

VJEŽBANJE ŽIVOTA – KRONISTERIJA TRANSGENERACIJSKE TRAUME

Ivana Krtinić

UDK 821.163.42-31:792

U radu se analiziraju različiti pristupi temi transgeneracijske traume u dvjema teatralizacijama kulturnoga romana *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija, kao i mogućnost korištenja književnoga djela u terapijske svrhe. Povijesni roman širi je okvir kroz koji autor isprepliće tragične sudbine svojih junaka koje se iz perspektive psihijatrijske fenomenologije mogu nazvati traumama. Polazeći od pretpostavke kako trauma predstavlja životno ugrožavajuću situaciju koja ostavlja trajnu posljedicu na pojedinca, može se zaključiti da je *Vježbanje života* bildungsroman ne samo o povijesti dviju obitelji, već i o povijesti njihovih obiteljskih trauma temeljenih na separaciji, gubitku majke, ratovima i pitanju nacionalnoga identiteta. Uz roman, u suodnos se postavljaju dvije predstave koje nastaju s vremenskim odmakom od 30 godina, u povijesno različitim okolnostima i kao produkt različitih redateljskih vizija. Predstava inicijalno izvedena u veljači 1990. godine vagnerijanska je vizija nastala u suradnji Nedjeljka Fabrija, Darka Gašparovića i Georgija Para, a 30 godina kasnije redatelj Marin Blažević pristupa ovom romanu iz potpuno drugačijeg očišta, što nije prošlo bez određenih kritika. Komparativnim pristupom ovim predstavama, bez pretenzija evaluacije redateljskih vizija, a stavljanjem u fokus pristup transgeneracijskoj traumi, otvara se mogućnost novoga čitanja ovog antologijskoga djela i njegova korištenja u svrhu biblioterapije.

Gljučne riječi: *Vježbanje života*; transgeneracijska trauma; identitet; biblioterapija

Trauma pretpostavlja životno ugrožavajuću situaciju iz koje se posljedično razvija sram, krivnja, strah i bijes.¹ Transgeneracijska trauma, za koju se koristi i termin sekundarna trauma (Marčinko 2023: IX), traumatično je iskustvo roditelja koje utječe na razvoj djece, a ponekad dalekosežnije, utječe i na unuke. Osobe koje su prošle traumatsko iskustvo, nerijetko o proživljenom ne žele razgovarati. Uz psihološki i sociokulturalni prijenos traume, u novije vrijeme više se istražuje i mogućnost biološkoga prijenosa. Biološki impuls za preživljavanjem toliko je jak da postoji i evolucijsko opravdanje ovog transgeneracijskoga efekta. Dosadašnje studije dale su naslutiti kako traumatsko iskustvo može utjecati na buduće generacije što dokazuju i istraživanja epigenetskoga nasljeđa. Epigenetika se, pojednostavljeno, bavi istraživanjem kad i pod kojim okolnostima će se pojedini geni aktivirati, odnosno proučava promjene u osobinama koje se prenose s jedne generacije na drugu, a koje za rezultat nemaju promjenu DNK sekvence (Cooks – Cambell 2022).

Brian Dias s Medicinskog sveučilišta u Atlanti izveo je prilično zanimljiv eksperiment radi istraživanja epigenetskoga nasljeđa. U okviru toga eksperimenta, miševima je puštana simulacija mirisa trešnjina cvijeta, nakon čega su miševi podvrgnuti elektro-šokovima. Rezultat ovoga istraživanja je da su miševi u drugoj, a poneki u trećoj generaciji pokazivali strah ili nelagodu od istog mirisa, bez obzira na to što nisu imali iskustvo elektro-šokova (*ibid.*). Na tragu takvih istraživanja dolazi se do zaključka kako nije potrebno izravno doživjeti traumu kako bi ona imala utjecaj na generaciju koja ju nasljeđuje. Bitno je napomenuti kako se transgeneracijska trauma ne događa samo na biološkoj razini te kako bi se ovaj fenomen u potpunosti razumio potrebno je u vidu imati višedimenzionalni pristup što uključuje i razumijevanje utjecaja psihološkoga transfera. Veliku ulogu u mehanizmu toga tipa psihološkoga transfera ima način na koji roditelj s nerazriješenom traumom komunicira sa svojim djetetom. S istraživanjem transgeneracijske traume intenzivnije se

