

Pisanje povijesti i pisanje književnosti. Dva riječka književnika

VJEKOSLAVA JURDANA

Sveučilište Jurja Dobrile, Pula, Republika Hrvatska

Unutar postmodernoga propitivanja dihotomije pisanja književnosti i pisanja povijesti, a u kontekstu traumatične povijesti Srednje Europe, u ovom se radu analiziraju književna djela dvojice pisaca – Viktora Cara Emina i Drage Gervaisa. Oni su, kao i većina srednjoeuropskih pisaca, proživjeli intruzije nepozvane povijesti u vidu okupacije njihova zavičaja i progonstva. Upravo je to i kontekstualni okvir njihova društvenoga, političkoga, ali i književnoga djelovanja. U radu se pokazuje da ti autori svojim književnim ispisima prikazuju povijesne događaje, povijesne osobe i posljedice kako bi u svojim reinterpretacijama rekonstruirali općenitu/općeprihvaćenu sliku prošlosti.

Ključne riječi: književnost, povijest, (post)modernizam, (post)kolonijalizam, Srednja Europa, Rijeka, Viktor Car Emin, Drago Gervais.

Uvod

Književnost i povijest

U aktualnom postmodern(istič)kom trenutku intenzivno se promišljaju modernistički postulati, a među njima ideja linearne i evolucijske povijesti kao i ideja “velike legitimacijske pripovijesti”. Radi se o “krizi naracija”, kako kaže Jean François Lyotard, koja označava *stanje* drukčijega poimanja svijeta i čovjeka. U tom postmodernom stanju “sve što je naslijeđeno, pa bilo i jučer, moramo dovesti u sumnju”.¹ Jedna od tako promatranih opreka jest i ona između referencije književnoga teksta na zbilju i njegova upućivanja na samoga sebe. Sada se p(r)okazuje kako se književni tekst može istodobno referirati na zbilju i ostvarivati svoju fikcionalnost. Štoviše, pristupa se i analizi historiografskoga zapisa, odnosno historiji kao pisanoj povijesti te se uočava da je pristup prošlosti posredovan dokumentima, svjedočanstvima, arhivskim materijalima iz

¹ Jean François LYOTARD, *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*, Zagreb 2005., V. I *Postmoderni protumačena djeca*, Zagreb 1990., 26.

kojih se (re)konstruiraju (pri)povijesti ili objašnjenja.² Tako se prokazuje dimenzija izvjesne fikcionalnosti historijskih zapisa i otvara put za poliperspektivnost, odnosno suživot raznolikih priča u društvenom prostoru koji se više ne poima u smislu *jedne* povijesti ili *jednog* pripovjednog teksta. Ta saznanja rezultiraju pitanjima je li historija umjetnost ili znanost i je li doista moguće bez predrasuda ustvrditi što se dogodilo u prošlosti. Štoviše, aktualizira se karakter samih povijesnih dokumenata, odnosno propituju se načini kojima historiografski diskurs pretvara iskaze kojima raspolaže u povijesne dokumente. Pritom se prokazuje da je “sadašnjost, kao i prošlost, uvijek već nepopravljivo tekstualizirana. Prošlost doista postoji, ali danas možemo ‘znati’ prošlost jedino putem njezinih tekstova i tu je njezina veza s književnošću.”³

Dakle, i književnost i historija svojevrstne su interpretacije onoga što se dogodilo. Tako američki teoretičar i povjesničar Hayden White upućuje na jezično-komunikacijski aspekt historijske spoznaje, odnosno promatra povijest kao diskurs. White ističe da povijesni tekstovi imaju “dubok strukturalni sadržaj koji je općenito poetski i specifično lingvistički po svojoj prirodi, a koji služi kao predkritički shvaćena paradigma onog što bi specifično historijsko tumačenje trebalo biti”⁴ Štoviše, kaže White, “(...) povjesničar izvodi bitno poetičan čin, u kojem on unaprijed zamišlja povijesno polje i određuje kao domenu u kojoj će donijeti određene teorije kojima će objasniti ‘što se doista dogodilo’”⁵

U toj radikalnoj pluralizaciji i prepoznavanju subivanja više različitih modela i objašnjenja⁶ umjetnost (književnost) zauzima kompleksne pozicije prema okolnostima u kojima nastaje i koje (dijelom) na specifičan način iskazuje. Književnost se više ne promatra kroz prizmu opreke fikcije i stvarnosti, a u tom svojevrstnom kopernikanskom obratu, u kojem se prokazuju i drugi oblici pisanja kao jednako figurativni i višeznačni, tvrdi se da književna djela u

² Valja ovdje podsjetiti na značenje termina povijest i historija. Povijest označava stvarnu prošlost – *res gestae*, tj. prošlu stvarnost, predmet istraživanja historičara. Historija u smislu *historia rerum gestarum* (izvještaj o prošlim događajima) znači svako bavljenje prošlošću. Usp. Mirjana GROSS, *Historijska znanost, razvoj, oblik, smjerovi*, Zagreb 1980., 21.-23. Historiji kao spoznaji pripada i pojam historiografija, tj. pismeno izlaganje rezultata istraživanja, odnosno skup historijskih djela; M. GROSS, *Suvremena historiografija, korijeni, postignuća, traganja*, Zagreb 2001., 18.

³ Catherine BELSEY, “Književnost, povijest, politika”, zbornik *Književnost, povijest, politika*, (prir. Zlatko Kramarić), Osijek 1998., 29.-47. (46.).

⁴ Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth - Century Europe*, 1973., “Preface”, IX.-XI. Hrvatski prijevod u Nada KISIĆ KOLANOVIĆ, “Historiografija i postmoderna teorija pripovijedanja: Hayden White i Dominic La Capra”, *Časopis za suvremenu povijest*, br. 1, 2003., 217.-233. (219.).

⁵ *Isto*.

⁶ A temelji tih procesa nalaze se u postavkama Nietzscheove filozofije. Ondje se najavljuju radikalne okolnosti u kojima se istina reflektira u svjetlu s ne-istinom: “Svijet koji nas se nešto tiče, patvoren je, tj. nije činjenično stanje nego neki ispjev i zaobljenje nad mršavim brojem promatraja; on je u ‘tijeku’, kao nešto što biva, kao patvorenost koja se uvijek iznova odgađa, koja se nikada ne približuje istini: jer istine nema.” Friedrich NIETZSCHE, *Volja za moć. Pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, Zagreb 1988., 298.

određenom smislu manje obmanjuju nego drugi oblici diskursa, jer implicitno priznaju svoj retorički status. No, to ne znači da bilo koji diskurs, uključujući i književnost, može imati privilegirani status. S druge strane mogućnost doznavanja istine o prošlosti ne treba ni ukidati zato što tu istinu u njezinoj izvornosti nitko nema pravo prisvajati.⁷ U tim okolnostima historiografija i književnost ne odnose se više jedna prema drugoj kao samorazumljivi homogenizirani 'entiteti', nego se svaka unutar sebe heterogenizira. Njihova međusobna (negdašnja) razlika sada rascjepljuje samu njihovu unutrašnjost, pa im se nadležnosti ne mogu više tako jasno odvojiti. Ta činjenica da se historiografija očituje kao ujedno presupozicijski (fikcionalni) diskurs, a književnost kao ujedno propozicijski (znanstveni) diskurs artikulira se u (i) u dvoznačnome pojmu historiografske fikcije.⁸ Naime, propitivanje ambivalencije fiktivnoga i faktičnoga ne znači i brisanje granice među njima, nego je, kako ističe Linda Hutcheon, "svojevremeno postmodernom stajalištu da sučeljuje paradokse fiktivnog/povijesnog prikazivanja, posebnog i općeg, prošlosti/sadašnjosti. I samo je to sučeljavanje proturječno jer odbija iskupiti ili razriješiti jednu od strana dihotomije, a više je nego voljno koristiti obje."⁹ Tako se otvara (nova) perspektiva temeljena na otvorenosti, višestrukosti, privremenosti, posredovanju, preoblikovanju, suprotstavljajući se monološkom svrstavanju, isključivanju i razdvajanju. Tako nastalo kontingentno kulturalno polje stvara se u okrilju novoga historizma, čiji vodeći predstavnik Stephen Grenblatt ističe: "Poredak stvari nikad naprosto nije zadan. (...) Sve može biti drukčije no što jest; sve je moglo biti drukčije no što je bilo."¹⁰ Riječju, povijesni je svijet prizorište dijaloga među snagama koje se bore za pravo na njegovo označivanje. Nijednoj od njih ne smijemo dati potpuno povjerenje jer svaka samo privremeno ovladava poprištem. No, s praktične strane, uvijek je "potrebna" nekakva istina – ali se ona ne poima kao neupitna zbilja.¹¹ U tim okolnostima novi se historizam, odupirući se historicističkim uopćavanjima, predstavlja kao vrsta tekstnog induktivizma koji se izravno bavi vrelima umjesto predzadanim totalitetima kao što su "svjetonazor" ili "ideologija". Sada se p(r)okazuje da su historicistička uopćavanja, stvarana na podlozi "ideologija", sudionici svakovrsne (političke, klasne, rasne, spolno/rodne, kolonijalne) represije i dominacije, a njihova mo-

⁷ Vladimir BITI, *Strano tijelo pripovijesti. Etičko-politička granica identiteta*, Zagreb 2000., 16.

⁸ *Isto*, 32.-33. Ambivalentnost pojma historiografska fikcija promatra se (i) kroz prožimanje s drugim problematiziranim binarnim oprekama kao što su diskursne – nediskursne prakse (M. Foucault), *discours – figure* (J. F. Lyotard), vrijeme – prostor (J. Derrida), *histoire – discours* u poststrukturalističkoj teoriji pripovijedanja, muško – žensko u suvremenoj feminističkoj teoriji.

⁹ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London – New York 1988., 106. Ovdje prema V. BITI, *n. dj.*, 33. Linda Hutcheon je žanrovskom kovanicom historiografska metafikcija označila varijantu postmodernističke proze koja kroz naraciju o povijesti radikalno preispituje vlastitu poziciju i obratno. Time se pregovoreva i ona dihotomija koja pozicionira razliku između historiografije i književnosti, s time da je prva skriveni, a druga razotkriveni pripovjedni žanr.

¹⁰ Stephen GRENBLATT, *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*, New York – London 1990., 166. Ovdje prema V. BITI, *n. dj.*, 100.

¹¹ V. BITI, *n. dj.*, 113.

nološka fiksacija smisla teksta iz jedne – dominantne perspektive temelji se na (pozitivističkom) uvjerenju da je tekst odraz političke povijesti velikih događaja i osoba. Nasuprot takvim poimanjima utemeljenima na modelu refleksije, novi historizam ističe model retrorefleksije – odraza koji se istodobno odražava natrag na društvo, povijest ili kontekst, pri čemu je retrorefleksija u prvom redu pokušaj prevladavanja – ne jednostavno obrtanja – binarizama kao što su odnos umjetnost – društvo, znak – referent, diskurs – zbilja, književnost i povijest, tekst i kontekst. Za razliku od bilo koje vrste pristupa koji prioritet daje jednom od elemenata tih dihotomija, novi historisti smatraju da je posrijedi reverzibilni i kružni proces pri čemu se naglašava utjecaj simboličko-reprezentacijske domene na oblikovanje “zbilje”. Naglasak je upravo na relacijskoj naravi – međuovisnosti i uzajamnom utjecaju – zbilje i diskurzivne reprezentacije zbilje.¹² U tom otklanjanju svake monološke fiksacije novi historizam, pojavivši se osamdesetih godina XX. stoljeća u Velikoj Britaniji i SAD-u, određuje se kao terminološko sjedište debata, a ne (jedinstvena/i) paradigma ili program. U tim debatama naglasak je na povijesti u književnim tekstovima, ali i u čitavoj kulturi koja se poima kao tekst sastavljen od pojedinačnih konkretnih tekstova koji međusobno cirkuliraju. Temelji takvim promišljanjima nalaze se u poststrukturalizmu i dekonstrukciji. Naime, novi historizam polazi od premisa dekonstrukcije (Jacques Derrida) kako je neposrednost zapravo već izvedena i sve počinje posrednikom. Uz to se slijede i analize funkcija tog ovjerovljivanja značenja (Michel Foucault), odnosno proizvodnje određenih koncepata koji se hoće prikazati kao samorazumljivi, ali su itekako problematični i povijesni, kontingentni koncepti u koje su uključeni i elementi moći. Stoga je, kako bi se pokazale kontingentnost i relativna priroda svake istine, nužno uspoređivanjem i zamjenjivanjem uključiti sve interpretacijske mogućnosti. Kao takav, novi se historizam lako kombinira s drugim pristupima: feminizmom, rodним studijima, postkolonijalnom kritikom, kulturalnim studijima, semiotikom ili pak filozofijom, poviješću, književnom teorijom/kritikom, antropologijom, teatrologijom. Pritom se osobita pozornost pridaje proučavanju recipročnih utjecaja simboličkog i stvarnog, riječi i stvari.

No, vrijeme se može predstaviti samo ako su mu pripisane neke odlike prostora. Poricanje značaja prostornosti u korist temporalnosti dovodi do konstruiranja neuravnotežene teorije identiteta, čime se pojedinac “vraća” modelu linearnog razvoja kao “prirodnome”. Pritom se zakrivaju vektori moći unutar kojih je pojedinac upleten. S tim u svezi postavlja se pitanje i o prostoru analize, odnosno propituje se je li riječ o mišljenju u koordinatama prostora

¹² David ŠPORDER, *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*, Zagreb 2005., 66., 67. “Novu socijalno-političku orijentaciju koja se upravo javlja u proučavanju književnosti, odlikuje antirefleksionistički način gledanja na djela kulture, pomak naglaska s estetske analize verbalnih artefakata na ideološku analizu diskurzivnih *praksi* i razumijevanja značenja kao situacijski i provizorno konstruiranoga. Ta je orijentacija u potpunosti zaokupljena pisanjem, čitanjem i podučavanjem kao modusima *djelovanja*.” Louis MONTROSE, “New Historicisms”, *Redrawing the Boundaries*, (ur. Stephen Grenblatt, Giles Gunn), New York 1992., 395. Ovdje prema D. ŠPORDER, *n. dj.*, 69.

ili koordinatama vremena te gdje su granice. Propitivanja vremena i povijesti, kontekstualiziranih zemljopisnom i prostornom imaginacijom, javljaju se na interdisciplinarnom susretištu kulturalnih teorija usmjerenih na povijest i postkolonijalnih teorija. I prostor je tako, a ne samo vrijeme, *ono što se stvara*, predmet imaginacije te je poprištem složenog odnosa bitnih dijelova ljudske egzistencije: jezika, povijesti i okoliša – riječju, diskurs u procesu.

Takva rekonceptualizacija vremena i prostora osobito je došla do izražaja pri promatranju neprecizno definiranih geopolitičkih entiteta, kakav je, primjerice, Srednja Europa. Radi se o dehijerarhiziranome prostoru koji nema strogo određene geografske/historiografske odrednice, otkrivajući izrazito fluidan, teško odrediv značaj. U toj svojoj neodređenosti koja uključuje mnoštvo različitih nacija, kultura, manjinskih kolorita, liminalnih susrećišta, srednjoeuropski prostor biva podložan različitim adopcijama, koje ga u obliku vanjskih intervencija, ovisno o trenutnim društvenim, povijesnim i političkim konstelacijama, zahvaćaju. U takvu se tijeku javlja konstanta u obliku kolonijalne zbilje, koja otvara poziciju Srednje Europe kao kolonije. Ta odrednica polazi od teorijskih premisâ da prostor kolonizacijâ nije isključivo vezan za tzv. Treći svijet koji je i sâm kao naziv arbitraran, odnosno hegemonijska konstrukcija. Stoga ni postkolonijalna kritika i njezine perspektive nisu isključivo rezervirane za taj i takav prostor, čime se otvara mogućnost prepoznavanja kolonijalnih dominacija i u onim dijelovima svijeta u kojima nisu do sada fokusirane. S druge strane ne zanemaruju se specifični mehanizmi kolonizacije koji su različiti odnosu na kolonizacije neeuropskih zemalja. Radi se o posezanjima različitih dominantnih kultura koje odnos prema prostorima Srednje Europe temelje na zamišljenim vlastitim historijskim obvezama, unutar kojih se regija poima kao objekt kojim se vlada. Takve okolnosti ukazuju na postojanje *povijesne (post)kolonijalnosti posebna, srednjoeuropskoga tipa*, koja se očitovala u iskustvu nebrojenih povijesnih i političkih intruzija koje, paradoksalno, čine (jed/i/nu) konstantu u definiranju što je to Srednja Europa.¹³ U tom kontekstu važni su (i) oni koji su bili objektima takvih kolonijalnih dinamika, koji, kako kaže Milan Kundera, predstavljaju “krivu” sliku te povijesti: naime, sâm Srednjoeuroljani. Njihova pozicija svjedoka povijesti izvor je njihove kulture, njihove mudrosti, onog “neozbiljnog duha” što se ruga veličini i slavi.¹⁴ I njihove nacionalne književnosti govore o kolonijalnim uvjetima života izazvanih trajnom nazočnošću različitih gospodara. Riječ je o iskustvima

¹³ O tome opširno govori Nikola PETKOVIĆ, *Srednja Europa – zbilja – mit – utopija: postmodernizam, postkolonijalizam i odsutnost autentičnosti*, Rijeka 2003. On ističe kako se postkolonijalni model Srednje Europe ne temelji na oblicima centrifugalne kolonizacije. Naime, tradicionalne kolonijalne dinamike, primjerice Britanaca i Francuza, koje se kreću od centra prema periferiji, jesu centrifugalne kolonizacije. U Srednjoj Europi, pojašnjava autor, na djelu je tzv. centripetalni model kolonizacije koji su uveli Habsburgovci. Pravac te kolonizacije usmjeren je k središtu moći (Beču). Drugim riječima, eksplicira Petković, taj pravac nije usmjeren od centra prema periferiji, nego do periferije prema centru. No, u oba tipa kolonizacije radi se o marginalizaciji koloniziranih subjekata.

