

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.32.1.11>

Vlatko Perković

DRUŠTVENI ANGAŽMAN DRAMATIČARA FABRIJA SKRIVEN ISPOD PEDESETOGODIŠNJE ŠIFRE (Jesu li krivi oni koji vode, ili oni koji ih slijede?)

Vlatko Perković, vlatko.perkovic@st.t-com.hr

pregledni rad

UDK 821.163.42.09Fabrio, N.-2

rukopis primljen: 27. kolovoza 2019; prihvaćen za tisak: 20. veljače 2020.

U radu se razmatra šest aluzivnih drama Nedjeljka Fabrija, Reformatori, Admiral Kristof Kolumbo, Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?, Meštar, Kralj je pospan i Magnificat. Ponajprije se obrazlažu svojstva vremena nastanka Fabrijevih drama, posebno činjenica da su umjetnici mogli biti kazneno odgovorni ako su mimo režimskog ograničenja umjetničke zapitanosti posezali za zabranjenim temama i uzimali ih kao motiviku za izazivanje umjetničke dramske stvarnosti koja bi razotkrivala muku čovjeka u dotičnom vremenu. U tom povijesnom kontekstu u radu se istražuje poslanje pisca, odgovorna pred stvarnošću, da ustraje, da (iz drame Reformatori citira se govor lica iz drame) pretvoriti/i vlastitu sredinu u znanstvenu i književnu istinu i baciti joj je u lice da se gleda i osvjesti. Stoga autor pristupa građenju takvih formi svojih dramskih djela koje su imale svrhu skriti govor o sadašnjosti pod plaštem prošlosti ili snoviđene radnje. Ta skrivenost se u radu imenuje kao govor pod šifrom. Aluzivnost jedne drame prelazi u drugu dramu, ona se nastavlja i nadograđuje, reflektirajući sve više i više bolno autorovo viđenje dramskog zbivanja, koje privodi suočenju s općim svojstvima povijesti. Istraživački razlog rada nastoji razotkriti naboj svojstava svakog pojedinog šifriranog djela, njegovu alegorijsku asocijativnosti, sve do vremenom samoupravnog modela življenja, kad autor postavlja pitanje krivnje vlasti, ali i krivnju onih koji tu

vlast slijede. Što se, pak, tiče istraživanja svojstava Fabrijeve posljednje drame *Magnificat*, rad privodi do posve originalnih autorovih estetsko-dramaturških konzekvenca već znanog modela kazališta u kazalištu. Autor međusobnim suprotstavljanjem dviju usporednih stvarnosti, stvarnosti izvođača djela i umjetničke stvarnosti djela, dolazi do njihova jedinstva pa se one, u konkretnoj povijesnoj situaciji izvođenja, odnosno pisanja djela, identificiraju kao zajednička stvarnost. Iz dešifrirane konkretnosti zbivanja, rad slijedi autorovo nastojanje za preispitivanjem metafizičkih obzora stvarnosti u situacijama kad se vertikalna pozicija vlasti isprepliće s horizontalnom pozicijom čovjeka-patnik, i obrnuto. Tada vidimo da se one samorazvijaju do istosti. I taj rezultat se u radu bilježi kao vrijedan estetski doseg – za razliku od uradaka onih pisaca koji dramsku radnju bilježe iz svoje teze pa tako postaju njezini pisci, bez izgled da slijede takvu dramsku radnju koja se razvija iz sebe same te da se takvim ishodom ostvare kao dramski autori.

Ključne riječi: povijest; vlast; aluzivnost; šifra; vječnost; stvarnost

Drama je po naravi svoje predodređenosti za kazališnu izvedbu čin konkretnosti zbivanja. Takav čin svjedoči svoju umjetničku zbilju pred stvarnim gledateljem. Njihovo vrijeme je isto. Pa kada prikazivana drama svojom radnjom dočarava gledatelju i koje drugo, minulo, vrijeme, ona samom činjenicom življenja u njegovu vremenu otkriva i važne učinke njihove vremenske istosti. Zajedništva dvaju paralelnih vremena i prostorâ, umjetničkog, koji živi na pozornici, i onog stvarnog, primateljeva, u kojem On, i iz kojeg On, pomno prati dramsko zbivanje i doživljava njegove uspone kao svoje vlastito nastojanje da dokuči istinu življenja ili, barem, vremena i društvenog ustroja iz kojeg ishodi zamka u kojoj se nadmeću sudionici dramske radnje – to je zajedništvo umjetnosti i stvarnosti. To je zajedništvo koje gledatelja potiče na nadilaženje svoje pasivnosti prema zlim postupcima drugih i zornom poimanju povijesnosti u kojoj jest. I to je i društveni događaj. Ne samo umjetnički. Mogli bismo ga, sa željom da istaknemo njegovu praktičnu vrijednost, metaforički označiti i kao čin svojevrsnog terapijskog tretiranja posustalosti ljudskog (odnosno gledateljeva, čitateljeva) angažmana prema pojavama zla.

S obzirom na dugovjeko postojanje kazališta, logično je zaključiti da se takvi kazališni poticaji čovjekovu intelektualnom i emocionalnom poimanju života očituju kao nužni. Jednom doživljena katarza, ona zraka svjetlosti izdahnutu iz kazališnog ogledala i udahnuta u Sebe, postaje sredstvo otvorblijanja Sebe. I u kazalište se odlazi već milenijima. Ništa sudioniku

kazališnog čina ne može zamijeniti neposredni udah Njegova umjetničkog učinka koji se ostvaruje u zajedničkom vremenu i prostoru s njime. To ne mogu ni novi mediji postavljeni u našim dnevnim sobama da bi iz utrobe svoje *čarobne kutije* kinetičkim slikama ispredali priče o ljudima i događajima Jer, nasuprot njihovu prividu, kazališni čin živi čovjeka. Neposredno. Stvarno, u svojoj *umjetničkoj stvarnosti*. I on, čovjek, u kazalištu gleda Sebe živog.

Zbog tih razloga gledatelj odlazi u kazalište. Radi tih razloga se drame i prikazuju. To su i razlozi vječnog, milenijskog, samoobnavljajućeg kazališnog života. A drame, makar ih kao pisana djela doživljavamo kao umjetnički literarni čin prikladan i za čitanje, svojim osnovnim svojstvima teže za tim da budu prikazane. Zato se i pišu.¹ Ali, govoreći općenito, mnoge napisane drame se ne prikazuju zato jer njihov angažman ne odgovara interesu društvenog *establišmenta*. A u **konkretnom** vremenu u kojem je Fabrio pisao svoje drame samoživa vlast nije dopuštala ni da se one objavljuju, a pogotovo ne da se uključuju u kazališnu produkciju. Znala je da bi prikazbena zornost takvih djela učinkovito problematizirala upravo njezinu odgovornost za društvene prijevare koje očituje dramska radnja.

*

Ovom konstatacijom došli smo do Fabrijeva nesumnjivo misaona (intimna) sučeljenja s obilježjima vremena i prostora u kojem je živio, do izazovnosti njegovu dramatičarskom naboju. Jer o čemu uopće dramatičar i može (s društvenim angažmanom) pisati nego o vremenu s kojim se sučeljuje? Ipak, možda može. Možda o nekim makrostrukturnim temama, o svojstvima povijesti *uopće* kao determinanti ljudskog življenja, dakle, bez prebiranja po svojoj užoj sredini.

Ali ako se, kako napominje Julijana Matanović², pozivajući se na ono što ustvrđuje Krešimira Nemeč u svojoj studiji o dramskom stvaralaštvu Nedjeljka Fabrija³, uistinu *na mikroplanu*, tj. *na planu pojedinačnog dramskog opusa mogu odčitati ključne makrostrukturne karakteristike i perspektive*,

¹ 1 Igor Mrduljaš svoj članak o Fabrijevoj dramatici, „Dramatičar oporbe”, Prolog, 27., 1976., započinje sljedećom rečenicom o dramskom pismu uopće: *Dramsko je pismo usudom svoje genetske šifre obilježeno htijenjem uprizorenja.*

² Julijana Matanović: sumnja.strah@povijest.hr (eseji iz hrvatske književnosti), V.B.Z., Ambrozija, Zagreb, 2012.

³ Krešimir Nemeč: „Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija”, u knjizi *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

onda je zasigurno uočljiv i ishod obratna postupka, tj. da se iz djela makrostrukturnog pristupa određenoj tematici mogu odčitati i mikrostrukturne karakteristike.