¹ Nedavno objavljena knjiga profesora Darka Marčinka et al. *Transgeneracijska trauma* uz medicinsku fenomenologiju nudi i iscrpno promišljanje o važnosti prevencije, komunikacije o traumi, a time u vezi i korištenja književnih djela u svrhu terapije pa je poslužila i kao poticaj za ovo istraživanje u djelu koji izlazi iz domene književno-teorijske i teatrološke analize.

započinje nakon Drugoga svjetskog rata. Upravo je rat, uz seksualno i obiteljsko nasilje, traumatski događaj koji najčešće potiče generacijski prijenos (Marčinko 2023: XIV).

Nerijetko o tom fenomenu progovaraju i književna djela poput Krležina *Hrvatskog boga Marsa*, ali transgeneracijsku traumu možemo pratiti i u velikom broju književnih djela koja obrađuju povijest određene obitelji kao što je *Saga o Forsytima*. U književnim djelima, tema traume se poetično skriva iza koprene sudbine, fatuma ili historije. Upravo takva djela koja obrađuju medicinske fenomene mogu poslužiti kao primjer za edukaciju psihijataru, ali mogu i u svrhu psihoanalize, radne terapije i art terapije (Arbanas i Kreho 2019: 40). Aristotelovo poimanje katarze nije isključivo vezano uz gledatelja tragedije, odnosno dramskoga djela, koji doživljava čišćenje i emotivno pražnjenje, već književno djelo može imati i ima istovjetan učinak u emocionalnom rasterećenju u procesu psihoanalize (Lecher-Švarc i Radovančević 2015: 21). Izvan okvira konzumacije književnosti u referentnim okvirima ugone, teme *thanatosa*, *erosa* i *phobosa* mogu predstavljati poticaj za razgovor o podsvjesnim, neartikuliranim i neizgovorenim traumama kod pacijenata. Klasična djela od mitova preko epova pa sve do moderne drame, romana i filmova služe kao ljekoviti oslonac koji se pokazao koristan i u svrhu psihoanalitički orijentirane biblioterapije (*ibid.*: 22-23). Roman *Vježbanje života* propituje individualne sudbine ljudi koji se nalaze na vjetrometini silovitih povijesnih događaja i čije se želje i realizacije vlastitih vizija života lome pod teretom obiteljskih, često i neizgovorenih trauma te kao takav, ovaj roman, zasigurno može poslužiti u svrhu biblioterapije.²

U veljači 1990. godine ovaj polifoni, epski širok povijesni roman doživjet će scensku transformaciju zahvaljujući viziji dramaturga Darka Gašparovića i redatelja Georgija Para. Već samom premijerom predstava je prerasla limese kazališne funkcije i postala simbol lokalne sredine, koju su podjednako voljeli kazališni kriti-

² Prema definiciji koju u svom radu iznose Lecher-Švarc i Radovančević, biblioterapija je: »postupak za liječenje ili ublažavanje nekog poremećenog stanja ili procesa tako da se uspostavlja ponovno funkcioniranje, a sve uz pomoć psihoanalitičkog otkrivanja, potom prorade i interpretacije konflikata i kompleksa otkrivenih čitanjem beletristike ili poezije« (2015: 20).

čari, publika i zaposlenici te stječe kulturni status i postaje »identifikacijska isprava« riječkoga kazališta (Botić 2020: 44, Ljubić 2020: 237). Stoga se nije čuditi tomu se što je proglašenje Rijeke europskom prijestolnicom kulture 2020. godine i opet pobudilo težnju da se posegne za ovim romanom koji detaljno opisuje povijest grada u razdoblju od 134 godine. Ovaj put režiju potpisuje Marin Blažević dok dramaturgija nastaje suradnjom čak tri mlade dramaturginje: Lucije Klarić, Maje Ležaić i Nikoline Rafaj. Već u najavi nove predstave *Vježbanje života – drugi put* autori ističu da nije riječ o obnovi i rekonstrukciji nekadašnje predstave, koja je »prometnuta u svojevrsno riječko kazališno *prokletstvo*« (<https://hnk-zajc.hr/predstava/vjezbanje-zivota-drugi-put/>). Pristupljeno 13. veljače 2024). U kritičke i komparativne ocijene ovih izvedbi, ovom prilikom, neće se ulaziti, nego ćemo se zadržati na jednom, možda nedovoljno istraženom segmentu koji se ističe u romanu, a posljedično i objema predstavama, iako mu se u različitim redateljskim vizijama i različito pristupa, a riječ je o transgeneracijskoj traumi.

