepleten s biografijom pisca slavjenika, možda su jedina prigoda u kojoj štovatelji i zaljubljenici mogu ostati dosljedni, iskreni i predani.

Moram, osim svoga priznanja ljubavi upućenoj djelu jednoga pisca, upozoriti i na sljedeće: Fabrijevi naslovi, kako dramski tako i prozni i esejistički, pripadaju onom pismu na čijoj interpretaciji mogu ponuditi odgovore na dva, za mene najznačajnija, pitanja pravoga čitanja. Prvo se čini posvema školskim i glasi najjednostavnije moguće: *Kako prići opusu jednoga pisca?* Drugo, pak, izlazi iz iskustva osobe koja gledištem osposobljena čitatelja tumači nečije djelo, ali u isto vrijeme je, svojim spisateljskim radom, izložena tumačenju drugih. Pitanje je i posljedica tvrdnji književnih povjesničara kako njih ne zanima što pisac o svemu misli, a za ovu bi prigodu glasilo: *Čime se izboriti za pravo pisca da se u konačnoj književnoj povijesnoj ocjeni njegova djela čuje i njegov autorski glas; preciznije Bismo li u svojim analizama Fabrijevih romana o povijesti promislili i o rečenicama koje je sam Nedjeljko Fabio izgovorio o radu na građi pri pisanju, primjerice, Vježbanja života?*

Kako prići opusu jednoga pisca – čitanje poetičkoga vrta¹

U vrijeme površna čitanja, i u prostoru u kojem su književne ocjene napisane prije nego što je djelo i objavljeno, i dalje ću uporno i strpljivo braniti svoju tezu kako čitatelj od struke – da bi ušao u sve slojeve novoobjelodanjenoga književnoga teksta – mora poznavati naslove koji su mu, iz pera istog autora, prethodili. Četrdeset godina stvaralaštva Nedjeljka Fabrika primjer je pravoga, originalnoga poetičkoga vrta ispunjenoga krugovima: krug drama, krug pripovijedaka, krug eseja, krug romana međusobno povezanih jasnim komunikacijskim nitima. Krug, kao oblik, kao znak, kao imenicu koja sugerira ponovljivost, preuzimam od samoga Fabrika jer riječ je o, kao što je svima poznato, autorovu pogledu na povijest. U svakom krugu začetak je novoga. A svaki se on, iznova, doima poput *puzzlea*. Namjerno spominjem igru i pridružujem je Fabrijevoj igri domina (roman *Vježbanje života*), igri *Čovječe ne ljuti*

¹ Godine 2007. nakladnička kuća Profil (Zagreb) dovršila je objavljivanje *Izabranih djela Nedjeljka Fabrika* (urednik Velimir Visković). Druga knjiga autorovih eseja (iz travnja 2007.) okončana je mojim pogovorom naslovljenim *Čitam te, Lucijane* (str. 431–542). U analizi provodim svoje viđenje Fabrijeva djela kao posebnoga, bogatoga poetičkoga vrta. U ovom radu pozivam se i koristim neke dijelove spomenutoga teksta.

se (drama *Kralj je pospan*), *teatrinu* (roman *Triameron*), junacima crtanih filmova (pripovijetka *Riječka elegija*) i bajci *Trnoružica* (priča *Zaraza*).

Poetika kruga, ponavljam, uspostavlja se nad cjelokupnim djelom (ovdje ćemo to naznačiti kratkim zapisom o dramama). Međutim za oslikavanje svoga pristupa posegnut ću, ukoliko, samo prema nekim primjerima: romanima s posebnim akcentom stavljenim na roman *Smrt Vronskog* koji se dosad redovito čitao izvan *Duologije*, a kasnije i *Trilogije* (prijedlog je novoga čitanja krug nazvan *četiri u jednom*); potom trima pripovijetkama (*Nagrada, Sedamdeset i druga, Grifon i kasni noćni gost*) koje izdvojene iz kruga svoga žanra čine samostalnu sliku, i na kraju posegnut ćemo za tekstovima različita genološkoga određenja (*Riječka elegija, Vježbanje života i Veliki eksodus – 1945–1956 i književnost*) kako bismo podvukli sjedinjujuća mjesta poetičkih karika i dodatno naglasili isprepletenost i povezanost.

Da bih pojasnila svoj doživljaj *sabranog djela* kao kruga iscrtanoga manjim krugovima, podsjetit ću samo nakratko na osnovni ton dramskih tekstova nastajalih između 1967. i 1978. godine. Neovisno bili oni opisani kao povijesne drame ili drame o suvremenosti pokazuju neka stalna, zajednička mjesta, propituju pitanja vlasti, pitanje povijesti, oslabljivanje velikoga povijesnoga junaka i tematiziranje položaja umjetnika u skućenijem prostoru. U posljednjoj se drami likovi hvataju u završni krug. U tom se krugu spajaju svi tematski sklopovi. *Ples ludila, jalovosti i smrti* kako će, već je naglašeno, o povijesti Fabio govoriti u svojim romanima – a govorio je i u esejima i pripovijetkama – čitatelja podsjeća i na vrtnju bolesnih hrvatskih velikana s kraja Nehajevljeva romana *Vuci*.²

Likovi drama u kolo su uvukli i pojedine naslove domaće dramske tradicije. Dok se vrtnja odvija, obnavlja se i komunikacija Fabrijeva *Kristofa Kolumba* s Krležinim (obojica žele ploviti prema Naprijed), i mirakula *Čujete li...?* s Vojnovičevim *Ekvinocijem*. Negdje sa strane stoje još nenapisane, ili samo neobjavljene pripovijetke i nenapisani Fabrijevi romani, gledaju dramski ples i pamte pokrete koje će preuzeti i proglasiti ih svojim. Literarnost i bogatstvo rečenice poželjete će svi i posvojiti Vlačićevu tvrdnju (*Reformatori*; "A ništa nije što kroz riječ ne prođe"). Svidjet će im se i Vlačićev samoopis: *Ja nisam došao*

² U eseju "Milutin Cihlar Nehajev i ars musicae" (poglavlje Krug oko Milutina Cihlara Nehajeva u: *Knjiga eseja I, Izabrana djela, Profil, 2007.*). Nedjeljko Fabio zapisuje: *Jednako tako ostaje mo bez odgovora na pitanje Je li Nehajev, tijekom rada na svom remek-djelu "Vuci" (1928) poznao Buchnerova, odnosno Bergova (tada također en vogue)! Wozzecka? Naime, završetak romana "Vuci" napadno podsjeća na finale Wozzecka: u našeg autora dva se dječčića, na mjestu tragedije, bezazleno, "uhvate u kolo, hopsaju i pjevaju: "Miš mi je polje popasel, popasel (...); u njemačkoga, odnosno austrijskoga autora pak Marijino nezakonito dijete, također na poprištu tragedije, bezazleno, jaši svoga drvenoga konjiča – i hopsa (str. 190).*

pobijediti pod svaku cijenu, nego izdržati, ja sam Hrvat i iz toga će osiguravati svoje pravo na govor i svoje pravo na pisanje. Tema nacionalne strpljivosti odredit će poslije i važne likove Fabrijevih romana. Strpljivost će kroz godine koje budu, poslije dramskoga kola, dolazile polako prelaziti u razočarenje. No, nikada neće nestati onih koji su sa strane gledali prkos i žar kojim se u vrtnju uključio Baldo Lupetina (*Reformatori*). Mali kojima će u proznom diskursu biti dodijeljena uloga slabih junaka povijesti upamtit će rečenicu Admiralovu: *Dok sam svjedok, ne mogu biti poražen* i u Fabrijeve će pripovijetke i romane ušetati sa svojim privatnim pismima, naslijeđenim pričama i obiteljskim fotografijama. Budući da će od dramskih plesača preuzeti i njihovu sumnju u vrijeme (Mimmo iz drame *Meštar govori: Pedeset i druge, pedeset i treće, ne sjecam se više...*) i čitatelje će, kroz gledašte svoga pripovjednoga povjerenika, obavijestiti kako oni žive u međuvremenu velikih političkih odluka i povijesnih bitaka. I da uostalom, u prostorima vječne ponovljivosti, nije važno kada se nešto dogodilo. Međuvrijeme je sve, čak i vrijeme krize u kojoj nastaju djela o krizi. Carlu, planiranom za roman *Vježbanje života*, svidjet će se Sarovo spominjanje djeda i jedrenjaka pa će se i sam šesnaest godina poslije plašiti parobroda i napretka koji ne donosi ništa dobra. Mitološka bića romana *Smrt Vronskog* zadivljeno će upijati svaku Nunculinu rečenicu znajući da će recepcija štiva u kojem će se pojaviti 1994. imati sudbinu sličnu sudbini *Svinja*. Iz istoga će razloga govoriti o suvremenosti. Onoj koja odlazi. I u jednom trenutku, baš kao i u *Magnificatu*, nenapisani će se pridružiti kolu i proširiti površinu nad kojom će i dalje, samo krupnijim slovima, pisati *ludilo, jalovost i smrt*.

Romani – krug naslovljen četiri u jednom

Viđenje Fabrijevih romana kao romanesknoga kruga, po formuli *četiri u jednom*, temeljit ću na kratkoj analizi romana *Smrt Vronskog*. Činim to zbog toga što sve interpretacije autorovih romana predlažu, izravno ili kao podrazumijevajuće, dva bloka: na jednoj je trilogija (*Duologija* koju su do 2002. godine činile *Vježbanje života* i *Berenikina kosa*) s pridruženim joj nastavkom (*Triameron*), a na drugoj, sasvim neovisnoj, roman o ratu naslovljen *Smrt Vronskog*. Postavlja se pitanje: Kojim tematskim i strukturalnim momentima *Vronskoga* osiguravam pravo na njegovu izravnu uključenost u *Trilogiju*?

Kada se u vrijeme izlaska prvih tekstova ratnodomovinske tematike postavilo pitanje tko će napisati prvi naš roman te tematike, bilo je za očekivati da će na ratnu zbilju među prvima odgovoriti Nedjeljko Fabio. Odgovor na pitanje *Zbog čega?* mora nas vratiti u prostore Fabrijeva dotadašnjega pripovjedaštva (neodvojivost je već naslućena). Tragajući prije za svjedocima događaja

na stranicama starih novina, a novine jesu, kao što znamo, najprecizniji čuvar obavijesti i njima se usustavitelji povijesti uvijek vraćaju, neovisno o kojoj je reinterpetaciji već riječ, Fabio je proživljavajući sada i sam vrijeme koje ispisuje ozbiljne stranice koje će biti među najprelistavanijima u budućnosti, i svjestan upravo te činjenice, napisao roman koji se po načinu svoje izgradnje gotovo nimalo ne razlikuje od *Duologije*. Već i sam naslov dan u intertekstualnoj citatnoj igri, prepletanje triju žanrovskih slojeva, pripovjedačev razgovor s glavnim likom i njegovo izravno komuniciranje s čitateljem, te unošenje dokumenata (poznatih suvremenom recipijentu), postupci su kroz koje nakon podsjećanja na *Vježbanje života* i *Berenikinu kosu* prepoznamo Fabria. Kao prilog svojoj tezi o potrebi situiranja i proučavanja svih Fabrijevih tekstova u njegovu vlastitu autorskom poetičkom vrtu upozoravam na tri Fabrijeva članka: *Pismo prijatelju hrvatskom pripovjedaču* (1993.); *Što je nama povijest?* (1994.); *Nas zanima tek jedno; svjedočiti* (1994.).

Na samom početku teksta *Što je nama povijest?* dobit ćemo potvrdu vlastitih čitateljskih interpretacija Fabrijeva odnosa prema povijesti. Stav pripovjedača koji organizira priče *Duologije* identičan je stavu tjelesnog autora. Oprimjerujem to prvim rečenicama: *Povijest je posljednja od velikih čovjekovih tlapnja. Stari narodi vidjeli su u njoj učiteljicu života, ali u njezinu mudrost, u njezinu učinkovitost kad je posrijedi pravednost prema kojoj zlo biva tobože kažnjeno, a dobro izlazi tobože pobjednikom – više nitko od nas, koji smo do grla u njoj, ne vjeruje. Naprotiv, koji su davno zaboravili na nju, ti je još uvijek od vremena do vremena izvode u promenađnu šetnju, zakičeni starim odličjima i izbljedjelim barjacima koji više nikome ništa ne znače. Ali za nas povijest je bila i povijest jest još uvijek jalovost, i ludilo, i smrt.*³ Tekst završava zabrinutim pitanjem pisca, intelektualca⁴ i građanina: *Bismo li shvatili povijest još i kao iluziju, uz dosadašnju jalovost, ludilo i smrt, da se nije dogodila inicijalna tragedija u Borovom selu?*⁵ Na pitanje treba odgovoriti netko tko zna što povijest jest. Poslije toga otvara se još teži upit: *Kako reagirati na zbilju koja je u svojoj zloj sadašnjosti istovremeno i povijest sama?* Tekst *Pismo prijatelju hrvatskom pripovjedaču* otkriva i sugerira, u formi naputka drugomu, način na koji se treba u prostoru teksta pohraniti zbilja posvjedočena vlastitim očima. Savjet drugomu ujedno je i zadaća postavljena sebi, ujedno je i slutnja mogućih sla-

³ Nedjeljko Fabio, "Što je nama povijest" u: *Koncert za pero i život*, Zagreb 1997., str. 25.

⁴ Tekst *Nas zanima tek jedno; svjedočiti* predstavlja Fabrijev govor izrečen na otvaranju 18. zagrebačkih književnih razgovora, 16. prosinca 1994. Nedjeljko Fabio u to je vrijeme predsjednik Društva hrvatskih književnika i svoj pozdravni govor završava ovako: ... jer nakon Hrvatske i Bosne i Hercegovine, nakon debakla klovnova iz OUN-a i NATO-a i KESS-a e di tutti quanti in compagna bella nas zanima tek jedno; svjedočiti o onome što nam se dogodilo... (*Koncert za pero i život*, str. 179)

⁵ Isto, str. 27.

bosti: *Ti, ja, ma tko od nas pripovjedača, pod teretom smo saznanja da je o sada pa ubuduće naša jedina obveza umjetnički fiksirati rečeni rat. Iako je taj rat u biti svojoj crno-bijeli, stranice koje ćemo jednoga dana ponuditi u obliku hrvatskoga "rata i mira" ili "zvijezda i plugova" ne smiju biti crno-bijele.*⁶ Zgodnom dosjetkom slanja Vronskoga na ratište u Srbiju, autor naznačava čitatelju da je on kao autor pronašao *sretno rješenje*. Podnaslov romana *Deveti dio Ane Karenjine Lava Nikolajeviča Tolstoja (Romanzetto alla russa)* omogućit će mu neupadanje u zamku (crno-bijelu) o kojoj je govorio kolegi pripovjedaču u *Pismu*. Roman započinje mnogoznačnom rečenicom: *Vlak, ljeskav i tih, mrmlija se na mjesecini*. Putovanje vlakom, upoznavanje u vlaku, dolazak i odlazak vlakom stalne su slike, podsjećam, Fabrijeve *Duologije*. I ponovljivost povijesti također. Ako se u vlaku nalazi Vronski, može li se u tom još nešto osim izvrsno pogodne citanosti, pročitati? Putovanje je Tolstojeva lika nastavljeno. Dolly će, pri kraju romana *Ana Karenjina*, nudeći djecu *krastavcima i medom* reći da Vronski putuje u Srbiju i time će otpočeti značajan razgovor o ruskom *dobrovoljačkom pokretu* u korist Srbije u ratu s Turcima 1876.⁷ Tolstoj daje naslutiti da Vronski putuje u smrt. U nju ide vlakom, da bi njome okončao Anin slučaj na željezničkom kolodvoru.⁸ U tom je vlaku i u *Devetom poglavlju* (Fabrijevu romanu) nakon stotinu i toliko godina. Odlazi u neki drugi rat, ali rat na istim prostorima. Povijesno ludilo u vrtnji. Samo su vlakovi nešto brži i ugodniji te šapuću laži o napretku. Inkorporiranje dokumenata, pisanje godišna slovima,⁹ tvrdnje da je povijest jalovost, ludost, smrt, isticanje važnosti slabih dokumenata (privatna pisma), sve su to postupci i rješenja koja podsjećaju na *Vježbanje života* i *Berenikinu kosu* i koja, uostalom, daju Fabriju pravo na govor u žanru *romana o ratu*. Uvođenjem mitološkoga sloja, točnije likova iz svijeta slavenske mitologije, Fabio uspijeva donekle i ponuditi objašnjenje neobjašnjivosti porijekla zla na prostorima u koje je priča smještena, a svoje nedoumice i nelagodu izjednačava s nedoumicama i nelagodama svoga lika: *Stoji grof Aleksej Kirilovič Vronski pred Vukovarom, a stojim ja nad Vronskim; on čedo rata, ja drugi njegov otac; on kao uklet pred Vukovarom tjedan dva, ja*

⁶ Nedjeljko Fabio, "Pismo prijatelju hrvatskom pripovjedaču" u: *Koncert za pero i život*, Zagreb 1997., str. 164.

⁷ Usp. tekst Aleksandra Flakera "O legitimnosti Fabrijeva postupka" u: *Riječ, slika, grad*, biblioteka Forum, Razred za književnost HAZU, Zagreb 1995.

⁸ Aleksandar Flaker navodi da je *Anom Karenjinom* otvoreno doba ruske željezničke proze. Iznosi i manje poznat stav Dostojevskoga vezan za odlazanje ruskih dobrovoljaca u Srbiju. Dok Tolstoj izvrgava poruzi odlazak u pomoć braći, Dostojevski je već 1876. u "Piščevu dnevniku" naglašavao potrebu ruske ratne opcije ne samo radi pomoći *pravoslavnoj slavenskoj braći* nego i radi konačnoga cilja – podizanja križa na Aji Sofiji (Flaker, str. 196).

⁹ *A tamo gone se oblaci, vijaju vjetri i pljušte kiše s prijelaza jeseni u zimu, iz tisuću i devet stotina i devedeset i prve u tisuću i devet stotina i dvadeset i drugu...* (*Smrt Vronskog*, Profil, Zagreb 2005., str. 94).

*na ukletu ovom mjestu na papiru mjesec dva.*¹⁰ Ostavši dakle vjeran svom načinu pripovijedanja i suočen sa zbiljom u kojoj se povijest crta možda čak i puno surovije negoli ona koju je upoznavao listajući tisak i pripremajući se za pisanje prvih romana, ugrađujući dokumente na način na koji je to činio u *Duologiji*, Fabio je ostvarivši pravo na govor i kroz svoju pripovjednu praksu, napisao *roman o ratu* u kojem će maksimalno moguće smanjiti vidljivost gledišta svoga tjelesnoga jastva, ali u kojem će i sam odgovoriti *na koji se način to može učiniti (... sve do dana kada će jedan hrvatski pripovjedač, u zimskoj tišini svoje sobe, kad svi mi budemo već davno mrtvi i zaboravljeni, redak po redak pisati o tebi i o nama. Pazi, trebat će mu to pismo za roman.*¹¹). Prisjetimo se ovdje rečenica iz romana *Vježbanje života*. Opisujući proslavu u hrvatskoj gimnaziji, onu u kojoj Jovanin recitira, a tu među, profesorima, nepomično, u propisanom crnom odijelu, sjedi i jedan golobradi mladac: *Janez Trdina, profesor grčkoga i hrvatskoga jezika, Slovenac. Zločinac, jer uvečer, na papirićima, bilježi dnevne utiske, gadan običaj po vlast. Taj se vlastitom rukom pisani zločin otkriva kasno, tek po smrti bilješkara ili tek po smrti vlasti (u koju je bilješkar, svake večeri, ubrizgavao svoj nevidljivi otrov prosudbe)*¹² *na mjesta gdje oni poživaju.*

Za razliku od mnogih drugih koji nisu propitivali učinak povijesti na našim prostorima, Fabio je bio svjestan da se zbilja mora umjetnički zalediti. Kritika je *Vronskog* primila odvojeno od prethodećih mu romana, izvan poetičkoga vrta naglasili bismo, da je zaboravila na koji je način Fabio prije komunicirao s dokumentom, kao da nikada prije nije primijetila ponovljivost rečenice *o povijesti kao ludilu, jalovosti i smrti*¹³, rečenice koju i Vronski, u Fabrijevoj obradi, ispisuje u oproštajnom pismu svojoj majci. Uostalom i u pojavi romana *Smrt Vronskog* i u podnaslovu *Deveti dio Ane Karenjine* većina je kritičara prepoznavala samo manirisitičku ili postmodernističku citatnu dosjetku, ali nitko se nije pažljivije upitao što se skriva iza toga što Vronski putuje i poslije toliko godina, što se ukrcava za Srbiju sto i koliko godina prije nego što se iskrcao u Vukovaru u tu mutnu i tešku jesen 1991. godine. Nije li već samim početkom, motivom vlaka kojemu je vjeran u svakom romanu (u *Vježbanju* njime jedni u Rijeku dolaze, a na kraju drugi iz nje odlaze; u *Berenikinom kosi* njih se dvoje, sudbonosno različitih podrijetla, u njemu upoznaju),

¹⁰ Nedjeljko Fabio, *Smrt Vronskog*, Zagreb 1994., str. 63.

¹¹ Isto, str. 89.

¹² Nedjeljko Fabio, *Vježbanje života*, Zagreb 1985., str. 77.

¹³ Spomenuta se rečenica prvi put pojavljuje u 6. poglavlju Fabrijeva romana *Vježbanje života*: *U gradu će ostati još osam godina. Kao privatni učitelj jezika. Koji vjeruje u ludost nade da postoji mogućnost pravljena povijesti koja ne bi bila to. Ali svako ljudsko htijenje započinje bezazlenom sličicom a završava ludilom. Ponekad i terorom. tako se jedino piše povijest (Vježbanje života, Zagreb 1985., str. 77).*

naznačio da je i u *Vronskom* on ostao onaj isti pisac i da je mogućnost *ukrcavanja-iskrcavanja* u trajanju od preko stoljeća samo dokaz da se u povijesti ništa ne mijenja, da se sve samo ponavlja i da u izreku *Povijest je učiteljica života* na ovim prostorima više nitko nema pravo vjerovati. A ako se o nekakvoj učiteljici već i govori, onda tu njezinu poučiteljsku zadaću može preuzeti samo i jedino umjetnost. Lucijanova učiteljica klavira s kraja *Berenikine kose* žrtva je povijesti i politike odigrane na pozornici na kojoj su je začeli njezini preci. Svojim životom, nalik životima njezinih bližnjih, ona ne može svjedočiti napredak, ali može naučiti kako se glazbom blaže, uvijek slične, rane. I zbog toga Lucijan, skupa sa svojim autorom, nadahnut umjetnošću, može seliti iz romana u roman te preživljavati stoljeća noseći uvijek isto ime i ne izlazeći njime, u bilo kojem vremenu, iz mode. Recepcija romana *Smrt Vronskog*, napisanoga i objavljenoga u vremenu dok je surova zbilja još uvijek trajala, morala je – samo pretpostavljam (možda i zbog toga da mogu do kraja uspješno ustrajavati na konceptu poetičkoga vrta) – oneraspoložiti autora.¹⁴ Više zbog toga što u *Vronskom* nisu vidjeli dosadašnjeg autora nego zbog slabo održivih teza o potrebi *odstojanosti* teme.

Na istom tragu osobnih slutnji nastavljam dalje i čitam roman *Triameron* (nastavak *Duologije*) kao autorov odgovor na recepciju *Smrti Vronskog* (novi prilog tezi u povezanosti romana). Književna je kritika, spomenuto je, s poprilično rezerve primila *Smrt Vronskog*. Zamjerala je autoru neskriveni pripovjedački glas, olako spominjala crno-bijelu tehniku pred kojom je, vidjeli smo, i sam autor osjećao nelagodu, tvrdila kako je na priču o ratu potrebno gledati s vremenskim odmakom. Možda se danas Fabio s nekim od tih stavova slaže. Ali samo zbog toga što se i sam osjeća prevarenim, samo zbog toga što je poput svoga junaka Andreja (*Triameron*) vjerovao u blistavu čistoću poteza naroda kojem i sam pripada i koji je početkom 90-ih, to ipak ne prešućujemo, postao žrtvom. Kako me brojna mjesta *Triameron*a nagovaraju da ih čitam kao autorovu repliku kritici koja je prežestoko ocjenjivala *Vronskog*, ali i politici (možda je još važnije) koja je, kao svaka do sada, i onda kad smo njezinim čelnicima dječjački vjerovali, bila mutna i potamnjena, ta mi se dva romana čine neodvojivima, a istovremeno naslonjena na *Duologiju*. Izdvojiti ću nekoliko, po mom sudu, polemičkih mjesta. Poći ću od lika Alfreda. On je za razliku

¹⁴ U razgovoru pod naslovom *Beletristika kao intelektualna odgovornost* (razgovor vodio Zlatko Vidačković, Vijenac, 23. siječnja 2003.) na upit i romanu *Smrt Vronskog* kaže: *Bio sam samozatajan i zapravo glup kad sam neko vrijeme vjerovao isključivo u preuveličane i meni uporno sugerirane mane toga djela, kad se nisam osvrtao i na kritičarsku stranu koja je u "Smrti Vronskog" prepoznala maksimalno antiratno ali koncilijantno djelo. Pročitajte zajedno sa mnom završnu rečenicu o suncu "koje se rada u svoj svojoj veličanstvenosti, ljekovito, novo, mlado sunce, otkupiteljsko i pravično, kome uzgor zajedno sa Vronskim sve stremi. Što hoće ovdje reći autorovi pridjev "otkupiteljsko" i "pravično"? Eto, to je moj moralni stav, to je moralni stav za koji se moja literatura bori i kad govori o zločinu.*

od samoga Fabrija (ako u usporedbi probijemo granice prema zbiljskom svijetu), odustao od slikanja u velikim i značajnim vremenima. Dotad je sličio na svoga tvorca. Baš kao i on, nikada nije slikao velikane, značajne povijesne događaje, kao što i Fabio nije pisao romane o velikim povijesnim junacima. A i u sudbonosnim godinama s kojima je dijelio svoju biografiju, on je i dalje sve promatrao sa strane, sa zida i polica izložbe *Historizam u Hrvatskoj*. Ne podsjećaju li njegove rečenice upućene Toniji na citirani odlomak Fabrijeva pisma prijatelju pripovjedaču? *Znam - govori Toniji - da Vam pričam sve same nevažnosti. Oprostite. Ali svaka je ljudska drama unižena nevažnostima... Kao da je kome stalo do moje bolesti. Ali mora biti stalo meni koji bježi od povijesti, svakome kome je do obraza. Zato nisam slikao ni udarnike onda, ni hrvatske kraljeve, kardinale, svece i kvisinge sada. Moji slikarski profesori gazili su Vrbas i Bisticu, to su i slikali. Ja sam za njih jedan okrutnik i politički izdajnik, iako sam uvjeren da su oni radili onako također iz uvjerenja, po svojoj savjesti. Baš kao i ovi koji danas slikaju stoljeće sedmo. I što ćemo sad? Umjesto u kolektivnoj sreći, ja živim po svojoj savjesti.*¹⁵

Osluškujući svoju savjest, Fabio je napisao roman *Smrt Vronskog*, roman u kojemu se dokumentima proglašavaju privatna pisma vukovarskih ranjenika, a ne govor predsjednika. On, za razliku od Alfreda koji je odustao, ne odustaje (svjestan je da mora ostati riječ pravednika), ali ponovno odabire poziciju slaboga. Ipak, na neki će način naći i opravdanje za Alfredova profesora Detonija koji je svoje talente nakratko zaledio i krenuo u slikanje Bitaka, uz napomenu: Fabio će podržati potrebu odgovora umjetnika u sudbinskim vremenima, ali neće i način na koji je to profesor Akademije činio. Prenesemo li to na slučaj Fabio u vrijeme *Domovinskoga rata*, onda ponovno odgovaramo podsjećanjem na *Pismo*. Želimo tematizirati zbilju, pretvoriti je u riječ da bismo je mogli mi, a ne neki drugi, ponuditi na pamćenje. I pri tom ćemo sve na razini postupka učiniti da ne napišemo, pojednostavljeno rečeno, partizanski roman. Stoga su itekako važne rečenice kojih se prisjeća Alfred. Ne mogu se oteti dojmima da neke od njih nije i sam Fabio želio izgovoriti kritičarima romana *Smrt Vronskog*. Jer profesor govori sljedeće: *Kad te zatrpa neprijateljska granata, kao mene, htjet ćete o tome, Božića ti, ostaviti svjedočanstvo.*¹⁶ I nastavlja: *Ti, Alfrede, kažeš da je to socijalistički realizam. Molim. Ali da ja tebe nešto upitam: je li tema, je li motiv, svejedno, onaj jedini i glavni krivac za ono što vi danas zovete kurvinska političnost u umjetnosti, koja da se svima vama gadi? Je li, pitam? Pitam sve vas! A tebi, Alfrede, kažem: motiv Nazora starca na konju, tema tifusara ili crtež kredom Pogreb u zoru ili Murtičev Zadar iz devet stotina i pedesete, crteži Šumagini, pa to nije isto što i onaj zadovoljni dim iz so-*

¹⁵ N. Fabio, *Triameron*, Profil, Zagreb 2005., str. 72.

¹⁶ Isto, str. 66.

cijalističkoga tvorničkog dimnjaka ili, molim, u nijemstvu nacional-socijalizma tema atlete! Usrani partizanski slikar na još usranijoj Neretvi s načičkanim četnicima uokolo kao božićnim kuglicama vizualni je bilježnik povijesti, jer kao slikar hoće da je on odmah i individuum koji se nameće kao metjerska avangarda, kao usavršitelj slikarske tehnike, a ne kao masa, a ne kao kolektiv koji slika! 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?¹⁷ U toj potrazi za likovima iza kojih se skriva autor *Smrti Vronskog*, u potrazi za gledištima iza kojih staje da bi i sam opravdao svoju autorsku poziciju iz godine 1994. i rekao kritici ono što im nije uspio ili nije želio reći, ne smije se zaboraviti ni lik Ecija, Andrejeva oca. Fabrio u trenutku kada piše *Vronskog* vjeruje, kao i mi svi, u svijetle i isključivo takve tonove našega vodstva. Ecije, pred bolesničkim krevetom svoga sina, progovara o hrvatskoj politici tih godina, o svim njezinim pogreškama. Želi na taj način opravdati svoj odlazak iz zemlje i ispovjediti razloge zbog kojih je i fizički napustio obitelj. On iznosi sve ono što svi mi nismo znali, jer smo vjerovali kao i Andrej, kao i Fabrio u trenutku kad je smišljao priču svoga ratnoga romana, da naši dečki na ratište odlaze pjevušeći melodije po našem ukusu i da je savjest velikih slična našoj. Ecije, koji je i sam žrtva povijesti i poteza svojih predaka, u Švedsku odlazi s Jakčevim portretom *Maršala*. Skida ga sa zida u trenutku kada je saznao za smrt svoga sina i kad je shvatio da se ratu nije moglo pobjeći, neovisno koliko smo se kilometara udaljili od crte bojišnice i koliko je vremena prošlo od posljednjega ispucavanja višecijevnoga raketnoga bacača. Nije slučajno što mu je djed Menego kao dječaku poklonio *teatrin*. I kolikogod tražili autorski glas skriven u odjeći njegovih likova, najbliže ćemo biti u trenutku kad nas potezi najmlađega Grimanija iz priče podsjetite na Fabrijeve odluke izvan priče. Andrej zna da mora krenuti, kao što Fabrio zna da mora pripovijedati i opisivati. Obojica međutim, nemaju dovoljno potrebnih informacija da bi poslije svega i sami svojim odlukama bili zadovoljni. U to sam bila sigurna i prije nego što sam pročitala završne rečenice *Triemerona*: *Adieu, Andrej. To ja govorim tebi, a ne tvoj otac. U ovoj knjizi o očevima i o sinovima, o nevjestama i o njihovoj djeci, ti si moje dijete, Andrej, Andrej, ti si ja, iako si od mene mlađi tridesetak godina. Tvoje polje naivnosti bilo je i moje, tvoji prostori političke nade bili su i moji, tvoje dubine vjere bile su i moje, Andrej! Je li mene čuješ? Moraš me moći čuti jer ti si moja krv i moje suze i moja smrt.*¹⁸

U *Triemeronu* na mnogim mjestima probija razočarenje umjetnika koji je, u nedostatku informacija, stvari vidio drukčijim očima (naglašena Ecijeva ispovijed, iskazana u nizanju loših trenutaka vladajuće politike to potvrđuje) i

¹⁷ Isto, str. 66.

¹⁸ Isto, str. 351.

zbog toga i takvoga viđenja krenuo u romaneskno zaledivanje zbilje (pisanje romana *Smrt Vronskog*). A i u novoj zbilji, kao i u onoj od prije stotinu godina ponavljaju se ista pitanja. Junakinja *Triemerona* neprestano će propitivati *Je li to za nas dobro ili može biti nije?* A isto je pitanje, osjećajući kako joj povijest grubi kožu, postavljala i Jožičeva Tonka (*Vježbanje života*). I nju je mučilo samo jedno: *Je li to dobro ili zlo nas?* Sjećajući se junakinje prva Fabrijeva romana i upućujući na istost, i sama zatvaram priču o *četiri u jednom*; o četiri naslova među kojima vlada prijateljstvo i sklad; sklad među riječima, tamo gdje jedino – jer su nam prostori uvijek istom mukom preplavljeni – može.

Krugovi unutar pripovijedaka

Kroz tri priče o povijesti mogla bi se pratiti i sama nacionalna povijest u tri njezina najvažnija vremenska perioda (*Nagrada* – kraj 40-ih, vrijeme poslije Drugoga svj. rata; *Sedamdeset i druga* – gušenje Proljeća; *Grifon i kasni noćni gost* – Domovinski rat)¹⁹. Prva je naslovljena *Nagrada*²⁰. Početna rečenica te novele ne samo da odgovara na pitanje *o kakvim je vremenima riječ?* nego je i sažetak priče u cjelini: *Kratko i proživljeno: bila su to za nas neugodna vremena. Sluteći da bi čitatelj mogao ipak postaviti pitanje kada je to bilo, jer ni on ne želi povjerovati da je moglo biti bilo kada, autor, kroz pripovjedača u prvom licu, odmah nastavlja (kao da je čuo neizgovoreni komentar o vremenu priče): Ne, rata... Glavni junak imenom baš Nacio (Ne zna se eto više ni da li je Nacio bio Hrvat ili Talijan ili možda nešto između, "pol tića pol miša". Govorio je malo, najviše pio, no vazda bio trijezan. I ispraćao optante, nezamjenjivo, čeznutljivo i sitno izazivački) odlučuje pobjeći "prijeko", u Italiju, postati jedan od onih koji su odlazili preko, s onu stranu naših proslava i limenih glazbi, odlazili tiho, brzo, no uporno i stalno, valjda u strahu da bi mogli ostati, da bi se moglo zadržati. Amo. Otplovio je na splavi. Priča ima pravo na sretan završetak jer je amo za Nacia uspjelo postati tamo: Dva dana potom javio je talijanski radio kako je nagrada, jednom davno utemeljena za moreplovca koji je na najjednostavniji način preplovio Jadran, napokon uručena. U tekst su upleteni i komentari o vlasti koja poslije rata daje svoja tumačenja hrvatske povijesti. Kroz njih se može iščitati autorova nevjerica u vjerodostojnost takva govora [...učili smo o tome da su nam vlastiti tamo neki bivši kraljevi i banovi bili svi odreda lopuže, prodane dušice, da su živjeli uglavnom na grbači radnog naroda, pa smo*

¹⁹ Prvom i trećom pričom vladaju zakoni realističnosti, drugoj su elementi realističnosti povod, ali se priča *otima* u smjeru čudesnoga. Fabrijevo prozno pismo rijetko je žanrovski čisto.

²⁰ Tekst je prvi put objavljen u časopisu "Kolo" 1971., potom u knjizi *Lavlja usta* (Zagreb 1978.). Priča je spominjana i kao začetak autorovih romana. To čini i sam autor u eseju "Veliki eksodus (1945–1956) i književnost" (*Knjiga eseja*, II).

znali pitati da li ćemo kasnije vršiti računske operacije rimskim brojevima, dok je samo poneki od nas (bolje stojećih pohadao vjeronauk)]. Iz nje se rađa potreba da se kroz književni opis ponudi viđenje te iste povijesti očima svjedoka (podsjećamo na prvu rečenicu u kojoj se o vremenima govori kao našima i proživljenima). O tom treba govoriti onima koji su mladi od nas. Duboko je u pričama pohranjena suptilna angažiranost. Uostalom sam je čin koji progovara o politici i povijesti neminovno uključuje. Fabio to čini i priznaje na poseban način. U trenutku kada prijede na događaje vezane uz Nacija i njegovu neobičnost, a nakon što je uvodno dao pojašnjenja neugodnih vremena, zapisuje vrlo važnu rečenicu: *Otuda bi zapravo valjalo početi, da nije mladih koji o svemu ovome dosad kazanom baš ništa ne znaju*. Pripovijedanje o povijesti, zaključujemo, daje i poseban diktat strukturi građe koja će se prelići u tekst; usmjerava njezin raspored, a sve zbog toga da bi se među recipijentima našli i oni idealni čitatelji, mladi koji se iz svega, i po mogućnosti na vrijeme, trebaju uputiti u povijesnu ponovljivost. Ne više iz nje učiti, nego se s njom što ranije suočiti.

Vrijeme odvijanja druge priče još je preciznije određeno. Dano je u samom naslovu (*Sedamdeset i druga*), a pojašnjeno prvom rečenicom: *Nema još ni tri mjeseca otkako je raspršeno "hrvatsko proljeće": njegove ptice pjevice leže u zatvorima ili su, pritajiv se u zahodima međunarodnih vlakova, otrpnhule u inozemstvo*. Poslije uspostavljene dijagnoze, naslućujemo da će se priča pozabaviti onima koji su došli na upražnjena mjesta (*A gdje nema ptica, kaže ruska narodna, i guzica je slavuj!*). Kako vrag – uvjeren je vlast – nikada ne spava, odabrani drugovi moraju otvoriti oči (sjesti i bdjeti). Budno oko pravovjerna načitan mladića iz obitelji ličkih Srba, ulazi u prostorije Matice hrvatske. Odabrana ustanova unosi dodatna značenja, čitatelji svojim povijesnim iskustvom i pamćenjem šire ponudeno semantičko polje (sami su u stanju vratiti imena i prezimena stvarnih zbiljskih ličnosti na ispražnjene Matičine stolice). Okružen poviješću, a nakon i u povijesti, mladić (smjestivši se za stolom Kukuljevića Sakcinskoga) počinje brkati vrijeme (vrijeme i ne postoji). Pred njega izlaze povijesne osobe i slike. Cijeli bi se tekst mogao čitati na tragu čudesnoga, ali samo u slučaju da smo zanemarili rečenicu ispisanu u prvom, od ukupno osam dijelova pripovijetke, onu na kojoj počiva autorov prozni interes i koja predstavlja najprecizniju definiciju povijesti: *Danas još samo naivan čovjek kaže: ah, blago narodu koji ih je rodio!, jer ja naivan čovjek od Boga rođena budala koja ne zna da je Povijest ludilo, jalovost i smrt*. Umjesto rečenice *Mladić je ličkoga porijekla poludio*, stoji *Bio je otpušten iz službe*. Naglasak na čudesnosti blijeđi i zbog činjenice da u posljednjem dijelu priča iz pripovijedanja o njemu, uvlači i svjedoka njegova postojanja. Rečenica *Vidao sam ga još neko vrijeme gdje na Dolcu prodaje svetačke slike, oleografije iz prošloga stoljeća s motivima iz narodne povijesti*, priskrblijuje *Sedamdeset i drugoj* elemente rea-

lističnosti. Mladićevo ludilo rezultat je ludila povijesti kojom upravljaju povjerenici uvijek otvorenih očiju i čistih ušiju. Popis roba koju mladić nudi na Dolcu završava *Posljednjom večerom*. Biblijska scena i Fabrijeva priča stapaju se pod istim naslovom.

Treća priča naslovljena *Grifon i kasni noćni gost* tematizira nedavnu povijest, Domovinski rat. Za razliku od prethodne čije prve rečenice otkrivaju vrijeme priče (iako će se ono poslije pokazati nevažnim i ponavljajućim), *Grifon* započinje progovaranjem o vražjem zemljopisu koji u sebe uvijek usisava povijest (junaku će se vrlo uskoro po glavi početi vrzati priča o kmetu Simanu). Ludilu, jalovosti i smrti kao nečemu i *ovdje, i iznova, i uvijek (To se dogodilo usred posljednjega rata na Balkanu... Nisu se ovdje mijenjali ni čovjek, ni priroda, ni samo Bog, Gospodin...)* pridružuje se ludilo. Rat je, časni brat čuva samostan (ponovno bliskost sa Šoljanom), noću upada maskirani ratnik koji bježi pred neprijateljem. Čini to baš u trenutku dok na ekranu teče informacija kojom se čitatelj uvjerava u vjerodostojnost onoga o čemu se govori, i uz pomoć koje može točno odrediti vrijeme pripovijedanja (*S ekrana u to dođe vijest da su u Banjoj Luci minirane džamija Arnaudija i džamija Ferhat-pašina*). Dvojica muškaraca nepovjerljivih jedan prema drugom ipak si ispovijedaju svoje živote. Njihove priče dovode nas do zaključka (kakvima se krune Fabrijevi romani) da se s naših predaka na nas sve prenosi i da naše danas zbog toga postaje istovjetno sa strašnim svijetom povijesti u doba mladosti i sazrijevanja predaka. Priča je, okusom, najbliža *Triameronu* (i datiraju iz istih godina). Da bi se moglo razumjeti *njih sada*, potrebno je barem nešto reći o biologijama obitelji iz kojih dolaze. U priči časnoga brata vide se razlike očeva i sinovljeva svjetonazora, što izrazito podsjeća na oca Ecija i sina Andreja u spomenutom romanu (*Kada sam mu bio rekao da ću upisati teologiju odbrusio mi je da sam se svrstao protiv svih uvjerenja njegove mladosti. A ona su poštena i čista jer da tako misli sva sirotinja svijeta i našega grada*). *Grifon i kasni noćni gost* upisuje i razočarenje kakvo će se prepoznavati u gledištu pripovjedača *Triameronu* (*Ispovjedio sam ti se maloprije kao prevareni kršćanin. Rekao sam ti to. A sada te hoću pitati kao prevareni Hrvat. Kaži mi iz kojega su to hrvatskoga mraka iznikli naši ratni zločinci i ratni profiteri, tajkuni, gavrani biblijski, podlaci? Farizeji i ubojice?*). Odgovor: *Varijante, godine*, samo je još jedna mogućnost definicije povijesti na vražjem zemljopisu. Otvoreni je kraj teksta naznaka odustajanja, muka i povijesne nedovršenosti koju svatko okončava upisivanjem činjenica vlastita stvarna, ili izmišljena života. Ili samo krug koji žuri u društvo veće narativne cjeline, krug iskovan iz iste, samo manje količine materijala.

Pripovijetka – roman – esej

Poslije oslikavanja krugova unutar jedne vrste prijedimo i na međusobnu komunikaciju generički različitih tekstova. Njome ćemo dobiti odgovor i na naše drugo, uvodno postavljeno pitanje (*Čime se izboriti za pravo pisca da se u konačnoj književno povijesnoj ocjeni njegova djela čuje i njegov autorski glas, ili Bismo li u svojim analizama Fabrijevih romana o povijesti promislili i o rečenicama koje je sam Nedjeljko Fabio izgovorio o radu na građi pri pisanju, primjerice, Vježbanja života*). U razgovoru će triju skladnih sugovornika sudjelovati pripovijetka *Riječka elegija* (1977.), roman *Vježbanje života* (1985.) i esej *Veliki eksodus (1945-1956) i književnost* (1988., 2006.). Tekst pripovijetke i romana potpuno su ovisni jedno o drugom. Samo se kronologija njihova objelodanjivanja razilazi s kronologijom tematskih nizova. Prisjetimo se završne scene *Vježbanja života*. Vlak je otišao prema Italiji. Emilija je u vlaku, Lucijan je ostao na riječkom kolodvoru. Prva rečenica *Riječke elegije* glasi: *Na tršćanskom kolodvoru vlak u odlasku za Rijeku kasni*.²¹ Lucijan je, lijepimo dva teksta jedan uz drugi, došao za Emilijom, i to možda nakon samo šest mjeseci (*Vježbanje* završava u kasnu jesen, a *Riječka elegija* započinje kasnim proljećem). Osim njihova ulančavanja, spomenimo i zajednička mjesta unutar tih dviju priča. Njezin će otac i u Trstu (*Riječka elegija*) za njega reći isto ono što će reći i u *Vježbanju života: Maledetto Dalmata*, dakle točno ono što je govorio dok su još živjeli u Rijeci. U obje se proze spominje i sinjora Lucija koja daje satove klavira, što priče dodatno veže s romanom *Berenikina kosa*, dok dijelovi *Riječke elegije* u kojima se opisuju pripreme za odlazak podsjećaju na priču *Nagrada*, objavljenu šest godina prije *Elegije*. Ali, ako podsjećaju na *Nagradu*, onda upućuju, dodatno, i na *Vježbanje života* (bijeg preko granice).²² Moglo bi se sad spomenuti još mnogo veznih mjesta, primjerice i ono kada pripovjedač u *Riječkoj elegiji* kaže *Oklijevam*, a mi čitatelji čujemo muku Vronskog koji stoji nad Vukovarom dok je njegov pisac, u isto to vrijeme, zakočen nad bjelinom papira. Tematske povezanosti nisu jedini, i presudni, prilog tezi naslovljenoj *Fabrijev poetički vrt*. Poznata je činjenica da Nedjeljko Fabio, iz teksta u tekst, propituje vlastiti pripovjedački postupak i ponavlja rečenice kojima će brižno podvlačiti osobno viđenje povijesti. *Riječka elegija* inzistira na opravdanosti uporabe imenica *tjeskoba* i *priča* te glagola *pripovijedati*. Na dvadesetak kartica čak će se četiri puta ponoviti rečenica *Na tršćanskom kolodvoru vlak u odlasku za Rijeku kasni*. Isto toliko ćemo puta pročitati i *Tjeskoba koja je ovo pripovijedanje pokrenula*. Središnja, temeljna rečenica Fabrijevih romana, pa tako i

²¹ "Riječka elegija" u: *Pripovijetke*, "Izabrana djela Nedjeljka Fabrija", Profil, Zagreb 2007., str. 153.

²² O tom sam pisala u pogovoru "Izabranim djelima Nedjeljka Fabrija", Profil, Zagreb 2007. (*Eseji*, II).

Vježbanja života, je ona, rečeno je i ponavljano, o povijesti kao *jalovosti, ludilu i smrti*. Citirajmo sada, a da bismo esej uveli u isti tematski krug, i prvu rečenicu eseja *Veliki eksodus (1945-1956) i književnost: Ako povijest nije drugo nego jalovost, ludilo i smrt tada razdoblje četiriju eksodusa Talijana (ali i Hrvata i Slovenaca) iz Istre, Rijeke, sjevernih jadranskih otoka i iz Dalmacije, što se nižu tijekom petnaest godina (1941-1956), to najdojmljivije eksplicira*²³...Dojmljivo ekspliciranje pojedinačnih žrtava tih događaja, tematizirano je u *Vježbanju života*. Autor će se i u eseju, baš kao i u romanu, istom težinom argumenata, pozivati i na svjedočenje sudionika, i na znanstvenu građu, i na literaturu, ali što je najvažnije – i uz pitanje poetičkoga vrta i uz pitanje autorova prava na govor o vlastitu tekstu – oprimjerujući povijesnu temu referirat će se i na svoj literarni tekst. Donosimo svih pet mjesta (Nedjeljko Fabio tri se puta poziva na roman *Vježbanje života*, jedanput na roman *Berenikina kosa* i jedanput na priču *Nagrada*): *Neka baš na ovom mjestu bude dopušten ulomak iz vlastita romana Vježbanje života, jer beletrizira što je bilo rečeno historiografski*...²⁴; *O vrlo tvrdim uvjetima pod kojima se pak smije iz Rijeke odseliti u Italiju 1945. godine govorim u 20. poglavlju romana Vježbanje života*²⁵; *O tome kao očevidac govorim u 27. poglavlju romana Vježbanje života, dočim Krsto Špoljar u romanu Mirno podneblje (1960) evocira jugoslavenske demonstracije u Bujama i u Kopru*²⁶; *Takav je i junak mojega romana Berenikina kosa Hrvat Ivan Matej Gorma koji, bježeći pred čamcem u Italiju, nailazi na patrolni jugoslavenski brod i, umirući u vodi, dovikuje ljudima na brodu da su izdajice*²⁷; *O čovjeku koji je u Italiju prebjegao kupališnom sandolinom, pripovijedam u Nagradi, jednoj od novela u knjizi Lavlja usta (1977.)*.²⁸

Nas ne zanima što pisac kaže, Može on o svom djelu govoriti što želi, samo su neki od nekih komentara što ih potpisuju književni kritičari i povjesničari. *Ima li pisac, doista, pravo govoriti o svom djelu?* Pitanje zvuči naivno, zanese-njački i čak nepotrebno, kao jedno od onih u čijem će se odgovoru svi složiti pa ga stoga i nije bilo potrebno postavljati. Pripadam onoj manjini koja je uvjerena da jedan mali prostor, u konačnoj slici o nekom piscu, mora biti ostavljen i za nekoliko rečenica autorskoga glasa, pogotovo onda kada se taj autor i sam potvrdio govoreći o drugima (Prije nego što je objavio prvi roman, Fabio se bavio proučavanjem povijesnoga romana te je napisao i naj-

²³ "Veliki eksodus (1945-1956) i književnost" u: *Eseji* II, "Izabrana djela Nedjeljka Fabrija", Profil, Zagreb 2007., str. 393.

²⁴ Isto, str. 397.

²⁵ Isto, str. 403.

²⁶ Isto, str. 415.

²⁷ Isto, str. 414.

²⁸ Isto, str. 416.

važniju studiju o romanu *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva, onu bez koje je svako tumačenje toga velikoga romana nepotpuno; znanstveno je proučavao historiografsku građu koju će koristiti u vlastitim romanima, pisao je o veza- ma glazbe i književnosti...). Nakon što imamo uvid u esej *Veliki eksodus (1945-1956) i književnost* tek tada možemo interpretaciju *Vježbanja* voditi i u drugom, usuđujem se reći ispravnijem, smjeru. Autorova rečenica *O tome kao očevidac govorim u Vježbanju života*, nije obična rečenica. Ona, idemo malo dalje, može u dosadašnji čvrsti termin romana o povijesti ubaciti i neke sekundarne žanrovske nijanse (govorim kao očevidac, govorim i o sebi). Fabio nas je mnogim svojim esejima poučio da je osposobljen, i znanjem i emocijama, interpretirati žanr blizak žanru svojih romana. Njegovi su eseji itekako važni književnim povjesničarima. U njih se, ne izostavljamo ni tu karakteristiku, upisuje pripovjedač. Sve je prožeto interpretativnom strašću, upravo onim za čim vape i njegovi autorski tekstovi, koji iz jednoga kruga sele u drugi, a pri tom ostaju dosljedni i pouzdani, trudeći se barem malo opomenuti svijet *ludosti, jalovosti i smrti*.

Brzozjavnu rođendansku čestitku našem slavljenu šaljem na adresu Organizatora ovoga skupa. Možda je na njoj nekada živio i jedan od Fabrijevih likova, ili je o tom samo sanjao. Na papiru, što ću ga za nekoliko minuta predati službenici pošte na zagrebačkoj Trešnjevci, zapisujem sljedeće: *Volim Fabriju. Stop. Uvjerena sam da sam pravo na ljubav prema njegovim djelima ostvarila. Stop. Nagovaram i druge čitatelje da prihvate čitanje u modelu poetičkog vrta. Stop. I da pažljivo slušaju Fabriju kad govori o drugim piscima. Stop. I da budu još koncentriraniji kad govori o svojim djelima. Stop.*

SUMMARY

Julijana Matanović

HAS LUCIAN ARRIVED IN TRIESTE?

Literary work of Nedjeljko Fabio is one of the best examples of the complexity of an authorial poetic garden. By dedicating himself to chosen topics – going into their depths by studying archival materials of both great and lesser importance, but also by remembering the points of contact between history and his own biography, Nedjeljko Fabio has created an opus in which communicative connections, first between individual works, and later his entire works can be seen clearly.

Fabio's novels, according to our reading, can be truly understood only when the author's playwriting, essay and short story writing experience is included into interpretation.

The anniversary speech about reading within context is dedicated to the analyses and interfusion of three texts; the short story Riječka elegija (Rijeka elegy) (1977.), the novel Vježbanje života (Practising of Life) (1985.) and the essay Veliki eksodus /1945-1956/ i književnost (The Great Exodus /1945-1956/ and Literature) (1988.; 2006.).

Key words:

Nedjeljko Fabio, history, biography, Riječka elegija, Vježbanje života, Veliki eksodus /1945-1956/ i književnost.