Takav zaključak nas privodi izglednosti da bi posezanje za jednim i drugim pristupom dramskoj temi, mikrostrukturnim i makrostrukturnim, piščevo djelo moglo u određenom vremenu biti jednako izloženo cenzorskim škarama. Stoga nam se valja sjetiti njihove oštine, a, dakako, i zbog čega i u ime čega one režu? Usredotočenje na vrijeme pisanja Fabrijevih drama upućuje nas na konkretan odgovor: One su rezale u ime ideoloških odrednica koje su obilježavale SFRJ. Stavljene su u funkciju samim začetkom Države, a reflektirale su i „pravila umjetničkog stvaranja” na temelju iz Sovjetskog Saveza uvezene *Teorije odraza* Todora Pavlova⁴ i naše domaće pameti. Potom, poslije Krležina govora u Ljubljani na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije⁵ u kojem se Krleža distancirao od prakticanja politički pragmatične literature i založio za umjetničku autonomnost književne tvorbe, „pravila” su oslabjela. Ali u vrijeme kad je Fabio pisao svoju prvu dramu, *Reformatori*, objavljenu u splitskim *Mogućnostima* 1967., još uvijek se osjećalo njihovo pulsiranje, a nešto poslije, dok je pisao ostalih pet drama, završno s godinom 1971. (šesta, *Magnificat*, objavljena je 1978.), Fabio je mogao osjetiti da one u jednom dijelu SFRJ-e pulsiraju intenzivnije i paničnije, i to stoga jer je tada u Hrvatskoj proključala ideja liberalnijeg društvenog ustroja nasuprot prijetećoj opasnosti, poslije i realiziranoj, od zastupnika konzervativnog, centralističkog ustroja Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. U sklopu likvidacije i oštre osude hrvatskih tendencija⁶ i sam Fabio je bio prozvan zbog sudjelovanja u studentskom pokretu za vrijeme Hrvatskog proljeća, a zasigurno i zbog već osuđenih drama *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?* i *Meštra*. Fabio je morao napustiti Rijeku, grad svog sazrijevanja, oblikovanja, i svoje cjeloživotne misaone, osjećajne i umjetničke (piščeva prozna djela!) vezanosti za njegovu dragost i stoljetnu patnju malog čovjeka u raljama okrutne povijesti.

⁴ Todor Pavlov *Teorija odraza*, Kultura, Beograd, 1947.

⁵ Krleža je svoj govor održa prvog dana Kongresa, 5. listopada 1952., a tiskan je u časopisu *Republika*, br. 10 – 11, 1952.

⁶ Na Predsjedništva CK SKJ u Karađorđevu, 29. studenoga 1971.

Sad nam se radi utemeljenosti pristupa svojstvima Fabrijevih drama valja suočiti barem s jednim primjerom očitovanja ondašnjih „pravila pisanja“:

Poslije zagrebačke premijere Dončevićeve *Kazne*, održane 22. siječnja 1949. u HNK Zagreb, kritika je oštro osudila autora jer je za *glavno lice odabrao ličnost iz one beznačajne grupe suputnika, koji nikad nisu igrali značajnu ulogu u partizanskom životu (...)* Postavlja se pitanje: zašto takvu ženu vezati za ime partizanskog junaka?⁷ A Vjekoslav Kaleb izlaže da ženino moralno samoubojstvo, pošto se suočila sa svojom pogreškom (nesvjesnom – pripomena autora ovog teksta) prema partizanima, nije dostojno *dramskog tretmana*. Jer, piše Kaleb, *to je malograđanski moral. Taj moral se u drami ne analizira, njemu se ne stavlja nasuprot moral boraca za oslobođenje*⁸... itd. Očigledno, prema ovim zastupnicima „pravila pisanja književnih tekstova“, bavljenje *malograđanskim* dvojabama ocijenjeno je kao opasno zastranjivanje u *subjektivizam*, i to nasuprot *interesima kolektiva*, pa su takvi *malograđanski suputnici revolucije beznačajni* da bi bili *predmetom drame kao njezine dramske osobe*.⁹

Dakako da se nije moglo pisati onako kako su to od pisaca zahtijevali čuvari „pravila pisanja“, da su njihovi zahtjevi i optuživanja bili nespojivi s osnovnim poimanjem književne tvorbe. Taj novi horvatovskokalebićevski *aristotelizam* izbacivao je iz književnosti i pozornice dramu s *moćom*¹⁰ radnjom (dakle, onom koja se u stvarnosti nije morala ni dogoditi), s *moćim* čovjekovim dilemama u danoj *umjetničko* stvarnosti u kojoj čovjek prepoznaje Sebe u svoj povijesnosti. „Pravila pisanja“ su, dakle, sve vrijedno, umjetničko, ono piščevo subjektivno osjećanje stvarnosti, zamjenjivala dogmom o savršenstvu komunizma. Ali takve drame *bez čovjeka* više nitko nije mogao pisati. A one koje su prvih godina napisane sa željom da dosljedno slijede „pravila“, pa su kao takve i izvedene, najčešće su, vidjeli smo, bile napadnute od kritike zbog toga što nisu bile u svim segmentima dostatno *pravovjerne*. I tko je u takvoj situaciji mogao riskirati da bude optužen za ideološko *krivovjerje*? Zavladała je šutnja potencijalnih drama-

⁷ Joža Horvat „Ivan Dončević *Kazna*“, Naprijed, 18. veljače 1949.

⁸ Kaleb, Vjekoslav „Bilješke uz dvije premijere u Zagrebu“, Književne novine, br. 11. god. II, 15. 03.1949., str. 3

⁹ Znatno više o onodobnoj književnoj praksi i njezinim rezultatima u knjizi: Vlatko Perković *U procjepu ideologije i estetike (Hrvatska dramatika 1945. – 1960)*, MH, Dubrovnik, 2011.

¹⁰ Aristotel: *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb, 1983.

tičara, a potom su novi teoretičari umjetnosti uputili pisce, za svaki slučaj da bi obeshrabrili nekog neopreznog, na nužnost poštivanja tzv. *povijesne distance prema aktualnoj stvarnosti*. I ta *distanca* je, kako kaže Ivan Aralica u svom nedavnom razgovoru za *Vijenac*,¹¹ upućivala pisce na suzdržavanje od obrađivanja tema o suvremenom društvu sve *dok se ono ne iskaže, pa da ga se iz te „vremenske distance“ sagleda i vidi što ono jest, a što nije*. I pisci su se zaista suzdržavali pisati o svojoj stvarnosti pa je to rezultiralo, kako to Aralica i obrazlaže, time *da je hrvatska pripovjedna proza* (nije spomenuo dramu, ali je očigledno da se to odnosi i na taj književni rod) *u europskom književnom okružju ostala bezimena i nepoznata*.

*

Evo nas konačno i do Fabrijevih dilema: Kako zariti misao u aktualnu stvarnost i književno dramski otvoriti njena odstupanja od logičnosti življenja, kako nadići zabranu subjektivnog osjećanja povijesti u kojoj subjekt živi, kako ostvariti svoj angažman u vremenu njegovih zabrana, kad osobne projekcije, makar bile i umjetničke, ne smiju proturječiti oficijelnoj dogmi o stvarnosti?

I, iz svog grada prognan, književnik Nedjeljko Fabio počinje pisati pod *šifrom*.¹²

Potrudimo se sada domisliti što bi se, s obzirom na piščevo življenje hrvatske, i jugoslavenske, dakako, povijesti krajem šezdesetih, moglo kriti pod *šifrom* njegove prve drame *Reformatori*, tiskane 1967. u splitskim *Mogućnostima*, a praižvedene 1968. u Narodnom kazalištu „Ivan Zajc“ u Rijeci? (Nema zabilježbi o njezinoj izvedbi u drugima kazalištima).¹³

¹¹ *Vijenac*, br. 650, 31. siječnja 2019.

¹² Na Fabrijevo pisanje *povijesnog i mitološkog kao šifre za razumijevanje aktualnog trenutka* upućuje već Julijana Matanović u svom „Pogovoru, *Čitam te, Lucijane*, Izabranim djelima Nedjeljka Fabrija“, *Eseji, II*, Profil, 2007. Matanović u svom opsežnu i instruktivnu tekstu, baveći se pretežno Fabrijevim proznim djelima, istražuje piščevo *polemiziranje uloge velikana i vizionara, izdvojenih tragičnih likova u povijesti... njihov odnos prema prosječnoj „masi“*, kao i piščev misaoni impuls koji je, kako razložno utvrđuje, temeljen na *egzistencijalističkoj filozofiji*.