ROMAN *VJEŽBANJE ŽIVOTA*

Roman *Vježbanje života* Nedjeljka Fabrija s jedne je strane pedantna, arhivski potkrijepljena priča o burnoj povijesti grada Rijeke, a s druge strane to je priča o dvije obitelji i jednom dječaku – Lucijanu. Često se u književno-teorijskim analizama ovaj roman klasificira kao povijesni roman, a toj nemiloj povijesti nasuprot suprotstavljen je »mali čovjek«. Već podnaslov romana – kronisterija³ – koji u svojoj etimologiji nosi bremeniti *kronos* i histeriju ili historiju, ovisno o interpretacijama, daje naslutiti da roman obrađuje temu histerije određenoga vremena (Trusić 2016: 215). Sam naslov *Vježbanje života* sugerira da se taj i takav život ne živi, nego poput pripreme za kazališnu premijeru – vježba, odigrava u nizu proba. To i takvo »vježbanje života« može se promatrati iz šire perspektive kao produkt, odnosno posljedica velikih, sudbonosnih povijesnih histerija, ali otvara se i mogućnost sagledavanja iz intimiziranih očišta riječkih salona i kuća na periferiji

³ Termin je Fabio preuzeo od Viktora Cara Emina, koji je svom romanu *Danuncijada* (1946.) dao podnaslov *Romansirana kronisterija riječke tragikomedije 1919–1921*.

gradskih događanja u kojima je »vježbanje života« podjednako determinirano obiteljskim odnosima, odnosno transgeneracijskim traumama. I dok izvan kućnog praga sudbinu pojedinca kreira moćni *kronos* u intimnom prostoru doma dominira *phobos* koji prožima individualne drame suprotstavljanja, zrcaljenja prema Drugom, a taj Drugi je i unutar talijanske obitelji i hrvatske obitelji Despot – otac. Romanesknio tkanje Nedjeljka Fabrija prožeto je upravo tim zrcaljenjem koje se iz perspektive psihijatrijske fenomenologije može promatrati i kao transgeneracijska trauma. Ispisujući stranice svojega povijesnog romana *Vježbanje života*, Fabio stvara ne samo kanonsko djelo hrvatske književnosti i dramskoga kazališta, već eklatantno štivo o traumatičnim iskustvima koja se prenose s koljena na koljeno i mogu poslužiti u svrhu edukacije i terapije.

Fabrio nam već na prvoj stranici romana otkriva korijen transgeneracijske traume koja će se prenositi kroz četiri muška člana obitelji koja u Rijeku dolazi iz Italije. Jednoga modrog zimskog jutre, tada šestogodišnji Carlo uz pratnju oca Timotea, napušta svoj dom zauvijek. Nikad se više neće vratiti u svoje rodno mjesto, a njegovi potomci neće ni znati od kuda zapravo potječu. Poruka koju Timoteo daje vlastitom djetetu na rastanku je: »Ne osvrći se nikad. Ako ti tko stane na put, a ti mu se ugni. Zapamti to i bit ćeš sretan« (Fabrio 2013: 52). Predajući ga u ruke manjeg lokalnoga brodarara, Timoteo se ponižava, dodvoravajući se, laskajući i u konačnici primoravajući dijete da pjeva.

– *Uzmite mi sina , sior Tonino – rekao je, otac, odmah, s praga. – Inače mu nemam što dati jesti.*

– *Vidim.*

Stidio se zbog oca.

