

Danijela Bačić-Karković

EPIFANIJA U BERENIKINOJ KOSI N. FABRIJA

Mr. Danijela Bačić Karković, Filozofski fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak, Ur. 25. svibnja 1998.

UDK 886.2-31.09 FABRIO, N.

U tekstu se nastoje pretražiti dodirne točke i dinamizam novopovijesnoga i genealogijskoga romana na primjeru *Berenikine kose*. U prvom dijelu prati se i prepričava mjesto povijesti/historije te povijesnoga vremena u nekih paradigmatičkih filozofsko-antropoloških učenja. Između pretpostavki o ukupnosti svjetonazornih odrednica piščevih iz kojih se može izvesti i stav o povijesti u samome romanu *Berenikina kosa* i onoga mišljenja koje brani estetsku tvorevinu kao autonomnu, neponovljivu i nesvodivu na opće piščeva misaonoga univerzuma, - nastojalo se tražiti "srednji" put, ma koliko bio nesustavan. Potom, prepričava se kako se Fabrijevo djelo reflektira u književnoj kritici i najnovijim rekapitulacijama hrvatske postmoderne književnosti. Temeljiti, sustavniji odjek uslijedit će tek devedesetih godina što držimo određenim književnokritičkim zaostajanjem. Još je, primjerice, u poznatoj i autoritativnoj *Povijesti hrvatske književnosti* Ive Frangeša iz 1987. godine p(r)omaknut u "završnu napomenu" zbornoga tipa ... zbog obilja građe i unutrašnjih proporcija takvoga djela, po riječima samoga autora. Nadalje, u proznome tkivu *Berenikine kose* pronalaze se točke prijelaza ka svetome, udaljenome i slučenome. Drži ih se epifanijskim/hijerofanijskim izomorfima svjetla i nade naspram izomorfa tame i besmisla povijesti. Epifanijska utopijska u *Berenikinoj kosi* nadaje sa kao strategija utišavanja tragizma vježbanja života.

Uvod

*Berenikina kosa*¹ drugi je roman iz *Jadranske duologije* Nedjeljka Fabrija. Prethodi mu, za riječko-liburnijsko podneblje, kulturni roman i inscenacija *Vježbanje života*².

¹ *Berenikina kosa*, Znanje, Zagreb 1989. Na kraju romana autor je dometnuo: "Kasno ljeto 1986. - sredina proljeća 1988.". Ponovljeno izdanje 1990; Klagenfurt 1992; Milano 1995; 1997.

² *Vježbanje života*, Znanje, Zagreb 1996; prethodna izdanja 1985, 1986, 1990, 1994, 1996.

Upravo je glumišna prispodoba Fabrijeva romana znatno *unaprijedila* fijumansko-riječku *samosvijest*, pravce pretrage obiteljskoga korijenja, (e)migracijsko-egzilno-ezulskih sudbina i traumatske popudbine preživjelih i (ne)prilagođenih generacija. A sve sa svrhom povijesnoga samouvida, meta-ideologijskih (su)građanskih primicanja, praštanja i (možda) zaborava. Desetak godina od zaključivanja rukopisa *Berenikine kose*, oba duologijska romana impresioniraju **anticipatorskom** slutnjom ratne kataklizme. Posebice *Berenikina kosa* kao da pripravlja svoje čitatelje na odstojanje od optimizma. Fabrio uznačuje balkansko-jadranski kronotop sintagmatskim nizovima kao: *ožiljci i opekotine* (str. 259), *dimovi rata* (str. 256), *sljepoća vremena* (str. 154), *ludilo međuvremena* (str. 359), križna povjesnica Hrvata (str. 44, 68), *pozornica ludila povijesti* (str. 160). O njegovu književnome i meta-književnome osvrtanju na povijest, a to znači na vrijeme/prostor i sjećanje, valja ponešto priopćiti nakon uvodnoga dijela. Ovdje tek htjedismo podsjetiti na recepciju njegove duologije, socijalno-političku, kultur(al)nu, etnološku i povijesnu motiviranost upravo naše regije i njenih građana da Fabrijevo štivo prepoznaju kao metaforu njihovih osobnih "putovanja kroz povijest". No, time niukoliko ne svodimo te romane na reduktivistički odjek određenoga podneblja. Kao svako uspjele djelo i ove su Fabrijeva proze naddeterminirane općim, rekli bismo filozofskim pitanjima opstanka i tiču se svih. U jedanaestome poglavlju *Berenikine kose* pisac primjećuje:

... pa se s pravom pitamo tko smo i čiji smo ... (str. 93)

Enzo Bettiza će 1996. objaviti *Esilio* (Egzil)³, roman u neku ruku komplementaran *Duologiji*, no s iskustvom *balkanskoga* rata s kraja stoljeća i tisućljeća ... Pisao ga je kao istro-dalmatinski i talijanski pisac kakvi su bili Svevo, Slataper i Saba⁴. Fabriju je u *Duologiji* terminalna kronotopska postaja Rijeka/Fiume; Bettiza netaknut ovim novim (jugo-slavenskim) ratom "koliko god zadire u povijest, zapravo samo rasprostire svoju vlastitu pripovijest ...". Njemu je Split mitska postaja s nešto zadarskih ambijentacija. "Svojim kasnijim kronoterijama sam Fabrio se svrstao u slično problemsko, gravitacijsko okružje, pa je čitanje Bettize nama danas i komparativistički poticajno, značajno⁵. Maroević također primjećuje da Bettizina Dalmacija nije više toliko stvarna, "koliko lebdi u empireju memorije, ali intenziteti doživljaja ekspresivno nas obuzimlju i stvaraju auru koja obasjava i paralelne i komplementarne sudbine.". U ovome radu pokušat ćemo ići *tragom presjecišta*

Berenikina kosa, Znanje, Zagreb 1989. Na kraju romana autor je dometnuo: "Kasno ljeto 1986. - sredina proljeća 1988.". Ponovljeno izdanje 1990; Klagenfurt 1992; Milano 1995; 1997.

³ Enzo Battiza, *Egzil (Esilio)*, HEFTI Editioni, Milano 1996. U predgovoru djela T. Maroević kao najprikladniji prijevod naslova predložio bi Novakovu sintagmu *Izgnubljeni zavičaj*. Naime, ni "izgnanstvo" ni "pribježište" ne pokrivaju dokraja semantičko i asocijativno polje teme iskorjenjivanja i nužnoga preseljenja. Ovdje se ne radi, međutim, ni o "pravome progonu", a ni o "nasilnome izgonu". Usp. str. 13 Djela.

⁴ *Egzil*, iz predgovora T. Maroevića, navodjeno, str. 13.

⁵ Isto.

intimnih (pojedinačnih) i panoramskih (javnopovijesnih) koordinata u romanu *Berenikina kosa*. U drugoj prilici mogle bi se istražiti gradbene i sadržajne komplementarnosti Fabrija i Bettize, uopće poredljivost njihovih poetika. Ovdje, međutim, ostavljamo po strani njihov prozni paralelizam, svjetonazorne srodnosti ili razlike. Pratiti želimo presjecišta takve vrste iz kojih se Fabio predstavlja kao prozaik epifanije. Na podlozi široko i razvedeno *zagrabljene* povijesti kroz historijat i (pri)sjećanje dviju obiteljskih grana nestalih u *prahu vremena* (Fabrijeva sintagma) zbiva se ono što je autor romana sam podnaslovio **Familienfugom**. Držimo da se slična pretraga može poduzeti nad prethodnom Fabrijevom prozom. *Vježbanje života*, podnaslovljeno **Kronisterijom**, također je obiteljska saga, na određeni način. Držimo da je *Vježbanje* više intonirano fresko-panoramom, njegov je kroničko-topički panoptikum *uopćeniji*, ako se tim izrazom može pokriti to što želimo reći. *Berenikina kosa* nastavlja fresko-maniru Vincenta iz Kastva - jer je težišna misao *Duologije* ona da smo prah (vremena) odnosno rasuto Berenikino zvijezde ... No, u potonjemu romanu pisac naglašenije meditira i, rekli bismo, *lirizira* prozno tkivo. Stoga su epifanijski *šavovi* u kompozicijskome i sadržajnome tijeku u *Berenike* više eksponirani te lakše uočljivi.

I. DIGRESIJA (ili priručno određenje povijesti/historije)

1. Pretpostavka ovoj digresiji jest stav da se tematološki epifaniju može izvoditi kako iz epistemološko-aksioloških, tako i iz antropološko-kulturoloških određenja. Ovdje bi da slijedimo potonji pravac jer držimo da manje *trpi* traumatu hegelijanističkoga poimanja povijesti, pa onda i smisla književnosti. Ipak, utjecat ćemo se filozofskim ishodištima, pa i Cassireru iz onoga njegova *pospremanja* duha iz kojega promišlja krizu čovjekove samospoznaje⁶. Teškoća je pitanja o povijesti⁷ što su početak i kraj povijesti neizvjesni i nadilaze ljudsku spoznatljivost. Pitajući se o iskonu i telosu povijesti, čovjek je "uvijek već prethodno u povijesti i kao povijesno biće ne može iz nje iskočiti, tj. stupiti pred njezin početak i stati iza njezina kraja⁸. Pejović dalje primjećuje da svaki misaoni pristup povijesti, čak i historiografije, ma kako bilo empirijski orijentirane, prešutno pretpostavljaju neko filozofsko razumijevanje biti povijesti, "makar toga nije svjestan, ili se od toga brani". Samo ime "filozofija povijesti" imamo zahvaliti Voltaireu (*Philosophie de l'histoire*, 1756.).

⁶ "Križa čovjekove spoznaje" je naslov eseja *Prvoga dijela Oгледа o čovjeku* E. Cassirera, u izvorniku: *An Essay on Man / An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, s. a. U nas izdano u prijevodu O. Lakomice i Z. Sušića, Naprijed, Zagreb 1978. U svrhu detaljnijeg uvida u Cassirerovu teoriju kulture, umjetnosti i "simboličkih oblika" usp. također: *Filozofija simboličkih oblika*, Novi Sad 1985, *Jezik i mit*, Novi Sad 1972; Usp. *Osmo predavanje u Edipovoj braći i sinovima* Milivoja Solara; odnosi se na Cassirerovu filozofiju simboličkih oblika. Izd. Naprijed, Zagreb 1998.