¹³ Podatci o izvedbama Fabrijevih drama preuzeti su iz knjige Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007. i Fabrijeva izlaganja, *Fusnote uz moju dramatiku*, na Krležinim danima u Osijeku 2006.

*

No, da bismo dokučili odgovor na to pitanje, valja nam ponajprije malo prebirati po osnovnim sadržanim izvorima dramske radnje u *Reformatorima*: Ona započinje, što je vrlo signifikantno za naš interes prema njezinu dešifriranju, prikazivanjem hedonističkog interesa Martina Luthera prema rimskom receptu *prženih prepelica u umaku*.¹⁴ Tu početnu motivaciju njegove osobnosti dobro je imati na umu zbog cilja kojem sada težimo, trenutačno zanemarujući druga svojstva Fabrijeve dramske radnje, ona estetska i, posebno, misaona, ishodeća iz egzistencijalističkog poimanja htijenja vođe u odnosu na Sebe. Stoga ćemo, s mjestimičnim osloncem i na oficijelnu povijest, brže-bolje kazati da se 1517. godine klerik Martin Luther javno usprotivio Papinu vodstvu Katoličke crkve, kojoj je i sam pripadao, i njezinu prakticiranju vjere, posebno institutu *indulgencija* koji je Crkva davala grješnicima u zamjenu za novac. Nešto nepojmljivo za istinskog vjernika. Luther je takvo crkveno prakticiranje *oprosta* ocijenio kao grijeh i založio se za ispovijedanje samom Bogu činom vjere u Njega i iskrenim pokajanjem uz zagovor Isusa Krista.¹⁵ Želeći reformirati opću crkvenu praksu, Luther je svojih devedeset i pet reformacijskih teza izložio na vratima katedrale u Wittenbergu. Time je začeo njegov protestni raskol s Katoličkom crkvom pa je ona 1521. Luthera izopćila. No, ubrzo su neke srednjoeuropske kneževine prihvatile Reformatorov protest protiv Katoličke crkve pa su se u tim sredinama formirale crkvene zajednice na narodnom jeziku i po Lutherovim reformatorskim naputcima. U isto vrijeme započinje snažan otpor Rimske crkve protiv Lutherova „krivo-vjernog” slavljenja Boga. I mi na početku Fabrijeve drame, 1543. godine, dakle, dvije godine prije Tridentuskog koncila koji je oštro razračunao s Lutherovim protestantizmom i u tu svrhu koristio Isusovački (Družba Isusova osnovan 1534.) red, vidimo kako Luther pod utjecajem kompromisnih knezova i autoriteta velike Katoličke crkve posustaje u svom radikalizmu. I vidimo da je njemu najbitnije to da bude i ostane Veliki vođa. Ali njegovi suradnici i studenti ga potiču da bude reformator do kraja.¹⁶ U

¹⁴ Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame, Reformatori*, str. 12., Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

¹⁵ Vidjeti članak Petera C. Phana „Oprost/indulgencija”, *Suvremena kršćanska enciklopedija*, str. 686., Laus, Split, 1994. U istom izdanju, str. 791., vidjeti članak Johna F. Craghana „Protestantizam”.

¹⁶ Jedno prigodno sjećanje na radikalno odmicanje od katoličkog prakticiranja kršćanstva: U 16. stoljeću engleska protestantska *puritanska* zajednica inzistirala je na besprijeornoj

sljedećim slikama Luthera više nema, umro je, a vodstvo Lutherove crkve preuzimaju oni koji su ga za njegova života poticali na dosljedni radikalizam. Međutim, oni, sada zaokupljeni moćima vođe, postupaju isto kao i Luther, kompromisno i još popustljivije.

Daljnji tijek dramskog zbivanja se usredotočuje na uporna nastojanje Matije Vlačića Ilrika, svećenika iz naših krajeva, koji je već u prvoj slici svojom osamljenom koncentracijom iskazao negodovanje zbog posustalosti reformacije u odnosu na borbeni katolicizam, da propovijedima, sukobljavanjima i apelima potakne nove poglavare reformirane crkve da rade na ostvarivanju davno začetih Lutherovih obećanja narodu. No, on je posve marginaliziran, sveden na provincijskog profesora, izgnan iz centara odlučivanja, suočen s prijetnjama, pa čak i mogućim ubojstvom od rulje koja u svojoj izbezumljenosti protestantskim idealima i katoličkim vojnim pobjedama pribjegava nasilju. Tu opasnost Vlačiću objašnjava njegov jedini mu preostali prijatelj Nikola Gal kao težnju naroda za slobodom koju je izazvala Reformacija. Pritom kaže: *Mi koji smo ljudima raskidali okove, danas im izgledamo kao kovači novih.*¹⁷ Zbog toga ga nagovara da kriomice pobjegne iz Jene, ali Matija Vlačić odlučuje ustrajati, želi prevoditi Sveto pismo, pisati o povijesti u kojoj živi. To je jedino što mu je preostalo u njegovoj izoliranosti. Međutim, ono što on piše mora se sučeliti s cenzurom. I u tom trenutku Fabrio malko odškrinja vrata svoje šifre stavljajući u Matijina usta skepsu, ali i svoj zadatak: *Može li se povijest pisati prema trenutačnim kneževim potezima? Zato je potrebno istrajati, Nikola. Pretvoriti vlastitu*

moralnosti čovjeka i odlučno zahtijevala da reforme budu temeljene isključivo na *biblijskom nauku*. Puritanci su u 17. stoljeću znatno ojačali pa su zahtijevali radikalno odbacivanje svih ostataka *katoličkog papizma*. Na takvu *čistoću* Anglikanske crkve puritanci su utjecali i svojom političkom pozicijom u parlamentu pa su bitno doprinijeli da zagriženi puritanac Oliver Cromvell preuzme ulogu vođe u pokretu protiv kralja optuživana za vladarski apsolutizam i kompromisno ponašanje prema Katoličkoj crkvi. Ti prijevori su izazvali građanski rat koji je rezultirao svrgavanjem i pogubljenjem kralja Charlesa I. (1625. – 1649.). No, 1660. ponovo je uspostavljena monarhija. Mnogi puritanci su, ne vjerujući u mogućnost reformi u Anglikanskoj crkvi, već početkom stoljeća emigrirali u Ameriku, u Connecticut i Massachusetts. Njihova težnja za vjerskom *čistoćom* čak je rezultirala i progonom „vještica” (o čemu je Arthur Miller napisao snažnu dramu s alegorijskom konotacijom *Vještice iz Salema*). – Prema članku „Puritanci” Josepha Kellya, *Suvremena katolička enciklopedija*, str. 800., Nakladnik Laus, Split, 1996. i navedenom djelu Arthura Milera.

¹⁷ Nedjeljko Fabrio *Aluzivne drame, Reformatori*, Freska III, str. 53, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

*sredinu u znanstveni i književnu istinu i baciti joj je u lice da se ogleda i osvijesti, to je moj zadatak.*¹⁸

Sada možemo kroz ove Matijine riječi pojmiti što Fabrio drži *zadatkom* pisca koji osobno ne može utjecati na razvoj povijesti, jer je iz njezine tvorbe izopćen, ali drži svojom dužnošću, i ljudskom i književnom, da kritički svjedoči barijere moćnika koje oni postavljaju njezinu razvoju i napretka čovjekova ostvarivanja ideje o slobodi življenja.