– *Ali on je još dijete, compare (kompare) Timoteo. Koliko mu je godina?*

– *Osam.*

– *Kržljav. Za osam godina.*

– *Zapravo šest, ali djeca brzo rastu, uvjerit ćete se.*

Stidio se zbog oca. (Fabrio 2013:48)

Mučna sekvenca te primopredaje djeteta završava scenom u kojoj otac dječaka tjera da pjeva ne bi li se Tonino sažalio nad njim. »Stidio se zbog oca« (Fabrio

2013: 48 – 51) rečenica je koja se ponavlja čak pet puta. Kontradiktorno, a opet vrlo sukladno parametrima transgeneracijske traume, Carlo se nije osvrtao, a njegov sin će se sramiti njega. Konkretno odnos srama i nemogućnost komunikacije između oca i sina pratimo kod svih muških članova obitelji: Carlo – Fumulo, Fumulo – Amadeo, Oreste – Parsifal. Fabio svoje muške junake dovodi čak i u istovjetne situacije, na istovjetne topose, a ono što im je zajedničko je i nepremostiva šutnja koja se godinama i generacijama ne razrješava. Fumulo će se u strepnji očekivanja sina Amadea prisjetiti svoje mladosti i jedne pokladne noći u kojoj je njegov otac Carlo očekivao njega. Tišina prošarana prijezirom biti će istovjetna.

Šuteći stajali su otac i sin licem u lice.

Gorko se varaju koji misle da se dva puta ne može ući u istu rijeku! Zna se, naime, dogoditi – istinabog samo kadikad – da ujedared primijetimo kako se zatičemo u položaju koji je navlas nalik položaju u kojem smo se zatekli prije pet, petnaest ili svejedno koliko godina. Jer se sve navlas ponavlja: i riječi koje čujemo i riječi koje izgovaramo, čak je isto i osvjetljenje prostora u kojem se nalazimo i u kojem se ponovljeni prizor odvija, ponekad je isti čak i sam prostor s osobama u njemu!

(...) Pa kao što je Fumulo pred Carlom ušao, šuteći, u dom – tako i Amadej pred Fumulom uđe, šuteći, u svoju sobu. (Fabrio 2013: 242-243)

Kako bi se proniknulo u korjenitu i sustavnu nemogućnost komunikacije i prijenosa emocija kod muških članova obitelji potrebno je razumjeti transgeneracijsku traumu smrti i to majke, odnosno supruge. Odsutnost majčinske nježnosti i elementa ženske participacije u odgoju rezultira nemogućnošću verbalizacije emocija kod svih muških članove ove obitelji. Carlo već sa šest godina biva bačen u vrtlog života, dok Fumulo ostaje bez majke Fanice (Hrvatice) već na porodu. Namjerno se ističe njezino podrijetlo jer ova talijansko-hrvatska obitelj gotovo manično stvara mitsku sliku svog podrijetla, boreći se sa svojom krležijanski mutnom prošlošću. I Fumulo ostaje bez supruge Ludovike pa i njegova djeca Amadeo i Mafalda odrastaju bez majke. I koliko god se Carlo i Fumulo razlikovali, njihove anamneze u zrelim godinama su podjednake – otuđenost od vlastitoga sina, odgoj djeteta bez supruge, nemogućnost komunikacije, uporno vjerovanje u obrasce

političke i poslovne koji se ne mijenjaju s izmjenom prilika, što se može nazvati i nemogućnošću prilagodbe.

Neizgovaranje, sram i potiskivanje podmuklo su lice traumatičnih iskustava. A što je prešućeno u romanu? Do zadnje stranice ne saznaje se prezime Carlove obitelji. Zbog nemogućnosti suočavanja s obiteljskom traumom, svi članovi obitelji postaju svojevrsni taoci mitologizirane slike vlastita identiteta. Carlo i Fumulo rijetko govore o Fanici, a Fumulo pod utjecajem svojih vršnjaka zarana pokazuje otvorenu mržnju prema Hrvatima. Dijalog između oca i sina:

- *Je li moja mama zbilja bila Hrvatica?*
- *Bila je. Rekao sam ti. Zašto pitaš?*
- *Jer u gradu govore da su za sve nevolje krivi samo ti Hrvati. Da se nikad nije gore živjelo...*
- (...)
- *Još si dijete, Fumulo.*
- *A ti?*
- *Madžari su mi dali kruh, a Hrvati utočište. Ne može se suditi onome koga se voli.*
- *Drugi su očevi pametniji, više znaju nego ti.* (Fabrio 2013: 116)