¹⁴ Milan KUNDERA, “Tragedija Srednje Europe”, *Gordogan*, 7, br. 17-18, 1985., 289.-305. (299.).

književnika-povjesničara koji su i sami svjedoci i/ili žrtve naglih i uglavnom nepredvidljivih regionalnih promjena. Bitan topos takostvorenih svjetova, kao područja susretništa povijesti i pamćenja, zbilje i fikcije, neuralgična su čvorišta u vidu neželjenih, iznenadnih i nepozvanih intruzija nametnute povijesti, pri čemu su zahvaćene i privatne/intimne sfere pojedni(a)ca.¹⁵ Stoga je u središtu njihovih autorskih iskaza problematiziranje povijesti i/ili "istine", pri čemu se dihotomija historija/književnost pregorijeva.

Naime, riječ je o individualnim književno-historijskim imaginacijama koje uključuju i usredištuju upravo one pojedinosti koje historijski zapisi u svojoj "objektivnosti" marginaliziraju ili uopće ne uključuju u vlastiti diskurs. Pisci srednjoeuropske regije, primjerice, Franz Kafka, Italo Svevo, Robert Musil, Miroslav Krleža, Czeslaw Milosz, Nedjeljko Fabrio, Claudio Magris i drugi, stvaraju imaginarne svjetove koji se više ne temelje na strogim razlikama između konotativa i denotativa kao temelja razlikovanja poezije i historiografije. U takostvorenim prostorima "proizvoljne" istine značenje se ne stvara na granici, nego na susretništu pojma pjesnik i povjesničar. Srednjoeuropski pisci/povjesničari, smještajući svoje iskaze u imaginarne prostore koji "zahtijevaju" da se dihotomije fikcija – zbilja, jezik – svijet, riječ – stvar prestanu tretirati kao dihotomije, stvaraju specifični idejno-diskurzivni prostor estetičke reprezentacije koji se nadaje kao svojevrsni diskontinuitet naspram uvriježenim (zapadnocentričnim) poimanjima o linearnom tijeku stilskih i povijesnih razdoblja.¹⁶ U tom diskontinuitetu i modernizam i postmodernizam razvijaju se paralelno, pa se dometi srednjoeuropskog postmodernizma svojim širim dimenzijama razlikuju od onih koji su "samo" reakcija na visokokulturalne postulate modernizma.¹⁷

¹⁵ U to smislu György Konrád ističe: "Na nas se uvijek stropoštala neka vlast. (...) S nama su trgovali, o nama se sporazumijevali, nas su komadali, prodavali, bivali smo predmetom regulacionih planova i mirovnih konferencija. (...) Nas su uvijek okupirali, naše svojstvo istinski nezavisne države slika je iz zlatnog doba koja se gubi u prošlosti. Vrlo rijetko zaplamtjela bi naša sloboda i pokazali bismo svoje lice svijetu, koji je bacao prema nama prilično nepažljiv pogled. A zatim su opet pred našim vratima tapkali tuđinski vojnici. Čak, i kad nismo bili okupirani, morali smo se ravnati prema drugoj, većoj sili." György KONRÁD, "Dobro je putovati", *Gordogan*, 7/1985., br. 17-18, 273.-288. (277.).

¹⁶ Aleksandar Flaker u svojem poznatom teorijskom modelu razvoja stilskih formacija za- paža kako "suodnos nadnacionalnih stilskih formacija i pojedinačnih nacionalnih književnosti iskazuje posebnu problematiku kada se uputimo u proučavanje književnosti koje su se razvijale, ako prihvatimo Krležinu oznaku, istočno od linije Gdańsk-Trst". Flaker, uočivši aporiju oko naziva/određenja regije i pojašnjavajući kako je zapravo riječ o kompleksu srednje i istočne Europe, a ne istočnoeuropskoj zoni, ističe kako književnosti toga prostora tvore posebno književnopovijesno jedinstvo, uvjetovano svojim uglavnom srodnim povijesnim razlozima, primjerice provalom Tatara i Turaka, kao i dugotrajnom dominacijom jezičnih kultura kojima je "usporen ili prekinut razvitak nacionalnih kultura kakav poznajemo iz kulturnopovijesnih modela što su ih stvorile vodeće književnosti zapadne Evrope". Aleksandar FLAKER, *Stilske formacije*, Zagreb 1986., 61.

¹⁷ N. PETKOVIĆ, *n. dj.*, 24.-25.; ističe da je do 1990. reprezentativan diskurs srednjoeuropske književnosti kolonijalan, a njezini odjeci su odjeci književnosti otpora. Od 1990. neokolonijalna paradigma srednjoeuropske književnosti evoluira i njezin izraz poprima oblik postkolonijalnog diskursa. Druga je stvar, kako ističe V. Biti, da smo "mi u Hrvatskoj očevidno neskloni obilježja-

U svim do sada navedenim segmentima srednjoeuropska književnost otkriva se kao specifično antiesencijalistička i postmoderna.¹⁸ Riječ je o polifonim artikulacijama imaginarnih prostora – susretništa fikcije i zbilje (književnosti i povijesti) zasnovanih na osobnim iskustvima – koji ukazuju na nužnost (re)konstruiranja složene povijesti regije, no izvan svakog esencijalizma pa tako i esencijaliziranja same regije. Unutar hrvatske književnosti izdvajamo/prepoznajemo ovdje dva primjera takvih književno-historijskih imaginacija. Oba su vezana za grad Rijeku. Radi se o romanu Viktora Cara Emina *Danuncijada* i tragikomediji Drage Gervaisa *Karolina Riječka*.

Dva riječka književnika

Rijeka je grad koji se u geopolitičkome smislu nalazi na točki susretništa srednjoeuropske i mediteranske kulture, a kao luka razvila se za vrijeme Habsburške Monarhije. No, povijest toga grada pisali su i mnogi drugi koji su ovdje dolazili, ostavljajući svoje tragove kojima su gradili njegovu složenu identitetnu sliku. Od ilirskih Liburna koje su pokorili Rimljani, preko Franaka, Mlečana, Turaka, Austrijanaca, Mađara, do Francuza, Engleza, Amerikanaca, Talijana... U tome nizu grad je kroz povijest mijenjao imena: Rijeka, Reka, Rika, Flumen Sancti Viti, Sand Veyt am Flaumb, terra Fluminis, Sankt Veit am Fluß, Fiume... a sve je to stvorilo specifičnu multinacionalnu i multikulturalnu matricu koja je rezultirala svojevrsnom tolerancijom i suživotom, ali i prevrtljivošću – “šetebandjerizmom”.

vanju stanja našega društva postkolonijalnim. Ponašamo se kao da je kolonijalnost bila i ostala pridržana samo ‘oboženom’, ‘neciviliziranom’, ‘rubnome’ dijelu svijeta – tzv. nesvrstanoj sirotinji koje nam je ionako već puna kapa – a ne matici bogate europske kulture za koju se danomice upinjemo dokazati da joj pripadamo.” Ističući složenost političkih aspekata problema, Vladimir Biti smatra nedvojbenu činjenicom “da se Hrvatska kao samostalna država iznjedrila iz jedne kolonijalne cjeline sa svim posljedičnim rizicima od svojevrsne reprodukcije njezinog dominantnog mentaliteta”. Autor nadalje naglašava da je već to dostatno za proglašavanje hrvatskoga postkolonijalnog stanja. “Poruka koju smo neprestance slušali od bivših vladara – ‘Mi smo stvorili ovu zemlju i ako mi odemo, ona će se vratiti u Srednji vijek!’ – i danas je naime na permanentnome dnevnom redu. A upravo to je ‘utemeljujući mit’ koji po Fanonu, kolon stalnim variranjem utvuljuje sjeditelju i koji mu svojom reprodukcijom učinkovito osigurava vlast.” V. BITI, “Teorija i postkolonijalno stanje”, *Prošla sadašnjost: znakovi povijesti u Hrvatskoj*, (prir. Nenad Ivić, Vladimir Biti), Zagreb 2003., 446.-483. (472.).

¹⁸ Ihab Hassan pojašnjava da ono što nazivamo literarnim periodom često u stvari i nije period jer definiranje tog pojma ne mora biti samo kronološko, nego i tipološko. Time se u sustavu linearnog kretanja perioda zapravo mogu otkriti bilo kontinuiteti, bilo diskontinuiteti. Definiranje tipološki, model postmodernizma otkriva se kao posebna tipologija imaginacije unutar koje je moguće “otkrivati” afinitete različitih autora i različite artikulacije. Tako kao “preteče” postmodernizma možemo prepoznati Sternea, Sadea, Blakea, Lautrémonta, Rimabuda, Jarryja, Hofmannstahla, Steinea, Joycea, Paunda, Duchampa, Artauda, Russela ili Kafku. Hassan zaključuje da izvan takva promišljanja, termin postmodernizam nije samo sirov u svojoj zamisli, nego je i nametljiv. Točnije, denotira vremensku linearnost i konotira zakašnjenje, što bi malo postmodernista dopustilo. Konačno, zaključuje Hassan, i samo ponavljanje ideje linearne periodičnosti, postmoderna misao nastoji prevladati. Ihab HASSAN, “Kultura, indeterminacija i imanencija”, *Republika*, br. 10-12, 1985., 26.-54. (37.).

Kako su tu i takvu povijest (re)interpretirali (riječki) književnici? Najprije treba reći da se književnoumjetnička produkcija prikazâ te složene međugre povijesti i prostora do danas odvija¹⁹, a ovdje analiziramo dva spomenuta – antologijska primjera koja su nastala sredinom dvadesetoga stoljeća.

Viktor Car Emin i njegova *Danuncijada*

Unutar postmodernističkog horizonta u kojem se, između ostaloga, propituje, kao što smo u uvodnome dijelu eksplicirali, i odnos pisanja povijesti i pisanja književnosti, raspravlja se i o pojedinim književnim oblicima, posebice o romanu. Naime, različite koncepcije povijesti, tj. filozofije povijesti dotični žanr itekako implicira ili se pak na njima temelji. Upravo unutar novoga historizma propituje se novohistorička, odnosno postmoderna narav romana u svjetlu ne više isključivanja dviju jezičnih praksi, naime pisanja povijesti i pisanja književnosti, nego njihovu uključivanju. Jasno, u fokusu su osobito povijesni romani. Preciznije rečeno, novopovijesni romani koji p(r)okazuju odmak od modernističkoga poimanja povijesti k postmodernističkome. No, valja se (ponovno) vratiti Nietzscheu. U okviru propitivanja modernističke paradigme Nietzscheova tipologija povijesne konceptualizacije ukazuje na tri poimanja povijesti: monumentalističko (kao idealističko kojim se na povijest gleda kao na veliku događajnost i velike osobnosti koji su uzor u nacionalnome i političkome smislu), antikvarno (kao neselektivno, relativističko/neautoritativno u odabiru vrijednosti pa time gotovo da anticipira postmodernu) i treće, kritičko poimanje koje služi životu, sadašnjosti i budućnosti.²⁰ U dijakroniji hrvatske romaneskne prakse moguće je naći artikuliranje pojedinih dijelova triju spomenutih koncepcija (riječ je o vremenu od romana Augusta Šenoae do najnovijih – Nedjeljka Fabrija), no zanima nas upravo novopovijesni roman.

Termin hrvatski postmodernistički novopovijesni roman, ističe Cvjetko Milanja, primjereniji je i precizniji od pojma novohistorički (prema novi historizam, *new historicism*), jer romaneskna svijest hrvatskoga novopovijesnog romana nije u svoj književni um ugradila spoznajnoteorijsko osvješćenje novoga historizma, pa ga u skladu s tim nije ni koristila u tekstu romana. No, to

¹⁹ Radi se o književn(ičk)oj artikulaciji riječkoga *kronotopa* (pojam kronotopa uvodi M. Bahtin, a vodeće načelo toga pojma jest vrijeme). Naime, prošlost je ona dimenzija vremena koja trajno zaokuplja riječke književnike. Na ovome mjestu nije moguće eksplicirati na što sve upućuju pripovjedni činovi književnika kad se odlučuju za Rijeku kao sižejnu kotu, no moguće je pratiti stalnu komponentu nadopunjavanja monumentalne/javne (pri)povijesti onom malom/intimnom. Pritom se obilježja vremena razotkrivaju prostorom i obratno (Bahtin). U suvremenom trenutku novopovijesni romani Nedjeljka Fabrija iskazuju navedene odrednice. To su *Vježbanje života* i *Berenikina kosa*. U njima se obnavlja povijest riječkoga prostora u zadnjih dvjestotinjak godina tako što, prikazujući ljudske sudbine na vjetrometini vremena, povijest biva bilježena drugačije nego u povijesnim udžbenicima. Usp. Danijela BAČIĆ-KARKOVIĆ, "Riječki kronotop i Fabio", *Rijeka Fabriju. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga kolokvija Rijeka Fabriju održanoga u Rijeci 16. studenoga 2007.*, (ur. Danijela Bačić-Karković), Rijeka 2009., 198.-211. (209.).

²⁰ F. NIETZSCHE, *O koristi i štetnosti historije za život*, Zagreb 2004.

ne znači da nije reagirala na postmoderne izazove te da ih nije artikulirala na svoj specifičan način.²¹

U tom kontekstu valja uočiti da unutar hrvatske romaneskne tradicije možemo lučiti dva modela poimanja povijesti: teleološki s evolucionističko-pozitivističkom idejom progresa – riječju, modernistička koncepcija (Kantova i Hegelova tradicija). Takav koncept u općem književnom kontekstu reprezentira devetnaestostoljetni povijesni roman u tradiciji Waltera Scotta. U hrvatskoj književnosti taj se model očituje u tzv. Šenoin(sk)om tipu povijesnoga romana, koji utjelovljuje teleološki i monumentalistički pristup bez relativiz(a)ma i ironije. Druga je neteleološka koncepcija povijesti koja iskazuje tezu o množini povijesnih alternativa, što znači da se *nije moralo* baš tako dogoditi.²²

Većina novi(ji)h hrvatskih povijesnih romana, odnosno romana o povijesti, biva objavljena u razdoblju od druge polovice osamdesetih godina prošloga stoljeća do danas, zapravo kronološki uokvirujući ratno iskustvo.²³ Naime, traumatično sjećanje na življeno iskustvo jest instancija koja je omogućila legitimaciju određenog čitanja ili pisanja povijesti, a zajednica obilježena takvim sjećanjem biva odvojena od ostalih kao drugačija i druga.²⁴ Takve konstelacije povezujemo sa specifičnostima pisanja povijesti kao književnosti unutar srednjoeuropskoga konteksta (što smo naznačili u prvome dijelu rada).

U tako naznačenom kontekstu hrvatskoga romanopisanja promatramo i roman Viktora Cara Emina *Danuncijada* koji je objavljen 1946.

Viktor Car Emin rođen je 1870. u Kraju kod Lovrana, a umro je u Opatiji 1963. godine. Tijekom njegova života povijest u vidu novih nametnutih gospodara uzrokuje mnoge promjene njegova mjesta boravka. Uz književni rad (napisao je niz romana, pripovijedaka i nekoliko drama) snažno se angažirao i za slobodu i opstojnost hrvatskoga naroda u Istri i Hrvatskome primorju.²⁵ Carevo djelo moguće je i potrebno sagleda(va)ti (i) kroz prizmu (post)kolonijalne teorije jer je ono umjetnička i ljudska reakcija na imperijalne prakse su-

²¹ Cvjetko MILANJA, *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zagreb 1996., 100.

²² *Isto*, 105.

²³ Uz već spomenute romane, Nedjeljko Fabrio objavljuje 1994. *Smrt Vronskoga*, Pavao Pavličić 1990. *Koraljna vrata* i 1993. *Nevidljivo pismo*, a Ivan Aralica svoju trilogiju *Put bez sna*, *Duše robova*, *Graditelj svratišta* u prvoj polovici osamdesetih.