⁷ Usp. *Filozofijski rječnik*, Matica hrvatska, Zagreb 1965, str. 138-9, 313.

⁸ Isto, str. 138.

Volterijansko-rusoovljeviski stav o ulozi i svrhama povijesti utemeljuje sekularizirani obzor svjetskopovijesne scene. Namjesto kršćanskoga spasa i soteriologijskih projekcija teocentričke vizure oni postavljaju ideal neograničenoga napretka. Napredak kao uljudba uz koju se do dan-danas nadovezuju razni novomitski projekt i eshatološke prijetnje. Otkako je kršćanstvo prvi put uvelo ideju *svrhe* u tijek povijesti, do naših dana pretresa se repertoar *svršnih*, finalnih svjetskopovijesnih odnosno uljudbenih pejzaža. Nietzsche je iz temelja načeo prosvjetiteljsko povjerenje u napredak, hegelijanski hod do Apsoluta te kantijansku ideju humaniteta. Usput: u *Berenikinoj kosi*, oprimjerit ćemo kasnije, pisac na više mjesta varira ili doslovno ponavlja objekcije o smislu života i povijesti koje po spoznajno-vrijednosnoj orijentaciji zrače ničeanski. Međutim, kako pretraga svjetonazora iz romaneskne strukture ima vrlo uvjetan karakter, to jest vrijedi *od* početka *do* kraja konkretnoga romana, to ćemo također *uvjetno* rabiti formulske izraze kao: "Fabrijevi svjetonazor", "pisčeva filozofija života", "autorov način mišljenja", "duh piščeve vrijednosne galaksije" bez prava da zapažanja protegnemo na totalitet ukupna Fabrijeva djela. Dakako, (uvjetno) može se govoriti i o nekim "stabilnim" mjestima, opetovanim slikama i *atmosfera pisma od Partita za prozu*⁹ do *Smrti Vronskoga*¹⁰, na primjer, s mogućom svodivošću na isto-slično-prepoznatljivo. U tom bi slučaju potrage za isto-sličnim vrebala opasnost izmišljanja namjesto uočavanja. U silnoj želji da tematološki ili stilistički "izdokažemo" piščevu trajnu narativnu crtu montirali bi ju i tamo gdje (još) nije, ili gdje je nje više nema. No, još se valja kasnije osvrnuti na neke metodološke probleme koji se tekstu otvaraju. Naprosto, htjedosmo da se osjeti oprez i naša bojazan pri rabljenju poredbi filozofijskih i romaneskih "svjetonazora": Fabrio je i ničanac, i teističko-ateistički egzistencijalist, Jaspersovac onda kad njegovu fascinaciju epifanijom možemo porediti s Grenzsituation, kad se doživljaj povijesti u obojice razumije kao "čas koji u ljudskom životu ostvaruje jedinstvo vremenitog i vječnog"¹¹. No, naš pisac traje u svome (proznome) vremenu mimo kalupa i svodivosti na jednotu stila, škole, nazora, bez obzira i na to što sam o sebi reflektirao. Riječ je, dakako, o punoj, o odgovornoj slobodi da bude i ovo i ono i nešto treće te se izmiče determinizmu slično-istoga. S tim u vezi korisno je ovdje dozvati kako se u Bitijevo *Pojmovniku*¹² impostira natuknica "povijest": kreće od naratologa koji povijest problematiziraju iz onih dimenzija tekstova "koji se otimaju nadzoru u intenciji njihova autora, (te ih je) u historiografskim tekstovima zanimala njihova nesvjesna struktura"¹³. Iz vrlo opsežna i sustavna prikaza poimanja povijesti u novijih teorija (White, Meier, Sloterdijk, Derrida, La Capra, Pechter i drugi) izdvajamo Bitijevo upućivanje na de

9 *Partite za prozu*, O. Keršovani, Rijeka 1966.

10 *Smrt Vronskog*, Mladost, Zagreb 1994.

11 Usp. natuknicu *Povijesnost*, Filozofijski rječnik, str. 313.

12 V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, str. 288-293.

13 Isto, str. 288.

Certeauovo shvaćanje "dvostrukoga položaja stvarnog". Kellner na njegovu tragu povijest proglašava 'prijelazom': prijelaz bi bio mjestom koje je ne-mjesto, koje povezuje dva mjesta, ali samo nije mjesto u istom smislu¹⁴. Funkcija je toga povezivanja fiksacija "fracture" između prošlosti i sadašnjosti, prijeloma s kojim svaki povijesni tekst započinje, ali koji istovremeno želi zaniijekati. Diskurz o povijesti iskazuje se kao antitetičko su-postavljanje "pokapanja"/"oživljavanja" bivšega. Kellner: povijesni tekstovi kroz niz retoričkih postupaka teže fiksirati prijelom u nadi da će ozdraviti, a tom terapijom oni poriču da je ikad bilo prijeloma i prekida¹⁵. Također i Certeau: Propusti u dokumentarnoj evidenciji izazivaju strahove koji se mogu zabašuriti pripovijedanjem. No, budući da sama pripovijest stvara strah pred granicama, rješenja su složenija. Nikakvo daljnje istraživanje neće riješiti problem prijelaza - on je posljedica "drugosti" povijesnih izvora¹⁶. Novohistoristička revizija pojma povijesti slijedi poststrukturalističko odbacivanje sveznajućega tradicionalnoga povjesničara. Programatske preporuke su im: manje razvrstavati, više pamtit i, manje odbacivati i biti zauvijek otvoren; otkloniti usmjerenost, odoljeti povlačenju crta, baviti se mnoštvenošću i provizornošću¹⁷.

2. Pitanje filozofije povijesti nije više samo pitanje načina tumačenja prošlih događaja, nego pitanje brige o svakodnevnome čitave zajednice svjesnih ljudi našega doba; doba koje se točno označuje kao *doba krize*¹⁸.

Kako bismo makar i najpovršnije odredili pojmovni par povijest/historija valja podsjetiti na Hegelov pristup povijest u najkraćem: za njega je ličnost podređena svrhama općega povijesnog događanja. Nigdje čovjeku ne pridaje samostalno ontičko značenje, te je po tome izraziti antiindividualist. Čovjek je kamenčić u Hegelovu panlogizmu. Ne postoji pojedinačna volja kao samobitna, nesvrhovita ili uzaludna. Povijest nije uzaludna. Povijest kao samorazvitak objektivne nužde određuje i svaki stupanj, svaki stadij kao nuždu, koja se po zakonu općenitosti zbiva¹⁹. Zato je za Hegela povijest zapravo povijest svijesti, povijest duha u vremenu, jer je pokretač ljudske povijest svijest sama. Povijesno vrijeme nije kontingentno, ono je nužno i suvislo. Hegel primjećuje:

(...) Ja sam malo prije izjavio da ne zahtijevam vašu vjeru u navedeni princip, ali bih ipak smio apelirati na vjeru *u nj u ovoj religioznoj formi*, ako osebnost znanosti filozofije uopće dopušta da pretpostavke važe... Istina, dakle, da je neka, i

14 Isto, str. 292.

15 Prema Bitiju, isto.

16 Isto.

17 Isto. Usp. natuknicu *Historizam*, str. 131.

18 Usp. pogovor djela *Značenje Hegelove filozofije povijesti* G. W. F. Hegela, Naprijed, Zagreb 1996., str. 471. i dalje.

19 Isto, str. 482-3.

to božja providnost na čelu događajima svijeta, odgovara navedenom principu, jer je božja providnost mudrost beskonačne moći koja ostvaruje svoje ciljeve, tj. apsolutnu krajnju svrhu svijeta. Um je mišljenje koje posve slobodno određuje samo sebe ... Međutim, objasniti povijest znači razotkriti strasti ljudi, njihov genij, njihove djelatne snage, a ta određenost providnosti naziva se obično njezinim planom²⁰.

Kangrga²¹ podsjeća da Fichte prvi dolazi do distingviranja povijesnoga i historijskoga. Schelling luči čovjekovo postojanje povijesnim bićem u historiji ... Potom Hegel inzistirajući na dvostrukim značenjima (naizgled) istih pojmova želi ukazati na dvostruki karakter čovjekova života. Taj se ljudski život, po Hegelu, sastoji iz pragme "radnoga tjedna" u kojem čovjek slijedi svoje posebne interese, "svrhe svjetovnosti uopće"²², a potom, te radne dane stavlja u stranu kako bi se "sabirao" i "odriješen od utonulosti u konačno bavljenje nečim, živi sebe sama i ono više što je u njemu prema svojoj istinskoj biti"²³. Kangrga drži vrijednim pozvati se na Leonharda von Renthe - Finka²⁴ jer se u njegovoj analizi nudi pojačan interes za taj pojmovni par. "Puko historijsko" i "pravo povijesno" suodređuju se i dopunjuju. Puko historijsko sugerira odbojan stav i inferioran status spram pravo-povijesnoga. "Historisch" je za doba prosvijećenosti bilo negativno obojeno. Sugeriralo je nešto "predajno", što slijedi iz baštine i što nema pokriće u (svjetskopovijesnome) umu. Nešto izvana postavljeno pukom silom tradicije. Povijesno-historijsku sučeljenost Hegel je izvodio iz poimanja finaliteta povijesti, na što smo i ranije aludirali. Pa će Kangrga zaključiti slijedeći Hegela: unutrašnjoj vezi i razlici povijesnog i historijskog odgovora vremenska trijada. Onom historijskom odgovara kao pukome fakticitetu prošlost i završenost. Ono je "prekidano i probijano" iz svog vlastitog podrijetla koje je povijesni čin. Povijesno, pak, "dolazi" iz budućnosti, ono otvara i objašnjava ono prošlo (historijsko) i sadašnje. Povijesno jest neprekidno-isprekidano (uspjelo i neuspjelo) podizanje historijskoga čovjeka²⁵. Kangrga izvlači na *svjetlo dana* Hegelov(sk)o pitanje:

čemu je vrijeme?