Ovo je početak, korijen obiteljske mržnje prema vlastitom hrvatskom identitetu koji će pak kulminirati u jednom ženskom liku, Fumulovoj kćeri Mafaldi. Mafalda kao i njezini predci ostaje bez majke u djetinjstvu, ali Mafalda ostaje i bez muških članova obitelji; djeda, brata i supruga (koji, iako to obitelj neće nikad saznati, pogibaju na istom frontu pucajući jedan u drugoga), bez oca i unuka s kojim je posebno bliska i koji s njom dijeli sličan politički svjetonazor. U potpunom nedostatku emocija i komunikacije Mafalda mitologem obiteljske prošlosti, dograđuje i kreira u potpunosti izmišljenu priču o herojskoj ratnoj prošlosti svojega oca, koju Fumulo, i opet šutke, prihvaća. Mafalda u svojem vrtu uzgaja ivančice koje simboliziraju Italiju i njezin intimni otpor tom tuđem svijetu kojeg ona naziva *Uljezi*, svijetu koji tako neumitno i barbarski prodire u njezinu Rijeku/Fiume, ali ljubavlju između njezine unuke Emilije i Lucijana, dječaka hrvatskih korijena, i pod krov njezine kuće. Tišina koja prekriva podrijetlo Mafaldine bake/none

Fanice razotkriva se u simboličnom reliktu – prstenu s likom morčića. Upravo taj prsten skinut s ruke Hrvatice Fanice, pronaći će se spletom okolnosti i amuroznim zapletom u Lucijanovim rukama, opet rukama jednoga Hrvata.

Ovaj roman izrazite semantičke gustoće tematski je dihotomno i polifono strukturiran te prati gotovo zrcalni odraz ove Carlove, talijanske obitelji, ali i hrvatske obitelji Despot. Polifonija obiteljskih trauma, kao i u glazbi, paralelno koegzistira prema principu tako da niti jedan glas ne dominira djelom niti služi kao pratnja (usp. Kundera 2002: 73), a ta polifonija vrhunac doživljava u susretu četvrte generacije talijanske i hrvatske obitelji; Mafalde i Vjenceslava na groblju Kozala pred Mafaldinom obiteljskom grobnicom. Trenutak njihova slučajnog susreta trenutak je u kojem polifonija obiteljskih priča odzvanja unisonim zvukom patnje za izgubljenim članovima obitelji. U tom susretu Vjenceslav Despot traži grob svojega oca Šimuna, kojeg su ubili fašisti. Mafalda šuti, iako prepoznaje i topose i ljude iz Vjenceslavove priče. Susret s potpunim neznancem poput *madeleine* kolačića potiče cijeli niz asocijacija na obiteljsku povijest. Cijeli njihov susret zaokružuje se replikom: »Sretni su oni koji od prvog trenutka smrti svojih mrtvih dijele s njima njihovu smrt« (Fabrio 2013: 269). Ovaj ključni prizor pojavljuje se u obje inscenacije. Prizor je toliko dojmljiv da je u izvedbi *Vježbanje života – drugi put* u potpunosti rekonstruiran tekst Gašparovićeve dramatisacije, a uloga Mafalde je ponovno pripala Nevi Rošić. Gašparović donekle proširuje navedenu scenu romana pa Mafalda ne ostaje skrivena iza šutnje već ulazi u dijalog s Vjenceslavom konstatirajući zajedničku neuralgičnu točku transgeneracijske traume obje obitelji rečenicom: »Ni ja svoje mrtve neću moći okupiti na jednom mjestu« (*ibid.*: 268).

PREDSTAVA *VJEŽBANJE ŽIVOTA*

Predstava koja nastaje 1990. godine, u osvit još jednog ratnog vihora, kreirana je sinergijom autora romana Nedjeljka Fabrija i dva velikana hrvatskoga kazališta: Georgija Para i Darka Gašparovića. U navedenom razdoblju, Paro je već etablirani redatelj s velikim uspjehom u scenskim adaptacijama proze te poznat po tome što je za njega postupak dramskoga uobličavanja uvijek režijski posao. Ovaj put, Paro će napraviti iznimku te dramatisaciju prepustitiiskusnom dramaturgu Darku

Gašparoviću. U svojoj dramtizaciji Gašparović će koristiti postmoderne postupke te maestralno transponirati široki prozni tekst Fabiova romana u tekst predstave. Prema njegovim riječima, već je u samom romanu ugrađena teatralizacija u spoju javne i osobne povijesti (Gašparović 1997: 233 u Ljubić 2020: 232). Upravo na toj dihotomiji javne i one intimne osobne povijesti izrasta vagnerijanska, epski široka drama podijeljena u čak 16 prizora u prvom i 10 prizora u drugom dijelu (Botić 2020: 44, 48), a da se pri tom niti u jednom trenutku nije izgubio ritam niti dramska napetost.