²⁴ Usp. Tatjana JUKIĆ, "Priče iz davnine: hrvatska historiografska metafikcija", *Prošla sadašnjost: znakovi povijesti u Hrvatskoj*, (prir. Nenad Ivić, Vladimir Biti), Zagreb 2003., 128.-157. (134.). Autorica ističe kako je novi hrvatski povijesni roman prepoznat (i) kao specifična, hrvatska varijanta historiografske metafikcije te je (i) kao takav postao predmetom književnoznanstvenoga istraživanja. Tako Julijana Matanović ističe kako korijene današnjem hrvatskome novopovijesnom romanu ili romanu o povijesti treba tražiti u romanu *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva (1880.-1931.) koji je autor napisao 1927. Julijana MATANOVIĆ, "Hrvatski novopovijesni roman", *Republika*, LI., 9-10, 1995., 98.-114. (101.).

²⁵ U tom kontekstu Car je pisao i publicistička djela, uglavnom vezana uz povijest prostora u kojem živi i stvara. To su: *Matko Mandić: osvrt na njegov život i rad*, Samobor 1938.; *Moje uspomene na "Družbu sv. Ćirila i Metoda za Istru"*, ur. Josip Demarin, Tone Peruško, Zagreb 1953.; *Udesni dani: dnevnik, članci i feljtoni*, Zagreb 1951.

sjedne Italije. Istodobno je ono pokušaj prikaza osobina koje domaću kulturu čine posebnom.²⁶ Eminov literarni rad postao je poprištem njegova socijalnog angažmana, u čemu prepoznajemo uvjerenje kako je književnost u društvenoj situaciji koloniziranosti moćno sredstvo širenja protuimperijalnih ideja. Stoga Carevo stvaralaštvo možemo kontekstualizirati Fanonovom trećom fazom književnosti koloniziranih time što promovira emancipaciju od dominantnih utjecaja strane kulture i aktivni angažman u borbi za nacionalno oslobođenje.²⁷ Car uvijek govori o prošlosti aludirajući na sadašnjost i zahtijevajući promjenu, čime se također otkriva (post)kolonijalni karakter njegova djela, kako ga opisuje Fanon.²⁸ Ovdje treba naglasiti specifičnosti postkolonijalne dimenzije književnosti u Hrvatskoj. Prije svega ta dimenzija nije obuhvaćena potpunom determiniranošću hegemonijskim utjecajima imperijalističkih kultura, nego iskazuje ponajprije *suočenost* s njihovim postojanjem. Naime, u hrvatskoj književnosti uvijek je postojala svijest o dvojstvu hegemonijskog i marginaliziranog, iz čega se artikulira specifičan odnos spram povijesti. Te dvojakost smješta diskurs hrvatske književnosti u rubno područje postkolonijalizma, budući da sebe ne definira prema dominantnom Drugom, nego sa svijesću o marginalnom položaju koji problematizira i propituje. Građeci svoju opozicijsku djelatnost i formulirajući vlastiti diskurs različitosti, ona nije (p) ostala tek odraz hegemonijskih projekcija.²⁹ Stoga je riječ o slojevitu sustavu koji u kontekstu kolonijalne i postkolonijalne perspektive zahtijeva prilagodljiviji pristup. Onaj srednjoeuropski.

²⁶ Postkolonijalizam kao sintagma primjenjiv je na sve kulture koje su tijekom svoje povijesti bile obilježene imperijalističkim utjecajem drugih nacija i njihovih kultura. U Carevu mikro-prostoru – širem liburnijskom kontekstu koji je i pogranični/liminalni – nametanje stranih jezika, strane političke uprave i iskorištavanje domaćih resursa itekako je intenzivno.

²⁷ Danijela MAROT, *Identitet granice: čitanje hrvatske pogranične književnosti iz perspektive postkolonijalne teorije*, doktorska disertacija, Rijeka 2006., 109. Prema Frantzu Fanonu tri su faze književnosti koloniziranih: 1. asimiliranost kulturom kolonizatora, 2. svijest koloniziranih književnika o posebnosti njihove kulture i tradicije u odnosu spram nametnutoga kanona – manifestira se kroz sjećanja na djetinjstvo, ali sve na temelju kanona i 3. borbena faza – u kojoj se kolonizirani pisac poistovjećuje sa svojim narodom i nastoji doprinostiti buđenju nacionalne svijesti pa prevladava borbena, revolucionarna nacionalna literatura. Frantz FANON, *The Wretched of the Earth*, New York 2004., 158.-159.

²⁸ Uz navedeno dodajemo i sljedeće: Viktor Car je 1887. (kao đak trojezične preparandije u Kopru) ljetne praznike proveo kod roditelja u Port Saidu, gdje mu je otac bio službenik u Društvu Sueskoga kanala. O tome je, na poticaj svoga profesora Frana Frankovića, napisao i objavio putopis "Put u Egipat" (objavljen u časopisu *Naša sloga* 1889.). Ondje piše i ovo: "Imao sam više puta priliku vidjeti engleskih, talijanskih i njemačkih ratnih brodica, od kojih su prvi polazili u Indiju, drugi u Abisiniju, a posljednji, ako se na varam, u Zanzibar, ne da među onimi narodi siju vjeru i prosvjetu, već da ih silom oružja podjarame i unište, da im otmu sve, dom i slobodu. A najposlije i život, samo da mogu zadovoljiti onoj strasti, koja ih tjera ta tuđom imovinom. To je čovjekoljublje, to su ti tobožnji liberalni principi, koje ispovijedaju najprosvjetljeniji narodi, koji idu samo za tim da ljudstvo 'usreće'. Oni nastoje okoristiti se neznanjem, neslogom i divljaštvom onih naroda, proti kojim su digli svoje oružje. Ali što vidimo? Oni narodi ne mare za one koji dolaze k njima u ime slobode i napretka, noseć im uistinu ropstvo. Kroz vjekove opirali su se i opirat će se ti nevoljnici, te žrtve tuđe strasti i pohlepe, da opirat će se uvijek proti silnikom svojim, tiraninom, i osvajačem." Viktor CAR EMIN, *Djela I.*, (ur. Ante Rojnić), Zagreb 1956., 9.

²⁹ D. MAROT, *n. dj.*, 118.

I Viktor Car Emin, baš kao i većina srednjoeuropskih pisaca, doživljava intruzije nepozvane povijesti u vidu kolonizacija nepozvanih gospodara. Tako se tijekom Drugoga svjetskog rata, već u zrelim godinama, sa suprugom Emom našao (ponovno) u progonstvu – na Sušaku. Upravo tih godina, točnije 1940., započinje pisati svoj najbolji roman i ujedno jedan od najboljih romana u hrvatskoj književnosti – *Danuncijadu*.³⁰

U tom romanu Viktor Car Emin prikazuje povijesne događaje koji su se dogodili nakon završetka Prvoga svjetskog rata, kada velike sile ne mogu odlučiti komu će pripasti grad Rijeka. Tu nedorečenu situaciju iskorištava jedan drugi pisac, Talijan Gabriele D'Annunzio, slavni Il Poeta. On 11. rujna 1919. iz Venecije započinje pohod na Rijeku u koju stiže 12. rujna, dočekan kao spasitelj.

D'Annunzio, pravim imenom Gaetano Rapagnetta (Pescara, 12. III. 1863. – Gardone Riviese, 1. III. 1938.), proslavio se kao pjesnik, romanopisac i dramatičar, no bio je aktivan i u političkom životu Italije. Podrijetlom je iz Dalmacije. Boreći se za Veliku Italiju, nije se ustručavao poduzeti mnoge neobične i avanturističke pothvate, npr. bacanje letaka na Beč iz aviona (bio je vrsni avijatičar), ili "torpediranje" austro-ugarskih brodova u Bakru. Svi ti vojno-politički pothvati bili su obilno popraćeni i Pjesnikovim literarnim iskazom.

U dobi od 58 godina, nakon mnogih životnih, osobito ljubavničkih avantura, D'Annunzio stiže i "osvaja" Rijeku, želeći je pripojiti Italiji. Ostaje u Rijeci petnaest mjeseci i tada poražen, odlukom onih istih velikih sila, odlazi iz Rijeke 18. siječnja 1921. Povjesničari, teoretičari umjetnosti, pravници, književnici, kulturolozi, sociolozi, filozofi, i to s različitih strana svijeta, pisali su i još pišu o tome D'Annunzijevo pohodu.³¹

³⁰ Na ovome mjestu podsjećamo na tezu Tatjane Jukić (vidi bilješku br. 24) o hrvatskom romanopisanju u kontekstu ratne traume. U ovom slučaju čitava se stvar usložnjava: naime Viktor Car Emin piše svoj (novo)povijesni roman tijekom Drugoga svjetskog rata, i to u progonstvu, o događajima vezanima uz Prvi svjetski rat. Nastaje roman koji će postati paradigmatičkim za romane nastale u kontekstu (naj)novijih ratnih zbivanja na hrvatskome prostoru – Domovinskoga rata.

³¹ O D'Annunziju, njegovu životu, stvaralaštvu, političkom i vojnom djelovanju ispisana je čitava jedna biblioteka. Ovdje navodimo samo neke naslove: Mario CARLI, *Con D'Annunzio a Fiume*, Milano 1920.; Piero CHIARA, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano 1978.; Renzo DA FELICE, *D'Annunzio politico, 1918-1938.*, Bari 1978.; Michael Arthur LEDEEN, *D'Annunzio a Fiume*, Bari 1975.; ISTI, *D'Annunzio: The First Duce*, Baltimor, London 1977.; Claudia SALARIS, *Alla festa della rivoluzione. Artisti e liberatori con D'Annunzio a Fiume*, Bologna 2002.; John WOODHOUSE, *Gabriele D'Annunzio. Defiant Archangel*, Oxford 1998. U Hrvatskoj se o D'Annunziju pisalo malo, samo dvije knjige: Ferdo ČULINOVIĆ, *Riječka država. Od Londonškog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*, Zagreb 1953.; Ljubinka TOŠEVA-KARPOWICZ, *D'Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masonerije*, Rijeka 2007. Uz to navodimo i dva znanstvena skupa: Znanstveni skup "Rijeka u razdoblju Gabriela D'Annunzia", Rijeka, 4. III. 2003. (tiskan je i istoimeni zbornik radova) i "Gabriele D'Annunzio i njegova riječka protofašistička Reggenza italiana del Carnaro", Rijeka, 25. XI. 2009. U kontekstu (su)odnosa pisanja književnosti i pisanja povijesti valja istaći kako se upravo Nedjeljko FABRIO bavi književnim dimenzijama danuncijade (vidi Nedjeljko FABRIO, *Ruža vjetrova: sjevernojadranski i drugi eseji*, Zagreb 2003.).

Kako je D'Annunzijev pohod i njegovu vladavinu u Rijeci prikazao Viktor Car Emin? To pitanje ovdje sagledavamo u kontekstu složenoga odnosa pisanja svijeta (književnost) i pisanja o svijetu (povijest) koji smo naznačili u uvodu ovoga rada.

Odmah valja istaći da Emin u svom romanu, što nije toliko slučaj s njegovim prethodnim djelima³², artikulira takvo poimanje povijesti koje se oslanja na neteleološku koncepciju te se time udaljava od šenoinske paradigme. Tim otvaranjem nemonumentalnosti i neteleologijnosti roman je na putu prema postmodernističkoj paradigmi. Zašto na putu? Prije svega, povijest se ovdje pokušava tumačiti još uvijek reprezentativnom povijesnom osobom (D'Annunzio) koja oko sebe okuplja ne samo narativni tijek romana, nego i njegovu formalnu strukturu i cjelovitost. Tu je i kronikalni pristup, ali ne u čistom obliku, jer Emin uz te elemente kronikalnog (koji podržavaju iluziju objektivnosti fikcije) isprepleće pripovjedačke i lirizirane dijelove koji se nadaju kao složen estetički prikaz povijesne ludosti.

Sadržaju romana prethodi *Predgovor* koji čitatelju omogućava smještanje u vremenski i prostorni kontekst radnje romana. No, taj predgovor nije koncipiran, niti ima ulogu predgovora (pripomena) kakve nalazimo u šenoinskom modelu povijesnoga romana. Naime, Emin u svome *Predgovoru* ne iznosi želju za isticanjem vjerodostojnosti opisanih događaja, ne navodi znanstvenopovijesnu literaturu kao ni historiografske izvore koje je čitao.³³ Autor iznosi poetizirani prikaz događaja koji su prethodili onima glavnima. A pri svemu tome znakovitom se nadaje ova rečenica: "I tako grad osjeća da je nešto u zraku, iako još sve to izgleda nekako kaotično. Vijesti što iz časa u čas stizavaju sve su više-manje rastrgane, nesuvisle, čak i proturječne."³⁴ Sama radnja podijeljena je u pet dijelova – *Pet vremena*, što signalizira dramatsku strukturu tragikomedije: uvod, zaplet, razvoj, vrhunac, rasplet. Svako vrijeme podijeljeno je na manje podnaslove koji kao sižejno-fabularne natuknice nisu poetski neutralne. Sve završava *Epilogom*. Uz to Emin na kraju daje i *Pregled datuma glavnih događaja u vezi s pjesnikovom avanturom*, sve razvrstano kronološki po danima, mjesecima i godinama. Nije slučajno da te popratne podatke autor stavlja izvan samoga teksta romana. Dva su moguća razloga tomu: 1. svijest o tome da između povijesne i književne činjenice ne stoji znak jednakosti i 2. romanu kao zanimljivoj fabulaciji nije stalo samo do dokumentiranja, nego i do same priče.³⁵ U tom pravcu sagledavamo i podnaslov romana. Viktor Car Emin pridjenio je svome romanu podnaslov *Romansirana kronisterija riječke*

³² Viktor Car Emin je tijekom svoga dugog stvaralačkog i životnog puta napisao niz povijesnih romana: *Pod sumnjom* (1919.), *Presječeni puti* (1938.) i *Suor Aurora Veronika* (1940.). Svi oni slijede poetiku šenoinskog romana.

³³ Radi se o tzv. uvjeravačkim prostorima kojima je cilj uvjeriti čitatelja kako pripovjedač ima uvid u ono o čemu govori i kako si je pravo na govor priskrbio u ozbiljnim pripremnim radnjama. O tim elementima povijesnoga romana govori J. MATANOVIĆ, *n. dj.*, 104.

³⁴ V. CAR EMIN, *Danuncijada. Romansirana kronisterija riječke tragikomedije 1919-1921*, Zagreb 1977., 13.

³⁵ C. MILANJA, *n. dj.*, 106.

tragikomedije (1919 - 1921) u kojem naznačuje da je riječ o kronisteriji. Zanimljiva je ta neobična složenica. Ona sintetizira dva složena pojma: kronologija i histerija, a njihovim spajanjem ukazuje se na odmak od historije (jer bi to bila kronistorija) kao slijeda vanjskih događaja, ali i na pomak prema prikazu unutrašnjeg razvoja lika, pa bi kronisterija, ističe Milorad Stojević, značila kroniku/povijest (jedne) histerije, histeričnu kroniku/povijest. Riječju, znakovita, ironična igra riječima: historija – histerija.

I druga složena riječ u podnaslovu – tragikomedija – zapravo podržava najavljenju složenost prve (kronisterija), i u cjelini imaju dvostruk ironičan učinak. U konačnici, povijesna histerija je tragična komedija. Štoviše, cijeli se podnaslov dojmljivo nadaje kao dopuna još indikativnijem naslovu romana – *Danuncijada*. Asocijativno se ta riječ veže za denunciju, odnosno denuncijaciju – prokazivanje. Stojević ide dalje i izvodi svoje tumačenje naslova romana kao denunciranje D'Annunzija.³⁶

Ovdje želimo pokazati da je Viktor Car Emin denuncirao D'Annunzija otkrivajući riječku kronologiju njegove histerije u svim komponentama. I tako, zapravo, nije iznevjerio zadani podnaslov. No, kako sam kaže, njegove su nakanе bile drukčije naravi:

“Godine 1940. dvadeset godina nakon pjesnikova mahnitanga na Rijeci, u dane kada je Italija nošena talasom nabujalog šovinističkoga imperijalizma, ulazila u nov osvajački rat (...) ja sam pun srdžbe, osvete i mržnje – sio za stò, da u jednom svom novom djelu salijem na Gabrijela svu bujicu svoga bijesa... Međutim – izišlo je drukčije. Što sam dublje ronio u neka njegova djela, sve sam više podlijegao čaru što je strujao iz izvjesnih stranica njegovih *Lauda*, njegovih drama i romana. Osjećao sam se kao upola svladan... Nisam mogao da blagosiljam, a ni da proklinjem. Iznosio sam događaje onako kako su se odvijali, ali (...) tako sam pjesnikovoj drugarici – Sorellini – pustio da ga od vremena do vremena nježno potiče neka se vrati... svojoj umjetnosti.”³⁷

I možda upravo je zato Eminov D'Annunzio složena osobnost izrazite pjesničke nadarenosti, koja je sposobna zavesti kako pojedinca, tako i mase... što se i dogodilo u Rijeci. U Eminovu romanu D'Annunzio je najčešće imenovan kao Ariel, što nije slučajan odabir. Naime, tom književno-fiksacijskom označnicom autor rastvara sliku povijesne osobe, omogućujući nam/sebi pogled u

³⁶ Milorad STOJEVIĆ, “Carevo novo ruho. Neke relacije fiction – faction i slični postupci u romanu *Danuncijada* Viktora Cara Emina”, *Književna Rijeka*, god. II., br. 3, Rijeka 1997., 31.-39. I Nedjeljko Fabrio svojem *Vježbanju života* daje podnaslov kronisterija. Riječ je o citatnom aludiranju kako bi se uputilo na tekst – antedecens. Naime, veze Fabrijeva i Eminova romana vrlo su kompleksne i mnogostruke. U kontekstu razvoja hrvatskoga novopovijesnog romana C. Milanja ističe da Car Emin različitim motrištima i gledanjima iste situacije, ovisnošću sudbina o ideji – politici u pravom i doslovnom smislu, kao i modelotvorno prethodi Fabrijju. C. MILANJA, *n. dj.*, 106.