Evo nas konačno, evo nas u samoj *šifri* drame. Probili smo je. Ušli smo u nju. I što u njezinoj utrobi vidimo? Vidimo P/p/redvodnika Fabrijeve povijesti kako se 1948. izdvojio iz zajedničke Crkve s papom na čelu i... No, to je opet samo *šifra*, pa ćemo redom razgrtati što to ona pred cenzurom skriva. Dakle: Predvodnik te (naše) povijesti se zarana poslije Drugog svjetskog rata odlučio na odmicanje od napatka Velikog vođe Sovjetskog Saveza o vođenju zemlje u komunistički sustav i pristupio je *reformiranju* dotadašnjeg neupitnog pokoravanja dogmama Centra komunizma. Taj njegov reformatorski čin primljen je, dakako, s nadom u mogućnost otvaranja prostora za subjektivne inicijative nadarenih i vrijednih u kreiranju svog života i života zajednice. No Reformacija je zastala. Pod pritiskom oštih napada komunističkog bloka¹⁹ sudionici povijesti su počeli sve više uočavati tendencije ustupaka protureformacijskim kritikama i prijetnjama. Bilo je, naravno, u našoj sredini, baš kao i u sredini vremena Martina Luthera, i protivnika reformama. Ali s njima se brzo razračunavalo rutiniranom policijskom (milicijskom) praksom, što nije otvaralo putove prema oživljavanju ideje o demokratskoj stvarnosti, nego se i dalje koristilo modelom staljinističke autokracije. Reforme protiv staljinizma provode se staljinističkim metodama. Prijestupnici se šalju u zatvorsku izolaciju na otok ogoljen od flore. To se, dakako, podudara s Lutherovim postupkom prema protivnicima Reformacije, što je vidljivo i u djelu *Reformatori*. S druge strane, onoj za nas bolnijoj, započete reforme su neočekivano usporene, gotovo zaustavljene. Njihov Predvodnik posustaje. Ali, vidjeli smo,

¹⁸ Isto, str. 55.

¹⁹ Aktivnost Informbiroa komunističkih zemalja poslije Rezolucije 1948. – usporediti sa sazivanjem katoličkog protureformacijskog koncila, *Tridentskog koncila, 1543 -1563.*, koji se založio za *dogmu o vrelima vjere* i odlučno je suprotstavio Lutherovu *sola scriptura*, tj. uvažavanju samo onoga što piše u *Svetom pismu*, članak „Tridentski koncil”, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1999. – 2009. i članak „Tridentski sabor”, *Hrvatski leksikon, svezak II.*, Naklada Leksikon, Zagreb, 1997.

živi raskošno,²⁰ a prema riječima koje je pisac drame stavio u usta svom borbenom Vlačiću, on *živi od ideje*, za razliku od njega koji *živi za ideju*.²¹ Prvaci reformatorskog pokreta očekuju od Reformatora dosljednost, dok se sami suzdržavaju otvorenu izlaganja Inkviziciji. Ali Reformator, zaokupljen čarolijom vlasti, radije štiti svoju poziciju *vođe* znajući da se ona produžava sve dok se *cilj ne ostvari*.²² S tom konstatacijom pristupit ćemo Fabrijevoj sljedećoj drami o problematiziranju vođe, napisanoj pod šifrom *Admiral Kristof Kolumbo*.

Ali prije toga valja zabilježiti što se još pod šifrom drame o luteranizmu skriva: Pošto su suradnici Predvodnika naše povijesti preuzeli vodstvo zemlje poslije njegove smrti, u prvo vrijeme svog upravljanja našim životima, sve dok se nisu uklopili u opći globalistički trend nadolazećih europskih promjena, bili su još očiglednije skloni reviziji prvotnih reformatorskih ideja (pozicija vođe im se zasigurno milila, a, dakako, i one *pečene prepelice u umaku od vrganja po Lukulovu receptu*²³).

U međuvremenu naš pisac, zapravo pisac uopće, mora bježati iz jednog u drugi grad, i čekati, beskrajno čekati dok cilj sve više izmiče njegovu dohvat. Suočuje se s porazima, ali unatoč njima govori kroz Vlačićeva usta: *Ali mi nismo dotučeni. Nezavisna misao nikad nije dotučena*.²⁴

A u vrijeme promišljanja o izglednosti svoje tjelesne smrti u propovijedi poručuje pastvi: *Duh istine koji od Oca izlazi, on će za mene svjedočiti*.²⁵

²⁰ Sanja Nikčević, pišući o drami *Reformatori* u svojoj knjizi *Što je nama hrvatska drama danas* (Naklada Ljevak, Zagreb 2008.), polazi od sagledavanja književnog govorenja o *sadašnjosti* kroz tekst o *prošlosti*, na koji model su upozoravali i drugi autori koji se spominju u fusnotama ovog teksta. Međutim, Nikčević se, koncentrirajući se na sukob ideja u Lutherovu vremenu, bez okolišanja zalijeće i u otvorenu usporedbu dviju povijesnih osoba u različitim vremenima pa u jednoj fusnoti izrijekom kaže da se Lutherova slika (njegova sklonost hedonizmu i svim dekorativnim častima, kako ih drama prikazuje) *može prisposodobiti Titu kao karizmatičkoj ličnosti koja uživa u plodovima ostvarenja svojih ideala*.

²¹ Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, drama *Reformatori*, str. 36, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

²² Prema zapovijedi Kristofa Kolumba da se na dohvat cilja brod okrene u suprotnom pravcu, na pučinu – drama *Admiral Kristof Kolumbo*, Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

²³ Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, drama *Reformatori*, str. 12, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

²⁴ Isto, str. 34.

²⁵ Isto, str. 56.

*

Već citiranim Kolumbovim riječima pristupit ćemo šifri Fabrijeve drame *Admiral Kristof Kolumbo*. Drama je 1968. tiskana u časopisu *Kolo*, a praižvedena je na Radio Zagrebu 1969. O njezinoj kazališnoj izvedbi nema saznanja. Dramsko zbivanje predočuje nam stanje na admiralskom brodu *Sveta Marija* u olujnoj noći kad posada konačno, poslije sedamdeset dana plovidbe, uočava nepoznato kopno čije otkrivanje je i bio cilj njihova dugog jedrenja po okrutnom moru. No, Admiral sve čini kako bi posadu uvjerio da kopna nema, pa čak i ubija one koji tvrde da su vidjeli njegove znakove ili odsjev daleke vatri u noći. Ali kad je već svima jasno da je kopno pred brodskim pramcem, Kolumbo, unatoč težnjama izgladnjele i ožednjele posade da se napokon iskrca na spasonosno izniknulo tlo, naređuje da se brod okrene prema pučini i plovidba nastavi u beskonačnost. On, naime, ne želi *oskvrnuti cilj* pa kaže: *Doći do cilja isto je što i poniziti ga, obeščastiti. A malo potom i ono što je u samoj njegovoj naravi, u odluci o samotvorbi Sebe: Bit ću ponovo vođa kad ih poštedim pobjede... Samo tako ću i postati opet vođa.*²⁶

Ostavljajući, barem zasad, po strani Fabrijevo egzistencijalističko problematiziranje pojma vođe sa sličnim poimanjem *oskvrnuća cilja* u Krležinu *Kristoforu Kolumbu*²⁷, napisanom još za Ruske revolucije, a potom i doradivanom, šifra Fabrijeve drame nas upućuje na jednu bitnu razliku *političke* projekcije glavnih likova njihovih drama.

Sada ćemo se zagledati u tu razliku s ciljem upućivanja na Krležin politički angažman i, nasuprot njemu, otkrivanja Fabrijeve zebnje:

Kad je Krleža (1917) napisao svog *Cristovala Colona*, posvetio ga je Lenjinu, što bismo, s obzirom na dramsko zbivanje u djelu, mogli tumačiti kao skepticizam mladog Krleže prema uspješlu ishodu Ruske revolucije i prema njezinu vodstvu,²⁸ ali pošto je godinu dana poslije, kad je njezina

²⁶ Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, drama *Admiral Kristof Kolumbo*, str. 81–82, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

²⁷ Miroslav Krleža, *Legende*, drama *Kristofor Kolumbo*, Sarajevo 1981.

²⁸ Krleža u svojoj „Napomeni o *Kristovalu Kolonu*”, *Književna republika*, Zagreb, 1924., govoreći o vremenu pisanja djela i posveti Lenjinu kaže: *Lenjina nisam zamišljao Lenjinom... nego bijesnim prodorom glave kroz najtvrdju materiju*. U svezi s tom „Napomenom” možemo se domisliti i tome da je marksist Krleža zasigurno slijedio Marxovu misao o podesnosti socijalističke revolucije u očigledno kapitalističkoj zemlji, a Rusija je u vrijeme revolucije bila još uvijek jednom nogom zaglibljena u feudalizam.

pobjeda bila već očita, djelo tiskao u knjizi *Hrvatska rapsodija*, Zagreb, 1918, posvetu Lenjinu je izbrisao. To bismo, opet, mogli pojmiti kao autorovo odustajanje od povezivanja njegove ranije spomenute skepse s vođom revolucije. Daljnja povijesna zbivanja, činjenica da je Sovjetski Savez bio važan sudionik savezničke pobjede protiv Sila osovine u Drugom svjetskom ratu te najposlije i to što je i u Jugoslaviji došlo do revolucionarnog prevrata pod vodstvom Saveza komunista Jugoslavije, rezultirali su njegovom revizijom svog ranijeg djela. Prilikom praizvedbe *Kristofora Kulumba* u Beogradskom dramskom pozorištu, godine 1955, Krleža, priklonjen aktualnom titoizmu, sukob Falange i Admirala dopunjuje novim tekstom, a u samom finalu poništava Kolumbovu skepsu o *oskvrnuću cilja njegovim dosezanjem* i stavlja mu u usta riječi vjere u to da će narod pobijediti staru praksu življenja i *doći do zvijezda*²⁹.