BORIS DOMAGOJ BILETIĆ

Gradska knjižnica "Matija Vlačić Ilirik", Rovinj

VJEŽBANJE BOLJEGA ŽIVOTA
Podudarnost predmetno-tematske razine romanā
Bolji život* Fulvija Tomizze i *Vježbanje života
Nedjeljka Fabrija

Stručni članak

Radom se ustvrđuje podudarnost predmetno-tematske razine romanā Bolji život Fulvija Tomizze i Vježbanje života Nedjeljka Fabrija u kontekstu još uvijek moćne i neprevladane hipoteke mentalnih granica sjevernojadranskog areala.

Ključne riječi:
hrvatska književnost u Istri i Rijeci, talijanska književnost u Istri i Trstu, (sjeverno)jadranska tematika, eksodus, pograničje, književnost i povijest, književnost i politika.

I. Ovom ćemo se prigodom ograničiti na esejistički svedenu, znači reduciranu parabolu, tj. na dva amblematska i možda ponajbolja ili barem najizazovnija naslova dvojice pisaca, Nedjeljka Fabrija i Fulvija Tomizze. Od predmetno-tematske do poetičko-strukturalne razine, na sebi svojstven način – literarno transponirajući te autorski individualizirajući specifičnu građu određene društveno-povijesne stvarnosti – iz pozicije upućena i znatiželjna čitatelja, autori komplementarno tematiziraju istarsku odnosno sjevernojadransku kako 'prošlostnu' pa dijelom i političku tako, posredno, i svekoliku suvremenu istovrsnu problematiku. Riječ je o kraju stalnih i živih, katkad i neuralgičnih i naizgled teško shvatljivih i još teže jasno odredivih civilizacijskih, kulturnih, etničkih, jezičnih, kao i osobnih te inih doticaja i prožimanja, sukoba i napetosti, u svakom slučaju uvjetovanosti i isprepletenosti koje na poslijetku sežu do najčovjekomjernijih, najizazovnijih i najosjetljivijih odnosa, onih obiteljskih i intimnih, što pečatom jedinstvenosti i neponovljivosti obilježuju i određuju svaku ljudsku sudbinu.



Zašto, najkraće rečeno, upravo Tomizzin *Bolji život* (*La miglior vita*) i Fabrijevo *Vježbanje života* (*Esercitazione alla vita*, kako je naslov knjige u nas preveden samo za potrebe tekuće periodike)? Naime, iako nam talijanistika nije struka, s jedne strane Tomizzin roman – nastao u životno i stvaralački najzrelijemu i kvalitativno vrlo plodnomu piščevu razdoblju, kada su mnoge i ne baš lake bitke već bile za njim, pa i mogući recepcijski šumovi već bijahu ublaženi i razborito utihnuli te time otvorili puteve razumijevanju i prihvaćanju drugoga i drukčijega, sve ako i srodnoga i uljudbeno bliskoga – dakle, djelo nastalo u razmjerno mirnijim i staloženijim okolnostima, držimo vrhunec njegova stvaralaštva, i to ne samo u kontekstu istarske tematike koju je ovaj Istranin opsesivno i temeljito književnički obrađivao i sustavno promicao podigavši jedan kraj i sudbine njegovih ljudi kao temu do univerzalnoga. Slično je i s Fabrijevim *Vježbanjem života*, važnim i rijetko uspješnim romansijerskim ostvarajem suvremene hrvatske književnosti, odnosno prvim dijelom njegove neformalne *Jadranske trilogije* (ili duologije u tri dijela!) koja još sadrži jednako uspio roman *Berenikina kosa* preveden i na talijanski (*La chioma di Berenice*, Hefti ed., Milano 1995.; prev. Silvio Ferrari) te roman *Triameron* (NZ Matica hrvatske, Zagreb 2002.). Dapače, *Vježbanje života* u komparaciji s *Boljim životom*, ovdje doista uopćeno govoreći i ne ulazeći u specijalističku analizu, u poetičkom smislu smatramo zahtjevnije zamišljenim i složenije realiziranim proznim pothvatom. Nadalje, riječ je o piscima europski relevantnih opusa, također i o spisateljima kojih poetološka bit potiče višejezičnu i prekograničnu komunikaciju, ali, kao u slučaju svih trajnih književnih vrijednosti, kulturološka se vrijednost njihova djela čak ni inicijalno ne iscrpljuje u kakvim regionalno-regionalističkim ili strogo omeđenim pokrajinskim okvirima nekakve polutanske kulturne klime zrakoprazna bastardnoga prostora, koja klima ne bi ozbiljno uzimala u obzir konkretan prostor u konkretnom vremenu, kako sinkronijski tako bogme i dijakronijski. Istra, ma što god tko o njoj govorio, ni u kom smislu nije ni bastardan niti polutanski etnički ili kulturološki prostor. Stoga ne možemo prihvatiti, pa i kad je najdobronamjernije rabljen, u biti svojoj doista ignorantski pojam, nevjerojatnu sintagmu *mondo slavo*, što u talijanskih autora tobože *nonšalantno* označava najbliži im strani svijet na njihovim istočnim granicama – znači onaj hrvatski i/ili slovenski!

I bez obzira bila posrijedi upravo Istra, ili Trst, odnosno Rijeka, pa i Dalmacija, dakle areal jadranski, u kojem se u većoj ili manjoj mjeri, ali zacijelo intenzivno, osjeća rubna situacija, prisuće granice i pograničnoga ili prekograničnoga u doslovnom ili donekle apartnoga i graničnoga u metaforičkom smislu, pa mjestimice i u pogledu mentaliteta, svakako pak u smislu intenzivnih (u oba smjera, nauštrb hrvatske kulture, na žalost ne i jednako snažnih niti jednako motiviranih) kulturoloških interferenca – pa i onkraj svih partikularnih vizija i vizura, relativizirajući na trenutak okulare, pozicije i motrišta

– osobito se novija i recentna povijest što se već odigrala, s mnogim protagonistima-precima i okrutno poigrala na ovim prostorima slavensko-romanskoga, poimence talijansko-hrvatskoga (na samom sjeverozapadu i slovenskoga) susretišta, a naramak je obostranih iskustava donekle zajednički, u međuvremenu postavši što bremenom velike povijesti, što teško zaliječivim teretom na duši tolikih naraštaja. Mislimo da Fabrijevo i Tomizzino djelo, knjige što ih ovdje razmatramo u jednoj od njihovih dimenzija, otvaraju putove mogućim rješenjima mnogih tegoba i tjeskoba, pokazujući ponovno staru istinu da je kultura, umjetnost posebice, ono polje u kojem se komunikacija s drugim i drukčijim mahom ostvaruje na poseban, temeljitiji i čistiji, otvoreniji i odgovorniji, konačno i hrabriji način. Potonja tvrdnja osobito je valjana i aktualna u usporedbi s onim što čine službene historiografije i slične discipline. U tom smislu potkrjepom može poslužiti i recepcijski zahtjevan i dosjetljivo strukturiran roman *Riva i družici* čiji je autor Milan Rakovac, često namjerice zanemarujući (i estetsku) činjenicu da je *manje katkad više*, otvorena srca i duše hrli ususret drugomu i drukčijemu, ali ne stranomu i ne(s)poznatomu, posipljući se metaforičkim pepelom kolektivna grijeha koji, dakako, nije počinio, naime grijeha naših starijih; takva gesta uvijek očekuje sugovornika i odjek, plodnosnu i gradbenu jeku koju ćemo, čitamo li pažljivo, bez obzira na moguće rezerve i interpretacije, naći na stranicama Tomizzinih djela, poglavito u *Boljem životu* što ga je naš pisac svojedobno i preveo. Štoviše, i Rakovčevo bi djelo valjalo promotriti u svjetlu potpunije inačice naše teme.

II. Vraćajući se *paralelnom slalomu* kada je riječ o pokušaju što sažetije, a prigodne raščlambe komplementarnosti predmetno-tematske razine dviju knjiga dvojice autora, jednoga hrvatskoga i jednoga talijanskoga, što bi jednako bila nimalo laka poredbena zadaća odnosno posao talijanske i hrvatske komparatistike, jednim sintetičkim pregledom glavnih silnica i smjernica zbivanja najprije ćemo pogledati što donosi fabularno-sižejna okosnica odnosno birani motivski svijet ovih romana. Usput, njihovi autori – tko eksplicite (poput Tomizze /rodom iz Juricani kod Materade u sjeverozapadnoj Istri/, što je zanimljivo u slučaju istaknuta kreativca i intelektualca, ali ne i kao nekakva sveprimjenjivija receptura za bolje (u)poznavanje stanovitih istarskih posebnosti), tko pak implicite (poput Fabrija) – u sebi nosi određenu dihotomiju, dapače rekli bismo bogatstvo podrijetla i kulture, kako vlastite tako i onoga drugoga, bliskoga i srodnoga, no ujedno i drukčijega. Primjerice, Fabio (Splićanin rodom, Riječanin u doba intelektualna i duhovna sazrijevanja i formacije, te Zagrepčanin sadašnjim boravištem, no i djelovanjem i mjestom potpune afirmacije na nacionalnoj pa i međunarodnoj razini) vrstan je poznavatelj, dapače ljubitelj talijanske književnosti i kulture, analitičar (podsjećam ovim povodom samo na njegove *Apeninske eseje*; naročito na opsežnu i značajnu njegovu studiju “Tršćanska književnost i slavenski jug” iz knjige *Štavljenje št*

va – tu se posebno iscrpno pa i polemički poticajno osvrnuo i na Tomičino dotadašnje stvaralaštvo), prevoditelj, odličan govornik bliskoga i dragoga mu jezika, možda i daleke mješovite obiteljske tradicije... Ona opća već *poštapalica* o Tomizzinoj (opet!?) slavenskoj krvi, odnosno podrijetlu, a talijanskoj kulturi, po našem mišljenju stvar je pojedinačne sudbine i izbora, a nipošto, ponavljamo, nekakva moguća *receptura* istarskoga suživota. Kad je pak o stanovitim napetostima i, možda tek jednosmjernim, polemičnim tonovima između ove dvojice velikih pisaca riječ, naša intervencija ne bi bila potpuna ni otvorena ako ne bismo podsjetili na Fabrijevo "Otvoreno pismo Fulviju Tomizzi" (*Vjesnik*, 1991.; isto u knjizi *Koncert za pero i život*, Zagreb 1997.) izazvano jednim Tomičinim intervjuom torinskoj *La Stampi* početkom Domovinskoga rata. No to je već stvar književne povijesti, drugih i drukčijih književnokritičkih preokupacija i interesa; osim toga, rekli bismo, *audiatur et altera pars...*

II.a. *Boljim životom* (I. izd. 1977.) Tomizza se na najuvjerljiviji i najbolji mogući način potvrđuje umješnim pripovjedačem pretežito klasične realističke fakture, piscem koji znade uvjerljivo pripovijedati u tradicionalnom smislu toga pojma i za koga pisati roman zapravo znači ispričati priču, stav danas unekoliko arhaičan i varljivo zastario, naime u eri supostojanja tolikih poetika i svih mogućih *-izama*, kada razumljivost, logičnost i tečnost priče nije i najvažnija teorijsko-kritička preporuka, pa se, barem u suvremenih europskih pisaca, često i najprije čita rasulo govora koje izaziva rasap smisla i ideje. Tek uvjetno i dijelom možemo prihvatiti stav Claudija Magrisa koji, točno detektirajući vrijednosti kojima Tomizza obogaćuje tršćansku romansijersku i uopće pripovjedačku baštinu, o ovom romanu govori kao o *epopeji s granice*, pretjerano pak naglašavajući epsko i ruralno-rustikalno, ako dobro čitamo, u Tomizze kao nekakav antipod tzv. građanske književnosti toga grada, zanemarijući pak nekoliko narativnih tijekova deskripcije, koje autor *Boljeg života* vješto vodi od početka do kraja djela, psihologizirajući, ali ne i tipizirajući kako na individualnoj, tako i na kolektivnoj razini.

Bolji je život, dakako, onkraj ili negdje drugdje, bolji je život možda jedino moguć nakon tvarnoga života, gdje i literatura, temeljena i na dokumentu ili autobiografskom, odnosno sadržavajući različite kombinacije suodnosa zbilje i fikcije, ne može dalje od kanona kršćanske eshatologije. Rečena velika povijest kao rijeka nosi male sudbine, naplavljuje ih te ponovno ih povlači za sobom u duboke virove neizvjesnosti, odlazaka i dolazaka, eksodusa, nastajanja i nestajanja, ljubavi i mržnje, razumijevanja nepoznatoga i nerazumijevanja vlastitoga, sve na povijesnoj potki i takovrsnoj panorami najmarkantnijih povijesnih etapa i zbivanja lokaliziranih u mikro svijetu najistočnijega romanskoga i najzapadnijega slavenskoga izbojka kao referencijalne točke dodira dviju prastarih europskih ekumena, izbojka koji postaje svemirom što, daka-

ko, *umire smrću svakoga čovjeka* – riječju, tematizirano je područje turbulentno, neprispodobivo, jedinstveno. Piščev *alter ego* (smijemo li ga uvjetno nazvati i sveznajućim pripovjedačem?) piše drhtavom rukom, postaje kroničarem spomenuta svijeta, zavičaja uvijek na vjetrometini, u opsegom nesrazmjernim i u tom kontrapunktu vrlo učinkovitim poglavljima piše o *onomu što je vidio i doživio* odnosno dnevnički o *onom što je zabilježio posljednjih godina*. Crkvenjak Martin Kružić, maštovitom transpozicijom i vještom konstrukcijom, biva nepristranim bilježnikom i svjedokom tolikih naraštaja.

Prije kraćega fabularnoga ekskursa, evo jedne dragocjene misli o jeziku proze mladoga Tomizze u njegovu romanu *Materada*, iz pera Paola Milana (*L'Espresso*, 1961.): ... u njegovu slučaju ostvaren je osobit učinak, jer otkrivamo da iza njegova talijanskog, tu i tamo, nije neko narječje nego upravo drugi jezik, hrvatski. Fabio pak o toj činjenici, dakle o ograničenim, no ipak živim i razmjerno čestim jezičnim, dapače mjesnim govornim referencama i nužnim kontaminacijama u Tomizze imade posve jasan kritički stav s kojim je moguće složiti se u smislu da Tomizza doista nije ciljano koristio hrvatske riječi u naglašeno specifične stilske svrhe, dakle da bi eventualno postigao stilematičko bogatstvo izraza. Prije će biti da je takva praksa u njegovu rukopisu sredstvo, sa svrhom stvaranja opće atmosfere i koliko-toliko autentična, izvorna ozračja jezično i narodnosno mješovite sredine. No, istodobno, Fabio će 1970-ih zapisati: *Ako itko, i to s punim pravom, može ponijeti naslov najcjelovitijega predstavnika naše nazočnosti u današnjici ne samo tršćanske, nego i uopće talijanske književnosti, onda je to nedvojbeno pisatelj Fulvio Tomizza.*

Martin Crusich, dakle, piše dnevnik, bilježi i prisjeća se mnogih događaja u maloj župi, zbivanja koja obasižu i premošćuju gotovo čitavo stoljeće – od konca XIX. stoljeća do početka 1975. To je ujedno i raspon njegova života, od rana djetinjstva do pred smrt. Za crkvenjakova života sedam je župnika služilo u crkvenjakovoj župi, okvirno i čitamo sedam priča *male* i *velike* povijesti najužega zavičaja koje su kontekstualizirane, a vrijeme je radnje usporedno s najvažnijim prijelomnicama istarske prošlosti, njezine novije i najnovije povijesti. Za našega je čitatelja osobito zanimljiv i privlačan lik don Stipe, prototip istarskoga narodnjačkoga svećenika, Hrvata. Padom Carevine dolazi talijanska okupacija, pa fašizam, partizanski pokret, neposredno poraće, eksodus s iskustvom dvaju totalitarizama – proturječja povijesna, nacionalna, etička i etnička, revolucije koje nisu jednoznačne podrazumijevajući različna motrišta, i evolucija koju svako prevratništvo i nasilje guši i vraća je bolno unatrag, potom bolan upit je li silom neminovnosti i vlastitih odluka u grubim i krvavim vremenima napušten zavičaj i novakovski zauvijek izgubljen, na poslijetku i pitanje svih pitanja: poći ili ostati...? Toliko je već o tom pisano, no izgleda nikada dostatno, nikada dovoljno dobro da bi se o literaturi, prije o romanu jedne nesretne povijesti negoli o klasičnu povijesnom romanu, moglo nepte-

rečeno govoriti samo iz književnoga, dapače knjiškoga motrišta i neutralna aspekta. No nakon *Boljeg života*, i ne samo na razini sociologije književnosti, ne umišljamo li si i nismo li odveć smjeli, ni u književnosti niti u duhovno-intelektualnim gibanjima i časnim nastojanjima mislećih ljudi, kreativaca, ovih prostora ništa više nije niti može biti isto. I u tom pogledu Tomizzina duboka ljudska ispovijed: *Bio sam tako bolno razdijeljen, da sam osjetio kako se sukob može prevladati samo postupnim zbližavanjem dvaju naroda*, transcendiraju gdješto utemeljene ili makar veoma ozbiljne rasprave dostojne tvrdnje o kronološkom i/ili autentičnom (auto)biografizmu u Tomizze, o osjetljivu odnosu umjetničke zbilje i njezina individualna tumačenja povijesna fakticiteta kao građe, o ideologijama i ideologemima te o političkom kao nebulozi u štivu koje ne bi osviješteno razlučilo, dakle koje ne bi naglašavalo razliku između pojmova *fiction* i *faction*, o osobnu piščevu svjetonazoru kada literarno tumači činjenice zadana društvenoga konteksta itd.

Na koncu ovoga stavka vratit ćemo se Fabrijevu, u cjelini ambivalentnu, ali vrlo poticajnu i polemično-afirmativnu, tumačenju Tomizzine pojave, da bismo zatim s Fabrijem i nastavili. Zaključujući temu o Fausti Cialente i njezinu romanu *Le quattro ragazze Wieselberger* (Četiri djevojke Wieselberger), Fabio zapisuje: ... *ali završit ćemo ovaj 'međustavak' o Fausti Cialente onim navodom iz njezina romana koji, po našem mišljenju, u ime cjeline (njenoga) životnog puta i stava zbraja prijedeno i priprema pojavu takvoga pisca kakav će biti Fulvio Tomizza. Navod glasi: 'Bijah li odavna cijepljena protiv fatalnoga 'jadranskog iredentizma'... , tada rat kojem sam bila nazočna ne samo da je u meni izazivao gađenje, nego i mržnju koju sam držala neizlječivom: bila je to mržnja protiv svakog oblika nacionalizma ili rasizma ('ti prokleti šćavi, ti prokleti austrofili, ti prokleti Židovi')*, protiv svakog nasilja, dakle; osim toga, već sam bila naučila, (a godine koje će doći govorit će tome u prilog), da su ubogi vazda ti koji plaćaju i bivaju isprevrtni, da su ratovi valjda radi njih izmišljeni, jer uboštvo ponajbolje uči kako odoljeti i trajati. A mi pak ne odoljevši, opet ugrađujemo Rakovca u ovaj (ne)mogući mozaik. On proslovno pišući o *Boljem životu*, među ostalim (na samom početku 1980-ih), zaključuje: *Naposljedku, želio bih naglasiti jedan važan detalj koji je naizgled možda i efemeran, za onoga koji dublje ne poznaje tradicionalni odnos Italije, pa i njene kulture, spram južnih Slavena, a kretao se od nehajnog rugalaštva, prezira, nezainteresiranosti do otvorene asimilacije nas uz obale Jadrana... Tomizza daje (i; op. B.B.) slavenski kolorit istarskoga sela u svome Boljem životu, kao što daje dignitet i pravo na vlastiti put hrvatskome seljaku Istre uopće, sažimljući njegove muke kroz stoljetne galerije nesretnika nanizanih imenima i uzrocima smrti, što su odlazili na onaj svijet, k boljem životu, kao što mu daje i pravo na izbor domovine.*

II.b. *Vježbanje života* (I. izd. 1985.) Nedjeljko je Fabio podnaslovio *kroniksterija*, s jasnim aluzijama na Viktora Cara Emina u hrvatskoj književnosti i njegovu *Danuncijadu*, ili pak na Trščanina Umberta Sabu u talijanskoj književnosti. Usto, spoj je to pojmova *kronika* i *histerija*, što povezuje književnu umjetninu i, najblaže rečeno, neuralgičnu povijest koja djelo nadahnjuje. O povijesti pak (postoji i autorov tekst iz 1995., naslovljen "Što je nama povijest?"), na više mjesta u Fabriju čitamo kao o trijadi jalovosti, ludila i smrti, zatim kao o posljednjoj od velikih čovjekovih tlapnja i iluziji koja se, konačno, ponavlja utoliko što čovječanstvo na vlastitu iskustvu ne uči, pa stoga generacije i generacije ponavljaju već viđeno i doživljeno. Što je za Th. Manna Lübeck, za J. Joycea Dublin, za G. Grassa Gdańsk, za I. Sveva i U. Sabu Trst, za Tomizzu Materada, napokon i za Rakovca Pula u vrijeme anglo-američke uprave i tijekom neposredna drugoga svjetskoga poraća, to je za Fabriju Rijeku. Poezijom svoje osebujne proze pisac glavnim narativnim tijekom prati nekoliko naraštaja i živote članova dviju obitelji, talijanske i hrvatske, u vježbanju, nikad dovoljno dobro naučena, života čija tragika i besmisao, pa i u groteskno komičnim situacijama, kulminira rastankom dvaju izdanaka tih obitelji, Emilije i Lucijana, koje će zauvijek razdvojiti granica, eksodus, politike, histerija i sveproždirući vulkan nemilosrdne povjesnice (kako sugestivno i pregnantno stoji i u završnici knjige):

Jedan za drugim počeli su se putnici užurbano ukrcavati u vagone: koji su ostajali, plakali su i nešto dovikivali s perona, u gužvi i graji koja tako iznenada nastaje; a koji su odlazili, plakali su i oni, i nešto dovikivali s prozorâ, s vratâ vagona.

'Zašto on? Zašto oni?' – pitala se.

Lucijan je znao da će zima beskraja početi za nj onoga trenutka, koji se svakog časa mora zbiti, kada taj njemu posve nepoznati otpravnik vlakova s crvenom kapom na glavi – ne misleći pri tome ni na što, kome će taj kret rukom biti isto tako beznačajan pokret u životu kao što je prinošenje ustima šalice mlijeka ili ispijanje do dna čašice rakije ili jutarnje brijanje – podigne svoju službenu signalnu palicu...

...Ono u njemu što je povijest zgazila odbacila prezrela ismijala, a povijest su ljudi i njihove zloće i njihova ludila i njihove smrti, to je i dalje stajalo u dnu kolodvora, na onoj čistini, kod velike poštanske dvokolice, i mrtvim očima gledalo u gužvu i u graju, ali ono u njemu što je ljubilo, što je jednom zavazda oživjelo i živjelo kao mekoća duše kao krilo leptirovo kao runo janjeće kao krik čovjekov na pravo da ljubi i da on bude ljubljen, to je sada otelo njegovo tijelo njegove noge i stopala njegovo lice i trčalo, trčalo niz peron, guralo se, kroz svjetinu, probijalo laktovima, između ljudi koji su se natisnuli na vagone i rukama se pohvatali za one koji su svojim uplakanim glavama ispunili prostor prozorâ...

Vješt u mnogim spisateljskim tehnikama, majstor prijelaza iz lirskoga u dokumentarno, (auto)biografskoga i osobnoga u opće, iz dramatičnoga i erudicijom nabijenoga u poeziju i ljepotu jednostavnoga života, iz fikcije u povijesni realitet i provjerljiva zbivanja tijekom stoljeća i po (od početka XIX. st. do sredine '50-ih XX. st.) na istočnim jadranskim stranama, zbivanja tumačena poviješću Rijeke (posredno i hrvatskom poviješću tijekom 'poldrug' stoljeća) i njezinih obitelji, od tzv. planetarnoga plana do svekolikih sukoba unutar pojedinih obitelji i među njima; s druge pak strane podjednako uvjerljiv kao prividni tradicionalist realistične poetike i, odmah zatim, zajedljivo ironičan postmodernist vrhunskih aluditivnih sposobnosti i nevjerojatne, a svrhovite i disciplinirane kombinatorike, autor koji kolažira i demijurški vlada svim rukavcima pripovjednoga tijeka, Fabio uvjerljivo i umjetnički snažno govori o svijetu snošljivosti koji je na ovim stranama potisnut koncem prošloga stoljeća, kada ga zamjenjuju zakonitosti krajnje ideologizirana i politički zaludena i isključiva svijeta. Kritika ovaj roman definira višeznačno i mnogovrsno: kao ljubavni roman ili priču, kroniku, obiteljsku sagu, politički roman, roman-rijetku i sl. No, kako bilo, vrijedi navesti riječi kritičara Zdravka Zime koji, mislimo precizno, ocrtava intelektualnoduhovni, moralni i spisateljski profil Nedjeljka Fabrija:

... *Kozmopolitizam koji je upijao u dječaćkim danima, ugradio je u njegov seizmografski osjetljiv duh i viziju nacionalnog i imperativ evropskog kudikamo prije no što su ti pojmovi srozani u isušenoj kaljuži ideologijske konjunktura istrošene od upotrebe i pervertiranih značenja. Ono što Fabria čini piscem izvan standarda ogleđa se u njegovoj sposobnosti da artikulira svijest o svom nacionalnom biću, da je sublimira i umjetnički podržava, ne zaboravljajući ni po koju cijenu na odraz u planetarnom zrcalu... Ono što je definirano kao zlosretni eksodus o kojem se danas sudi bez cenzorskih dioptrija, postalo je Fabriovom opsesijom i velikom literarnom činjenicom... Roman 'Vježbanje života' vrhunski je izraz galilejevske jezične svijesti' (Bahtin) koja je odustala od jednog i uniformiranog jezika zbog priznavanja Drugog i zbog zadivljujuće mogućnosti da se u verbalno-nacionalnom mozaiku ospori duboko neljudski okvir ideologizirana svijeta.*

Kultiviran i snažan pripovjedač, svestran pisac, Nedjeljko je Fabio napisao duologiju kojom izvrsno i komplementarno korespondira s Tomičinim djelom istarskih poticaja i nadahnuća, slične i mjestimice vrlo podudarne tematike, odgovorno i savjesno poput Tomizze s druge strane, pa stoga držimo da bi talijanska kultura i književnost mnogo dobile prevodeći brže i češće iz hrvatske, susjedne im, tradicionalno sklone i bliske kulture i književnosti.

III. I konačno, tematizirano se podneblje i kao tema i kao locus odnosno topos, bez mistifikacija i patetike novih mitologizacija, navlastito bez potiskivanja ma kojega od svojih gradbenih identiteta, danas konačno može pokazati

i potvrditi u pravom svjetlu spone, susretišta i stjecišta plemenitih i nadopunjujućih se nakana, u stvaralačkom prožimanju ideja pa i argumentiranoj opreci i kreativnoj raspri, uvijek s poštovanjem spram književnika i opusa koji nas se i više negoli tiču u prostoru i vremenu u kojemu nam ne preostaje drugo doli dostojno i dostojanstveno ostaviti intelektualna i kreativna traga, uvijek iznova i danomice vježbajući bolji život jednih za druge, sviju za sve.

IZVORI I LITERATURA

Fabrio, Nedjeljko, *Apeninski eseji*, Naprijed, Zagreb, 1969.

Fabrio, Nedjeljko, *Štavljenje štiva*, Znanje, Zagreb, 1977.

Fabrio, Nedjeljko, *Vježbanje života*, Globus - Otokar Keršovani, Zagreb - Rijeka/Opatija, 1985.

Fabrio, Nedjeljko, *Koncert za pero i život*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Tomizza, Fulvio, *Bolji život*, Čakavski sabor (i dr.), Pula - Rijeka, 1980.

Zima, Zdravko, *Noćna strana uma*, Mladost, Zagreb, 1990.

SUMMARY

Boris Domagoj Biletić

PRACTISING OF A BETTER LIFE

Congruity on the topical level between the novels

Bolji život by Fulvio Tomizza and *Vježbanje života* by

Nedjeljko Fabrio

The paper aims to establish the existence of congruity on the topical level between the novels Bolji život (A Better Life) by Fulvio Tomizza and Vježbanje života (Practising of Life) by Nedjeljko Fabrio in the context of the still powerful and unsurmounted mortgage on the mental borders in the north Adriatic area.

Key words:

Croatian literature in Istria and Rijeka, Italian literature in Istria and Trieste, (north) Adriatic topics, exodus, border area, literature and history, literature and politics.

DANIJELA MAROT KIŠ

Filozofski fakultet, Rijeka

NEDJELJKO FABRIO I PISANJE VREMENA

Izvorni znanstveni članak

U radu se istražuje pristup kreiranju kategorije vremena i (re)konstruiranju povijesnoga konstrukta u Fabriju kao romanopisca i kao povjesničara. Analizira se dvostruka autorska pozicija koja objedinjuje tradicionalnu opoziciju književnosti kao fikcije i povijesti kao "kraljice znanosti", te se uočavaju konzekvencije navedenoga dualizma u Fabrijevu književnom i esejističkom stvaralaštvu, s naglaskom na roman Vježbanje života i esejističku zbirku Ruža vjetrova.

Ključne riječi:

vrijeme, povijest, metahistorija, prostor, konceptualizacija, kontrafaktične kulturne kompresije, identitet kulture, fikcija, historiografija

Uvod

Tumačenja pojma vremena u kategorijama konkretne realnosti, kao odraz čovjekove težnje klasificiranja svijeta u koji je uronjen, dio su ljudske komunikacijske svakodnevice. Temelji ljudskoga razumijevanja vremena ostvareni su posredničkim odnosom spram ove apstraktne kategorije, uvodenjem materijalnih objekata namijenjenih njegovu konkretiziranju, odnosno svodenju u okvire opipljive i mjerljive realnosti. Satovi, kalendari ili grafikoni postaju materijalnim sponama pretopljene stvarnosti u kojoj je vrijeme komprimirano u prostor. Upotreba materijalnih oznaka delimitiranja prostora kao sredstava povezivanja i pretapanja događaja i vremena jedan je od temeljnih kulturoloških proizvoda: kulture organiziraju opisane kompresije dodjeljivanjem određenim mjestima (spomenicima, crkvama, grobljima) i datumima ulogu privlačenja pozornosti na događaje i vremena povezane s njima.¹ Vrijeme i

¹ Kompresija vremena, odnosno prepoznavanje i delimitiranje vremenskih odsječaka korištenjem kategorija prostora povezana je s činjenicom da određene lokacije (poput primjerice

prostor postaju tako konkretnim objektima materijalnoga svijeta ili, Kantovom terminologijom, forme nametnute iskustvu posredstvom ljudskoga uma. U tom je smislu vrijeme kao apstraktna kategorija predmetom proučavanja kognitivne znanosti, bez obzira radi li se o istraživanju načina njegova metaforiziranja procesima mapiranja i konceptualnoga pretapanja ili posljedica njegova konkretiziranja u kulturološki različitim okolnostima. Pojam vremena tako zadobiva dvije perspektive: onu u kojoj je samo proizvod metaforičkih procesa (pridavanje konkretnih osobina apstraktnomu pojmu: vrijeme *gazi, leti, staje, prolazi...*) i onu u kojoj postaje izvorom novih metaforičkih prijenosa (primjerice vrijeme kao predmet literarne, ali i historiografske obrade).

U procesu transponiranja vremena u prostor, odnosno pretapanja dvaju medija u narativnoj proizvodnji vremenskih učinaka, djelatnu ulogu ima metafora kao sredstvo konceptualizacije vremena.²

Opisani proces opredmećivanja vremena i njegova razumijevanja kroz kategorije prostora karakterističan za svakodnevnu međuljudsku komunikaciju pronalazi svoje mjesto i u književnom mediju, pa je ono što kognitivna znanost proučava kao specijalizaciju vremena u književnoj teoriji definirano pojmom *kronotopa*³.

Vrijeme kao predmet literarnoga oblikovanja, odnosno vrijeme stegnuto okovima naracije i zakonitostima narativnih oblika, podliježe konceptima specijalizacije. Obuzdavanje vremenskoga slijeda okvirima pripovijedanja usporedivo je s njegovim transponiranjem u *prostor* priče koje može biti determinirano *kommunikacijskim* ili pak *mimetičkim/ikoničkim* načelom, što znači

Betlehema, Bastilje ili, u okvirima hrvatskoga kulturnoga prostora, Krbavskoga polja ili Vukovara u novijoj povijesti) prizivaju u svijest povijesne događaje, pa prema tome i određeno vrijeme s njima povezano: datum ili dulji vremenski period asociran je prepoznatljivim događajem značajnim u okvirima pojedinoga društva, kulture ili širega civilizacijskoga konteksta (rođenje Isusa Krista, 1789., 1493., period Domovinskoga rata). Fizički prostori predstavljeni materijalnim objektima povezani su s događajima u našoj prošlosti i kao takvi pohranjeni u (kolektivnom) sjećanju. S ciljem (p)održavanja takvih mentalnih spona koje komprimiraju vrijeme i prostor kultura ulaže ogromne napore kako bi objekte materijalne realnosti promovirala u lako prepoznatljive oznake vremenskih odsječaka. Usp. Fauconnier i Turner, 2002., 315-316.

² Metaforičko konstruiranje u procesu jezičnoga oblikovanja, odnosno jezičnoga posredovanja, izvanjezične stvarnosti odvija se u kontekstu određivanja pozicije subjekta spram vremena kao *dinamične* ili *statične* kategorije. Metafora vremena kao pokretnog objekta utemeljena je na koncepciji statičnoga subjekta i vremena koje se kreće prema njemu (*Došlo je vrijeme djelovanja; Veselimo se dolasku blagdana*). Metafora vremena kao statičnog objekta utemeljena je na koncepciji dinamičnoga subjekta i vremena kao kategorije unutar koje se subjekt kreće (*Prolazimo kroz godine; Približavamo se završetku godine*). Ljudski subjekt kategoriju vremena doživljava dakle dvostruko: kao objekt koji se kreće prema njemu ili pak postavljanjem sebe u poziciju onoga koji se kreće kroz vrijeme linearnim putem od prošlosti prema budućnosti. Usp. Lakoff i Johnson, 1980., str. 43-44.

³ Podrazumijevamo ovdje Bahtinovu definiciju kronotopa kao prostorno-vremenskoga kompleksa u izgradnji proznoga književnoga djela.

da narativni oblik uvijek proizvodi učinke vremena (odnosno govori o događajima, razvoju i promjenama stanja, uzrocima, posljedicama i slično) njegovim verbalnim posredovanjem, no ne nužno i prateći originalni vremenski slijed (Sternberg 1990: 902), to jest onaj koji korespondira učincima izvantekstualne realnosti (derivirano iz ruskim formalizmom promovirane pretpostavke o dualizmu fabule i sižea).

Vrijeme, fikcija i historiografija

Metaforičko oblikovanje, sažimanje i pretapanje prostorno-vremenskih relacija, obilježje podjednako svakodnevnoga govora/izražavanja i literarnoga oblikovanja (fikcionalnoga i nefikcionalnoga) ključno je za razumijevanje konstrukcije vremena u Fabrijevim romanima kao pretopljenim prostorima povijesno-narativne temporalnosti. Mehanizmi konstrukcije vremena u Fabrija nadaju se interpretaciji kao rezultati metaforičkih preoblikovanja (pridavanja materijalnih oznaka apstraktnim konceptima) te naratološki proizvodi vremensko-prostornoga vezivanja promatrani iz perspektive binarizma vremena i povijesti, odnosno književnosti i historiografije.⁴

Fabrijeva literarna konstrukcija prošlosti i protjecanja vremena, sapinjanja vremena zakonitostima narativnoga oblikovanja, traži oslonac u fizičkim objektima i događajima kao referencijalnim točkama, podsjetnicima i oznakama vremena. Paralelizmom dviju perspektiva, fikcionalne i historiografske, autor kreira pretopljeni prostor koji omogućuje imerziju čitatelja u narativni konstrukt zamagljenih granica realnoga i imaginarnoga.

Proučavanje Fabrijeva opusa nemoguće je bez uključivanja teorijske problematike odnosa fikcionalnoga diskursa (kojemu se u perspektivi tradicionalno shvaćene opozicije literarne fikcije i historiografske proze pridaju obilježja izmišljenoga, odnosno lažnoga⁵) i historiografije. Hayden White (2006.)

⁴ Fabrijev roman *Vježbanje života* u kontekstu njegove historiografske proze podvrgavamo stoga analizi s kognitivističkih podjednako kao i naratoloških polazišta, imajući u vidu interdisciplinarne zasnade kognitivne znanosti i široko uporabno polje znanstvenoteorijskih pojmova metafore i metaforičnosti.

⁵ Tradicionalna teorijska perspektiva opoziciju književnosti i historiografskoga diskursa temelji na procjeni kriterija istinitosti u odnosu spram izvantekstualne (povijesne) zbilje. Stoga književnosti pripada oznaka fikcije, izmišljenosti i proizvoljnosti, a historiografiji kao *znanosti* koja se bavi činjenicama oznaka istinitosti, pouzdanosti i dosljedne preslike zbilje. Iz pretpostavke o postojanju univerzalnih, apsolutnih istina koje funkcioniraju neovisno o mogućim ljudskim interpretacijama svijeta (zbilje) proizlaze negativne/pozitivne konotacije vezane uz diskurse književnosti i historiografije kao medija posredovanja istine. Perspektiva je to mita objektivizma koji percepciju zbilje i (verbalno) izražavanje njezinih kategorija poima isključivo u opoziciji istinitoga i lažnoga.

Navedenu opoziciju, ključnu za razumijevanje odnosa književnosti i historiografije iz tradicionalne objektivističke perspektive, podržavaju postulati objektivističkoga mita: postoji objektivna

ističe kako sve do 19. stoljeća odnos povijesnoga i literarnoga nije bio problematičan, naime, od Aristotelova se vremena uvriježio stav da se povijest i književnost, iako obje retoričke *umjetnosti*, bave različitim stvarima: povijesno se pisanje bavi stvarnim svijetom, a književno (poetsko) mogućim. U 19. je stoljeću koncept povijesti doživio preobrazbu: historijska je svijest prvi puta dobila teorijsku podlogu te je inaugurirana moderna znanstvena metoda povijesnoga istraživanja. Povijest se više ne izjednačuje s prošlošću, odnosno s podacima o prošlosti, već se poima kao proces, dimenzija ljudskoga postojanja i sila koju treba kontrolirati ili joj podleći. Književnost pak postaje drugost povijesti u dvojakom značenju: ona teži otkrivanju dimenzije stvarnosti koju povjesničari ne mogu prepoznati te razvija tehnike pisanja koje potkopavaju autoritet od povijesti preferiranoga realističnoga ili jednostavnoga (neposrednoga) stila pisanja. Tradicionalno je često istican stav o laži/neistini kao jednom od temeljnih neprijatelja povijesti, a uz bok neistini povijesti su suprotstavljena dva još opasnija suparnika: retorika i fikcija. Retorika, jer teži zavesti tamo gdje ne može uvjeriti dokazima i činjenicama i fikcija, jer prikazuje zamišljene stvari kao sa su stvarne i zamagljuje istinu iluzijom.

Suvremena shvaćanja književnost ne predstavljaju kao suparnika povijesti, već njezinom nadopunom upravo s obzirom na njihov (često) zajednički objekt interesa – stvarni svijet⁶.

stvarnost i mi možemo o njoj reći stvari koje su objektivno, apsolutno i bezuvjetno točne ili netočne; ljudi mogu biti objektivni i govoriti objektivno jedino ako koriste jezik koji je jasno i precizno definiran, izravan i odgovara stvarnosti; metafore i ostali oblici poetskoga/figurativnoga jezika u objektivnom govoru moraju se izbjegavati; samo objektivno znanje je pravo znanje; biti objektivni znači biti racionalan, biti subjektivan znači biti iracionalan i prepustiti se emocijama; subjektivnost je opasna jer može dovesti do gubitka dodira sa stvarnošću. Usp. Lakoff i Johnson, 1980., str. 186-189.

Mimo krajnosti objektivističkoga i subjektivističkoga mita (od kojih potonji subjektu, njegovoj intuiciji i osjećajima daje potpunu slobodu u procesu doživljavanja i dekodiranja zbilje) iskustveni mit poima istinu kao relativnu kategoriju uvelike ovisnu o ljudskom konceptualnom sustavu.

Fabrijevo *dekonstruiranje* povijesne zbilje sažima pretpostavke iskustvenoga mita, vodeći računa o relativnosti onoga što smo skloni nazvati (povijesnom) istinom i ističući postojanje mnoštva povijesnih perspektiva i interpretacija zbilje uvjetovanih ustrojstvom ljudskoga perceptivnoga sustava podjednako kao i zadanostima konteksta produkcije i recepcije "povijesne istine" (hegemonijski društveni odnosi, klasne, obrazovne, nacionalne, religijske i druge afilijacije pojedinca ili socijalne grupe...). Inzistiranje na subjektivnoj zadanosti percepcije i interpretacije zbilje ne zastranjuje ovdje u kontekstu subjektivističkoga mita koji pojam subjektivnosti veže uz domenu osjećaja i imaginacije, već perspektivi subjektu izvanpostojeće i stoga objektivne zbilje suprotstavlja onu u kojoj je *slika stvarnosti* uvijek proizvod interpretacije iste, odnosno posredovanog njezina doživljaja i razumijevanja.

⁶ Filozofi 18. stoljeća razlikovali su tri vrste historiografije: *fabulativnu*, *istinitu* i *satiričku*. Fabulativna historiografija smatrala se proizvodom mašte s izmišljenim podacima namijenjenim zabavi. Pravi historičar (tvorac istinite povijesti) trebao je izbjegavati ovakve postupke i koristiti se samo provjerenim činjenicama potiskujući uvijek osobne interese i predrasude, odnosno slijediti *istinu* (White 1973: 49).

Fabrijeva proza, podjednako fiktionalna kao i ona historiografska temelji se upravo na spomenutom uvjerenju o književnosti kao nadopuni povijesti, što potvrđuju dvostruka autorova nastojanja: povezivanje fiktionalnoga i historiografskoga diskursa (primjerice postupcima citatnosti u *Vježbanju života*) i stalan interes za stvarni svijet predstavljen kombinacijom individualnih iskustava i dokumentiranih povijesnih zbivanja.

Fabrijevo *Vježbanje života*

Fabrijevo shvaćanje vremenske kauzalnosti u romanu *Vježbanje života* (1985.) čitljivo je kroz metaforu povijesti kao "partije domina", odnosno niza neraskidivo isprepletenih uzročno-posljedičnih i prostorno-vremenskih veza. Pravila igre, na koja Fabio referira u opisu partije domina kojoj učestalo utječe jedan od glavnih likova, Carlo, sugestija su *konvencionalnih kontrafaktičkih kulturnih kompresija*, arbitrarnoga sustava pravila određenih društvenim dogovorom, kojima se reguliraju različiti modusi socijalne interakcije i tako uspostavlja identitet kulture (Fouconnier, Turner 2002: 247). Organizacija i klasifikacija prostornoga i vremenskoga kontinuuma rezultati su ljudske intervencije, odnosno prilagođavanja apstraktnih koncepata zahtjevima materijalne realnosti. Jednom zadani smislovi postaju kategorijama izvan dosega ljudske intervencije organizirajući obrasce socijalnoga ponašanja.

Metafora povijesti kao igre domina, ne jedina, no principima konceptualizacije vremena kroz objekte materijalne realnosti najprilagođenija, javlja se u

Pitanje (apsolutne, univerzalne, znanstvene, objektivne) istine u raspravu ponovo uvodi kognitivističku perspektivu (u smislu kritike objektivističkoga mita) isticanjem relativne naravi istine kao ljudskoga, dakle subjektivnoga konstrukta. Sam White ističe kako je "stvarnost jednoga čovjeka utopija drugoga" (1973: 46) ukazujući time na jaloost znanstvenoga historiografskoga pristupa (povijesnoj) istini inauguriranoga u 19. stoljeću. Povijesna je istina rezultat *interpretacije* (političkih, ideoloških, kulturnih, socijalnih i drugih) zbivanja u određenom vremenu i kao takva uvijek podliježe novim interpretacijama ovisno o osobnim i socijalno-kulturno zadanim afilijacijama interpretatora; njezini dosezi i postulati prema tome ne mogu biti univerzalni već relativni.

Pisanje zaustavlja trenutak izricanja i pretvara ga u trag, u dokument. Kao tragovi prošlosti dokumenti su stvarni, opipljivi ostaci onoga što je bilo, no s obzirom da su istrgnuti iz svoga originalnoga konteksta primorani smo ih stalno interpretirati i reinterpretirati kao znakove koji upućuju na virtualnu i promjenjivu konstrukciju što je zovemo poviješću. Izum kalendara omogućio je datiranje događaja; pisanim je dokumentima postalo moguće smjestiti događaje u kalendarsko vrijeme. Takvo je pak bilježenje pružilo mogućnost razlikovanja događaja koji su se uistinu zbili od onih izmišljenih ili prenošenih neprovjerljivom usmenom predajom. Zapisane priče o tim događajima kategorizirane su zatim kao "povijesne" ili "poetske". Važno je, međutim, da je mentalna slika prošlosti uvijek bila formirana objema vrstama priča: način na koji ljudi doživljavaju svoj položaj u kontinuiranoj izmjeni generacija određen je ne samo poviješću, već podjednako fikcijom (Korhonen 2006: 9).

romanu nagovještavajući vizuru u kojoj će se prostor i vrijeme stopiti u perspektivi povijesnih kauzalnosti:

Slágao je domino, bila je to njegova omiljena, jedina igra, i govorio: 'Svi smo u igri. Ona traje otkako je svijeta i ljudi, i nikad neće stići svome kraju. Svi znamo njeno pravilo, ali nitko nikad ne zna 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 posize za novom pločicom. Sudbina jednog od igrača u rukama je svih. 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.' Završio bi (Fabrio 2004: 27-28).

Ulogu satova ili kalendara kao materijalnih objekata posredovanja vremenskih kategorija u Fabrijevoj perspektivi preuzimaju pločice domina, dobivajući ulogu označitelja ireverzibilnoga linearnoga slijeda vremenskih isječaka (sati, dana, godina), no proširujući istovremeno svoje metaforičko značenje i na područje socijalnih kauzalnosti te tvoreći mrežu značenja u kojoj se na istoj metaforičkoj osi isprepliću prostor i vrijeme. Carlova interpretacija ljudskoga života/ljudske povijesti kao igre organizirane pravilima nepoznatim njezinim akterima, a usmjerena k isticanju njihove nepredvidive i neraskidive povezanosti (*Sudbina jednog od igrača u rukama je svih*) metaforička je konstrukcija proizašla iz povezivanja ulaznoga prostora igre s kategorijama *povijesti* i *vremena*. Aluzijama na igru domina upućuje se na činjenicu da je povijest kao slijed vremenskih događaja moguće, etapu po etapu, iz naraštaja u naraštaj, rekonstruirati temeljem detekcije uzroka i otkrivanja posljedica te iz takve rekonstrukcije izvesti konkretne zaključke o naravi vremensko-povijesnih kategorija. Pločice domina u opisanoj metaforičkoj konstrukciji postaju opredmećenjem vremenskih isječaka (svaka je pločica jedan segment povijesti koji *naliježe* na prethodni slijedom određenih pravila, zakonitosti i kauzalnosti), prizivajući istovremeno sugestije *uloge aktera* povijesti kao igre (u organiziranju slijeda povijesnih isječaka sudjeluju ljudski pojedinci; organiziranjem sadašnjosti oni utječu na zbivanja u budućnosti, a odlukama koje donose – *potezima u igri* – oblikuju ne samo vlastitu, već i egzistenciju pojedinaca u užem i širem okruženju).

Metafori igre domina, koja funkcionira kao materijalno sidrište tumačenja kategorije vremena (odnosno izvorna domena za razumijevanje apstraktnoga koncepta prolaznosti) i zakonitosti koje uređuju odnos pojedinca i društvene skupine u kontekstu mijene povijesnih događanja, Fabrio u oblikovanju prikaza vremenskih kauzalnosti priključuje metaforu prirodnih pojava utemeljenu na svijesti o promjeni kao jedinog stabilnosti u ljudskom životu:

Kad bi jednoga dana u povijesti prestali puhati vjetrovi, čovjeku bi na zemljici možda bilo i dobro. A najgore je to što svaki čas u povijesti pušu drugačiji vjetrovi: jedva namjestiš lomna jedarca za jednu vrst jedra, a već sa boka zapuše novi, drugačiji vjetar koji te rebne pod rebra. I tako brod od silne i užurbane i stalne promjene jedara – stoji na mjestu. A još kad pomisliš da različiti vjetrovi često znaju nositi isto ime, odnosno da se jedan te isti vjetar najčešće naziva različito – tobožnja životna mudrost postaje posve neuporabivom (Fabrio 2004: 212).

Apstraktnu kategoriju ljudskoga života kao kretanja određenu cilju Fabrio metaforički oblikuje predodžbom broda izloženoga nepredvidivim utjecajima vjetra. Riječ je ovdje o odvojkju temeljne metafore *života kao putovanja*, gdje je putovanje (napredovanje kroz život) opredmećeno simbolom broda što predstavlja sliku ljudskih napora s kojima se u životu susreće: sukobljavanje broda s vjetrovima koji onemogućuju njegovo napredovanje metafora je borbe pojedinca sa životnim nedaćama, problemima i preprekama, pri čemu vjetar postaje metaforom silnica (socijalne, kulturne, ideološke...) naravi koje određuju tijek ljudske egzistencije. U Fabrijevoj metafori, prenesenoj na prostor njegovih književnopovijesnih preokupacija (dakle prvenstveno područje Rijeke, a zatim i širi mediteranski hrvatsko-talijanski pogranični prostor), prepoznajemo povijesnu atmosferu granice obilježenu kulturalnim raznolikostima koje predstavljaju njezino bogatstvo, no povezane s neusklađenošću ideoloških sustava uzrokuju stagnaciju vidljivu u stalnom ponavljanju sličnih dominacijskih obrazaca. U kontekst povijesnih uspona i padova ideoloških struktura Fabrio smješta pojedinca zaokupljenoga pokušajima shvaćanja vlastita položaja u konkretnom društvenom obrascu, uvjerenoga u zabludu da ima kontrolu nad svojom sudbinom:

Običan čovjek, kojega svatko tko je dograbio rog da u nj u ime povijesti puše drži za šljunak od kojeg će sebi načiniti spomenik, tada jednostavno kaže da su 'stvari krenule nizbrdo', jer je u naivnosti svojoj uvjeren da je dotad stajao tobože na vrhu s kojega mu je sada sići, biti bliže dnu. 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 2004: 213).

Razrađujući početnu metaforu života kao broda sukobljenoga s promjenjivim vjetrovima, Fabrio ovdje izražava prosvjetiteljsko-optimističku misao vezanu uz funkcioniranje njegovih likova koji opravdanje i motivaciju svih svojih akcija pronalaze u sjećanjima na slavniju prošlost i očekivanjima bolje budućnosti. No njegova metafora, u svom ironijskom odmakom od shvaćanja povijesti kao "učiteljice života", razotkriva sizifovsku uzaludnost nadomotiviranih nastojanja pojedinca da realizira svoje utopijske vizije budućnosti, da-

jući mu vrlo malo ovlasti u samostalnom odlučivanju i upravljanju osobnom sudbinom. Fabrijev odnos spram povijesti razotkriva se, terminologijom Julijane Matanović, u novopovijesnoj varijanti koja prošlost predstavlja kao *ponovljivu cikličnu činjenicu koja u romanesknom tekstu doživljava svoju zasluženu osudu, ali koja će, neovisno o našim nastojanjima, željama i potezima, na isti način doticati naše potomke kao što je dotaknula nas i ranije naše pretke* (Matanović 2003: 44).

Iz metaforičke konstrukcije igre domina proizlazi i dualitet *vremena* i *povijesti* značajan za razumijevanje Fabrijeve perspektive kontinuiteta zbivanja i načela njihove organizacije. Tako se iz metafore ljudske sudbine u kontekstu smjene društvenih zbivanja sažete u opisu igre domina pomalja (naratološki) problem odnosa vremena i povijesti te se evocira dvostruka narav funkcioniranja ovoga binarizma. Iz kognitivističke perspektive obje kategorije apstraktne su naravi i podliježu procesima metaforizacije (kao što je spomenuto, vrijeme reprezentiramo materijalnim oznakama i objektiva, dok povijest svoju reprezentaciju zadobiva u pisanim tragovima – dokumentima – i time poprima obilježja pouzdanosti i provjerljivosti, vežući se ponovo uz objekte materijalne realnosti poput spomenika, pojedinih građevina, značajnih prostora i slično). Naratološka pak perspektiva povijest i vrijeme stavlja u opreku definirajući povijest kao priču o (važnim) zbivanjima (uz stalne prijepore o znanstvenom karakteru povijesti i njezinoj ovisnosti o dominantnoj perspektivi onoga koji je pripovijeda) i vrijeme kao slijed zbivanja (kako je prikazan u književnom djelu).