Predstava se otvara prizorom iz talijanske krčme u kojoj se vodi živi dijalog o prosperitetnoj Rijeci, gradu s druge strane obale. Na sceni je dječak koji u rukama nosi brod te pjeva pjesmu *Partire partiro, partir bisogna*, koja postaje svojevrsni *light motiv* predstave. Transformacija od dječaka u odraslog čovjeka odvija se simbolično, za potrebe scene reducirano, pa ga već u drugom prizoru vidimo kao mladića koji odlazi u gostionicu *Mala Pešta* gdje ga potom gledamo kao odrasla čovjeka. Takvom dramtizacijom, logično se ubrzava proces ulaska u radnju radi realnoga vremenskog ograničenja trajanja predstave, ali i izostaje ključni element za dešifriranje transgeneracijske traume, a to je Carlovo odvanajne od majke i oca i sram koji čuti u tom trenutku.

Upravo suprotno, teatralizacija smrti žene – majke na porodu prikazana je u svoj punini. Potresan prizor pojačan je minimalističkom scenografijom, staroslavenskim napjevima, mističnom kršćanskom ikonografijom, naricanjem, ali i samim trajanjem makabričnoga prizora. Stolnjak s pirne gozbe transformira se u krvavu porođajnu, a potom i smrtnu postelju. Fanica će se pojavljivati ponovno i u drugim prizorima kao svojevrsni glasonoša smrti, ali i korijen obiteljske traume te ključ identiteta. Bit će prisutna na piru svoga sina i Ludovike, koja će isto uskoro umrijeti, doći će po svog supruga Carla, a doći će i po svog Fumula, koji se zadnjim ovozemaljskim dahom prisjeća upravo nje. Gašparović će locirati još nekoliko bitnih segmenata transgeneracijske traume kao što je Carlov susret s mladim vojnikom koji dolazi iz njegova kraja. U toj sceni prisutan je i Fumulo. Kao i u romanu, Carlo ispituje vojnika o svojoj obitelji, saznaje da mu je otac umro, ali mu ne otkriva svoj identitet već djetetu poprilično hladno poručuje: »Umro je tvoj djed« (Fabrio 2013: 104). Odmah potom Fumulo postavlja pitanje identiteta svoje majke, a Carlo mu prepričava priču u kojoj je neki bogohulnik

bacio kamen u rassetoga Krista u crkvi sv. Vida, a potom ga je zemlja progutala. Neka ga je – zaključuje Carlo misleći pri tome da je bio bogohulnik. »Neka ga je (...) Zato što je bio Hrvat« (Fabrio 2013: 116), konstatira tada dijete Fumulo. I to je sam začetak traume nacionalnoga identiteta koji će transgeneracijski prenijeti na svoju kćer Mafaldu. Naboj te traume kao da doživljava kulminaciju upravo u liku te nesretne žene što je Paro vrsno prepoznao i iskoristio. Upravo prizor u kojem je Mafalda centralno pozicionirana dok iza nje stoji kulisa kamene obiteljske grobnice, a pred njom se odvijaju scene iz obiteljske povijesti, uključujući i ubojstvo njena brata i supruga koji se filmski odvija u *slow motionu* čini točku izrazitoga dramskog i semantičkoga naboj. Poput junakinje grčke tragedije ona nema drugog izbora nego povinovati se vlastitoj tragičnoj sudbini jer sve što vodi do njene egzistencije odavno je determinirano grijesima otaca. U maniri totalnoga teatra pred gledateljima će se odigrati Eshilova *Žrtva na grobu*, ista ona predstava koja je u Rijeci izvedena 1906. godine, pri čemu Gašparović i Paro znalački semantički povezuju roman, zgradu kazališta i grad. Grčka tragedija baš tu i tako uprizorena, koja bi nekom tko ne poznaje kontekst romana mogla izgledati suvišnom, ugaranom u kronološki slijed, kao da nudi ključ za dešifriranje traume ovih obitelji jer svi su oni tragični likovi.