... kako bi povijesno bilo kriterij i ocjena historijskoga.

"Zaposlenost egzistencije nije ono jednino što sačinjava sadašnjost, i ona nije totalitet. Ono po čemu je ideal određen, može biti opstojeće; ali još nije spoznato da ideja doista postoji, zato što se ona razmatra s konačnom sviješću. Već kroz tu koru da se spoznati supstancijalno jezgro zbilje, ali za to je potrebno i mučnoga rada: *da*

20 *Filozofija povijesti* G. W. F. Hegela, navođeno, str. 18-19. Istaknuo Hegel.

21 Usp. esej Milana Kangrge *Povijest i historija*, Kulturni radnik 2/1982, str. 57-91, odnosno dio *Hegelovo mišljenje povijesnoga* u djelu istoga autora: *Etika i revolucija*, Nolit, Beograd 1983., str. 292-476.22 Hegelova formulacija.

23 Isto, navođeno prema Kangrgi, Kulturni radnik, navođeno, str. 57.

24 Usp. isti izvor, fusnota 9., str. 62. Riječ je o djelu *Povijesnost*, tj. *Geschichtlichkeit*, Göttingen 1964.

25 Isto, Kangrgina parafraza i alegoreza Helega, str. 66-7.

*bi se ubrala ruža u križu sadašnjosti, za to mora da se sam križ uzme na sebe.*¹²³. Usput: nije li "šuma simbola" Fabrijeve *Duologije*, posebice *Berenikine kose* "ubiranje ruže u križu sadašnjosti"? Ne bismo li na hegelovsko pitanje što uopće hoće vrijeme, ili:

čemu vremenovanje vremena?,

mogli odgovoriti kako vrijeme služi "vježbanju života" ...

3. E. Cassirer²⁷ u eseju *Historija* želi reafirmirati heraklitsku naspram euklidske slike svijeta i vremena. Povijesni se svijet ne može shvatiti kao obična mijena. On sadrži elemenat bitka bez kojega teško da bismo mogli govoriti o povijesti kao sustavu ... ono što zovemo povijesnom sviješću vrlo je kasni proizvod ljudske civilizacije. Ni Grci nisu još mogli dati filozofsku analizu povijesnosti. U mitu nalazimo prve pokušaje utvrđivanja kronološkog reda stvari i događaja, obrise kozmologije i genealogije bogova i ljudi. No, po Cassireru, to još nisu prave distinkcije prošlog, sadašnjeg i budućeg. Definicija povijesne istine kao *adaequatio res et intellectus* nije dovoljna. I dalje je otvoreno pitanje o tome što je zapravo povijesna činjenica. Za Cassirera, veliki je povjesničar onaj koji uistinu "gleda unazad" (F. Schlegelova formulacija). Glavna tema i "konačni cilj povijesne spoznaje jest razumijevanje ljudskoga života. U povijesti, na sva ljudska djela i na sve ljudske čine gledamo kao na precipitate ljudskog života, a *ta djela i čine želimo obnoviti u tom izvornom stanju*, želimo shvatiti i osjetiti život iz kojeg potječu"²⁸. Povjesničar ne pruža samo rekapitulaciju niza događaja u kronološkom slijedu. Događaji su "izlika", površina ispod koje on traži ljudski i kulturni "život akcija i strasti, pitanja i odgovora, napetosti i razrješenja. On ne može ni misliti ni govoriti, a da se ne služi općim izrazima. Ali on u svoje pojmove i riječi ulijeva svoje unutrašnje osjećaje i tako im daje novu boju - boju osobnog života"²⁹ Cassirer se uporno vraća na pitanje: kako možemo otkriti istinitost stvari i događaja? Također i: nije li osobna istina sama po sebi protuslovna? U tom smislu se utječe Rankeu. Drži ga neprijepornim autoritetom premda mu se pripisuje "beskrvna objektivnost" jer ne kaže "na čijoj je strani pripovjedačevo srce". Ranke, naglašava Cassirer, ne implicira prijateljstvo, savez ili privrženost kojoj strani. U Rankeovoj povijesti "sudi" se prijateljima i protivnicima podjednako. Koje činjenice povijest prati, a koje izostavlja budući da nije u stanju (p)opisati sve što se dogodilo? Ona se uglavnom bavila samo "znamenitim" činjenicama. No, što je kriterij odbacivanja tzv. neznamenitih činjenica? Za razliku od Rickerta koji je nastojao

26 Cit. iz Hegelovih *Predavanja o filozofiji religije*; Usp. Kangrgin navod, str. 73, fusnota 26 Kulturnoga radnika 2/1982. Istaknuto kao u Kangrginu citatu Hegela.

27 E. Cassirer, *Ogled o čovjeku*, Naprijed, Zagreb 1978. Usput: u bilješci prevoditelja ovoga Cassirerova djela odnosno eseja *Historija* stoji: Dvoznačnost engleskog termina "History" u prijevodu se izražava terminima "povijest" kao oznakom zbiljskog događanja i "historija" kao oznakom znanosti o tom događanju. (str. 221)

28 Isto, str. 235.

29 Isto, str. 239.

usustaviti neke formalne vrijednosti kao mjerilo u odбору činjenica, - Cassirer drži da je činjenica povijesno važna ako "je bremenita"³⁰. No, u povijesti naroda i pojedinaca ne gledamo samo djela ili čine. Zanima nas neka **osobnost iza tih čina**. Smislaonost povijesti onaj je pravi motiv pretraživanja prošlog. Umjetnost i povijesna traganja "najjači su instrument našeg istraživanja ljudske prirode. Što bismo znali o čovjeku da nema tih dvaju izvora informacija? Ovisili bismo o podacima što nam ih pruža naš osobni život, koji nam može dati samo subjektivan pogled, a *to su u najboljem slučaju rasuti komadići razbijenog zrcala čovječanstva*"³¹. Pjesništvo, po Cassireru, nije obična intuicija prirode, a povijest nije poripovijedanje mrtvih činjenica i zbivanja. Međutim, dodajmo uza sav respekt prema Cassirerovu pristupu umjetnosti kao vrsti spoznaje, da su i "rasuti komadići razbijenoga zrcala čovječanstva" **izvor** i vrsta spoznaje, imaju vjerodostojnost. Konačno, književnost i umjetnost moderniteta, od Lautreamontovih *Pjevanja* pa nadalje, od Rilkeovih *Zapisaka do Pessoinih* umnažanja lirskoga "Ja", na primjer, prati *svijest koja je smrskana u oštrorube kristale /Veliki nokturno S. Mihalića/*. A, da o tehnici dekompozicije postmodernizma i ne govorimo. *Rasuti komadići razbijenoga zrcala* ista je "vrsta" aksiomatske slike kakvu čujemo u jeki *Berenikine kose* N. Fabrija. Upravo želimo taknuti iskošenu, piščevu sliku povijesti, prijelom povijesti i sjećanja, kombinacije hipotetičke (romaneskne) povijesti i one objektivizirane kronikom ... Ono što Cassirer misli pod "svetom topologijom"³² nas će zanimati kao epifanija u vremenitom.

II. ŠTO JE FABRIJU POVIJEST³³

U jednoj je prilici N. Fabrio³⁴ primijetio da njegovi romani *nisu povijesni*, - to su *romani u povijesti!* Više se kritičara slaže da je u Fabrijevu slučaju riječ o piscu "opsjednutom" poviješću (Zima, Milanja, Nemeč ...). Fabrio³⁵ kroči tragovima povijesti da bi ispod njezinih naslaga identificirao nepatvoren ljudski trag ... Takav put u povijest zapravo je put u novu (o)zbiljnost obilježenu pamćenjem i sveobuhvatnošću koja je s onu stranu naše individualne trošnosti. *Duologija* je unutar Fabrijeva korpusa ono piščevo djelo koje je presudno zaokupljeno poviješću. Dok je za Šenu i nastavljače

30 Isto, str. 250.

31 Isto, str. 262., istaknula D. B. K.

32 Cassirerova sintagma.

33 Naslovom aludiramo na Fabrijev tekst *Što je nama povijest u: Koncert za pero i život*, MH, Zagreb 1997., str. 25-28.

34 Riječ je o "susretu nastavnika i profesora" hrvatskoga jezika i književnosti općine Rijeka s književnikom N. Fabrijom. Razgovor se odnosio na romane *Jadranske duologije* i temu *ljudska sudbina u vremenu i riječkom prostoru*. Usp. o tome bilješku u *Novome listu* od 23. 2. 1990. pod nazivom *Jadranska duologija kao tema*.

35 Z. Zima, esej *Vatra sadašnjosti, pepeo prošlosti, Novi list* od 19. 11. 1990. Isti tekst također u *Izabranim pripovijetkama* N. Fabrija, (Pogovor), GZH, Zagreb 1990.

šenoinske tradicije povijest bila uzor i poticaj sadašnjosti³⁶, za Fabrija je ona izvor ukupnoga zla i patnje. Čovjek je u tim romanima, po Nemecu, marioneta kojom upravljaju mehanizmi vlasti, ideologije i politike. Ispričane sudbine dviju obitelji koje Fabio prati od nastanka do njihova nestanka služe pripovjedaču kao poligon nesuvisle i stihijske povijesti. Nemeć drži da u Fabrijevoj predodžbi povijesti nema mjesta za sentimentalizam i melodramu: svi su spram povijesti gubitnici. Nema "prave" strane ili krivih poteza. On Fabrija stavlja u isti red sa Feđom Šehovićem i njegovim romanima historiografske fikcije. U Šehovića je na djelu ista zajednička afektivna tema: progoni, torture, nasilja, kazamati, ropstva ... Nadalje, to što, po Nemecu, još nemamo postmodernistički roman posthistorijske impostacije, depatetiziranih i parodijsko-ironičkih, - leži u prostoj činjenici da se "hrvatski narod nikada nije mogao poigravati poviješću - povijest se uvijek poigravala njime"³⁷.