S tako prerađenim finalem djelo je mogao ponovo posvetiti Lenjinu.

Za razliku od tog Krležina odustajanja od svoje ranije skepse, Fabrio, pišući svog *Kolumba* pola stoljeća poslije Krležina, ne dovodi u pitanje uvjerenje Vođe karavele o *oskvrnuću cilja* u slučaju njegova dosezanja. Fabrijev Admiral zna da će ga ljudi *obeščastiti* čim ga ostvare, ali zna i to da će njegovim ostvarivanjem on prestati biti vođa. Zato planira svoje beskonačno vodstvo (da bude *ponovo vođa*) i naređuje da se brod okrene i opet zaplovi na pučinu. Ta njegova želja da bude vođa *ad infinitum* privodi nas do bitne razlike između Fabrijeva i Krležina osjećanja *političkog* vremena. Dok Krleža slavi ishod revolucije, Fabrio se sa zebnjom suočuje s njezinim mogućim permanentnim produžavanjem. A ta zebnja, gledajući s razine stvarnosti, nije bila tek nekakva subjektivna Fabrijeva imaginacija. Naprotiv, ona je u djelima komunističkog naboja živjela kao intelektualno razrađena revolucionarna strategija privođenja svekolikih zemalja u socijalističkokomunistički politički sustav. Pritom se nužnost njihova preobraćenja podupirala konstatacijom da osamljene socijalističke zemlje u kapitalističkom okružju nemaju izgleda za prosperitet jer im kapitalističke zemlje svojim ustaljenim i eksploatatorskim mehanizmima onemogućuju napredak. Stoga se autor te strategije Lav Davidovič Trocki (1879. – 1940.)³⁰ zalagao za *permanentnu* revoluciju, zbog čega je, između ostalog,

²⁹ Nadopune teksta su uvrštene u sarajevsko izdanju *Legendi*, 1981.

³⁰ Pojedina djela Trockog je početkom sedamdesetih godina objavio riječki nakladnik Otokar Keršovani (*Izobličena revolucija, Permanentna revolucija, Izdana revolucija*) pa je moguće pretpostaviti da se Fabrio mogao domoći njihovih prijevoda još u rukopisu. No,

bio isključen iz vodstva Rusije i prognan iako je bio vrlo ugledan član Politbiroa i glavni tvorac Crvene armije. Godine 1940. na njega je izvršen atentat.

Dakle, pod tom šifrom političkog mišljenja odvija se dramska radnja Fabrijeva *Admirala Kristofa Kolumba*. Sada smo došli do pojmljivosti razloga zbog kojih se Admiralovi postupci, kao i njegovo nastojanje da bude *trajni vođa*, doimaju vrlo nesimpatičnim, odbojnim, takvima da izazivaju strepnju. Njihovim emocionalnim učinkom Fabrio je definirao svoj *politički angažman* u odnosu na prijepornost likova dvaju Kolumba, Krležina i svoga.

*

Svoju treću dramu, mirakul *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, Fabrio je objavio 1969. u časopisu *Prolog*. Ona je praižvedena 20. 02. 1970. u Zadru, u izvedbi riječkog Narodnog kazališta „Ivan Zajc”. Poslije dvije predstave u Zadru prikazana je u Opatiji i dva puta u Rijeci. Poslije ukupno pet predstava, samo mjesec dana nakon praižvedbe, skinuta je s repertoara.

Brzina zabrane njezina izvođenja, čak prije sloma Hrvatskog proljeća 1971.³¹, jasno upućuje na zaključak da drama nije ni pisana *pod šifrom*, odnosno da je autor njezin „nepodobni” sadržaj pred cenzurom tek zamaglio formom mirakula. A potom se odvažio da s tom providnom dimnom zavjesom sučeljuje gledatelje s činjenicama njihove povijesnosti. Pritom *dramsku stvarnost* likova oblikuje umornim, posustalim, čehovljeviski rezigniranim /ne/zbivanjem, bez životnog, personalnog, sukobljivanja lica, više kao daleko odjekivanje nekih suvišnih riječi – jer sve je već tužno jasno kad vidimo da je negdašnji gospodar u svojoj sadašnjosti sveden ili na uslužna portira turistima, odnosno novim gospodarima, u svom nekad uglednu domu, ili na emigranta iz vlastite zemlje u potrazi za poslom, ili očajnika koji se samospaljuje da bi tim činom uzdržao svoje dostojanstvo, ili na kratke izmjene gorčine sa simboličnom prikazom svekolike hrvatske

znatno je izglednije da je vrsnom talijanistu, ne samo po svojoj diplomu nego i po tome što je od djetinjstva bio dvojezičan (majka mu je bila Talijanka), susret s djelom Trockog *La rivoluzione permanente*, Torino, 1967, prije pisanja *Admirala Kristofa Kolumba* mogao biti vrlo inspirativan.

³¹ Inzistiranje SKH i Hrvatskog narodnog pokreta, uz potporu Matice hrvatske, na osnaženju hrvatskog identiteta osuđeno je na Predsjedništvu CK SKJ u Karadorđevu 29. studenog 1971.

patničke povijesti u liku starice Nuncule koja će, uvijek živa, nikad umrla, tu sadašnjost iznova i iznova doživljavati i u budućnosti stvorenoj od prošlosti.

Autor je očigledno, tek radi pukog ustupka opasnoj osjetljivosti vlasti na istinu, istinu skrio ispod mirakulozne forme svoje slikovnice i metaforičnog upućivanja na *roktanje svinja u ljetnikovcu naših gospara*. Ali pod nabojem svoga angažmana nije učinio dostatno da je zaista skrije. Štoviše, on u finalu na scenu uvodi opasnost od (simbolične³²) oluje koja prijeti ljudima, vjerojatno onim koji prepoznaju svoju sadašnju isključenost iz života pa se okupljaju i traže zaklonište. Tada naslućujemo: među njima je i sam autor. I onda se prisjećamo, vremenska nepogoda ga je uskoro i zahvatila.

Predstava drame je, kao što smo kazali, zabranjena. Djelo je još jednom izvedeno 1977. od Zagrebačkog kazališta mladih. Ponovo je tiskano 1976. u Fabrijevoj knjizi *Drame*, tada bez atributa *aluzivne*,³³ a potom i u knjizi *Aluzivne drame*. Danas je, što je jako žalosno za aktualnu stvarnost, *aluzivnost* drame *Čujete li svinje...* aktualnija nego ikad. Zbilja ne iznenađuje što se ne izvodi.

*

Godine 1970. autor u *Kolu* tiska svoju četvrtu dramu *Meštar*. On se „oparen”, kako bi naš narod kazao, lakim prepoznavanjem njegovih *Svinja*, tada utječe šifri metafizičkog prostora da bi na nadzemaljskoj razini preispitao odnos vlasti, personificirane u samom Svevišnjem, prema pojedincu, u konkretnom slučaju umjetniku. No, djelo počinje slikom društvene raslojenosti, što je posljedica intrige *gospodara naroda* s ciljem otklanjanja međusobne solidarnosti slojeva društva koja bi mogla ugroziti opstanak samožive vlasti. Kao razložnu posljedicu toj neslozi, na samom početku drame vidimo pred Meštrovim odrom grobara Cosmu i Meštrova slugu Mimma kako obezvrjeđuju život i rad preminulog umjetnika i nasuprot njegovu *mazanju boje* po zidovima ističu vrijednosti svog stvarnog

³² Tu je sveza s Vojnovićevim rekvizitarijem dramaturške tehnike (u *Ekvinociju*) asocijativna, što već uočavaju i Darko Gašparović („Ustrajavanje na vjetrometini povijesti”, knjiga *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 2012.) i Jozo Puljizević („Fabrijevo kazalište”, Republika, 9–10, 1996.).