Opis igre domina u uvodnom dijelu romana nagoviješta dominantnu perspektivu vremena kao slijeda događaja koji tvore povijest (povijesno vrijeme) i interpretacije njihova značenja iz različitih socijalno-povijesnih aspekata. Narativna konstrukcija vremena, kao pokušaj metaforičkoga opredmećenja ove apstraktne kategorije, prepoznatljiva je kroz postupke organiziranja/oblikovanja linearne fabule koja upućuje na neumitnu prolaznost vremena prikazom izmjena naraštaja (roman *Vježbanje života* prati sudbinu nekoliko naraštaja dviju porodica – talijanske i hrvatske – u gradu Rijeci, što čini okosnicu vremenske konstrukcije romana: *vrijeme* je opredmećeno *ljudima*, a dimenzija njegova protjecanja ostvarena opisom procesa sazrijevanja, starenja i smrti, odnosno prikazom cikličkoga sustava njihova ponavljanja). Povijesna dimenzija vremena povezana je sa sociokulturnom determiniranošću prepoznatljivosti i razumijevanja vremenskih isječaka. *Vrijeme* postaje *poviješću* u trenutku njegove (metaforičke) preobrazbe u slijed kulturno-društveno-civilizacijski prepoznatljivih događanja. Ono što u Fabrijevima romanima prepoznajemo kao konstrukciju vremena sadržano je u spomenutoj metafori cikličkoga ponavljanja (života i smrti, ljudskih naraštaja), dok je konstrukcija povijesti oblikovana opisima izmjene ideologija, društvenih zbivanja i događaja koji bezlič-

nosti protjecanja vremena suprotstavljaju moment prepoznatljivosti i time garantiraju kontekst pamćenja i odupiranja zaboravu. Poput vremena, povijest je oblikovana ireverzibilnim slijedom zbivanja, no dok vrijeme shvaćamo na višoj razini apstrakcije, poimajući ga kroz kategoriju prolaznosti, povijest uvijek težimo rekonstruirati temeljem njezine determiniranosti društvenom i kulturnom kauzalnošću; s obzirom na njenu predstavljenost društvenim zbivanjima, povijest se može ponavljati. Upravo je odnos vremena i povijesti moment u kojem kognitivistička perspektiva nadopunjuje naratološku ističući procese metaforičkih prijenosa kao ključne za razumijevanje obaju kategorija. Fabrijev roman to višestruko potvrđuje: metaforama koje materijaliziraju apstraktne kategorije povijesti i vremena (igra domina, jedrenjak na uzburkanoj moru kojega nose vjetrovi...) te promoviranjem Rijeke kao kronotopa zasićenoga simboličkim, zapravo metaforičkim značenjima iz kojih se pomalja identitet jednoga prostora i njegovih protagonista.

Fabularni je slijed Fabrijeva romana prema tome utemeljen na metaforama vremena kao cikličkoga konstrukta i povijesti kao linearnoga slijeda. *Vježbanje života* je roman cikličkih događanja; ponavljanjem sličnih obrazaca individualnih i kolektivnih događaja kreirana je panorama ljudskih sudbina i povijesnih prevrata nerazlučivih u završnici s obzirom na njihovu važnost ili ulogu u suvremenom shvaćanju prošlosti. Linearna fabula romana, konstruirana od nekolicine uzastopnih uvoda, zapleta, kulminacija i raspleta⁷ slijedi ritam shematizirane izmjene povijesnih socijalnih, političko-ideoloških i kulturnih obrazaca, ne granajući se u teško razumljivu mrežu likova, njihovih međusobnih odnosa, zakućastih intriga i spletki. Naprotiv, fabularni tijek, usredotočen uvijek na predočavanje socijalnih, političkih i kulturnih mijena iz perspektive pojedinca, ostaje u uvodno naznačenim okvirima sudbina dviju obitelji i okolnosti koje determiniraju funkcioniranje nekolicine njihovih naraštaja. Kao okvir, ali i djelatni akter opisanih zbivanja što uključuju stalne smjene ideologija i kulturalnih orijentacija funkcionira Rijeka, grad zasićen oznakama multikulturalizma i sažimanja razlika, kao svojevrsan *melting pot* kultura, običaja, jezika, religijskih i ideoloških orijentacija i svjetonazora. U uvodnom dijelu romana nagoviještena kao utopijsko mjesto uspjeha i blagostanja i osnovni motiv Carlove emigracije, Rijeka se promovira u zasićeni kronotop Fabrijeva pripovijedanja. Paralelno s urbanističkim procvatom grada i preobrazbom njegovih lokaliteta uzrokovanom industrijskim razvojem čitatelj se upoznaje sa simboličkim značenjima pojedinih dijelova grada koji funkcioniraju ne

⁷ Fabulu je romana moguće podijeliti u nekoliko fabularnih odsječaka koji prate životne cikluse dviju obitelji – jedne doseljeničke, talijanske i druge domaće, hrvatske, počevši od najstarije generacije predstavljene Carlom i Franom Despotom. Životni put svakoga lika koji u određenom segmentu preuzima ulogu glavnoga lika romana popraćen je pomnim opisom kulturnih i političkih zbivanja njegova vremena.

samo kao okvir za smjenu zbivanja, već i kao poticaji za zbivanja sama. Rijeka time postaje središnji protagonist romana te Fabio kroz opis razvoja grada ukazuje na svojevrsnu statičnost povijesti (prikazom uvijek istih shema ponavljanja smjena vlasti, ideologija, političkih uvjerenja itd.) i cikličku dinamiku vremena (prikazom smjena generacija, rađanja, umiranja).

Diskurzivnim mehanizmima, kao što su opetovani citati s funkcijom povijesnih dokumenata koji bi romanu trebali priskrbiti kredibilitet povijesnoga dokumenta, Fabio potvrđuje svoju poziciju metahistoričara⁸, svjesno naglašavajući spoj dokumentarno-povijesnoga i fikcionalnoga tkiva romana (citati povijesnih dokumenata od ostatka teksta odvojeni su isprekidanim crtama i grafostilistički istaknuti) kojim upozorava na međuovisnost povijesti i fikcije, odnosno ističe fikcionalnu narav povijesnoga diskursa.

U slučaju Fabrijeve (fikcionalne podjednako kao i historiografske) proze autorski zaključci o naravi povijesti ne odnose se nikad na promoviranje apsolutne "povijesne istine", nego samo određenoga metaforički ustrojenoga obrasca funkcioniranja povijesti. Fabio se zato distancira od većih zahvata u ideološko-moralizatorska tumačenja, pa činjenica da njegovo štivo ima određeni cilj: iz povijesti izvesti sadašnjost, odnosno formirati određeni "uzorak" povijesnih zbivanja nije odraz tendencije, već odgovara postmodernom shvaćanju povijesti, temeljenom na načelu da *nikad nije moguće rekonstruirati prošlost u svoj njenoj zbiljnosti, jer su sve rekonstrukcije provizorne i ovise o brojnim tumačenjima. Činjenice više ne govore za sebe. Epistemološka shvaćanja pozitivista osporavaju se na temelju činjenice da je historija književna tvorevina i da su svi historijski izvori intertekstualni* (Walia 2002: 15).

Kontekst *brojnih tumačenja*, u smislu povezivanja niza relevantnih, često korjenito različitih, pa čak i kontradiktornih svjedočanstava i interpretacija povijesnih zbivanja, Fabio promovira u esejističkoj zbirci *Ruža vjetrova* (2003.), postavljajući se tako u poziciju postmodernoga historiografa i lišavajući se tradicionalne etikete promotora povijesne istine. Progovarajući o povijesnim društveno-političkim zbivanjima i smještajući u njihove okvire literar-

⁸ Linda Hutcheon (1988.) ističe kako je povjerenje čitatelja u pozitivističku epistemologiju danas poljuljano, bez obzira radi li se o književnosti ili historiografiji. Postmodernizam sugerira da pre-ispisati ili re-prezentirati prošlost u književnosti i povijesti znači otvoriti prošlost sadašnjosti i lišiti je konačnosti i definitivnosti. Obje narativne forme – književnost i povijest su označiteljski sustavi naše kulture, odnosno načini posredovanja značenja s ciljem stvaranja smisla. Obje su ideološke konstrukcije čije ideologije uključuju stav o vlastitoj autonomnosti.

Historiografska metafikcija poigrava se istinom i laži povijesnoga pamćenja. U njoj su određeni poznati povijesni podaci falsificirani s ciljem isticanja mogućih namjernih ili nenamjernih mne-moničkih pogrešaka zapisane povijesti. Povijesna fikcija uključuje i asimilira povijesne podatke s ciljem kreiranja iluzije provjerljivosti u fikcionalnom svijetu. Historiografska metafikcija povijesne podatke inkorporira, ali ih ne asimilira, već u prvi plan stavlja proces pokušaja njihove asimilacije. Ona se temelji na paradoksu realnosti prošlosti i njezine tekstualne dostupnosti danas.

nu produkciju i recepciju⁹, Fabio vješto izmiče zamkama tendencioznosti povlačeći se najčešće u poziciju vještoga slugača povijesnoga mozaika. Svjestan nemogućnosti ostvarenja neutralne/objektivne perspektive koja se dugo pripisivala kontekstu znanstvenoga proučavanja povijesti (zanemarujući činjenicu da su nosioci toga proučavanja uvijek subjekti, a njihove perspektive podložne osobnim afilijacijama uvelike determiniranim širim socijalnim i kulturnim kontekstom), Fabio osobnu poziciju historiografa i književnoga kritičara prigušuje prizivanjem drugih perspektiva, odnosno uvijek dajući riječ i drugima, konstruirajući tako vizuru povijesti kao (citatno) tkivo različitih točka gledišta ili slika svijeta. Rezultat je takvoga vještoga slaganja (ali i manevriranja) perspektiva nepretenciozno historiografsko štivo koje književnost (ali i literarnu produkciju uopće¹⁰) smješta u širok kontekst povijesnih zbivanja, nastojeći proniknuti mnogostruke, više ili manje razvidne i uočljive sponne literature i prostorno-vremenskih okvira njezina nastajanja, ali i interpretiranja.

Zaključak

Fabrijevi povijesni romani jedna su od interpretacija prošlosti, prilog formiranju metaforičkoga književnopovijesnoga konstrukta određenoga prostora. Stoga možemo njegovo pripovijedanje, vođeno nastojanjem da se dokumentaristički uvjerljivo "preslikaju" povijesna zbivanja, tumačiti isključivo kao

⁹ Fabio u esejističkoj prozi uvijek udružuje pozicije historiografa i književnoga kritičara, polazeći od pretpostavke o uvjetovanosti značenja literarnoga teksta elementima konteksta literarne produkcije i recepcije (usp. Mills 1995: 27-28). Model teksta koji Fabio promovira u svojoj historiografskoj prozi odupire se pretpostavkama njegova tradicionalnoga funkcioniranja u okvirima trijade *autor – tekst – recipijent*, uz naznake mogućega utjecaja *socijalno-povijesne pozadine*, proširujući model njegove interpretacije širokim kontekstom kulturnih zadanosti, ideološko-političkih uvjetovanosti, osobnih afilijacija autora i recipijentata, literarnih i izdavačkih trendova vremena i ostalih utjecaja proizašlih iz hegemonijskih i marginaliziranih praksi određenoga vremena i društva.

Na potrebu smještanja književnoga djela u kontekst društvenih zadanosti vremena upućuje Fabio izrijekom, smatrajući kako je sociokulturno pozicioniranje teksta (podjednako kao i njegova autora) osnovni preduvjet njegova razumijevanja i tumačenja: *Pri ma kakvoj prosudbi Tomizzina opusa (kako onoga dosadašnjeg, tako i djela koja će slijediti), valja nam usrdno imati na umu dvije stvari (obje zađiru u sociologiju književnosti). Prvo. Nedvojbeno je da je pokretač i srž Tomizzina pripovijedanja posljedak eksodusa, štoviše eksodus sam. (...) Drugo. Sveukupni dosadašnji Tomizzin književni opus tiskan je u nakladi ugledne milanske kuće Mondadori...* (Fabrio 2003: 127-128). Analizu značenja književnoga djela Fabio dakle izvodi (između ostaloga) iz perspektive značenja konteksta literarne produkcije i recepcije, predstavljenih u ovom slučaju utjecajem sociopolitičkih okolnosti vremena (utjecaj eksodusa na literarnu produkciju autora) i izdavačkom praksom kao ključnim elementom u oblikovanju literarnih trendova.

¹⁰ Pod pojmom literarnoga teksta ne podrazumijevamo isključivo rezultat književne (beletrističke) produkcije, već najrazličitije vrste tekstova: znanstvenih, književnih, esejističkih, publicističkih, proglašene ideološko-političke naravi itd.

povjesničarsku pozu postmodernoga pisca koji, pozivajući se na tradicionalni status povijesti kao “kraljice znanosti” (Biti 2000: 121), u svojoj prozi želi stvoriti privid rekonstrukcije povijesne istine, odnosno historiografsku metafikciju. U tom je smislu Fabrijevu povijesnu prozu moguće okarakterizirati kao proizvod metaforiziranja vremensko-prostornih kauzalnosti s čvrstim točkama u objektima materijalne realnosti (mjesto, događaji, ljudi) kao izvorišnim domenama konceptualizacije kategorija vremena i prostora.

Dualizam *fabularnog* i *diskurzivnog* vremena (Eco 2005: 70) u Fabrijevim povijesnim naratološkim konstrukcijama također podliježe metaforiziranju koje određuje dinamiku čitanja i linearni fabulativni slijed prekida metaforičkim retardacijama (poput lajtmotiva Carlove slike iz mladosti u *Vježbanju života*, čiji opis u nekoliko navrata prekida fabulativnu naraciju i usporava je, funkcionirajući istovremeno kao materijalna poveznica s prošlim vremenom i metafora zaustavljenoga vremena).

Fabularno vrijeme Fabrijeve proze omeđeno je jasnim materijalnim odrednicama (prepoznatljivim povijesnim događajima, datumima, ličnostima), omogućujući čitatelju neometano snalaženje i detekciju čvrstih vremenskih uporišta. Diskurzivno vrijeme modificirano je metaforičkim postupcima usporavanja, odnosno strategijama kojima je cilj skretanje čitateljeve pozornosti na same kategorije vremena i prolaznosti (primjerice, ponavljanjem uvijek istoga opisa portreta u kontekstu linearnoga slijeda događaja, statički se moment suprotstavlja dinamičkom, naglašavajući time neumitnost prolaženja vremena).

U Fabrija se zamagljuje jasna granica distinkcije između *prirodne* i *umjetne* proze s obzirom na to da njegovi prozni tekstovi vješto spajaju pripovijedanje o stvarnim događajima s fikcionalnim perspektivama stvarnoga svijeta. U znanstveno-povjesničarskom (esejističkom) diskursu Fabio povezuje ono što tradicionalno nazivamo “povijesnim činjenicama” kao denotativnim uporištima prirodne proze s individualno-metaforičkom perspektivom povijesti, pa iz takvoga spoja pojedinačnoga i općega stvara ironiziranu perspektivu koja ne teži nuditi odgovore (kao što bi to znanstvena argumentacija trebala činiti), već se zadovoljava kreiranjem pitanja, sugestija i mjesta odsutnosti otvorenim za recepcijska tumačenja predstavljenih perspektiva.

Fabrijevi realistički zahvati u dekonstrukciju povijesnih zbivanja, potkrijepljeni intertekstualnim umecima dokumentarističke naravi, ne podliježu tendenciji inzistiranja na univerzalnosti objektivne povijesne istine, već pojam iste nastoje relativizirati uvođenjem niza povijesnih (individualnih podjednako kao i socio-političkih ili kulturoloških) perspektiva s ciljem isticanja njezine predodžbene, metaforičke naravi. Grafostilistički umeci dokumentarističkoga karaktera u *Vježbanju života*, osim što razbijaju dominantnu pripovjednu perspektivu, potkrepljuju pretpostavku posredničke pripovjedne vizure povi-

jesti, svraćajući pozornost na njezinu konceptualnu i predodžbenu prirodu, odnosno činjenicu da sve što “znamo” o prošlosti potječe iz diskursa te prošlosti (Nemec 2000: 141-142). Autorsko kreiranje perspektive koja će korespondirati relacijama izvantekstualne realnosti, čitljivo u referencijama na stvarne događaje, objekte, prostore i ličnosti, ne traži oslonac u tradicionalnoj historiografskoj premisi *samo onako kako se uistinu zbilo*, već se temelji na pretpostavci da je svaki pokušaj rekonstrukcije povijesnih zbivanja, kao uostalom i svaki pokušaj opisivanja realnosti svijeta koji nas okružuje, uvijek ovisan o praksama ljudskoga razumijevanja, pridruživanja značenja i izražavanja riječima. Riječi kojima autor kreira stvarnost u literarnom djelu, bilo ono djelo umjetne ili prirodne proze, uvijek su sredstva posredovanja smisla te iste stvarnosti koju i samu doživljavamo posrednički, kroz filter našega perceptivnoga sustava te sustava stereotipa, predrasuda, uvjerenja i predznanja formiran u procesu socijalne interakcije. Naime *nitko ne živi u neposredovanoj sadašnjosti; povezuje stvari i događaje zahvaljujući adhezivnoj funkciji pamćenja, kako osobnog, tako i kolektivnog (povijest i mit). (...) Taj nam sklop pojedinačnog i kolektivnog pamćenja produljuje život, protežući ga u prošlost, i izgleda nam kao obećanje besmrtnosti* (Eco 2005: 160). Fabrijeva autorska pozicija uvijek ostaje svjesna dvostruko posredničkoga odnosa spram konstruktiva povijesne realnosti, ističući uvijek ponovo relativnost *istina* koje pripovijeda međusobno ih kolidirajući, sudjelujući na taj način u kreiranju kolektivnoga pamćenja, prizivajući uvijek narativnu tendenciju tumačenja stvarnosti kroz fikciju, a fikcije kroz elemente zbilje. Postmoderna (naratološka) perspektiva metahistorije i relativnosti povijesne istine kojoj uz bok ide literarna fikcija kao njezina nadopuna, a ne opozicija ili drugost, u Fabrija se stoga nadopunjuje kognitivističkom, utemeljenu na iskustvenome mitu kao kritici objektivističkoga mita i analizi metafore kao temelja ljudskoga razumijevanja svijeta i kategorija koje ga čine. Analiza Fabrijeve proze tako spaja naratološke prije-pore o znanstvenoj prirodi povijesti i fiktivnoj prirodi književnosti s kognitivističkim pristupom iskustvenom (metaforičkom) oblikovanju zbilje.

LITERATURA

- Biti, Vladimir, *Strano tijelo pripovijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada: Zagreb, 2000.
- Chamberlain, Jane *Thinking time: Ricoeur's Husserl in Time and Narrative*, 1998., u: <http://www.ul.ie/~philos/vol2/husserl.html>, posjet 2. travnja 2008.
- Colm Hogan, P., *Cognitive Science, Literature and the Arts: A Guide for Humanists*, Routledge: London – New York, 2003.

- Čulić, Z., Analiza nekonvencionalnih metafora iz područja materijalizacije apstraktnih entiteta, *Filologija*, 34 (2000[i.e. 2001]); str. 59-90.
- Čulić, Z., *Čovjek, metafora, spoznaja*, Književni krug: Split, 2003.
- Eco, Umberto, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam: Zagreb, 2005.
- Fabrio, Nedjeljko, *Ruža vjetrova: sjevernojadranski i drugi eseji*, Naklada Ljevak: Zagreb, 2003.
- Fabrio, Nedjeljko, *Vježbanje života*, Večernji list: Zagreb, 2004.
- Fauconnier, G. i Turner, M., *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, Basic Books: New York, 2002.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, Routledge: New York, 1988.
- Johnson, M., *The Body in the Mind*, University of Chicago Press: Chicago – London, 1987.
- Korhonen, Kuisma, *The History/Literature Debate*, u: *Tropes for the Past, Hayden White and the History/Literature Debate*, ur. Kuisme Korhonen, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Rodopi: New York, 2006.
- Lakoff, G. i Johnson, M., *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press: Chicago – London, 1980.
- Matanović, Julijana, *Krsto i Lucijan: rasprave i eseji o povijesnom romanu*, Naklada Ljevak: Zagreb, 2003.
- Mills, S., *Feminist Stylistics*, Routledge: London, 1995.
- Nemec, Krešimir, *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada: Zagreb, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, prev. Nada Vajs, Grafički zavod Hrvatske: Zagreb, 1981.
- Searle, J. R., *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World*; Basic Books: New York, 1998.
- Sternberg, Meir, Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory, *Poetics Today*, god. 11, br. 4, 2006., str. 901-948.
- Walia, Shelley, *Edward Said i pisanje historije*, prev. Dinko Telečan, Naklada Jesenski i Turk: Zagreb, 2002.
- White, Hayden, *Metahistory, the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1973.
- White, Hayden, Historical Discourse and Literary Writing, *Tropes for the Past, Hayden White and the History/Literature Debate*, ur. Kuisme Korhonen, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Rodopi: New York, 2006.

Summary

Danijela Marot Kiš

NEDJELJKO FABRIO'S TELLING OF TIME

The paper explores ways of expressing time category and (re)construction of history events in literary and historiographical work of Nedjeljko Fabrio. Two different standpoints of an author, one literary (fictional) and another historiographical (scientific) are analysed. Consequences of compared standpoints which appear in Fabrio's work are perceived, with an emphasis on novel *Vježbanje života* and collection of essays *Ruža vjetrova*.

Key words:

time, space, conceptualisation, contrafactual cultural compressions, identity of culture, fiction, historiography.

HELENA SABLIĆ-TOMIĆ

Umjetnička akademija, Osijek

VODENI ŽIG NEDJELJKA FABRIJA

Romani Vježbanje života, Berenikina kosa i Triameron dijelovi su Jadranske trilogije u kojoj se autor bavi poviješću gradova Rijeke i Splita. U njima kao da je utisnuta oznaka na papiru kojom se tekst štiti od mogućega krivotvorenja posve osobnoga pogleda na povijesno iskustvo i civilizacijsko nasljeđe 19. i 20. stoljeća. Josif je Brodski pričama o Veneciji jednim izoštranim pogledom, usredotočenih osjetila na grad i njegov odraz u vodi, na ljude, baštinu i suvremenost, na njega samoga, naveo na mišljenje kako je prostor ljudski subjektivan, kako prostor oblikuje ljude, a otvorenost Mediterana posebice, jer on svojom topologijom ima energiju približavanja, stapanja, uvezivanja iskona i ishoda, različitosti i udaljenosti, europskoga identiteta i kontinuiteta. Pogled je to na Fabriju i na njegov vodeni žig utisnut na stranicama hrvatske književne povijesti.

Ključne riječi:

Jadranska trilogija, prostor, povijesno iskustvo, hrvatska književna povijest, vodeni žig, nasljeđe.

Vodeni žig – esejistika Nedjeljka Fabrija

Prva asocijacija koju nameće spomen imena Nedjeljka Fabrija navodi me na rečenicu Carlosa Fuentesa koji je o Susan Sontag govorio kako je nalik na renesansnoga humanistu Erazmusa koji je *putovao s 32 sveska knjiga, knjiga čije je sadržaje vrijedilo znati samo što je ona znanje nosila u svom mozgu! Ne znam ni jednog drugog intelektualca, kaže Fuentes, koji tako jasno misli, i koji bi bio sposoban sve to povezati, spojiti, dovesti u vezu.* Razgovori s Nedjeljkom, slušanje njegovih izlaganja na *Krležinim danima* u Osijeku, kao i onih na *Danima Hvarskoga kazališta*, čitanje Fabrijevih eseja, romana, kratkih priča, drama, ponajbolje potvrđuju ovu za (post)postmoderno stanje u kojemu jesmo,



upravo utopističku tezu, toliko teško ostvarivu za mnoge. Naime, rijetko se susreću oni kojima znanje ima i praktičnu svrhu, koje može korespondirati sa sadržajima kronotopa u kojem se govornik i slušatelj zatiču.

Čitajući njegove eseje iz knjiga *Odora Talije* (1963.), *Apeninski eseji* (1969.), *Štavljenje štiva* (1977.), *Kazalištarije* (1987.), *Maestro i njegov šegrt* (1997.), *Koncert za pero i život* (1997.), *Ruža vjetrova – sjevernojadranski i drugi eseji* (2003.), *Eseji I. i II.*, (2007.), *Orfejeva djeca* (2008.) kao da sve pršti iskonskim nagonom. Onim nagonom za znanjem koji ima okus gladi za riječju, zvukom, pokretom, za dokumentom, za suvremenošću i poviješću, za glazbom i teatrom, za pričom koju treba *zaslužiti stanicama vlastita tijela* – kako na jednome mjestu zapisuje Julijana Matanović. A obiteljsko je stablo Fabrijevih poticaj spoznajama iz *gramatike vlastita života*. Naime, roditelji su njegove majke Talijani koji su u 19. st. došli u Split brodom iz Puglie da bi 1943. god. s većinom Talijana kamionima pobjegli iz Splita. Na kuhinjskom stolu ostavili su kredom ispisanu poruku: *Zbogom*. Mjesecima se nije znalo što je s njima, a zatim su preko Crvenoga križa javili da su stigli do Trsta. Tamo su živjeli do smrti 60-ih godina prošloga stoljeća. Dječak Nedjeljko godinama odlazio je u Trst kod rodbine gdje bi vrlo često odlazio u knjižare. U njima je, kako kaže, kupovao gomilu knjiga, najviše talijanskih autora, posebno onih koji su obrađivali problematiku Rijeke, Istre, Senja, otoka i Trsta. *Jednom sam u Trstu kupio debelu knjigu u kojoj su bili objavljeni materijali o egzodusu iz talijanske perspektive. Knjiga je bila prepuna antijugoslavenskih karikatura s Titom i partizanima, geografskih karata s vrijeđajućim granicama, tadašnjih političkih plakata. Na granici su mi pronašli tu knjigu, izdvojili me iz kolone i dva sata ispitivali. Objašnjavao sam im da sam pisac i da se bavim tim područjem, a oni su moje izjave negdje telefonom provjeravali. Konačno su me pustili s riječima: 'Vraćam vam ovu knjigu jer očito ne služi u propagandne svrhe. Da služi, imali biste ih više.'*¹ Njegov otac bio je dio savezničke vojske i imao je međunarodnu propusnicu pa se putujući s njim moglo doživjeti mnogo toga što je kasnije i opisivano u romanima i dramama. Često puta Fabio u nešto privatnijim razgovorima priznaje kako mu je dovoljno samo zatvoriti oči pa da povorka likova, događaja, slika i uspomena počne navirati u sjećanje. I danas vidi kolonu Talijana koji su pri odlasku nosili sve, čak i papige, klavire, kornjače i cvijeće s balkona. Pamti i sliku brijaća koji ga je šišao kao dijete.

Upravo ta glad koja nalikuje svakodnevnoj običnoj ljudskoj potrebi za hranom, tjerala je Fabrija da sate i dane provede u čitanju, razmišljanju, traganju bez obzira na to nalazio se u Splitu, na Hvaru, u Rijeci ili Zagrebu. Prošlogodišnja nominacija za *Kiklopa* u kategoriji najbolje knjige eseja za knjigu sabranih tek-

¹ Intervju s N. E.: "Nedjeljko Fabio – životni krug majstora obiteljskog romana", *Nacional*, br. 602, 25. 9. 2007.

stova o opernoj umjetnosti *Orfejeva djeca* govori o tom kako je Fabio ostao strastveni čitač, s duhom i nervom radoznaloga djeteta.

Nije on pri tom umišljen i samozaljubljen, on je Onaj koji ima poštovanja prema tuđim mislima i djelima kojima pristupa s iskrenom radošću, strasno i ozbiljno. Čitajući eseje, ustvari razotkrivajući esejističku erudiciju Nedjeljka Fabrija, čini mi se na trenutak gotovo *nepoštenim* što ih je gotovo *pojela* njegova prozna produkcija. Ali, Fabio kao da više voli svoj literarni habitus.

Meni su pak njegovi eseji oni koji nose *vodeni žig* jednoga posve osobnoga duhovno-intelektualnoga integriteta koji u ovaj složeni žanr može spojiti elemente pripovijednoga i refleksivnoga, autobiografskoga i teorijskoga. Fabrijeva esejistika, u rasponu od kazališnih i književnih članaka, feljtona i kolumni do literariziranih eseja, njegov je način čitanja stvarnosti i pisanja o njoj. U tim se tekstovima prepoznaje odjek knjige *Barthesov efekt: esej kao refleksivni tekst* Reda Bensmaia u kojoj se tvrdi da je esej, kakvom se priklanjaju Barthes i njegovi prethodnici od Montaignea do Theodora Adorna, *nemoguć žanr... koji istodobno... spaja teoriju, kritičko sučeljavanje i užitak*.² Moglo bi se dakle reći da se esejizam prisutan u začetku već u Montaigneovim *Esejima* (oko 1580. – 1588.), približava obzoru spisateljskoga kakav nude Fabrijevi tekstovi koji označitelju pristupaju kroz više ulaza, *a ni za jedan od njih ne može se autoritativno ustvrditi da je glavni*.³ Tomu svjedoče njegovi eseji o drugima (Julije Rorauer, Milutin Cihlar Nehajev, Janko Polić Kamov, Antun Šoljan, braća Bersa) u kojima se, kako kaže J. Matanović u tekstu *Čitam te, Lucijane*, pogovornoj bilješci njegovih *Izabranih djela* (2007.), za *model pristupa* izabire onaj kojim autor želi da ga i njegovi čitatelji čitaju. Stoga za svoje analize Fabio odabire *autore koje je zanimala riječ i povijest književnosti, zvuk i povijest glazbe, povijest kazališta i drame, kao i grad u kojemu je živio i radio*.⁴ On tako piše o *Krugu oko Julija Rorauera*, o odnosu Milutina Cihlara Nehajeva i srpskoga dramskoga kazališta, o Janku Poliću Kamovu i Barceloni, o *Josipu Bersi kao libretističkom prvaku hrvatske moderne* kao i o *aluzivnosti Šoljanova kazališta*. Prednost pri tome daje spisateljskoj praksi koja dokumentaristički impuls – vanjski pogled na svijet – združuje s podjednako energičnim refleksom samopropitivanja. Taj dvostruki ili recipročni fokus dovodi do neprestanoga, čak i opsesivnoga istraživanja subjektiviteta što se smješta u matricu koja je u konačnici materijalna i nužno povijesna.

² Reda Bensmaia, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, trans. Pat Fedkiew (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), str. 98-99.

³ Ibid., str. 99.

⁴ Julijana Matanović, "Čitam te, Lucijane", u: *Izabrana djela – eseji II*, Profil, Zagreb 2007., str. 487.

Napisala bih stoga, na ovome mjestu, kako se zbog mnogobrojnih objavljenih eseja, kritika, javnih filozofsko-socioloških nastupa i intervju Nedjeljko Fabrio treba proglasiti briljantnim esejistom. Baš zbog njegovih jasnih, preciznih, originalnih, hrabrih, strpljivo istraživanih podataka, obilježenih ozbiljnom predanošću kojima uranja u vlastiti esejistički diskurs. U njima se povijest, politika, socijalne prilike, književnost, drama, opera, kazalište analiziraju na gotovo svim razinama – etičkim, estetičkim, umjetničkim, filozofskim, moralnim. Posebice njegov manifestni esej *Tršćanska književnost i slavenski ju*, čitan kao povijesni pregled jednoga posve osobitoga dijela regionalne književnosti, izazov je za društvo, kulturu, hrvatsku, ali i europsku književnost. U njemu se dotiče bit, suština stvari, otvaraju se kroz njega često puta ona pitanja (*Čiji je Trst?; Na čiju je stranu stao Tin Ujević?; Tko je Fulvio Tomizza?...*) o kojima drugi nisu željeli niti čuti. Njegov je esejistički stil, zbunjujući i fascinantan, originalan, subverzivan, angažiran, direktan, otvoren, govor je on o povijesti i umjetnosti na umjetnički način.

U roman *Vježbanje života* posebice je utisnuta energija rada po arhivima i knjižnicama što je vidljivo iz eseja *D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža. Grada i bilješke za nenapisano poglavlje romana Vježbanje života*. U njemu Nedjeljko Fabrio sjajno uspostavlja prekinute niti između povijesti, politike i književnosti ne bi li *gradu kadšto senzacionalnu kadšto nevjerojatnu, u nas nepoznatu ili zataškavanu, preoblikovao u beletrističko ruho i ugradio u kronisteriju*.⁵ Uz osobno mišljenje o mjestu i ulozi Rijeke u prvoj polovini 20. st. u vremenu tzv. velikoga sjevernojadrianskoga egzodusa (1945. – 1955.) navode se često puta zanemareni podaci o tom značajnom povijesnom događaju. On istražuje i bilježi što je to Gabriele D'Annunzio zapravo učinio u Bakarskom zaljevu, u kakvu su odnosu bili Lenjin i D'Annunzio, kakav je bio sadržaj govora futuriste Filippa Tommasa Marinettia na Rijeci u slavu umjetničkog i političkog djela ducea D'Annunzija odnosno zašto književni povjesničari prešućuju Krležin govor održan u riječkom Narodnom kazalištu 1952. godine. Govoreći o ova četiri značajna političara i književnika, Fabrio manirom znalca i umjetnika istančanoga nerva, čini razumljivim skrivene i suptilne tijekom njihova javnoga djelovanja, subjektivistički upisujući *upadice* kako bi još više čitatelje *uvukao* u temu koja je u fokusu njegova interesa. Jednu takvu fabrijevsku *upadicu* navela bih u cijelosti: *Divni su ti zločesti dečki u svojim međusobnim maštovitim vrijedanjima: Marinetti je nazvao D'Annunzija "načičkanom dekorativnom tapiserijom", D'Annunzio Thomasa Manna "paštašutom duha", i "Wagnerovom šimijom", Krleža D'Annunzija "mizerijom od komarca koja hoće da čini grmljavinu", D'Annunzio Marinettija "fosforecentnim kretenom"...*

⁵ Nedjeljko Fabrio, *Ruža vjetrova – sjevernojadrianski i drugi eseji*, Naklada Ljevak, Zagreb 2003., str. 295.

Kao što sam već zapisala, za istraživanje teme egzodusa u Istri, koja se nameće kao dominantna jednoga dijela njegove esejistike, zaslužna je Fabrijeva biografija. To potvrđuje u jednom intervjuu objavljenom u *Nacionalu* u kojemu odgovara kako ga je na ovu priču koja se zbila nakon Drugoga svjetskoga rata naveo osobni životopis. *Rođen sam u Splitu uoči rata i kao dječak bio sam svjedokom mnogih važnih događaja, od talijanske okupacije do oslobođenja Splita. Sjećam se kolone tenkova, zastava i crteža Staljina, Churchillia i Tita s kojima je oslobodilačka vojska ulazila u Split. Pamtim i vrijeme potpisivanja Ugovora o miru s Italijom u veljači 1947. koji je omogućio da u rujnu iste godine Istra, Rijeka, Cres i Lošinj postanu dio tadašnje Jugoslavije. Tad je gotovo tri tisuće stručnjaka, od brodograđevnih inženjera do graditelja luka i pomoraca, bilo dekretom premješteno u Rijeku. Tako se formirala nova populacija Rijeke, a među njima je bio moj otac, sjajan stručnjak za vađenje brodova. On je izvadio iz mora Titov brod "Galeb" i kompletno ga restaurirao. U Rijeku sam došao kao desetogodišnjak i u idućih deset godina gledao sam kako iz Jugoslavije bježe Hrvati, Talijani, Slovenci i svi oni koji nisu željeli tadašnji istočnoeuropski komunizam. To je za mnoge od njih bilo pogibeljno jer se na granici pucalo. U tom egzodusu do 1955. otišlo je 200 tisuća ljudi iz zemlje, iako Talijani tvrde da je taj broj dvostruko veći. Gledao sam mračni spektakl povijesti i logično je da sam kasnije počeo o tome pisati.*

Rad na povijesnoj građi koja će se potom narativizirati kroz prozu, dramu ili esejistiku nije bio niti malo nevidljiv. U istom tom intervjuu Fabrio kaže kako je zbog istraživanja egzodusa *obrao sam bostan 1971. jer sam tad imao u Zadru sjajnu praižvedbu drame "Čujete li svinje kako roću u ljetnikovcu naših gospara?" koja se nije svidjela ljudima na vlasti te su je ugasili nakon četiri izvedbe. U Rijeci sam 1970. pokrenuo mjesečnik "Kamov" u kojem sam napisao da će "promicati kulturnu kroatizaciju Hrvatske". Taj pridjev "kroatizacija" najskuplje me stajao, iako taj časopis iz današnje perspektive nije bio nimalo nacionalistički. Uostalom, nisam ni mogao biti nacionalist: došao sam iz dvojezične obiteljske sredine, čitao sam talijansku literaturu, ali sam bio čestit Hrvat. Čista lica sudjelovao sam u Hrvatskom proljeću i to razdoblje smatram najljepšim danima svoje mladosti. Morao sam napustiti Rijeku i zaposlio sam se kao urednik u Dramskom programu Televizije Zagreb zahvaljujući redatelju Danijelu Marušiću i uredniku kulture Hrvoju Juračiću. To vrijeme poznato je kao "olovne godine" ili "hrvatska šutnja" i ja sam šutio 18 godina. Skinute su mi sve predstave s repertoara, a ja sam se okrenuo uspomenu i u tišini pisao povijesni roman "Vježbanje života".*

Nedjeljko Fabrio najautentičniji je umjetnički tumač sjevernojadrianskog multikulturalnog i dramatičnog povijesnog prostora kako je to zapisala Branka Džebić, o čemu svjedoči njegova esejistička literatura koja problematizira dinamiku prostora koji se proteže od Venecije do Velebita vremenski obuhvaćajući

stotinjak presudnih godina prošloga stoljeća. "Junaci" su tih esejističkih poglavlja, piše ista autorica u *Vjesniku*, velikani talijanske jadranske avanture, primjerice, D'Annunzio u svom netrpeljivu odnosu spram Hrvata, što ga autor prvi put promatra u svoj složenosti karaktera, ili jedan Scipio Slataper odnosno P. P. Pasolini da bi tu upleo i hrvatske veličine poput Kamova, Krleže ili Nehajeva.⁶ Na tome tragu posebice mi se čini važnim Fabrijev esejistički dijalog s glazbom koji se prepoznaje u tekstu *Vizija "More"* kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku danuncijade u kojemu se vrlo emotivno iznosi sudbina dvojice velikih sjevernojadranačana autora libreta *Mora*, Vladimira Nazora i Milutina Cihlara Nehajeva. Glazbu za *More* skladao je Fran Lothka, a praizvedba je održana 29. listopada 1920. godine. Zla je kob bila ona koja ne samo da je pratila autore već i pokušaje tri obnove *Mora*. Prvu iz 1925. god. pratile su demonstracije u Zagrebu i Ljubljani na kojima su se palile talijanske zastave, pokušaj druge obnove pratila je tršćanska kriza, a treće uprizorenje i uključenje u program Opere HNK Zagreb nije uspjelo zbog unaprijed zaključenog opernog repertoara za sezonu 1956/1957.

Kao diskurs Fabrijevi eseji upleću subjekt u povijest, u toj se igri nalaze kao ravnopravni partneri podjednako iskaz i njegov referentni objekt. Prostor Grada onaj je koji vrlo često nudi poticaj za pisanje o Drugima, ali i o njemu samome kao urbanom središtu koje nemilice udaraju vjetrovi s Jadrana izmiješani s onima koji silaze s planina njegove kopnene strane. Pišući o Rijeci, gradu koji se u 19. i 20. st. nalazio u sedam država i pod utjecajem slavenske, romanske, germanske i ugarske kulture, Fabio pronalazi još jedan vodeni žig koji se nameće kao nit vodilja većine njegovih književnih djela. Kroz riječki kaleidoskop ovaj je autor promatrao ne baš jednostavne hrvatsko-talijanske odnose, kao riječki pisac u egzilu označio je svoju esejistiku jednim otklonjenim diskursom u kojemu je često puta izložio neke posve osobne meditacije i emocije, neke poglede, uspomene, dnevnike.

Uz njihov rub kao da se probijala ona vodom utisnuta Venecija Josifa Brodskoga koja je u odrazu Rijeke u more prepoznavala male stvari velike povijesti. Ona je poetikom minimalnoga pronalazila najskrivnije dokumente, najosobnija pisma koja otkrivaju nevidljivu istinu o nekom događaju. Često puta sam uz Fabrijeve eseje poželjela upisati svoj tekst, citirati riječi već spomenutog autora mikroskopične vedute *Vodeni žig*. Brodski piše kako se čovjek živeći uz vodu, putujući njezinu prošlošću često osjeća kao *da ne bi trebao biti tu, ali to mu ne govore toliko oči, uši, nepce ili dlan koliko stopala koja se neobično osjećaju u ulozu osjetila. Voda remeti načelo horizontalnosti, osobito noću kada je njezina površina slična pločniku. Ma koliko bila čvrsta paluba koja ga zamjenjuje pod nogama, na vodi ste nešto oprezniji nego na*

suhom, sva su vam osjetila izoštrjena. Tako, na vodi ne puštate mislima da vrludaju kao kad hodate ulicom. Noge vam drže osjetila pod stalnom paskom, a sposobnosti u stalnoj ravnoteži, kao da ste neka vrsta kompasa. Možda je ta usredotočenost osjetila dok putujete po vodi dalek odjek dobrih starih svitkovača. U svakom slučaju, na vodi vam osjećaj za drugoga postaje istančaniji, kao da je pojačan zajedničkom i istodobnom uzajamnom opasnošću.⁷

Nedjeljko je Fabio određen morem – onim hvarskim, splitskim, istarskim, riječkim. Ovi toponimi kada su utisnuti u njegovu esejistiku nalikuju oazama subjektiviteta, osobnosti, privatnosti i prikrivene intime. Sve te usporedne i sukladne misli grade se na prožetosti Fabrika i Grada, na jedinstvu neživoga i živoga svijeta sa svijetom ideja i jezika.

Njegovi esejistički zapisi pamte riječke susrete s hrvatskim književnicima i pjesnicima iz egzila (Viktor Car Emin, Nikola Polić, Drago Gervais, Ivo Žic-Klačić, Ljubo Brgić) koji su utjecali na kulturni život Grada kao i na njega samoga. U riječkom se književnom krugu Fabrika činio najosebujnijim Nikola Polić, brat Janka Polića Kamova. Uz kazalište se iz riječkih dana rado prisjeća skladatelja i dirigenata (Ivana Matečića Ronjgova, Lovre Matačića i Borisa Papandopula).

U nekim esejima (*Tragoedia adriaca; Dvojni rođendan hrvatskog baleta; Venecijanska opera braće Polić*) Fabio kao da odmata stari film u kojem prolaze poznata mjesta literature, glazbe, kulture i povijesti. Stoga je njegov poziv na razgledavanje i čitanje sjevernojadranskih kulturoloških veduta posve legitiman.

Jedno je dakle sigurno – čitati Fabrijevu prozu ne može se bez dokumentarnoga vodenog žiga iz njegova esejističkoga diskursa, čitajući eseje ne može se mimoći voden žig povijesti i kulture Grada kojim su određeni, istražujući više od onoga što nudi Fabrijev istraživački nerv upisan u esej gotovo je nemoguće, poznavati Fabrika, a ne znati tajnu vodenih žigova, nepristojno je.

⁶ Branka Džebić, "Montaigneova neobuzdana djeca", *Vjesnik*, 26. 2. 2004.

⁷ Josif Brodski, *Vodeni žig*, Znanje, Zagreb 1995.

SUMMARY

Helena Sablić-Tomić

NEDJELJKO FABRIO'S WATERMARK

Novels Vježbanje života (Practicing of Life), Berenikina kosa (Berenice's Hair) and Triameron, are parts of Jadranska trilogija (Adriatic Trilogy) in which the author deals with the history of towns of Rijeka and Split. In these novels, it is as if a watermark has been imprinted on paper to protect the text from forging a completely personal view of historical experience and heritage of the 19th and 20th centuries. With his stories about Venice, Josif Brodski has through a focused view, with senses focused on the town and its reflection in the water, on the people, heritage and contemporariness, on himself, lead to thinking that space is subjective, that space shapes people, and that this is especially the case with the openness of the Mediterranean, because with its topography it has the energy of bringing closer, merging, tying the beginning and end, diversity and distance, European identity and continuity. It is a view of Fabio and his watermark imprinted on the pages of Croatian literary history.

Key words:

Adriatic Trilogy, space, historical experience, Croatian literary history, Watermark.

SANJA TADIĆ-ŠOKAC

Filozofski fakultet, Rijeka

METATEKSTUALNI POSTUPCI U
FABRIJEVOJ JADRANSKOJ TRILOGIJI

Izvorni znanstveni članak

U ovom se radu razmatraju metatekstualni postupci u Jadranskoj trilogiji Nedjeljka Fabrika. Prikazuju se načini njihova ulančavanja u narativnu sintaksu i opisuje se njihova uloga u izgradnji toga literarnoga univerzuma.

Ključne riječi:

hrvatska književnost, novopovijesni roman, metatekstualnost.

U književnokritičkim je pristupima (D. Bačić-Karković, I. Frangeš, K. Nemeč, J. Matanović, C. Milanja, V. Žmegač) istaknuto da u *Jadranskoj trilogiji* (*Vježbanje života*, 1985.; *Berenikina kosa*, 1989. i *Triameron*, 2002.) Nedjeljko Fabio u središte svoga interesa postavlja pojedinca u vrtlogu povijesti. Povijest se više ne motri kao *učiteljica života*, ona se može spoznati jedino iz vlastitih tekstova i raznorodnih diskurzivnih tragova. Motrena je kao zla kob koja prati čovjeka, kao vrtlog događaja/ludosti koji neumoljivo utječu na ljudske sudbine i povlače ih za sobom u provaliju sjećanja, kao nasilje, razaranja, smrt, ali i slučajnost, prolaznost, tvrdi Viktor Žmegač u napisu *Povijesni roman danas*¹. Ističe da u epohi postmodernoga pluralizma i hrvatski novopovijesni roman zauzima značajno mjesto. On po svojoj općoj impostaciji (kako oblikovnoj, tako i tematskoj) ne nudi prikaz apsurdnosti povijesnih zbivanja i današnjice kroz ironijski fokus, nego je usmjeren samo jednomu cilju: donijeti zaokružen romaneskni odgovor s izrazitom moralističkom tendencijom. Temeljna se fabula osmišljava na presjecištima *povijesne zbilje u užem smislu* i transhistorijskim vrijednostima koje su utemeljene na gotovo rousseauovskom shvaćanju ljudske naravi i obilježeni su snažnom notom patosa.

¹ Viktor Žmegač, "Povijesni roman danas", *Republika*, XLVII, 1991., 5-6, str. 58-77.

Cvjetko Milanja u *Hrvatskom romanu od 1945. do 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*² u osnovnim crtama postavlja problematski horizont hrvatskoga postmodernističkoga novopovijesnoga romana koji se pojavljuje od 70-ih godina 20. st. U toj sustavnoj raspravi o žanru novopovijesnoga romana u hrvatskoj književnosti kritičar polazi od općenitih razmatranja koja se uvijek vežu za žanr povijesnoga i novopovijesnoga romana. Nekoliko je temeljnih pitanja. Prvo je načelne naravi i tiče se opće koncepcije povijesti, tj. filozofije povijesti koju dotični žanr implicira, ili se pak na njoj temelji; drugo je književnospecifičnije, odnosi se na izvedbeni plan takve koncepcije povijesti i korištenje historiografskoga sloja uopće; i treće, postmoderna i novohistoristička narav tih romana, koji uključuju i povijesnu i književnu stranu složenoga problema, tj. odnos fikcije i faksije, ili tzv. narativno funkcioniranje historiografskoga sloja. I modernizam i postmodernizam poimaju povijest na različite načine pa Milanja rekapitulira ta mišljenja³. Šenoinski je tip romana temeljen na teleološkoj koncepciji povijesti, u njemu je prisutan monumentalizam, a odsutan relativizam i ironija, kakvo je stanje, tvrdi kritičar i u najnovijem povijesnom romanu: Car Emin, Aralica, Fabio, Šehović, a jedina je razlika što mu svrhovitost izravno ne proizlazi iz povijesne, nego češće iz transhistorijske logike *via negationem*. Zato u povijesnom romanu naglasak nije na *koncepcijskoj* naravi povijesti, nego u izvedbenoj razini romana. Prateći mijene povijesnoga romana prema novopovijesnomu, kritičar ističe da Car Emin⁴ modelotvorno prethodi Fabriju. Milanja zaključuje da pravi postmoderni povijesni roman u hrvatskoj suvremenoj književnosti ne postoji, a tako misli i Žmegač: hrvatski novopovijesni roman ostaje u dodiru s tradicionalnim elementima povijesnoga romana i najčešće u njemu izostaje presudan paradoksijski i ironijski odnos prema povijesti.

Krešimir Nemeć u *Povijesti hrvatskog romana III* u dijelu knjige koji naziva *Vrijeme disperzije i autopoeitika: nova tekstulanost 1971.-1991.*⁵ piše o historio-

² Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1996., str. 100-120.

³ Vidi: Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1996., str. 100-104.

⁴ Milanja upozorava da Car Emin *političkom* demontažom (u povijesti) auratične ličnosti i uporabom žanrovskoga određenja kronoterija anticipira postmodernu vizuru. Subjektivna i objektivna dimenzija obogatila je *goli* fakticitet, a između povijesne i književne činjenice ne stoji znak jednakosti (na kraju je romana ponuden kronološki pregled glavnih datuma događaja vezanih za radnju), anticipiran je moderni trend njegovanja priče, pri čemu se maštovito koriste različita motrišta i gledanja iste situacije. U tom polifono organiziranu narativnu tkivu priča nije isključivo vezana za glavnoga junaka, ali je ovisnost njihovih sudbina o ideji-politici. (Vidi: Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1996., str. 100-120).

⁵ Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb 2003., str. 265.

grafskoj fikciji i, također, pronalazi sličnosti sa Šenoinim modelom povijesnoga romana: (...) *analogije i povijesne usporedbe: sučeljavanje žive prošlosti i aktualne današnjice, (...) snažna nota didaktičnosti, prosvjetiteljskog žara i moralizma. Bezumlju povijesti najčešće je, kao "protuteža", suprotstavljena etika pojedinca ili etnosa: moralizam je i dalje ostao duboko ukorijenjen u našem povijesnom romanu.*⁶ Naglašava, kao i Milanja, da *roman o povijesti* postaje hibridna tvorevina jer se zamagluje precizna žanrovska granica: u *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrija ističe simbiozu povijesnoga, obiteljskoga i genealoškoga romana. Tvrdi da je Fabrijeva tada duologija (*Vježbanje života*, 1985. i *Berenikina kosa*, 1989.), danas i tzv. *Jadranska trilogija* (objavljen je i roman *Triameron*, 2002.) postala *paradigmatski uzorak nove hrvatske povijesne fikcije*. Fabio u svojim romanima pokazuje kako se prošlost može razumjeti samo iz vlastitih tekstova i diskurzivnih tragova, bili oni književni ili povijesni, a to je načelo kao konstitutivnu odrednicu toga tipa proze istakla Linda Hutcheon u *Poetics of Postmodernism*. Nemeć smatra da se u *Jadranskoj trilogiji* čitatelju eksplicira konceptualna i intertekstualna narav prošlosti⁷ i da je Fabio na taj način totalno raskinuo sa Šenoinom koncepcijom povijesnoga romana. S tehnologijskoga, pak, aspekta uočava velik broj postmodernističkih postupaka, pa zaključuje da su i *Vježbanje života* i *Berenikina kosa*, a ja dodajem i *Triameron* izrazito samosvjesni romani.

Cilj je ovoga rada ponuditi inventuru metatekstualnih postupaka⁸ u *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrija. Uočavaju se načini njihova ulančavanja u narativnu sintaksu i opisuje se njihova uloga u izgradnji toga literarnoga univerzuma. U kritici je danas općepriзнato mišljenje Linde Hutcheon koja tvrdi da je *formalna i tematska samosvjesnost metafikcije danas paradigmatična za većinu kulturalnih oblika onog što J. F. Lyotard naziva postmodernim svijetom... Čini se da smo fascinirani u zadnje vrijeme sposobnošću ljudskih sustava da referiraju na sami sebe u beskonačnom zrcalnom procesu.. Bilo bi ludo nijekati da je metafikcija danas prepoznata kao manifestacija postmodernizma.*⁹ Iskaze toga tipa pronalazim i u ostalih teoretičara (npr. u stručnim tekstovima Ro-

⁶ Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb 2003., str. 268.

⁷ K. Nemeć tvrdi u *Povijesti hrvatskog romana III* da su raznovrsni umeci (razne vrste fakticitata, metafikcionalni komentari, autocitati i intertekstualni elementi) u narativni tijek uvedeni tehnikom montaže i kolaža i da su redovito grafički markirani (horizontalnim crticama su odjeljeni od fikcionalnih dijelova) [Vidi: K. Nemeć, *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb 2003., str. 286].