Ne mora biti da je Fabrijevo pismo lišeno ironizacijske *demontaže* tradicionalnoga povijesnoga romana. Demontaža povijesnoga romana - *da*, ali *ne* i *dekonstrukcija* historiografske prozne fakture, primjećuje Milanja³⁸. Kroz tu ironizaciju, po Milanji, nazire se i novi odnos prema povijesti koji dopušta veće slobode i određenu ležernost spram kronologije i tzv. povijesno priznatih vrijednosti. Predlaže zbirni naziv za novopovijesne romane u kakve ubraja i Fabrija, i Krležu i Aralicu, na primjer. To su parabolički, bajkoliki i alegorijski modeli³⁹. U tim modelima nema prisile na "dubinske" sondaže ovjere i ideološkoga zastupanja. Tu postoji opasnost od novog, trendovskog i pomodnog historizma u historiografiji i književnoj teoriji, po Milanji. Morište "nepouzdanoga pripovjedača" rado preuzima novi historizam (fikcionalizacija historiografije i historizacija prozne fikcije!) za potporu naglašenoj skeptičnosti. "Upravo tu instanciju 'nepouzdanoga pripovjedača' nedovoljno koristi hrvatski novopovijesni roman, čega su konzekvencije *potpuno znanje i vladanje situacijom, a ne nesigurnost i sumnja, ironija i književno proigravanje*"⁴⁰.

U Fabrija, držimo, naglašeno je prisutna nesigurnost, sumnja i propitkivanje. Ironija nije Fabriju toliko svojstvena, - više je prepoznatljiv po poetizacijsko-lirizirajućem protokolu svojih predodžbi i modela. Ta ga poetizacijsko-lirizirajuća stilizacija predstavlja kao pjesnika proze, što neke može zasmetati. Milanja drži da određenim stilsko-leksičkim strategijama Fabio patetizira i arhaizira svoje proze. Vraća novopovijesnu impostaciju na tradicijsku odnosno prosvjetiteljsko-moralizatorsku. Nama najviše "koristi" onaj Milanjin pristup Fabriju iz kojeg je apostrofirao kao kompozicijsku dominantu *Duologije* međuovisnost i prožimanje genealoškoga, obiteljskoga i povijesnoga impostata⁴¹. Drugo, sekvencioniranje i pretapanje "male"

36 Usp. K. Nemeć, *Tragom tradicije*, MH, Zagreb 1995., str. 38.

37 Isto, str. 39.

38 Usp. C. Milanja, *Hrvatski roman 1945.-1990.*, Zagreb 1996., str. 100. i dalje.

39 Isto, str. 107.

40 Isto, str. 108., istaknula D. B. K.

41 Isto, str. 109.

i "Velike" priče: privatne male priče više nego pripovjedač, dekonstruiraju veliku priču Povijesti, istaknut će Milanja u vezi s postmodernističkom "aurizacijom" u *Duologiji*. Treće, što slijedi iz prethodnoga, Milanja drži središnjom metaforom (figurom) njegove poetike (obiteljsku) privatnost. U tu intimu "povijest i politika upleću se kao zlo koje ih destruiraju" (Milanja).

Nismo li ovakvim tumačenjem dozvali čuvenu Kayserovu definiciju romana po kojoj je tek s romanom autorizirana privacija, "u privatnome tonu ..."?

"Jučer će biti ono što je bilo sutra" (Grass): tom rečenicom žmegač uokviruje svoja razmatranja o antimonumentalizmu, interhistoričnosti suvremenoga povijesnoga romana⁴². On drži Fabrija piscem najsugestivnije proze s povijesnom građom. Njima iskazuje neke nove simbolske i alegorijske postavbe unutar korpusa hrvatske književnosti vezano uz povijest. Kao i prethodno navedeni kritičari, žmegač ukazuje na Fabrijeve proze i prije *Duologije* jer se u njima "pripremala" fabrijevska ikonografija povijesne transpozicije. *Paklenski dominikanac* i *Frottola o Dubrovniku* su, primjerice, takve pripovijetke. Z. Zimi to je i pripovijest *Odiljam se ...* Povijest u Fabrija, po Žmegaču, ima rakov korak. Stoga pravi paralelu Fabrijevih narativnih strategija s Grassovom naizgled logički konfuznom rečenicom. Idolatriji povijesti koja manirizira linearni protok vremena suprotstavlja se u Fabrija "duhovita kombinatorika" (žmegač) zaigranoga poviješću, a ne apologeta ili osporavatelja. U Fabrija je, naglašava žmegač, *zastrašujućom* "ona stroga treznoća", distanca i mir (prividni?) iz kojega se naše ili nedavno vrijeme promatra kao kroz dalekozor okrenut naopako. Žmegač se upušta u analizu piščeve (žanrovske) odrednice u podnaslovu *Vježbanja života* osim što spominje da "kronisterija" kao naziv "parodistički skromno krije virtuoznost jezične umjetnine"⁴³. Isto je s pojmom Familienfuge *Berenikine kose*. Doima se Žmegača,

42 Usp. V.Žmegač, *Književnost i filozofija*, HFZ Zagreb 1994., esej *Povijest romana danas*, naročito str. 76. i dalje.

43 Isto, str. 85. Usp. u vezi upućivanja na V. C. Emina i etiologiju kronisterije/kronistorije tematski broj *Književne Rijeke*, posebice tekstove *Eminovi pseudoanalitički postupci* (uvodni dio) D. Bačić-Karković i *Carevo novo ruho* (fusnote 19, 24, 26 i 32) M. Stojevića, br. 3/1997. Usp. također važan podatak koji je N. Fabio napomenuo (apostrofirao) u opsežnome razgovoru s J. Hekman, *Vijenac*, 13. studenoga 1997, broj 100/V; Na pitanje o tome koliko je za obnovu žanra obiteljskoga romana Fabriju bila poticajnom Eminova *Danuncijada*, slijede ove piščeve riječi: "Ovo vaše pitanje otvara čitav niz potpitanja. Kao prvo, moram napokon kazati kako je *Vježbanje života* istinabog prvi put objavljeno godine 1985, ali je za tisak zgotovljeno još u proljeće 1981! ... Rukopis je, dakle, četiri godine ležao po ladicama još inijih zagrebačkih izdavača! Kako je sličnih nevolja s izdavačima u to ledeno vrijeme bilo i u drugih hrvatskih pisaca, mislim da bi djela s rečenom sudbinom - kad za to postoje dokazi - trebalo vratiti iz godine njihova prvog objavljivanja u godinu kada su napisana. Samo uz takvu korekturu, sudbonosnu i znakovitu za tektoniku svakog književnoga roda u doba represivnoga društvenoga uređenja, moguće je prihvatiti inače svake hvale vrijednu *Bibliografiju hrvatskoga romana 1945.-1990.*, koju je sačinila Nedjeljka Paro, a Cvjetko Milanja uvrstio u svoj nedavno otisnuti *Hrvatski roman 1945.-1990./.../* činjenica je, naime, da podnaslov moga romana glasi *Kronisterija*, što asocira na podnaslov *Danuncijade /.../*, ali nisam ja taj termin preuzeo od Cara Emina, */.../* nego je činjenica do koje mi je iznimno stalo, da smo Car Emin 1946. i ja godine 1981.

čiji analitički pristup Fabrijevoj naraciji polučuje najviše kritičke dosege, te odolijeva eseizmu na način "književnosti o književnosti", u odnosu na postojeće kritičke recepcije Fabrijeva djela, - mimoilazi interes za piščevo artikuliranje pojedinačne, kroz obiteljsku prizmu prelomljene sudbine. Više naglašava piščeve dosege kroz kontrapunkt svjetske povijesti (kao nasilja, slučajnosti, razaranja, prolaznosti) i tzv. alternativne povijesti koju precizira kao opreku, kao očitovanje stvaralačkoga erosa i duhovnoga kontinuiteta estetske kulture, što međutim držimo preopćenitim. Primjećuje se, nadalje, da unutar kritičke recepcije Fabrija kao (post)modernoga pripovjedača postoji dvojba od kritika je li i u kojoj mjeri postmoderan⁴⁴, ironijski odmaknut od sentimenta klasičnoga fabuliranja, potom što jest tzv. fabrijevski manirizam ili patos, jesu li njegovi "aktanti" samostojeći karakteri u ime osobnih i neponovljivih ljudskih historijata ili su "u službi" shematskoga i panoramskoga historiozofskoga panoptikuma ...

J. Matanović u "prvom licu jednine", neskriveno emotivnim nabojem pretražuje Fabrijev "rukopis", onaj *Duologije* i dramatizaciju *Berenike*⁴⁵. Emotivno s postmodernoga štimunga ratno-poratne atmosfere *Krležinih dana* (Osijek 1991.) i otkazivanja najavljene predstave *Vježbanja života*. Postmoderna je definitivno premjestila težište pripovjednoga postava s upućenoga i "jakoga" promatrača na "oslabljeno" i krhotinasto "Ja". To "slabo Ja" ostvaruje se paralelno u pripovjednom, kao i u diskurzivnom prosedeu. "Oslabljena" kritička analitika o "oslabljenoj" proznoj epistemologiji. Abdikacija autoritarne (hegelijanske), objektivističke svijesti ka subjektivističkome kritičkome egzilu. Što ne znači da je kritičko-analitička retorika takovih orijentacija lišena konzistencije. No, zanimljivo nam je da ono što poručuje naslovom svoje zbirke eseja (napuštanje strogoga žanrovskoga tona i rokiranje

posegli za velikim trččanskim pjesnikom Umberto Sabom, koji je, u razdoblju između 1944.-1947., pod naslovom *Storia e cronisteria del "Canzoniere"*, u časopisima objavljivao autobiografske komentare vlastitoj kapitalnoj zbirki pjesama *Il Canzoniere* iz 1921. godine! /.../ No, presudno je da smo i Car Emin, prvi, i ja nakon njega, Sabinu bezazlenu kronistoriju dramatično izokrenuli u kronisteriju! /.../ No, dok su predmetnotematski ta dva riječka hrvatska romana bliska, mislim da su s gledišta lingvostilističkoga i filozofskoga u odnosu spram Povijesti bitno različita. /.../ Gotovo svi nesretnici u tom dvosveščanom djelu (*Jadranskoj duologiji*, op. D. B. K.) stvarnoga su podrijetla, što je i razumljivo ako se zna da je uporaba Povijesti, napose u obiteljima na Jadranskom moru, zauvijek rastjerala i pokosila one koji su se prihvaćali činjenja takozvane Povijesti. To se dogodilo i mojim precima, posebice zato što su mi roditelji dvonacionalnih korijena."