³³ Taj atribut autor će početi otvoreno koristiti tek poslije osamostaljenja Hrvatske pa je on stavljen i u naslov knjige drama koju je nakladnik Profil objavio 2007. godine. Međutim, da su njegove drame *politički aluzivne*, to je autor znao i kad ih je napisao. A mi se upravo sada njihovom aluzivnošću i bavimo.

fizičkog rada (rada „radnog čovjeka” – prema tada aktualnoj sintagmi koja je obezvrjeđivali svaki drugi rad u odnosu na fizički). Iz tog zemaljskog temelja čitatelj prati kako se u nebeskim odajama umrli umjetnik s čuđenjem suočuje s činjenicom da njega – a on je, ni manje, ni više nego Michelagnuolo Buonarroto koji je svojim umjetničkim djelima čitav život slavio Boga – božanska birokracije uopće nema ni u evidenciji; za nju on nije ni postojao. Ali uočava i to da dotična birokracija u svojim knjigama ima pomno zabilježene sve istaknute zastupnike (čitaj svece) *Božjeg načela* zemaljskoj čeljadi te da Nebo cijeni jedino takve svoje pripadnike, a čitatelj, kao sudionik dramske radnje, spontano precizira – *strančarske*, jer već jasno vidi da je na nebu isto kao i na zemlji, odnosno obratno.

Očajan, nekako se uspije suočiti sa Svevišnjim, ali ni Svevišnji ne zna tko je Michelagnuolo. Govori da sve za njega rade *drugi*, ostario je, kaže, *i ništa više oko sebe ne prepoznajem... i*, još kaže, *kako da ja s ove visine vidim tamo dolje neke stvari, neke probleme!* A poslije uporna Meštrova zalaganja i sam priznaje da mu stvari izmiču kontroli, da, prema Meštrovim riječima, ne pripada *pojedincu* pa *traži izlaz... rješenje...* i onda stvori *Novog Boga!* I pokazuje mu ga: *Novi Bog, sinko! Novi Bog! Stvorio sam novog Boga!*³⁴

Ali Michelagnuolo ne želi još jednom, ispočetka, u isto s tim *Novim Bogom* (u sljedećoj drami ćemo vidjeti tko je, što je *On*), i dobrovoljno odlazi u pakao.

Nema sumnje, Fabrio je pod šifrom ovog njezina krokija ispisao oštru kritiku vlasti, njezina odnos prema *pojedincu*, dok je prijenosom zbivanja u *vječna nebesa* otvorio i vječno prakticiranje povijesno *istog* od strane centara moći.³⁵

S tom konstatacijom valjat će nam ući u dramu *Kralj je pospan*. Jer u njoj se, uza svu njegovu *sanjivost*, ljudima koji su se usudili ući u Kraljev prostor događaju znatno drastičnije stvari od prijatni upućenih našem piscu zato što se svojevremeno i sam usudio to učiniti. No, sve ono što je prikazao u *Meštru*, ipak je učinio pod šifrom *nebeskog Boga* pa je vlast bila pošteđena od očitijeg suočenja sa samom sobom. Stoga ni zamjerke nisu rezultirale većim posljedicama. Ipak ih moramo spomenuti:

³⁴ Nedjeljko Fabrio *Aluzivne drame, Meštar*, str. 154, Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

³⁵ S tom vječnom *istosti* očitovanja bezobzirne povijesti na život pojedinca, malog čovjeka, osobito se bavi Julijana Matanović dok u svojoj studiji o Fabrijevim djelima razglaba svojstva Fabrijeve proze, „Pogovor *Izabranim djelima* Nedjeljka Fabrika *Čitam te, Lucijane*”, Nedjeljko Fabrio *Eseji, II*, Profil, 2007.

Dramu *Meštar* (u vrijeme njezina izvođenja nije spominjano da je *aluzivna*) praisveo je Radio Zagreb 1970., dok je 1971. uprizorilo Studentsko eksperimentalno kazalište (SEK). Ono je u srpnju 1972., pola godine poslije Karadorđeva, dramu izvelo u Trebinju na Festivalu dramskih amatera Jugoslavije. Prema *Biltenu XVI. Festivala* na Okruglom stolu zatražen je *sudski proces za kompletni izvođački ansambl zajedno s redateljem, autorom i žirijem koji je dao vizu ovoj stvari*.³⁶

Izgledno je očekivati da će se s vremenom prepoznati nova vrijednost drame (ako kazališni dramaturzi uopće i čitaju ona dramska djela koja nisu napisali pisci koji s njima jesu – ili su to bili – u praktičnom zajedništvu) te da se upravo stoga ona i dalje neće izvoditi.

*

Drama *Kralj je pospan* (autor ju je označio kao groteskni komad) objavljena je 1971. u časopisu *Kamov*, a na Radio Zagrebu je praisvedena tek 1979. godine. Poslije trinaest godina, 1984, uprizorio ju je Mostarski teatar mladih, a 1989. u prijevodu na talijanski, *Il re ha sonno*, Narodno sveučilište u Rovinju.

Očigledno, kazališta se za nju nisu jagmila. I to je pojmljivo barem zbog dvaju razloga. Prvi: drama im se doimala odveć fantazmagoričnom, nekako neodgovarajućom gledateljevoj navici da pri gledanju realističke dramatike odmah prepozna o čemu to glumci... da odmah shvati što je ono što gleda. I drugi razlog: pronicava cenzorova recepcija mogla je uprizorenu dramsku radnju denotirati kao vrlo nepodoban, pa i kažnjiv, prikaz naše tadašnje *samoupravne stvarnosti* – tog *Novog Boga* stvorena od *Starog Boga* (drama *Meštar*). A to što se drama znatno kasnije ipak izvela na radiju, tada pod bezazlenijim naslovom *Izletnici*, a poslije i od dviju provincijskih kazališnih trupa, moglo je proći kao ekshibicionistička *umjetnička sloboda*, nebitna s obzirom na šifru ispod koje je bio skriven autorov konkretan angažman. A, eto, mi se sada upravo njime baviti, ne stoga što bi to sada baš svakome bilo rado viđeno, nego zato jer on otvara pogled na vječna svojstva vlasti u odnosu na male ljude *koji slijede vlast*. Suočivši nas s time, Fabrio (nam) kroz dramski lik postavlja ključno pitanje:

³⁶ Preuzeto iz „Napomene uz aluzivne drame”, Nedjeljko Fabrio *Aluzivne drame*, Profil, 2007., str. 306. i Fabrijeva izlaganja na skupu Krležini dani, objavljena pod naslovom „Fusnote uz moju dramatiku”, *Krležini dani u Osijeku 2006.*, Izdavač HAZU – HNK Osijek i Filozofski fakultet Osijek, 2007.

*Jesu li krivi oni koji vode, ili oni koji ih slijede?*³⁷

Nastavak dramskog zbivanja trsi se na njega i odgovoriti. No prije negoli dođemo do toga, nužno je zaviriti i u njezin raniji tijek i dokučiti koliko bi on mogao doprinijeti odgovoru na postavljeno pitanje.

Grupa izletnika, slijedeći putokaze na službenoj karti, hoda prema svom *Cilju*. Ali kojem? To čitatelju, a ni onima koji gaze po negostoljubivu kamenjaru nije jasno. Pa ni pisac ga ne otkriva, čime poručuje da ga ni sam ne vidi, što, *ipso facto*, znači da je cilj apstraktan te kao takav nedohvatan. Samim nedostatkom tog osnovnog podatka pisac je iskazao što misli o mukotrpnu hodu hodača. Tada čitateljeva razbuđena misao postavlja i samoj sebi i piscu novo pitanje: Tko su ti hodači prema cilju kojeg nema? A potom se, malo-pomalo, prene kad uoči nešto o *samodogovoru radne zajednice*³⁸, pa opet o *izglasavanju naše samoupravne odluke*³⁹, dok se u sceni susreta zalutalih lica s Kraljem⁴⁰ ne domogne njihove već jasnije identifikacije. Jer oni na Kraljevo pitanje: *Tko ste vi?* i *Čime se inače bavite?* – odgovaraju:

Pa znate kako je to danas: svašta i ništa! Eto tako. Samoupravljači.