³⁷ V. CAR EMIN, *Autobiografija*, u V. CAR EMIN, *Djela II.*, Zora, Zagreb 1956., 478.-479.

različite i skrivene dimenzije njegove nutrine.³⁸ Književnost kao (skrivena) dimenzija povijesnosti otkriva/denuncira i Nietzscheov utjecaj u konstruiranju njegove uloge "Superuoma":

"za svog jednodnevnog boravka u Santa Margheriti, pjesnik se je na čuvenog filozofa namjerio dva puta (...). Tek poslije nekoliko godina saznao je Ariel da je Nietzsche za svog boravka u Sv. Margheriti napisao prvi dio svog Zaratuстре, djela koje je za njega bilo il grande annunzio – bolje reći – čudeno otkriće, po kome je on Ariel, bio Superuomo – nadčovjek – još prije nego je riječ Übermensch istekla iz Nietzscheova pera... (...) Prije negoli je on, D'Annunzio, i čuo da je negdje u svijetu izišla jedna knjiga pod naslovom Tako je govorio Zaratuстре, osjećao je u sebi kako i na sam stoji visoko nad ljudima, iznad masa i najvećih ličnosti svoga vremena. On to nije tajio ni nijekao."³⁹

Roman je pun takvih reminiscencija – metatekstnih, intermedijskih – književnih, muzikoloških, teatroloških, uopće kulturoloških, filozofskih, politoloških, (pseudo)psiholoških ili (pseudo)psihoanalitičkih interpolacija. Radi se o urbanoj, intelektualističkoj, historiografskom aluzivnošću i apeliranjem na čitateljevu obaviještenost opterećenoj prozi – riječju, tzv. učenom romanu.⁴⁰ I formalni (jezični) plan slijedi ovakvu "opterećnost". Ovdje nema stereotipnih fraza niti natruha romantičarskih verbalnih tirada, nego, naprotiv, nalazimo izrazito svjež i moderan vokabular. Radi se o polilingvnosti i hibridnosti koje svoj kontekst imaju u riječkoj višejezičnoj kulturološkoj situaciji – mikroprostoru limesa, pa je u tom smislu *Danuncijada* izvorište za lingvističke, sociolingvističke, psiholingvističke, stilističke i kulturološke analize.⁴¹

Uz to su dijalozi, opisi te pripovjedačke sekvencije prožeti naslovima, predmetno-tematskim i idejnim elementima D'Annunzijeve književne djela, štoviše stavljaju se u odnos prema povijesnim događajima. Čini se da ono što je D'Annunzio kreirao u svom književnomjjetničkom radu, rekreira u svojim vojnopolitičkim pohodima. I obrnuto. Povijest jest tako ovjerovljenje književnosti.⁴² Ali, proces u danuncijadi ide i obrnutim smjerom, književnost ovjerov-

³⁸ "Pjesnik se i sâm potpisao tako (Ariel, nap. a.). Ima li u tome kakva aluzija na Shakespeareaov etetični duh? Ili na Shelleya? Kao pjesnik D'Annunzio stoji, po svom vlastitom uvjerenju, visoko nad nježnim Percyjem, kao i gotovo nad svima drugima. (...) Što se pak tiče Ariela, to je biblijsko ime stvoreno davno prije Shakespearea. Njemu D'Annunziju, to je ime drago. On ga je zavio u svoju zvučnu prozu: Sospira la donna inebriata... – Ariel, come puoi tu dare tanta felicità? Tanta, tanta felicità? Uzdiše žena, opojena... – Ariele, kako možeš ti da pružiš toliku sreću?" *Isto*, 53.

³⁹ *Isto*, 356. D'Annunziju su uzori još i Neron, Dante, Napoleon.

⁴⁰ D. BAČIĆ-KARKOVIĆ, "Eminova Danuncijada", *Drugo čitanje: književnokritički tekstovi i studije*, Rijeka 2005., 321.-334. (330.).

⁴¹ O jeziku *Danuncijade* govori Diana STOLAC, "Riječka polilingvnost u Danuncijadi Viktora Cara Emina", *Književna Rijeka*, godina II., br. 3, Rijeka 1997., 40.-45.

⁴² "Pjesnici su bili i Foscolo i Leopardi i Carducci i Byron, što ga literarna glupost i ignorancija uspoređuje sa mnom, ali ja osjećam u sebi nešto jače i uzvišenije od građenja stihova i tercina. Moja riječ neće da ostane prilijepljena za listak hartije, ona hoće da postane djelo (...)" ; V. CAR EMIN, *n. dj.*, 86. Ili "Tražiti od mene da se sav posvetim knjizi mogu samo oni koji ne vide ili nisu u stanju da shvate kako ja ovdje izvodim svoje najsnažnije, najuzvišenije remek-djelo"; 107.

ljuje povijest.⁴³ To potvrđuje i (književni) diskurs historijskih prikaza događaja vezanih uz danuncijadu.⁴⁴ Cijela ta međuigra književnosti i povijesti i aktera u

Ili “D’Annunziovu je srcu Dalmacija bila draga još davno rije nego što je u svijet pustio svoju Lađu”; 145. Emin misli na *La Nave*, D’Annunzijevu tragediju. Tu je i detaljno opisivanje okolnosti nastanka D’Annunzijeve *Misterija sv. Sebastijana* kao introdukcija u prikaz njegova nastupa u riječkoj crkvi Sv. Vida kada su mu riječke žene darovale bodež; 213.-217.

⁴³ Evo ulomka iz D’Annunzijeva govora koji je održao prilikom dolaska u Rijeku: “... Dopo quest’atto di rinnovata volontà dichiaro io volontario di guerra, combattente, mutilato, appellandomi alla Francia di Victor Hugo, all’Inghilterra di Milton, all’America di Lincoln e di Walt Whitman, interprete del sentimento e del volere del sano popolo italiano proclamo l’annessione di Fiume all’Italia.” (“Nakon ovog iskazanog čina obnovljene volje, ja ratni dragovoljac, borac, osakaćenik (ovdje u značenju ratnog invalida), pozivajući se na Francusku Victora Hugoa, na Englesku Milтона, na Ameriku Lincolna i Walta Whitmana, tumač osjećanja i volje zdravog talijanskog naroda proglašavam pripojenje Rijeke Italiji”; Ennio ANGELINI, *Gabrielle D’Annunzio e l’impresa fiumana*, Roma, nema oznake godine izdanja, 33. Ovdje prema F. ČULINOVIĆ, *n. dj.*, 98., autoričin prijevod).

⁴⁴ Izdvajamo djelo Silvino GIGANTE, *Storia del comune di Fiume*, Firenze 1928. To je djelo, mišljenja smo, zacijelo bilo poznato Eminu. Gigante je napisao knjigu u Rijeci te u uvodu posebno ističe značaj događaja vezanih uz 1918. Njegov prikaz riječke povijesti podijeljen je u 23 poglavlja koji su naslovljeni te imaju svoje podnaslove. Sve to je vrlo nalik na Eminova poglavlja, osobito njihove podnaslove kao sižejno-fabularne natuknice. Ti naslovi i podnaslovi emaniraju (i) poetski ton, pa se mogu “čitati” i kao naslovi pjesama, kao parole, komentari, parabole. Tako u Giganteovoj knjizi 20. poglavlje govori o dolasku D’Annunzija, a naslovljeno je “La liberazione” (“Oslobođenje”): “I sette giurati di Ronchi – Gabriel d’Annunzio delibera l’azione – Lattesca – I legionari a Fiume – Il nuovo Consiglio nazionale – Ricompare Zanella – L’impresa di Zara – Nitti e i disertori – Il modus vivendi – Controproposte di d’Annunzio – Il plebiscito del 18 novembre – Luigi Rizzo eletto deputato di Fiume.” (Sedam zavjerenika iz Ronkija – D’Annunzio odobrava akciju – Iščekivanje – Legionari u Rijeci – Novi Nacionalni savjet – Ponovno se pojavljuje Zanella – Zadarski pothvat – Nitti i “dezerteri” – Modus vivendi – D’Annunzijeve protuprijedlog – Plebiscit 18. studenog – Luigi Rizzo izabran za riječkog delegata.) Eminov je naslov PRVO VRIJEME, a podnaslovi NEIZVJESNOST RASTE – GLAS GRADSKOG ZVONA – NA JUTARNJOJ ŠETNJI – GLORIA! HIC MANEBIMUS OPTIME! – PRVI DIJALOG S RIJEČKIM GRAĐANIMA – PRINC MLADOSTI – NA PRAGU NOVOGA POHODA – TU SERAS ROI! – SADA DOLAZI ONO LIJEPO... – NJEGOVI DEMONI!; V. CAR EMIN, *n. dj.*, 15. Valja uočiti da su Eminovi podnaslovi pisani velikim tiskanim slovima (kod Gigantea u kurzivu) te obilno prožeti interpunkcijskim znakovima, a sve to funkcionira grafostilemski kao djelotvoran način upućivanja čitatelja kako da se “probija” kroz šum(u) događaja. D’Annunzio je došao u Rijeku, dočekuju ga. Evo Giganteova opisa, (S. GIGANTE, *n. dj.*, 212.): “A mezzogiorno v’entrò anche il Comandante, accolto dagli applausi entusiastici della folla immensa e da una pioggia di fiori e di fronde d’alloro. Tutti s’accalcavano intorno alle automobili, tutti volevano vedere da vicino il Comandante e i suoi legionari, abbracciarli, stringere loro la mano, toccare almeno il lembo delle loro vesti. Così in corteo trionfale, tra una selva di bandiere e di gagliardetti, acclamato da migliaia di voci esultanti, d’Annunzio sali al palazzo del comando, davanti al quale s’accalcava la folla impaziente d’udire la parola del suo liberatore. Ma il Comandante era affranto e ancora in preda alla febbre: soltanto al tramonto si presentò alla balconata a portare al popolo di Fiume la sua parola di fede e a chiedere la conferma del voto del 30 ottobre.” (U podne uđe i Zapovjednik (Comandante), dočekan oduševljenim pljeskom ogromne gomile ljudi i kišom cvijeca i lorovog. zelenila. Svi su se tiskali oko automobila, svi htjedoše vidjeti Zapovjednika i njegove legionare izbliza, zagrliti ih, rukovati se s njima, barem dotaknuti rubove njihovih odjeća. Tako u trijumfalnoj povorci, među šumom zastava i plamenaca, radosno pozdravljen tisućama ushićenih glasova, D’Annunzio uđe u palaču komande, oko koje se tiskala gomila željna čuti riječ svog oslobođitelja. Ali Zapovjednik je bio iscrpljen i još uvijek u groznici: tek u suton se pojavio na balkonu kako bi narodu Rijeke dao riječ vjernosti i zatražio potvrdu zavjeta /glasovanja/ od 30. listopada; prijevod autorice.) U Cara Emina: “Delirij. Zaglušna provala kolektivnog ludila. Pjesnikov auto

njoj – dvojice književnika od kojih će jedan, D'Annunzio, čitavo vrijeme posezati za domovinom onoga drugoga/Drugoga, naime Emina – započela je davno prije nego li je Car Emin započeo pisanje svoje *Danuncijade*.

Još 1904. Car je u opatijskome *Narodnom listu* reagirao na D'Annunzijeve propagandni put po Dalmaciji kojim već tada proklamira talijanske imperijalističke aspiracije na obale istočnoga Jadrana.⁴⁵ No, to zanimanje za D'Annunzija kod Emina traje još od mladenačkih dana. U Kopru kao đak preparandije ne zna hrvatski i ima velike probleme s polaganjem ispita iz hrvatskoga jezika. No, mnogo čita na talijanskome, čemu snažno pripomažu dobro opremljene knjižare u Kopru ("prava napast"), kao i u obližnjem Trstu ("gradu knjižara, visokih i širokih izloga"). Čita D'Annunzija, Carduccija, D'Amicisa.⁴⁶

1919. dolazi do D'Annunzijeve "osvajanja" Rijeke, a Car je tada, također u egzilu, u Bakru. U to vrijeme u svojim publicističkim tekstovima (na talijanskome jeziku) prati D'Annunzija.⁴⁷ I tako se isprepleću sudbine dvaju književnika koje je Povijest suprotstavila na liminalnom području riječkoga/fijumanskoga mikroprostora. Konkretni povijesni i zemljopisni prostor poprište je susretanja dvojice književnika, dvojice boraca sa suprotstavljenih političkih i nacionalnih strana. Taj se sraz prenosi i na područje prostora Eminova pisanja koje, umjesto da nastavi borbu s Okupatorom, otkriva da je taj okupator (o) kulturna, glamurozna, iznimno popularna, iznimno čitana, karizmatična, paradokсна osoba. Denuncirajući sve te dimenzije D'Annunzija, Emin je nadrastao početnu srdžbu i gnušanje na stvarnu osobu koju remodulira u književni lik. Napustivši tehniku crno-bijeloga prikazivanja, raslojio ga je na introspekcijski plan, na odnos prema *folli* (svjetini), prema ženama, ljubavi, prema tzv. višim ciljevima i svojoj "povijesnoj" ulozi u svjetskim zbivanjima.

sav je zasut cvijećem, a sâm pjesnik obasut cjelovima onih što ga prvi okružise, i koji moraju ustupati mjesto drugima jer svaki hoće da 'Liberatoru' dođe bliže, da ga dodirne, poljubi u lice, u ruku. Uneke učinilo se kao da su mu kola osvojena na juriš. Pet-šest gospođa i gospođica, što su kao bjesomučne furije dogurale do auta, prebaciše se unutra, u naručje pjesnika koji duboko dirnut uzvraća i poljupce i sve dokaze neizmjerne ljubavi. A svijet uokolo neprestano u deliriju. Svi se ljube, grle, kliču, urlaju. I sve su kape i šeširi u zraku, zastave se visoko dižu i spuštaju pred njim, od boga poslanim spasiteljem. Sve je razdragano, očarano, pomamljeno. (...) Od nekoliko dana drži ga vrućica, jaka, besprekidna, ali je on ne osjeća.", V. CAR EMIN, *n. dj.*, 38.

⁴⁵ O tome sam kaže: "Jadranski je iredentizam jačao u Italiji. Zastavu je već tada nosio Gabriel D'Annunzio. Ja sam na njega pokazivao prstom u našem Narodnom listu godine 1904., kad je nakon svoga krstarenja po Dalmaciji pisao Corradiniju, žestokom iredentašu, kako je ovom svom putu Dalmacijom naišao u Trogiru na lava, što se obavit – kao u znak korote – nekim malim čempresom čini, kao da nešto čeka." Emin opisuje i D'Annunzijeve prvi boravak u Rijeci, u listopadu 1907., kada kazališna družina Ferrucia Garavaglie prikazuje D'Annunzijevu jadransku tragediju *La Nave (Lađa)*. Sam je Pjesnik došao glumcima pročitati svoje djelo, a Car Emin ističe da "tomu pjesnikovu gestu iredentistički krugovi na Rijeci i u Istri pridaju veliko značenje, upravo simboličko." "Žrtve svog vremena (Autobiografska crtica)", V. CAR EMIN, *Djela II.*, (ur. Ante Rojnić), Zagreb 1956., 443.-475. (467., 468.).

⁴⁶ *Isto*, 454. Profesor hrvatskoga jezika bio mu je upravo Fran Franković.

⁴⁷ Primjerice tekst "La Beffa della montagna ossia Gabriele D'Annunzio sul Velebit", *Adriatico jugoslavo* (Zagreb), I., br. 1, I. III. 1919. U tom časopisu objavio je i niz članaka o Rijeci za vrijeme D'Annunzija ("Fiume – Olocausta", "Fiume nel Sangue").

I upravo taj Eminov psihogram D'Annunzija, preciznije rečeno, stilizirana igra psihologijom, onaj je trag razlike koji Eminov roman udaljava od (vlastitoga) romantičarskoga ispisivanja povijesnih evokacija. Kako je riječ (tek) o stiliziranoj igri psihologijom, nema doslovne psihoanalize u obliku unutarnjeg monologa, unutarnjeg dijaloga, struje svijesti. Ipak, autor (nam) omogućuje PARALELNO ČITANJE vanjskog (prostorno-vremenskog) i unutarnjeg, subjektivnog, mentalnog ("histerija") panoptikuma. Riječju, metapovijesni, alegorijski, paradigmatički psihogram uspješno je demonstriran nad povijesnom osobom.⁴⁸

No, ne i samo nad povijesnom osobom. Naime, veliku ulogu Viktor Car Emin daje i gradu kao kolektivnom liku. Simbolički (i fizički) – ženskome.