⁸ Shodno temeljnom nastojanju ovoga rada donesen je kratak pregled onih kritičkih djela koja se bave u zamjetnoj mjeri i pitanjem metatekstualnosti u Fabrijevim romanima, dok brojne stručne članke svjesno ostavljam izvan našega vidokruga.

⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks.*, Methuen, New York – London 1983., str. 11-13.

berta Altera¹⁰, P. Waugh koja za metafikciju kaže da je *samo jedna od formi postmodernizma*¹¹, Briana McHalea¹², Krešimira Nemeca¹³, Pavla Pavličića¹⁴, Dubravke Oraić-Tolić¹⁵, Magdalene Medarić¹⁶, Nirman Moranjak-Bamburač¹⁷, Andree Zlatar¹⁸, Morane Čale Knežević¹⁹, Tatjane Peruško²⁰, Josipa Užarevića²¹). Uočavanje i poštovanje metatekstualnosti su u diskursu preduvjet za valjano interpretiranje svijeta teksta jer je hermeneutički čin u slučaju metatekstualne književnosti specifičan. Taj tip diskursa nesmiljeno razotkriva svoju semantičku postavu i pripovjednu strukturu koju vrlo često obogaćuje detaljnim 'kritičkim' komentarom, s jedne strane. Istodobno, s druge strane, od implicitna čitatelja eksplicitno zahtijeva punu i kreativnu suradnju, a time tematizira temeljnu potrebu svakoga književnoga teksta za dijalogom kao jednim načinom uspostave teksta kao znaka. Novopovijesni se roman odlikuje

¹⁰ Robert Alter, *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1978., str. 219-220.

¹¹ Patricia Waugh, *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London-New York 1990., str. 22., usp. Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.*, Methuen, London-New York 1984., str. 7.

¹² Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York 1987.

¹³ K. Nemeč, "Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1993., str. 115-123.

¹⁴ Pavao Pavličić, "Čemu služi autoreferencijalnost?" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., str. 105-114.

¹⁵ Dubravka Oraić-Tolić, "Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1988., 1993., str. 135-147.

¹⁶ Magdalena Medarić, "Ono što upućuje na sebe" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1988., str. 97-104.

¹⁷ Nirman Moranjak – Bamburač, *Metatekstovi i metatekstualnost – neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova sa metakomunikacijskog aspekta* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb 1990.; Nirman Moranjak – Bamburač, *Metatekstovi*, Sarajevo 1991.; N. Moranjak-Bamburač, "Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati", *Književna smotra*, XXIII, 1991., 84, str. 27-35.

¹⁸ Andrea Zlatar, *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: isповijest i životopis* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb 1993.; A. Zlatar, *Autobiografija u Hrvatskoj. Načrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb 1998.; A. Zlatar, *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Antibarbarus, Zagreb 2000.

¹⁹ Morana Čale Knežević, "Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara" u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD/HUDHZ, Zagreb 1995., str. 57-85.

²⁰ Tatjana Peruško, *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb 2000.

²¹ Josip Užarević, "Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja", *Književna smotra*, XXXV, 2003., 127/1, str. 37-44.

antiiluzionističkom pripovjednom strategijom koja želi izbrisati, ili barem zamutiti granice između povijesti i fikcije. Jer, i povijest i fikcija su verbalne konstrukcije. Eksplicirajući čitatelju način izgradnje fikcionalnoga svijeta, pripovjedač vrlo često iznosi svoja stajališta o načinima oblikovanja fikcije, o samom činu pisanja, prikazuje svoje dileme u procesu stvaranja (autoprezentacija) i slično.

U Fabrijevoj je *Jadranskoj trilogiji* eksplicitno pokazano na koje sve načine pripovjedač novopovijesnoga romana upozorava da je taj tekst konstrukt u kojem o povijesti doznajemo putem osobnih iskustava i putem raznih vrsta tekstova koji su kroz vihore prošlosti doprli do pripovjedača. Ali postoje i oni elementi nužni za razvoj priče koji nisu doprli do njega, o kojima ne postoji pisani trag... Pa kako se onda priča nastavlja? Tko je *spašava*? Sveznajući pripovjedač. Pripovjedač kojega krase *potpuno* znanje i *potpuna* moć nad bilo kojim elementom diskursa, superioran je. Taj sveznajući narator samouvjerenno kroči literarnim univerzumom i ne taji svoju vlast nad tekstem koji je pred čitateljem. On komentira i razjašnjava brojna pitanja o ljudskom životu, o ljubavi, o politici, o povijesti, ali i o umjetnosti. Tek u završnim prizorima romana postaje jasno da je pripovjedač ujedno i junak u djelu – radi se o homodijetskom pripovjedaču, kako bi rekao Genette. Pripovjedač je u *Berenikinoj kosi* Lucijan, isti onaj lik koji korača kao junak i u *Vježbanju života* i u *Triemeronu*, gdje se kreće gradom prema kraju, kao zreo čovjek koji se veseli novomu danu. Sveznajući se pripovjedač, saznajemo tek na kraju romana, potpuno identificira s likom Lucijana, pa na toj romanesknoj poziciji dvostruki govor odjekuje još jače, još snažnije poentira smisao djela. Julijana je Matanović upozorila kako se Lucijan, skupa sa svojim autorom, nadahnut umjetnošću, može seliti iz romana u roman, i preživljavati stoljeća noseći uvijek isto ime. Isto ime, a da niti u jednom vremenu ne izađe iz mode.²² U *Berenikinoj kosi* glavna ga junakinja podučava u sviranju klavira u pubertetskoj dobi, u dobi kada ulazak Ivana Mateja u njihov svijet on može popratiti samo grozničavom, iskonskom mržnjom koja potresa njegovo biće do neslućenih i njemu nejasnih dubina. A roman piše iz potpuno druge perspektive, o čemu eksplicitno svjedoči unutar narativnoga diskursa *Berenikine kose* u odlomku koji smješta u zagrade: (*Pod ostarjelim dlanom, moja gospođice, i dalje zamišljam jabuku, ali još uvijek nisam naučio svirati "Il Valzer delle candele". Ali zato vjerujem, i pišem da sve vjetar vremenā ne utrne.*)²³ Iz doba adolescencije prepun utisaka, otisnuo se on na pučinu života u svijet odraslih ne bi li tragao za istinom, za istinom umjetnine. To narativno tkivo izgrađeno poput mozaika od raznorodnih, ali skladno uklopljenih elemenata, omogućuje pripovjedaču da

²² Vidi: Julijana Matanović, "Je li to za nas dobro ili može biti nije?", *Kolo*, XII, 2002., 4, str. 5-22.

²³ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 368.

se poistovjeti sa stvarnom autorskom osobom: *Pjevaj dalje Fabio! Pjevaj Bartule!*²⁴ A veže ih bolna spoznaja o ljudskoj prolaznosti, spoznaja o ljudskoj težnji da se dosegnu zvijezde, o želji da se ostavi trag iza sebe, pa makar *samo* u umjetnosti. I pripovjedača i Fabrija. Ta je spoznaja jednako snažna i u nepismenoga Bartula, koji je u romanu označen kao prvi nacionalno upitani predak. Zato se Fabio i identificira s njim jer: u svakom čovjeku žive i njegovi preci. Takva je pozicija pripovjedača još jedan segment u ovoj romanesknoj praksi koji pridonosi njegovoj mogućnosti da ističe i upozorava na ponovljivost i isprepletenost života pojedinca i povijesti, povijesti i života pojedinca.

Razmatrajući način eksploatacije i funkcioniranja historiografskoga sloja u romanesknoj naraciji, treba naglasiti da Fabio golemim i svjesnim naporom radi na iznalaženju tragova povijesti, kako književnih tako i povijesnih, markira ih u diskursu i izgrađuje romanesknu fikciju kojoj su oni temeljna konstitutivna odrednica, određujući tim postupkom *Jadransku trilogiju* kao postmodernističko djelo. Pričajući svoje *romane o povijesti* kako je sam Fabio nazvao *Vježbanje života, Berenikinu kosu* i *Triameron*, pripovjedač nerijetko poseže za objašnjavanjem pojedinih elemenata iz priče. Prekidajući na taj način narativni tijek, on taj *umetak* i grafički označava: redovito rabi horizontalne crtice koje eksplicitno upućuju da je u tkivo romana *umetnut* drugi tip diskursa. Najveći je dio tih umetaka u funkciji pojašnjavanja političkoga stanja čijim su neprestanim i naglim promjenama izloženi svi protagonisti romana. U nastojanju da povijesno ovjeri tu društveno-političku nesigurnost, pripovjedač se služi raznim oblicima faktografskoga materijala koji citira (interpolirani su: dio govora Maršala Tita koji je održao u Narodnoj skupštini 1. IV. 1952. o problemu položaja Trsta nakon Drugoga svjetskoga rata i dio govora Erazma Barčića na saborskoj sjednici 12. V. 1885. godine o položaju Hrvatske nakon rata s Mađarima). Najveći broj tih umetnutih dijelova koji problematiziraju razna područja ljudskoga života (npr. *Riječka krpica*, Supilova aktivnost, talijanski iredentizam, D'Annunzijeva okupacija i epizoda s Državom Rijekom, Rapalski ugovor, ulazak u sastav Jugoslavije, egzodus talijanskoga življa; kratak opis stanja na otocima u doba vladavine Monarhije, slika o prestižnom društvenom događaju – *soiréeu* kod gradonačelnika, borba jedrenjaka i parobroda, gradnja rafinerije i željeznice, uspon riječke luke) potječe upravo iz raznih novina (iz *Novog lista*, *Il Nazionale*, *L'Avvenire*, *Riječkog lista* i *Danice zagrebačke*). Svjedočenje o *svađi* oko zone A i zone B nakon Drugoga svjetskoga rata na početku romana *Berenikina kosa* dokumentirano je umetanjem vijesti koju donosi *Tanjug*, 31. ožujka 1952. godine, i neposredno zatim još jednom ulomkom iz iskaza Jevrema Brkovića iz knjige intervjua Slobodana Jokovića pod nazivom *Ratovanje mozgom* izdane 1987. godine. I same maštarije, ideje

vodilje pojedinih junaka (npr. opsjednutost ilirskim idejama Petre udove Andrić koju dočarava mladom i neiskusnom Juliju) u romanesknom su Fabrijevu diskursu nerijetko zastupljene preko ulomaka iz literature i putem paraknjiževnih citata (molitve, odlomci iz psalama, zaklinjanja, pučki rituali, Danteovi stihovi, vinske pjesme, varirani Nazorovi stihovi, i sl.). U *Berenikinoj kosi* pripovjedač priča priču o braći Nikoli i Tullu, o precima Lucije, i da bi dodatno, *povijesno* ovjerio svoje sveznanje, u narativni tekst umeće i natuknicu iz leksikona o sir Johnu za kojega su oni *švercali* proso i koji je u *pravi čas umro*, pa se na taj način i zaključio njihov zajednički posao. U toj u okvirima narativnoga tkiva *Berenikine kose* citiranoj natuknici: ACRON, John Francis Edward (preuzet iz *Dizionario storico politico italiaono*, Firenze, 1971.)²⁵ pripovjedač si daje pravo u *povijesnu* istinu (koja je, jasno je, tek fikcija) *uskočiti* svojom fikcijom: *U trenutku prvog susreta s Tullom, na crno-zlatnom briku "Generale Pino", imao je dakle sir Acton nešto više od četrdeset godina, pa je razgovor, kao i ishod razgovora, što su ga vodili Tullu i samo nešto od njega stariji John Francis Edward Acton, onako kako ga zamišlja pisac (istaknula S. T.-Š.), moguć i, vojnički, opravdan.*²⁶ i tek zatim slijede crtice kojima se taj umetak odvaja od ostatka narativnoga diskursa *Berenikine kose*. U narativno je tkivo *Jadranske trilogije* umetnut još jedan tip diskursa – letak koji pripovjedač sâm žanrovski određuje i potpisuje ga. Fabio nastoji u što je višem stupnju moguće ovjeriti povijest pa to inzistiranje na točnosti povijesne faktografije dovodi do uvodenja aktera *službene povijesti* (ban Jelačić, F. Kurelac, E. Barčić, F. Supilo, D'Annunzio...) u diskurs *Jadranske trilogije*. O povijesno presudnom dogovoru pripovjedač će progovoriti u interpoliranom svjedočenju Ive Sučića koje izdvojeno i grafički biva još i u navodnicima. Na taj se način sama povijest nastoji prikazati intimnije. Takav stupanj autentičnosti u prikazivanju i ovjeravanju događaja u povijesti koji sada proizlazi iz subjektivne vizure jedinke u *Jadranskoj trilogiji* je prisutan u – kako eksplicitno kaže pripovjedač – *autentičnom svjedočenju* o provali "jelačićevaca" u prostorije zapovjednika mađarske riječke policije.²⁷ Također iz subjektivne je vizure i u epistolarnoj formi (npr. Franz von Suppé o toj temi u *povjerljivom* (istaknula S. T.-Š.) *pismu* piše davne 1860. godine Mademoiselle Art.-Hans-Hof und Staatsarchiv u *Berenikinoj kosi*.)²⁸ još jedanput doneseno svjedočanstvo o stanju u primorskim gradovima. Dakle pripovjedač u narativno tkivo umeće različite vrste faktocitata: ulomke iz članaka iz raznih novina, izvješća, parole, stenograme, letke, pojedine dijelove iz govora povijesnih ličnosti, dijelove leksikografskih natuknica, ulomke iz radijskih vijesti, ulomke iz štampanih intervjua i memoara, dijelove

²⁵ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 23.

²⁶ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 24.

²⁷ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 286-287.

²⁸ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 167-168.

²⁴ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 82.

iz povijesnih izvora, dijelove povjerljivih pisama, pa čak i kulinarski recept iz novina. Njihovo je interpoliranje u narativno tkivo romanā svaki put grafički istaknuto, pripovjedač te umetke ostavlja vidljivima, na te se šavove (epifanij-ske, prema riječima Danijele Bačić-Karković²⁹) i na kompozicijskom i na sadržajnom planu čitatelju svraća pozornost, i oni postaju metatekstualni postupak koji omogućuje pripovjedaču da se izravno uključi i iznese svoj komentar s ciljem ostvarivanja živopisnosti priče. Povijesna je dokumentacija korištena izdvojeno, historiografski je sloj dodan na narativnu masu kao ilustracija, kao citatna fusnota. On svjedoči o vremenskom smislu epohe i skicira povijesni okvir, nudi političko-ideološku interpretaciju toga vremena. U književnoj je kritici Milanja već upozorio da se u Fabrijevim novopovijesnim romanima povijest gradi ne samo iz svojih dubina, nego narativnim plošnim kruženjem (reverzibilnost) i da Fabio pri izgradnji svoga odnosa prema povijesti koristi tzv. *figuru rakova koraka unatrag*: neprestano je kretanje od natrag prema naprijed što potvrđuje slijed i koncepciju razvoja, ali obratnim smjerom. Na taj je način povijest ironizirana, ali nije dekonstruirana niti je zanijekana kao takva.³⁰ Fabio dakle *fakcionira fikciju*. Tako svraća pažnju na konceptualnu i intertekstualnu narav povijesti, a uporabom raznovrsnih postupaka ostvaruje višestruki efekt. Stvara se napetost između svijeta fikcije i svijeta fakcije, umetnuti se tekstovi rekontekstualiziraju pa se razotkriva konceptualnost i provizornost same naracije. Tematizira se dakle sâm čin pravljenja fikcije. Svjesno se upozorava čitatelj na koji se način oživljava prošlost, na koji način nastaje taj roman o povijesti. Ta je fikcija tvorevina, montaža je raznorodnih elemenata, pa homodijegetski pripovjedač niti u jednom trenutku ne ispušta iz svoje vlasti tekst koji, eto, nastaje pred čitateljem.

U roman je također umetnuto još nekoliko segmenata koji nisu u tolikoj mjeri grafički izdvojeni iz narativnoga teksta. Da oni pripadaju nekom drugom *procedeu*, istaknuto je upotrebom navodnih znakova. Tako je pripovjedač uputio na svoj postupak montaže, ali te diskurse nije u potpunosti odijelio od tkiva priče, kao što je učinio pri uvođenju povijesne dokumentacije. Redovito se radi o ulomcima/diskursima koje kreiraju sami likovi iz romana. U romanu *Berenikina kosa* Nichi, u noći svoga vjenčanja s Magdom, piše članak za novine, a sudbina je Julija, još zanesena školskom lektinom, određena pismom koje mu Petra udova Andrić šalje putem njegova djeda Marcantonia i poziva mladića u svoju službu. I baš povodom smrti njegova oca Nicole, čijom je odlučnošću i raskinuta njihova veza, nesretno zaljubljeni Julije ponovno prima nje-

²⁹ Vidi: Danijela Bačić-Karković, "Epifanija u *Berenikinoj kosi* N. Fabrija", *Fluminensia*, X, 1998., 1, str. 121-145.

³⁰ Vidi: Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb 1996., str. 100-120.

zinu pisanu sućut na hrvatskom jeziku koja je grafički izdvojena ne samo navodnicima, nego i smještanjem unutar zagrada. I pripadnik hrvatske obitelji, Filip Gorma pisao bi svojoj majci Klari pismo, pa pripovjedač iznosi u *prepričanom govoru*³¹ najveći dio sadržaja toga pisma. Te bi njegove (...) *rečenice potekle silovito, iz duše*: "Narodnjaci se naši sad moraju okrstiti napadom autonomaša na vojnika, (...)". Dakle pripovjedač ponovno u narativno tkivo umeće dijelove – ovaj puta zamišljena – pisma grafički izdvojena navodnicima, čak i prekida njegov slijed: *Mama, volio bih da pođeš u našu Čitovnicu, pa da ti tamo netko od naših ljudi pročita i ovo pismo i najnoviji broj "Narodnih novina" iz kojih ti ja ovo prepisujem. Sve novine na svijetu lažu, jedino naše ne lažu*. Ovu bi rečenicu podcrtao. Pa bi nastavio (istaknula S. T.-Š.): *Ja i moji drugovi znamo (...)*.³² Pisao bi, sin svojoj majci, takvo pismo, upozorava sveznajući pripovjedač krijući od Filipa vijest da je njegova majka *vidjet će se u slijedećem poglavlju, bila mrtva*. Vrlo je zanimljivo umetnut samo podatak o pismu dona Elvire³³, koja istovremeno gubi muža i, nakon dugo godina iščekivanja, rađa nasljednika, maloga Nichija. Žena, Talijanka, čije je priče obožavao Marcantonio, u vrtlogu povijesnih zbivanja, s budnim instinktom majke-zaštitnice, piše pismo u skladište ulja svoga svekra u Rijeci, i tako spašava svoju obitelj. Unutar samoga fiktivnoga djela pripovjedač omogućuje junakinji Luciji, koja još nije u romanu niti imenovana, da zamisli, pri svom putovanju Italijom po povratku u Rijeku, susret s *ljubavi iz riječkog liceja*, Egidijem u Trstu. Taj zamišljeni susret prijatelja iz mladosti, sada kada su zreli ljudi i u burnim političkim vremenima, junakinja otklanja. Ali i svaki je, pa i najmanji detalj toga zamišljena (a nerealizirana, ponavljam) susreta izmaštan, oživljen pred očima čitatelja koji tek tada prvi puta i saznaje njezino ime grafički (zagradom) naglašeno.³⁴ Pripovjedač komentira tu epizodu, čitatelju je dano do znanja da se radi o zamišljenu susretu, a kasnije će u tekstu pripovjedač tu fiktivnu epizodu iskoristiti kao *stvarnu činjenicu*, uklopit će je u radnju kao da se i dogodila: *A da se jučer srela s Egidijem, sad bi neznanicu u vagonu prešutjela njihov razgovor, jer to što je čula (istaknula S. T.-Š.) od Egidija povrijedilo bi ovog muškar-*

³¹ Termin preuzet iz Geneteove detaljne, strukturalistički utemeljene, razrade kategorija narativne sintakse.

³² N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 212-213.

³³ Za Elvirin će lik pripovjedač, taj sveznajući narator (!), priznati da mu je ostao tajnom. Ona, koja je ljubila svijet pripovijedaka, svijet mašte i čarolija, najednom prerasta u tragičnu junakinju koja samosvjesno, ponosno i uporno nosi svoju sudbinu, čak ravna njome. Na taj način ona postaje, za razliku od *slabih junaka* koji su prepušteni na milost i nemilost vrtlogu povijesti, vladarica/kreatorica svoga usuda, kao i usuda svoje obitelji od koje je jedino ona preostala s dječakom u naručju. Napustila je ona svijet priča, i postala aktivan lik. Takvih samosvjesnih ženskih likova ne nalazim u obitelji Gorma - pripovjedač je uveo udovicu Petru, gorljivu patriotkinju ne bi li uspostavio pandan snažnom Elvirinom karakteru.

³⁴ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 46-51.

ca.³⁵ Pripovjedač usložnjava svoj tekst: u fikciju se (*Berenikina kosa*) unosi fiktivna epizoda susreta s Egidijem (fikcija u fikciji, tj. fikcija u *Berenikinoj kosi*), a zatim se ta fikcija u fikciji ravnopravno uklapa i prelazi na ravan fikcije (tj. *Berenikine kose*). Dakle fikcija je u fikciji sada motrena tek kao događaj koji se prvi put iskorištava na fiktivnoj ravni romana. U toj *familienfuge* moguće je dakle interpolirati i ovjeravati razne razine fikcije. Dnevnički se zapisi u *Berenikinoj kosi* – u kojima Nichi ispovijeda kako taji suprugu Orfeov nestanak – prekidaju da bi se riješila sudbina njihova mlađega sina. Pripovjedač stupa na scenu: priča Orfeovu pogibiju. Tu umetnutu priču pripovjedač ponovo prekida ulomkom iz dnevnika u kojem se Nichi odvrća od pera jer ga siora Maria obavještava da ga traži njemu nepoznati Boldo Duse, suborac poginuloga mu starijega sina koji donosi vijest o njegovoj pogibiji. Tu će dnevnik zamrjeti sam u sebi, bez potrebe za objašnjavanjem, jer nemilosrdni je vihor povijesti pomeo s pozornice života muške nasljednike i te obitelji. Upravo ovaj primjer unošenja drugoga diskursa, tj. dnevničkih zapisa u tkivo priče pokazuje na koji način Fabio iskorištava ta *strana tijela* u romanu. Ne samo da umetnuti dnevnik donosi autentično svjedočenje o oslobađanju Rijeke, nego on omogućuje inkorporiranje nove priče u narativno tkivo (smrt Orfea), ali i istodobno povezivanje one već ispričane (smrt Angela) u jedinstvenu sliku neumitna osipanja te obitelji. Umetnuti dio teksta zrcali druge priče, koje se također odlikuju visokom mjerom samostalnosti unutar te priče o povijesti. Dio kao zrcalo, dio kao ključ... Treba li uopće naglašavati da je cijela *Jadranska trilogija* izgrađena, za razliku od tradicionalnoga povijesnoga romana od brojnih, više ili manje samostalnih, mikropriča. I obiteljske fotografije u *Jadranskoj trilogiji* – kako ona o talijanskoj, tako i ona o hrvatskoj porodici – također su od presudna značaja za sudbinu protagonista romana. Obiteljski portret obitelji Gorma nastao prilikom vjenčanja Filipa s Katom otvorio je pripovjedaču mogućnost ugrađivanja različitoga tipa diskursa u tkivo priče: u vidu enciklopedijskih natuknica slijede te *biografije alla croata*, kako kaže Fabio, koje su grafički potpuno stopljene s ostatkom teksta, tek je naziv svake od osoba s portreta o kojoj je data biografska natuknica³⁶ ispisan velikim slovima i s godinama rođenja i smrti. Sveznajući pripovjedač među biografije osoba s fotografije unosi i biografiju Elvire Gallega (1906-?) koja je još *nerodena kći Luce Ruffo, rođene Matić i Antonija Ruffa*. I ovi dijelovi evidentno umetnuta teksta nisu izdvojeni vodoravnim crticama iz romana: pripovjedač i dalje poštuje svoje pravilo da o junacima i njima bliskim osobama izvještava u okvirima teksta romana, tek

³⁵ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 151.

³⁶ Biografske su to natuknice o Šimunu Mateju Žarkulovu, Mladi Žarkulovu, Jaki Žarkulovu, Lilly Ševeljević, Grgi Budislavu Angelinoviću, Mihovilu Žarkulovu, Antoniu Ruffo i Luce Ruffo, Leonardu (Martinu) Zagodi, Juri Stradiot, i o, naravno, mladenki Kati Gorma [Vidi: N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 259-274].

minimalno upozoravajući da je to ipak drugi tip *procedea* kojim povijest razotkriva samu sebe, kojim fikcija o povijesti svjedoči o svojoj napravljenosti.

Pripovjedač umetnute dijelove teksta u roman diferencira na temelju njihova korespondiranja s fiktivnim svijetom čiji i oni postaju dio u većoj ili manjoj mjeri. Ako oni tu fikciju oprimjeruju *izvana* (iz društveno-političke sfere, primjerice) onda su oni i naglašeno grafički izdvojeni, a ako predstavljaju u razvoju narativne sintakse segment *žića* nekoga od likova, oni su umjetnički transponirani i označeni tek navodnicima.

Autocitati su vrlo česti u romanesknom diskursu *Jadranske trilogije*. Fotografija je Lucijine obitelji u romanu u potankosti prepričana, čak gotovo istim riječima dva puta: najprije kada siora Maria nuka Luciju da je proda zbog vrijednosti njezina okvira i zatim kada je Ivan Matej Gorma vidi u izlogu prodavaonice i tako uspije doći do Lucijine adrese. Motiv fotografije je dakle zaslužan za prepoznavanje Lucije i Ivana Mateja, postao je ključni trenutak u izgradnji romana, spojio je te najmlađe članove generacijskoga stabla hrvatske i talijanske obitelji oko kojih je koncentrirana romaneskna radnja. Ti se jednaki ili tek u sitnim detaljima različiti segmenti diskursa ponavljaju poput *leitmotiva* na različitim tekstualnim pozicijama. Autocitati su vrlo često razasuti diljem *Jadranske trilogije*. Oni uopće nisu grafički markirani u trilogiji. Nerijetko nukaju čitatelja da se u tekstu kreće **omčasto rekurzivno**, a ne pravolinijski, navode ga da istražuje prvu pojavu pojedinih dijelova diskursa u tekstu, da sam uspoređuje koliko se razlikuju. Takvi postupci svjedoče o načinu na koji se pripovjedač svjesno poigrao s čitateljem, doveo ga u nedoumicu, ali i pokazao mu da je taj literarni univerzum ništa drugo doli konstrukt. Osvijestio je Fabio svoj narativni postupak, ali ga i razgoliti. Pripovjedač u izgradnji likova ponavlja pojedine segmente u kojima svjedoči o nekim njihovim osobinama³⁷, provodnim će se motivima upozoravati i na povijest obitelji jer će nje-

³⁷ Luciju, tu *ikonu maksimalne semantičke gustoće*, kako ju je nazvala Danijela Bačić-Karković, upoznajemo na samom početku romana. Tijekom cijeloga daljnega razvoja radnje ponavljaju se i variraju neki elementi, prisutni već u njezinu prvom opisu s početka romana *Berenikina kosa* – izdvojenom u zgradama – koji se ponavlja i nešto kasnije, ali u razasutim elementima koje ču istaknuti, egzistira i na razini cijeloga romana: *U odjeljku, dakle, neka spava, kome je ona tijekom dugih, nepokretnih sati boravka utisnula onaj poput njene puti tamnosmeđi, mošusni, već sam po sebi drhturavi vonj suspregnute putenosti, čiju je utonulu čulnost uspavljivo sapinjala paučinasta oprava kojom se, nedodirljivo, bilo ogradila od svijeta (istaknula S. T.-Š.), neka spava u tamnilu noći* [N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 15]. Slično će se ponavljati i simbol sandale (Usp. o sandali kao simbolu u Fabrijevu tekstu u djelu Danijele Bačić-Karković, kao i o brojnim drugim metaforama, simbolima i arhetipovima u djelu *Berenikina kosa* [Vidi: D. Bačić-Karković, "Epifanija u *Berenikinoj kosi* N. Fabrija", *Fluminensia*, X, 1998., 1, str. 132-145]) koja steže Ivana Mateja Gormu: *Čvor na listu noge, oko koje je bila opletena duga kožnata uzica s plitkih sandala, stezao ga je do žuljanja: (...)*. U varijacijama se pojavljuje još nekoliko puta prilikom njihova putovanja do Rijeke, pa čak ga taj bol budi i iz sna. A i Lucija – koja u vagonu pali cigaretu, pa taj plamičak, tako krhak i prolazan, to kratkotrajno svjetlo (simbolika

zine dragocjenosti preživjeti godine i godine te dospjeti u ruke potomaka koji neće niti znati njihovu povijest (motiv slike *Oluja na moru* ili kose u *Berenikinoj kosi*, npr.). Klupko se povijesti odmotava: naizgled neisprepletene životne niti bivaju nositeljem svakoga života ponaosob i svih zajedno. Jer se jedan život zrcali u drugom, jedan talijanski u jednom hrvatskom. Istovremeno se svi ti životi zrcale u zbrci povijesti, a ona, pak, zrcali sve njih. Jer kao što je jedna hrvatska priča ključ za sadržaj druge, one talijanske; tako je i *summa* povijesti ključ za svaku pojedinu jedinku u njezinoj vlasti.

U ovoj je romanesknoj trilogiji vrlo čest slučaj da pripovjedač sâm unutar narativnoga teksta komentira svoje pripovjedne postupke. On nastupa iz pozicije sveznajućega naratora pa se ne libi govoriti o svim svojim moćima koje posjeduje nad tim tekstom u nastajanju.³⁸ Pripovjedač *vidi, gleda, čuje* svoje likove, premošćujući ogromne vremenske udaljenosti bez i najmanjih zapreka, ali i razlike u načinu življenja i razmišljanja tih dviju obitelji kroz nekoliko stotina godina njihova bivstvovanja na prostorima Jadrana. Pripovjedač o svojim likovima, Luciji i Ivanu Mateju, čije *klupko njihove pretkovine* želi razmatrati, zna sve ono što oni sami o sebi i svojim precima nisu spoznali. Iako eksplicitno naglašava svoju sveznajuću poziciju, tvrdi da je u svakom trenutku spreman pomoći svom liku pri pričanju priče, ali se ne srami priznati da postoje trenuci u kojima je i on sam nemoćan. Vrlo je osjećajan i brine za svoju junakinju pa *filtrira* podatke koje će ona saznati. On *nema srca* Luciji otkriti poraznu istinu, a čitatelju razgolićuje i taj postupak ne bi li pokazao svu svoju moć.³⁹ Pripovjedač, koji diljem narativnoga diskursa pokazuje da čvrsto stoji

njezina imena!) iz mraka povijesti na scenu života izvlači jednu osobu, Ivana – u prvom njihovom susretu primjećuje upravo te sandale [Vidi: N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 78.]. O sudbinskoj povezanosti tih brodolomnika, koji još i nisu svjesni da zajedno borave u udaljenim kutovima istoga vagona, svjedoči i podudarnost segmenata iz stvarnosti (naravno, i to je samo jedan sloj fikcije unutar romana) koje Lucija i Ivan Matej vide i čuju u svom ulasku u vagon i izlasku iz njega (željezničari koji kartaju, stablo jabuke, vremenska prognoza i glazba s radija) [Vidi: N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 53, 60, 60-61]. Iste će postupke pripovjedač koristiti i pri evociranju njihovih predaka (Julije, u odnosu između Markantonia i Nicole redovito se ponavlja sintagma *njega je peklo, peklo...*).

³⁸ Tako kaže, primjerice: *Neka spava. Ja ću dotle, zato što sam pripovjedač i uho sudbinā, prekoručiti taj rub i sići u vrijeme, osluškujući, pomno, gdje ječi gromađa, dok pod naslagama pepela, putem, nailazim sve češće na užareno ugljevlje zabluda i strasti predaka* [N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 15] ili *Kroz tamu od prohujala vremena pružam ruku naslijepo, kao da je oprezno turam u čahuru od svilenih niti silnih, svemirskih razmjera, obasjanu mjesječinom u vječnoj tišini zvjezdanih prostora, ne bih li vas dodirnuo, vas nevoljnike u najdonjem sloju priče, koju tka geometrija obitelji, ne bih li barem dodirnuo ono što je od vas ostalo, u mraku vremenā, nakon ludilā povijesti, učiteljice života i životā (...)* [N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 180-181].

³⁹ *(Tko da joj kaže kako su sva njena pisma, što ih je u te dvije godine pisala roditeljima na adresu Campo Marzio u Trstu, istinabog stizala na određište, ali da su se odande vraćala na adresu pošiljaoca, to jest njenu, s velikim i čitljivim žigom Uprave logora, na kome se moglo pročitati da je "primalac ishodio useljeničku vizu za Kanadu i napustio ovo određište". A policijska služba u*

na kormilu pripovijedanja, tvrdi da postoje momenti u prošlosti do kojih on ne može doprijeti iz raznih razloga. Zato sklapa mozaik na temelju podataka koje mu povijest podastre. Tamo gdje nije u mogućnosti ostvariti cjelovitost priče, on traži razumijevanje u čitatelja, poigravajući se pritom svjesno riječima i maskirajući na taj način književnoteorijski problem koji je naćeo u zagradi svoga teksta: *Iako se nisu nigdje i nikada susreli, vidim ih, (...) Julija i Jurja, kao dva kamenčića što mi pomažu ispuniti prazninu u mozaiku sjećanja (ne i u mozaiku događanja), koja se praznina poklapa s onih dvadesetak godina koliko je bilo potrebno da obojica sazore. (...) Nema razloga ljutiti se na pisca zbog tih dvadesetak godina o kojima ćemo doznati malo ili ništa, jer mu nije dužnost pričati o stvarima što su izvan vidokruga njegove moći (što nije isto kao kad bih napisao da je izvan moći njegova vidokruga).*⁴⁰ A s druge će pak strane biti svojim znanjem o događaju nadmoćniji i nad liječnikom Julijem koji nikada neće saznati od čega mu je bolovao otac. Pripovjedačeva je svemoć toliko da junaku svoga djela čak može podariti i blagu smrt, pa to i eksplicira na primjeru Lucijina odlaska. O odgovornosti pisca u stvaranju djela svjedoči i ulomak ponovno grafički izdvojen upotrebom zagrada: *(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).*⁴¹ On jest svemoćan, ali i on mora sam sebi položiti račune za napisano. Za umjetnika je bolna spoznaja o smislu njegova posla koji se na tren može činiti i besmislenim, ali umjetnost je jedina i vječita istina: *(A kuće, ulice, grobovi njegovih predaka? Kad se rodoslovno stablo samo od sebe sasuš i izvali u prašinu vremena, jedino još umjetnička riječ zalijeva njegovo mrtvo korijenje).*⁴² Umjetnički posao kao čuvar od zaborava. Ovaj pripovjedač koji je u cijeloj *Jadranskoj trilogiji* u metapoziciji, sustavno radi na metaliterarnom razbijanju učinka iluzije. On se obraća čitatelju, demonstrira svoju moć nad tekstom, pokazuje se kao pripovjedač-manipulator (iako se na brojnim mjestima u trilogiji poistovjećuje s realnim autorom), i upravo na kratkom spoju teksta i svijeta tehnikom montaže i kolaža napućuje taj diskurs svojim brojnim i više ili manje opsežnim moralističkim komentarima. Tako hrvatski novopovijesni roman premošćujući stoljeća romanopisanja ipak osta-

redovima poštanske organizacije sva je vraćena pisma zadržavala i uredno fasciklirala. Činila je to već s pismima koja su joj roditelji slali iz Camp Marzio, kad su iz Aldova brzovanja saznali da je živa i napokon u svom domu.) [N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 309].

⁴⁰ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 110.

⁴¹ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 86.

⁴² N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 312.

je u dodiru s tradicionalnim elementima povijesnoga romana. Ta snažna nota didaktičnosti, moralizma u Fabrijevoj trilogiji govori u prilog tezama kritičara koji naglašavaju da se u tim romanima *samosvojno sintetizira* Šenoinu praksu tradicionalnoga povijesnoga romana *alla Scott* i moderno psihološko pripovijedanje.⁴³

Na stranicama *Berenikine kose* pripovjedač u više navrata pojašnjava postupak kolažiranja i montaže na kojem je utemeljio cijelu trilogiju. Isto će metodološko polazište – (...) *iz jedne u drugu kuću, polako, premještam pamćenje i brišem zavade* – ponuditi još jednom, ovaj put naglašavajući i simultanizam u pripovijedanju, a brišući vremenske razlike i koristeći priliku za iskazivanje osobnoga stajališta o povijesti⁴⁴. Iskazom tipa *Nego, vratimo se nevoljnom autonomašu, vlasniku jučer zgotovljene vile na Kantridi, koji navrat-nanos mora uteći iz grada, pa u besćenje razdaje svoj imutak*⁴⁵ pripovjedač eksplicitno upozorava na svoje digresije u pripovijedanju i korigira ih, dok će drugom prilikom, komentirajući ponovno vlastite postupke u naraciji, sam sebe prekoriti zbog površnosti. Ali svijest o činu, o pripovjednom djelu spašava pripovjedača, ali i čitatelja pogrešaka, spašava nas da se ne izgubimo na tim krivudavim, a zamamnim putevima povijesti. U okvirima je romanesknoga diskursa *Berenikine kose* pripovjedač i sâm u više navrata definirao⁴⁶ svoj tekst kao *Famileinfuge*.⁴⁷ Upravo je eksplicitno navođenje toga *gradbenog elementa koji prethodi prvoj rečenici romana*, prema riječima J. Matanović, preciziranje

⁴³ I. Frangeš, "Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma. Nedjeljko Fabrio: *Triameron*.", *Forum*, XVII, 2003., 74[75], 1-3, str. 378-390.

⁴⁴ *Pripovijedat nam je o Filipu, ali usporedo s tom pričom teku dogadanja što se pletu oko Julija i, u jednom drugom vremenu, zblivanja s Lucijom, koja se s kolodvora upravo upućuje kući svojih roditelja. Ta nije vrijeme drugo doli razboj na kome se od niti pojedinačnih kobi tka i će mnogonitno teško sukno što ga ogrćemo u nevremenima i lakoumno zavemo poviješću ljudskog roda, ne prepoznajući u tako skrojenoj ludačkoj opravi glupost samu!* [N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 207]

⁴⁵ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 306.

⁴⁶ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 28, 154, 297.

⁴⁷ Svi se kritički napisi o *Berenikinoj kosi* Nedjeljka Fabrija redovito osvrću na svjestan autorov izbor podnaslova tog djela [Vidi: D. Bačić-Karković, "Epifanija u *Berenikinoj kosi* N. Fabrija", *Fluminensia*, X, 1998., 1, str. 121-145; Bošnjak, Branimir, "Naseljavanje povijesti. O prozi Nedjeljka Fabrija i Borbena Vladovića", *Republika*, LI, 1995., 7-8; Frangeš, Ivo, "Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma. Nedjeljko Fabrio: *Triameron*.", *Forum*, XVII, 2003., 74[75], 1-3, 378-390; Darko Gašparović, "Roman *Triameron* Nedjeljka Fabrija", *Književna Rijeka*, VII, 2002., 4, str. 100-108; Ružica Markić, "Fabriova *Berenikina kosa*", *Nova Istra*, I, 1996., 4, str. 154-165; Julijana Matanović, *Prvo lice jednine*, MH, Osijek 1997.; Julijana Matanović, "Je li to za nas dobro ili možebiti nije?", *Kolo*, XII, 2002., 4, str. 5-22; Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb 2003.; Krešimir Nemeć, "Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija (promišljanje povijesti u 'Jadranskoj duologiji')", *Republika*, VII, 1996., 1-2, str. 49-53; Velimir Visković, *Urbano hrvatstvo u: Umijeće pripovijedanja. Ogleđi o hrvatskoj prozi*, Zagreb 2000.; Zdravko Zima, *Nova ljepota planeta u: Noćna strana uma. Kritike i eseji*, Zagreb 1990.; V. Žmegač, "Povijesni roman danas", *Republika*, XLVII-1991., 5-6, str. 58-77].

žanra unutar samoga žanra zrcalna slika koju nudi pripovjedač, metatekstualni postupak. Tim je podnaslovom Fabrio u jedno spojio dvije temeljne, konstitutivne odrednice ovoga romana i naglasio ih. Riječ je o obiteljskom romanu, o čemu svjedoči i karakterističan, za taj žanr, grafički prikaz rodoslovnoga stabla s početka djela, ali izaziva istodobno i intermedijalne konotacije. Polifona glazbena forma u temelju je izgradnje ovoga romana: smjenjuju se *slike prebogate narativnim meandrima*, kaže J. Matanović, kontrapunktski se prelazi iz jedne epohe u drugu, iz jednoga kulturološkoga kruga u drugi, iz vizure se jednoga lika motri povijest, a trenutak nakon toga mijenja se gledište bez ikakvih ograničenja, višeglasno se ocrtava čovjek u povijesti... Tom se odrednicom dodatno pojašnjava način izgrađivanja teksta, kontrapunktska izmjena epizoda, čitatelju se nude recepcijske upute i usmjerava se njegovo kretanje u okvirima djela. Eksplicitno se upozorava na prelazak s jednoga fragmenta na drugi, s jedne vremenske razine na drugu, iz priče o jednoj obitelji u priču o drugoj. Pripovjedač takvim postupkom upozorava na napravljenost teksta, a u citatu koji donosim naglašava da *goli podatak* zaodijeva u fikciju, ali samo onda kada iz *čuvenja*, iz usmene predaje dobiva još elemenata za svoju priču, poistovjećuje taj povijesni lik s nama samima i, naravno, komentira: *Golim podatkom da si umro osamljen, valjda već prvih godina nakon rata, jer ništa više o tebi nisam čuo, ugrađujem te posljednji put u ovu "familienfuge", u koju smo upregnuti, svi, u istom redu. Jer i ono malo duše što je čovjek ima, dano mu je da mu bude još teže*.⁴⁸

Slično, i *Vježbanje života* podnaslovljuje kovanicom preuzetom od *Danuncijade* Viktora Cara Emina. Spojio je talijanske pojmove "cronica", tj. ljetopis, "storia" tj. povijest, priča i "isteria" tj. histerija i nastala je *kronisterija* kojom Fabrio naglašava žanrovsku hibridnost teksta, ali i idejno karakterizira tu prozu koja se bavi *histeričnom historijom*.⁴⁹ Podnaslov je posljednjega dijela trilogije *Triameron: roman einer kroatischen Passion*. Također u romanu, žanru kojim se i on sam služi u svom pripovijedanju priče o dvije porodice, iznijet će svoje mišljenje kojim se suprotstavlja poimanju žanra rasprostranjenom u širokim masama: *Kad u svakodnevnom životu stvari krenu neuobičajenim ili neobičnim putem, ili kad završe sretno, što nismo očekivali – kažemo da se sve zbililo "kao u romanu", a to je uvreda za život. Jer nema ništa iznad života, ništa što ne bi bilo samo življenje*.⁵⁰ Dapače, smatra pripovjedač, i život je taj koji može itekako uznemiriti roman.⁵¹ Sada je baš taj roman – roman koji pripo-

⁴⁸ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 297.

⁴⁹ I. Mandić, *Histerična historija u: Romani krize*, Beograd 1996., str. 267.

⁵⁰ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 222.

⁵¹ *Ono što će se dogoditi u našem romanu kad Julije, tog popodneva, dode iz bolnice u Marcantonijev dom, stoga neće biti "baš kao u romanu", nego će i sam roman biti zatečen onim što je zatekao u životu* [N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 222].

vjedač izgrađuje na načelu montaže, kolaža – motren kao mimetička vrsta. Očigledno je da se perspektive izvrću: ono što je bilo rezervirano isključivo za roman, ono sladunjavo i srceparateljsko iskustvo naracije, sada je umuklo pred naletom gorke stvarnosti koja svoje mjesto nalazi u romanu koji time i sam biva iznenađen. U *Berenikinoj kosi* pripovjedač koristi priliku da još jednom opravda svoj način pisanja toga djela i da objasni svoju motivaciju pri predstavljanju protagonista: *Zove se Ivan Matej Gorma, a savjesnost kojom pripovjedač obavlja svoj posao traži da zagrebemo u njegov san, duboko, do krvi, do prakrvi koja, kao rijeka ponornica, huči i villa mnome i tobom, moj čitatelju i iz najtamnijih ponora naše pretkovine (koji ponori potomcima zavazda ostaju skruti, pa čak za njih i ne mare) upravlja ovog časa našim koracima i našom voljom, mojom i tvojom, a da mi to i ne znamo.*⁵² Čitatelja se poziva na suradnju, od njega se traži razumijevanje i podrška. I inače je romaneskno tkivo *Jadranske trilogije* ispresijecano raznim obraćanjima pripovjedača, kako likovima, tako i čitatelju. U komunikaciji s likovima on iskazuje svoju brigu nad njihovom sudbinom, ali i razumijevanje za prolaznost koje oni sami nisu svjesni. Prodrijet će on u najtajnovitije zakutke njihove psihe, osjetit će prve znakove njihovih sumnji i čitatelju će ih ponuditi grafički izdvojene. Kao samosvjestan postmodernistički kreator umjetničkoga djela pripovjedač se u okvirima sâmoga romana direktno obraća implicitnom čitatelju: *No, stvari su se temeljito izmijenile (zar je čitatelju s kraja dvadesetog stoljeća nužno naglasiti da se stvari, temeljito mijenjaju samo nagore?), kad je (...),*⁵³ aludirajući na njegovo iskustvo, očekujući od njega suradnju, ali i potpuno povjerenje. Naime polazi se od pretpostavke da i autor i čitatelj žive u duhovnom zajedništvu, u kojem postoje neke osnovne vrijednosti same po sebi razumljive unutar toga univerzuma. Dovodi u vezu pojave iz prošlosti sa sadašnjim stanjem uz ironični komentar, te nastoji usmjeriti recepciju svoga djela. Čitatelja opominje, upozorava, ali i tjera na razmišljanje, na aktivno sudjelovanje u životu junaka. Očigledno je da pripovjedačeva obraćanja čitatelju ne funkcioniraju samo kao elementi koji ekspliciraju metatekstualne postupke u romanu, kao objasnidbeni umeci, nego postaju način da se adresata kroz te pukotine u tekstu uvuče u sam tekst da bi i on, na temelju svoga iskustva, odobrio ponašanje junaka, da bi odobrio autorov narativni konstrukt. Pokazuje se dakle na koji način metatekstualni iskazi razgolićuju koncepciju fikcije koja se nadaje tek kao konstrukt u koji je ekspliciranim narativnim konvencijama uvučen i čitatelj. Pripovjedač iznosi komentare o budućnosti likova i u velikom broju ih grafički izdava za gradama. I kao što pripovjedač ima moć stvarati tekst i pritom poštivati samo one zakonitosti romanopisanja koji drži adekvatnima, tako on ima moć i nad svojim likovima, moć da prodre u njihovu psihu čak i u trenu-

cima njihova odlaska s ovoga svijeta, o čemu sugestivno svjedoči komentar o Orfeovoj smrti u kazalištu. I ne samo to: on ne poznaje i ne priznaje granice njihovih misli u sadašnjosti, on samouvjereno šeće prostorima njihova sjećanja, on *zna* njihovo pamćenje, stječe se dojam da ga i razumije bolje nego junaci sami; predosjeća i cijeni i najmanji (emocionalni) titraj njihove duše i njihovu najtajnovitiju potrebu za doživljavanjem i izmjenjivanjem izrazito subjektivnih iskustava. Promatranje metatekstualnih iskaza u *Jadranskoj trilogiji* u najvećem je broju slučajeva bilo vezano i uz iznošenje pripovjedačeva komentara, ne samo o elementima narativnoga diskursa, nego i o brojnim pitanjima vezanim za čovjekov nesiguran položaj u vrtlozima prošlosti, o njegovu bivstvovanju kroz dugi niz godina, pri kojem se na život (dalekih) predaka nalegao već debeli sloj prašine. Tako će otkriti sudbinu povijesnih dokumenata, i posmrtnu sudbinu Kuzma i Mandalina Gorma, predaka hrvatske obitelji. Tematiziraju se pitanja sudbine, slučajnosti, porodice, povijesti i politike, među inima, u vidu nerijetko moralističkih i didaktičkih iskaza.

Na stranicama su *Jadranske trilogije* razasuti grafički istaknuti snovi⁵⁴. Oni su istovremeno izdvojeni iz narativnoga tkiva, ali i uklopljeni u nj upotrebom kurziva. Hrvati na stranicama *Berenikine kose* sanjaju nedosanjan san. Imperatorski snovi postavljeni su kontrapunktno ilirskim snovima – dakle njihova je pojava u narativnoj sintaksi romana u skladu s temeljnim (kontrapunktskim) načelom izgradnje djela. Svi su snovi – u kojima se ponavljaju i isprepleću autocitati – tematsko-motivski vezani za izgnanika koji mora napustiti Rimsko Carstvo jer se perom pobunio protiv imperatora. Motivi/simboli (noć s proplamsajima svjetla, troveslarka, stupanje na mostić, *izgnanstvo kao jedina stalna vječnost*, izgnanikova pjesnikova bijela ruža), ili najveći dio njih, ponavljaju se i variraju u snovima Putnika, Ivana Mateja Gorme, Jurja i Filipa, dakle, u tih Hrvata koji tragaju za ostvarivanjem svoje nacionalne samostalnosti. Oni se javljaju još jednom: na kraju romana kada se utapa Lucija. Tako Fabio i kompozicijski zaokružuje svoju poetsku prozu, ali je istovremeno ostavlja otvorenom za daljnja nadopisivanja. Treba istaknuti da su na koncu romana svi ti elementi snova, nekoga drugoga stanja ljudskoga duha postali realnost što je i u tekstu označeno: simboli iz snova pri Lucijinu odlasku nisu grafički markirani, baš kao što niti snohvatično stanje junakinjino u vagonu vlaka pri povratku u domovinu nije u narativnom tkivu grafički posebno izdvojeno. I kao što je pripovjedač zamislio *namata se tako naša priča u klupko, a u njemu, u tom smotku prede, pređi su Lucijini i pređi Ivana Mateja Gorme kao dva konca što će ih život splesti. Nitko ne zna da li život što se tako tka nastaje pukom igrom slučaja ili pak matematičnošću usuda od koje staje dah.*⁵⁵ Znanje je liko-

⁵⁴ O snovima u *Berenikinoj kosi* pisala je opširno Danijela Bačić-Karković [Vidi: D. Bačić-Karković, "Epifanija u *Berenikinoj kosi* N. Fabrijia", *Fluminensia*, X, 1998., 1, str. 135-145].

⁵⁵ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 81.

⁵² N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 67.

⁵³ N. Fabio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 55.

va suženo, njihova je sudbina u pripovjedačevim rukama. On koji zna i eksplicitno komentira novonastalu situaciju (koju je, recimo, sam on i izgradio) preplest će sudbine tih junaka tehnikom koju je i sam pojasnio u tkivu romana: *Tako su se, kroz smrti i kroz živote nevoljnika što su u ludilu međuvremena ispredali svoju nit sudbine i napučili ovu knjigu (...) kao dva velika luka spojili njih dvoje. A brižni pisci iz vremenā što su daleko iza nas, pridodali bi da ovo dvoje sada samo smrt ponovno može rastaviti.*⁵⁶ Nagovještaj, anticipacija kraja Lucije i Ivana Mateja ponuđena je kroz ironijski obojen komentar na prethodću mu literaturu. I u trenu kada se opraštaju sa svojim životima prizivamo pripovjedačeve riječi: *Kad ih, iz blizina spisateljske optike, pogledam pažljivije, sve te ljude koji traže svoje mjesto na stranicama ove knjige (...) zapažam da je povijest ljudi zapravo kronologija naše zagledanosti u sanjano, u nedostižno, kakva su zvijezda kojima, kao Berenikinoj kosi na sjevernom nebu, nadijevamo ime, a ostalo je šutnja.*⁵⁷ Oni ne nestaju, nisu uništeni. Ne, oni tek prelaze u neko drugo, oniričko stanje.

I kompozicijski je, dakle, roman *Berenikina kosa* osmišljen kao "zrcalna slika", kao otvorena struktura koja se sastoji od niza mikrocjelina. One se mogu promatrati samostalno, a bogatsvo njihova smisla iščitava se u punoj mjeri tek promatranjem njihova položaja u okvirima te bujne narativne sintakse, tek upućivanjem na njihovo ulančavanje u romaneskni diskurs. U *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrika pitanja povijesna, junaci i njihove sudbine u vrtlogu/ludilu vremena, autorska samosvijest prelijevaju se iz jednoga u drugi roman, nadopunjuju se a da pri tomu svaki put ostaju i zasebni, samostalni. Ta je romaneskna struktura otvorena – može se nadopisivati: *Berenikina kosa*, taj se središnji roman *Jadranske trilogije* daje kao ishodište i suma svih pitanja koja intrigiraju autorsku samosvijest u trilogiji. Zato i jest upravo *Berenikina kosa* u ovome radu postavljena u prvi plan.

IZVORI

Fabrio, Nedjeljko: *Vježbanje života*, Zagreb-Rijeka-Opatija, 1985.

Fabrio, Nedjeljko: *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, 1990.