44 U *Povijesti hrvatske književnosti* D. Jelčić osvrće se na raspad druge moderne i pisce novoga naraštaja koji se utječu fantastici, malim formama, služe se metatekstualnošću, kolažizmom, a "nije rijetko ni pozivanje na stvarnu ili fiktivnu dokumentarnost, što je među prvima izveo Nedjeljko Fabio još krajem šezdesetih (novela *Pismo krvnika iz St. Gilles du-Garda*)". Usp. Jelčićeva *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb 1997, str. 349-50. Usput: nismo još naišli na temeljitiju kritičku valorizaciju naših dana Fabrijeve eksperimentalne proze iz davne 1966, *Partite za prozu*, koja je u vrijeme konzistentnoga fabuliranja po nizu elemenata predstavljala usamljeni projekat.

45 Usp. J. Matanović, *Prvo lice jednine*, Osijek 1997, te *Pogovor Vježbanju života*, Znanje, Zagreb 1996.

govorničke pozicije autoriteta množine s "pozicijom" slaboga govornika koji, makar i ne bio u pravu, pokušava nešto reći isključivo u svoje osobno ime⁴⁶. Autorica *Duologiju* drži postmodernim, novopovijesnim romanima oslonivši se pri definiranju novopovijesnoga na Milanjin pristup. Svaki je takav roman priča o **neuspjehu** povijesti, o *slomu ideje koju utjelovljuje*, prema riječima samoga Fabrija, a na koje se J. Matanović poziva u vezi s *Vucima Milutina Nehajeva*. *Vuci* su, usput, "startna pozicija hrvatskoga novopovijesnoga romana, onog njegovog modela kakav će ispisivati pedesetak godina poslije i sam Nedjeljko Fabio"⁴⁷. J. Matanović prati razvojnu liniju klasično-povijesnoga romana prema novopovijesnome te na neki način uspostavlja nit veze u gradbi romana J. Truhelke, na primjer, i Fabrija.

Osam i pol desetljeća poslije Truhelke Fabio će, prema Matanovićevoj, nastaviti sličnim tehnološkim rješenjima kad se o ispisivanju godina radi. Godine koje su u službi fikcionalizacije, makar i bile povijesnom činjenicom, ispisivat će riječima; one u citatima, dokumentarističkim pasażima, iz autentične arhivske građe označit će brojkom. Tako relativira znakove vremena, dinamizira planove pojedinih vremena.

Primjećuje, također, da su u *Berenikinoj kosi* genealogije dviju obitelji samo prividno antitetički su-postavljene. Tu ideju ne razvija dalje jer je u njenom tekstu primarno bio u interesu romaneskni kronotop (Osijek u povijesnim romanima i romanima o povijesti).

III. POVIJESNO VRIJEME I GENEALOGIJSKI ROMAN⁴⁸

Tema obitelji jedna je od tematskih dominantni romanesknoga iskustva. Pripovijedaka također. Nije li Kafkin *Preobražaj* vrsta kratke proze koja među nizom drugih značenja nudi i neko viđenje obiteljskoga miljea? Sve bazične relacije, ma kako krunje ili nakrivljene bile, pisac je u *Preobražaju* ponudio: Gregor spram majke, spram oca, spram sestre ... podstanara i, napokon, njihov (obiteljski) stav i ophođenje spram javnosti, posla, životne rutine ... Obitelj kao matrica intimiteta jest **korito** povijesti, kako se ona u Fabrija nadaže. Veliki događaji, važni pojedinci, priloženi historiografski dokumentarij tek je povijesna draperija o koju se (tim izraženije) otiskuju pojedinačne i obiteljske sudbine. Rekosmo ranije, povijest se uglavnom tumači kao "autoriziranu" historiju. U *Duologiji* ta se autorizacija odvija preko i na račun obitelji - u - vremenu. *Obitelj je u Fabrija metafora vremenovanja*. Obitelji nastaju, traju i nestaju kao da ih nije ni bilo. Obitelji i njezini neznani "materijali započinjanja",

46 Isto, str. 5.

47 Isto, str. 19.

48 S obzirom na poblizje određenje termina genealogijski/obiteljski, porodični roman, roman-rijeka, saga, usp. *Teorija književnosti* M. Solara, Zagreb 1996, *Uvod u književnost* (3. prerađeno izdanje), Zagreb 1983, *Povijesna poetika romana* V. Žmegača, Zagreb 1987, Bitijev *Pojmovnik*, navođeno, *Rečnik književnih termina*, Beograd 1985, *Dictionary of World Literature*, New Revised Edition, New Jersey, 1968.

njezini raspršeni "okrajci" s konca obiteljskoga tijeka, nakon zapamćenih ili nepamćenih akmea (ekonomskih, statusnih, emotivnih ...) rasuta su prašina neba - Berenikina kosa svemirom. Obitelj jest tek po vremenu i kroz vrijeme. Odatle u Fabrija sintagme poput *obiteljski zaborav*, *obiteljski pomen*, *obiteljsko sjećanje*, *obiteljska posveta* ... Zamišljeni početak, tijek i uminuće (stvarnih, autentičnih i imaginarnih obiteljskih) grana. Virtualne zgode, bijela polja, hipotetički hod kroz vrijeme i prostore davnih i pradavnih ... Fabrio imaginira tzv. obiteljsko sjećanje, on ga su-postavlja uz pojedinčevu nesigurno, upitno i pitajuće. Privatno i javno u prožimanju i međusobnom uvjetovanju u fokusu povijesnoga vremena. Povijesni, novopovijesni i genealogijski (obiteljski) roman preklapaju svoje "polje rada". U sva tri tipa (žanra) obitelj/jedinka spram javnosti nastoji se autonomno zastupati. To je zastupanje najmanje "ovjereno" u povijesnome romanu. Postmoderni genealogijski roman poput *Berenike* zastupa tragizam obiteljske privremenosti. To nije samo kronološka privremenost, ma koliko dugo i daleko sezalo neko familijarno pamćenje. To je (a)gnostička nesigurnost, **labilni položaj** (Fabrijeva sintagma) jedinke uopće. Ta trusna i relativna pozicija nije naprosto stvarnost ove ili one (nejake) obiteljske grane, - rodoslovlje je **apel** za (dugo)trajnim protezanjem unazad kako bi se dokučili uzroci, povodi i svrha našega prisuća. U trebanju rodoslovlja, u metafori **grananja stabla** na sve strane, u dubinu i širinu vremena čuva se zahtjev života. Metafora stabla jest metafora **jeke**. Anticipacija budućih u nama sada-i-ovdje. Palingenezija, metempsihoza i čežnja za izvorom. Proust pretražuje izgubljeno vrijeme. Fabrio traga za **suvislošću povijesti**. Sjećanje - pamćenje - prošlost - povijest (historija) u Fabrija su sheme protokola **prolaznosti**. Fabrio je u *Bereniki* skeptik i agnostik. Pratimo zanimljivi paralelizam: nepovjerenje u povijest i saznatljivost sudbinom dosuđenih obiteljskih uloga, s jedne strane, i fascinaciju riječju koja u Fabrija traje od najprvih (lirskih) početaka da bi se, po našem sudu, u *Berenikinoj kosi* amblemski nametnula pripovjednim virtuozišitetom. *Berenikina kosa* žanrovski gledano jest i povijesni i novopovijesni i genealogijski roman. Sav je u prelazima. Sav u valerima povišene fraze (patos), rezignacije i skepse, mudrosnih, mitopoetskih prizora i dokumentarno-historiografskih "šavova" koji kompozicijskim simultanimizmom grade fabrijevski (postmoderni) panoptikum.

Jer ništa nije što kroz riječ ne prođe (iz Fabrijeve pripovijetke *Sirventes u riječi*) - već poznati Fabrijevi citat anticipira jezičnu organizaciju i "umijeće pripovijedanja" u Duologiji. Vježbanje riječi naspram vježbanja života. Simbolski postupci (mentalne) ekshumacije započeti *Vježbanjem života* nastavljaju se likom Lucijana duž *Berenikine kose*. Nije Fabrio slučajno podnaslovio taj roman familijarnom fugom. On je sinestezijski dozvao glazbeno iskustvo i muzikološku erudiciju⁴⁹ kako bi (d)označio neko novo čitanje pripovijednoga teksta. Fuga je gazbi (i obratno) ono, što je prošlost/povijest jedinki/obitelji: dugi niz varirane motivske