Uspjeh koji je ova predstava doživjela i emocije koje pobudila gotovo je neopisiv. Količina sudionika, sinestezija dramaturgije, scenografije i glazbe, ali i samoga trenutka praizvedbe u slutnji početka rata i nacionalnoga naboj stvaranja države, pozicionirali su *Vježbanje života* na pijedestal kultne riječke predstave.

VJEŽBANJE ŽIVOTA – DRUGI PUT

Posegnuti za ovom predstavom nakon trideset godina, i to u godini kad je Rijeka proglašena europskom prijestolnicom kulture, možda nije bilo u potpunosti nelogično. Naravno, bilo bi iluzorno očekivati da se to remek djelo hrvatske dramaturgije može reproducirati, ali to i nije bila vizija redatelja Marina Blaževića. Blaževićeva inscenacija *Vježbanje života – drugi put*, očekivano, Fabriov roman koristi kao predložak više nego li što se trudi inscenirati ga u njegovom totalitetu.

Predstava izvedena 2020. godine na samom početku onoga što ćemo pamtit i kao pandemiju korona virusa, izazvala je mnogobrojne oprečne kritike.

Uz sve razlike i nemogućnost komparacije pristupa dramaturgiji i režiji, ni Blaževićeva redateljska vizija nije ostala imuna na osvjetljavanje bitnih točaka transgeneracijske traume. Pri tome je veliki naglasak stavljen na likove Fumula i njegove kćeri Mafalde, koja u interpretaciji Neve Rošić postaje i svojevrsna okosnica predstave. Već u prvoj sceni Fumulo izgovara repliku: »Tražim tko sam« da bi se potom na sceni pojavile tri žene za čiju je smrt izravno i neizravno odgovoran, a to su: majka Fanica, mlada akrobatkinja i njegova prva ljubav Andor Zszusa te ugledna Hrvatica, supruga Leopolda Franinova, koju je opuškom zapalio na balu iz osjećaja prezira prema Hrvatima. Blažević će problematizirati i Edipov kompleks koji Fumulo manifestira u odnosu prema kurtizani Mammi Flori koju u predstavi igra Olivera Baljak. U sceni njegova prvog intimnog pristupanja ženi pojavljuje se spomenuta spaljena žena iz njegove prošlosti kao naznaka krivnje i poremećenoga odnosa prema ženama. Iako predstava obiluje ženskim likovima koji uz interpretaciju likova iz romana utjelovljuju i vlastiti, stvarni, ovoprostorni identitet, Mafalda – Neva Rošić je svojevrsni Vergilije ove predstave te svojom naracijom unosi kakvu takvu konzistentnost u inače fragmentarnu radnju. Scena susreta Vjenceslava i Mafalde na grobu u potpunosti je preuzeta iz prve predstave, a ponavljaju se i isječci iz Eshilove tragedije kao i razgovor u kojem unuka Emilia svoju nonu Mafaldu ispituje o Fanicu.

Blažević ženskim likovima »daje glas«, one postaju svjesne sebe i unatoč individualnim tragičnim sudbinama, ratnim sjećanjima, smrti najbližih, ne postaju žrtve samom činjenicom da o svojoj traumi progovaraju. Cijeli proces otvaranja ženskih likova odlazi toliko daleko da one na sceni propituju i samoga autora romana. Na taj način katarzični prostor scene transformira se u svojevrsni prostor individualne i kolektivne terapije. U potpunosti izlazeći iz okvira radnje romana glumice izlaze i iz lika te ulaze u vrlo intiman čin razotkrivanja vlastite intime. Posebno je upečatljiv prizor u kojem Mira Furlan čita pisma adresirana samoj sebi dok fizički dezinficira pozornicu, što se može iščitati kao predznak predstojeće pandemije, ali svakako ima i dublju simboličnu dimenziju razrješavanja vlastite prošlosti.

Iako je u središtu radnje romana, a sukladno tome i prve izvedbe, transgeneracijska trauma i pitanje nacionalnoga i osobnoga identiteta, Blaževićem uprizorenjem u prvi plan postavljeno je nešto što bismo mogli nazvati propitivanjem rodnoga identiteta, odnosno ženskog pitanja. Predstava simbolično završava izjavom Neve Rošić: »Mene Rijeka uznemiri jer ja Rijeku volim«. Stvarajući cijeli jedan mozaik priča, od onih vezanih za roman, preko onih vezanih za prvu predstavu pa sve do osobnih, može se zaključiti kako Blaževićeva redateljska vizija zapravo tematizira odnos individualaca, mahom glumica koje su sudjelovale u prvoj, izvornoj predstavi prema Rijeci, *gradu*, Fabriovim riječima, *bez oca i majke*.