Fabrio, Nedjeljko: *Triameron*, Profil International, Zagreb, 2005.

⁵⁶ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1990., str. 359.

⁵⁷ N. Fabrio, *Berenikina kosa*, Znanje Zagreb 1990., str. 91.

LITERATURA

- Alter, Robert, *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1978.
- Bačić-Karković, Danijela, "Epifanija u *Berenikinoj kosi* N. Fabrika", *Fluminensia*, X, 1998., 1, str. 121-145.
- Bošnjak, Branimir, "Naseljavanje povijesti. O prozi Nedjeljka Fabrika i Borbena Vladovića", *Republika*, LI, 1995., str. 7-8.
- Čale Knežević, Morana, "Intertekstualnost i autoreferencijalnost u radovima mladih teoretičara", u: *Trag i razlika. Čitanja suvremene hrvatske književne teorije.*, ur. V. Biti, N. Ivić, J. Užarević, Naklada MD / HUDHZ, Zagreb, 1995., str. 57-85.
- Frangeš, Ivo, "Splet bogate romaneskne tradicije i izvornog modernizma. Nedjeljko Fabrio: *Triameron*.", *Forum*, XVII, 2003., 74[75!], 1-3, str. 378-390.
- Gašparović, Darko, "Roman *Triameron* Nedjeljka Fabrika", *Književna Rijeka*, VII, 2002., 4, str. 100-108.
- Gašparović, Darko, "Lik bana Josipa Jelačića u *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrika", *Republika*, VI, 2003., 9, str. 14-23.
- Gantar, Marina, "Karnevalesknost u Fabrijevu romanu", *Riječ*, VIII, 2002., 1, str. 164-168.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoks.*, Methuen, New York – London, 1983.
- Mandić, Igor, "Histerična historija", u: *Romani krize*, Beograd, 1996.
- Markić, Ružica, "Fabriova *Berenikina kosa*", *Nova Istra*, I, 1996., 4, str. 154-165.
- Matanović, Julijana, *Prvo lice jednine*, MH, Osijek, 1997.
- Matanović, Julijana, "Je li to za nas dobro ili može biti nije?", *Kolo*, XII, 2002., 4, str. 5-22.
- McHale, Brian, *Postmodernist fiction*, Routledge, London-New York, 1987.
- Milanija, Cvjetko, *Hrvatski roman 1945. – 1990. (Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse)*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1996.
- Medarić, Magdalena, "Ono što upućuje na sebe" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta, Zagreb, 1988., str. 97-104.
- Moranjak – Bamburać, Nirman, *Metatekstovi i metatekstualnost - neki problemi estetske funkcije i tipologije umjetničkih tekstova sa metakomunikacijskog aspekta* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1990.
- Moranjak – Bamburać, Nirman, *Metatekstovi*, Sarajevo, 1991.

- Moranjak – Bamburać, Nirman, "Intertekstualnost/metatekstualnost/alteritet. Integralna metodologema i njeni teorijski eksplikati", *Književna smotra*, XXIII, 1991., 84, str. 27-35.
- Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana III*, Školska knjiga, Zagreb 2003.
- Nemec, Krešimir, "Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrija (promišljanje povijesti u 'Jadranskoj duologiji')", *Republika*, VII, 1996., 1-2, str. 49-53.
- Nemec, Krešimir, "Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993., str. 115-123.
- Oraić-Tolić, Dubravka, "Autoreferencijalnost kao metatekst i ontotekst" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988., 1993., str. 135-147.
- Pavličić, Pavličić, "Čemu služi autoreferencijalnost?" u: *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zavod za znanost filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988., str. 105-114.
- Peruško, Tatjana, *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti.*, Naklada MD, Zagreb 2000.
- Užarević, Josip, "Problem ponavljanja prekinutoga ponavljanja", *Književna smotra*, XXXV, 2003, 127/1, str. 37-44.
- Visković, Velimir, "Urbano hrvatstvo" u: *Umijeće pripovijedanja. Ogledi o hrvatskoj prozi*, Zagreb, 2000.
- Waugh, Patricia, *Metafiction – Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London-New York, 1990.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self – Conscious fiction.*, Methuen, London-New York, 1984.
- Zima, Zdravko, "Nova ljepota planeta", u: *Noćna strana uma. Kritike i eseji*, Zagreb, 1990.
- Zlatar, Andrea, *Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću: ispovijest i životopis* (doktorska disertacija), Filozofski fakultet, Zagreb, 1993.
- Zlatar, Andrea, *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, MH, Zagreb, 1998.
- Zlatar, Andrea, *Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija*, Antibarbarus, Zagreb, 2000.
- Žmegač, Viktor, "Povijesni roman danas", *Republika*, XLVII, 1991., 5-6, str. 58-77.

SUMMARY

Sanja Tadić-Šokac

METATEXTUAL PROCEDURES IN FABRIO'S
JADRANSKA TRILOGIJA

The paper focuses on metatextual procedures in Nedjeljko Fabrio's Jadranska trilogija (Adriatic Trilogy). We show how they are connected into the narrative syntax and describe their role in the creation of this literary universe.

Key words:

Croatian literature, novel on recent history, metatextuality, Nedjeljko Fabrio.

DARKO GAŠPAROVIĆ

Filozofski fakultet, Rijeka

DANUNCIJADA U NOVIM OGLEDIMA NEDJELJKA FABRIJA

Pregledni članak

Tekst propituje opsežan ogled Nedjeljka Fabrija Talijanska književnička danuncijada, objavljenoga u knjizi Eseji II 2007. u sklopu autorovih izabranih djela. Osoba i djelo kontroverzno talijanskoga pjesnika, ratnika i političara Gabriela D'Annunzija (1863. – 1938.), prvenstveno iz aspekta njegove riječke političko-vojne avanture od 12. rujna 1919. do 18. siječnja 1921., raščlanjuju se tragom Fabrijevih novijih otkrića (od kojih je svakako najintrigantnija relacija D'Annunzio – Lenjin). Potom se razmatraju binarni književno-politički parovi (Krleža – Lenjin, D'Annunzio – Mussolini), odnos dokumentarnoga i fikcionalnoga u Fabrijevu diskursu, te pitaju o istinama, indicijama i koincidencijama u njihovim odnosima. U završnom se dijelu dotiče D'Annunzijeve ideje riječke države. Napokon autor postavlja pitanje tko je zapravo bio D'Annunzio te zaključuje da ni poslije recentnih Fabrijevih istraživanja na nj nema konačna i jednoznačna odgovora.

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabio, Gabriele D'Annunzio, danuncijada, arditi, Rijeka, Država Rijeka, dokumentarno vs. fikcionalno, futurizam, fašizam, boljševizam.



Introdukcija

Književno se stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija tijekom umalo pola stoljeća svoga trajanja izrazilo u brojnim formama i žanrovima. Kad danas, retrospektivno, kritički promotrimo taj opus, nametnut će nam se površ svega romani kojima je pisac stekao međunarodni ugled i priznanje.¹ Nekako u sjeni ostao je dramski opus, jer je Fabio izvorno pisanje za kazalište napustio 1978. kad je objavio svoju posljednju izvornu dramu, *Magnificat*², a s esejističkim i glazbenokritičkim pisanjem, o prevoditeljstvu da ne govorimo, ionako nitko nikad nije u nas stekao slavu. Stvar se u smislu recepcije, međutim, nedavno unekoliko izmijenila. Naime, u sklopu izabranih djela Nedjeljka Fabrija, kojih je prvo kolo izašlo 2005.,³ a drugo je svjetlost dana ugledalo 2007. godine⁴, posljednje dvije knjige obuhvaćaju kvalitativno i sadržajno primjeren odabir iz autorova esejističkoga opusa. Promišljeno su, baš kao što i priliči nazivu izdavača, te knjige profilirane u izdanju Profil International d.d. Prva slaže krugove oko piščevih kroatističkih afiniteta i prioriteta: Julije Rorauer, Milutin Cihlar Nehajev, Janko Polić Kamov, braća Josip i Blagoje Bersa, Antun Šoljan. Druga pak, znatno opsežnija⁵, posvećena je mahom talijansko-hrvatskim književnim prožimanjima i kulturalno-političkim previranjima vezanim uz neke epohalne događaje 20. stoljeća.

Najprvo je uvidjeti i utvrditi da se i tu očituje Fabrijeva trajna zaokupljenost kulturalnim i povijesnim odrednicama narodā koji nastavaju zapadnu i istočnu obalu Jadrana. Unutar toga osobita je usmjerenost fokusirana na vazda posebno osjetljivo područje limesa na sjevernom Jadranu. Da je pak u tom Rijeka središnja točka oko koje se šire koncentrični krugovi sve do Beča, Budimpešte, Rima, Zagreba i Beograda, poslije *Jadranske trilogije* jedva da je potrebno govoriti. Posve začudnu postavku (o kojoj će još biti riječi) da neko mjesto, zemljopisno i politički periferno u odnosu na velika središta s kojima je tijekom povijesti stajalo u vrlo složenim i turbulentnim relacijama, postane

¹ Cijela *Jadranska trilogija* prevedena je mađarski, a *Berenikina kosa* i na talijanski i njemački. Roman *Smrt Vronskog* preveden je na ruski i slovački. Sve značajne nacionalne književne nagrade Fabio je dobio upravo za romane: Nazorova nagrada i Nagrada Željezare Sisak za *Vježbanje života* 1986.; Nagrada Ksaver Šandor Gjalski za *Berenikinu kosu* 1989.; Nagrada Ksaver Šandor Gjalski i Vjesnikova nagrada "Ivan Goran Kovačić" za *Triameron* 2002., odnosno 2003. Dvije ugledne međunarodne nagrade – Fundacije Bethlen Gábor 1993. i Herderovu nagradu 2002. – dobio je za doprinos ukupnim književnim djelom razumijevanju među narodima srednje Europe.

² Nedjeljko Fabio, *Magnificat*, *Scena*, časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad, 1978.

³ U prvom su kolu objavljena sva četiri romana Nedjeljka Fabrija, i.e. *Jadranska trilogija* i *Smrt Vronskog*.

⁴ Drugo kolo obuhvaća sljedeće naslove: *Pripovijetke*, *Aluzivne drame*, *Eseji I* i *Eseji II*.

⁵ *Eseji I* sadrže 308 stranica, a *Eseji II* (ne računajući, dakako, pogovor Julijane Matanović) 430 stranica.

središtem, moguće je protumačiti bar dvama razlozima. Jedan je povijesni, a drugi umjetnički. U povijesnom smislu, Rijeka kao da je od svoga pojavka na pozornici svijeta nekako bivala više nego što bi objektivno mogla biti. Kad je od srednjovjekovnoga komunija taj grad svetoga Vida, živeći pod mnoštvom gospodara no najduže pod Habsburgovcima, 18. ožujka 1719. carskim patentom Karla VI. uz Trst postao slobodnom lukom⁶, latentno je težio k tomu da postane i traje kao grad-država. A kako je europska umjetnost od svoje heleneske zore nadalje osobito njegovala zasebnost i individualnost, tako je razumljivo da su takvi povijesni slučajevi privlačili umjetnike da ih oblikuju u fikcionalne tvorbe.

Pridodamo li ovom biografsku činjenicu Fabrijeve genetske supripadnosti dvama nacionalnim entitetima⁷, pa rezultate dubinskih istraživanja motivacijskih sklopova u *Jadranskoj trilogiji* i pripadajućim anticipirajućim novelama – u tom su najvažnije *Odišam se...* i *Riječka elegija*⁸ – koji potvrđuju da oni počivaju na arhetipskim biografskim temeljima, dolazimo do sljedećega zaključka: teme i motivi Fabrijeva književnoga djela u biti proizilaze iz genetske, povijesne i kulturološke zadatosti zasebne i neponovljive osobe u tijeku vremena.

Julijana Matanović u pogovoru *Izabranim djelima* (koji je pogovor zapravo golemu studija o književnoj *summi fabriani*), piše:

*Tek sada sa sigurnošću možemo reći da je Fabio jedan od rijetkih hrvatskih pisaca koji je, pogotovo kada je riječ o vremenima o kojima svi o svemu znamo površno sve, stvaralački put koncentrirao oko kruga tema i umjetnika koji su u književno-povijesnom, kulturološkom i političkom smislu odredili njegovu biografiju.*⁹

Krugovi biografski i krugovi civilizacijsko-kulturološki toliko se spajaju u književnu djelu Nedjeljka Fabrija, da se jednostavno nameću kao polazišta za čitanje i raščlambu i njegovih eseja, dakako uvijek s pogledom na ostale žanrovske segmente njegova opusa.

⁶ O tom više vidi u: *Povijest Rijeke*, Skupština općine Rijeka i izdavački centar Rijeka, Rijeka 1988., str. 134 et passim.

⁷ Piščev otac vuče podrijetlo iz Staroga Grada na Hvaru, a majka je splitska Talijanka s obiteljskim korijenima u južnotalijanskoj regiji Puglia.

⁸ *Odišam se...* iz 1976. i *Riječka elegija*, napisana i prvi put objavljena 1977., pripovijetke su izrazito nostalgicne i autoterapijske naravi. Prva liječi ožiljke grižnje savjesti zbog neispunjene obveze prema mrtvim pretcima na otoku Hvaru (Stari Grad), a druga nepreboljene rane prve mladenačke nesretne ljubavi.

⁹ Julijana Matanović, *Pogovor. Čitam te, Lucijane (svjedočenje jedne čitateljice)* u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II*. Profil, Zagreb 2007. str. 433-542.

Središnje mjesto – Gabriele D'Annunzio

U tom pak imenima i djelima bogatom civilizacijsko-kulturološkom krugu, razdijeljenom u dvije velike cjeline: 1. *Krug oko riječkoga Gabriela D'Annunzija* i 2. *Krug oko Jadrana*, Gabriele D'Annunzio zauzima posebno, upravo središnje mjesto. Taj dekadentni pjesnik sutona europske kulture i uljudbe, veliki zavodnik i bonvivan, estetik, ljepoduh, okultni mistik i sutonjak (pripadnik pjesničke struje nazvane sutonjačkom – *poesia crepuscolare*), ali i ratnik, političar i retor, talijanski ultranacionalist i protofašist – a uza sve to vazda s karizmom vođe – trajno je privlačio Fabrijevu pažnju. Tek usputno na nekoliko mjesta spomenut u *Apeninskim esejima* (1979.), već u prvom romanu *Vježbanje života* (1985.), D'Annunzio kao poet, ali još više kao vojnik i političar koji je petnaest i pol mjeseci suvereno vladao Rijekom, igra važnu ulogu na fonu "velike povijesti" što je određivala sudbinu pojedinaca i cijelih naroda poslije Prvoga svjetskoga rata.

U susretu Mafalde i D'Annunzija, *pjesnika njene mladosti*, najprije krajem listopada 1907. kad je *il grande poeta* došao u Rijeku da s ravnateljem Compagnia Stabile di Roma pri Teatro Argentina dogovori praizvedbu svoje nove drame *La Nave*, a mlada Mafalda prisustvovala predstavi Eshilove *Orestije* u izvedbi iste družine u Općinskome kazalištu¹⁰, a potom 12. rujna 1919. kad pjesnik stiže u *obećani grad* kao osvajač na čelu svojih ardit¹¹, ponajbolje se zrcali stapanje historijskoga i fikcionalnoga u nerazdvojnu slitinu književnoga teksta. Jednako tako, opis 'Comandantea' u vrućici na automobilu kojim ulazi u grad kao peti od pretendena na titulu Izbavitelja, točno odgovara opisu koji daju tadašnji neposredni izvori.¹² To je dosljedna i višestruko prokušana fabrijevka – uostalom, novopovijesna uopće – metoda: krajnje akribično i

¹⁰ Primjereno Mafaldinom euforičnom doživljaju prvoga susreta s njenim idolom, Fabio uporabljuje emfatični diskurs i svoj omiljeni patetični stil, evo ovako:

*Orestu, Klitemnestri i Egistu tijela se počinju saginjati u dubok, veličanstven poklon, i ostaju tako, tako kao da ubiru pljesak ushićenoga gledališta
ali ono miruje, tek počinje shvaćati da je ono... u loži... u tami...
došao je ! došao je ! on je ! on je !
počinje oduševljeno odobravanje, gospode mu domahuju rupčićima, maše i Mafalda, muškarci mu kliču*

(Nedjeljko Fabio, *Vježbanje života*, Kronisterija, Globus /Otokar Keršovani, Zagreb /Rijeka-Opatija 1985., str. 250.

¹¹ To je, pak, povezano s prethodnim navodom, premda je vremenski razmak između dvaju događaja 12 godina, opisano ovako:

A On izgleda umorno, to što nosi na ramenu nije glava nego glavica, tako se čini malenom, i smežuranom, iako je posve glatka, bez ijedne kose. Odmahuje s obje ruke, zbuđen je suzama, istegnutim rukama koje bi da ga dotaknu, pomiluju, kao što se diraju i cjelivaju moći sveca iscjelitelja... Bijelim rupčićem otire slinu i crvenilo za usne s oplata svoga oklopnog automobila (o. c. str. 251).

¹² U tom, kao i u mnogo čemu još, Fabio na vlastiti način slijedi Viktora Cara Emına iz njegove *Danuncijade*.

minuciozno istražiti povijesne izvore o događajima i osobama koji se onda unose u književni tekst, ali tako da se kontaminiraju s fikcionalnim događajima i osobama.

Tako to stoji u romanu, ali kako u eseju, književnomu žanru u kojemu je odnos faktičnoga i fikcionalnoga drukčiji? Proumit ćemo problem na primjeru ciklusa *Krug oko riječkoga Gabriela D'Annunzija* koji stoji na prvih stotinu četrdeset pet stranica druge knjige eseja i sadrži sljedeće segmente:

1. *Tragedia adriaca* (2004.), u kojoj Fabio u povodu stote obljetnice nastanka D'Annunzijeve drame *La Nave (Lada)* iscrpno raspravlja ne samo o tom povodu, uključivo i reakcijama s hrvatske strane, nego zalazi duboko u korijene iredentizma, sve do Giosuè Carduccija;

2. *Talijansko dramsko glumište na Rijeci u doba hrvatske moderne* (1980.), gdje su detaljno prikazane riječke hrvatsko-talijanske književno-kazališne veze od kraja 19. st. do pred Prvi svjetski rat, potom je skicirana riječka talijanska kritika hrvatskoga glumišta, pak ista ta kritika u odnosu prema riječkomu gledateljstvu, da bi napokon bio predstavljen repertoar talijanskih kazališnih družina od 1900. do 1913. s osobitim naglaskom na novije i suvremene talijanske dramatičare među kojima je, dakako, na istaknutom mjestu i D'Annunzio. No ono što posebno privlači pažnju jest Fabrijeva raščlamba tada gotovo posve nepoznata udjela talijanskih riječkih dramatičara, od kojih su (kaže i pokazuje Fabio) dvojica – Daniele Pilepich i Basilio Marassi – zastupljeni sa svega po jednim djelcem nesumnjivo diletantskoga značaja, dok je treći – Gino Antony, po Fabriju *čini se nesumnjivi dramski talent*. Fabio svoj dosta opsežan prikaz nekoliko izvedenih Antonyjevih komedija na riječkoj pozornici između 1904. i 1906. završava pozivom na koji do danas nema odziva (a sva je prilika da će tako i ostati).

*Možda bi Dramma Italiano Narodnoga kazališta "Ivan Zajc" na Rijeci bila dužna tragati za Antonyevim dramskim rukopisima kako bismo im stvarno i izravno mogli ocijeniti vrijednost, pa možda i uporabnost.*¹³

3. *Talijanska književnička danuncijada* (bez podatka o mjestu, 2003.; Trst, lipanj 2006.) najprije daje sažet prikaz prepletanja političkoga i književno-kazališnoga elementa u Italiji od početka 20. st. pa do kraja Prvoga svjetskoga rata, potom precizno, prema autentičnim izvorima, stopu po stopu slijedi dramatični D'Annunzijeve *La Marcia di Ronchi* na Rijeku koji je praktički započeo kad se D'Annunzio 11. rujna 1919. god. otputio iz Mletaka u Ronchi i odatle 12. rujna ubrzanim maršem zaposjeo Rijeku. Na to se nadovezuju uzbudljivi portreti osoba koje su izravno ili neizravno bile vezane uz D'Annunzijeve arditiski pokret u doba riječke avanture: Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli,

¹³ Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, o. c. str. 58.

Giovanni Comisso, Mario Carli, Ricciotto Canudo. Na kraju Fabrio navodi svjedočanstvo zaigurno još jedinoga živoga svjedoka riječke danuncijade, Maksimilijana Maksa Peča, koje mu je on očitovao u travnju 2002. godine.¹⁴

4. *Glazbeno-scenska vizija More kao hrvatski umjetnički odgovor na politiku danuncijade* (2003.), odjeljak u kojemu je ukratko evociran nastanak i sudbina opere *More* Frana Lhotke, praizvedene 29. listopada 1920. u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Prije negoli, doslovce navodeći *Kazališni list*, iscrpno ispriča siže opere, Fabrio iznosi bizaran podatak o sporu oko autorstva libreta između Vladimira Nazora i Milutina Cihlara Nehajeva. Potom nas upozna s dvama reakcijama na danuncijadu Dragutina Domjanića, prve u sklopu njegova poznatoga lutkarskoga igrokaza *Petrica Kerempuh i spametni osel* (1921.), a druge u jednom privatnom pismu prijatelju.

5. *D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža, Rijeka* ogled je nastao na raznim mjestima i u velikim vremenskim razmacima (Udine, prosinac 1993.; Zagreb, studeni 1994., srpanj 1998., Trst, lipanj 2006.), a znakovito podnaslovljen kao *Građa i bilješke za nenapisano poglavlje romana Vježbanje života*. Ovdje se moramo zaustaviti, jer je to ključno mjesto ne samo danuncijade u Fabrijevim ogledima, nego i jedno od važnijih u cijelom njegovu opusu.

Binarne opozicije, skok iz dokumentarnoga u književnoumjetničko

Već sam naslov nizanjem i povezivanjem slavniha osoba posve oprečnih životnih sudbina, političkih ideologija i književnih poetika s fokusiranjem u Rijeci zvuči senzacionalno, gotovo bismo bili u napasti čak reći – senzacionalistički. Riječ je o tipičnoj i to dvostrukoj binarnoj opoziciji. Dvojica ideologa društvene revolucije s različitim predznacima (Mussolini vs. Lenjin) i praktičnih ostvaritelja suprostavljenih totalitarnih sustava prve polovice 20. st. (fašizam vs. boljševizam) uokvirena su dvama značajnim piscima koji su i sami u godinama oko Prvoga svjetskoga rata i neposredno poslije njega bili do guše uronjeni u te revolucionarne prevrate koji se obrnuše u tiraniju totalitarizma. Lenjin je u tim godinama Krležin idol¹⁵, što se ne bi moglo reći za D'Annunzijeve odnos prema Mussoliniju, prije bi moglo biti obrnuto budući da je D'Annunzio vremenski pretekao Mussolinija u ostvarenju protofašističkoga društvenoga poretka. Poku-

¹⁴ Maksimilijan Maks Peč i danas je živ i vitalan u devedeset šestoj godini. Svoja je prisjećanja na godine D'Annunzijeve okupacije Rijeke i kasnije iznio na više mjesta, a ovdje je Fabrio izvukao devet sličica, od kojih je samo jedna izravno vezana za D'Annunzija. Sjeća se kako bi 'Comandante', oblijetan riječkim ženama, ulazio u parfimeriju 'Corte' (danas je tu prodavaonica obuće 'Peko' pokraj robne kuće Korzo), pa jednom dobacio "dječurliji" među kojom se nalazio i Maks Peč: "Che belli ragazzi!", ukočili smo se od straha i pobjegli, zaključuje Peč.

¹⁵ Posvećuje mu dramsku legendu *Cristóbal Colón* (u kasnijim izdanjima briše posvetu i preimenuje dramu u *Kristofor Kolumbo*), na više mjesta piše i govori o *lenjinskim burjacima koji jedino mogu spasiti čovječanstvo*, itd. itd.

šavajući rasplesti te neobično složene čvorove međusobnih odnosa i utjecaja, Fabrio se od akribično dokumentirane istinitosti, koja odlikuje prethodne odjeljke, okreće umjetničkoj hipotetičnosti. Logično, jer je prema prvotnoj zamisli sve to trebalo ući u roman *Vježbanje života* i unutar njega zaokružiti segment romansirane danuncijade, a nije zbog političkih (ne)prilika i prešutne zabrane da se o svemu tom u komunističkoj Jugoslaviji uopće govori. Zanimljivo je i književnopovijesno, a još više teorijski poticajno, razmotriti kako se ponaša ta ista građa (dopunjena, dakako, u međuvremenu novim saznanjima i spoznajama) kad je poslije dva desetljeća ušla u novi, esejistički, sklop. Odmah ćemo kazati: u nečemu se ponaša jednako, u nečemu različito.

Pogledajmo kako se i jednakost i različitost očituju već na primjeru kratke *Preambule bez koje se ne smije*. Poslije obrazloženja zašto ta građa nije preoblikovana u beletrističko ruho i utkana u tkivo romana kojemu neprijeporno pripada, Fabrio upozorava na činjenicu goleme talijanske literature o političkom i kulturološkom aspektu danuncijade koja je u nas nedovoljno poznata, kao i na opsežnu još neobjavljenu građu koju krije D'Annunzijeve *Vittoriale degli Italiani*.¹⁶ To je poziv na strogo znanstveni pristup problemu kojemu je svagda temelj u dobru poznavanju građe o predmetu. No odmah potom Fabrio uskače bez prijelaza u literarni hipotetički diskurs tako što svoju tezu da se riječka danuncijada mora sagledati u *punoj tragičnosti posljedaka (kojih se rep vuče do danas) i u svjetlosti i glamuroznosti aktera samog čina* postavlja usuprot čak dvojici književnih i jednom leksikološkom autoritetu: Miroslavu Krleži, Tinu Ujeviću i Bratoljubu Klaiću. Jer oni, po Fabriju, svojom ironizacijom (Krleža¹⁷) i minimalizacijom (Ujević¹⁸ i Klaić¹⁹) promašuju bit fenomena.

¹⁶ *Vittoriale degli Italiani*, veliki kompleks zgrada s vrtom na Gardena Riviera, Lago di Garda, u kojemu je bila D'Annunzijeve rezidencija od 1923. do smrti 1. ožujka 1938. Tu je nekoliko muzeja gdje se čuva D'Annunzijeve ostavština, pa jedan od tri borbena čamca kojima je D'Annunzio s dvadeset devetoro talijanskih mornara u veljači 1918. upao u bakarski zaljev s nakanom da torpedira brodove austrijske ratne flote, pa zrakoplov iz kojega je D'Annunzio 1917. usred rata bacao letke na Beč, kao i sama rezidencija, a nad svime dominira monumentalna grobnica pjesnika ratnika i dvadeset njegovih najvjernijih suboraca ardita iz doba riječke epizode koju je sam D'Annunzio smatrao vrhuncem svog životnog djelovanja.

¹⁷ *Dvije naše babe mogle bi D'Annunzija metlom skinuti s ovog našeg kvarnerskog ogledala kada bi htjele*.

Ovo mjesto, u naknadnoj Krležinoj rekonstrukciji prigodom govora u riječkom Kazalištu 1952. godine, u integralnom obliku glasi ovako (neka se posebno obrati pažnja na proširenje misli, **podebljano**): *Questo papatace parla – da citiram jedan njegov stih – con bocca rotonda del canone, a dvije naše babe mogle bi ga metlom skinuti s ovog našeg kvarnerskog ogledala kada bi htjele, i kad pod našom kraljevskom krunom ne bi bučkala voda u onim praznim radikalnim tikvetinama*. u: Nedjeljko Fabrio, *Eseji II*, o. c. str. 132-133.

¹⁸ *D'Annunzio je ispuo jedan ratni fićfiric*.

¹⁹ Pojam "danuncijada" svodi se na *pothvat talijanskog pustolova, inače književnika, Gabrijela D'Annunzija, koji se 1918. (sic!) D. G.) iskrcava sa svojom 'ekspedicijom' na Rijeci i 'zavladao' jednim dijelom naše zemlje*.

Nije nam sad presudno važno tko je tu u pravu, nego je o stilu i diskursu riječ, a koji su tu svojom hipotetičnošću i probabilizmom eminentno književnoumjetnički. Iz stroga dokumentarista koji, nekad i zamorno, citira, datira i ovjervljuje do u nedogled, iskočio je pisac, umjetnik. Rekli bismo otkrilo se pravo lice Fabrijeva stvaralačkoga bića.

Istine, indicije, koincidencije

Mi doista ne znamo a vjerojatno nikada nećemo ni saznati jesu li se Mussolini i Lenjin sreli jer za to nema čvrstih dokaza. U najnovijoj knjizi o riječkoj danuncijadi²⁰, povjesničarka Ljubinka Toševa-Karpowicz iscrpno istražuje međunarodne veze koje je D'Annunzio, osobito poslije formalne uspostave *Talijanske Regencije Kvarnera (Regenza Italiano di Carnaro)* 20. rujna 1920. i planiranja utemeljenja Riječke lige nastojao uspostaviti s pokretima potlačenih naroda (irski Sinn Fein, Polumjesec i Križ iz Egipta, itd.), a koji su se suprotstavljali svjetskom poretku nametnutu od pobjedničke oligarhije u ratu, oličenu u Versajskom ugovoru iz 1920. godine – ali nigdje, pa ni u fusnoti, ne spominje Lenjina. No i bez dokaza postoje intrigantne indicije, a baš je to ono što vazda zaokuplja pripovjedača. *Se non è vero è ben trovato*, kudikamo više vrijedi u umjetnosti pripovjedanja negoli *semplicemente vero*. Pa onda, u *bi-lješci*, pridjevku obično usputnom i nevažnom, saznajemo nevjerojatne koincidencije, sad na leksičkom planu a u čvrstoj svezi s prethodnim.

Izraz/naslov *danuncijada*, kojim se podrazumijeva D'Annunzijeve intervencionizam, prvi put rabi ruski kazališni časopis "Rampa i žizn" dana 28. lipnja 1915. godine, kad pod tim imenom objavljuje pregršt tekstova o D'Annunzijevoj političkom angažmanu. U nas pojavljuje se taj izraz prvi put, čini se, na stranici 'L'Adriatico jugoslavo', zagrebačkoga tjednika na talijanskom jeziku, koji u broju od 5. siječnja 1920, sluteći kraj D'Annunzijeve riječke operacije, istu ironično zove danuncijadom ("Gli ultimi canti della D'Annunziade")! Posve je moguće da je taj izraz skovao Viktor Car Emin, suradnik toga lista, što će reći punih 26 godina prije pisanja romana *Danuncijada*.²¹

Viktor Car Emin svojom je *Danuncijadom*, napisanom i objavljenom prvotiskom 1946. godine, dakako, višestruko nadahnuo Fabrija za pisanje riječke kronisterije. No što se tiče činjenica, bit će da je u pravu engleski povjesničar John Woodhouse – kojemu sâm Fabrio pridjeva oznaku mjerodavnosti – kad kaže: *Kružila je apokrifna povijest prema kojoj je Lenjin opisao D'Annunzija kao jedinoga revolucionara Italije*.²² Pa kad već pomislismo da je

²⁰ Toševa-Karpowicz, Ljubinka, *D'Annunzio u Rijeci. Mitovi, politika i uloga masonerije*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka 2007.

²¹ Nedjeljko Fabrio, *Eseji II*, o. c. str. 113.

²² Ibidem.

konačno prihvatio tezu o apokrifnoj legendarnosti toga intrigantna odnosa, Fabrio ne bi bio piscem povijesne (pre)fabulacije da i opet, u inat, ne okrene stvar ustvrdivši:

*Bilo kako bilo, u kolovozu 1920. godine D'Annunzio je osobno uputio brzojav Lenjinovu narodnom komesaru za vanjske poslove Georgiju Vasiljeviču Čičerinu, u kojem je "potvrdio osobne simpatije prema sovjetskoj vlasti i zatražio da komunistička Rusija s njim izmijeni izraze solidarnosti" (kako izvješćuje socijalistički dnevnik *Avanti!* u broju od 28. listopada 1920).*²³

Najvažnija osobna svjedočanstva o odnosu danuncijade i boljševizma ostavio je, čini se, Mario Carli, neko vrijeme glasnogovornik zakonodavne i vanjske politike D'Annunzijeve riječke države, pa stoga Fabrio obilno citira iz njegove knjige *Con D'Annunzio a Fiume* (1920).²⁴ Carli je jedan od ideologa arditizma, futurizma i protofašizma, sâm se predstavlja kao *ardit-futurist*, a u Rijeci je relativno kratko boravio posljednjih mjeseci 1919.

Ovdje se nameće tema odnosa futurizma i fašizma, koje se dotiče i Fabrio kad govori o ulozu Ricciotta Canuda i Filippa Tommasa Marinettija. Ovdje taj kompleksan problem možemo tek najkraće dotaći. Ako znamo da je i jedan od prvaka ruskoga pjesničkoga futurizma, Vladimir Majakovski, bio pristupio boljševizmu i u prvim godinama njegove strahovlade veličao revoluciju koja stvara novi svijet i novoga čovjeka, jer da se u tom slaže s idejama vodiljama umjetničke avangarde, dolazimo do zaključka kako bi naslućena bliskost između D'Annunzija i Lenjina, kao i pokreta koji predvode – arditizma i boljševizma – ako i nije stvarnosno realizirana, mogla biti itekako utemeljena i logična. Uostalom, čujmo Carlija posredstvom Nedjeljka Fabrija.

Simpatije Riječana su na strani 'djelotvorne energije', na strani onoga malenog crvenog čovjeka²⁵ koji je htio sagraditi jedan novi svijet uz metalni zvuk mitraljeza.

Pa zaključuje da su zato Riječani vezani uz rusku revoluciju. *Kamo god bilo pobunjenika, oni su naša braća*.²⁶

Amblematsko pak mjesto, koje umjetničkom sintezom i hiperboličnom fokusacijom svojstvenom Fabriju stvara Rijeku samim središtem svjetskosti, glasi ovako:

²³ Nedjeljko Fabrio, o. c. str. 117-118.

²⁴ Usputno: Ljubinka Toševa-Karpowicz, kao ni Lenjina, ni Carlija ne spominje nijednom u svojoj knjizi.

²⁵ Taj "maleni crveni čovjek", dakako jest Lenjin.

²⁶ Ibidem.

...u tom, dakle, Krležinu govoru sjeća se on dana kad je, u gradićima po brdima iznad Rijeke, mitingovao po zadatku KPJ, a dolje, dolje na Rijeci istodobno i tako blizu i suprotiva, i to je ono u svjetskim razmjerima kuriozno i neponovljivo, stolovao Gabriele D'Annunzio, svojim simfonijskim orkestrom ravnao u italotransu već legendarni Arturo Toscanini, a s jahte "Elletra", usidrene u riječkoj luci, slao ratna izvješća u svijet Guglielmo Marconi. Istodobno svi!²⁷

U tom je eminentno književnoumjetničkim stilom (kojemu značenjski kontekst određuju, dakako, i činjenice koje običavamo zvati povijesnom zbiljom) fascinantno ispisanu detalju riječke danuncijade jezgrovitom sabijeno epohalno značenje Rijeke u godinama poslije Prvoga svjetskoga rata.

D'Annunzijeva ideja riječke države

Usredotočivši se na istraživanje međunarodnih interesa i veza D'Annunzija osobno i njegove riječke državne tvorevine, Nedjeljko je Fabio ponešto zanemario ideološke temelje i unutarnje strukturiranje Talijanskoga regentstva Kvarnera. A upravo se to pokazuje vrlo zanimljivim ne samo s politološkoga nego i s umjetničkog aspekta. U svoje je, naime, vizije političkoga i državnoga uređenja teritorija kojim je vladao petnaest i po mjeseci D'Annunzio unio i izraz svoje umjetničke duše, što je osobito došlo do izražaja u Statutu Slobodne Riječke Države koji je pročitao prigodom proklamacije Talijanske regencije Kvarnera, pred Guvernerovom palačom 8. rujna 1920. godine.²⁸

I Fabio će se složiti da je uobičajena formula za D'Annunzijeve ideologije prema kojoj ona predstavlja protofašizam odveć simplificirana. Naravno da u njoj ima već na prvi pogled izrazito fašističkih obilježja – apsolutna vlast vođe, jurišni odredi u crnim odorama zaduženi za bespoštedan teror nad svim neistomišljenicima, veličanje mita herojske smrti, ideologija krvi i tla – ali se u njoj nalazi i elemenata anarhizma, anarhosindikalizma, revolucionarnoga so-

cijalizma, korporativizma, pa osobito misticizma. Na početku Fabio navodi Michaela Arthura Ledeeena:

D'Annunzijeva pobuna je izravan napad na stari poredak koji je još uvijek vladao u zapadnoj Europi, a sama je pobuna izvršena u ime tvoračkoga duha i muškosti mladosti, sve u nadi da će takva pobuna poroditi svijet što će biti modeliran prema zamišljaju njegovih osnivača. Bit takve pobune jest oslobađanje ljudske osobnosti, jest ono što se može nazvati 'radikalizacijom' narodnih masa koje su tijekomolikih stoljeća bile sistematski izrabljivane.²⁹

Mario Insenghi naziva razdoblje riječke danuncijade *opojnom punoćom življenja*³⁰, što možemo iščitati i kao oslobađanje svih hedonističkih nagona, osobito seksualnoga³¹. U svemu je jako nazočan i misticizam kojemu je D'Annunzio bio osobito sklon.³² Ovdje je mjesto spomenuti jednu zgodu, vezanu uz *La Marcia di Ronchi*, koju Fabio ne navodi, a koja pokazuje tu mističnu crtu u D'Annunzija. Prema navodima američkoga mistika i anarhista Hakima Beya, D'Annunzio je krenuo u osvajanje Rijeke poslije spiritističkoga rituala sa svojom ljubavnicom na venecijanskom groblju u noći od 10. na 11. rujna 1919.³³ Kao toliko puta u povijesti, spajaju se okultizam, misticizam i politika, ovoga puta u izrazito dekadentnom i grobljanskom ozračju koje priziva asocijacije sve do ranoga romantizma druge polovine 18. stoljeća. A kad je već o okultizmu riječ, valja uzgred dodati da je on itekako nazočan i u hitlerovskoj ideologiji nacionalsocijalizma.³⁴ Ono što je zajedničko jest težnja za novim ostvarenjem drevnih demonskih mitologija, s težištem na kultu nadčovjeka. Vrhunska začudnost i grotesknost počiva u činjenici da su nositelji tih ideologija/mitologija koji su bacali u histeriju milijune ljudi, osobito ženskoga spola, koji su se do kraja odrekli i razuma i čovječtva, sami bili fizičkim izgledom sve prije nego slika nadčovjeka. Promatrajući te stvorove koji su ne samo htjeli predstavljati bogove na zemlji nego su to uistinu za mase, ali i za neke vrhunske intelektualce uistinu i bili, čovjek se može samo beskrajno čuditi. No ovo već ulazi u područje inividualne psihopatologije i masovne histerije, što je izvan našega bitnoga zanimanja.

²⁷ Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, o. c. str. 130.

²⁸ Izvorni naziv toga dokumenta glasi: *La Reggenza Italiana del Carnaro. Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume*, nazvan također i *Carta del Carnaro*. Sastavio ga je anarhosindikalist Alceste de Ambris, najvažniji D'Annunzijeve suradnik u izradbi pravnih temelja riječke države, a pjesničku mu je auru dao sam D'Annunzio. Statut normira političko i socijalno uređenje riječke države na načelima revolucionarnoga socijalizma i korporativizma u dvadeset jednom poglavlju. Posljednja dva su, znakovito, posvećena graditeljstvu i glazbi koje je D'Annunzio smatrao važnim sastavnicama u životu države. Glazba je u *Regenciji* najvažnija vjerska i socijalna ustanova, a u simbiozi s graditeljstvom spaja se u viziji izgradnje rotunde koja bi mogla primiti deset tisuća slušatelja. U poretku korporacija koji tvore državnu strukturu deseta je, dakle najviša, neimenovana i rezervirana je za *mistične snage naroda u vrijeme nedaća*. Posvećena je nepoznatom geniju, pojavi novoga čovjeka, konačnom oslobođenju duha od teškoga rada i krvavoga znoja. (Prema: Ljubinka Toševa-Karpowicz, *D'Annunzio u Rijeci. Mitovi, politika i uloga masonerije*, ICR, Rijeka 2007., str. 112-126).

²⁹ Michael Arthur Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, Roma – Bari 1975.

³⁰ Mario Insenghi, *L'Italia in piazza*, Milano 1994.

³¹ O posvemašnjoj spolnoj raskalašenosti i erotskim orgijama u Guvernerovoj palači pod D'Annunzijem postoji poprilično obimna literatura. Fabio navodi: Claudia Salaris, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna 2002.

³² Interijer D'Annunzijeve rezidencije *Vittoriale degli Italiani* na Gardena Riviera na Lago di Garda ozračjen je morbidnim i mračnim, eklektičkim, misticizmom.

³³ Hakim Bey, *Privremene autonomne zone*, Jesenski – Turk, Zagreb 2003.

³⁴ Među ostalim vidi: *Hitler, okultno porijeklo* (dokumentarni film na DVD-u), Discovery Channel.

Zaključimo: D'Annunzijeve ideologija, koja se u praksi očitovala u njegovanju kulta vođe i idolatrije talijanske nacionalne ideje, a u teoriji kao mješavina anarhosindikalizma, fašizma i korporativizma i misticizma morala je brzo propasti jer je megalomansku ideju vladanja svijetom nakanila ostvariti na jednom djeliću teoritorija, koji je, bez obzira na htijenje mnogih da ga učine središnjim mjestom povijesti, realno bio i ostao, pogotovo poslije propasti Austro-Ugarske Monarhije, a time i Srednje Europe u Prvom svjetskom ratu, samo neuralgična točka između dvaju svjetova. Pa je onda, već prema njihali sudbine, pripala čas jednima čas drugima. Slobodna Riječka Država bila je i ostala jedna od mnogih nestvarnih utopija, i ne samo 20. stoljeća.

Zaključna enigma – tko je zapravo bio Gabriele D'Annunzio?

Bližimo se kraju teksta, a tek bismo ga, u bitnom smislu, trebali započeti. Pitanje tko je zapravo bio Gabriele D'Annunzio i danuncijanizam nastoje odgonetnuti povjesnici, kritici, uopće pisci tisuća bibliografskih jedinica, napisanih o njemu kao pjesniku, ratniku, pustolovu, zavodniku, političaru, ideologu, mistiku, kondotjeru – i što sve još ne. Bez ikakvih pretenzija da se upustimo u traganje za odgovorom, preletjet ćemo tek metaforizaciju D'Annunzijeve osobnosti u nekim od biografija, koje u navođenju literature kojom se služio navodi Nedjeljko Fabio.

Najprije, posve neutralno, pozitivistički, D'Annunzijeve život i djelo opisao je Piero Chiara.³⁵ Riječ je od jednom od brojnih D'Annunzijeve biografija, i to jednom od najcijenjenijih. U biografiji koju su pak engleski kritičari proglasili najboljom, John Woodhouse uznosito metaforizira D'Annunzija kao *prkosnog arkandela*.³⁶ Antonio Spinosa spaja pjesnika i ratnika u jedno, pa ga zove *oboružanim pjesnikom*.³⁷ Renzo De Felice razmatra političku djelatnost između 1918. i 1938.³⁸, a Paolo Valesio identificira D'Annunzija s odrednicom po kojoj su talijanski arditi³⁹ ušli u povijest u djelu *Crni plamen*.⁴⁰ Zanimljivo je da je

³⁵ Pietro Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1978.

³⁶ John Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Defiant Archangel*, Oxford University Press, 1998.

³⁷ Antonio Spinosa, *D'Annunzio. Il poeta armato*, Torino 1965.

³⁸ Renzo De Felice, *D'Annunzio politico, 1918-1938*, Laterza, Bari 1978.

³⁹ Fabio iscrpno objašnjava etimologiju riječi *arditi*, njihov nastanak i razvoj. Navodimo u skraćenom obliku.

⁴⁰ "Talijanski pridjev *ardito* znači smion, drzovit. Talijanska imenica *arditezza* znači odvažnost, srčanost. Talijanski glagol *ardire* znači usuditi se. Zingarellijev *Vocabolario della lingua italiana* (izdanje iz 1970) uz imenicu *ardito* daje tumačenje: *Vojnik iz jedinica koje su tijekom rata 1915-1918. bile ustrojene od probranoga ljudstva, dobrovoljaca, naročito obučenih za opasne jurišne akcije i snabdjevenih bodežom, koji je bio pridodan uobičajenoj ratnoj opremi (...)*. Do drastičnih promjena u arditizmu i s arditima dolazi nakon završetka Prvoga svjetskoga rata: dojučerašnji izazivači smrti sada se ne mogu i ne žele pomiriti s novim (teškim) socijalnim stanjem u zemlji, niti žele pristati uz mirnodopske norme života i načina življenja (...). Parola im je: Ži-

taj talijanski pjesnik i američki sveučilišni profesor i književni kritik svoju studiju o D'Annunziju izvorno napisao na talijanskom, a ne na engleskom kao ostale svoje kritičke knjige. U predgovoru knjizi to obrazlaže ovako: *Predma sam uobičajio izravno pisati na engleskom, znao sam da ovu knjigu moram napisati na talijanskom. Ta odluka reflektira moje shvaćanje moći književne kritike... a u ovom slučaju to je briljantnost D'Annunzijeve stila, što tvori sastavni dio njegove intelektualne vizije i etičkoga koncepta.*⁴¹

Antony Th. Rhodes (koji pjesnikovo ime piše – tko bi ga znao zašto – **Dannunzio**) pak poseže za izrazito modernom poredbom, koja nije ništa drugo nego doslovna parafraza Nietzscheova nadčovjeka: *pjesnik kao Superman*.⁴² Za Michaela A. Leedena, na čije se djelo u talijanskom prijevodu *D'Annunzio a Fiume* (Laterza, Bari 1975.) Fabio često poziva, D'Annunzio je *prvi Duce*.⁴³

Itđ., itd.

Pa tko je, onda, zapravo, bio Gabriele D'Annunzio?!

Na to pitanje ne daje konačna odgovora, naravno, ni Nedjeljko Fabio. No svojim istraživanjima on zameće nova pitanja i otvara daljnje puteve u toj i danas nadasve intrigantnoj priči iz prošloga stoljeća.

IZVORI

Fabio, Nedjeljko, *Eseji II*, Profil, Zagreb, 2007.

Fabio, Nedjeljko, *Pripovijetke*, Profil, Zagreb, 2007.

Fabio, Nedjeljko, *Vježbanje života*, Kronisterija, Globus/Otokar Keršovani, Zagreb/Rijeka-Opatija, 1985.

Fabio, Nedjeljko, *Apeninski eseji*, Naprijed, Zagreb, 1979.

Car Emin, Viktor, *Danuncijada: kronisterija riječke tragikomedije: 1919-1921*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1946.

vjeti opasno. U tom će naići na razumijevanje, podršku i istovrsnost s filozofijom talijanskih **futurista** i s **kultom D'Annunzija** u cjelokupnom javnom životu domovine. Lijevo orijentirani arditi neće odigrati značajniju ulogu, ali će zato desni arditi, nakon sloma riječke D'Annunzijeve države, skrenuti brzo i krajnje desno, u **Mussolinijev fašizam** kojem će, na samom njegovu početku, udahnuti izvorno svoj **anarhoidan pečat**." Nedjeljko Fabio, *Eseji II*, o. c. str. 122.

⁴⁰ Paolo Valesio, *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, trans. By Marilyn Migiel, New Haven, Conn: Yale University Press, 1992.

⁴¹ Paolo Valesio, o. c. str. 8.

⁴² Antony Thomas Rhodes, *Dannunzio: The Poet as Superman*, Astor-Honor Inc., 1960.

⁴³ Michael Arthur Leeden, *The First Duce: D'Annunzio at Fiume*, John Hopkins University Press, Baltimore, London 1977.

LITERATURA

- Bey, Hakim, *Privremene autonomne zone*, Jesenski-Turk, Zagreb, 2003., str. 442 et passim
- Carli, Mario, *Con D'Annunzio a Fiume*, Facchi Editore, Milano, 1920.
- Chiara, Piero, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1978.
- De Felice, Renzo, *D'Annunzio politico, 1918-1938.*, Laterza, Bari, 1978.
- Krleža, Miroslav, *Jadranska tema (odnosi istočne i zapadne obale Jadrana kroz vjekove)*, Riječki list, Rijeka, 3. srpnja 1952.
- Ledeer, Michael Arthur., *D'Annunzio a Fiume*, Laterza, Bari, 1975.
- Ledeer, Michael Arthur, *D'Annunzio: The First Duce*⁴⁴, John Hopkins University Press, Baltimor, London, 1977.
- Matanović, Julijana, *Čitam te, Lucijane. Svjedočenje jedne čitateljice*, Pogovor Izabranim djelima Nedjeljka Fabrija, u: Nedjeljko Fabio, *Eseji II.*, Profil, Zagreb, 2007., str. 431-542.
- Povijest Rijeke*, Skupština općine Rijeka i Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988., str. 134 et passim
- Rhodes, Antony Thomas, *Dannunzio: The Poet as Superman*, Astor-Honor Inc, 1960.
- Salaris, Claudia, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Spinosa, Antonio, *D'Annunzio. Il poeta armato*, Mondadori, Milano, 1987.
- Toševa-Karpowicz, Ljubinka, *D'Annunzio u Rijeci*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2007.
- Valesio, Paolo, *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, tr. from Italian by Marilyn Migiel, New Haven, Conn: Yale University Press, 1992.
- Woodhouse, John, *Gabriele D'Annunzio. Defiant Archangel*, Oxford University Press, 1998.

⁴⁴ Kad smo već kod Ducea, nije zorega ovdje spomenuti znakovitu zgodu iz prvoga i dosad jedinoga posjeta pisca ovoga teksta Vittorialeu, u ljeto 2006. Izašavši poslije višesatna obilaska monumentalnoga kompleksa na cestu, nade se on pred kioscima na kojim se prodavahu slike i kipići onoga pravoga i "prvoga" Ducea. Prvi su, oni s Mussolinijem, naočigled prevladavali. Na upit zašto se u D'Annunzijevu "svetištu" kudikamo više nalazi sličica i stvari vezane za Mussolinija, prodavačica prostodušno odgovori: *Gospodine, nama je to svejedno, ali Duce se na tržištu puno bolje prodaje nego D'Annunzio.*

Eto, čini se da ni posthumno 'Comandante' nije uspio nadvladati 'Ducea', čak ni na svom ekskluzivnom teritoriju!

SUMMARY

Darko Gašparović
DANNUNZIAD IN NEDJELJKO FABRIO'S
NEW ESSAYS

The paper analyses Nedjeljko Fabio's extensive essay 'Italian Literary Dannunziad', published in the book Essays II, 2007, as a part of the author's chosen works. The person and life of the controversial Italian poet, warrior, and politician, Gabriele D'Annunzio (1863-1938), foremostly from the perspective of his Rijeka political-military adventure from 12th September 1919 to 18th January 1921, are analysed on the basis of Fabio's recent discoveries (the most intriguing of which is definitely the D'Annunzio - Lenin relation). This is followed by analyses of binary literary-political couples (Krleža - Lenin, D'Annunzio - Mussolini), the relationship between reality and fiction in Fabio's discourse, and queries into the truths, indications and coincidences in their relations. The last part touches upon D'Annunzio's idea of Rijeka as a state. Finally, the author poses the question of who D'Annunzio actually was, and concludes that there is no simple or final answer to this question despite the most recent Fabio's findings.

Key words:

Nedjeljko Fabio, Gabriele D'Annunzio, Dannunziad, Arditi, Rijeka, the State of Rijeka, reality vs. fiction, Fascism, Bolshevism.

MILORAD STOJEVIĆ

Filozofski fakultet, Rijeka

TRADICIJA, AKTUALNOST, FANTASTIKA (Fabrijev novelističko-pripovjedni ciklus *Zaraza*)

Prethodno priopćenje

Ovaj rad govori o novelističko-pripovjednom ciklusu *Zaraza Nedjeljka Fabrija* u kontekstu hrvatske proze 70-ih godina XX. stoljeća. Uspoređuju se dodirne točke s onodobnim fantastičarima, ali i odmak od njih. Taj se odmak sastoji u tom što *Fabrio* fantastikom izvlači i simboliku društvenoga konteksta, a ne samo efekt imaginarnoga.

Ključne riječi:

Nedjeljko Fabio,
hrvatska proza 70-ih
godina, fantastičari,
imaginarno.

I.

Novelističko-pripovjedni ciklus *Zaraza Nedjeljka Fabrija* nastajao je u razdoblju od 1965. do 1976. godine¹, a cjelokupan je prvi put objavljen u knjizi *Lavlja usta*² nekronološkim redom tiskanja. Dakle, novele su i pripovijesti iz toga ciklusa nastajale prije uspona i u tijeku intenzivnijega zanimanja tzv. hrvatskih borgesovaca za fantastično.