49 Usp. navođeni intervju s N. Fabrijem u *Vijencu* ...

osnove. Umnažanje temeljne poruke, ista (zajednička) afektivna tema i njeno opalesciranje u slikama, simbolima, alegoriji i arhetipskim krhotinama. Stoga je za Fabrija s pravom kazano da je arheolog sjećanja. Roman (genealoški) jest kolektivno pamćenje, kako sam Fabio kaže, no, takvo koje je stilizirano i autorizirano poetskom interpretacijom zbilje. Povijest i prošlost su krajolici mržnje, ali i čežnje za Drugim. Inače ne bi Fabio upletao erotsku gestu u fabuliranje. Kroz kontrapunkt ideologije i ideala, kroz prijelom davnoga i nedavnoga, predaka i potomaka, muško-ženske vizure i kvazi-objektivne, promatračeve distance (postmodernistički "oslabljene"), kroz pučku i patricijsku projekciju (obiteljsku), dva kulturna kruga, dva naciona, grotesku i fugu, - griješne pretke i kažnjene potomke, - autor je ponudio *riječ i govor kao eliksir*. Nama godi, dobro nam je pri Fabrijevom jeziku (jezik je kuća bitka, znamo!) koji se tako vješto nosi s (o)tužnom temom. Svoju narativnu sintaksu pomno je prepleo lirskim, epskim, dramskim i diskurzivnim shemama. Amalgamira ih citatnim i kolažnim intertekstom, kako prije spomenusmo. Možemo ih doživjeti i kao retardacijske procedure, no nama u ovom tematiziranju njegovih narativnih strategija nisu u fokusu. Kao ni dinamika odnosa autora i pripovjedača u piscu Fabriju, kad je o *Duologiji* riječ. Praćenje svih mogućnosti koje su u tim prozama na djelu (a na planu ekspresije, priče i teme), ovdje bi imalo smisla ako prati i podupire naš interes za teme koje kušamo elaborirati. Inače, možemo slikovito domjetnuti o Fabrijevom govoru (jeziku) da ima terapijski efekat njegovo cizeljersko-poetsko postupanje s riječi. Riječ kao eliksir, kao excalibur. Pogotovo kad rabi *tehnik evokacije snom*. Snom nas vraća u zamišljeni prapočetak velikih nacionalnih projekata: rimski imperijalni prostori naspram (i)lirskog sna. Opet kontrapunkt. Utopijsko spram kronotopa. Fabio nas iz stranice u stranicu *Berenikine kose* pripravlja na besmisao i loše vijesti o protagonistima priče. Kako bi uspostavio ravnotežu o kojoj zapravo izuzetno brine cijelom kompozicijskom mrežom romana, Fabio na nekoliko mjesta *upravo snom utišava tragizam* vježbanja života. Topikom tih nekoliko ispričanih snova. Unutar njihove simbolske sintakse držimo najkreativnijim (dijelom sna) one prisprodoobe koje vode ka *osjećanju blaženstva*, k onostranom, Svetome, sabranosti, miru, (o)tajnome, bogojavljujućem i prosvjetljujućem. Što smiruje umorne od povijesti i nesmisla. Takve kontrapunkte (opet!) izomorfima tmine (prošlosti) nazvali (bi)smo **epifanijskima**. Fabrijeve (oniričke) epifanije su u funkciji *nade*.

IV. IZOMORFI PRIJELAZA/METAFORE SPASA I (O)TAJNOGA⁵⁰

Prethodnim razmatranjima i navođenjem kritičkoga "postava" o Fabrijevom djelu nastojalo se ambijentirati temu kojom završavamo tekst. Bio je potreban toliki

⁵⁰ Našem je pristupu inspirativnom bila "aplikacija" epifanijskih elemenata na Andrićevo djelo, no u metodološkom smislu tražili smo vlastiti pristup i organizaciju elemenata. Usp. Franjo Grčević, *Epifanija u Andrićevoj poetici*, Umjetnost riječi 3-4/1982, str. 229-239. Skrećemo pažnju na iscrpnu etimologiju pojma epifanija u radu F. Grčevića. Mi smo također u samoga Fabrija, u *Bereniki* pronašli

epistemološki luk kako bi epifanijsko/hijerofanijski simbolarij i metaforizaciju oneobičavanja običnoga (u svakodnevicu) uvjerljivije usustaviti u Fabrijevu mitopoetiku. Sastoji se ta mitopoetika iz ontofanijsko-kronotopske i epifanijsko-utopijske metaforike. Na djelu je fabrijeva gradba **kontrapunktom**, na što smo već skrenuli pažnju. Fabio "okorjelu brazdu sjećanja" (Fabrijeva formulacija) tka *zemaljskim i nebeskim* simbolima. Epifanijsko spada u *krajolike čežnje i želja*, ma kakva bila njihova morfologija. Za ovu priliku izdvojismo gravitacijske sheme spasa i (o)tajnoga, njih nekoliko u *Berenikinoj kosi*. Valjalo bi potom izložiti račvanje tih čvornih *fantazijskih amblema* duž cijele *Duologije*, te eventualno identificirati (Fabrijevu) *arhetipsku mrežu izomorfa prijelaza*. No, ostanimo zasada na "prvom čitanju" manje pretencioznoga dometa ...

1. SNOVI

Berenikina kosa uokviruje upravo snom kompozicijsku shemu. Prije bi se moglo govoriti o nekoj vrsti snohvatice, ni sna ni jave, stanje sneno-fantazmagorijsko, hotimičnoga odmak od konkretno-stvarnoga okoliša.

I.

.../ leđimice se ispružila preko tri sjedala, tako da je gledala u okvir prozora, golem i mračan, s tu i tamo u nj utkanom poljskom rasvjetom ili crvenim svjetlom vagona na ranžirnim kolodvorima ili oskudno osvjetljenim košaricama ... (str. 13, istaknula D. B. K.)

Fabrio nadalje kontrapunktira *"srebrilo sna", "prozirnu svjetlost", "beskrajne plohe svjetloće"* spram *tamnila noći* kojim završava prvo poglavlje. Istaknuli smo metafore, slike, simbole **svjetla** jer su epifanijska dominanta **ukupne** fature *Berenikine kose*. San je Fabriju, između ostaloga, "poveznica" udaljenih vremena, snom se putuje, vreme-plovi sjećanjem, i tako dalje ... Međutim, ovdje bismo motrili san kao **prozor**, kao **prijelaz** iz "golemog i mračnog"okvira sumorne svakodnevice koje je vagonski prozorski okvir simbolizacijski punktum. Vagonski: dodatna, zalihosna metaforička semantizacija. *Vagonski* ili putujući, kao što će s kraja romana putovanje (životom,

gotovo istovjetan, koincidentan pristup epifaniji kakav je onaj Joyceov, već puno puta citiran. S tim što Fabio ne spominje eksplicite da je o epifaniji riječ, ali se to nadaje iz konteksta:

.../ Za sudbinu je dovoljan tek trenutak. Moguće je živjeti stotinu i stotinu i na to još stotinu godina, a da ona ipak ne prijede prag nečijeg življenja. I obratno: dovoljna je, pokatkad, baš kao i u školskim pokusima, kap slučaja, i eto gdje na svom ili tuđem životu počinjemo pratiti djelovanje sudbine, počinjemo bivati nazočni mijenjanju načina življenja, i kadikad, čak ubrzanom pripremi za smrt! (str. 355) također i

.../ Pa kao kad nas, podmuklo, u hipu zgromi i sledi i pokosi i skameni dodir s nemogućim, tako on - tonući u radostan strah, u naslut neizbježivog - drhteći cijelim bićem kao bezvrijedan insekt nad magnetskim kovitlacem koji ga privlači, prepoznava u licu djevojke na fotografiji ženu iz davnoga, fatalnog vlaka! (str. 356, istaknula D. B. K.)

poviješću, sjećanjem) zaokružiti *(b)arkom* i potonućem. Teriomorfni naspram akvatičkoga izomorfa. Vagon kao civilizacijska tehničko-tehnološki tekovina i (b)arka kao arhaisko-biblijski simbol iskona. Nihilistički i utopijski izomorf spojeni početno-završnom narativnom scenom. *Na obodu kruga su početak i svršetak zajedno* (i opet Heraklit).

Fabrio (p)održava govor sna tijekom narativnoga prosedeja, te možemo pratiti neke leitmotivske krake uzduž romana.

II.

/.../ Plovili su. A kako su njeni snovi bili mornarski, i kako se sjetila oca, domaće luke, dalekoviđa što se na ogradi balkona njihova doma sred glicinija cakli na suncu, pa brigantina kojim je doplovila, momčadi na njemu, užeta, galebova, jedara na pučini i ratničkih barjaka na vjetru, podrazumijevala je sve oko sebe kao mirno more kojim ona, uz supruga, pouzdano jezdi. I predaje se, malo-pomalo, umorna, drijemu. Kad je ponovo otvorila oči, snijeg je izbrisao svaku prepoznatljivost uokolo ... (str. 38, istaknula D. B. K.)

Genealoški, Alphonsine je na samome početku obiteljske povijesti jedne od rodoslovnih grana. Roman simultaniistički počinje završnom junakinjom Lucijom i inicijalnom junakinjom Alphonsine. Njihovi krhotinasti sni, "drijem", kako Fabrio kaže, riznica su simbola⁵¹. Kroz metafore plovidbe (ovdje ih lučimo od *ingenii cymba* odnosno toposa *neiskusnoga lađara*) nudi se i čuva izomorf prijelaza. Voda, more, plovilo, jedro, pučina, balkon (odnosno vidikovac!), luka ... engrami su teofanijskoga uspona i čežnje za prijelazom. U Fabrija je san i mitopoetski etnički punktum: san jedinke, ali i san kolektivni. Reći će:

III.

/.../ (Po koji se put u križnoj povjesnici Hrvata stvarna slika njihove žrtve čini strancima tek kao kakav ružan san? I ništa gore, i ništa trajnije nego ljudi, nego pusti sanak koji, baš kao i svaki drugi san, ni na što ne obavezuje sanjača kad se rasani.) (str. 44)

Zamjetno je kako Fabrio hrvatskoj "povjesnici" nalazi (epifanijski) analogon u kristijanocentričkom topologionu. Križ i žrtva s jedne strane, i "muk povijesti", "tišina povijesti" kao kontrapunkt, simbol silaska.

IV.

/.../ a ona je (tj. Lucija, op. D. B. K.) sebi morala priznati kako nema snage ustati s poda i početi zatvoriti ta prokleta vrata koja su u njenom obnovljenom snu već poprimila goleme dimenzije i blještala svjetloćom što je na njih hrupila ... (str. 53, istaknula D. B. K.)

51 Usp. *Rječnik simbola* Chevaliera i Gheerbranta, Zagreb 1989, str. 578 i dalje.

Ovim do kraja komprimiranim odjeljkom želimo produžiti interes za heliotropsku, epifanijsku, svjetlosnu prirodu snova u *Bereniki*. Ovdje se sustav antiteza nadilazi spajanjem oprečnoga: (prokleta) vrata (vagona) izvorom su blještanja svjetloće spram (obnovljenoga) sna. Polisemija je očita.

Očita je i kod znakovita pitanja u kome se junak i (ne)pouzdana pripovjedač pretapaju:

V.

/.../ Čiji je on to san sanjao? (str. 77, odnosi se na Ivana Mateja Gormu, op D. B. K.)