Sada je jasan barem jedan dio šifriranog teksta: To su bili *samoupravljači* koji su hodali prema Cilju kojeg nema.

A potom kad su se posve dezorijentirani izgubili i kad ih je sustigla opaka vremenska nepogoda, oni su se kroz rupu u nekakvom zidu uvuku u Kraljev dvorac u čijem predvorju s nevjericom gaze po ljudskim kosturima. Ali ih Kralj, onako *pospan*, ne tjera, samo im se pohvali svojim izloženim mačevima. Tada jedan od njih, samodopadno rukujući ubojitim oružjem, ubije drugog, a Kralj ode mirno spavati. Potom se samoupravljači, prepušteni sami sebi, međusobno nadmeću tražeći krivca za situaciju u kojoj su se našli, nadglasavaju se, donose smrtne presude, egzekutiraju i samoubijaju pa će njihova tjelesa, s vremenom pretvorena u kosture, dočekati u Kraljevu dvorcu novu skupinu izgubljenih samoupravljača.⁴¹

³⁷ Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame, Kralj je pospan*, str.179., Profil, Biblioteka sabranih djela, 2007.

³⁸ Isto, str. 162.

³⁹ Isto, str. 163.

⁴⁰ Isto, str. 169.

⁴¹ Isto, str. 185 (kraj komada): Kad sve završi, Fabio na scenu spušta tamu. Poslije *duge stanke* čuje se *tapkanje i umorno dahtanje* – to u Kraljev dvorac ulazi nova skupina prijestupnika. *U pravcu glasova u mraku zuri iz prijestolja Kraljevo oko, ogromno i iz sna trgnuto.*

A da je kralj vječan, da on nikad ne umire, aksiomatski izriče Kralj ovako: *Jer ako je ovo dvorac, onda sam i ja kralj, a ako ja jesam kralj, onda je ovo dvorac.*⁴²

Očigledno, umiru oni koje uđu u njegov dvorac. Jer, kaže Kralj: *Vlast ne poznaje vrijeme. Ja trajem, sinko, ja zavazda jesam.*⁴³ I njegovo oko ih gleda čak i kad on spava. Iz tog ponovnog utemeljenja u svojim dramama *trajnosti vlasti* i njezine volje da se *permanently obnavlja*, Fabrio će se u svojim romanima, napisanim poslije drama, romanima *o povijesti*,⁴⁴ umjetnički identificirati s pojedincem, malim čovjekom, u raljama lude i bezosjećajne povijesti koja se hrani njegovom mukom. Pritom će u fikcijski diskurs o čovjekovoj nemilostivoj rastrganosti između nadmetanja povijesnih hrvatskih i talijanskih državotvornih tenzija prema prostoru za koji su piščevi likovi korjenito vezani postmodernistički ubacivati faktografske novinske izvratke da bi njihovom zbiljnošću ozbiljavao osjećaje svojih izmaštanih osoba u danoj situaciji. I nikad se neće zalagati više za želje jedne nacionalne skupine od druge. On će samo jednako suosjećati s jednom i drugom ustrelačom pred mogućim gubitkom svojstava svog okruženja ili nužnošću preseljenja u drugu, nepoznatu, sredinu življenja.

Sada, kad smo se svega toga prisjetili, imamo veće izgleda da odgonetnemo odgovor na ono pitanje: *Jesu li krivi oni koji vode, ili oni koji ih slijede?* A taj odgovor nam se čini vrlo važnim jer je u njemu sadržan i zamagljeni, recimo opet *šifrirani*, piščev odnos prema stvarnosti u koju se zagledao. Zato ćemo odgonetavati redom, od tzv. *dramske pravde*, dakle onog tradicijskog i etički neminovna ishoda dramskog spora u kontekstu njegovih socioloških uzroka. Stoga najprije: Što se u drami događa s našim samoupravljačima? Odgovaramo: To smo već vidjeli, oni svi skončavaju. Kako? Kako to skončavaju?! Opet odgovaramo: Eto tako. Ali ne skončavaju kao moralni pobjednici, kako je to uobičajeno u klasičnoj tragediji. Nikako ne tako! Nikako ne s onom katarzičnom aureolom, nego skončavaju kao teški prijestupnici. Pisac ih očito kažnjava jer su konformisti, jer slijede onoga koga ne treba slijediti.

⁴² Isto, str. 168.

⁴³ Isto, str. 184.

⁴⁴ Tako Fabrijeve romane *Jadranske trilogije – Vježbanje života*, 1985, *Beronikina kosa*, 1989, *Triameron*, 2002, a i roman *Smrt Vronskog*, 1994. – označuje Julijana Matanović da bi istaknula njihovu razliku od *povijesnih* romana, Julijana Matanović *Krsto i Lucijan (rasprave i eseji o povijesnom romanu)*, Ljevak, Zagreb, 2003.

Stiže ih, dakle, *dramska pravda*.

A iz nje slijedi i onaj krucijalni ishod Fabrijeva angažmana iz prije postavljena pitanja:

Kad Kralja ne bi *slijedili*, on bi izgubio svoj legitimitet. Ne bi ga se ni domogao. Oni koji ga slijede odgovorni su zato što on, kako sam kaže, *jest*, što je *vječan!*

*

Svoju posljednju dramu, *Magnificat*, Fabio je objavio 1978. u novo-sadskoj *Sceni*.⁴⁵ U to vrijeme vlast se, uljuljana u sigurnost svoje *vječnosti*, već znatno manje obazirala na to što „oni tamo” u kazalištu rade. Dostatna im je bila unutarnja cenzura *samoupravljajuća*, a ni njezin autor nije imao potrebu pred njom skrivati svoje zalaganje za saniranje zgrade Riječkog kazališta koja je naočigled tonula u podzemne vode.

Međutim, nešto drugo je krajnje zanimljivo. Fabio svoju brigu, mogli bismo čak kazati i vapaj, za očuvanje naših važnih kulturnih prostora uopće stavlja u kontekst glumačke generalne probe za izvedbu komada *Kralj je pospan* ne spominjući pritom ime autora djela. Tim dvostrukim situiranjem čimbenikâ djela, *stvarnosti* izvođača djela i *umjetničke stvarnosti* samog izvođenog djela, on ostvaruje model *kazališta u kazalištu* koji je već iznašao Pirandello za svoj komad *Sei personaggi in cerca d'autore*. No, dok Pirandello formu svog djela stavlja u funkciju svoje filozofske sumnje u nemogućnost iskazivanja umjetničkim činom *istine* o stvarnom ljudskom postupku – jer je istina o takvu činu zatvorena u *umjetničkoj stvarnosti*, u njezinoj dovršenosti i statičnosti, za razliku od stvarnog života koji se neprekidno mijenja pa subjekt istinu o vlastitu činu s vremenom i sam vidi drukčijom – Fabio navedenom kazališnom dvostrukošću čimbenikâ djela iskazuje njihovu podudarnost. Pogledajmo kako:

Na prvoj, osnovnoj, razini suočuje nas sa *stvarnom stvarnošću*, glumcima i prijeporima njihova ega. Oni uporno, iako je jasno da se u urušenoj kazališnoj zgradi više ne mogu održavati predstave, nastoje uvježbavani komad privesti do izvedbe. Kao da tim samoobmanjivanjem sebe o vrijednosti svoje profesije produžavaju život svog kazališta i nužnost daljnjeg trajanja njihove umjetnosti od koje je vlast već digla ruke. Potom

⁴⁵ Drama je nekoliko godina poslije, 1983., izvedena na Radio Mariboru. U hrvatskom tisku djelo se pojavilo tek u knjizi: Nedjeljko Fabio *Aluzivne drame*, Profil, 2007.

ulaze u svoje uloge, igraju dramu *Kralj je pospan*. Igraju prizore one manipulacije vlasti, Kraljeve vlasti, njihovim životima, što smo već vidjeli u prijašnjem poglavlju kad smo o toj drami govorili. Međutim, tijekom generalnog pokusa njihova stvarnost, činjenica da su oni mahom otpisani zajedno sa svojom kazalištem jer vlâsti više ne trebaju, identificira se s mukom dramskih likova, njihovom *umjetničkom stvarnošću* u tom Kraljevju dvorcu. Tada se suočujemo s *jedinstvom* dviju stvarnosti. Ponovo s nemoćnošću da lik Angela ubije *vječnog* Kralja, odnosno da ga ubije sam glumac preko Angelova lika.