Naziv borgesovci, što ga je u zagrebačkoj *Teci* skovao Branimir Donat,³ ne pokriva ono literarnosno polje interesa što su ga tada crpili mladi pisci fanta-

¹ "Sirventes o riječi" (*Kolo*, 1965.), "Zaraza" (*Republika*, 1967.), "Prilaz izazovu" (*Telegram*, 1967.), "Kočija ili o dva završetka" (*Vjesnik*, 1967.), "Oblutak" (*Telegram*, 1968.), "Pismo krvnika iz St-Gilles-du-Garda" (Večernji list, 1968.), "Čudnovata smrt i život Hortenzija našeg, crvuljka božjeg" (*Vjesnik*, 1971.), "Paklenski dominikanac" (*Forum*, 1971.), "Brada" (*Republika*, 1976.), "Frottola o Dubrovniku" (napisana 1976., prvi put objavljena u knjizi *Lavlja usta* 1978.)

² Zagreb 1978. Tri teksta (*Pismo krvnika iz St-Gilles-du-Garda*, *Sirventes o riječi* i *Oblutak*) objelodanjena su prije toga u knjizi *Labilni položaj* (Zagreb 1969.) s napomenama kako se u toj knjizi pojavljuju s neznatnim izmjenama ili novom konačnom obliku, pa ih u tim verzijama valja uzimati u eventualnom zanimanju za njih.

³ B. Donat, "Astrolab za hrvatske borgesovce" u: *Izabrana djela*, Zagreb 1991., str. 206 -225.

stičari⁴. U jednom sam članku⁵ kao sudionik “izravna događanja” novih hrvatskih fantastičara napisao kako je malo njih zapravo poznavalo djelo J. L. Borgesa. Od onih koji su pisali takvu prozu više je o Borgesu znao, i čitao ga na francuskom, Albert Goldstein. U tadašnjoj je državi bila objavljena jedna Argentinceva knjiga s naslovom *Maštarije*⁶, ali nisam siguran da su mnogi tada za nju znali, a pojavio bi se i poneki njegov tekst u časopisima.

U općoj hrvatskoj književnoj modi tada su bili Kafka i Camus, a hrvatski su fantastičari, uz Kafku, ponajviše čitali E. A. Poea, a neki su znali i za starije američke pisce Ambrosea Biercea, Nathaniela Hawthorna, njemačke romantičare E. T. A. Hoffmanna i Novalisa (uz Poea, osjeća se u Kekanovićevoj knjizi *Mehanika noći, spisi*), donekle se znalo za B. Schulza, M. A. Asturiasa, J. Cortasara, ruske (pogotovo Ukrajinca Bulgakova) i francuske fantastike i sl. Većina su od njih uglavnom tiskana u Nolitovim edicijama (najviše u *Metamorfozama* i *Orfeju*) u Beogradu. Čitali su se i talijanski pisci, više I. Calvino, manje D. Buzzati. Od srpskih suvremenih pisaca hrvatskima su bili zanimljivi Filip David⁷, donekle D. Kiš i B. Pekić, od makedonskih V. Urošević.

Bilo je to i vrijeme kada se s fona fantastike otkrivaju i djela domaćih pisaca s temama čudesnoga, ili se to čudesno otkriva u njihovim djelima. Tako se zanimanje usmjerava na Matoša, Galovića, Gjalskoga, Leskovara, Jorgovanića, Donadinija, Sudetu, Baričevića... Od suvremenih se pisaca čitaju i dva Raosa, Ivanove rane knjige *Grold Taquart*⁸ i *Knjiga o Taquartima*⁹ i Matine Ratnike,¹⁰ a uvažavaju se i dvije dotad objavljene priče A. Goldsteina *Bard* i *Predanje o latalici Joni*¹¹. To je zanimanje urodilo antologijama Nade Pintarić¹², B. Donata i I. Zidića,¹³ nešto kasnije i I. Župana¹⁴, kao i napisima, teorijskim i kritičko-recentnim, o fantastičnoj književnosti u nas i u svijetu. Mladu je onodobnu prozu, ponajviše fantastičare, gotovo sustavno pratio generacijski kritičar V.

⁴ Bolji je neutralniji naziv *fantastičari*, koju rabe i mladi kritičari, npr. u: J. Pavičić, *Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija*, Zagreb 2000.

⁵ M. Stojević, “Čemu toliki interes za Borgesa?”, *Pitanja* 8/1979., str. 67-82.

⁶ Nolit (Biblioteka *Metamorfoze*), Beograd 1978. Knjigu je preveo Božidar Marković, a predgovor napisao Miodrag Pavlović.

⁷ *Bunar u tamnoj šumi*, Beograd 1964.; *Zapisi o stvarnom i nestvarnom*, Beograd 1969.

⁸ Zagreb 1943.

⁹ Zagreb 1956.

¹⁰ Zagreb 1963.

¹¹ Odjek ima i njegova knjiga *Pamfilos ili Pripovijesti dokonjaka* (Zagreb 1970.), ali je zanimljivo da nije ušao u antologije i preglede hrvatske prozne fantastike.

¹² *Poziv na basnoslovno putovanje*, Zagreb 1972.

¹³ *Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva*, Zagreb 1975.

¹⁴ *Guja u njedrima*, Rijeka 1980.

Visković koji ih je najviše i afirmirao¹⁵, a o teorijskim problemima kao i o hrvatskom fantastičarskom nasljeđu više je pisao B. Donat.

Usto, prevode se i pisci fantastičari i oni koji se u nas takvima drže, te se pišu članci o njima, o fantastičnoj književnosti, njenu položaju i strukturnim osobinama. Dakako, u svemu tome bilo je i onih koji su književnu fantastiku pronalazili u svemu i svačemu, dok su drugi prema njoj imali averziju držeći je društveno neosjetljivom i dostatnom tek larpurlartističkom izazovu. Mnogi su spominjali i modnost, što je takva književnost u Hrvatskoj i bila.

S vremenom se hrvatski fantastičari okreću žanrovskoj i ostaloj književnoj teksturi, neki joj se povremeno vraćaju, neki svoj udio u tim modnim književnim kretanjima drže tek svojim nesretnim juvenilijama.

II.

Jedan od onih koji se u tom razdoblju okušao u pisanju fantastičarski intoniranih tekstova bio je i Nedjeljko Fabrio. Takovrsno njegovo pisanje neki povezuju uglavnom s književnim koncepcijama D. Buzzatija i I. Calvina, a nešto manje i G. Grassa, V. Nabokova i G. G. Marquéza¹⁶. Dakle, ni N. Fabrio se ne svrstava u sljedbenika nauka Borgesova, kao i većina hrvatskih fantastičara koji se javljaju 60-ih godina prošloga stoljeća.

Štoviše, i sam je Fabrio pridonio tomu svojim stajalištem koje nije uvažavalo borgesovsku literarnu koncepciju. Doduše to gledište i nije s tim u vezi potpuno jasno jer stanovito se nijekanje prvovrsno odnosi na Borgesov tematski svijet, a ne i na polje njegove literarnosti, koji u principu ne bi trebao biti Fabriju stran.

Jedan novinski članak donosi i ovo: *Na tragu Borgesa, po negaciji, jedan od naših najobrazovanijih i najmanirističnijih književnika je Nedjeljko Fabrio, koji je svojedobno rekao: što će nam Borges, naše su teme bolnije.*¹⁷ Drugi (intervju) bilježi ovakvu izjavu:

NACIONAL: *Jeste li već tada odlučili opisati sve te doživljaje?*

- *Ne, no nisam trebao kao Borges izmišljati svjetove. Ja samo zatvorim oči i povorka likova, događaja, spektakularnih slika i uspomena počne mi navirati u sjećanje.*¹⁸

¹⁵ V. Visković, *Mlada proza*, Zagreb 1983.

¹⁶ V. Žmegač, “Ozbiljne igre, Zaraza i druge novele Nedjeljka Fabrija” u: I. Frangeš – V. Žmegač, *Hrvatska novela, Interpretacije*, Zagreb 1998., str. 464.

¹⁷ Sandra-Viktorija Antić, “Borgesov svijet i danas fascinira”, *Vjesnik*, 12. IX. 2008, <http://www.vjesnik.hr/Pdf/2006%5C06%5C13%5C22A22.PDF>

¹⁸ Nina Ožegović, “Nedjeljko Fabrio - životni krug majstora” (intervju), *Nacional*, 28. 05. 2007., br. 602, www.nacional.hr/articles/view/34811/5/ - 48k -

Bez obzira na to koliko Fabrio bio blizak ili dalek od Borgesova svijeta, neosporno je da njegovi rani pripovjedni tekstovi spadaju u područje fantastike i uklapaju se u onodobne modne trendove hrvatske proze. On je bio stariji od sudionika toga okupljanja po metodi, a iza sebe je već imao značajan književni opus, prozni, kritičko-esejistički, dramski i prevoditeljski.

Dodajem tomu da se Fabrio ni na koji način nije odricao fantastičarskih svojih tekstova. Štoviše, i kao kasnije cijenjeni romansijer uvrštava ih u svoje izabrane pripovijetke¹⁹. Od deset proza ciklusa *Zaraza* on u izabrane pripovijetke ne uvrštava samo jednu – pod naslovom *Kočija ili o dva završetka*, a te novele i pripovijetke imaju brojčanu prevagu nad drugima.

Glede tih ostalih proza, ili proza iz prvoga ciklusa *Lavljih usta* s naslovom *Adrianska mora sirena*, može se reći da na stilskim i tematsko-konstruktibilnim razinama one vrlo blisko korespondiraju s ciklusom *Zaraza*, ili obrnuto, te da ih jedne od drugih dijeli samo ponešto stvarnosniji tematski svijet. Zapravo ih, osim tematskoga izbora, ponajviše razdvaja razlika u pripovjednim vizurama, odnosno reflektorima, kako bi rekao W. C. Booth²⁰, kojima se pristupa temi.

Zapravo se može reći kako ih razlikuje stupanj nazočnosti *impassibilités* i metadijegetičnosti, da se istodobno poslužim Flaubertom i Genettom. Drugim riječima, nijanse su u razlici između tematiziranja stvarnosti ili onoga što na nju slični, i tematiziranje iluzije o njoj, iako je gdjekad teško lučiti te dvije pripovjedne vizure. Zašto? Zato jer u Fabrija stilaska dosljednost, odnosno prozna izvedba sama, gdjekad i spaja te svjetove mimeze i dijegeze. Naime, prevedena dijegetičnost u Fabrija u nekim segmentima deskriptivno nalikuje mimetskomu polju, a stilotvornost mimetičkoga dijelom se pretvara u dijegetičku ekskluzivnost. Drugim riječima, intenzitet literarnosti i manipulacija njome, sastavnice su obaju tematskih opredjeljenja.

To niveliranje između mimetičkoga i dijegetičkoga, u Fabrijevim romanima kasnije gotovo dokinuta, u *Lavljim ustima* pokriva i stanovito stilističko konceptijsko polje, a ne samo tematsko. Sam izbor stvarnosnoga temata u Fabrija uvijek ne jamči mimetički dosluh s tim izborom jer se stilističkom "manipulacijom" izabrani temat dobro dokida. Drugačije, ta manipulacija koja bi imala biti u službi stvarnosna temata postaje na stanovit način i sadržaj novele i pripovijetke. Ona ("manipulacija"/manipulacija) zakida stvarnosni temat za razinu uvjerljivosti i mimetičke ponude, a stilistička ekshibicija nudi sebe ne samo kao pripovjedni ornatus nego i kao bitan sadržaj kome se mimetsko pretvara u vrst privida o sadržaju koji se kani privesti iz stvarnosti. Stilističko oneobičavanje stvarnosti i nju uvlači u dijegetičke transformacije.

Ti su odnosi u Fabrija dosta složeni jer se pojavljuju u amplitudama kojima je teško ustvrditi pravilo, pa je dijegetički privid to uočljiviji, a stvarnosno, ili mimetičko u različitim oblicima i intenzitetima, kao da mu je nekakav povod za realizaciju stilističkih razina. Takvo okruženje u tematiziranju stvarnosti ublažava njenu uvjerljivost, ne u smislu odmaka od realističkoga, nego u vezi s intenzitetom njegove literarnosne simulacije. To ne znači da mimetičkomu pripada tek blagi literarnosni ornatus, nego se on naprosto ističe u prvi plan zbog spekulativne priče koju pokriva. Pravilo je: teži ornatus za krhko tijelo fabule.

S druge strane fantastičarska fikcionalnost pruža uvijek velebnost, odnosno dojam univerzalnosti, nepredvidivosti i nepronichnosti u sve simboličke referencije koje nudi, te tako i tanka priča deblja svoje tijelo svojom simboličnošću, paraboličnošću, alegoričnošću, metaforičnošću... Univerzalno postavljene teme, pa i s dekoracijom domaćih toponima i etnonima, jednostavno podnose teret stilističke manipulacije, odnosno žive od njih kao i sama sastavnica fantastičnoga.

U Fabrija se, zapravo, ovdje dolazi do toposna paradoksa. Stilistički fon oneobičava stvarnosni temat, a fantastični temat u okviru toga fona postaje nekako mimetičan, budući da je svojim konstruktibilnim intenzitetom *al pari* s onim stilističkim. U onim slučajevima kada je stilistička konstruktibilnost u prevazi taj je dojam mimetičnosti još veći, iako uvećava transcendentnost temata. Bolje rečeno, ukupnost oniričnosti, koja i jest, najčešće, ciljem takovrsnih pripovijedaka.

U takvim je primjerima Fabrio manirist u najplemenitijem smislu, budući da je i oniričnost sama po sebi, u spoznajnim i izvedbenim načinima, čedo manirističkoga uma, iako svaki maniristički znak ne mora imati isključivo samo manirističko značenje. Taj je znak pretpostavka svake priče o fantastičnim spregama literarne priče. U ideji same nakane da se napravi fantastična priča uvijek leži maniristički kod dijegeze koji i stvarnosni temat pretvara u slugu manirističke spekulativnosti, što je najočitije i pojmu rasplinuta termina kao što je to "poetska proza", "hermetična proza", ali i slični nazivi.

Ispreplitanja stilističkih razina koje s jedne strane pomalo dokidaju stvarnosni temat, a s druge učvršćuju i podupiru prividnu fikcionalnost fantastičnoga, očito je bila zapreka u vrijednosnim odrednicama te rane Fabrijeve proze. Nije ni čudno da je neki baš i ne uvažavaju kao relevantne, ni u Fabrijevu opusu, ni u okviru hrvatske prozne produkcije, ni u relacijama prema dobu njihova nastanka, ni u relacijama prema "hrvatskomu vremenu proze". Taj je odnos naravan u takvu tipu pripovijedanja, odnosno pripovijedačevu izboru kazivanja. Rekao bih kako je manirističnost u odnosu između mimetičkoga i dijegetičkoga, te njihovim nivelacijama u stilističkim amplitudama, zapravo i

¹⁹ *Izabrane pripovijetke*, Zagreb 1990.

²⁰ W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

pretpostavka takvoga tipa pisanja. Izvan takve aure fantastičnost gubi svoja bitna obilježja.

Temat može imati manirističku konstruktibilnost koju ne prati sličnovrsna stilistička izvedba, ali je i to suglasno s fantastičnim. Privid stilističke neutralnosti, u tim slučajevima, daje i privid mimetičnosti priče iako se njena konstrukcija ne poklapa s očekivanim modelima mimeze, ili njezinim pretpostavkama prema primjerima stvarnosne literature. U Fabriju imamo takvih slučajeva.

S tim u vezi, nisam baš siguran da su se hrvatski fantastičari odrekli iluzija stvarnosti, slikanja/odražavanja društvene sredine i psihološkoga portretiranja.²¹ Ali, što držimo u sadržaju sintagme *iluzija stvarnosti*? Ako je iluzija u proznom djelu svijet varke i privida koji ostvaruje to umjetničko djelo, onda je po nekoj naravi i sva literarnost kao ornatni sloj varka po sebi, da parafraziram filozofe, a jednako tako i tematske razine, budući da su i realije literarnosne iluzije. Ne bih htio dokinuti bilo kakvu razliku između realnoga (stvarnosnoga) i fantastičnoga, ali je polje literarnosti, bez obzira na to kojega podrijetla bilo u pravilu iluzija, jednako dio mimetičkoga i dijegetičkoga univerzuma. Radi se samo o tematskoj, odnosno deskriptivnoj blizini onoga što se “normativno” pod zbiljom podrazumijeva.

U toj (ponekad) nejasnoj normativnosti iluzijom se može u fantastičara smatrati i – aluzija. Radi se o izravnosti i neizravnosti pripovijedanja. Aluzivnost fantastičara može biti shvaćena kao iluzija stvarnosti. Oneobičavanje je uzet okvir da bi se piščevim predmetnotematskim i stilističkim izborom iluzionizirala stvarnost. Fantastičnost je samo jedan od tematskih deskripcija jednako vrijednih stvarnosnomu po kojima se ono i prepoznaje kao svijet paralelan s onim oniričkim, suprotan mu po prividnoj realnosti.

Bit ću banalno konkretan. Recimo, sama priča, ne ciklus, *Zaraza* ima razvidan opći fantastični fond, ali osjećamo da sveopća pospanost, odnosno epidemija spavanja (triponomijaza?), alegorično priziva zaspalost društvene sredine o kojoj pripovijeda zadnji budni čovjek (koji će također zaspiti nakon što ispriča priču o bolesti spavanja), pa u tom stajalištu to i nije neka posebno smišljena fantastična konstrukcija. Takvom je čini maska skaza (maska kazivanja) često rabljena i u tvrdoj/čistoj fantastici i u npr. projektima socrealističke propagandne literature. Toj je potonjoj orijentaciji u strukturama bliska i humoristična književnost, ali s drugačijim pretpostavkama učinka. Osim ostaloga, bolest spavanja, tripanosomijaza (*trypanosomiasis*, *trypanosis*, *trypanosomidae*), korespondira s najbanalnijim činjenicama svakidašnjice²². Zato nije

²¹ K. Nemeč, *Uvod, Hrvatska novela*, u: *Antologija hrvatske novele*, Zagreb 1997., str. 10-11.

²² Bit će da se ipak radi o *triptanosomijazi*. Navodim www.biol.pmf.hr/e-skola/odgovori111.htm - 15k -:

čudno što Fabrio svoju pripovijest smješta na afrički teritorij gdje je ta vrst zaraze još uvijek domaća pojava.

Vrlo je “svakidašnja” i aktualna, istodobno i alegorična i crnohumorna, Fabrijeva proza *Prilaz izazovu*. U formalnom stilu ona je podjednako nalik Kafkinu *Izvjestaju majmuna jednoj akademiji* i govorima i programima Maksima Gorkog, programskim i sličnim napisima nekih naših književnika neposredno poslije Drugoga rata, političarskomu “argumentiranju” glede Hrvatskoga proljeća, itd., ideologijskom jednosmjernom govoru uopće.

Proza *Prilaz izazovu* pripovijeda o “oološkoj” ili ooloshkoj biti današnje čovjekove zablude o vlastitu postanku, pa je u tom itekako angažirana, te osim tematskoga provedbenoga ornatusa i tipa pripovjedača s maskom skaza zapravo zadire u najbitnije stvari primitivizma koji još uvijek nije prevladan. Ako Fabrijeve Taucetance “prevedemo” na zemaljske ljude koji vjeruju u “neobjašnjivu” transcendenciju vlastita postanka, ili njenu mitotvorno-bajkovitu predaju, onda se čarolija fantastike gubi, postaje stvarnost. Konstrukcija takve priče mnogo duguje spomenutim ideološkim, danas humorističkim prodigijima. S tim je u vezi proza *Prilaz izazovu* aktualna i stvarna u onoj mjeri u kojoj ljudska glupost može biti fantastična ako čitatelj ima predodžbu o znanstvenim činjenicama.

Iako se radi o taucetanskom dodiru s poviješću planeta Zemlje, bitno je pitanje znanstvene ispravnosti darvinizma i upitnosti ne samo postojanja njegova tvorca Darwina, negoli života našega planeta u onom obliku u kojem je postojao²³ u priči, a takav je i danas. Fabrijevi Taucetanci, odnosno *Izvantaucetin odjel Kozmološke akademije Tau Ceta*, razmišljaju o darvinizmu na jednak način kao dvije trećine današnjega čovječanstva u kojem se darvinizam

Za čovjeka su smrtonosne afrička tripanosomijaza (ili bolest spavanja, česta u Ugandi) i bolest Chagas (ili američka, brazilska ili južnoamerička tripanosomijaza). Na početku zaraze nateknu limfni čvorovi i slezena (jer parazitiraju na eritrocitima), a zatim slijede paraliza pojedinih dijelova tijela, duševni poremećaji, želja za spavanjem (po čemu je bolest i dobila ime) i koma. Velike ekonomske štete izazvala je tripanosoma, zvana Nagana koju prenosi muha *Glossina* (cece-muha), a smrtonosna je za domaće životinje (konje, goveda).

Vjesnik, petak, 24. lipnja 2005.: BERLIN – Bill Gates, najbogatiji čovjek na svijetu, donirao je 1,2 milijuna dolara za istraživanje bolesti spavanja. Centar za molekularnu biotehnologiju, sa sjedištem u Newarku, kojega je utemeljio Institut Fraunhofer, trebao bi upotrijebiti taj novac za razvoj cjepiva protiv bolesti koja je prijetnja za više od 60 milijuna ljudi u 36 zemalja subsaharske Afrike, po podacima Svjetske zdravstvene organizacije. Afrička tripanosomijaza, općenito poznatija pod izrazom bolest spavanja, parazitska je bolest koja se prenosi na čovjeka ubodom ce-ce muhe. [Hina]

²³ Da Fabrijeva proza *Prilaz izazovu* nije pomalo crnohumorno intonirana podsjetila bi na neke ideje iz knjige *Le Matin des Magiciens* (najprije se 1963. pojavila u Engleskoj pod nazivom *The Morning of the Magicians*) Jacquesa Bergiera i Louisa Pauwelsa. Radi se naime o nacističkoj fantastici u ozbiljnoj znanosti, koja bi se, da nije bila stvarna kao tajna, ali službena znanost, danas čitala kao vrhunsko djelo što ga ne bi smislio niti jedan pisac-fantast.

kao provjereno učenje ne priznaje ili je zabranjeno. Zbog toga ono što je možda fantastično u toj Fabrijevoj priči može ipak izgledati i kao vrst literarna prosvjeda protiv onih koji ignoriraju znanost, odnosno kapitalnu i provjerenu teoriju o našem postanku. Ona više govori o nama negoli hini fantastičnost. Fantastičnost je u pronicanju gluposti većega dijela čovječanstva. (Taucetanaca! Taucetanaca?)

Toj prozi idejno vrlo prijanja *Frottola o Dubrovniku*. Njen je idejni sadržaj koji najkraće glasi: *nazadovanje je napredak*, ali: *regresija je progres*, zapravo jednaka sažetku i *Prilaza izazovu*. Te su teze kao ideologijske floskule i danas nazočne, samo s drugačijim rasporedom, u većini plohe zemljovida naše Zemlje.

U Fabrijevim novelama i pripovijestima, točno je, nazočno je i opsesivno bavljenje poviješću²⁴, ali ne radi se u njega o faktičnoj primarnoj povijesti, odnosno njenim autentičnim detaljima. Vjerostojnost povijesnoga vrlo je marginalna, sastoji se po prilici u smještanje radnje u autentična mjesta (primjerice Dubrovnik, afrički toponimi, itd.) i pokojega istinitoga podatka, recimo o povijesti satova, ali je sve u zadaći sugeriranja vjerodostojnosti izmišljenoga²⁵. Miksanjem i montažom stvarnoga u nestvarnom sugerira se istinitost izmišljenoga, ali ne zato da bi se čitatelja ostavilo u vjeri kako je fabula realna, nego da se učvrsti autentičnost fantastičnoga.

Privid realnoga u nestvarnom u Fabrija će biti vidljiv i u prizivu načina izlaganja koji aludira na autentično izvješće, na pouzdan/"pouzdan" citat ili čitatelju znane činjenice iz recentne suvremenosti, pismo kao vjerodostojan tekst, pripovjedačevo prizivanje na nešto što je čitatelju "samo po sebi" razumljivo ili znano, itd. Djeluje mu "činjenično" prihvatljivo. Primjerice "otkrice" *Šišićevih fragmenata*, *Dubrovački folio* te arheološki nalazi naše sadašnjosti u *Frottoli o Dubrovniku*, krvnikovo pismo u *Pismu krvnika iz St-Gilles-du-Garda*, u *Bradi* prizivanje istoimene Kamovljeve novele, kao i imena poznatih bradonja: Marxa, V. Nazora, N. Pašića, I. Mažuranića, stenogram izvješća o Darwinu i evoluciji u *Prilazu izazovu*.

Novele i pripovijesti iz Fabrijeva ciklusa *Zaraza* manipuliraju relativno dalekom poviješću, a na osnovi logike dviju neprijepornih činjenica. Prva je ta što je dalja povijest egzotičnija i fantastičnija od nedavne prošlosti. U okruže-

²⁴ S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 2003., str. 528.

²⁵ V. Žmegač, o. c., str. 468. O detalju autentičnosti u noveli, ne i ciklusu, *Zaraza* V. Žmegač (o. c., str. 467-468) piše sljedeće: *Sumnjičav čitatelj koji je navikao na postmodernističke finte na području fikcije zavirit će u zemljovid Afrike da se uvjeri postoje li doista svi navedeni zemljopisni podaci, to jest: nije li pisac uz ona poznata imena neka i izmislio, ne bi li nam pokazao koliko su krhka naša spoznajna uporišta i koliko su neodređene granice zbilje. Provjera podataka, međutim, potvrđuje njihovu točnost; oni dakle, uspješno vrše svoju ulogu da, tako reći, pruže alibi nestašnjosti fikcije. (...) S jedne strane vrlo naglašena zemljopisna autentičnost, s druge pak elementi koji se ne mogu shvatiti drukčije negoli forsirani književni znakovi.*

nju povijesti aktanti i bez svoje osobne neobičnosti dobivaju relativnu nestvarnost i od okoliša čiji su oblici prevladani, istrošeni, izgubljeni ili su bili neobični i u svoje vrijeme.

Druga činjenica govori o tom da je i recentna povijest rob bajkovitosti, neprovjerenosti, mnogih tajni i nepouzdanosti, a pogotovo subjektivnosti svake vrsti. U to spada i cikličko preuzimanje neprovjerenih ili izmišljenih činjenica, emocionalan odnos prema povijesti, pa i izmišljanje u neke više, ili koje ostale, svrhe. Povijest je često mitotvorna, bajkovita, više literarno narativna, a manje znanstveno elaborirana po uzancama struke.

Najradikalnije je izvrnuće uobičajena povijesna slijeda u *Frottoli o Dubrovniku*, gdje je povijesna sadašnjost u nastajanju Dubrovnik i odlasku (zapravo – dolasku!) njenih stanovnika u prapostojbinu. Vrijeme funkcionira kao *flash back*, kao prikaz sjećanja na sadašnje, odnosno vrijeme napreduje prema kronološkom početku, a ne prema recentnim trenucima. Sve izgleda kao hodanje unatrag kada se film vrti od kraja prema početku, a njegovi aktanti hodaju unatraske, ali u pripremljenoj i programiranoj recepciji – na normalan način.

Takva mogućnost "odmotavanja" vremena razvidna je i u noveli *Prilaz izazovu*. Tamo se vrijeme ne kreće akronološki i u apovijesnim kanonima, nego vrijeme iz budućnosti, na sličan način, uništava najveće zasade današnjega čovjekova napretka koji je izgubljen u vremenu kao nepouzdan izmišljen povijesni trenutak gledan s velike vremenske i prostorne udaljenosti. "Potvrda" je autentičnosti nedostatka činjenica bilo kakva postojanja Zemljinih kulturnih, znanstvenih, arheoloških ostataka *stenogram nastavka rada Izvantaucetinog odjela Kozmološke akademije Tau Ceta*.

Dok je unatrasno vrijeme u *Frottoli o Dubrovniku* obavijeno transcendentijom autentično povijesnoga, koje je poharano obrnutim tijekom (logičkim pravilima razvitka), dotle u *Prilazu izazovu* nalazimo sličnu temu, ali s vizurom književna *science-fictiona*²⁶. Iako je vrijeme i njegova vizura skroz iščašena, ona upućuje na egzistencijalnu upitnosti svakoga sadašnjega trenutka, jasno isporučuje poruku o ništavnosti segmenata povijesti za koje se misli da su značajni jer ih mi obilježavamo ne samo svojim životom, negoli i sviješću o velikom značenju vremena u kojemu živimo.

Temporalna inverzija upućuje kako je nazadak zapravo napredak, ne samo u pukom protjecanju vremena, nego i intelektualno. Prelazak s atomske energije na električnu struju i paru ne drži se regresijom, kao ni prelazak s narodnoga jezika na latinski. Razvitak ide od XX. st., kao nulte točke početka, unazad. Od turizma se "napreduje" prema starim zanatima, od tankera se prelazi

²⁶ V. Žmegač je pak novelu *Zaraza* tipološki približio utopijskoj fantastici, odnosno onomu tipu pisma što su ga stvarali Huxley, Bradbury, Lem i Grass (?), V. Žmegač, o. c., str. 466.

na parne brodove, potom i na galije. Seoba slavenskih naroda također ide obrnuto, od juga prema sjeveru, itd.

Naslov teksta (*frottola*²⁷) upućuje na moguće značajke fabule, na moguću receptivnu sugestiju koja je dvojaka i dvosmislena. Ideja o regresivnu vremenskom ustroju može se shvatiti šaljivo, ili: sugerirana se šaljivost (i izmišljotina) može shvatiti kao svojevrsno (ozbiljno) viđenje budućnosti. Ta je dvosmislenost u alegoriji s neprijepornom aluzijom na moguću drugačiji tijek naše civilizacije gdje se prošlo, koje je regresivnije i elementarnije na stupnju razvoja, shvaća kao napredak.

Dvije su priče u Fabrijevu ciklusu *Zaraza* koje razvidno prizivaju hrvatsku pripovjednu tradiciju, navlastito onu s početka stoljeća. Ne bih želio spekulirati s mnogim imenima, zadržat ću se tek na prvom suvremenom riječkom književnom krugu, odnosno trolistu Polić/Kamov – Baričević – Radošević²⁸.

To su *Brada* i *Čudnovata smrt i život Hortenzija našeg, crvuljka božjeg*. Usporedbe ne činim zbog toga što N. Fabrio u *Bradi* veže svoga aktanta za Kamovljevu novelu izrijekom to spominjući²⁹, nego zato što te proze stilom i sadržajem žele učiniti *tribute*, odnosno *omaggio* hrvatskoj noveli s početka prošloga stoljeća. Od takovrsne je proze Fabrio mnogo naučio i u stilskom i u jezičnom pogledu.

Spomenutom prozom, *Brada* i *Čudnovata smrt i život Hortenzija našeg, crvuljka božjeg*, ponajviše se približava tradiciji hrvatske pripovjedne proze porabom elemenata groteske, ironije i humora. Ovdje je fantastičnost konstruktibilno ublažena, naizgled manje primjetna, budući da se priče više vežu za moguću neposrednu svakodnevicu. No, upravo zato što se ambijentalno veže za nju, a manje za sustave općih simbola, čini se kako je fantastičnost u naravi života pa joj kao mogućnost više i priliči. Humornost bi se ovdje mogla nazvati i gogoljevskom, a ironičnost vezati čak i za rane ekspresionističke stilove.

Ovamo bi se mogao svrstati i *Pakleni dominikanac* koji fantastikom fabule ipak izriče filozofske ideje o prokletstvu vremena i ljudske pohote za njim, pa čak i po cijenu neproničnih tajni o sebi. Glede toga osnovni je princip uvijek model egzistencije, a ne njena bit.

²⁷ Šaljiva pjesma, izmišljotina.

²⁸ Doduše, Mijo je Radošević u jedinu romanu *Karikature* relativnu fantastičnost postigao tek gotovo doslovnom primjenom filozofsko-psiholoških ideja bečkoga "Wunderkinda" Otta Weininger a i njegova učenja o istodobnu postojanju muškoga i ženskoga u ljudskom biću, a manje pripovjednim strukturama i stilskim umijećem.

²⁹ *Pa dan po dan i navršilo se onih dvadeset dana koliko je potrebno da lice muškarca zaraste u bradu. I tako izgled posve promijenjen. U nekoga (na čemu je svoju novelu gradio moj sugrađanin Polić Kamov!) čak i nutrina, Bjesomor Mrak međutim ostao je iznutra onaj isti: Bjesomor Mrak.* (N. Fabrio, "Brada", u: *Lavlja usta*, str. 172-173)

III.

Fantastične novele i pripovijesti N. Fabrija jedna su od proznih njegovih faza. One su po općem izvedbenom i sadržajnom obrascu u području fantastike, ali njihova konstruktibilnost otvara mnoga polja koja referencijalnost približavaju simboličkoj, alegoričnoj i sličnoj slici stvarnosti. Njegove proze, iako manirističke kao i u ostalih hrvatskih fantasta, ne iscrpljuju svoju moć skroz u neproduktivnoj višeznačnosti nego i u mogućnosti da se vežu za stvarnosnu problematiku, koja je u općim idejama vrlo blizu onima iz njegove poznatije romaneskne proze.

SUMMARY

Milorad Stojević

TRADITION, TOPICALITY, FICTION

(Fabrio's short-story-narrative cycle *Pestilence*)

The paper focuses on Nedjeljko Fabrio's cycle of short stories Zaraza (Infection) in the context of Croatian prose in the 1970s. Contact points with the fantasy writers of the time, but also departures from them, are compared. The departures consist of the fact that Fabrio creates symbolism of social context, and not just the effect of imaginary through fiction.

Key words:

Nedjeljko Fabrio, Croatian prose in the 1970s, fantasy writers, imaginary

DIANA GRGURIĆ

Filozofski fakultet, Rijeka

JEZIKOM PREMA GLAZBI: MAESTRO I NJEGOV ŠEGRT NEDJELJKA FABRIJA*

Izvorni znanstveni članak

U radu se analizira intermedijalna dimenzija sadržana u glazbenim kronikama Maestro i njegov šegrt Nedjeljka Fabrija. Uzima se u obzir semantička problematika glazbenoga verbaliziranja koja je usko povezana s metaforom kao sredstvom prijenosa glazbe u kodno polje jezika. Uspostavlja se teza o Fabrijevoj poetskoj metafori kao o prizmi koja upućuje na više konceptualnih planova. Time se problem glazbene verbalizacije povezuje s odnosima između "neznačenja" i višeznačnosti, a glazbeno se djelo predstavlja u svjetlu poetskog diskurza.

Ključne riječi:

interkompozicijska mreža, askriptivna metafora, komparativna metafora, glazbena semantika, Nedjeljko Fabio.

Zaključci brojnih rasprava o odnosu glazbe i jezičnoga značenja odagnali su primisli o glazbi kao o značenjski neosjetljivu mediju. Time su, dakako, tek potaknuta razmišljanja o suptilnosti i složenosti preplitanja između glazbe i jezika, a aktualizirana je i potreba za kontinuiranom revizijom toga odnosa. Unatoč nedostatku izravnih semantičkih analogija između glazbe i jezika, iz sfere se semantičkih interesa nipošto ne može isključiti pitanje njihova značenjskoga prožimanja na uspostavljenim konceptualnim planovima kao ni mogućnost prepoznavanja glazbenih sadržaja, odnosno specifičnoga upliva glazbenoga medija u formiranju koncepata u kontekstu aktivne kulturne proizvodnje značenja. Širina pojma glazbenoga značenja dolazi do posebnoga izražaja upravo unutar motrišta koje razotkriva glazbu kao čimbenika u formiranju značenja verbalnoga diskurza, odnosno u jezično ostvarenu tekstu, prilikom čega se glazbeno značenje fiksira i procesuiru unutar *interkompozi-*

* Rad je predstavljen na Međunarodnom znanstvenom kolokviju *Rijeka Fabriju* održanom 16. studenoga 2007. godine pod naslovom *Glazbeni diskurz u književnosti Nedjeljka Fabrija*.

cijske mreže ispletene iz sastavnica obaju medija kako na planu pojedinačnoga predloška tako i u širem kulturnom prostoru. Utoliko je svaka verbalna atribucija glazbe dvostruko saglediva i kao individualni izraz i kao kulturni izraz, a u fokus se interesa pozicioniraju i svi oblici izravnih eksplikacija samih autora zaokupljenih tim intrigantnim suodnosom.

Cilj je ovoga rada otvoriti mogućnosti pristupanja aspektima glazbenoga značenja kroz prizmu stavova Nedjeljka Fabrija kao potencijalnih ključeva za prepoznavanje osobitosti njegova glazbenoga izraza. U jezičnom kodu Fabrijeva glazbeno senzibilizirana književnoga iskaza otvara se, naime, mogućnost iščitavanja semantičkih relacija glazbe i jezika, odnosno razotkrivanja koncepta u njihovoj određenosti glazbenim značenjem, te istovremeno i propitivanje odnosa unutar uspostavljene interkompozicijske mreže koja kontrolira glazbeno iskustvo. U ispitivanju glazbene orijentacije Nedjeljka Fabrija, kao moguće niti vodilje, poslužiti ćemo se autorovim glazbeno-publicističkim radovima – kronikama nastalim između 1986. i 1993. godine, kasnije objedinjenim u izdanju *Maestro i njegov šegrt*. Ove kronike, inicijalno objavljivane u zagrebačkom časopisu *Republika*, predstavljaju i izravne odbleske Fabrijeva glazbofilstva kao nezanemarive komponente šire problematike u koju se situira tema ovoga rada. Inače, kronike *Maestro i njegov šegrt* mahom se tiču zagrebačkoga glazbenoga života, a sporadično i drugih gradova Hrvatske i inozemstva. Konceptijski su se ubrzo srodile s glazbenim esejima začetim iz duha sintagme *bratimstvo duša u hrvatskoj umjetnosti* kojom autor poziva na pridruživanje projektu istraživanja hrvatskoga umjetničkoga intermedijalnoga etimona. Kako je riječ o dugogodišnjem istraživačkom radu koji je urodio relevantnim rezultatima, procjenjujemo da ovaj aspekt sam po sebi zaslužuje postati predmetom obrade, ali i to da on može biti dragocjenim putokazom ne samo za iščitavanje odnosa glazbe i jezika u književnim ostvarajima samoga Fabrija, već i prilogom propitivanjima intermedijalnih relacija glazbe i književnosti u širem rakursu poimanja toga suodnosa.

Suočeni s Fabrijevim čitanjima glazbe iznova se suočavamo s neizbježnom metaforičnošću koja prati transponiranje svakoga glazbenoga iskustva u jezik, odnosno sa svojevrsnim glazbenim metatekstom koji *eo ipso* istraživanje verbalizacije glazbenoga predloška doznaju sferi metafore.¹ Metafora kao jezični izričaj tvori kompleks koji, unatoč bitnim razlikama u polazištima i u ciljevima između umjetničkoga i znanstvenoga diskurza, ostaje nezamjenjivim sredstvom dijalektičkoga povezivanja obiju sfera, koje u situacijama stručne i

¹ Metaforički procesi uključuju imenovanje neke stvari imenom koje označava drugu stvar, *prenošenje ili s roda na vrstu ili s vrste na rod ili s vrste na vrstu ili prema odnosu analogije* (Ricoeur, 1981:16). Prema književnoznanstvenim teorijama metafora je proširena do bezgraničnosti značenja budući da *nema nemetaforičkog mjesta s kojega bi se mogla promatrati metafora i sve ostale figure kao nešto što se zbiva pred našim očima* (Ibid. 22).

znanstvene tematizacije glazbe kao specifičnoga, semantički neprozirnoga medija, postaje sredstvom ublažavanja semantičkoga problema – alatom za premošćivanje jaza koje istovremeno svjedoči i o nemogućnosti njegova konačnoga premošćivanja. Fabrijevo čitanje glazbe stoga rezultira metaforičkim postavom jezičnoga koda (u ukupnom repertoaru stilskih sredstava koje ovaj pojam podrazumijeva) kao sredstvom zblizavanja iskustvenih planova Razvidno je to već, primjerice, i iz sljedećega iskaza:

Sonata u B-duru, *najčešći klavirski piece Schubertov na programima pijanista, zapanjila nas je večeras novinom govora svojih tišina, pauza i šapata, sugestivnošću glavne teme uvodnog stavka Molto moderato, koji slobodom svoje pjesmovitosti* (op. a.) *nijeće konvencionalnu sonatnu formu...* (Fabrio 1997: 217).

Fabrijev se diskurz o glazbi temelji na poetskim izričajnim sredstvima, odnosno na metaforici u najširem smislu riječi. Tome svakako doprinosi i njegov relativno slobodan pristup glazbenomu djelu koje se ne motri u parametriziranim unaprijed zadane strukture, već se izvodi iz diskurza samoga djela kao semantički zapletena izvorišta koje se podvrgava jezičnoj reartikulaciji upravo zahvaljujući slikovitosti izraza za kojom Fabrio poseže.² Stoga su ponuđeni opisi nalik opisima poetskih slika, a izričaj ponajviše, a u nekim slučajevima i *potpuno ovisi o svojim unutrašnjim odnosima* (Ricoeur 1981: 256), odnosno onima koji izmiču strukturnim zadanostima i tiču se dekodiranja značenjske fature djela. Rezultirajuća se značenja kreću čitavom skalom mogućnosti na crti opreke između ovjerljivoga i neovjerljivoga, a verbalizirane slike sugeriraju ili dozivaju stanje ljudske duše aktualizirajući subjektivitet, ali i širi prostor intersubjektivnoga iskustva kao mjesta iskoraka i uopćene refleksije. Fabrio uspijeva postići ravnotežu koja je prema Ricoeuru ostvariva kada metaforička referencija uspijeva spojiti *poetičku shemu unutrašnjeg života s objektivnošću poetskih tkiva* (Ibid. 256). U tako formiran pojam poetske sheme mogu se uključiti sve one jezične vrijednosti koje autor formulira podastirući se mediju na koji referira posredstvom vlastite autorske obrade jezičnoga medija, kao npr. u sintagmi *svilena glazba*. Fabrijeva se poetska riječ zatiče u funkciji tumačenja glazbe metaforički shematizirajući same osjećaje, izražavajući doživ-

² Prema tumačenju P. J. Rabinowitza koji je iznio hipotezu prema kojoj je slušanje glazbe ovisno o načinu na koji se čita, specifične teme ili geste zadobivaju glazbeno značenje koje dolazi ne samo iz njihova posebna karaktera nego i iz njihove veze s drugim gestama, bilo unutar istog djela ili s gestama drugih djela. U tom smislu Fabrio prepoznaje različite glazbene događaje kao "istu temu". Dakako da se tu ne radi o suočenju identiteta, nego o sličnosti koja nije inherentna objektu nego je stvar precepcije; vidjeti dvije glazbene gestikulacije kao slične iziskuje mogućnost da se preobliči jedna u drugu. Međutim, smisao koji se razabire iz određene glazbene geste umnogome ovisi o interkompozicijskoj mreži koja je u Fabrijevu slučaju bogata literarnim djelima.

ljaje i dočaravajući slike svijeta dohvatne i drugim osjetilima, a ne samo sluhom. Ali, zbog funkcije reciprociteta koja se odnosi na (ne)razlikovanje izvanjskoga koliko i unutarnjega svijeta, objektivnoga koliko i virtualnoga, subjekta koliko i objekta – Fabrijeva poetska metafora, upregnuta glazbenim značenjem, podržava poziciju koja čitatelja lišava obveze spram glazbena djela kao tvorevine po sebi, sugerirajući prihvaćanje jedinstvene (pjesničke) vizije.³

Završni Adagio (s obzirom da četvrti stavak maestro zbog smrti nije dospio skladati) velika je, gotovo svemirski beskrajna i sveobuhvatna poema o životu i smrti: to kako gudači, u jednoj od varijacija druge teme, pletu igru, a u pozadini im je sprva drhtanje bubnja, potom pizzicato violončela, to je već – razgovor onkraj. (Riječ je o Devetoj simfoniji Antona Brucknera op. a). Završetak simfonije, koji citira temu Adagia iz Osme i nastupnu temu iz Sedme, govori u tišini, ljekovitošću E-dura, o spokoju kojim se prima smrt. Ono posljednje što se čuje, sporo, tiho, ritmičko otkucavanje orkestra, slika je, valjda, kapanja vode u već dosegnutoj Vječnosti (Fabrio 1997: 216).

Fabrijeva je metafora logična i u pogledu njezina nasljednoga povezivanja s glazbeno-poetskim verbalizacijama A. G. Matoša i N. Polića čija je impresionistička glazbena kritika⁴ podržavala metaforizacije u kojima se zbivalo stapanje zvuka i smisla, ključna čina poetskoga jezika. Igra slikovitosti kao poetska strategija podržavala je glazbenu metaforu umjetnički raspoloženih glazbenih kritičara koji su osjećali (i uistinu živjeli) blizinu poezije i glazbe. Evo primjera Fabrijeva citiranja Polićeva teksta za koji zaključuje da ga je zaista smio potpisati samo jedan pjesnik:

U Petoj se simfoniji motiv sumnje, mraka i sudbine beskonačno bori da, konačno, u finalu proplamti zvukom radosti i oslobođenja. Tako i Deveta simfonija koja je začeta u kaosu, u trzavicama, u sjećanjima, u bolnim uspomenama, svršava, ipak, himnom radosti i veselju, blagoslivljajući milijune tj. svijet, raj i ponižene i uvrijeđene. Tako govore bogovi koji su postali ljudi. Tu koncepciju od bola k radosti imade i Beethovenova Missa solemnis, samo što je takva koncepcija u ovom djelu potcrtana, pojačana, oduhovljena, spiritualizovana, eterična, astralna... (Fabrio 1997: 674).

³ Naime, prema Ricoeurovim tumačenjima poezija i glazba na nekim razinama slično funkcionišu. Tako je, na primjer, glazbeno neznačenje na semantičkoj razini moguće usporediti s neznačenjem u pjesmi. Prema Ricoeurovu motrištu koje polazi od pretpostavke da su sva značenja kontekstualna, značenje u poeziji je nesagledivo iz razloga što su značenja potencijalna. Stoga u poeziji dolazi do isključivanja referentnosti piščevih namjera uslijed čega se aktivira subjektivnost čitatelja, odnosno proizvodnja značenja koja nije moguće provjeriti. Sličnost glazbe i poezije vidljiva je, dakle, na razini tzv. *potencijalnog* značenja.

⁴ Impresionistička kritika čiju su liniju razvijali Matoš, Nehajev i Polić pokazala se bliska i Fabriju, ponajviše iz razloga što impresionističke kritike kao literarni okviri pružaju mogućnost slobodnoga (čit. subjektivnoga) izražavanja (v. Majer-Bobetko 1994: 64).

Ujedno, tu dolazi do izražaja i Fabrijevo izvrsno poznavanje glazbene literature koje mu dozvoljava i intertekstualno situiranje glazbenih djela. Svi ti elementi zacijelo služe i kao nadomjestak drukčijemu, strukturnomu tipu analize glazbenoga djela u koji se Fabio, po svoj prilici svjesno, ne upušta.

Na drugoj pak strani, onoj bjelosvjetskoj, tipično brahmsovski uznositi jest zasnovan između limenih puhača i gudača u predjelima duševnih sumnji, ali i u predjelima lirskih i igrivih pejzaža tijekom cijelog prvog stavka (Allegro maestoso); posebice zvuči à la Brahms finale tog stvaka, dakako prije njegova uminuća u tihosti i pomirljivosti. Uz Brahmsa, kao potvrda kozmopolitizma duha i prostora o kojem je riječ, valja upozoriti također i na prizivanje Mendelssohna i Schumanna: to je ono iskričavo mjesto u četvrtom stavku (Allegro) kada se na pulzirajućoj podlozi puhača uvis izvija svijetla, optimistička tirada gudača. No najveće nas iznenađenje čeka ipak na samom kraju djela kada simfonija, nakon neočekivane promjene tonaliteta, iz d-mola (to je onaj iz Mozartovog Don Giovannija!) upada u brucknerovski monumentalan ali neumitan D-dur tonalitet završnog akorda (Fabrio 1997: 80).

Unutar komparatističkoga tretmana zanimljive su i druge razine sučeljavanja, poput onih koje se tiču metaforičke komparacije estetskih vrijednosti glazbenih djela: Clementijeve glazbe kao igre domina i Beethovenove kao igre šaha.⁵ Iako je metafora domina poznati simbol Fabrijevih romana – ljudska sudbina kao igra slučajnih preklapanja – njezino je značenje u glazbenom diskurzu potpuno drugačije. Ovdje je pojam domina u notativnom značenju, jer se domino prezentira kao igra koja nije dorasla misaonoj kombinatorici šaha. Izdvajanjem metaforičkoga značenja šaha u ovom kontekstu naslućuje se autorovo neizravno povezivanje glazbe s matematičko-kombinatoričkim planom.

Uspoređivao sam klavirske sonate Beethovenove s klavirskim sonatama iz istoga vremenskoga razdoblja, npr. sa sonatama jednoga Clementija ili Diabellija. Poslušajte, primjerice, dvije klavirske sonate nastale iste, 1798. godine: Clementijevu u C-duru op.37 br.1 (koja je nota bene sam vrh Clementijeva opusa!) i Beethovenovu c-mol op. 13 nazvanu Patetična. Razlika je kao između domina i šaha (Fabrio 1997: 134).

Druga vrsta metaforičke komparacije povezana je s kritičko-izvođačkim planom. Biblijska priča o Davidu i Golijatu je metaforizacija koja se odnosi na izvođače i djelo. Metaforički transfer kritičkoga značenja vrlo je izravan:

U koncertnoj dvorani čovjeku je, pokatkad, suđeno da se, nevoljko, osjeća kao da prisustvuje biblijskom dvoboju između Davida i Golijata, ali bez he-

⁵ V. N. Fabio 1997: 134.

pienda. Večeras, David je bio orkestar Zagrebačkih simfoničara, a Golijat Mahlerova Treća simfonija u d-molu (Fabrio 1997: 396).

Sinestezija kao strategija opisivanja glazbe doznaje Mozartovoj glazbi vizualnost bjeline koja se aktualizira kao moguća referencija na transparentnost glazbene teksture Mozartovih djela:

Odnos koji vlada između barokne glazbe i Mozartove glazbe daje se uporediti s odnosom između boje modro poštropljenoga starog zlata i bjeline. Dobiti u svirci Mozarta tu bjelinu, izvući iz njega njegovu vlastitu bjeloću, znači tumačiti izvornog Mozarta. I sve one beskrajne i mučne priče o našem amozartovskom (a pokadkad i antimozartovskom) sviranju Mozarta, nisu nego težnja da se u svirci Mozartovih partitura ostvari i dosegne Mozartova bjelina (Fabrio 1997: 356).

Premda kronike kao žanr ne obvezuju autora na kritičko prosuđivanje, Fabrio u pravilu ne zazire od iznošenja kritičkoga suda, tretirajući kritički moment kao dio sama opisa glazbenoga događaja. Slijedom toga može se zaključiti da je implikacijski moment djelotvorniji od onoga spregovnog koji autor osjeća u pogledu vlastite glazbenofilske, ali ipak nemuzikološke spisateljske pozicije. Međutim, očigledna svijest o delikatnosti takve situacije razlog je što iznova poseže za elementima poetskoga diskurza. Nerijetko, upravo iz toga razloga, značenje se odmiče od same glazbe i prerasta u neizravno iskazan sud:

Vrednota je interpretacije Nataše Veljković bila upravo u tome što je osmislila, racionalno ali ne bez udjela afektivnog, jednu duhovnu tvorbu za koju se ne bi moglo reći da baš boluje od pretjeranog reda u idejama te logičnosti u rasporedu i funkcionalnosti svojih odaja (Fabrio 1997: 92).

Iz razloga što su glazbene kronike poetski, nemalim dijelom autobiografski, no ujedno i istraživački tekstovi, taj bogati diskurz vrlo je subjektivno transponiran, pri čemu valja uzeti u obzir autorove jake umjetničke (spisateljske) karakteristike kojima je osvojio hrvatski postmodernistički književni prostor. One se temelje na jezičnoj dotjeranosti, filmskom montiranju fabule, na uplitanju dokumentarnosti, te na učincima koji proizlaze iz primjene raznolikih fokalizacija. Najvažniji moment u organizaciji kronika ima međutim citirani izvor za kojim Fabrio poseže, za što biva odabran publicistički izvor ili tekst literarna djela. Citati su osobito poticajni za autorovo promišljanje o glazbenim konceptima prošlih vremena, o recepcijama i o glazbenim događajima. Predstavljaju se u svjetlu historiografskih dokumenata koji su autori istraživački prilozi povijesti glazbene recepcije u Hrvatskoj. Oni uvjetuju slojevitost tekstualnih planova i smjer piščeva kretanja označenih često naglim i nadasve gustim prijelazima iz citata u autorski tekst i obratno. Od metode raščlanjivanja citata i uočavanja strategija

njegova pripovjedna uvijanja ovisi razumijevanje različitih interpretacija koje se u tekstu sabiru – razumijevanje autorovih komentara, smisao primjera koji podržavaju ili pobijaju neko značenje, jednom riječju razumijevanje Fabrijeve izvedbe značenjskih (re)konstrukcija.⁶

Stalo nam je, uza sve ostalo, do Nahajevljeve kritike i zbog toga, jer je on, u nas, napokon, kazao koju i o Wagneru književniku. A mogao je to i smio učiniti, jer je znao njemački. Uostalom, najnoviji pregledi povijesti njemačke književnosti dat će Wagneru visoko mjesto kad je riječ o njegovu "zračenju u oblasti literature" (Fritz Martini, npr.). Tim je izazovnije mišljenje našega suvremenika Nikša Glige koji tvrdi da je "prava sreća što se kod Wagnera radilo o jasnoj disproporciji između prosječnog libretiste i genijalnog skladatelja koji je na kraju svojim velikim sposobnostima nesvjesno omalovažao deklarativnu, ali antiglazbenu angažiranost libreta i tako ne htijuci dokazao pogrešnost svoji teorijskih pretpostavki (Vrijeme glazbe, Zagreb 1977)! (Fabrio 1997: 152).