Grad je seksualizirani topos i glavni junak romana s njim komunicira kao s partnericom koju valja osvojiti i poniziti. Nad tim antropomorfnim (feminiziranim) konglomeratom D'Annunzio prakticira rituale zavođenja, podčinjavanja, prijetnji i ucjena koji p(r)okazuju dimenzije D'Annunzijeve osvajačke neuroze. Prilikom ulaska u grad, Ariel piše *sorellini* Violante: "Ulazak – više negoli apoteoza, a tvoj Ariel u njoj trijumfator. Fiume è mia! Rijeka je moja! Ja je držim. Držim grad izdovoljene, izvršene ljubavi. Rijeka mi se predala kao žena što izgara od ljubavi. Ja je držim..."⁴⁹

Sve to ukazuje da u Eminovu romanu nije riječ (samo) o propitivanju granica unutar kolonijalnog odnosa s dominantnim strancem, osvajačem, kolonizatorom, kao dio procesa prilagodbe i/ili otpora domaćeg stanovništva. Ovdje se problematizira društvena konstrukcija granica u širem smislu, što uključuje definiranje raznih identiteta i konstruiranje (uz pomoć simboličkih i fizičkih granica) koncepta "Drugog". To rekonstruiranje moguće je u ovom tekstu iščitati na razini tjelesnosti Drugoga i na razini simboličke figurativnosti. I ovdje se očituje da u (post)kolonijalnoj književnosti rodno i rasno ukodirano tijelo, kao objekt različitih kulturalnih upisa, zauzima važno mjesto. Pa tako i za onaj upis u kojem žensko tijelo biva zlorabljeno tako što mu se namjenjuje uloga svetosti žrtvovanja, odnosno time što signalizira implicitnu prešutnu "dozvolu" ulaska i koloniziranja.⁵⁰ Tako i (Eminov) D'Annunzio naziva Rijeku *Città Olocausta* – mučenički (žrtvovani) grad, *grad života, mala kvarnerska rupica, nestalni grad, Rijeka – Pandorina posuda u kojoj će izaći svi njegovi demoni*. Grad je Tijelo kao mjesto bliskosti, žensko tijelo. Ono je – za razliku od fenomenologijskog tijela, univerzalnog muškog – prostorno/geografsko tijelo i kao takvo na udaru muškog pogleda, pronalaska, otkrića – Ulaska (*Santa Entrada*), ostvarivanja žudnje.

⁴⁸ D. BAČIĆ-KARKOVIĆ, "Eminova Danuncijada", 323., 331.

⁴⁹ V. CAR EMIN, *n. dj.*, 52.

⁵⁰ O tome govori Francoise LIONETT, *Postcolonial Representation Women Literature Identity*, New York 1995., ovdje prema iscrpnom pojašnjenju iz Biljana KAŠIĆ, "Postkolonijalna tijela", *Treća*, br. 1-2., vol. III., 2001., 285.-299.; ISTA, "Postkolonijalne teorije iz feminističke perspektive", ([file:///A:/POSTKOLONIJALNE TEORIJE IZ FEMINISTIČKE PERSPEKTIVE.HTM](file:///A:/POSTKOLONIJALNE%20TEORIJE%20IZ%20FEMINISTIČKE%20PERSPEKTIVE.HTM)), 7. 2. 2005., 1.-11.

Sve se to odvija kroz traumatičnu povijest granične zajednice (Rijeka). Riječ je o granici koja je uvijek donekle nasilno sastajalište kultura (rub Srednje Europe), geografska i kulturna granica koja je ovdje poprištem preplitanja s granicama privatnosti i tjelesnoga, pa se na neobičan način miješaju figure povijesti prostora i povijesti tijela. Štoviše, upravo spolna komunikacija ovdje je primjer liminalne komunikacije između tjelesnoga i kulturnoga.⁵¹ Tako se riječke žene jagme da dobiju pokoju dlačicu s D'Annunzijeve tijela ("Zar vi zaista mislite da ima na svijetu zlata kojim bi se mogli kupiti ma i najsitniji 'tjelesni dijelovi' jednog D'Annunzija"), jer on "ima neku tajnu moć kojom može svaku ženu da 'skvilibrira'. Ta čudesna moć vreba iz svega njegova bića. A ne samo iz omamljiva tona njegova glasa. Ženi, koja padne u njegovu blizinu događa se kao leptirici što kruži oko plamena: nađe se u pjesnikovu zagrljaju a da ni sama ne zna kako."⁵² I zato pri njegovu pohodu na Rijeku, "kao najrevnija suradnica poslužiti će mu riječka žena., Fijumanka, koju je on jednog dana s vrhunca Kapitolja nazvao: Ardenza, PaziENZA, Resistenza... Okitio ju je on još i drugim pjesničkim ukrasima, zato su mu mnoge između njih harne, i kud on okom, tud će one nježnim skokom. Razumije se da im sve njegove blistave hvale i laske u najzvučnijim superlativima udaraju sve više u glavu, tjeraju ih u sve nestašniju i dražesniju objijest, pa nije čudo što u tome kadikad i prevršuju malko."⁵³

Multikulturalna komunikacija ovdje se ne odvija samo kao susretište etničkoga drugoga, nego i tjelesnoga Drugoga. Tako se ova kronisterija prokazuje i kao pripovijest eksploatacije tijela koje je samo u sebe transferiralo nasilnu granicu prema Drugome. Riječju, D'Annunzio (možda i zbog obiteljske povijesti – podrijetlo s ove obale Jadrana, čime se multikulturalna granica preselila u njegovo tijelo), i sâm postaje vlastito Drugo, a preselivši tu granicu u vlastito tijelo osuđen je na samomučenje žudnjom i upitnost komunikacije. Tako, dok kreće u osvajački pohod iz (osvojene) Rijeke prema Dalmaciji, misli na svoju Amarantu koja je "izišla poput Venere, kao pjena bijela (...) jer on svakim kucajem mašine, svakim okretajem vijeka pomiče granice unaprijed, sved naprijed. I na tom putu slijedi ga i ona, Amaranta bijela. (...) Otada moja duša živi u tvome mesu, kuda idem, nikada nisam sâm. Uz mene si uvijek ti, o moja bezgranično žuđena, o mia infinitamente desiderata! – I nekoliko kapi onog filtra što smo ga pili iz zajedničke kupe, nosim sobom u zemlju svojih sanja, u Dalmaciju, zemlju svoje ljubavi, da je još jače privinem sebi, kao što onog dana – sječaš li se? – i tebe u divljem zagrljaju... in una stretta selvaggia..."⁵⁴ Tijelo

⁵¹ O takvim aspektima pri čitanju novih hrvatskih povijesnih romana govori T. JUKIĆ, *n. dj.*, 147., pri čemu se poziva na esej Michael RIFFATERRE "Compulsory reader response: the intertextual drive", *Intertextuality: Theories and Practices*, (ur. Michael Worton i Judith Still), Manchester – New York, Manchester UP, 56.-78. Kao primjer slijedi citat iz eseja D. H. Lawrencea: "Falus je stup krvi koji ispunjava dolinu krvi žene. Velika rijeka muške krvi do u dubinu dodiruje veliku rijeku ženske krvi – a opet nijedna ne provaljuje svoje granice. To je najdublja od svih komunikacija, čega su svojim praksama svjesne sve religije."

⁵² V. CAR EMIN, *n. dj.*, 83. i 227.

⁵³ *Isto*, 123.

⁵⁴ *Isto*, 159.

je to koje je obilježeno tragovima povijesti koja se, sa svim svojim zločinima i nastranostima, urezala u njegov krvotok, živčani sustav, nagone i osjetila. "Bilo je u njegovu životu, a ima i danas, momenata koji pokazuju kako on prelazi preko raznih skrupula istom lakoćom kao i preko pravila 'ćudorednog vladanja'. Osobito pak u svojim odnosima prema ženama. Ariel se oduvijek držao načela da žena kao žena uopće i ne zavređuje nekih naročitih obzira, pogotovo u stvarima srca. Žena je, po njegovu sudu, stvor neiskren, pa joj ne treba vjerovati (...). Ariel je oduvijek smatrao žene – i danas ih smatra – svojim nužnim neprijateljicama – 'nemiche neccessarie'. Ni riječke žene, kao žene, ne čine nikakva izuzetka, ali kao svoje pristaše pjesnik ih diže visoko nad sve druge: u ovom odsječku nenadoknadivima."⁵⁵

U tom ambivalentnom odnosu i grad postaje svoje vlastito Drugo, premjektivši granicu/e kao tragove povijesti u vlastita tijela. No, ti tragovi, budući da su neozakonjeni, obilježeni su neuspjehom, frustracijom i nasiljem. "Tako je nastupio čas kad su u gradu popucale sve veze – i porodične i druge, gdje nije brat u udovoljavanju svojih strasti štedio sestre, sin rođene majke. Izgledalo je kao da je neki pijani vjor uzvitlao krvlju svih: i starijih i onih najmlađih. Svatko je u razularenoj slobodi tražio najviši stupanj naslade (...)." ⁵⁶

Dolazi do prave epidemije stanja zanosa, demonske opsjednutosti, otvorena seksualna ponašanja, koketnosti, prijetvornosti, pretjeranosti u željama i antipatijama, neprilična izražavanja osjećaja što su sve oznake medicinskih i popularnih diskursa koji su okružili histeričnu/e osobu/e. Građani žive, ističe Emin, "kao pod pritiskom neke neobjašnjive mōrē. Nekima se od njih čini kao da od nekog vremena propadaju sve dublje u mračni ponor. Pogdjekoji već gube i osjećaj vremena, čak i prostora na kome žive, lica i stvari oko njih čine im se sve nerealnija..."

A zatim razotkriva pozadinu te histerične zabave, odnosno denuncira tragediju, poremećenost, zlo, ponirući sve do podsvjesnih slojeva: "Da, sve bi to bilo lijepo da nema onog tmurnog osjećaja nesigurnosti što prožimlje sve uokolo: i ljude i stvari. No to je baš najstrašnije, da grad živi pod neprestanim udarom okrutnih riječi: vatra i gvožđe, bombe i granate, padanje i umiranje – krv i opet samo krv. Versare ili sangue. Tutto il sangue. A to govori on, Pjesnik, svojim miloglasnim tonom što prodire kroz sve žilice i silazi još dublje, do podsvijesti u kojoj počivaju mnogi iskonski, još neistraženi instinkti. I ti nagoni, kao nekakvi tajanstveni nevidnici, izazvani neodoljivom muzikom njegova glasa, pružaju svoja ticala, dižu se iz svojih vjekovnih ležišta, prelaze u krv, u živce, u sve najsićušnije žilice, prožimaju čovjeka, ovladavaju njime, upravljaju čudi i temperamentom, njegovim kretnjama i impulsima. Sve se to ispoljava najradije u mraku, u kasnijim satovima u noći, u mutnome, kad demon anarhije najviše hara."⁵⁷

⁵⁵ *Isto*, 210.

⁵⁶ *Isto*, 229., 338.

⁵⁷ *Isto*, 224. Metafora krvi je prisutna u Emina – kao i u Lawrenceovu eseju. Vidi bilj. 51.

Viktor Car Emin i nešto eksplicitnije iznosi psihoanalitičku anamnezu “riječkoga slučaja”, i to kroz riječi Konziljera (lik u romanu): “Meni je to nedavno objasnio jedan moj prijatelj iz Beča, inače psihijatar velika glasa. (Ovo nas itekako asocira na Freuda; nap. V. J.) Puno ga interesira ova – kako reče – fijumanska psihoza, za neke njegove patološke studije. U njegovim očima D’Annunzio je začudo apsolutni degenerik, o čemu, kaže moj prijatelj, svjedoče i mnogobrojni slučajevi njegovih odnosa sa ženama najbizarnijih sklonosti. Nema među ljudima, kako tvrdi moj prijatelj, tako savršena razumijevanja i slaganja kao među obospolnim degenericima. To je ono što se u nauci zove, i o čemu sam ja, priznati mi je, prvi put slušao: uzajamna duševna zaraza, folie à deux. I Rijeka – i opet napominjem: po što kupih, po to i prodajem – ima u svom pasivu nemalo atavističke tare, pa nije čudo što je pjesnik, već po svom nagonu, za svoje ‘prodezze’ odabrao baš ovaj grad.”⁵⁸

Car iznosi zapažanja o tipičnome riječkom konglomeratu ideja i ljudi te Riječane/Fijumane, kao i sam lik D’Annunzija, prikazuje postupcima ironizacije, a ne uobičajenim induktivno-deduktivnim postupcima.⁵⁹ Sve to ukazuje na postmodernističku višeslojnost i asocijativnost. Možda su to razlozi što u vrijeme kad je *Danuncijada* tiskana nije pobudila značajnije zanimanje kako književne kritike, tako ni publike.

No, najdublje unutarnje dimenzije junačkoga riječkog pothvata Pjesnika-Vojnika “otkriva” upravo Sorellina. Iznoseći svoju kronistoriju u kojoj zahvaća najtananije strune stvarnih povijesnih događaja, Viktor Car Emin pri kraju romana u potpunosti otkriva mehanizam D’Annunzijeve hysterije koja je izazvala masovnu hysteriju u Gradu, odnosno Emin denuncira ono što stoji iza ovdje već navedene D’Annunzijeve programatske rečenice o Rijeci kao Pandorinoj posudi.

Naime, korijeni svake hysterije sežu u rano djetinje doba. Nakon što ne prevlada edipovsku fazu, osoba ostaje “zatočena” u prededipalnom, heterogenom, seksualno polimorfnom, karnevaleskom disruptivnom stanju i kao “odrasla” osoba prepoznaje se djelovanjem koje je odraz toga unutarnjeg neprevladanog stanja. Upravo u tome je srž Eminove denuncijacije D’Annunzijeve hysterije. Car Emin nam o tome “govori” kroz lik već spomenute *sorelline* Violante: “Nije htjela da ga draži, zato je za sebe zadržala misao što joj se – a da ne zna kako ni odakle – uvukla u glavu dok je čitala ratni ‘bolletino’. Misao nevaljalka, u ovakvim trenucima gotovo malko i zlobna. Da, čitajući onaj ‘bolletino di guerra’ bilo joj je kao da je sve što se vani zbiva zaista neka igra. Jedna, luda, opasna,

⁵⁸ *Isto*, 296.

⁵⁹ Pa čak ni lik ravnatelja kojim se Car odužio svome profesoru Franu Frankoviću (vidi bilj. 28) nije sentimentalno prikazan, nego se primiče čak i grotesknome: “Sve je na njemu staromodno. Od glomaznih cipela do tvrdog klobuka neke čudne forme (...). Takve su mu ideje, metuzalemske, patrijarhalne, na njima jaše kao i don Kihot na svom starom kljusetu (...). Prošlost mu je sve, iz nje ni makac. Već sama sjećanja na nekadašnje ilirske zanose tjeraju ga u ekstazu. Sadašnjica ga veže utoliko ukoliko bi želio u njoj vidjeti ostvarene svoje stare snove: jugoslavenske i sveslavenske utopije. Odgojen je u sjeni Kurelčevoj, njemu je Petim Evandeljem sve što je onaj malo nastrani Likota ikada izustio.” *Isto*, 31.

pa i krvava igra, jedna od onih što je kadikad izvode djeca kad hoće da i u tim grubim stvarima oponašaju velike. Da, igra – a prvi igrač u njoj – to je on, Ariel, s onim nabubreno berekinskim licem.”⁶⁰ I: “Slika je dospjela u ruke i sorellini. Njoj se pak čini – bog bi znao zašto – da na toj slici Ariel izgleda kao dečko – un bambino – koji je upravo u taj mah uhvaćen na nekakvom nestašnom, berekinskom djelu...”⁶¹

I njezin pridjevak – *sorellina* – ukazuje na incestuoznost, na zabranjena/neozakonjena/neprevladana nagnuća, a D’Annunzio je imao običaj davati svim svojim ljubavnicama i prijateljicama taj nadimak, osim Idi Rubinstein, čuvenoj ruskoj glumici – nju je jedinu nazivao bratom.