Ovim je (retoričkim) pitanjem pisac aludirao na onoričke procedure palingenezom. Fabriju je očito važna i ta dimenzija epifanijskoga rada sna jer ju zatječemo gotovo isto formuliranu na str. 116:

Va.

/.../ Leži Juraj /.../ i sanja. Ali je u snu svjestan da on to nečiji tuđi san sanja, jer tome čemu u snu pribiva ne razumije ni utoka ni istoka, samo gleda, u snu, kao da je i on jedan između onih što su došli do pod brod i sad, u muku, pod bakljama, stoje. (istaknula D. B. K.)

Likovi su rokirani, završni lik Ivan, pa predak Juraj Gorma. Koja topika slijedi potom? Iz opsežno evociranoga sna izdvojit ćemo, ekonomije izlaganja radi, samo punktualne, gravitacijske topoe koje smo već uočili i u prethodnim primjerima:

izomorfi prijelaza i epifanije

luka, brod, baklja, sandale⁵², mostić,
troveslarska, (niz)mora, mostić (podigne)
uvis, bijela ruža

izomorfi tame i silaska

tamna noć, kašalj (veslača), izgnanik,
domaća noć, zemlja otaca, tišina, niz(noć)

VI.

/.../ Te je noći Marcantonio jedva usnuo: veća od obične, koju je tijekom vihora i godina uporno obnavljao u sve suvljem sjećanju, nosila ga je crna gondola na dolami od suhe mjesečine vodenim ulicama grada, kojima odjekuje još dječji smijeh njegovih predaka. A za veslom po krmi stajao je Camillo, kojega prepoznata tek kad veslač na ulazu u golo bijelo groblje, skine s lica krinku, ptičju. (str. 59, istaknula D. B. K.)

Predočeni, šesti modus sna toliko je redundantan polisemijom, da ga i nema smisla ovlaš doticati. On je sam po sebi, čak bez konteksta ukupne proze solidan didaktički podij za pretraživanje arheologije sna. *Fikcionalne* arheologije sna, valja nam to neprestance imati na umu. Usput, premda nas se ovdje ne tiče direktno fabrijevski estetizam, teško je odoljeti doživljaju ovoga, netom, predočenoga paragrafa

52 Usp. o sandalama u *Rječniku simbola*, navođeno.

kao primjera iznimne estetske vrijednosti. Ljepota je tu u semantičkoj gustoći osiguranoj metaforama jeke. One se (s)likovno percipiraju uporabom oksimoronskih postava i očuđivanja ustaljenih shema svijesti. *Crna gondola, suha* mjesečina, *vodene ulice, ptičja* krinka, napokon i *golo* i *bijelo* groblje. Repertoar ovih topoa bizaran je i uznemirujući. Opet pretapanje antitetičkih polova. "Tamnila noći" i "srebrila sna". Simbolizacija **prijelaza**. Akvatičko-teriomorfni amalgam. Inače, Fabio rabi osim snivanja i spavanje (buđenje) kao proceduru prijelaza. Poglavlje petnaesto, unutar samo nekoliko strana (str. 148-151) izmjenično prati junaka, pa junakinju iz sna (spavanja) u buđenje. Sve to situira u pokretni ambijent vagona, draperiju noćnoga neba, zvijezda i mjesečine. Poglavlje počinje: *Ivan Matej Gorma, koji još uvijek spava nije mogao znati o smrtima ...* Taj bi početak, naime, kompozicijski i fabulacijski sasvim motivirano mogao stajati i na **kraju** romana. Ali, onda bi suspregnuta polisemija ovih riječi morala determinirati jedan (utopijski) kod: spavanje kao prijelaz u smrt, vagon kao teriomorfna šifra kretanja, dok zvijezde trnu ... odnosno pejzaž se "gasi". Zapravo će roman "skončati" tu sliku prijelaza, otputiti junake, ove iste, iz petanestoga poglavlja (potom u tridesetome, zadnjem poglavlju) u nigdinu, prema pučini. Morskome i povijesnome bespuću. No, prije nego pristupimo zadnjoj oniričkoj slici, kojom roman i završava, pokušajmo dokučiti transformativni dinamizam dijela predočenih topoa. Voda, na primjer, naspram mjeseca i noći artikulira arhetipološku oznaku svježine. Voda ima pročišćavajuću ulogu⁵³. Ona je korito ritualnoga pranja, prijelaza iz prljavoga tijela/duha u sprano i obnovljeno tijelo/duh. Voda "zrači čistoćom" (Bachelard). Nije dakako riječ o bukvalnome, kvantitativnome ispiranju iako slike inicijalno kreću od konkretnoga i svakidašnjega. Riječ je o "lustralnoj" vodi, pročišćavajućoj kultnoj tekućini kao supstanciji čistoće, dakle, hijerofanijskoga učinka. Škropljenje svetom vodom čin je simbolskoga uzd(iz)anja. Urađanje u lustralnu vodu moralni je čin. Lustralna voda kao zraka, obasjanost, bljesak. Ona omogućuje da se živi s onu stranu grijeha i smrtnosti. Vatra je njezin simbolski komplement. No, voda je u osnovi manihejska. U Bachelardovim "istančanim varijacijama" na temu vode nudi se lepeza pridjeva: bistre, proljetne, zaljubljene, dugoke, usnule, mrtve, suzdržane, krotke, silovite i tako dalje. U simbolici vode valja lučiti površinu od dubine⁵⁴. Plovidba (koja je po sebi arhetipski mnogoznačna) ili lutanje junaka po površini smjera na izloženost pogibeljima života. Voda može, po predajama, simbolizirati zlu kob. Tzv. vode smrti pogađaju samo griješne, a za pravedne se preobražavaju u vode života. Ona je i simbol dvojnosti, uzlaznih, vertikalnih i silaznih simbola. Prva je "čista", druga "prljava". Gorke vode oceana upućuju na tjeskobu i jad. U nekim slučajevima voda može značiti smrt. Provala voda simbol je velikih nedaća. Voda se, dakle, može, kao i svi drugi topoi (simboli) promatrati na dva strogo oprečna, ali ne i nesvodiva plana. Podvojenost je prisutna

53 Usp. G. Durand, *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb 1991, str. 142.

54 Usp. *Rječnik ...* navodeno

a svim nivoima pa je tako voda izvor života i izvor smrti, ona stvara i razara. Isto je i s morem. Tri su dominantne arhetipološke funkcije vode: ona je izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja. Sve tri vod(i)ne preoblike implicirane su intenzivno u Fabrijevoj prozi. Sva je *Berenika* sazdana na transformativnoj predsokratskoj mitozofiji. Voda/vatra/zrak kao prapočelo i posljedak svega bivajućega. Hilozoizam i monizam Milećana udružen s heraklitskim povjerenjem u vječni kret kotača bitka daleka je točka susreta s Berenikinom mitopoetikom. No, koliko Logosa (*koji upravlja sve kroz sve, i premda je vječan, ljudi nemaju razumijevanja, ni prije nego za nj čuju ni pošto su čuli ...*) imade u svjetonazornoj galaksiji duž koje je Berenikina kosa rasuta? Svijetom (ne) vlada red, zakon, harmonija niktomorfna, teriomorfna, katamorfna opalesciranja arhea. Dok bi *kotačem* i *rijekom* unekoliko mogli pokriti mitozofijsku sliku Milećana i Efežanina, za *Berenikinu inscenaciju*, na provokativni zastor i draperiju uctali bi ono nenaravno: paučinu od predje neprolazne sjete i od boli besprizivna posrnuća, poraza⁵⁵. U kozmologijskome iskustvu sve je popravljivo, vrijeme povrativo, životi ponovljivi i vođeni sigurnom rukom pretpostavljenog svjetskog zakona. Ciklizam, mitologija kruga. U *Berenike mrak vremena, tama* (od)prohujala vremena, *sljepoća* vremena, pozornica *ludila* povijesti, *vrtnja* i *prah* vremena ... U *Poglavlju šestom* umetnutom mišlju upućenom imaginarnom čitatelju otkriva se pripovjedačev pesimizam, doživljaj povijesti kao "rakove obratnice":

*/.../ zar je čitatelju s kraja dvadesetog stoljeća nužno naglasiti da se stvari, temeljito, mijenjaju samo nagore?*⁵⁶

Na takvo iskustvo nadovezuje se još jedan defetistički umetak iz kojega je, poput prethodnoga citata, razvidno pripovjedačevo stajalište. U oba primjera tekst računa na suradnju, lojalnost, čak povjerenje čitatelja/adresata.

VII.

/.../ hlapiti Ivan Matej Gorma također i s pozornice naše familiefuge, da bi osvanuo u predzadnjem poglavlju. Jer, govoreći jezikom igara, život nije poker, ma koliko se samouvjereni njegovi vikači busali u prsa da igraju va bank, nego je život domino. Strpljivi, čudesni, nedokučivi, podmukli domino, koji slažu jedinke i generacije u sljepoći vremena. (str. 154, istaknuo N. F.)

Zanimljiva je uporaba glagola hlapiti u predočenom kontekstu... Opet oznaka **preobrazbe**: Ivan *nestaje* iz Lucijina vidokruga (između vagona), ali petnaest poglavlja poslije *nestat će* (hlapiti) njezinim i njegovim utapljanjem, no poetizacijom tragičnoga skončanja pripovjedač će ponuditi metaforiku **prijelaza**. Njihove smrti začudnom mitopoetskom imaginacijom izručit će epifaniji. Hlapiti s "pozornice Familienfuge", hlapiti s ranžirnoga kolodvora, i, najposlije, u snoviđenju, na pučini prepustiti se tanato/kronotopu ... Hlapiti kao istapati se, otapati (ljudsku) tvarnost, isparavati u

⁵⁵ *Berenikina kosa*, str. 214.

⁵⁶ Isto, str. 55, istaknula D. B. K.