Zanimljiv je primjer pripovjedne strategije kojom istovremeno (ko)ordinira pripovjedač, sudionik, svjedok i komentator, koji asociira na postupke znane nam iz Fabrijevih romana:

Protrnuo sam kad sam shvatio što se događa: "rupa" u kojoj inače muzicira orkestar ("koja život glazbe znači") bila je naime premošćena "daskama koje život znače", a gospodin orkestar protjeran u dno pozornice. Na prosceniju nalazi se jedino čembalo, a umjesto scenografije eno u dubini pozornice (iznad orkestra) razapeta velika platna koje, u setečenteskoj slikarskoj maniri, prikazuje prirodu na otvorenom, s reflektorskim svjetlosnim akcentom točno u sredini slikarije. Na pola puta između nas u publici i dubine pozornice, ulijevo, poredani su pultovi, osvijetljeni sa po dvije lampice, za kojima stoje na nogama vokalni solisti. Odjeveni su kao da je posrijedi koncertna izvedba. Sad je već svima jasno: oni će, zajedno s orkestrom, posuđivati glas i zvuk lutkama! (Fabrio 1997: 715).

Fabrio u svojem pristupu glazbi poseže i za dekonstruktivističkim postupcima. Tekstovi njegovih kronika stoga pružaju uvide i u one aspekte glazbe koji su za klasična glazbenokritička promatranja irelevantni. Takvo iščašeno

⁶ Iz aspektiranja pripovjedne strategije ističe se moment u kojem se historiografski opremljeni citat pripovjedno oblikuje pomoću književničkoga cijepanja. Autor teži prema pripovjednosti i to ponajviše u pogledu prizivanja fabulativne napetosti. Naročito se citirana građa iz književnih djela izvrsno uklapa u ovu pripovjednu strategiju. Naposljetku, raspoznaju se tri osnovna načina pripovjedna oblikovanja: tekst koji se analizira podržava se tuđim tekstom (citatom) koji sadrži implicitni proračun autora, izvlačenje rubnih tekstova i obrnutih gledišta, značenje teksta ostvaruje se tek u relacijama s drugim tekstovima.

čitanje glazbenih djela potiče rušenja razlika između bitnog i nebitnog, unutrašnjeg i izvanjskog (Culler, 1981:120), usredotočujući pažnju čitatelja na ono što je rubno, što pokreće logiku kontekstualnosti, što vodi prema novim motrištima glazbe. Primjer za to je povijesni diskurz kronike o Šostakovičevoj VII. simfoniji:

U simfonizmu našeg vremena nema stavka koji bi po zlogukosti onog o čemu svjedoči, i potom po meštiriji kojom je krvava realnost instrumentalizirana, mogao stati o bok uvodnom Allegrettu. Istinabog, već sedamnaest godina prije Šostakovičeve Sedme, marširale su europskim koncertnim podijumima, zastrašujuće zbitim korakom, konzulske legije po Via Appia na svom trijumfalnom putu za Kapitol: bilo je to u Rimskim pinijama Ottorina Respighija. Ali trebalo je na vlastitoj koži, za golim vratom osjetiti dah smrti što su ga pronosile hitlerovske legije, da se kasnijim generacijama prenese različitost između maštarija na temu "armada u pokretu" jednog salonskog tonskog kolorista à la Respighi, i pisanja glazbe kad se glava nosi u torbi (Fabrio 1997: 147).

U ovakvim se situacijama Fabrio prepušta spisateljskom instinktu. Na Šostakovičevu primjeru iznio je *jedan istinski opis ljudske situacije, jedan univerzalni kontekst naših života* (Rorty 1995: 45) jezikom umjetnika što zamjenjuje oblikovane, jedinstvene, prezentne, samoudržavane supstancije, nešto što se može vidjeti kao nepromjenjivo i cjelovito u smislu onoga što Rorty podrazumijeva pod ironističkim načinom⁷ (Ibid. 58). Glazbeno se djelo dakle osvjetljava sa skrovitih mjesta kao što su okolnosti njegova nastanka, autorove osobne preokupacije, literarni i drugi poticaji djela te ina motrišta iz kojih je klasična slika konstruktata glazbenih djela umanjena. Zbog toga su neke ponudene slike glazbenih djela u duhu kubističkih rješenja, zanimljive za otkrivanje novih odnosa (izvan)glazbenih smislova.

Fabrio se u pisanju o glazbi, odnosno izvedbi, oslanja na zauzeti stav o glazbi kao o estetskoj činjenici. Kako je kritika terminirala u estetičku refleksiju (ali i obratno) izravno se našao u polju lijepoga i osjetilnoga, u polju autonomne spoznaje, pa čak i one samoreferentne s jezičkim sustavom kao jedinim sredstvom izražavanja. Sporadično se Fabrio upušta i u praćenje glazbe prema partituri brojenjem taktova i *iščitavanjem* glazbenih zbivanja u smislu isticanja imena nekih ritamskih figura (šesnaestinski ritam, triole i sl.) ili vi-

⁷ Rorty tumači da je djelatnost književnih kritičara, a u tom pogledu i ostalih kritičara, da proširuju horizonte stalnom re-interpretacijom. U tom je smislu Fabrijevo intertekstualiziranje Šostakovičeve simfonije shvatljivo kao revidiranje pogleda na djelo i njegovu stvarnost. *Za nas ironiste ništa ne može služiti kao kritika konačnog vokabulara osim takav vokabular; nema odgovora na redokripciju osim re-re-redokripcije. Kako nema ničeg iza vokabulara što služi kao kriterij izbora među njima, kritika znači gledanje na tu sliku i na to, a ne uspoređivanje obje slike s originalom* (Rorty 1995: 96).

sina tonova (visoki c ili duboki es i sl.). Takvi njegovi pokušaji ipak nemaju većih odjeka u smislu nalaza tehničkih analiza⁸ te se više čine dekorativnim dodacima njegovim izvorno spisateljskim zapažanjima.

Ono što se na planu psihološkom ili ako hoćete naratološkom zbiva u gudačkom korpusu u taktovima 30-37 Adagietta – taj dakle krik (nakon osmainske stanke) u prvim violinama (posrijedi je naime skok od f na a2 i, naročito za državanje na toj visini), a istodobno dug pad drugih violina od dostignutog a2 na 'veliki F', što sve dinamički biva označeno udarom od ff na gluhoću pp... (Fabrio 1997: 354).

Svakako je važno definirati i načela autorova estetičkoga prosuđivanja koja umnogome određuju njegov diskurz. Ona su u osnovi pozitivistička budući da bitno ovise o receptivnu momentu koji je kod Fabrija u okvirima glazbe tradicionalne tonalne sustavnosti. U tom smislu, historicistička dosljednost povijesne metode ili, kako se izražava Dahlhaus, *glazbene teorije o vrsti*, pruža prikladan estetički okvir za shvaćanje *lijepog*. Indirektna potvrda da je pozitivistička izvjesnost poslužila Fabriju kao temeljni oslonac, pronalazi se i u njegovu nesnalaženju na glazbenim primjerima tzv. Nove glazbe koja se emancipirala od *glazbene teorije o vrsti* i prouzročila estetičku nesigurnost i samovolju.⁹ Fabrijevi sudovi o Novoj glazbi doneseni su na osnovu osjećaja za *glazbenu skladnost ili neskladnost, osjećaja koji je teško skladateljsko-tehnički izložiti i utanačiti, kao što je to uvijek mogla u ranijim stoljećima teorija o vrsti* (Dahlhaus 2003: 134).

Ako kroničar smije biti pristran (a kako da ne bude!), onda je po mom sudu najdojmljivija skladba večeri suvremene švedske komorne glazbe bila ona pod nazivom Shadows (1981) za dva kontrabasa (...). Posrijedi je apartno promišljanje glazbe u najtamnijoj gami koju poznaje gudački zvuk. Raskoš načina svirke na kontrabasu ovdje je u prvom planu, ali na neobvezatan i diskretan (sjenovit) način, koji pamtimmo još iz Rossinijeva opusa (Duet za violončelo i kontrabas u D-duru!). Ako i nije svjež u ideji, ova je skladba moćna baš po zalih sjećanja (Fabrio 1997: 478).

⁸ Verbalne su interpretacije tehničkih analiza analize u najužem smislu riječi koje se, iako znanstveno neukročene, smatraju najbližom nadgradnjom odnosa između *preskripcije i deskripcije*. Prema tumačenju Charlesa Seegera izloženo pisanje o glazbi zapinje o nemogućnost razlikovanja između *preskriptivnog i deskriptivnog pisanja tj. zvučanja i izvještaja* (Gligo 1999: 165). U tom su pogledu interpretacije tehničkih analiza najviša razina odnosa verbalnoga jezika i glazbe.

⁹ Naime, ako su glazbeni obrasci manje jasni nego što se očekivalo, ako postoji zbrka u odnosu između *melodije i pratnje, ili ako su naša očekivanja neprestano pogrešna ili ih se koči, tada će nastupiti sumnja i nesigurnost u opće značenje, funkciju, pa (...) um odbija takva stanja (...) željno očekuje povratak pravilnosti i jasnoći* (Meyer 1986: 48).

Prema Aristotelu koji drži da je mjera metafore mjera pjesničkoga dara, može se reći da je Fabrijeva metafora u službi glazbe izrazito inspirativna i nova. Poetska metafora imala je dovoljno oštine i za kritički plan, usprkos toga što je udaljenost njezina značenjskoga prijenosa puno veća od udaljenosti askriptivne metafore koju je definirala M. Guck.¹⁰ Askriptivna metafora koja pristiže iz plana same struke u Fabrijevu je diskurzu takorekuć zanemariva. Međutim, stupanj je njezina skromna značenja obrnuto proporcionalan stupnju značenja komparativne metafore. Stoga se Fabrijevo priklanjanje poetskoj metafori može protumačiti i kao svjesno opredjeljenje za ekstravaganciju njezina izraza koja pruža mogućnost premošćivanja jaza o kojem je bilo riječi u uvodnim rečenicama ovoga rada. Komparativna metafora koja se najčešće veže za poetske slike omogućuje da se glazbenim melodijama pripisuju obilježja *zasanjanosti*, *solarnosti*, *topline mjedi*, *glazbene šume*. Jedan odvojak glazbeno-verbalnoga tijeka, koji se sabire u kronikama, ide i u inovativnu smjeru uspostave glazbeno-jezičnih neologizama postavljenih u izravnoj funkciji podizanja referencijalne snage njegova vokabulara. U tom je pogledu zanimljiva riječ *glazbasto*. Međutim, u širem smislu, ovakvi postupci mogu se smatrati i dijelom procesa *spoznavanja samoga sebe*, *suočavanja s vlastitom kontingencijom*, *traganja za vlastitim uzorcima* što je kao proces, prema Rortyju, identičan s procesom izmišljanja novoga jezika – to jest novih metafora (Rorty 1995: 44).

Fabrio čitatelju nudi vlastitu spoznaju o glazbenu djelu kao o vrsti senzacije koja, utemeljena na (komparativnoj) metafori, ne izražava sliku glazbenoga smisla i izmiče mogućnosti konačne provjere. Angažirani citatni materijal dodatno pridonosi složenosti njegovih kronika, što od čitatelja iziskuje ulaganje stanovita intelektualnoga napora za njegovo razumijevanje. Uslijed toga, značenjski otisak Fabrijeva diskurza o glazbi uvelike nadmašuje kratkoročnu pamtljivost uobičajenih publicističkih tekstova, otvarajući se spram reinterpretacija u raznolikim smjerovima koji prate preplitanja glazbe i jezika. Analizirajući ovaj dio opusa Nedjeljka Fabrijia pridružujemo se recentnim promišljanjima glazbenih teoretičara upravo na tragu takvih mogućnosti, ali i na tragu Fabrijeva uvjerenja da *ništa nije što kroz riječ ne prođe*. Premda verbalni oblici ne mogu zaprimati glazbeno značenje, oni ga mogu, pa i trebaju predstavljati. Glazba ni sama nije isključiva rekonstrukcija zvukova nego i rekonstrukcija atributnih zavjesa kroz koje slušamo i poimamo svijet.

¹⁰ M. Guck tvrdi da je i tehnički jezik glazbe metaforički. U tom smjeru ona razvija teoriju o dvije vrste metafore u glazbi, o askriptivnoj i komparativnoj. Na primjer, ona drži da je predodžba prostora/traganja/vremenskoga razmaka duboko ukorijenjena u verbalizacijski jezik glazbe, te da se, ukoliko želimo govoriti o glazbi, moramo služiti prostornim terminima. Tako je npr. *traganje* tehnički termin koji predstavlja askriptivnu metaforu, dok je u drugom slučaju komparativna metafora ona vrsta metafore koja je uzeta iz drugih konceptualnih područja (Guck 1991: 1).

IZVORI

Fabrio, Nedjeljko, *Maestro i njegov šegrt*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

BIBLIOGRAFIJA

- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*, (prev. S. Heath), Hill and Wang, New York, 1987.
- Culler, Jonathan, *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma* (prev. S. Čerlek), Globus, Zagreb, 1981.
- Dahlhaus, Carl, *Estetika glazbe* (prev. M. Mišković), AGM, Zagreb, 2003.
- Gligo, Nikša, *Zvuk-znak-glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb, 1999.
- Guck, Marion A., "Two Types of Metaphoric Transfer" u: *Metaphor. A Musical Dimension*. Currency Press, Sydney, 1991., str. 1-11.
- Majer-Bobetko, Sanja, *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 1994.
- Meyer, B. Leonard, *Emocija i značenje u muzici* (prev. S. Vulinović-Zlatan), Nolit, Beograd, 1986.
- Nemec, Krešimir, *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
- Norris, Christopher, "Music Theory, Analysis and Deconstruction: How They Might (Just) Get along Together" u: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36(1), 2005., str. 37-82.
- Rabinowitz, J. Peter, "Chord and discourse: listening through the written word" u: *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, New York, 1992., str. 38-57.
- Ricoeur, Paul, *Živa metafora*, (prev. N. Vajs), Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.
- Rorty, Richard, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, (prev. K. Bašić), Naprijed, Zagreb, 1995.

SUMMARY

Diana Grgurić

TOWARDS MUSIC THROUGH LANGUAGE:
MAESTRO I NJEGOV ŠEGRT BY NEDJELJKO
FABRIO

The paper analyses the inter-medium dimension of Nedjeljko Fabio's music chronicles Maestro i njegov šegrt (Maestro and His Apprentice). The semantic issues of music verbalisation that are closely connected to metaphor as a means of transferring music into the language code are taken into consideration. A hypothesis about Fabio's poetic metaphor as a prism that points to several conceptual levels is put forward. In this way the issue of music verbalisation is brought into relation with the relationship between 'meaninglessness' and polysemy, and the music is presented in the light of poetic discourse.

Key words:

intercompositional network, ascriptive metaphor, comparative metaphor, semantics of music, Nedjeljko Fabio.

SILVIO FERRARI

Sveučilište u Genovi

POGOVOR BERENIKINOJ KOSI*

Tekst je kreiran kao pogovor Berenikinoj kosi. Riječ je o romanu koji kreće od osobnih doživljaja Fabrijevih junaka do didaskaličnih i nerijetko socioloških stranica posvećenih debati između hrvatskoga i jugoslavenskoga rješenja državnoga pitanja, u okviru događanja s kraja 19. i prvih dvadeset godina 20. stoljeća. Roman je priča o dvjema obiteljima, Gorma i Ziani, njihovim zetovima i snahama, čije profile upoznajemo iz pera potomaka. Pisac je oblikovao svoje junake kao oplemenjene, vrijedne poštovanja, čak oslobađajuće i u svakom slučaju dostojne priznanja, u tom hipotetičkom, utopističkom, ali ne manje potrebnom obračunu "povijesti žrtava" koji će jednoga dana netko ipak morati do kraja istražiti. Među mnogim mogućim razlozima koji su Fabrija naveli da se uhvati u koštac sa složenom pričom Berenikine kose, povijest žrtava, koja još čeka na razradu, izgleda mi najsvjetlija i najproživljenija.

Ključne riječi:

*Nedjeljko Fabio,
Berenikina kosa,
povijest žrtava.*

Popratna riječ

Posebno mi je drago što i moj glas može pridonijeti ovoj proslavi povodom 70-oga rođendana Nedjeljka Fabrija, s kojim odavna imam i gajim prijateljske odnose, kao što je inače red i stari običaj među Dalmatincima.

Što se tiče književnih i kulturnih odnosa, osim prijevoda *Berenikine kose*, ja sam prošlih godina imao priliku da predstavim njegova djela talijanskoj javnosti, ali se ona nažalost nije ostvarila. Naime, pokušao sam prevesti jedno cijelo poglavlje njegova kratka romana *Smrt Vronskoga* koje sam predložio po-

* Tekst objavljujemo u obliku u kojem je pročitano na Kolokviju.



znatom sicilijanskom nakladniku Sellerio. Bio sam uvjeren da osnovna postmodernistička intuicija koja po meni stoji u samoj suštini te priče (simbolično i stvarno prisustvo Tolstojeva heroja u ratu na polju bivše Jugoslavije) ima u sebi vrijednost originalnosti i da je mogla služiti kao putokaz za književno razumijevanje nekih važnih ondašnjih događaja.

Međutim, lijenost, moglo bi se reći i neznanje talijanskoga nakladnika ili njegovih pomoćnika, nisu dozvolili da se moje kratke prevedene stranice pretvore u pravu i objavljenu knjigu. Stoga koristim ovu svečanu atmosferu da se sjetim toga negativnoga iskustva.

To me i potiče da vam pročitam svoj, isto tako datirani, tekst koji sam napisao za nakladnika Hefti kad je ipak Fabrijeva knjiga *Berenikina kosa* osvanula u Italiji, ostajući još uvijek, poslije više od petnaest godina, jedino svjedočanstvo njegove stvaralačke vrline. Tada sam ga napisao na talijanskom, a ovom ću ga prilikom pokušati prilagoditi duhu hrvatskoga jezika.

Pogovor

Roman *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabrija zamišljen je i razrađen u periodu između 1986. i 1988. te objavljen početkom 1990. godine u onoj Jugoslaviji koje se narodi i njihove kulture već izražavaju kao nove nacije i buduće neovisne republike.

Radi se o dugoj, dokumentiranoj priči od 150 godina, smještenoj duž jedne morske obale, jadransko-hrvatske, s dvjema urbanističkim oševinama: Splitom i Rijekom, koje ne predstavljaju samo krajnje točke puta jedne porodice, već i žarišta procesa koji obilježava uspon i konflikte višeetničke i državno-pravno krhke nacije.

Niz složenoga *bijega likova* osuđenih da se okrznu o silu stvarnosti, koji su od samoga početka predstavljeni kao *nesretnici* i gubitnici – poraženi ili osuđeni na smrt – u neravnopravnoj i nepravednoj borbi između mikropostojanja njihovih života i daha, na trenutke, “hropca” povijesti velikih i teških epizoda koje razlučuju jadranske odnose između početka 19. st. i talijansko-jugoslavenskoga poslijeratnoga perioda, odnosno između kapitalizma i komunizma.

U ovim povijesno-prostornim uvjetima, oživljenima duplom dokumentacijom, jezičnim izborom koji je prilagođen različitim poglavljima događanja i potpomognut svjedočenjima koja potječu iz najraznovrsnijih izvora (od osobnih pisama intelektualaca i umjetnika prošloga stoljeća do zapisa skupštinskih govora maršala Tita) Fabio je utkao svoju blistavu radnju spletom što glasovitih, što nepoznatih, ali u svakom slučaju autentičnih niti.

Malo je knjiga koje stižu u pravi trenutak, kao što je ova za talijanskoga čitatelja, koji je već četiri godine bombardiran događanjima u Jugoslaviji i “ex

Jugoslaviji”, ali sveukupno lišen potpora i usmjeravanja da odgovori na tješkobno pitanje: *Kako se sve to moglo dogoditi?* Prije svega, sama pomisao da je tijekom dugih 45 godina, do 1990., sve što se događalo istočno od Trsta ili s one strane mora od Ankone bilo neizbježno shvaćeno uz predominirajuće objašnjenje i katalogizaciju: *to su komunističke stvari*.

U biti, ove priče o Dalmatincima i Morlacima, Venecijancima i Francuzima, Puljanima i Riječanima, Trščanima i Mađarima, jednom riječju o Jadranu, vrve od različitosti i preklapanja koje nijedan sustav niti režim nije mogao ujednačiti i izjednačiti (lako je to reći sada, međutim, dugo se vremena ništa nije govorilo, ni na zapadnim ni na istočnim obalama ovoga mora punoga otoka, drevnih krajolika i repova kometa). O ovom kolopletu Fabio je, ruku do lakta, prosuo stilistička obilježja vlastite kulture i ganutljiv pristup svoga ljudskoga i laički upornoga, često sjetnoga, ali nikad samo izvanjskoga sažaljenja.

Tako priče o dvjema porodicama Gorma i Ziani, njihovim zetovima i nevjestama, čije profile upoznajemo kao završna djela iz pera potomaka, njihovi odgovori, jadni i koherentni, površni i bijedni (doduše uvijek prepaćeni) na slučajeve nasilja i životne zlobe, proizlaze kao oplemenjeni, vrijedni poštovanja, čak oslobođajući, i u svakom slučaju dostojni krajnjega priznanja u tom hipotetičnom, utopističkom, ali ne manje potrebnom obračunu “povijesti žrtava” koji će jednoga dana netko ipak morati podvući.

Dosad navedena razmišljanja mogla bi lako pripadati, kao što je očigledno, jednom predgovoru, ali tekst koji je osmišljen kao pogovor nakon čitanja dugoga Fabrijeva romana ne može ignorirati cjelokupni dojam onoga koji je čitajući knjigu pratio teški rasplet prekostoljetnoga stvaranja i izgradnje jedne hrvatske svijesti, od prvoga utiska jedinstveno prostorno-vremenske naravi koji ima glava porodice Gorma do didaskaličkih i nerijetko socioloških stranica posvećenih debati između hrvatskoga i jugoslavenskoga rješenja državnoga pitanja (s kraja 19. i prvih dvadeset godina 20. st.).

Među mnogim mogućim razlozima koji su Fabio naveli da se uhvati u koštac sa složenom pričom *Berenikine kose*, tek spomenuti razlog izgleda mi najsvjetlijim i najproživljenijim, baš u onom smislu o povijesti žrtava o kojemu je prije bila riječ, a koja još uvijek čeka na razradu. Ali bez naknade i gorčine, sa sućuti koju valja osjetiti za naše bližnje (i za nas same): siromašna sjemena bačena u neplodna, nepregledna polja gdje, u kratkom trajanju naših života, s tuđim i često posuđenim ideologijama, vodimo beznažno i nezaobilazno izgubljene (samo rijetko kad dostojne) bitke kako bi dali smisao trenutnim nagonima koji nas pokreću, treperenjima koja nam nadolaze, osjećanjima koja nam zauvijek probadaju sjećanja. U ovim okolnostima, između neopisivih poteškoća i opasnih nasljeđa prošlosti (prijetećih kao stijene), dok Hrvatska pokušava, i putem svojih intelektualaca, postati država i neovisna stvarnost, od velike je važnosti

(upravo kako je, čini mi se, prije vremena učinio Nedjeljko Fabio) znati i umjeti napisati povijest ove nacije. Usto, treba uzeti u obzir i saznanje o postojanju proturječnosti iz koje je ona rođena i umjerenost koja proizlazi iz sažaljenja na ljude i njihove “beskorisne napore” kojih je fatalnost i danas prisutna.

Ovako sam, dakle, bio napisao u pogovoru *Berenikine kose*, nekako simetrično s predgovorom Grytzka Mascionija, iskrena prijatelja hrvatskoga naroda i hrvatske kulture, nažalost, preminuloga u međuvremenu. Prošlo je od onda skoro petnaest godina teških i vrijednih spomena, za mene, aktivna ondašnjega člana talijanske ljevice, godine pravoga (i zasluženoga) poraza i propasti. Vjerujem da nije bilo lako nikome pa ni onima koji su, kao Fabio, poslije toliko vremena “režima” konačno mogli sudjelovati u krvavom nastanku nove i samostalne države Hrvata. Moglo bi se reći, kako se to obično i kaže, da su se naši putevi udaljili. Ali srećom, u biti naših odnosa, nije bilo tako. Zato se i dogodilo da sam – u tmurnom i hladnom danu pretprošloga prosinca – imao priliku slušati baš Nedjeljka Fabrija kako, pred osječkim spomenikom, slavi uspomenu onoga istoga Miroslava Krležu kojemu sam osobno posvetio toliko pažnje kroz trideset godina moga života.

To je razlogom da ovaj kratki pozdrav, prilikom Tvoga rođendana, završim skromnim, ali simboličnim poklonom, knjigom Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, objavljenom upravo ove godine u mom talijanskom prijevodu, uz čestitke i želje za Tvojom vedrom budućnošću.

SUMMARY

Silvio Ferrari

PREFACE TO BERENIKINA KOSA

The text is created as a preface to Berenikina kosa (Berenice's Hair). This is a novel that starts from personal experiences of Fabio's heroes and goes to the asides and frequently sociological pages dedicated to the debate between Croatian and Yugoslav solution to the issue of the state, framed by the events at the end of the 19th century and the first twenty years of the 20th century. The novel is a story of two families, the Gormas and the Zianis, and their sons-in-law and daughters-in-law, of whom we learn from the writing of their descendants. The author shaped his characters as noble, respectable, even liberating and in any case recognition-worthy, in this hypothetical, utopian, but still necessary reckoning of 'history of victims' that one day will have to be investigated in detail.

Among many reasons that led Fabio to tackle the complex story of Berenikina kosa, the history of victims that is still waiting to be analysed seems the brightest and the most lived through.

Key words:

*Nedjeljko Fabio,
Berenikina kosa,
history of victims.*

CSABA GY. KISS

ELTE, Filozofski fakultet, Budimpešta

VJEŽBANJE ŽIVOTA – GRAD NA JADRANU

Pregledni članak

Prva knjiga Fabrijeve trilogije u prijevodu Gábora Csordása na mađarski jezik objavljena je 1994. u Pečuhu koje je izdavač Jelenkor Kiadó. Jedan od glavnih junaka je Grad (Rijeka). U djelu su zanimljivo opisane mađarsko-hrvatske veze. Mađarski je prijevod naslova ujedno interpretacija i svojevrsni upućivač na čitanje knjige.

Ova se studija temelji na istraživanju mađarskih i hrvatskih konotacija Fabrijeva romana, tj. povijesnih stereotipa te općenite percepcije Mađara. Posebno je zanimljivo kako je prevoditelj uspio u prenošenju hrvatsko-mađarskih interkulturalnosti.

Ključne riječi:

*Nedjeljko Fabio,
mađarsko-hrvatske veze,
povijesni stereotipi,
interkulturalni elementi.*

KAD SE KULTURNI KODOVI RAZILAZE

Nekoliko filoloških i kulturoloških napomena o mađarskom prijevodu *Vježbanja života*

Recepcija Fabrijeva romana u Mađarskoj, iako posredno, može se povezati s pojavom koju bismo pojednostavljeno mogli nazvati ponovnim otkrićem Hrvatske u Mađara. Govorim o ponovnom otkriću jer je za vrijeme komunizma za opće mnijenje (kao i za kulturni život) Hrvatska praktički nestala pod krinkom Jugoslavije. Znalo se o jugoslavenskim političarima, o, često zavidno gledanom, posebnom svrstavanju Jugoslavije, o otvorenosti granica prema Zapadu. Također se znalo i o jugoslavenskim sportašima, umjetnicima i piscima. Kad su govorili o nekom kao Hrvat, mislili smo da se radi o nebitnoj etnografskoj svojstvenosti. Čak ni zbog činjenice da ta Jugoslavija od sredine 80-ih godina polako u krizi tone, mađarskom općem mnijenju nije postalo



jasno kakve posljedice može imati poremećaj ravnoteže između nacija i nacionalnih manjina, kontrolirane strogom diktaturom komunističkoga režima. Kada se 1990. kod naših južnih susjeda zaoštrila politička situacija, mnogi su mađarski intelektualci – ne sasvim bez utjecaja međunarodnih medija – glavnu opasnost vidjeli u tom što je time postalo upitno postojanje cjelovitosti Jugoslavije. Kao da je za misao vodilju bila uzeta rečenica iz intervjua koji je američki ministar vanjskih poslova Baker dao u Beogradu: *mi smo za cjelovitu Jugoslaviju*. Nisu htjeli prepoznati opasnost koja je prijetila iz spoja komunističke diktature i Miloševićeva radikalnoga nacionalizma. Agresija JNA na Hrvatsku i rat doveli su, međutim, do toga da je većina mađarskoga javnoga mnijenja stala na stranu napadnutoga hrvatskoga naroda. Za nas Mađare Hrvatska se ponovo pojavila s tragičnom povijesnom pozadinom.

Opsada Vukovara, granatiranje Dubrovnika i deseci tisuća izbjeglica kojih su mnogi bili smješteni u Mađarskoj nizom dramatičnih slika doveli su Mađare do spoznaje da nestankom željezne zavjese i raspadom sovjetskoga totalitarizma još nije došao kraj nizu srednjoeuropskih kataklizmi. Izložbe i razne manifestacije svjedoče o tom kako se mađarsko javno mnijenje solidariziralo s Hrvatskom. Na Kongresu Međunarodnoga PEN kluba održanoga na Hvaru i u Dubrovniku u travnju 1993. g. žustre su diskusije svjedočile o tom koliko jednostrano dio međunarodnoga intelektualnoga života vidi ono što se u toj zemlji događa. U studenom je iste godine Nedjeljko Fabio dobio nagradu Fundacije Bethlen Gábor, prve privatne fundacije koja je nije pod državnim utjecajem i koja je još zadnjih godina komunističke diktature izvojevala svoju autonomnost, a svake godine nagrađuje dostignuća intelektualnoga života Mađarske i Srednje Europe. Nagrada se dodjeljuje autorima koji su pridonijeli upoznavanju kulture susjednih srednjoeuropskih naroda u znaku međusobne tolerancije. Tako je kuratorij odabrao prvoga Hrvata koji je bio nagrađen. Fabio je tako dospio u niz međunarodno priznatih pisaca kao što je Poljak Zbigniew Herbert i Čeh Bohumil Hrabal. U prosincu 1993. godine časopis *Tiszatáj* u Segedinu objavio je hrvatski broj u kojem se, između ostaloga, mogao čitati Matošev esej o hrvatskoj himni, kao i tekst Vlade Gotovca pripremljen za Kongres PEN-a u Dubrovniku. Također je tu, prvi put na mađarskom jeziku, objavljena hrvatska himna Antuna Mihanovića u prijevodu Gábora Csordása.

Izdavačka kuća Jelenkor Kiadó (Pečuh) objavila je 1994. prvu knjigu Fabrijeve *Jadranske duologije*. Prevoditelj je Gábor Csordás, vrsni posrednik srednjoeuropske književnosti. Mogli bismo, možda i pretjerujući, reći da je time počelo novo razdoblje recepcije hrvatske književnosti u Mađarskoj.

Velikom se vrijednošću knjige *Vježbanje života* smatra to da je prisjetivši se prošlosti grada, to djelo bilo u stanju prijeći horizonte nacionalnih narativa povijesti. Budući da se radnja odvija u Rijeci, obiteljska priča koja prikazuje sudbinu generacija primorana je pratiti prijelome raznih nacionalnih identite-

ta i identiteta zajednice za razliku od srednjoeuropskih književnih uzora u kojima promjena identiteta (asimilacija/disimilacija) prouzrokuje ili dobitak ili gubitak vrijednosti. Sjetimo se, na primjer, romana Vjenceslava Novaka *Posljedni Stipančići* (1899.) u kojem činjenica da ime jednoga od predstavnika sljedeće generacije (György Istvánffy) ujedno znači i propast senjske patricijske obitelji. Ili sa suprotnim predznakom: u djelu mađarske spisateljice Cecile Tormay (*A régi ház* [Stara kuća], 1914.), koja je prema njemačkim kritikama smatrana mađarskim *Buddenbrookovima*, pojava da građanska obitelj njemačkoga porijekla postaje mađarska u osnovi se smatra pozitivnim ishodom. U Fabrijevu romanu pripovjedač je dirigent: njegovi se junaci, jedan po jedan ali i zajedno, oglašavaju o raznim varijacijama zajedničkoga identiteta, prihvativši ih sve, i pojedinačno i zajedno, a ujedno držeći ih na izvjesnoj udaljenosti i gledajući ih s ironijom. Paralelno slušamo glasove nacionalnih i povijesnih identiteta koji, prigovarajući jedni drugima, često negiraju jedni druge. Zajedničko zvučanje isključivih nacionalnih mitova i stereotipa ipak ne vodi kako foniji jer postavljeni jedni pored drugih primoravaju čitatelja da uvidi proces kroz koji će se oni relativizirati. Moglo bi se reći da je isključivo komparativistički pristup svrsishodan jer samo na taj način možemo vidjeti mitove i stereotipe, jedne u odnosu na druge. Prošlost Rijeke u 19. st. iznimno je pogodna za to jer su se upravo tu našli hrvatski, mađarski i talijanski kodovi nastanka moderne nacije u poprištu raznih ciljeva i određenosti.

Taj lučki grad koji su od početka 19. stoljeća mnogi smatrali *obećanom zemljom* ima bogat materijal za ilustriranje promjena i varijanti identiteta zajednice: *Svi su se slagali s tvrdnjom da tamo prijeko postoji gradić u kojemu samo što kruh nebeski ne pljušti*.¹ Drugim riječima, to je grad slobode koji pruža mogućnost egzistencije, grad u kojem se treba vješto prilagoditi okolnostima i iskoristiti mogućnosti, što je podrazumijevalo i prilagodljiv stav spram etničke pripadnosti: *Dosljedno tome čak su izbrisali iz svojih duša onaj posve prirodan zov takozvane uže domovine, onaj amor natio, bilo spram svoga hrvatskoga, bilo spram svoga talijanskoga podrijetla, i prihvatili ovaj grad kao jedinu luku spasa i osobnog prosperiteta*.² Za to je bilo potrebno dobro poznavanje više jezika. Carlo, predstavnik prve generacije prema pripovjedaču: *Govorio je talijanski, jer je to bio jezik trgovine i pomorstva /.../ Nipošto mu nisu smetali niti hrvatski niti mađarski*.³ Ta prinudna otvorenost omogućila je ljudima da prema interesima mijenjaju kolektivni identitet. (*Carlo*)...*njegovi sugrađani nazivali (su) se dvadeset i pete Illyrima, a samo godinu dana kasnije Hungarima, otočani i Senjani bili su te godine Dalmatae, dok su Primorci bili Illyri, kao što su se Illyrima na-*

¹ Nedjeljko Fabio, *Vježbanje života* (u daljnjem tekstu: VŽ), III. Izdanje, Zagreb 1990., str. 15.

² Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 24.

³ Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 23.

zivali i njegovi radnici iz Liburnije, ali su se zato oni što su dolazili iz unutrašnje Istre nazivali *Istrianima*.⁴ Posebna je priča promjena etničke strukture grada u 19. stoljeću. Naime, na početku stoljeća Hrvati i Slovenci zajedno bili su u većini, kasnije je postepeno rastao broj Talijana i njihov se jezik smatrao jezikom građanstva kojim se moglo napredovati na društvenoj ljestvici, kako je to u Pešti i Budimu bio mađarski, a u Zagrebu hrvatski jezik.

Napraviti od Fabrijeva romana mađarsku varijantu ozbiljan je izazov za prevoditelja jer je poznato kako važno mjesto zauzima taj grad u mađarskom zajedničkom pamćenju kao *biser svete krune* kojemu je mađarski nacionalni pokret namijenio posebnu ulogu u stvaranju političkoga i privrednoga jedinstva Ugarske. Rijekom su se bavili političari, znanstvenici i umjetnici koji su značajno obilježili modernu mađarsku naciju. Samo da spomenemo neka od niza imena od Istvána Széchenyija i Lajosa Kossutha do Móra Jókaija i Ferenc Molnára. Štoviše, Rijeka je dospjela čak i u mađarski folklor kao uzdah mađarskih vojnika koji su čeznuli za rodnim krajem ili kao oproštajna pjesma onih koji su krenuli u emigraciju. Naravno, ne može se zanemariti ni činjenica da je u nadmetanju hrvatskih i mađarskih nacionalista upravo Rijeka bila Eridina jabuka. Glede pravnoga stanja Rijeke čak ni nakon Ugarsko-hrvatske nagodbe nisu nestale napetosti.

Prevoditelj se tijekom prevodenja na mađarski jezik nije morao suočiti samo s izazovom jezičnih različitosti, već se i hotimice i nehotice morao prilagoditi mađarskomu kulturnomu kodu vezanom za tradiciju Rijeke. Gledajući tekst, može se reći da su mađarski čitatelji dobili osjećajnu i poletnu varijantu romana s puno duhovitih frazema. Gábor Csordás morao je izbalansirati tekst jer nije u njega mogao unijeti bilješke kojih nedostaje objašnjenje, makar u fusnotama. Ponekad sam imao osjećaj da je tradiciju mađarskoga koda pokušavao držati dalje od mađarskoga čitatelja, među kojima je broj onih koji poznaju prošlost grada nevelik. U Fabrijevu romanu, naravno, ne nedostaje taj moment, u njemu nalazimo mađarske likove, naprimjer Fumulovu ljubav, glumicu peštanskoga orfeuma. Pri opisu Zsuzse Andor primjećuje se kontekst hrvatskoga stereotipnoga predstavljanja Mađarica u 19. stoljeću: *...u ljupku Mađaricu koja da je stizala, govorili su u gradu, iz dalekih tamo puszta, po kojima da se kao zvijezde preko vedra neba vijaju krilati konji zlatogrivci i čemane plaču ciganske sa studeničkim dugim motkama u pozadini*.⁵ Kao da čitamo noviju varijantu toposa u Gjalškoga koji povodom mađarskoga čardaša piše sljedeće: *...kakav rodi tek žarki dah daleke mađarske puste*.⁶

⁴ Nedjeljko Fabrio, VŽ, str. 69.

⁵ Nedjeljko Fabrio, VŽ, str. 108-109.

⁶ Ksaver Šandor Gjalski, "Žitomirski gospodin" u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Gjalski I., str. 345.

Moglo bi se reći da pristup prevoditelja mađarskoj tradiciji Rijeke karakterizira čudna dvojakost i izvjesna ambivalentnost. Mađarski naslov knjige je *Város az Adrián (Grad na Jadranu)*, što zajedno s naslovnom stranom (na kojoj vidimo bakrorez Gradskoga tornja iz izdanja *Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képből [Austro-Ugarska Monarhija u pismu i slikama]* s ljudskim likovima iz toga doba, međutim s vrha tornja nedostaje dvoglavi orao), mađarskoga čitatelja nedvojbeno podsjeća na tradiciju. Naslov i naslovna strana čitatelja će bez dvojbe podsjećati na negdašnju Rijeku, prije Prvoga svjetskoga rata. Istovremeno, na 17. stranici knjige prevoditelj u fusnoti objašnjava zašto se u mađarskom tekstu konsekventno služi hrvatskim imenom grada. *U talijanskom okruženju zasigurno su se koristili imenom Fiume, kao što smo ju i mi Mađari stoljećima poznavali pod tim imenom. U originalnom tekstu skoro svugdje stoji Rijeka i u daljnjem ću se tekstu i ja toga držati, iako će se to ponegdje činiti čudnim. Taj će postupak, iskreno govoreći, dovesti do apsurdnih, štoviše komičnih situacija. "Živjela mađarska Rijeka" – vikat će fiumanski Ungerezi.* U takvom kontekstu mađarski će čitatelj teško shvatiti hrvatsko ime grada. Usto, nije jasno ni tko su zapravo bili spomenuti fiumanski Ungerezi. Možda je prevoditelj htio respektirati prava državnoga jezika Republike Hrvatske. Inače, primjedba u fusnotama da se u talijanskom okruženju koristilo ime Fiume nije točna, jer mediji talijanske manjine u Rijeci i dan-danas tako nazivaju grad. Mogli bismo misliti da se u prevoditelju učvrstio refleks koji se širio za vrijeme komunizma. Naime u Mađarskoj se sve do početka 1970-ih nisu smjela koristiti tradicionalna mađarska geografska imena susjednih država, ni u znanstvenom jeziku ni u masovnim medijima, već su se ta imena uvijek morala spominjati na jezicima dotičnih država. U ovom konkretnom slučaju u mađarskom tekstu ponovno i ponovno spominjana Rijeka na hrvatskom jeziku upravo dovodi u pitanje jednu od bitnih poruka romana, to jest da zajedno, jedni uz druge, postoje kulture i žive narodi, odnosno da nije ispravno rješenje koje je proizlazilo iz državno-nacionalističke logike prema kojemu jedan grad može imati samo jedan jezik.

Valjalo bi podrobnije analizirati u kojem se obliku pojavljuju geografska imena u prijevodu, no ovdje ću navesti samo nekoliko primjera. Jedan od njih je povijesna regija Kranjska, vojvodstvo među vječnim pokrajinama Austrijskoga Carstva u kojem su većinu stanovništva činili Slovenci. *...za sjedinjenjem naših slavenskih susjedah u Dalmaciji, Istri, Kranjskoj...*⁷ – citira Fabio Kukuljevićevo pismo Jelačiću. Prevoditelj koristi ime Kranj, što se može krivo shvatiti, jer je Kranj grad u Sloveniji, a u tekstu je jednoznačno riječ o povijesnoj pokrajini. Prevoditelj također nekonekventno koristi naziv Vojne krajine (Militärgrenze) koja je jednako važnu ulogu igrala i u mađarskoj i u hrvatskoj

⁷ Nedjeljko Fabrio, VŽ, str. 71.

povijesti. Ponekad se spominje hrvatski naziv krajina, a ponekad mađarski határörvidék ili határörvidékünk ('krajina').

Vjerojatno se radi samo o krivu čitanju originalnoga teksta u kojemu pripovjedač nabrāja gradska zvona i među njima umjesto Gospe Trsatske (Tersatto)⁸ spominje *Trieszti Miasszonyunk*, to jest Gospu Tršćansku (Trst). Takva je pogreška i kada naslov talijanskih novina *La vedetta d'Italia* prevodi kao Osveta Italije. Naime, ne radi se o *vendetti*, već o *vedetti* što na mađarskom otprilike znači zvijezda.

Za mađarskoga čitatelja neshvatljivo je da o tom kako su Mađari vratili budimsku tvrđavu 1849. čitamo sljedeće: *...dvadesetak dana kasnije, kod trećeg i napokon pobjedonosnog pokušaja mađarskog generala Arthura Görgeya da Austrijancima preotme tvrđavu Pešte...*⁹

Ne možemo ne napomenuti da i u hrvatskom originalu na pokojim mjestima ima netočnosti koje je trebao ispraviti urednik. Muškarac koji stiže u riječku gimnaziju kao profesor hrvatskoga jezika u diližansi objašnjava svojim suputnicima: *Muškarac reče da je prošlog proljeća na slavenskom skupu u Beču deklamirao Mickiewicza na poljskom.*¹⁰ Vjerojatno se radi o slavenskom kongresu u Pragu u lipnju 1848. gdje su se okupili predstavnici slavenskih naroda Austrijskog Carstva. U Fabrijevom tekstu nalazimo i jedan očigledan ahistorizam: *Znate li gdje je Győr? Daleko. Na granici sa Slovačkom.*¹¹ Poznato je da unutar Ugarske Kraljevine Slovaci nisu imali nikakvu javno-upravnu i pokrajinsku autonomiju, dakle izraz *granice sa Slovačkom* u kontekstu 1948./49. nema nikakva smisla. Prvi plan o teritorijalnoj autonomiji nastao je tek 1861., ali u tom planu zamišljena *Gornjougarska slovačka oblast* bila je znatno manja od današnje Slovačke, a grad Győr je bio dosta daleko od nje.

Na kraju Prvoga svjetskoga rata vojnici se u krčmama na molu prisjećaju ratnih uspomena, spominju se bitke i gradovi u Galiciji. Prema riječima pripovjedača: *Grad je, uzrujan i zbunjen, prvi put čuo za imena koja nisu ležala na moru niti imala išta zajedničkog s trgovinom, za imena koja u svojim sitnim crnim kružićima na zemljopisnoj karti nisu podrazumijevala ni žito ni vino...*¹² U mađarskom prijevodu romana čitatelj često prilično nestvarnim percipira svijet negdašnje Rijeke, kao da je povijest 20. st. definitivno pokidala sve spone s prošlošću, kao da je sve što je s one strane Drave postalo samo potonulim svijetom. Tu udaljenost u prostoru i vremenu u prijevodu knjige još više povećava nedostatak objašnjenja povijesnih tradicija, te hrvatske varijante geograf-

⁸ Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 74.

⁹ Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 66.

¹⁰ Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 57.

¹¹ Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 58.

¹² Nedjeljko Fabio, VŽ, str. 237-238.

skih imena koja su mađarskom uhu često nerazumljiva i koja Mađari ne mogu poistovjetiti s njima poznatima. Na primjer, povodom Prvoga svjetskoga rata u mađarskom prijevodu čitamo o Bitci na Soči, a u Mađarskoj je općepoznato koliko je Isonzo i Doberdo s više tisuća poginulih važno mjesto mađarskoga povijesnoga pamćenja. Pitanje je hoće li nas to neutralizirajuće udaljšavanje u prijevodu približiti boljemu razumijevanju zajedničke nam prošlosti.

S mađarskoga prevela dr. sc. Franciska Ćurković-Major

SUMMARY

Csaba Gy. Kiss

PRACTISING OF LIFE – A TOWN ON THE ADRIATIC

The first book of Fabio's trilogy was published in Hungarian in 1994 in Pecs (Jelenkor Kiadó) – translation by Gábor Csordás. One of the main heroes of this book is the Town, that is, Rijeka. It is interesting to see how Croatian – Hungarian connections are described in this novel. The Hungarian translation of the title is at the same time both an interpretation and a message to Hungarian readers that draws their attention to the book.

The paper deals with the research of Hungarian and Croatian connotations of Fabio's novel, that is, of historical stereotypes and the general perception of Hungarians. It is especially interesting to see how successful the translator was when it comes to rendering the Croatian – Hungarian intercultural elements.

Key words:

Nedjeljko Fabio,
Hungarian – Croatian
connections, historical
stereotypes, intercultural
elements.

DANIJELA BAČIĆ-KARKOVIĆ

Filozofski fakultet, Rijeka

RIJEČKI KRONOTOP I FABRIO

Prethodno priopćenje

Priopćenje nastoji osvijetliti Fabrijeva interesna polja, historiografsko, estetsko, povijesno-političko i kulturološko zanimanje za riječki milje. Što je Rijeka tomu piscu, a što taj pisac Rijeci? Javno lice narastajućega grada na Rječini imalo je svoju pa-sliku u genogramskim mrežama pluri-etničkih kronografija s tragičnim ishodima. To je opće mjesto gradova. Rijeka kao melting pot u malom, kvarnersko-liburnijsko presjecištu državno-pravnih trvenja, političko-ideoloških opresija i privredno-industrijskih posrtanja i uspona inspirirala je toga pisca na lirsko-poetsku sagesnu rekonstrukciju. Intimno (unutarnje) vrijeme i monumentalno (društveno) vrijeme fabrijevskom pripovjednom semiologijom modeliralo se kao svekoliko ponašanje ljudskoga trajanja. Nitko nije izuzet od vježbanja života i smrti. Riječki kronotop – kako se on u Fabrija ispisuje – mladim će naraštajima biti kompendijem kao stilizirani izvor o stanju stvari nekad i nedavno, bilo da posegnu za njegovom književnoznanstvenom i historografskom esejistikom ili se prepuste njegovu proznomu kaleidoskopu.

Ključne riječi:

grad Rijeka, topos amoenus, Fabrijevi jadraniizam, riječka povijest, obiteljske sudbine



Uvod

Nedjeljko Fabrio (Split, 1937.), porijeklom i težišnim literarno-kritičkim te prevoditeljskim interesom pripada mediteranskomu krugu literata. Još uže, retoričkim, stilskim, emocionalnim i uopće estetskim izborom pripada dalmatinskomu i sjevernojadranskomu literarnom krugu. Profesijskim *nastupom*, stavom javne osobe – poglavito za nedavnih predratno-ratnih dana kada je bio na pročelju Društva hrvatskih književnika – naglašavao je potrebu složnoga, integralističkoga¹ stava spram domovinskih pitanja i svega što je devedesetih bilo na našoj dnevno-političkoj i društvenoj sceni. Naobrazbom, odgojem i porijeklom zastupa slavensko-romansku tradiciju. Interesima, bilingvalnošću, književno-kritičkim i prevoditeljskim senzibilitetom nadovezuje se na ine prethodnike, na tzv. *mediteranski kvartet u hrvatskoj Modernoj* (Tresić-Pavičić, Begović, Nikolić, Nazor). Machiedo² primjećuje kako ne valja zaboraviti da je književna djelatnost u sredozemnom dijelu Hrvatske u cijelom 20. stoljeću relativno oskudna, raspršena, estetički slabo profilirana, provincijalizirana, izgubivši auru kakvu je imala u vrijeme Marulića, Držića, Zoranića, Gundulića, Điva Bunića, Ignjata Đurđevića.

¹ Taj pojam nikako se ne konotira na *unionizam*, pojam koji pokriva prevladanu *madaronsku, sporazumašku* težnju za političkim sjedinjenjem Hrvata i Madara naspram Austrije, do 1918. godine. Također se ne referira na *južnoslavenski* unitarizam, primjerice Fabrijeva junaka Menega iz *Triemerona*. On je drugi muški lik po kronografskom slijedu patrilinearnoga rodoslovnoga stabla Grimanijevih. Autor mu je namijenio životni vijek od 1878. do 1955. godine te je bio vršnjak Milana Marjanovića. To za karakterološki profil Menega, naknadnoga obraćenika i radićevca nije bez važnosti, pogotovo s obzirom na ulogu i mjesto tzv. Marjanovićeve brošure koju je Menego pomno čitao i podcrtavao. Vidi opširniju piščevu fusnotu na str. 61 navedena romana. Menego je, kao mnogi prosvijećeni Dalmatinci, Beograd doživljavao kao spasonosni stožer naspram kolonijalnih presizanja hrvatskih bližih ili daljih susjeda. On sâm imao je "nečisto prezime" (piščeva sintagma) čime se aludira na povijesno zadan akulturacijski, plurietnički, onomaziološki obilježen kronotop: (...) *Sjedi Menego na skupovima: (...) Sluša kako federalisti nazivaju rojaliste "grobarima poštenog hrvatskog imena" i kako se brane da nisu "djeca degeneričnih porodica koje su do stvaranja jugoslavenske države nosili imena grofova i strana prezimena"*, *Triemerona*, NZMH, Zagreb, 2002., str. 60. Usp. također Fabrijevi izraz jasna, konzistentna moralno-intelektualna stava uz raskol Društva hrvatskih književnika u *Vjesniku*, odnosno *Novome listu* od 18. rujna 2002. godine. Između ostaloga kaže: (...) *Naime, teoriji i praksi svjetonazora krvi i tla, jer o tome je riječ, više ne mogu nauditi one stotine anonimnih članova Društva hrvatskih književnika koje u njemu doživotno ostaju. (...) Drugu pak predominantnu boju daju budućem Društvu hrvatskih pisaca oni njegovi članovi koji, u sklopu suvremene volje da se kultura nade umutar subkulture, podcjenjuju poslanje i zanat Književnosti, posebice kad je posrijedi baš Marulićevo naslijeđe.*(...)

² M. Machiedo, *Domorodstvo i europejstvo / Portreti*, HSN, Zagreb, 2002., str. 108.