Ovdje nije riječ o prikazu historiografskoga subjekta, razumljenog kroz prizmu historicističkoga ciljno usmjerenog kretanja, pri čemu se isključuje sve što se odbija pokoriti takvu linearno ustrojenu razumijevaju. Jer Emin kao da (se) pita: Nije li za (naš) život odlučno upravo ono što se uskraćuje našoj svijesti da bi se povuklo u “mračnu” zonu tzv. Nesvjesnog? Štoviše, kako to ističe Sloterdijk, “autobiografska nit kida se već u pojedinačnom životu čim se ona odmota dovoljno daleko u smjeru svojih početaka – a da ne govorimo o svjetsko-povijesnome sklopu koji po svojoj naravi dakako ne pripada samospoznaji ijedne individue... Individue sebe razumiju pogrešno barem jednako koliko i ispravno te je življeni odnos čovjeka prema sebi uvijek tkanje samoosvjetljenja i zatamnjenja.”⁶² U tom svjetlu sagledavamo i rečenice koje je D’Annunzio, odnosno Eminov Ariel, zapisao odlazeći iz (ne)osvojene Rijeke:

“Tko će danas i vjekovima moći da pogodi ono što sam ja o sebi htio da sakrijem. Chi mai oggi e nel secolo o nei secoli potrà indovinare quel che di me ho io voluto nascondere?...”⁶³ Tim pitanjem Viktor Car Emin zaokružuje svoju kronisteriju, završavajući njezinu događajnost znakovitim riječima – *razbijeno(st)* i *komedija*.⁶⁴

U konačnici ovoga čitanja Eminova romana izdvajamo tri ključne točke njegove denuncijacije danuncijade. Prva se otkriva u njegovim autobiografskim rečenicama o pisanju ovoga romana kojima, zapravo, ispovijeda otklon od samoga sebe. One artikuliraju Eminov položaj postojanja (Bahtinov pojam: *bytie – sobytie*) čija je zadaća neumorno samopropitivanje. Ja (Emin) ne smije spokojno pristati na mjesto koje mu je dodijelilo povijesno postajanje stvarnosti, nego mora, izlaženjem ususret kompleksnoj drugosti toga postaja-

⁶⁰ *Isto*, 400.

⁶¹ *Isto*, 400., 408.

⁶² Peter SLOTERDIJK, *Zur Welt kommen - zur Sprache kommen: Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1988., 42. Ovdje iz V. BITI, 2000., 108.

⁶³ V. CAR EMIN, *n. dj.*, 408.

⁶⁴ Ariel u obraćanju Violante kaže: “Sve je razoreno, moja Violante, sve razbijeno! Neće više biti govora ni o mom uzvišenom letu ni o svemu onome što je s njim povezano. Sve je razbijeno, sorellina! Tutto infranto! I lijepi san mog uzvišenog zavjeta. Anche il bel sogno del mio alto, più alto voto... – Na čas zamukne pa ponovo tiho kao za sebe: Sve svršeno! Tutto finito... – Dižuci se doda s gorkim osmijehom: – Anche la Commedia!” *Isto*, 406.

nja (D'Annunzio), osvješćivati koordinate svojega mjesta. Drugi mu (Eminu)/nama (čitateljima) svojom nepreglednošću ("tko će moći da pogodi ono što sam ja o sebi htio da sakrijem") uskraćuje konačnu spoznaju, ali se upravo zato očituje neiscrpivim medijem naše samospoznaje u obliku tzv. aktivnoga razumijevanja. U tom "beskonačnom ili nedovršivom dijalogu" – reproducen-tu povijesnog svijeta – u ovom slučaju Eminu, jedinstvo toga svijeta postaje jedinstvo polifonijskog romana, a ne (više) kontrolirano ustrojstvo.⁶⁵ Štoviše, ova Eminova "romanizacija" povijesnog svijeta odvija se kao kronisterija jednoga sraza na mjestu koje je svima zajedničko. Na limesu. Stoga je dijalog obuhvatniji od samoga razrješenja sraza. Sve to, kao druga točka, zaokruženo je u zapravo dram(at)skoj strukturi kronisterije sastavljenoj od pet dijelova, završnom riječju – (razorena) komedija u kojoj nema pobjednika. Time se zaokružuje čitava denuncijacija najavljena podnaslovom tragikomedija.⁶⁶

I, kao treća točka, Emin implicitno ukazuje na to da nije riječ o pukoj povijesnoj rekonstrukciji (rekonstrukciji autentičnosti) i ne prikazuje D'Annunzija kao reprezentativnu/monumentalističku osobu. No, do toga je "došao", živeći na prostoru granice, i u susretu s nasiljem "velike" povijesti, tako što je iskazao nasilje nad osobnom poviješću: u trenutku pomirenja s činjenicom da nikad neće uspjeti uhvatiti "pravu" D'Annunzijevu biografiju i da pred poviješću granice valja biti kompleksan u promišljanju. U tom su kontekstu i tijelo autora i tijela njegovih objekata opisivanja (D'Annunzio, Rijeka) mjesta upisa polifone povijesne naracije, štoviše – varijantna povijesti i kao takva – (ne)prikaziva tijela. Stoga ova kronisterija navodi na permanentna preispitivanja o - granič-enja definicije povijesti i geografije, uvodeći u svoj ispis sjećanje i povijest kroz histeriju – kao produkt tijela obilježena ludilom povijesti. Tako se kontrapun-ktnost ove povijesti otkriva kao fizički biljeg na samoj granici prikazivog.

Budući da povijesni događaj/povijesnu osobu prikazuje ne kao neupitnu istinu, nego kao pitanje, Viktor Car Emin anticipira postmodernu vizuru upra-vo time što radi političku demontažu inače auratične ličnosti.⁶⁷ Ta će se post-moderna vizura artikulirati u hrvatskome novopovijesnom romanu nakon četrdeset godina, a *Danuncijada* (i dalje) (p)ostaje jedan od naših najboljih (novo)povijesnih romana.

Tim više što se ova pri/povijest ne stavlja u službu višeg cilja: *Historia ma-gistra vitae est*, niti se njome pri/kazuje izvjesnost prošlosti. Završetak ostaje otvorenim pitanjem i stoga upozorava na kontingentnost i fikcionalnost naše-ga doživljavanja svijeta.

⁶⁵ V. BITI, 2000., 112. Autor eksplicira Bahtinovu koncepciju povijesnog zakona. Tom koncepcijom cilj nije smjestiti DRUGE na jedinstvena događajna sjedišta u sklopu povijesne cjeline, nego kontekstualiziranje u vidokrugu VLASTITA, tj. tumačeva sjedišta.

⁶⁶ Dramatsko kao kvaliteta umjetničkoga oblikovanja nije omeđeno književnim vrstama ili žanrovima. Ono se odnosi na dramatsku situaciju egzistencije, kada je ta egzistencija suočena sa samom sobom kao povijesni opstanak i djeluje iz do tada nepoznatog središta svoje osobnosti. U tim okolnostima ona se otkriva, prihvaća ili odbija svoje određenje kao i svoju sudbinu. Usp. Vladan ŠVACOV, *Temelji dramaturgije*, Zagreb 1976., 9.-14.

⁶⁷ C. MILANJA, *n. dj.*, 106.

Drago Gervais i njegova *Karolina Riječka*

Drago Gervais rođen je u Opatiji 1904. Kao petnaestogodišnji dječak u tragičnom kontekstu Rapalskoga ugovora prisiljen je otići iz rodne Opatije, u koju se vraća tek 1947., nakon gotovo dva desetljeća egzila. 1957. okončao je život u Sežani. Viktor Car Emin bio je Gervaisov učitelj, a poslije prijatelj i suradnik. Iako stariji od Gervaisa, Emin je nadživio svoga učenika i suradnika.

I Gervais je u svome književničkom radu (re)interpretirao povijest svoga zavičaja, pa tako i Rijeke. Njegov književni opus sadrži pjesme, pripovijetke i dramska djela. No, uz to je ostavio i opsežnu periodičku produkciju te zapažene historiografske tekstove.⁶⁸

Njegovo najbolje dramsko djelo *Karolina Riječka* uprizoreno je 1952. u riječkome kazalištu.⁶⁹ No, nakon te premijere u Rijeci se razvila vrlo neugodna polemika oko istinitosti prikazanih događaja. Re - opisujući riječke povijesne događaje s početka XIX. stoljeća, kao i povijesni lik Karoline Belinić, Gervais je optužen da je falsificirao riječku povijest te je svoje najbolje dramsko djelo morao povući s repertoara riječkoga kazališta, iako je ta ista Gervaisova *Karolina Riječka* požnjela itekakve uspjehe u kulturnim metropolama ondašnje države. Naime, u opširnom feljtonu koji ispisuje na stranicama *Riječkoga lista* povjesničar i publicist Vatroslav Cihlar Gervaisov dramski tekst imenuje "grubom historijskom falsifikacijom ličnosti i ambijenta" koja je "jedinstvena u analima hrvatske dramatike".⁷⁰ No, optužba književnosti za laž pretpostavlja određeno razumijevanje istine. Ono je u Cihlara neodvojivo povezano sa zbiljom. Štoviše, pojam zbilje je onaj temelj na kojem on gradi stav o istinitosti književnosti i koji ujedno pretpostavlja da je istina zbilja i zbilja istina. No, zbilja je tek moguća slika svijeta, a ne apsolutna kategorija proučavanja književnosti, pa i same historije. Stoga književnosti valja dopustiti načelnu mogućnost prava na vlastitu istinu, pa književnost ne treba uspoređivati sa zbiljom kao što neku stvar uspoređujemo s drugom stvari ili s njezinim otiskom.⁷¹ U tom smislu sagledavamo i Gervaisov odgovor: "Književnik može jednom historijskom ili quasi-historijskom materijalu pristupiti na razne načine. Može ga shvatiti

⁶⁸ Primjerice "Istarski sabor (1909. – 1914.) I.", *Riječka revija*, I/1952., br. 3, 150.-156.; "Istarski sabor (1909. – 1914.), II.", *Riječka revija*, I/1952., br. 4, 219.-225.; "Biskup Dobrila u Vatikanu", *Riječka revija*, I/1952., br. 4, 237.-238.

⁶⁹ Dramski opus Drage Gervaisa Nedjeljko Fabrio podijelio je na tri kruga. Prvi krug (1949.–1951.) obuhvaća drame *Reakcionari*, *Brod je otplovio* i *Radi se o stanu*, u drugom su krugu (1952.–1954.) *Karolina Riječka*, *Duhi* i *Čudo djevice Ivane* te operni libreto *Kastavski kapitan*, a završnom krugu (1955.–1957.) *Palmin List*, *Ujak iz Amerike* i izgubljeni dramski tekst *Revizor*, odnosno *Lažni ili pravi načelnik*. U N. FABRIO, *Odora Talije. Teatar Draga Gervaisa. Književno-kazališni razgovori, materijali i kontroverzije*, Rijeka 1963., 15.-16. Ovdje ukazujemo na znakovitu činjenicu kompleksne povezanosti jednog od vodećih autora hrvatskoga novopovijesnog romana, naime Nedjeljka Fabrija, i dvojice promatranih književnika, Viktora Cara Emina (vidjeti prethodni dio ovoga rada) i Drage Gervaisa.

⁷⁰ Vatroslav CIHLAR, "Kazališna Karolina. Varijacije na jednu riječku komediju", *Riječki list*, 12. X. 1952., 3.

⁷¹ O tome govori Richard RORTY, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Zagreb 1995., 56., 59.

kao materijal za dramu, tragediju, komediju itd. Schiller je od Djevice Orleanske stvorio tragediju, Shaw komediju, a Voltaire napisao čak 'Djevojčuru' ('La pucele'). I o tome mislim da je svaka dalja diskusija suvišna."⁷² Gervais ovim rečenicama iskazuje stav da je ponovni opis oruđe, odnosno polazi od toga da je moguće poigravati se s nekoliko vrsta opisa istoga događaja, ne pitajući se koji je od njih pr(a)vi. Gervaisu ponovni opis nije novootkrivena bit, odnosno nešto što je trebalo nadomjestiti druge vokabulare i nastoji predstaviti stvarnost, nego jednostavno još jedan vokabular, izabrana metaforika neke osobe. U tom smislu Gervaisa prepoznajemo kao Rortyjeva liberalnog ironista. Ironist je, pojašnjava Richard Rorty, spoznala da se ponovnim opisom svaka stvar može učiniti dobrom ili lošom i zbog toga odustaje od kriterija izbora između konačnih vokabulara. Njezina je metoda ponovni opis, a ne zaključivanje.⁷³ U tom kontekstu cijela polemika potvrđuje da se svatko tko želi govoriti u ime individualnoga života protiv zajedničke povijesti suočava s tvrdokornim i u mnogočemu proturječnim pothvatom.⁷⁴ Ne zalazeći ovdje u sve dimenzije spomenute polemike⁷⁵, valja reći da se ona odvijala u okolnostima burnih reakcija publike u gledalištu, kao i kritike u javnim glasilima.⁷⁶ U tim dramatičnim okolnostima u kojima se našao Gervais i kao autor teksta i kao direktor drame riječkoga teatra, on dobiva i anonimno pismo naslovljeno kao *Tugaljivo pismo iz Gomile*. Ondje se poručuje Gervaisu da ne očajava zato što su ga optužili da je krivotvorio "riječku historiju i histeriju". Ta optužba ne stoji (i) zbog toga "jer su to učinila pred više godina dva Rikarda, Nelavljeg, Zečjeg srca: Riccardo Gigante, autor monografije 'Fiume nell'Quattrocento' i Ricardo Zanella, koji je početkom XX. vijeka osnovao iredentističko udruženje 'la giovine fiume', utirući puteve kasnijoj D'Annunzijevoj pustolovini! Toliko, koliko se tiče historičkih fakata, što kobno djeluju iz Vaše komedije, koja je naišla na oštru kritiku (...)" Nepoznati autor nastavlja: "Obistinila se stara riječ: 'Tko se laća komedije, od lakrdije će poginuti'", a potom slijedi poanta: "Po normalnom mišljenju komediograf ne treba nikako biti vezan o strogost historijske istine već i zato, jer je ta historijska istina uvijek lažna ili proizvoljna, služeći

⁷² Drago GERVAIS, "Kazališna Karolina. Odgovor Draga Gervaisa na članak Vatroslava Cihlara", *Riječki list*, 19. X. 1952., 3.

⁷³ R. RORTY, *n. dj.*, 90. Za Rortyja je ironist ONA. U tom kontekstu Cihlar se tijekom polemike prepoznaje kao (Rortyjev) liberalni metafizičar. Liberalni metafizičar također ponovo opisuje, no to čini u ime uma, a ne u ime imaginacije. I Cihlar piše o događajima iz povijesti grada Rijeke, i to u opširnom feljtonu "Kulturno-historijske šetnje kroz Rijeku", koji je objavljivan 1948. u *Riječkome listu*. Upravo tekst "Rijeka u doba napoleonskih ratova", koji je dio toga feljtona, Gervaisu je bio polazištem za pisanje dramskoga teksta.

⁷⁴ V. BITI, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zagreb 2005., 177.

⁷⁵ Opširnije o tome vidjeti: *Povijest kao sudbina. Život i stvaralaštvo Drage Gervaisa*, Rijeka 2009.

⁷⁶ O tome saznajemo iz D. GERVAIS, *Intendantski dnevnik*. Drugoga listopada 1952. piše: "Karolina' jučer repriza – slabo. Oko 200 ljudi. Kritike... i na radiju i u štampi. Neznalice. Slabo posjećeno zbog kiše..." Ili 17. X. 1952.: "Komentari na Rijeci nepovoljni za mene. Jučer strepih za predstavu. (...) Za vrijeme prvog čina tajac, a zatim pljesak, ali se glumci nisu usudili pred zastor. Na kraju su ipak išli. Poslije toga reakcija kod publike normalna."

u službi onoga, koji ju je pronašao!” I zato: “Ne gradi se dobra komedija bez fantazije i dovjtljivosti, pa i onda, kad je službi istine.”⁷⁷

Sve te okolnosti uz prikazivanje Gervaisove tragikomedije p(r)okazuju kontroverzan status teatra, odnosno koliko je ambivalentan odnos društva (države) i teatra. Naime, poslije se ustanovilo da su u cijeli slučaj itekako bile upletene određene “klike” i političke struje, a Gervaisov se teatar pokazao kao zapravo nepouzdan ideološki aparat.⁷⁸ Riječ je o umnažanju perspektiva koje nudi (njegov) tekst i teatar – kao i mogućnostima različitog tumačenja toga (kon)teksta. To se pokazalo problematičnim i u suvremenom trenutku. Naime, ponovila se gotovo ista situacija. U Rijeci je 2003. uprizorena (još jedna) varijacija Gervaisove *Karoline Riječke*.⁷⁹ Radi se o postmodernome pastišu redatelja i dramaturga Laryja Zappije naslovljenom *Karolina Riječka, herojski komad s pjevanjem i pucanjem. Lary Zappia hommage á Drago Gervais*.⁸⁰ Pojašnjavajući svoj pristup, Zappia ističe kako “naša Karolina ‘sprema izdaju’, sličnu onoj Gervaisovoj. Njega su optužili da je iznevjerio povijest. I mi ćemo. Pa zaboga, i povijest iznevjerava nas. Doduše, mi ćemo Gervaisovo iznevjeravanje zamijeniti svojim, možda gorim. Gervaisa su zbog takvoga postupka osudili, a ‘Karolinu’ skinuli s repertoara. Mi eto, zasad, radimo...”⁸¹ No, i to je uprizorenje izazvalo reakcije i polemike u javnosti, osobito u kontekstu angažmana estradne zvijezde Severine Vučković, ali i zbog elemenata preradbe, odnosno eksplicitnog tematiziranja (intimnog) odnosa Karoline i engleskoga admirala. Štoviše, sada se Zappijin teatarski projekt optužuje – za falsificiranje Gervaisa.⁸² Sve to pokazuje kako su kompleksni odnosi između teksta, ideologije i kazališnoga komada, koji su itekako prisutni i u suvremenom postmodernom trenutku. Tako se u Rijeci i 1952. i 2003. potvrđuju dvije postavke teoretičara Alana Sinfielda:

“1. Dominantni diskurs ne može spriječiti ‘zlorabljenje’ svojih resursa. Čak i tekst koji ide za tim da integrira subordiniranu perspektivu mora je prvo učiniti vidljivom; čak i da bi se nešto krivo prikazalo, mora se prikazati.