I to je kraj predstave, ali ne i stvarnosti.

Počinje treska strojeva, velika željezna kugla ruši zidove starog zdanja, mine postavljene u njegove temelje eksplodiraju.

Glumci se veru po ruševinama kao na barikade... Kralj se ledeno smije – piše u završnim didaskalijama.

Šifra se rastvorila piščevoj suzi.⁴⁶

⁴⁶ Kako je krajem sedamdesetih prošlog stoljeća piščeva suza kanula na simboličku urušenost jedne hrvatske kazališne zgrade, valja nam ponajprije spomenuti godinu izgradnje kazališta u Rijeci jer je njegova faktografska urušenost dramatičaru poslužila kao centralno lice komada o kojem je upravo bila riječ. Dakle: Riječka kazališna zgrada otvorena je daleke 1885. godine. Evo sada godina izgradnje i ostalih kazališnih zgrada u Hrvatskoj: Osijek, 1866., Šibenik, 1870., Pula, Teatro nuovo, već 1854., a nova zgrada, današnja, 1881., Karlovac, Zorin dom, 1892., Split, 1893., dok je zgrada zagrebačkog kazališta izgrađena u vrijeme banovanja Mađara Kuena Hedervarya, a otvorio je 14. listopada 1895. sam car Franjo Josip (imena su u ovom slučaju navedena zbog onoga što slijedi). Pogledajmo sada koliko je kazališnih zgrada sagrađeno u Hrvatskoj poslije Dvojne monarhije i u novijim vremenima?

Od tada, dakle od pretprošlog 19. stoljeća – od vremenâ kad je Hrvatska bila pod različitim tutorstvima, između ostalog i u režimu koji je isticao parolu *Kultura narodu*, a najposlije i u samostalnoj Hrvatskoj, čiju misao i borbu za samostalnost je poticala upravo hrvatska kultura, u *lijepoj našoj* nema ni jedne jedine kazališne zgrade koja je u 20. i 21. stoljeću izgrađena za kazalište. Ako se u spomenutim gradovima, osim u starim kazališnim zdanjima, izvode kazališne predstave i u kojem drugom zatvorenom prostoru, radi se o mjestima koja su tek adaptirana za kazališne izvedbe. Primjerice: kazalište Komedija u Zagrebu je adaptirani dio Franjevačkog samostana, Narodno kazalište u Zadru izvodi svoje predstave u kino-dvorani (stari talijanski Teatro Verdi, oštećen od bombardiranja, srušen je, iako ga se moglo popraviti), a nekadašnje Narodno kazalište u Bjelovaru predstave je izvodilo u prilagođenoj sinagogi; ali sada tog kazališta više nema pa nema ni problema (jel' da?).

Literatura

- Aralica, Ivan (razgovor vodio Andrija Tunjić): „Hrvatska književnost nije razgolitila komunizam”, *Vijenac*, br. 650, 31. siječnja 2019.
- Aristotel (1983) *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb.
- C. Phan, Peter (1998) „Oprosti/indulgencija”, *Suvremena katolička enciklopedija*, Laus, str. 686.
- Craghan, John F. (1998) „Protestantizam”, *Suvremena katolička enciklopedija*, Laus, str. 791.
- Fabrio, Nedjeljko (2007) *Aluzivne drame (Reformatori – Admiral Kristof Kolumbo – Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara? – Meštar – Kralj je pospan – Magnificat)*, Profil.
- Fabrio, Nedjeljko: *Vježbanje života*, roman, Zagreb, 1985., *Berekinina kosa*, roman, Zagreb, 1989., *Triameron*, roman, MH Zagreb, 2002.
- Fabrio, Nedjeljko (2007) „Fusnote uz moju dramatiku”, *Krležini dani u Osijeku 2006.*, Izdavač HAZU – HNK Osijek i Fil. fak. Osijek.
- Gašparović, Darko (2012) *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb.
- Horvat, Joža „Ivan Dončević Kazna”, *Naprijed*, 18. veljače 1949.
- Kaleb, Vjekoslav „Bilješke uz dvije premijere u Zagrebu”, *Književne novine*, br. 11. god. II, 15.03.1949., str. 3.
- Kelly, Joseph F. „Puritanci”, *Suvremena katolička enciklopedija*, Laus, 1998., str. 800.
- Krleža, Miroslav (1981) *Legende*, drama *Kristofor Kolumbo*, Sarajevo.
- Krleža, Miroslav (1952) „Govor na Trećem kongresu književnika u Ljubljani, 5. 10. 1952.”, *Republika*, br. 10–11.
- Matanović, Julijana (2012) *sumnja.strah@povijest.hr (eseji iz hrvatske književnosti)*, V.B.Z., Ambrozia, Zagreb.
- Matanović, Julijana (2007) „Pogovor Izabranim djelima Nedjeljka Fabrija *Čitam te, Lucijane*”, u knjizi Nedjeljko Fabio *Eseji, II*, Profil.
- Julijana Matanović (2003) *Krsto i Lucijan (rasprave i eseji o povijesnom romanu)*, Ljevak, Zagreb.
- Mrduljaš, Igor (1976) „Dramatičar oporbe”, *Prolog*, 27.
- Nemec, Krešimir (2000) „Dramska stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija”, u knjizi *Mogućnosti tumačenja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.

- Nikčević, Sanja (2008) *Što je nama hrvatska drama danas*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Perković, Vlatko (2011) *U procjepu ideologije i estetike (Hrvatska dramatike 1945. – 1960)*, MH, Dubrovnik.
- Puljizević, Jozo (1996) „Fabrijevo kazalište”, *Republika*, 9–10.
- Todor Pavlov (1947) *Teorija odraza*, Kultura, Beograd.
- Trocki, Lav Davidović (1971) *Izbor iz djela I – VI*, Otokar Keršovani, Rijeka.
- „Tridentski koncil”, *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1999. – 2009.
- „Tridentski sabor”, *Hrvatski leksikon, svezak II.*, Naklada Leksikon, Zagreb, 1997.

Summary

Vlatko Perković

SOCIAL ACTIVISM OF THE PLAYWRIGHT FABRIO HIDDEN BEHIND A FIFTY-YEAR-OLD CODE

In this paper we analyse six allusive plays by Nedjeljko Fabrio: *Reformatori*, *Admiral Kristof Kolumbo*, *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, *Meštar*, *Kralj je pospan* and *Magnificat*.

We foremostly focus on the time at which Fabrio's plays were written, especially on the fact that artists were held to be criminally liable if they dealt with topics that were outside of the scope of the regime restrictions on the artistic freedom and if they took them as motifs for the creation of artistic dramatic reality which would reveal the anguish of the man at that time. Within this historical context we explore the mission of a writer, who is accountable to reality, to persevere, to (we quote from the monologue of one of the characters from the play *Reformatori*) turn his own environment into a scientific and literary truth and throw it back into its face so that it can see and become aware of itself.

Thus, the author approaches the creation of the forms of his plays the purpose of which is to hide the truth about the present under the mantle of the past or a dreamlike plot. This concealment is in this paper termed 'speech in code'. Allusiveness of one play is transferred into another, it is continued and built upon, and it increasingly reflects the author's painful vision of the dramatic plot which leads to a confrontation with the general properties of history.

The goal of this research is to reveal the charge of the properties of each coded work, their allegorical association, up until the time of the self-governing model of life, when the author raises the issue of the guilt of the authorities, but also of the guilt of those who are compliant with these authorities. As far as the research of the properties of Fabrio's last play, *Magnificat*, is concerned, the paper reveals the author's completely original aesthetic-dramaturgical consequences of the well-known model of theatre within the theatre. By contrasting two parallel realities, the reality of the performers and the artistic reality of the play, the author unites them, and, in the concrete historical situation of performing the play, that is, writing the play, they are identified as joint reality.

On the basis of the decoded concreteness of events, the paper follows the author's striving to re-examine the metaphysical horizon of reality in situations in which the vertical position of power intertwines with the horizontal position of the man-sufferer, and vice-versa. At this point we can see that they evolve to the level of truth. And this result is described in the paper as a valuable aesthetic achievement – unlike the works of those playwrights who develop the plot from their own thesis and thus become its recorders, without any chance of following a plot that develops on its own and thus realising themselves as real playwrights.

Key words: *history; power; allusion; code; eternity; reality*