Jadranizam

Fabrijevi je mediteranizam i *jadranizam* (Fabrijevi *intervent*) način literariziranja svega postojećega. Ili: jadranizam je sveprožimajući štimung³ u Fabrijevu literarnom pismu. Slobodnije: dah mora i pripadna okoliša u žanrovski bogatoj Fabrijevoj beletristici. Izabiremo izraz *beletristika* poradi Fabrijeve naglašene oblikotvorne pomnje. Estetika lijepoga unatoč grubosti pripadnoj ljudskomu trajanju u njegovu je djelu prepoznatljiv i, rekli bi, zaštitni poetički znak. Jadranizam kao *fabrijanizam*. Jadranizam Slobodana Novaka, primjerice, drugačije se artikulira. Novakova inzularna topika, poglavito u *Mirisima, zlatu i tamjanu* uza sav ironijski potencijal, zapriječenu *povratničku* nostalgiju, kritiku politokratske gradskosti i slično mnogo investira u (crno)humorni fón priče. U Fabrija taj je fón nadglasen patosom, potresenošću, *radom tuge*. Akvatički okoliš, more kao usudna konstanta, nezavisna varijabla ili scenska datost uokvirujuća je u velikom dijelu piščeva opusa. Jadran je nepromjenjiva datost koja uvelike određuje životne putove, snove i stvarnost njegovih junaka. U jadranskim dubinama skončavaju posljednji u rodoslovnome nizu *Berenikine kose*. Uz jadransku obalu talijansku i hrvatsku vezuje se početak *Vježbanja života*. Carlov odlazak *u svijet*, prema kalafatskomu naukovanju, *Bildungs-zgodama* koje su ga skrasile u Rijeci (Fiume) pokrenut će višegeneracijska prožimanja, lomove i ristanke. Jadran je uočljiv u davnim stihovima prvih njegovih pjesničkih kušnji, u eksperimentalnoj prozi *Partite za prozu*

³ Riječ štimung (njem. Stimmung) = nastrojenje; raspoloženje; ugodaj u umjetničkom djelu; karakteristika neke sredine; *Riječ štimung semantički je složena i neprevodiva. Ako kažemo ugodaj, izgubljeno je značenje.* (Kaštelan), cit. prema Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, NZMH, Zagreb, 1986., str. 1310. Također: (...) *štimung je poseban doživljaj što ga dočarava neko djelo. Zapravo je najuže vezan za slikarstvo. Jačina dojma što ga slika kao izraz određenog štimunga pobuđuje kod promatrača, ovisi o intenzitetu slikarova doživljaja, o njegovoj nadarenosti i tehničkoj vještini da doživljeno adekvatno izrazi. – Kao jedna od bitnih karakteristika slikarskih djela, štimung se najizrazitije javlja u slikarstvu XIX. stoljeća, posebno u pejzažu romantizma, dočaravajući potpuno individualistička čuvstvena raspoloženja. Osobito karakteristične primjere "pejzaža štimunga" (njem. Stimmunglandschaft) ostvarili su C. D. Friedrich i K. Blechen, ali je zapravo prvi romantični pejzaž, u kom je izražena lična emocija, ostvario J. W. M. Turner. Ipak, i prije romantizma i poslije njega, nisu rijetka djela, stvorena u prvom redu s namjerom da pruže određeni štimung, a prožeta najrazličitijim ugodajima prema duhu vremena i stvaralačkoj snazi umjetnika.* Cit. prema *Enciklopedija likovnih umjetnosti* 4, Port – Ž, JLZ, Zagreb, 1966., str. 360. Također: (...) *Riječ je k nama doprla iz njemačke poezije i književne kritike u 15. stoljeću. (...) Značenje je riječi emotivno, pa se emotivno i upotrebljava. Razumljivo je stoga da se najčešće javlja u kritici impresionističkog tipa (na primjer u Matoša). (...) U biti je štimung psihički doživljajni kvalitet, neodvojiv od subjektivne senzibilitnosti (...).* Cit. prema Stjepan Blažanović, *Rječnik hrvatskog književnog nazivlja*, Rački, Zagreb, 1997., str. 320.

Za lice koje govori u Fabrijevim prozama rabimo odrednicu lirsko-pripovjedni subjekt i za fabrijevsku vrstu proznoga diskurza *poetska proza* upravo zbog specifičnoga, osjećajnoga naboja i slikarsko-glazbenih, sinestetijskih efekata. Kažemo za Fabrija i da je *pjesnik proze* pri čemu termin *proza* valja čuti polisemično, u značenju književna žanra, kao inačicu za *stvarnost*, kao signal životnoga banaliteta.

(1966.), u *Izabranim pripovijetkama* (1990.), u njegovu dramskomu pismu kao što su drame *Admiral Kristof Kolumbo* (1968.), *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara* (1969.) i drugima. Jadransko primorje (obiju obala), plovidba stvarna, simbolička i duhovna, prošlost i povijest života uz more i od mora poglavito je transponirana u *Jadranskoj duologiji/trilogiji* (*Vježbanje života*, *Berenikina kosa*, *Triameron*). Vrijeme i prostori mediteransko-jadranskoga okvira u njega se raslojavaju na niz tematskih linija. Jedna od ôsnih jest preokupacija morem kao sudbinom. Uz tu se tematsku crtu vezuje (i)reverzibilno vrijeme od iskona i antičkih vrela do nedavnih dana. Unatoč naglašeno prisutne piščeve zaokupljenosti vizualizacijom (uz)morskoga okoliša, floralijem, vedutističkim pasažima, vjerno i prepoznatljivo dočaranim krajevima i ljudima – Fabrijev jadrinizam/mediteranizam nudi se i kao sublimirani tematem općeljdske priče na poprištu trajanja. Tako će biti i s Rijekom kao paradigmom pred/post-industrijske gradskosti. To, dakako, nije književno-tvorni novum, ali jest unutar naslijeđene sredozemno-centricke preokupacije emocionalna, stilaska i mentalna piščeva osobitost, rekli bi, fabrijevska manira.

I prije *Partita za prozu* (1966.)⁴ jadraniistički interesni krug iskazao je u mladenačkoj lirici⁵:

(...) slana šutnja u prozirnom ljesu
I algama protkana tama
(...) I pijeska šum nijemo se valja
I dubine spokoj razapinje krila
I smrt nedozrela

U *Partitama* uzmorsko, podmorsko, nadmorsko realizira se, tehnološki motreno, eksperimentom⁶. Ono se ostvaruje montažom monološko-asocijativnih, solilokvijnih dionica, strujom svijesti karakterističnom za tzv. moderni roman, detaljnom enumeracijskom deskripcijom okoliša i glazbotvornih izazova. Pritom pripovjedni subjekt iz proze *Oronulosti* klizi iz ja oblika u treće lice jednine kao što su *on* i razosobljeno *ono* u *Satiru*, najvećoj od četiri pro-

⁴ *Partite za prozu*, O. Keršovani, Rijeka, 1966.

⁵ *Lirika mladih*, O. Keršovani, Rijeka, 1959., pjesma *Epitaf utopljenika*.

⁶ Usp. prikaz *Partita za prozu* M. Vaupotića "Solistička partitura *Jurišnika zvuka*", *Kolo*, 7, 1966., str. 106-107. Također isti tekst u: *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, prir. B. Donat, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007., str. 11-12. Između ostaloga Vaupotić primjećuje: (...) *Naravno da je Fabio imao dobre namjere, inteligentno je oblikovao svoje zvukovno-jezične sekvence i montaže, ali i suviše u njegovim prozama ima neobarokne manirističke opijenosti glazbenim "Quasi una fantasia" ritmom. (...) Ova proza izvrstan je unutarnji monolog mladog intelektualca današnjice na nekoj jadranskoj plaži sa širokim spektrom problema od kulturnohistorijskih do intimnih s puno duhovitih ironičnih opservacija iz konkretnog života u virtuosno vodenoj struji "toka svijesti" koja po mom mišljenju opravdava u potpunosti, usprkos svih slabosti, pojavu ove nove zvukovno-prozne varijacije (...)*. *Kolo*, str. 107.

zne *partite*. Već u ovoj ranoj prozi razaznaje se tendiranje k ironijskoj skepsi kakvu će njegovati i drugi, nešto raniji prozaici jadranskoga kruga (Marinković, Sl. Novak, Šegedin, Jelčić, Kaštelan, Parun, Šoljan, Desnica...). Drugo načelo prisutno i u spomenutih, a signalizirano u *Partitama* – još modelotvorenije u tzv. aluzivnim dramama⁷ – jest aluzivnost, prerada, poigravanje mitskom i povijesnom davninom pomoću citatnih signala upletenih u marke judeo-kršćanskoga i antičkoga nasljeđa. *Oronulosti* su naizgled teško prohodna, interpunkcijski *razvlaštena* proza. Zapravo, pomnije unošenje u stohastički, *logoreični* slijed otkriva komunikabilnu ôs naracije. Između latinskih iskopina, *Elementa latina*, hrvatskoga pletera, Grgura Ninskoga, Reljkovića *pod kapetanskim šeširom*, križnoga puta – tradicijskih naplavina i povijesnih tekovina – i oronulih, zapuštenih jadranskih uzmorskih zdanja, pripovjednolirski se subjekt iskazuje kao nostalgični, umorni motritelj prohujaloga. Iz niza lajtmotivskih sekvenci dade se osjetiti potka *priče*. Jedna je od provodnih poruka: (...) *više ne živim u njoj u toj zgradi koju su predašnji podizali pod tiskom od trešnjeva drveta i guščjim perom i koju smo zvali našom Književnošću ipak je s vremena na vrijeme klupski pohodim dok je pohađati budem mogao zgradu krila otvorenih velikim južnim vjetrovima i mlakim koji samo što ne lijepe priljepke i meduze za preostali namještaj kome sol ustrajno odgriza sjaj i bore mu provrtjela pa se u njih školjkaši zavukli a svijećnjaci dogorjeli te se čini da su u tim ponapuštenim polumračnim dvoranama samo ravnomjerne škrife a potamnjeni uljeni portreti eno Reljkovića pod trorigim kapetanskim šeširom tamo poispadali sa zidova te se povlače i nadiru s valovljem koje im poizmiče rekao sam širokog mora sve ovjetrenije mlatara prostorima i predvorjem zgrade u koju smo se sklanjali kao ovce pred naletima svakojakih nevremena tako eto dohodim toj domnici (...)*.⁸

Naglasni ton nad obespokojenim urušenim kućama, hridima porazvješanom obalom i odbačenima kao liturgije (Fabrijeve sintagme) zarana – u tada mladoga Fabria – signaliziraju interesni autorov pravac uskoro dramski razrađen u mirakulu *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara*. Proza *Oronulosti* izrazito je jadraniistički kronotop. Proza kritički obojena i zainteresirana za posljedice prošlosti nad nama i u nama. Jadranski (zapušteni) krajolik paradigma je intelektualne, kultur(al)ne, et(n)ičke i umjetničke posu-

⁷ Usp. N. Fabio, *Aluzivne drame*, Profil, Zagreb, 2007. Znakovit je dramatičarev komentar na izbor naslova: (...) *Temeljna značajka intelektualnoga govora tijekom jednoumlja bila je naša aluzivnost. Ja sam u tom smislu "opremio" i knjigu vlastitih drama, kazališnih i radijskih, naslovivši je Aluzivne drame, njih šest. I na korice stavio citat o aluzivnosti, i to iz pera Jaceka Kurona, jednoga od prvaka tzv. nove opozicije sredinom 70-tih godina u Poljskoj (...)*. Cit. prema *Hladan je prah novoga vremena i nove osjećajnosti*, Razgovor s književnikom Nedjeljkom Fabrijem u povodu izlaska njegovih izabranih djela, razgovor vodila Živana Morić, *Vjesnik*, utorak, 22. svibnja 2007., str. 22-23.

⁸ Istaknula D. B. K. *Oronulosti*, str. 134-135.

stalosti. Pripovjedno ja – *Dalmatinac i Hrvat talijanskoga prezimena*⁹, *amar-kordom* doziva prede.¹⁰ Koje desetljeće kasnije, u *Duologiji/Trilogiji* produbiti će taj interesni pravac podigavši ga na razinu jedne od tematskih dominantni. Čitatelja će jednim od lajtmotiva podsjećati na mletačko, *francusko a zapravo englesko Jadransko more*¹¹, mađarsko, austrougarsko, jugoslavensko i hrvatsko. Izmjenjiva politička scena odredila je povijest hrvatskoga dijela Jadrana.

(...) *Zastave su ključna riječ u dvama stoljećima u kojima smo živjeli, zastave su ključna riječ čitavoga čovječanstva otkako je ono, zato što se dirnulo u povijest, izbačeno zauvijek iz Raja.*¹²

Sredozemnost kao metafora točke početka i svršetka, kao kultur(al)ni centrum svijeta, kao znamen sveukupnosti i terestralnoga križa, kao *axis mundi*, u kojem se sabire nebo, zemlja i podzemlje, dakle, kao *povlašeno mjesto teofanije* u toga pisca jest trajnim predmetom interesa. No, obzirom da su povijesno, a onda i u autorovoj projekciji mnoge povijesno-političke karte ispremržile sredozemni kronotop, taj topografski *centrum svijeta* i nije svodiv na jednotu kulture, filozofije, metafizičkoga okulara općenito. Kako se god povijest toga prostora nudi kao bujica nepreglednih naplavina – od biblijsko-bliškoistočnih, dalekoistočnih, šeherezadinskih ili vedskih formula, tako i piščeva *proizvodnja teksta* operira s mnogolikošću kulturno-povijesnih, političkih, metafizičkih obrazaca. Ipak, uza sve nastojanje da razjasni određene datume, jadranske prostore, obiteljske tragedije i složen suodnos pograničnih prostora dviju jadranskih obala, liburnijsko-istarskoga limesa – njegova priča nije samo (auto)biografska¹³ i regionalna. Nije manjinska. Sredozemnost ili zbirna točka svijeta i svijesti jest svugdje. Splitsko-zadarsko-otočko-riječko-opatijsko-za-

⁹ Usp. *Oronulosti*, str. 133. Pripovjedno ja u *Oronulostima* su legirani tzv. homodijegetskim pripovjedačkim izborom. Spomenimo autorovu opasku: (...) *pri čemu je i meni samome teško razlučiti biografsko od grafijskoga* (N. Fabio, *Ruža vjetrova*); Fabio na spomen svoje majke domeće: *njezina talijanska glazura*. Usp. razgovor s novinarkom Novoga lista Svjetlanom Hribar pod naslovom *Umjesto da ja stvaram Rijeku, Rijeka je stvorila mene*, *Novi list*, Mediteran, nedjelja, 10. lipnja 2007., str. 2-4.

¹⁰ (...) *smireno iščekujem smrt i starenje kao listonošu s pismom u komu je moja osmrtnica do mog odlaska i odavde malo će proći (...) smrti je sve više (...) ne treba mi osunčan grob na jugu da mrtav i sve mrtviji podem u potragu za davnim mojim mrtvima i polumrtvim kapetanima dugobradim delungocorso koji su u Starigrad Dalmacija pisali telegrame (...)*. *Oronulosti*, str. 136.

¹¹ *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb, str. 1990., str. 35.

¹² Cit. prema *Razgovor s Nedjeljkom Fabrijem, dobitnikom Vjesnikove nagrade za književnost* Ivan Goran Kovačić: *Hrvati i dalje hoće praviti povijest kao da ih nije dovoljno unesrećila*, razgovarala Živana Morić, *Vjesnik*, petak, 20. lipnja 2003., str. 16.

¹³ Fabio navodi da gotovo svi (...) *nesretnici u tom dvosveščanom djelu* (misli se na *Duologiju*, op. D. B. K.) *stvarnoga su podrijetla, što je i razumljivo kad se zna da je uporaba Povijesti, napose u obiteljima na Jadranskom moru, zauvijek rastjerala i pokosila one koji su se prihvaćali činjenja takozvane Povijesti. To se dogodilo i mojim precima, posebice zato što su mi roditelji dvonacionalnih korijena*. Usp. *Vijenac*, 13. studenoga 1997., broj 100/V, str. 4-5. Istaknula D. B. K.

grebačko-stockholmska prozna kronografija ide mimo *povlaštenih* mjesta i privilegiranih datuma. Posebno i pojedinačno uzorak je općega. Jer, nitko nije izuzet od vježbanja života i smrti. To je generalna poruka Fabrijeve stilizirane kronografije. Pojam *vježbanje* dozvan je iz sportsko-takmičarskih i drugim vještinama pripadnih aktivnosti. Pretpostavlja napredovanje. Ne bez piščeve ironije. I ne bez (samo)sažalne nijanse poradi vrste *homo* naspram mirijada zvijezda od kojih je *Berenikina kosa* tek jedno. I ljudska jedinka tek *prašnica* (Fabrio) u tomu Berenikinu zvijezdu. Podnaslov *Triemeronu – Roman einer kroatischen Passion* – ili moto iz *Propovjednika*¹⁴ uz početak *Vježbanja života* koji u *Trilogiji* figuriraju kao apozicije nedvosmisleno upućuju čitatelja na pripovjedačevu svjetonazornu dominantu, polazišnu aksiološku točku. Vježbati život značilo bi da je poučak moguć, ponavljanje kao učiteljica života poslovična je uspomena iz latinskoga *blaga*. No, uza sve ponavljanje ljudski je život nenaučiv, nema stvarnoga napretka. Stoga je ta sintagma galgenhumorna do-sjetka, Fabrijev iskazni geg i indeks rezignacije.

Među fabrijevke sredozemno-adrijanske i rijekopisne markere valja upisati – premda za ovu priliku nemoguće primjerima ilustrirati – riječku/fijumansku tradicijsku brodogradnju, tipološki vrlo razrađene povijesne preobliske lađa, imenovanje raslinja, zaboravljene dalmatinske/kvarnersko-liburnijske jelovnike, pirne obrede, svadbene darove, popjevke, uzrečice, odijevanje pučko, težačko i *gospoštjsko*, uzvorski kolorit, običaje i navike, ponašanja, geste i rituale vezane za more te tzv. duh vremena dviju jadranskih obala unatrag dvaju stoljeća.

Obiteljske sudbine ili *krajolik s porodičnim stablom*

Od šenoinske obiteljske ikonografije do *suvišnjaka* realističke i modernine (Moderna) poetike zbiva se (in)diskretna anatomija obiteljskih odnosa, no tek s *Bijegom*, *Alkarom* i nadasve *kamovianom* (*Isušena kaljuža*) "Familienfuga" skreće od naoko beskonfliktnoga do demoniziranoga *obiteljskoga gnijezda*.

Čemu služi piščev naglašeni interes za rodoslovlje pa su u sva tri romana *Jadranske trilogije* pred-početak fabulaciji genogramski ideogrami?

Oni sami za sebe rječiti su. Kao i Krležin vrlo razgranat glembajevski rodoslovni slijed gdje se od nikogovića i krčmara, prevarama i likvidacijama, modelirala plemenitaško-buržujska oligarhija i potom nestala u *prahu povijesti*. Fabrijeva obiteljska stabla nemaju krležijansku *malignu auru*. Nisu nečasnim načinima postajali obiteljski i gradski moćnici. Neki kompromisi i loše

¹⁴ Moto glasi: *Najgore je od svega što biva pod suncem ovo: ista je kob svima, ljudsko je srce puno zla, ludost je u srcima ljudi dok žive, a potom se pridružuju mrtvima.* (*Propovjednik* 9, 3) *Vježbanje života*, Znanje, Zagreb, 1990., bez oznake stranice.

razriješene dvojbe (Fumulo u *Vježbanju života*, Ecije Grimani u *Triameronu*) nemaju katastrofičnu ulogu u rodoslovnu slijedu, tek su znamen karakternih skretanja i oslabljenih odnošajnih spona otac-sin(oba navedena lika), muž-žena (Ecije Grimani).

U fresko slici *Trilogije* grananje i obiteljski preplet za posljednjih dvjestotinjak godina idu involutivnim putem zbog životne neumitnosti. Neumitnost je na štetu ljudskoga rasta i obiteljskoga napretka. Stoga smo skloni podcrtavati da je Fabio pesimistički historiozof. Fabrijevi romaneskni projekti imaju interesnu dosljednost. Nije natega ako njegove projekte *s porodičnim stablom* – unatoč patosno-lirskom nagnuću – dovedemo u asocijativni dodir sa zolin-skim rekonstrukcijama totaliteta, uopće naturalističkim pretpostavkama o porijeklu zla o kojem kazuje i rečeni moto iz *Propovjednika*. No, *Trilogijom*, pa i ukupnim Fabrijevim djelom dosad, amalgamira se višeslojan stav iz kojega su tkane fabularne mreže: onaj po kojem je ljudska jedinka nedužna, ali trpi nedaće ne znajući uzroke nedaćama. Jedinka i rod u cjelini. Iz piščeve je pripovjedne galaksije moguće doživjeti i suprotni ljudski položaj: da je ljudska jedinka *a priori* kriva (*Istočni grijeh*) ili joj je pripisana krivnja koju potom *ad infinitum* trpi. U tom dijelu Fabio crpi inspiraciju od antičkih dramskih paradigmi i nevine krivnje potomaka za grijeh predaka (*hamartia*, *šikzal*). Iz krivnje – koja je sama po sebi nedaća – proizlaze mnoge nedaće poput ratova (javna scena) i obiteljskih drama, bolesti, preranih smrti, odnošajnih nesporazuma i razlaza (intimni odnosi). Ako je ljudsko srce puno zla i ludost u srcima ljudi dovijeka (*Propovjednik*) onda je vrsti *homo* determiniran bezizlaz.

(...) *Ne će se otvoriti nikakvo nebo, i nikada se još nije otvorilo nikome! Zaludu! Nikada se neće otvoriti!*¹⁵

To je svijet zatvorenih mogućnosti. Onda u *kaznenoj galaksiji* nema mjesta reformatorima¹⁶, Kolumbovim krizama, Michelangelovim dilemama. Jer je mogućnost osobne geste unaprijed suspendirana zapečaćenim okvirom života. Ljudsko je srce puno zla, na tu se determinantu naslanja pisac *Vježbanja*, no, istovremeno nizom pripovjedačevih objektivnih dionica u mnogim razgovorima, Fabio podcrtava ulogu udesa. Što da čine uokvireni

¹⁵ N. Fabio, Meštar u: *Kolo*, 5 – 6/1970., str. 533. Usp. više o Fabrijevim dramama u: Krešimir Nemeć, *Dramsko stvaralaštvo Nedjeljke Fabrija*, Krležini dani u Osijeku 1955., Zbornik, Osijek – Zagreb, 1977., Adriana Car-Mihec, *Fabrijev Meštar u: Pogled u hrvatsku dramu*, HFD, Rijeka, 2001.

¹⁶ Usp., primjerice, N. Fabio, *Reformatori* (1967.); *Admiral Kristof Kolumbo* (1968.); *Kralj je pospan* (1971.).

udesom?¹⁷ Zlo je onda poput elementarne nepogode na koju (ne) možemo utjecati?

(...) *Življenje nije drugo nego povremeni proplamsaj u ugarju svakodnevice i taj, makar i škrti, krijesan dar nagluhe i poluslijepa sudbine zove se takozvani život.*¹⁸

Kako se u takvoj kozmo/antropografiji razrješava piščeva hermeneutika građanstva u usponu, akmeu i silasku s društvene scene? Kako su mogući povremeni uzleti, zanos, radosti i ljubavi junaka i junakinja?

(...) *Stvari općenito nisu niti tako shvatljive ni tako izrecive kao što nas najčešće uvjeravaju; zbivanja su najvećim dijelom neizreciva, jer se ostvaruju u prostoru u kojem nijedna riječ nije stupila, a najneizrecivija od svih su umjetnička djela (...)*¹⁹

Interesna se dosljednost – kad je o *Trilogiji* riječ – poglavito zanima za genealoško-rodoslovne sudbine, za uspone, padove i nestanke obitelji kakve je građanski roman ponudio ne samo Zolom, nego i kronisterijom obitelji Malavoglia, karenjinskim skončanijima, obitelji Thibault, Buddenbrookovima, Saggom o Forsyteima i drugima. Anglo-američki odvjetak literarnoga odgovora na krizu svijeta/svijesti kao krizu obitelji poglavito se ogleda u dramskomu pismu Tennessee Williamsa, Eugenea O' Neila, Osborneovskim *kitchen sink* dramama i drugih. Romane – rijeke, sage, kronisterije, *Familienfuge* i *Bildungsromane* karakterizira voluminoznost, ekstenzivnost, disperzija pripovjednih tijekova. Često su kronotopografski opsežni i prate evolutivno-involutivnu višegeneracijsku obiteljsku putanju do potpune društvene i intimne smrti obitelji. Vinčići, Stipančići, Glembajevi, Korovidovi, Kurlani, primjerice, interesno su višelinjski, no, dominantna je upravo *krajoлик s porodičnim stablom*. Balkansko-jadranski kronotop s inicijalnom točkom, zapravo *dvotočkom* koja se poput rašlji odmotava s točke talijanskoga i točke hrvatskoga, dalmatinskoga Jadrana – da bi se negdje poput pleternoga ornamenta saplela u obiteljskom akulturiranju ženidbama, imetkom, preseljenjima, ratnim vihorima – biva u Fabrija simbolom općeljudskoga nomadizma. Ahasferske popudbine. Simbolom izmještenosti, egzilno-azilnih i ezulnih sudbina. Utoliko je moguće tumačenje koje upravo obitelji(ma) doznaju sadržajni primat: obitelj je kolektivni junak *Trilogije*.

¹⁷ Usp. definiciju udesa/fatuma u *Filozofijskome rječniku*, NZMH, Zagreb, 1989., odnosno sudbine u: Branko Bošnjak, *Filozofija; uvod u filozofsko mišljenje i Rječnik*, Naprijed, Zagreb.

¹⁸ *Vježbanje života*, str. 127.

¹⁹ Cit. prema "Razgovor: Nedjeljko Fabio, *Sretni kritički nesporazumi*", *Vijenac*, 13. studenoga 1997., broj 100/V, str. 4-5.

Ponovimo: *Krajolik s porodičnim stablom ili obitelj shrvana teretom povijesti* podnaslov je romanu *Vježbanje života*²⁰ ali i u startu čitateljeva susreta s djelom jaka poruka o piščevoj preokupaciji. Fabrijeva jadranska freska (*Trilogija*) počinje napuštanjem rodnoga doma (*Vježbanje života*). Završava tragičnim skončanjima glavnih junaka/junakinje, jednoga u Švedskoj, drugoga/druge u opatijskoj hotelskoj sobi (*Triameron*). Matrifokalna linija, galerija ženskih likova *Trilogije* ulančava se Fanicom (1820. – 1840.) > Ludovicom (1860. – 1886.) > Mafaldom > Wandom > Emilijom iz *Vježbanja života*. Žensku genealošku nit u *Berenikinoj kosi* ispisuju Alphonsine > Fosca > Elvira > Magda > Lucija te Mandalina > Margerita > Klara i Kata. Na njih se modelotvorno nadovezuju Ezia > Bore i Tonija iz *Triameron*. Patrilinijska povijest hrvatskih i talijanskih genograma kreće od Timoteova (talijanska grana) i Frana Despota (hrvatska grana) *vježbanja života*. Antroponimski razlučiva su i karakteristična talijansko-hrvatska grananja *Duologije*: Carlo > Fumulo > Bruno > Oreste > Parsifal (*Vježbanje života*) i Tullo > Nicola > Giulio > Nichi > Angelo i Orfeo (*Berenikina kosa*). S hrvatske genogramske linije nadaju se, primjerice, imena: Jožić > Jakov > Šimun > Vjenceslav/Jovanin/Josip iz *Vježbanja života*. Obitelj Gorma iz *Berenikine kose* izranja iz *mraka povijesti* Kuzmom neznanih godina rođenja i smrti, Bartulom, Jurajem, Filipom i tragično skončanim Ivanom Matejem. Rodoslovna cezura za jedne i druge zbila se 1952. godine, nesretnim, udesnim bijegom iz Rijeke put jadranske pučine. Luciju (talijanska grana) i Ivana Mateja (hrvatska grana) pisac je izručio sjećanju kao zadnje žrtve *ludila povijesti* u opisanom rodoslovnom nizu.

Tako su matri/patrilinarni nizovi označitelji mahom nesretno proživljenih života. Tzv. ženska sudbina u Fabrija nije posljedica patrijarhalno-androcentričkoga ustroja koliko objektivnih nedaća i mukotrpnoga opstanka. Fanića je zarana umrla, s jedva dvadesetak proživljenih godina. Ludovica je živjela tek šest godina duže. Angelo i Orfeo, na kraju talijanskoga obiteljskoga odvjetka *Berenikine kose* također umiru mladi i tragično. Pisac većinom investira u pozitivne osobine svojih likova, izrazito liriziranih portretnih atributa. S posebnim su nadahnućem junakinje oblikovane kroz djevojaštva, zaruke, udaje, (ne)sretne porode, penelopinsku auru, pripadna starenja i tiha uminuća. Nema u *Trilogiji* kakofemizama, sarkastičkih osvrti na ženstvo, gruba, mrzomužačka rujanja. S neskrivenom zaštitničkom pozom zastupa svoje junakinje i junake uključivši i zadnjega u nizu. Andreja Grimanija ispraća komentatorskim šaptom, hiponarativnim tekstom (*overtness*), autorski i pripovjedački raskriveno:

²⁰ Fabrijo napominje da je *Vježbanje života* za tisak zgotovljeno još u proljeće 1981. godine a prvi put objavljeno 1985. godine. Pisao ga je od proljeća 1979. do proljeća 1981., što i navodi uz konac romana.

(...) *Adieu, Andrej. To ja govorim tebi, a ne tvoj otac. U ovoj knjizi o očevima i sinovima, o nevjestama i njihovoj djeci, ti si moje dijete (...) Ispratiti ću te kako dolikuje antičkom junaku, u ovom smeću od ljudi i smeću od vremena, u kome neporočni strše tako izdvojeno da ih nitko ne uočava.(...) meni ne zamjeri što ću te ispratiti s atlantičkim dubinama jednoga Brucknera, jer je i to red, u jedno sunčano i nordijsko tvoje nedjeljno stockholmsko jutro: tada ćeš proći kroz drvored u kome smo pred tvojom žrtvom oborili glave (...)*²¹

Ecije Grimani (pre)ostaje u apatridskoj, iseljeničko-useljeničkoj, refugijalnoj osami. Fabrijo je udarni interes upravio u jedinku. Osobno, intimno na podlozi javne, monumentalne ravni pripovijesti. To je, držim, modelotvorni Fabrijev stav uopće. No, primijetiti ćemo i naoko suprotno: obiteljska kronoterija kao *summa* tragično proživljenih života pojedinaca alegorijska je slika jedinke. Obitelj kao kolektivitet, ali i kao simbolički subjekt povijesti.

Riječki kronotop

Vrijeme je vodeće načelo kronotopa (Bahtin). Prošlost je ona dimenzija vremena koja autora *Trilogije* posvema zaokuplja. Prošlost u svim svojim facetama. Njome se zanima ne bi li dokućio stvarnu faktografsku susljednost iz koje je bolje shvatljiva sadašnjost. Doima se da piščeva opsesivna formulacija o povijesti kao jalovosti i ludilu zapravo misli na prošlost. Povijest je, naime, zapamćena prošlost. Lošije ili bolje, točnije ili manje točno, jednostrano ili višestranano prepričano zbivanje. Što je tzv. točno ili objektivno ispričana prošlost? Što je osobno sjećanje i osobni zaborav? ²² Prošlost-povijest-sjećanje tri su komplementa od kojih su dva potonja, povijest i sjećanje uvjetovani prošlošću. Bez prošlosti nema sjećanja. Povijest je vrsta sjećanja, izbor iz sjećanja. Povijest jest priča/pripovijest, selektivna, stilizirana prošlost.

Koji su jadranišćki markeri Fabrijeva riječkoga kronotopa? I na što upravlja pripovjedni čin kad se odlučuje za Rijeku kao sižeju kotu?

Prošlost, povijest, sjećanje, projekciju, utopijsku preinaku – mixtum svega nabrojenoga Fabrijo kolažira. Na prvim stranica *Vježbanja života* pisac nas vodi dvosmjerno: prema osobnim sudbinama romanesknih junaka i prema klimi vremena u kojoj te junake zatičemo. Kompozicijski paralelizam, preplet općega i pojedinačnoga/posebnoga garnirat će intermedijalnim stavcima, citatnim dionicama, arhivarijama, dokumentarističkim pasażima koje auto/heterodijegetski istovremeno motre i modeliraju fabulu. Politička povijest, povi-

²¹ *Triameron*, str. 351-352. Istaknula D. B. K.

²² Usp. natuknicu Povijest u: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, MH, Zagreb, 2000.

jest ideologema, društvenih teorija, utopijskih projekata i njihove promašene prakse prelama se kroz tzv. jake i slabe jedinice²³, jedne pobjednici, druge gubitnici. Kao tobožnji pobjednici jer autor *Trilogije* sumnja u stvarnu pobjedivost, ikakvu praksu napretka. Promatrača nema jer je i on, pristrani motritelj.

Mađarska odnosno austrougarska, talijanska i francuska društveno-politička podloga riječke scene figurira kao pozadinski plan i panoramska podloga hrvatskomu riječkomu etnikumu. Kulturološke objeacije i pripovjedna scena lavira od Opatije do Zagreba i Stockholma, od ratno-poratnih hrvatskih kontinentalnih veduta do riječkoga kolodvora. Od mediteranskoga neba do nordijskih magli²⁴. Kronotopom *sjevernoga Jadrana* Fabio naziva: *duhovno vraški spletenu* (Fabrijeva formulacija) mikro-euroregiju, Veneciju, Trst i Istru na zapadu, Kras, Budim i Peštu na sjeveru, Hrvatsko primorje do Senja na istoku, a sve to s Rijekom kao "mojim epicentrom".²⁵

Triameron tek se u par redaka okrznuo o riječki kolodvor kako bi svoga junaka Alfreda otputio prema liburnijskim šetnicama i sudbinskomu susretu s tragičnom junakinjom Tonijom²⁶. Stoga, kad je o Rijeci i Sušaku riječ, valja se više pozivati na *Duologiju* (*Vježbanje života* i *Berenikinu kosu*).

Rijeka je u kontekstu Fabrijeve *fuge* kronotop maksimalne redundancije, obećani grad, *topos amoenus*. Za neke likove *topos horridus*²⁷, grad beznađa, poniženja i definitivna odlaska. Plebiscitarnoga samoprogonstva. (Ne)ponovljivo prosperitetna, u (dis)kontinuiranom usponu, *melting pot* u malom, podijum velikih privrednih i političkih projekata, velikih poraza i razočaranja. Multilingvalna, plurikulturna, (post)industrijskoj, brodograđevnoj, lječilišnoj,

²³ Usp. više o tome u: Krešimir Nemeč, *Historiografska fikcija Nedjeljka Fabrije (Promišljanje povijesti u "Jadranskoj duologiji")*, Republika, 1–2/1996., str. 49–53.; isti autor, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, ŠK, Zagreb, 2003., str. 285–292.; Julijana Matanović, *Partitura za slabe junake i veliku povijest*, Pogovor romanu *Berenikina kosa*, Školska knjiga, Zagreb, 1999; ista autorica, *Čitam te, Lucijane (svjedočenje jedne čitateljice)*, Pogovor *Esejima* II., N. Fabrije, Profil, Zagreb, 2007.; Marina Kovačević i Danijela Funčić, *Razgradnja tradicionalnog na osi tradicije i sarkastički moment; unutaržanrovsko vrijednosno preustrojavanje – Nedjeljko Fabio: Berenikina kosa* u: Pripovijedanje i stvaralaštvo, ICR, Rijeka, 2001.; Velimir Visković, *Odgovornost pred poviješću*, Vjesnik, Zagreb, 10. VII. 2002., str. 17; Tomislav Sabljak, *U traganju za izgubljenim precima*, Forum, 7–9/2002., str. 1027–1031; Danijela Bačić-Karković, *Epifanija u Berenikinoj kosi* N. Fabrije u: *Drugo čitanje*, ICR, Rijeka, 2005., str. 356–385.

²⁴ Usp. *Triameron*, str. 35. Posudene, Fabrijeve, sintagme.

²⁵ *Hladan je prah novoga vremena i nove neosjećajnosti*, navođeno.

²⁶ (...) Na riječkome kolodvoru – tako nablizu središnjoj riječkoj prometnici da je Alfred na transparentima, što ih je uz jednu državnu zastavu i nekoliko plavih i žutih barjaka nosila u svom sporom hodu alejom starih kestenova duga povorka prosvjednika, mogao pročitati: Vratite nam naše tvornice i Dajte i nama, a ne samo vama – sačekao je korijeru za Opatiju, i sad se, s glavne opatijske ceste, po ono nekoliko stuba, već penjao u hotel Admiral. *Triameron*, NZMH, Zagreb, 2002., str. 25.

²⁷ Usp. studiju Nedjeljka Fabrije *Veliki eksodus (1945 – 1956) i književnost*, u: *Eseji*, II, Profil, Zagreb, 2007., str. 393–421.

rezidencijalnoj propulziji izručena Rijeka – Rijeka egzodusnih, refugijalnih sudbina, novoga političkoga programa, novih došljaka, udarničkih petoljetki i socijalističkoga programa realizirala je tijekom 20. stoljeća neku drugu kulturu u kontekstu europskoga, američkoga i sovjetskoga kolonijalnoga tlocrta.

Jadranska trilogija nastajala je iz piščeva okvirnoga odnosa spram povijesti i historije.²⁸ Lišena je predodžbe o linearnu vremenu, lišena je vjere u moralni i spoznajni napredak. Fabio je pesimistički opredijeljen vizionar. Njegov kronotop – u cjelini – kružni ili spiralni je tijek. Repetitivni niz ljudskih pogrešaka. Čak pravac u padu, involutivni oris, *šifra zloslutnje*. Autor *Trilogije* sumnja u perfektibilnost. Pesimistički historiozof uz napomenu koju često ističe, da ne piše povijesne romane nego romane o povijesti. O krizi povijesnoga smisla. Povijest je stihijna, ljudska jedinka krhka, smisao života upitan, patnja opće mjesto bivanja.

Umjesto zaključka

Grad čine ljudi i njihovo trajanje u vremenu i prostoru. Matoš bi kazao: krajevi su ljudi, ljudi su krajevi. Književno iskustvo *riječanstva*, život koji je bio i jest i koji bi mogao biti na riječkim prostorima presložen piščevom kombinatoričkom maštom postaje paralelan grad.

Riječanstvo je, dakle, moguće i kao fikcija koja zaživjevši kroz sižejne labirinte postaje naknadna istina. Prema naknadnoj, literarnoj istini grada njeni građani dopunjavaju, retuširaju gradsku povijest. Nadopisuju monumentalnu/javnu²⁹ i malu/intimnu (pri)povijest. Fabio u romanima, isticanima kao *četiri u jednome: Vježbanje života* (1985.), *Berenikina kosa* (1989.), *Smrt Vronskoga* (1994.), *Triameron* (2002.) dograđuje historiografske izvore. Stilizira kanonizirane zgrade, datume, okolnosti, povode i svrhe. Njegova kronografska relativizacija diskretno pomiče neke uvriježene ideološko-historiografske gabarite. Obilježja vremena razotkrivaju se prostorom i obratno (Bahtin).

Autorovo historiografsko, estetsko, kulturnopovijesno i političko zanimanje za mediteransko-jadransko-kvarnersko-liburnijski, riječki kronotop opsesivno je. Rijeka je velika Fabrijeva tema – *rana u koju (ne) treba dirati...*³⁰ jer

²⁸ Ovdje preuzimamo neke formulacije i stavove iz teksta "Austrougarski milieu u Fabrijevoj trilogiji" u: *Rijeka i mađarska kultura*, Zbornik radova, Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta u Rijeci i Državni arhiv u Rijeci, Rijeka, 2003., str. 17–25.

²⁹ Fabrijevi romani *Vježbanje života* i *Berenikina kosa* za naš grad Rijeku i priobalje posebno su važni. U njima se obnavlja povijest toga prostora, *borba jedrenjaka i pare*, procvat brodogradnje, lučkoga prometa, gradnja rafinerije i željeznice. Budući naraštaji čitanjem tih stranica dopunit će sliku o svom gradu zadnjih dvjestotinjak godina uz postojeće povijesne udžbenike koji prošlost i ljudske sudbine na vjetrometini vremena bilježe drugačije od pisaca.

³⁰ Fabrijevo iskaz u povodu njegova komentara na obnovu uprizorenja *Vježbanja života*. Taj se iskaz konotira i na njegovo neugodno "riječko iskustvo" sedamdesetih i osamdesetih prošloga

je Rijeka paradigma ljudskoga vremenovanja. Filozofija došljačke perzistencije, ustrajanja u probitku bića i bivanja između *toposa amoenusa* i *horridusa*. Kao paradigma stradanja i kapitalističkoga žrvnja, opće mjesto državno-pravnoga trvenja, političko-ideoloških opresija, privredno-industrijskih padova i uspona. Piščeva pesimistička historiozofija riječkoga kronotopa jest slika svijeta uopće. U *Trilogiji* se triplicira useljenička, refugijalno-iseljenička, prognanička i smrtopisna putanja obiteljskih sudbina. Imaju i Rijeka i Sušak *svojih* pisaca, dramatičara, komediografa, crtičara, mnogo rijekopisnih stihova. Od usmeno-pučkih, apoftegmatških do romanesknih dojmovnika grada s obje strane Rječine. U hrvatskih i talijanskih pisaca. I mađarska književnost bilježi tematsko-motivsku riječku komponentu. No, Fabio je *Duologijom* zasad jedini sagesni kronograf Rijeke i Sušaka, njihova podužega vremenskoga trajanja i dvonacionalnih obiteljskih račvanja. Stoga njegovi romani o povijesti mjesta i ljudi, o povijesti Rijeke bit će stilizirana povijest budućim naraštajima, onaj paralelni grad bez kojega stvarni grad blijedi u sjećanju. Javne (službene, udžbeničke) povijesti Rijeke i Sušaka kao i osobne, predajom i književnošću naslijeđene povijesti riječanstva stilizirane su *Duologijom*. *Duologija* je uspoređena gradska povijest, kronotopografska saga.

stoljeća. Između ostaloga komentira: (...) *Moj krupan krimen, ono zbog čega sam morao napustiti Rijeku, bilo je pokretanje i uređivanje časopisa "Kamov". (...) Skupio sam stvari i kamionom otišao u Zagreb. A bio sam riječko dijete, riječki student, obiteljski čovjek...Dvije sam godine živio između Zagreba i Rijeke dok nisam uspio zamijeniti stan i riješiti stambeno pitanje. Ali nikad nisam postao Zagrepčanin. (...) U vrijeme Hrvatskoga proljeća Rijeku je morala napustiti čitava redakcija "Kamova". U Zagrebu sam počinjao ispočetka, i nisam imao nikakvih problema, jer je na snazi već bila "hrvatska šutnja": sve je bilo već kažnjeno, za ono što je svatko od nas radio ranije, ja sam svoj dug platio u Rijeci, bio sam izbačen iz stroja, postao nitko i ništa, ali sam te godine iskoristio da napišem svoje riječke romane. Napisani su u Zagrebu, ali to su riječki romani...* Cit. prema razgovoru novinarkе Svetlane Hribar i Nedjeljka Fabrija tiskanomu pod naslovom *Umjesto da ja stvaram Rijeku, Rijeka je stvorila mene*, Novi list, navodeno. Istaknula D. B. K.

SUMMARY

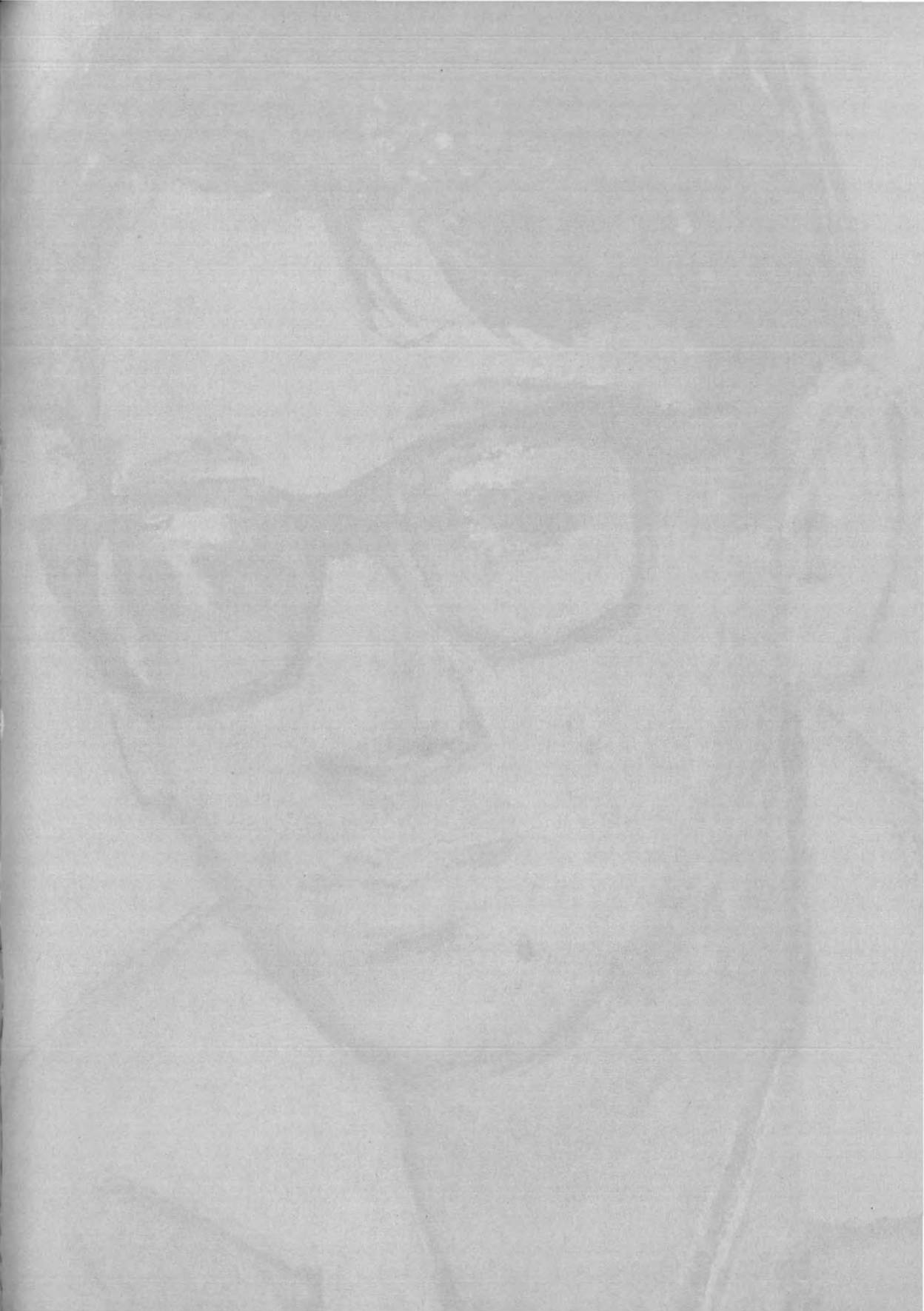
Danijela Bačić-Karković

RIJEKA CHRONOTOPE AND FABRIO

The text aims to shed light on Fabio's fields of interest, historiographic, aesthetic, historical, political and cultural interest for the Rijeka milieu. What is Rijeka for this author and what is this author for Rijeka? The public face of the growing town on the river Rječina had its mirror image in genogramic networks of pluriethnic chronographies with tragic outcomes. That is what all towns have in common. Rijeka as a melting pot in a nutshell, Kvarner-Liburnia intersection of state and legal frictions, political-ideological oppressions and economic and industrial ups and downs, inspired this author to create a lyric-poetic saga reconstruction. Through his narrative semiology Fabio has modelled intimate (internal) time and monumental (social) time as universal behaviour of human beings. No one is exempted from practising of life and death. Rijeka chronotope as written out by Fabio will serve to the young generations as a compendium and a stylised source about the state of things in distant and recent past, whether they reach for his literary-scientific historiographic essays or for his prose kaleidoscope.

Key words:

town of Rijeka, topos amoenus, Fabio's Adriatism, history of Rijeka, family histories, Nedjeljko Fabio.





Vladimir Udatny, portret Nedjeljka Fabrija

Međunarodni znanstveni kolokvij

Rijeka Fabriju

P r o g r a m

Rijeka, 16. studenoga 2007. godine

Petak, 16. studenoga 2007.

9,30 sati

Svečano otvorenje Kolokvija

Vijećnica Grada Rijeke, Korzo 16

Predsjedavajući

Csaba G. Kiss

Irvin Lukežić

Izlaganja

Krešimir Nemeč, Zagreb

Problem identiteta u Fabrijevoj *Jadranskoj trilogiji*

Julijana Matanović, Zagreb

Je li Lucijan stigao u Trst? (Riječka elegija i *Vježbanje života*)

Danijela Bačić-Karković, Rijeka

Riječki kronotop i *Fabrio*

Klaus Detlef Olof, Graz

Fabrijev roman *Vježbanje života* kao "homage" Thomasu Mannu

Zvonko Kovač, Zagreb

Interkulturalni aspekti Fabrijeve "riječke proze"

Csaba G. Kiss, Budimpešta

Vježbanje života – pitanja mađarsko-hrvatske interkulturalnosti u prijevodu romana

Rasprava

11,15 – stanka za odmor i okrjepu

11,30 – 13,00

Predsjedavajući

Boris Domagoj Biletić

Saša Lajšić

Izlaganja

Silvio Ferrari, Genova

Predgovor *Berenikinoj kosi*

Nikola Batušić, Zagreb

Fluminensia et seniensia u teatrologiji Nedjeljka Fabrija

Gábor Csordás, Pečuh

Fabrio i Mađari

Helena Sablić-Tomić, Osijek

Vodeni žig Nedjeljka Fabrija

Boris Domagoj Biletić, Rovinj

Vježbanje boljega života

Srećko Lipovčan, Zagreb

Nedjeljko *Fabrio*: fikcionalno između povijesnoga i historijskoga

Diana Grgurić, Rijeka

Glazbeni diskurz u književnosti Nedjeljka Fabrija

Rasprava

16,00 – 18,00

Vijećnica Grada Rijeke

Predsjedavajući

Ivan Bošković

Danijela Marot

Izlaganja

Branko Hećimović, Zagreb

Tematsko-dramaturške posebnosti Fabrijeva paraboličnoga mirakla
Čujete li svinje kako rođu u ljetnikovcu naših gospara?

Ivan Bošković, Split

Nacionalna povijest u pripovijetkama Nedjeljka Fabrija

Milorad Stojević, Rijeka

Tradicija, aktualnost, fantastika (Fabrijev novelističko-pripovjedni ciklus *Zaraza*)

Darko Gašparović, Rijeka

Danuncijada u novim ogledima Nedjeljka Fabrija

Danijela Marot, Rijeka

Nedjeljko *Fabrio* i pisanje vremena

Branimir Donat, Zagreb

Osvrt na kritičku recepciju Fabrijeva djela

Estela Banov, Rijeka

Ambijentalne pučke tradicije u Fabrijevoj prozi

Sanja Tadić-Šokac, Rijeka

Autoreferencijalnost u *Jadranskoj trilogiji* Nedjeljka Fabrija

Rasprava

18,30 sati

Predstavljanje *Izabranih djela* Nedjeljka Fabrija

Sudjeluju: Darko Gašparović, Velimir Visković (Izdavačka kuća *Profil International*, Zagreb) i autor Nedjeljko *Fabrio*

Organizator Kolokvija

Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta
Sveučilišta u Rijeci

Suorganizator

Grad Rijeka Odjel gradske uprave za kulturu

Organizacijski odbor Kolokvija

Vojko Obersnel, gradonačelnik grada Rijeke,
počasni predsjednik
Danijela Bačić-Karković, predsjednica
Saša Lajšić, tajnica
Darko Gašparović
Irvin Lukežić
Ivanka Persić
Ines Srdoč-Konestra
Diana Stolar

Kolokvij su omogućili



Grad Rijeka



Zaklada Sveučilišta u Rijeci



Primorsko-goranska županija



Ina d.d. Zagreb



Odsjek za kroatistiku Filozofskoga
fakulteta Sveučilišta u Rijeci

Održavanje Kolokvija i izlaženje Zbornika finansijski su potpomogli:

Grad Rijeka – Odjel gradske uprave za kulturu

Primorsko-goranska županija

INA d.d. Zagreb

Zaklada Sveučilišta u Rijeci temeljem Ugovora
(Klasa: 614-03/07-01/10, Ur. broj: 2170-57-06-07-2)



Priprema i tisak

Digital point tiskara d.o.o., Viškovo

Naklada

400 primjeraka

CIP – Katalogizacija u publikaciji
SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA RIJEKA

UDK 821.163.42.09 Fabrio, N.(082)

MEĐUNARODNI znanstveni kolokvij Rijeka Fabriju
(2007 ; Rijeka)

Rijeka Fabriju : zbornik radova s Međunarodnoga
znanstvenog kolokvija Rijeka Fabriju održanoga u Ri-
jeci 16. studenoga 2007. / <urednica Danijela Bačić-
Karković>. - Rijeka : Filozofski fakultet Sveučilišta,
2009.

Bibliografija uz većinu radova i uz tekst. - Summary.

ISBN 978-953-6104-71-0

I. Fabrio, Nedjeljko -- Interpretacije i kritike -- Zbornik
120230052

ISBN 978-953-6104-71-0
EAN 9789536104710



9 789536 104710