⁷⁷ Pismo smo pronašli u ostavštini dr. Vinka Antića koja se nalazi u Narodnoj knjižnici i čitaonici Selce. Pisano je rukom, a u drugom dijelu postaje posve nečitko. Uz pismo nema omotnice ili nekog drugog podatka, a nedostaje i završetak.

⁷⁸ Ta 1952. prijelomna je godina u hrvatskoj književnosti/kulturi. U travnju izlazi prvi broj časopisa *Krugovi*, u kojem njegov pokretač i urednik Vlatko Pavletić objavljuje uvodni esej “Neka bude živost”, a u listopadu na ljubljanskom kongresu književnika Miroslav Krleža govori o slobodi umjetničkoga stvaranja. Time je i eksplicitno iskazano napuštanje socrealističke poetike te otvaranje uskih ideoloških stega.

⁷⁹ Godine 1981. *Karolina Riječka* se s velikim uspjehom prikazivala kao *rock-opera comica* za koju je glazbu napisao Ljuboslav Kuntarić, a libreto Vlado Vukmirović.

⁸⁰ Tekst ima sedam dijelova koji su intertekstualno povezani s djelima D. Gervaisa (pjesme i novele, a ne samo *Karolina Riječka*), Marka Marulića, Howarda Barkera, Vladimira Nazora, Wystana Hughda Audena i drugih autora. Naime, Zappia ne čita Gervaisov tekst u jednom jedinom čitanju kojim se izvlači “točan” smisao, pouka i poruka, čime se fiksira značenje. Riječ je o pristupu koji teži ponavljanju čitanja, kretanju po različitim nitima, kao i njihovu paranju, bez završetka u nekom konačnom smislu, a svako čitanje otkriva nove dimenzije teksta.

⁸¹ Larry ZAPPIA, “Iznuđeno priznanje”, programska knjižica uz premijeru *Karolina Riječka, Larry Zappia hommage á Gervais*, Rijeka 2003., nema paginacije.

⁸² Borislav MIKULIĆ, “Severina always ultra”, *Slobodna Dalmacija*, 12. X. 2003., <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=20031012/for...3/1/2006>.

2. Nasuprot tomu, tekst koji ide za tim da istakne disidenciju također ne može kontrolirati značenje. (...) ne može spriječiti da čitatelji/gledatelji koji to žele izvuku reakcionarne zaključke.”⁸³

Jer ono što je doista subverzivno i radikalno nije sadržano samo u tekstu, nego i u kontekstu njegove artikulacije. U slučaju kazališne predstave riječ je o reprezentaciji svijeta u kojoj je reprezentirano sve što čini reprezentaciju, uključujući i one za koje se sve to reprezentira.⁸⁴ Iz takve perspektive sagledavamo i Gervaisov zapis o reakcijama publike⁸⁵, gdje riječju “Neznalice” pokazuje kako mu je publika važna, posebno u ovom slučaju kad je izveo na pozornicu jednu sudbinu kao vidljiv i izdvojen susret egzistencije i povijesti. Publika ovdje ne predstavlja (ne)zainteresiranog promatrača i/ili uživaoca čistih estetskih vrednota, nego je mjerilo i skala razumljivih i stoga mogućih dodira pojedinačne egzistencije i povijesti. No, Gervaisov autorski horizont očekivanja ovdje je iznevjeren, on nije dobio potvrdu da je njegov dramski tekst u potpunosti ostvaren u njihovim dušama, kao što je prethodno bio u njemu. Preciznije rečeno, riječka publika/javnost nije potvrdila da je stvorio likove koji su integrirani i osmišljeni u složenu odnosu naspram povijesti koju “dijele” s tom publikom.⁸⁶ Naime, riječ je o njegovoj – autorskoj invenciji temeljnoj na historijskoj podlozi. I Gervais, ako kompariramo s Eminom, svojem tekstu pridjeva podnaslov, također znakovita “imputa”. On glasi: *Varijacija na jednu historijsku temu*. Što to Gervais varira? Koju historijsku temu?

Rijeka je na početku XIX. stoljeća poprište sukoba Austrije, Velike Britanije i Napoleonove Francuske. Britanska flota dolazi na Kvarner s nakanom bombardiranja riječke luke koja je u rukama Francuza. Riječanka Karolina Belinić kreće na brod britanskoga admirala kako bi zatražila poštedu za svoj grad. Historiografski dokumenti nisu baš izdašni u podacima o tom činu, pa se lik i djelo Karoline Belinić tako doživljava (i danas) više kao urbana legenda, predaja, mit i simbol.⁸⁷

⁸³ Alan SINFIELD, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1992., 48. Ovdje iz D. ŠPORDER, *n. dj.*, 230.

⁸⁴ D. ŠPORDER, *n. dj.*, 241.

⁸⁵ Vidi bilj. 76.

⁸⁶ O važnosti odnosa (dramskog) autora i publike govori Kurth R. EISSLER, “Važnost pozitivnih odgovora publike i doksaletična funkcija (1)”, zbornik *Psihoanaliza i književnost*, (prir. Žarko Martinović), Gornji Milanovac 1985., 43.-58. (46.). U tom kontekstu nameće se pitanje zašto je Gervaisova Karolina izazvala tako žestoke reakcije u publici i javnosti, i 1952. i 2003. Umjesto odgovora, to pitanje generira druga: što (psihoanalitički) dira u gledatelju Gervaisov siže? Koje granice propituje/prekoračuje? Godine 1952. kazališni kritičari i javni djelatnici Gervaisu su spočitavali nečudorednost/nevjerodostojnost jer JE PRIKAZAO intimni odnos Karoline i engleskoga admirala/odnosno njegovoga ađutanta – što Gervais NIJE učinio. Godine 2003. javnost/publika se skanjuje nad eksplicitnijim prikazom onoga što Gervais nije prikazao, tvrdeći da je riječ o falsificiranju Gervaisa koji je i sâm proglašavan falsifikatom.

⁸⁷ Istražujući britanske historijske zapise i govoreći o događajima iz srpnja 1813. (koje Gervais reopisuje u svojoj tragikomediji), Malcolm Hardy ističe kako u slučaju britanskoga napada na Rijeku “nema nikakvih dokaza da je Karolina Riječka, ili koja druga riječka ljepotica, posredovala kod zapovjednika britanske eskadre i uvjerila ga da poštedi grad, kao što nema dokaza da ga je on namjeravao razoriti”. No, ističe Hardy, “ima nečeg zagonetnog u vezi s vremenom i ciljem

Gervais istražuje podatke u arhivima te se na njih poziva u uvodnom tekstu svoje drame, naslovljenom *Historija o Karolini Belinić*⁸⁸, a nakon toga slijedi sâm dramski tekst s popisom *dramatis personae* u kojem je na prvom mjestu Karolina, a ne primjerice značajnici iz toga vremena: Ljudevit Adamić, riječki gradonačelnik Paolo Scarpa, engleski admiral, francuski zapovjednik... redom muškarci.⁸⁹

Jer, Gervais piše svoju varijaciju slijedeći svoj umjetnički *credo*, naveden u podnaslovu ovoga dijela rada, u kojem ističe, a bilo je to u jeku spomenute polemike, kako književnik ima pravo historijske ili pseudo-historijske činjenice književnoumjetnički preoblikovati – varirati.

Ta se odrednica može čitati i kao upućivanje na književnu preobliku, ali i kao iskazivanje stava kako je službeni historiografski diskurs također posredovana forma i kao takva samo jedna do mogućih varijacija, doduše, s povlaštenim statusom neprijeporne istine. U tom smislu taj autometatekstualni podnaslov jezgrovito iskazuje Gervaisovu poetiku preoblikovanja, pri čemu se, kako je to istakao jedan drugi srednjoeuropski pisac, Czeslaw Milosz, može dogoditi da nevjernost biva najvećom vjernošću i da je svijet neiscrpan u svo- me bogatstvu.⁹⁰

Ispisujući svoju varijaciju na jednu historijsku temu, Gervais ne podriva historiju, on je dopunjuje, jer, ističe Hayden White “ako se ne mogu zamisliti bar dvije verzije istoga niza događaja, povjesničar nema razloga da na sebe preuzme autoritet davanja istinskoga prikaza onoga što se stvarno dogodilo.”⁹¹ Štoviše, kaže White, jedan prikaz može predstaviti skup događaja u formi i

napada, što je sigurno pridonijelo stvaranju legende”. Naime, iako su se britanski brodovi rijetko izlagali opasnostima ozbiljnih oštećenja od obalnih baterija, ovoga se puta britanska eskadra, stigavši na Kvarner 1. srpnja 1813., usidrila četiri milje daleko od Rijeke. U tom kontekstu Hardy spominje i francuske historijske izvore. U izvještaju glavnoga policijskog komesara guverneru Ilirije D'Arbantesu piše da je netko u noći preuzeo užad signala na jednom ili više britanskih bojnih brodova. U strahu od moćnih neprijatelja nekolicina Riječana ispričala se britanskom zapovjedniku. Moguće je, ističe Hardy, da je Karolina Belinić bila među njima. Malcolm HARDY, “Britanska ratna mornarica, Rijeka i Adamić”, *Adamićevo doba 1780.-1830. Riječki trgovac u doba velikih promjena*, (prir. Ervin Dubrović), Rijeka 2005., 243.-313. (291.).

⁸⁸ D. GERVAIS, “Karolina Riječka. Varijacija na jednu historijsku temu”, *Moja zemlja. Izbor iz djela*, (prir. Mirjana Strčić), Rijeka – Pula, 1979., 93.-94. Gervais odmah, već prvom rečenicom, referira na historijski izvor, naime na akt riječkoga municipija “od 30. novembra 1816. godine, u kome se predlaže da Karolina Belinić, rođena Kranjec bude nagrađena za ‘zasluge stečene 1813. godine’”. Gervais nadalje u cijelosti citira opis događaja zbog kojih je Karolina predložena za nagradu, ali ne iz spomenutog akta, nego iz prikaza riječkoga historika Giovannija Koblera. Uz to navodi i prikaz događaja u riječkom časopisu *Almanacco fiumano* iz 1855. godine te kaže da se ondje “vrlo romantično govori o Karolini”. Kombinirajući podatke iz tri izvora, Gervais implicitno ukazuje na mnogostrukost prikaza, a ne na monolitnost i neupitnost samo jedne istine.

⁸⁹ Pa se po tim muškarcima, zaslužnima u historiji, i nazivaju povijesna razdoblja, usp. Adamićevo doba.

⁹⁰ Czeslaw MILOSZ, *Zaslužjeni um*, Zagreb 1998., 174.

⁹¹ H. WHITE, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1.-25. (20.). Ovdje prema Geoffrey GALT HARPHAM, “Pripovjedni imperativ”, *Politika i etika pripovijedanja*, (ur. Vladimir Biti), Zagreb 2002., 129.-156. (140.).

značenju epske ili tragične priče, dok drugi prikaz može predstaviti isti skup događaja – s jednakom uvjerljivošću i bez ikakva nasilja prema činjeničnom stanju – kao farsu.⁹² Gervaisovu *Karolinu* kritičari su često ocjenjivali upravo kao farsu. Riječ je o farsu historije, čime Gervais postavlja osnovu za izobličavanje jednoga svijeta i njegovih historijskih veličina. Sâm Gervais kaže: “Karolinu Riječku” napisao sam u namjeri, da dam jedno dramsko djelo iz domaće, to jest riječke historije, ali ne naše, narodne Rijeke, nego Rijeke nenarodne i tuđinske. One Rijeke, u kojoj su kroz njenu historiju vladali doseljenici, tuđinci, patriciji, a kasnije austrijakanti, talijanaši, mađžaroni i autonomaši (...). To je ona Rijekka koja je dakle bila patricijski samoživa, trgovački poslovna, burzijanska, koja je poznavala samo jedan interes, svoj interes i samo jednu politiku, politiku svog vlastitog džepa. Ta Rijekka (...) nije poznavala nikakav drugi patriotizam, zbog toga je vrlo lako mijenjala svoje gospodare, bili to Napoleoni, Franci, Mađžari.”⁹³

Riječju, Gervais artikulira svojevrсни bezvremenski historijski prezent unutar srednjoeuropske kolonijalne povijesti, koji se očituje u nazočnosti različitih dominacija koje, iako tranzitnog karaktera, iscrpljuju lokalne resurse, uvijek s pozicije prvog i neopozivog osvajača. Nakon što je francuski kapetan zaprijetio vojnom odmazdom, gradski advokat i notar Pietro Terzy kaže:

“Na gluposti grade korzikanski pustolovi svoje imperatorske karijere. Glupost ide u rat zatvorenih očiju. (...) Vode ratove, prave blokade. Ne daju narodima da žive i vjeruju da je sve što rade vrlo pametno i inteligentno, a u stvari, glupost je, najodvratnija glupost zbog koje živimo kao psi, sretni što uopće živimo i što nismo crkli na ratištima, u tamnicama, pod tuđim plotovima.”⁹⁴

Kada Karolina ne može povjerovati da je engleska flota dobila zapovijed da uništi grad, Terzy joj kaže:

“Pa flote se i grade za to da ubijaju i uništavaju, to ime je posao. To tamo sjedi nekakav general, bulji u geografsku kartu i piše admiralu: Goddam my dear, ima tamo neka Rijekka, deder poruši je malo, ionako ništa ne radiš. A što tamo živi nekakav Pietro Terzy i madame Karolina Belinić, to je njemu svejedno, jer njegov je posao da ubija ljude.” Štoviše, kaže Terzy, otkrivajući ironiju povijesti, “(...) to je rat, a u ratu uspijeva onaj koji pobije više ljudi i poruši više gradova. To se onda zove pobjeda i slava.”⁹⁵

S druge strane, i oni koje te dominacije zahvaćaju nisu lišeni autorove (samo)ironijske denuncije. “Domaći” likovi nisu prikazani idealistički, jednoobrazno, nego u svoj složenosti ljudske egzistencije. U ekspozicijskom dijalogu Frane, gradski podvornik kaže Paolu Scarpi, riječkom gradonačelniku (kad ga ovaj upozorava da nije više podesta nego *maire*), sljedeće:

⁹² H. WHITE, “Historijska pripovijednost i problem istine u historijskom prikazivanju”, prev. Višeslav Aralica, *Časopis za suvremenu povijest*, god. 36, br. 2, 2004., 621.-635. (623.).

⁹³ D. GERVAIS, “Karolina Riječka. Pred premijeru Gervaisove komedije u HNK”, u potpisu B. Pavičić-Fajdić, *Narodni list*, 19. prosinca 1952., 4. Riječ je o premijernoj predstavi u Zagrebu.

⁹⁴ D. GERVAIS, 1979., 107.

⁹⁵ *Isto*, 116.

“Podešta, ili maire, svejedno je. Pod Austrijom podešta, pod Francuzima maire, a kada Napuliona odnese vrag...” A narodu je, ističe Frane, “već na vrh glave i Napuliona i njegovih vitorija od kojih nikad ništa. Ali briga vas. Vama je uvijek dobro, vi ste uvijek na konju. Pod Francom, živio Franc, pod Napulionom – živio Napulion, a kad dođe netko treći, živio i on, pa nikad bolje. Eviva la Spanja dove ke si vive e manja.”⁹⁶

Gervais ostvaruje svoju karakterizaciju likova i na jezičnom planu, dojmljivo kombinirajući izraze i riječi iz različitih jezika i idioma, ukazujući time na kompleksnu i promjenjivu multikulturalnu matricu prostora koji re - opisuje.