U intenciji da se ova dva uprizorenja Fabiova romana uistinu ne mogu uspoređivati i stavljati u suodnos, Blažević je svakako uspio. A mogu li i kazališne predstave patiti od transgeneracijske traume, to bi bilo jedno u potpunosti novo istraživanje.

LITERATURA

- Arbanas, Goran i Dinko Kreho. 2019. »Leone Glembay – psihijatrijska i forenzička razmatranja književnog lika«, *Liječnički vjesnik*, god. 141, br. 1-2, str. 40-44.
- Botić, Matko. 2020. »Vježbanje života – redateljsko čitanje grada Georgija Para«, *Kazalište*, god. 23, br. 84, str. 44-53.
- Cooks – Cambell, Allaya. 2022. »What is transgenerational trauma, and how does it affect our families?«. <https://www.betterup.com/blog/transgenerational-trauma> (pristupljeno 25. ožujka 2024.).
- Durić, Dejan. 2008. »Grad u romanu 'Vježbanje života' Nedjeljka Fabrija«, *Philological studies (Skopje)*, 2.
- Fabrio, Nedjeljko. 2013. *Vježbanje života / Smrt Vronskog*. Mozaik knjiga: Zagreb.
- Gašparović, Darko. 1997. »Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca, Rijeka u doba obnove 1970.-1981.«, *Krležini dani u Osijeku 1995*, prva knjiga. ur. Branko Hećimović i Boris Senker. Osijek- Zagreb. str. 194-198.
- Kundera, Milan. 2002. *Umjetnost romana*. Meandar: Zagreb.
- Lecher-Švarc, Vesna i Radovančević, Ljubomir. 2015. »Psihodinamski aspekti biblioterapije i prevencija suicida«, *Socijalna psihijatrija*, god. 43, br. 1, str. 0-25.
- Ljubić, Lucija. 2020. »Darko Gašparović i djela suvremenih hrvatskih autora na repertoaru riječkoga kazališta«, *Fluminensia*, god. 32, br. 1, str. 225-239.

Marčinko, Darko et al. 2023. *Transgeneracijska trauma*. Medicinska naklada d.o.o.: Zagreb.
Trusić, Zrinka. 2016. »Nedjeljko Fabrio, Vježbanje života: kronisterija«, *Rostra*, god. 7, br. 7, str. 215-217.
Vježbanje života – drugi put / Esercitazione alla vita – seconda volta. <https://hnk-zajc.hr/predstava/vjezbanje-zivota-drugi-put/> (pristupljeno 13. veljače 2024.).

VJEŽBANJE ŽIVOTA – A CHRONISTERIA OF TRANSGENERATIONAL TRAUMA

Abstract

This paper analyses different approaches to the theme of transgenerational trauma in two theatrical adaptations of the cult novel *Exercising Life* by Nedjeljko Fabrio, as well as the potential use of literary works for therapeutic purposes. The historical novel serves as a broader framework through which the author intertwines the tragic destinies of his characters, which, from the perspective of psychiatric phenomenology, can be classified as traumas. Starting from the assumption that trauma constitutes a life-threatening situation leaving a lasting impact on an individual, it can be concluded that *Vježbanje života* is a Bildungsroman not only about the history of two families but also about the history of their family traumas rooted in separation, the loss of a mother, wars, and issues of national identity. Alongside the novel, two plays are juxtaposed, created 30 years apart, in historically different circumstances and as products of distinct directorial visions. The play initially performed in February 1990 represents a Wagnerian vision developed through the collaboration of Nedjeljko Fabrio, Darko Gašparović, and Georgij Paro. Thirty years later, director Marin Blažević approaches the novel from a completely different perspective, which did not go without certain criticisms. By employing a comparative approach to these performances – without aiming to evaluate the directors' visions but rather focusing on the treatment of transgenerational trauma – the paper opens the possibility for a new interpretation of this anthology work and its application in bibliotherapy.

Key words: *Vježbanje života*; transgenerational trauma; identity; bibliotherapy