I ono što (p)ostaje zapisano o takvoj promjenjivoj povijesti Gervais, kroz replike svojih likova, problematizira. Kada treba nagovoriti Karolinina supruga Andriju Belinića, imućnog riječkog trgovca, da dopusti svojoj supruzi odlazak na neprijateljski brod, on sumnjičavo odvrća: “I vi kažete da bi to bio jedan historijski slučaj, da bi se o meni i Karolini kao nešto negdje napisalo?”⁹⁷

Karolina ipak odlazi na brod, i to tek nakon što se njezin suprug pobojao da mu, uslijed engleskoga napada, neće biti pošteđena njegova trgovina i skladište na rivi. Ona se susreće s engleskim admiralom Fremmaentlom koji, doplovivši ispred Rijeke, kaže:

“I to glupo bombardiranje! Da mi je samo znati zašto moram uznemirivati dobre građane ovoga grada koji mi baš ništa našao nisu učinili. Zaista, idiotska stvar, taj rat. Ako nekome u nezgodno vrijeme baneš u kuću, ispričaš se na tisuću načina, a ovdje obasipaš ljude bombama, a da im nisi rekao ni dobro jutro!”⁹⁸

Gervaisov admiral nije klasičan primjer agresivnoga kolonizatora (nije riječ o crno-bijeloj tehnici prikazivanja u kojoj smo Mi dobri, a Oni loši). To je “dostojanstven starac od oko šezdeset godina” koji, kad Karolina stiže na brod noseći Adamićevo pismo u kojem mu je pojašnjeno da ne napada Rijeku, kaže:

“A ja bih iznevjerio historiju kad bih postupio drugačije, nego što ona od mene očekuje.” I potom priđe Karolini htjevši se našaliti se s njome. No, ipak

⁹⁶ *Isto*, 97. Građani Rijeke opisani su i u replici Karoline admiralu Fremmaentlu: “Neinteresantnijeg grada i građana nema nigdje na svijetu. Ali zato su vrlo umišljeni i puni sebe (...) a zapravo sve su to ljudi koji su doselili u grad iz najbliže okolice (...). Ideala u njih nema nikakvih, a mnogo se brinu za svoj želudac i za svoje grlo (...) ostalo slobodno vrijeme upotrebljavaju na ogovaranje bližnjega svoga, i u tome su pravi majstori.” *Isto*, 134.

⁹⁷ *Isto*, 124.

⁹⁸ *Isto*, 129. Uz ovaj citat kojim Gervais prikazuje, doduše iz kolonizatorove perspektive, sudbinu Srednjoeuroljana – naime da ih povijest (neprestance) nepozvana posjećuje, navodimo i epizodu iz teksta G. Konráda. U jednom je selu tenk iz obližnje vojne baze ušao u kuću seoskog mesara upravo kad je mesareva žena namještala krevete u spavaćoj sobi. Kad su upitali mesara što se zapravo dogodilo, on je odgovorio: “Povijest je došla k nama.” “To je vjerojatno tipičan odnos”, piše Konrád, “koji ljudi, poučeni iskustvom, imaju prema povijesti. Ne uskaču oni, nego ona. Svatko se, primjerice, može naći u kafkijanskoj situaciji, kada netko nekome dođe i negdje ga odvede. (...) Oni nisu željeli rat, ali rat je došao k njima. To znači da je u Srednjoj Europi teško izbjeći intruzije povijesnih događaja, događaja, koji bi, da su stvari drukčije, ostali izvan konteksta njihovih života.” (Iz *Cross Currents*, 9, 1990., 92.-93., ovdje prema N. PETKOVIC, *n. dj.*, 47.)

je iznevjerava (historiju/ali i Karolinu), pa u toj kontrahistoriji preostaje samo njegova želja: "I budite uvjereni, madam, da je do ovog bombardiranja došlo desetak godina ranije, vaša bi sudbina bila zapečaćena. Ovako, osobita mi je čast da vam ponudim čašicu cherryja."⁹⁹

Nakon svega Karolina se vraća u grad, gdje je građani, umjesto da je dočekaju kao spasiteljicu, ogovaraju i optužuju za (navodni) nemoral.¹⁰⁰ No, gradonačelnik joj svečano zahvaljuje, a dolaze i Austrijanci na čelu s generalom. Tako Gervaisova varijacija završava time da je Karolini Belinić dodijeljeno zasluženno priznanje, jer austrijski general, uzvikujući "Eine Heroine! Bravo!", Karolini daje orden s lentom.

No, historija bilježi drukčije: Karolina Belinić tek nakon četiri godine od događaja, dakle 1817., moli austrijskoga cara da joj prizna zasluge za junački čin. Iz Beča je odgovoreno da je, doduše, riječ o činu koji zaslužuje priznanje grada Rijeke, ali nije ni u kakvoj vezi s tek poslije ostvarenim svrhama austrijske uprave. Stoga se ne može udovoljiti molbi za odlikovanjem. Riječki magistrat tu obavijest dostavlja Karolini Belinić te ističe usmenu zahvalnost za čin "kojim ste se iskazali kao hrabra građanka plemenite zemlje" i koji će "ostati nezaboravan stanovnicima Rijeke"¹⁰¹

Dodijelivši Karolini priznanje/orden koji u stvarnosti nikada nije dobila, Gervais svojim ispisom potvrđuje kako uloga kontramemorije nije da prepíše službenu povijest i time ispriča autentičnu priču o vremenima i razdobljima. Naprotiv, ona usredištjuje pojedinca koji/a propituje službeni povijesni diskurs i time omogućava da se ono što je zanemareno u takvom historijskome diskursu – oglasi i zaživi. Zapravo se radi o paralelnom povijesnome narativu, u kojem se pojedinac ne ponaša kao objekt i postvarenje te i takve povijesti, nego kao pozitivno "ja", kao pobunjeni subjekt. Taj je pobunjeni subjekt ovdje utjelovljen u liku Karoline Belinić koja u jednoj replici slavnome Ljudevitu Adamiću kaže:

"I kada već moram ući u historiju (...) želim ući u nju sama i bez ikakve pratnje."¹⁰²

⁹⁹ Isto, 133. I to je (bilo) problematičnim mjestom pri uprizorenju ovoga dramskoga teksta 1952.

¹⁰⁰ Ta se optužba za (navodni) nemoral prelijeva iz teksta u kontekst, ali i obratno, iz konteksta u tekst (vidi pojašnjenja uz izvedbe *Karoline Riječke* 1952. i 2003.).

¹⁰¹ Tatjana BLAŽEKOVIĆ, "Nekoliko arhivskih podataka o Karolini Belinić", *Jadranski zbornik*, 1(1956.), 320.-322. (321.). Riječ je o aktu datiranom 6. III. 1817., a danas je u Državnom arhivu Rijeke (dalje: DAR) – Akti gradskoga arhiva, Rijeka, god. 1817., br. 570. i aktu od 21. II. 1817., DAR, god. 1817., br. 570.

¹⁰² D. GERVAIS, *n. dj.*, 145. Naime Adamić je napisao, kao engleski špijun, pismo admiralu da ne napada Rijeku, a Karolina – ne znajući što piše u pismu, uručuje ga admiralu. Ona je naivno mislila da svojom pojavom spašava grad, no saznajući da je zapravo iskorištena u svojoj naivnosti, na Adamićevo udvaranje uzvraća navedenom replikom koja u cijelosti glasi: "Bila sam spremna da žrtvujem svoju čast za slobodu našega grada, ali je neću nikada žrtvovati zbog mušica jednog kavalira, pa makar se on zvao i Ljudevit Adamić. I zato kad već..."

Radi se o rečenici koja predstavlja samu jezgru dramske napetosti ove tragikomedije. Njome se iskazuje pravo pojedinca da se svojom slobodom distancira od svega što čovjeku pripisuje neka društvena konvencija. Takva Gervaisova rekonstrukcija lika Karoline prokazuje težnje (Rortyjeva) liberalnog ironista koji teži za autonomnošću. On se kao pjesnik nada da će ono što je ta prošlost/historija pokušala učiniti njemu, on uspjeti učiniti njoj: ostaviti toj prošlosti svoj otisak.¹⁰³ Jer, Karolina je zapravo Karlo, Drago. Naime, tematizirajući žensko iskustvo, Gervais kao muški autor rabi retorički postupak poznat kao figura spolne metateze. Riječ je o spolno inverznoj identifikaciji Gervaisa – autora i njegove protagonistkinje. Drago – Karlo, Dragica – Karolina imena su istoznačnice. Uostalom, Drago Gervais je kršten kao Carolus Oscar Gervais.¹⁰⁴ U tom *cross-gender*, spolno inverznom postupku Gervais problematizira povlastice i uskrate koje kultura dodjeljuje muškom ili ženskom rodu te ih objedinjuje s problematizacijom nametnutih povijesnih i političkih konstrukcija. Gervais si spolnom metatezom omogućava da izrekne kritičke opaske o takvoj kulturi i poveže seksizam s kolonijalističkim sastavnicama.¹⁰⁵ Ta dimenzija kontekstualizirana je pozicijom kolonizirana subjekta, književnika Gervaisa koji je i sam (bio) izvrnut poniženju historije. Stoga u ovom Gervaisovu dramskom ispisu prepoznajemo kontribucijsku fazu modern(ističk)og iskoraka (pojedinaac i društvo) u kojoj, riječima Edwarda Saida, otpor nije puki odgovor kolonijalizmu/imperijalizmu, nego protuteža načinu na koji se poima historija (kao i ideologija uopće).¹⁰⁶

¹⁰³ Usp. R. RORTY, *n. dj.*, 46.

¹⁰⁴ Karolinu Belinić u Rijeci su nazivali i Dragica Belinićeva. Karolina se u četvrtom činu obraća građanima i moćnicima odbijajući izraze zahvalnosti i “radi toga da nekim ljudima u ovom gradu, javno, a ne iza leđa kao što je njihov običaj, kaže što o njima misli”. I tada je uslijedio njezin snažan govor u kojem spominje “pokvarena i zla srca” koja je “blate svojim jezicima” i “češu se o njeno poštenje”. Poznato je da je Gervais imao takvih problema u kazališnoj sredini u kojoj je radio, a da je riječ o metatezi svjedoči i replika Paola Scarpe koji kaže: “(...) mjerite malo te vaše riječi. I ja ne znam kako je to, ali vi ste jako čudna ženska. Ne možete bez teatra.” (Gervais je bio životno vezan za riječko kazalište i htio je unaprijediti kazališni i kulturni život grada i njegove šire okolice.) Da je ovdje riječ i o kazališnoj metalepsi – postupku koji je usko povezan sa spolnom metatezom, a označava prekoračenje ontološke razlike između književnih i izvanknjiževnih, kazališnih i izvankazališnih svjetova pokazuje i Gervaisovo obraćanje kazališnim djelatnicima na početku sezone 1952./53. (dakle one sezone kada je *Karolina Riječka* bila premijerno izvedena): “Međutim žalosna iskustva govore iz mene (...) da smo imali dosta drugova (...) koji su gubili vrijeme u tračevima i ogovaranjima i koji nikada nisu pokušali da izađu iz ovoga uskog kazališnog kruga, čitav je njihov život bio zaista provincijsko izivljavanje, u jednom uskom krugu u kome je jedina tema bio teatarski trač.”

¹⁰⁵ O spolnoj metatezi u Lada ČALE-FELDMAN, *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Zagreb 2001., 213. Spolnu metatezu kao terminološku sintagmu koja nudi više mogućnosti uvodi američka kritičarka Camilie Paglia (Camilie PAGLIA, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*, New York 1991.). Te su mogućnosti zamjena spola likova unutar mogućeg književnog svijeta, zamjena spola fiktivnog lika i njegova eventualnog znanog stvarnog predloška, zamjena spola nominalnog i stvarnog adresata djela, spolno inverzno poistovjećenje autora s iskaznim subjektom te poistovjećenje autora s likom suprotnoga spola.

¹⁰⁶ Usp. Edward W. SAID, *Kultura i imperijalizam*, Beograd 2002. Naime, u dekolonizirajućoj kulturi otpora javljaju se tri velike teme koje su međusobno povezane. Prva teži cjelovitom sa-

Zaključak

Rijeka kao grad koji je nastajao na razmeđu raznolikih geografskih, političkih, kulturoloških i strateških utjecaja bilježi svoju složenu i intrigantnu povijest.

O toj povijesti pišu i dvojica književnika, Viktor Car Emin i Drago Gervais. Oni reinterretiraju, odnosno rekonstruiraju odabrane riječke povijesne događaje na načine koji anticipiraju i uvode postmodernu vizuru u poimanju (su)odnosa pisanja povijesti i pisanja književnosti. Radi se o autorima koji su i sami doživjeli traume povijesti u vidu imperijalističkih kolonizacija koje su htjele složeni liminalni prostor na kojem su dvojica promatranih autora živjela i stvarala svesti na jednu dimenziju – svoju. U tom smislu dva su promatrana književnoumjetnička artefakta svojevrsni odgovori toj i takvoj povijesti i kao takvi se prepoznaju kao dio lokalno fokalizirane književnosti koju pišu Srednjoeuroljani, koja teži ponovnoj proradi povijesti temeljenoj na složenosti svih njezinih dimenzija.

Stoga ni Emin ni Gervais, poput drugih srednjoeuropskih autora, zapravo ne podrivaju autoritet historije, ne proturječe njezinoj objektivnosti niti je nadopunjuju. Njihova su djela paralelni narativi koji implicitno upozoravaju na one aspekte koje historija, težeći oblikovanju opć(enit)ih slika prošlosti, isključuje, zanemaruje, izostavlja. Štoviše, ukazuju i na neodrživost svake ekskluzivnosti i privilegiranosti samo jedne i neporecive istine. Pa makar ona bila i književnoumjetnička.

Živeći i stvarajući na liminalnom prostoru, na južnom rubu Srednje Europe, koji je (bio) predmetom permanentnoga koloniziranja i prisvajanja, dvojica promatranih književnika pišu djela koja nisu jednodimenzionalan prikaz povijesti i prostora. Obojica u svom ispisu artikuliraju unutarnji komunikacijski glas koji govori o empatičkom prema čovjekovu iskustvu, o mjestima identifikacije, o odlukama i izborima, o “pobunama” kao alternativni onome što je (već) zabilježeno, bez tendencije da svoj iskaz proglaše jedinim važećim i neporecivim. Na to nam ukazuju već i podnaslovima kao žanrovskim odrednicama (kronisterija/tragikomedija/varijacija) koje pridijevaju svojim djelima. Sve to pokazuje da biti na granici znači pregorijevati je. Ovi autori pregorijevaju granice između pisanja povijesti i pisanja književnosti, historije i historije, tragedije i komedije, muškoga i ženskoga, Mene i Drugoga, izvora i varijante, zakoračujući time iz modernizma u postmodernizam. Stoga tu nije riječ (samo) o artikuliranju partikularnih/lokalnih potreba za prisvajanjem povijesti koje bi razgrađivale univerzalnu povijest, nego o procesima nemetafizičkoga otvaranja istine koja se promatra kao estetsko i retoričko iskustvo. Ono koje promo-

gledavanju povijesti jedne zajednice. U drugoj temi riječ otpor nije puki odgovor imperijalizmu, nego protuteža načinu na koji se poima historija. Treću temu predstavlja vidljivi otklon od separatističkoga nacionalizma i priklanjanje jednom cjelovitijem shvaćanju zajednice i oslobođenja. Ta treća faza u Gervaisovu opusu, sagledanom kao (post)kolonijalna književnost, artikulirana je u njegovu kasnijem dramskom djelu *Palmin List*.

vira ljudskost izvan mitizacijskih okvira, odnosno kao polja mogućnosti, pa tako i povijest biva definirana kao neprekidna napetost između priča koje su bile ispričane i priča koje bi mogle biti ispričane. Takav model onemogućava svako "prisvajanje povijesti", pa i ono izvedeno u ime manjina. U tom otvaranju pluralizaciji i prepoznavanju subivanja više različitih modela i objašnjenja, kao i ironiji u prokazivanju svake totalitarne pozicije, prepoznamo specifični oblik skepticizma koji se javlja u skeptičnoj Srednjoj Europi koja već odavno dvoji u smisao teleolojske povijesti.

Zastupajući takav model re-opisivanja (vlastite) povijesti, Viktor Car Emin i Drago Gervais potvrđuju da za hrvatskoga pisca prijelaz od kolonijalnog prema postkolonijalnom znači odustajanje od nastojanja na crno-bijeloj tehnici prikazivanja društveno-političkog i nacionalnog okružja. Njihovu (književnom) izgrađivanju oni sada pristupaju s odmakom od pozicije podređenosti. Štoviše, i u slučaju dvojice promatranih književnika dokazuje se da u hrvatskoj književnosti postkolonijalno razdoblje nastupa smirivanjem društveno-političke situacije, odnosno povratkom njihova (mikro)prostora u okvir nacionalne države. Postmodernizam, postkolonijalizam u svjetlu odnosa pisanja povijesti i pisanja književnosti u hrvatskom kontekstu doista započinje, kako nam to prokazuju i Viktor Car Emin i Drago Gervais, već polovicom dvadesetoga stoljeća. Stoga svako proučavanje ove složene problematike svakako treba započeti s tim dragocjenim i svakako nedovoljno valoriziranim saznanjem.

SUMMARY

WRITING HISTORY AND WRITING LITERATURE: TWO WRITERS
FROM RIJEKA

Within the postmodern examination of the dichotomy of writing literature and writing history, and in the context of the traumatic history of Central Europe, this work analyzes the writings of two authors – Viktor Car Emin and Drago Gervais. Like the majority of Central European writers, they lived through the intrusion of uninvited history in terms of the occupation of their homeland and their subsequent exile. This is the very contextual framework of their social, political, and indeed literary activities. This article shows that these authors' literary works portray historical events, historical figures, and the consequences these, in order that their reinterpretations reconstruct general/ generally accepted views of the past.

Key words: Literature, History, (Post)modernism, (Post)colonialism, Central Europe, Rijeka, Viktor Car Emin, Drago Gervais