"paučinu od pređa" ... U Fabrijevoj mitopoetskoj kozmogoniji sve je mekih, fluidnih obrisa, upravo kao Berenikina kosa nebom (povijesti), sve je prožeto ambivalencijom, povijest je *klupko, vrtnja, prah, rijeka ponornica, zavjetrina* vjetrova, *vjetrovi* (povijesti), *dimovi rata* (što zovemo poviješću), *pustinjska nepreglednost* svakidašnjice ... Neke smo sintagmatske nizove već apostrofirali, no sad to činimo (s) obzirom na zalihosni (stilogeni) glagol hlapiti koji piščevim kreativnim izborom dalekosežno pokriva mjesto povijesti i epifanijske "tehnike" preobrazbe, prijelaza i čežnje za Svetim u *Bereniki*. Podveli smo ovaj, VII. paragraf pod niz predočenih snova premda nije doslovno (fiktionalno) snivanje ili spavanje. No, kako je ova proza i inače gradbeno sklona interno/eksternim analepsama ("rakov korak" unutar i preko granica početka djela ...), to je sasvim tipičnim narativnim postupkom pojavljivanje, iščeznuće i ponovo, od pripovjedača najavljeno i čitatelju (d)označeno, prisuće aktanata. Tako je i s Ivanom i Lucijom. Pogotovo s Lucijom. Njome djelo *zakoračuje* u Familienfuge, nju je narator **prvu** "ugledao" četiri godine prije mrkline posljednje noći, u onom dugom času njezina utapljanja u moru, kad će hipotetički zaplirati prema kopnu koje sada, jednako odlučno, evo upravo napušta⁵⁷. Lucijom, njezinim snom (ili vizijom, svejednako) narator *iskoračuje* iz svoje priče. Prvo, petnaesto i trideseto poglavlje (zadnje poglavlje) utvrđuju poseban (numeričko-kvantitativni, prostorni) red u narativnoj strukturi *Berenike*: Lucija je u njima **ikona** maksimalne semantičke gustoće, premda se ni pripovjedač ni pisac ne bi rado izjasnili kojoj junakinji *Berenike* doznačiti krunu. No, tehnikom corone, koronarnoga uokvirivanja ukupne pripovijesti (sazdanih od niza potpripovijesti) čitatelju se upravo Lucija nadaje kao pralik premda je "zadnja" u nizu... Kao *Gemma Coronae borealis*. I, inače, copia verborum u pripovjedača *Berenike* upravo je Luciji osigurala najraskošniji plasticitet, no, pretraga te teze odvela bi nas u drugom pravcu no što ga zacrtasmo⁵⁸. Stoga, dometnimo započetoj primjedbi o razlozima ambijentacije VII. paragrafa u korpus predočenih snova podatak iz pripadnoga ulomka, onaj fragmenat koji prethodi netom citiranome paragrafu:

/.../ činilo joj se sada da osjeća muškarčevu glavu gdje mlakom snenom težinom i dalje pritišće njene obamrle slabine⁵⁹.

Dometnutim citatom uokvirili smo VII. paragraf sna. I on, taj paragraf implicirano, u kontekstu snenosti, spavanja, snohvatice, pričina, buđenja, ni sna - ni jave leitmotivski produžuje posebno stanje duha/tijela u *Berenikinih* junaka. Oni su stalno *između*, rekosmo. Konkretno-prostorno, kronotopski, između mora i kopna, između kretanja i mirovanja (vlak), između bijega i (spasonosnoga) povratka, između

⁵⁷ Isto, str. 9.

⁵⁸ Tezu smo donekle elaborirali na izlaganju pod nazivom *Ženski likovi u Fabrijevim prozama*, Hrvatski filološki skup, međunarodni slavistički simpozij, Opatija, 25.-27. lipnja 1998. Referati Skupa bit će otisnuti u časopisu *Riječ*, HFD, Rijeka.

⁵⁹ *Berenikina kosa*, str. 360.

povratka i odlazaka, između minuloga i sadašnjega. Metafizički, oni su "na rubu rubova vremena", između (teškog) *straha* (stoljećima) i (vječno izmičuće) sreće. Između neznanja i besmisla bivanja i dohvaćene punine, otkrovenja ljubavi. U tom kontekstu, a opet uz pomoć "brodarske" metaforike, zanimljiva je analepsa k jednom davnom pretku iz Familienfuge. Riječ je o Nicoli koji *blago otkloni flandrijsku čipku i pod njom Foskinu ruku: bio je odlutao mislima preko mora, gazio po gatu s koga je puteljak vodio u ribarsko selo, u dom njegovih roditelja, /.../ kuća je prazna, /.../ naglo podiže jedra, otiskuje se od obale ... nalakćen tako na brodsku ogradu, dok je plav miljela površinom vode, izgubljen samo naoko u ono ništa oko sebe, pripada Nicola dušama kojih je najveća želja i sreća u tome da načinom svoga življenja ne šire i ne ostavljaju iza sebe trag dublji i trajniji od onog što se, zakratko, vuče iza krmila broda, a onda tiho i gotovo skladno, pomiren s okolinom, zauvijek nestaje godinama tako, baš kao i svi oni ljudi koji su smisao svoga bezrazložnoga dolaska na ovaj svijet našli u prostoru što se zove između, koji dakle nije ni prostor amo ni prostor tamo, ni ovo ni ono, uvjereni kako ih jedino tako neće i ne može dosegnuti kakva aktualna ideja od tobože povijesnog značenja, /.../ jer jedino što hoće to je spokoj, ljubav.* (str. 89, istaknula D. B. K.)

VIII.

/.../ Plivala je polako, kao da suvišnu vodu oko sebe odgrće u stranu /.../

A onda se pred njom pojavi troveslarka.

Kao da je izvezena od **pleta srebrnih niti**, lagana, **porozna**, hita na istok, moćna u svom složnom ritmu od **lepeta vesala**, kao da je **krila** nose, a na **palubi** joj, kod ograde, **uspravan pjesnik izgnanik** - gleda Lucija, a **voda joj navire u usta**.

/.../ već je sanjala da se uspela mostićem na brod i da je prihvatila izgnanstvo kao jedinu stalnu vječnost. (str. 372-3, istaknula D. B. K.)

Valja prije bilo kojeg analitičkog pristupa ovom zadnjem onirogramu upozoriti na prostorni (lirski) raspored teksta. Pisac ga je pomno spacionirao, elastično postupavši s interpunkcijom, staviv sintaktička pravila u funkciju (sintakto) stilematske montaže.

Izuzetnom arhetipološkom redundancijom obiluje cijelo trideseto, posljednje poglavlje *Berenike*. Poradi istančanoga lirizma, *poetsko-proznoga* strukturiranja krajnje iscizeliranih, filigranski prostudiranih narativnih pasaža gotovo da se ne bi smjelo ekstrahirati nikakav (okljaštreni) segment. Činimo to, svjesni grubosti postupka, isključivo s namjerom da metodološki zaokružimo započeto pretraživanje "sintakse snova" u *Bereniki*. Pri tome smo dvojili koliko (malo) ekstrahirati jer je navedeni (posljednji) pasus proznoga tkiva (izuzev zadnje rečenice koju izostavismo) tek djelić, doduše najmarkantniji, ukupnoga poglavlja svog sazdanog na pripravi tragičnoga kraja. "*Tonući blago kao na ležaj od cvijeća i od koralja*" Lucija je *već sanjala* ... Ne znamo točno je li padala u (samrtni) san (drijem), je li to "dnevni san" (fantazmi na javi), halucinacije utopljenice ili utopijska svijest naratorova koja povodom Lucije doziva "uspravnog pjesnika izgnanika" i njegovu bijelu ružu? Ukupna je pripovjedna

slika svojim asocijativnim sinapsama izrazito *danteskna*. Opis troveslarke s dvije nadovezujuće poredbe i metaforskim inkarnatom pjesnika-izgnanika doprinosi očudenju. Lađa se doima nestvarnom, priviđenjem Lucijinim. Ona bi prihvatila izgnanstvo kao jedinu stalnu vječnost. Ovdje se "izgnanstvo" otvara polisemiji: danteovsko izgnanstvo, njezino biografsko, ponovo (e)migriranje, stalna vječnost izgnanstva kao bačenost u svijet bez osi (egzistencijalistička vizura) ...? Opis te troveslarke naginje prekodiranju aksiološkoga inventara i one aure koju inače vezujemo za pojam lađe. Fabrio to čini sasvim u duhu svoje ukupne (po)etičke fantazije za koju rekosmo ranije da je lirska. Neki bi to možda podveli pod magijski realizam (bilo je takvih aluzija ...), no, držimo da je i ta eventualna odrednica još uvijek "prejaka" za poetsku prozu *Berenike*. Ako bi načas ukrižali, pobrkali sadržaje poređenja kojima se troveslarica predstavlja, dobili bismo zanimljivu p(r)asliku: srebrne niti krila, lagana, porozna vesla, lepet krila, plet laganih vesala ... Lađa kao krilata, leptirasta, eterična fantazmagorija. Praslika andeoske (b)arke. Sva od sna i vizije. Troveslarica, kako je pjesnik ponudio, hijerofanijski je znak. Metafora mesijanske jeke. Fabrio u *Bereniki*, reklo bi se, kompulzivno rabi signum (b)arke i raznih njezinih preoblika, vrsta brodovlja, povijesno situiranih u tipove i pripadni izgled. Ta nas, u tehničkom smislu, minuciozna i impresivna temeljitost deskripcije ovdje ne dotiče. Oslušujemo one sveze i točke narativne gradbe iz kojih bi možda mogli polučiti što potpuniju sliku "pretkovine, do prakrvi" kako se ona nadaže Fabriju. U Poglavlju dvadesetom, na samom početku narativne ambijentacije junaka Julija u sunčanu ripeku, ljeto, u svetloći neba, pripovjedač (opet "baroknom" poredbom) smješta Julijevu *dušu* u "dubak". Taj dubak, korito (ljuska, lađa ...) opletan je paučinom od pređe neprolazne sjete ... Ponovno, dakle, uporna slika arhajske makrokozmosa i pradavnih predljudskih formi izomorfa tmine. "Dubak", taj leksički pripovjedačev izbor, utvđuje nas dodatno u arhetipološkoj determinaciji. Dubak kao kolijevka, kao piroga izdubljena iz jednoga komada drveta. Dubak kao uteralna zavjetrina, sigurnosna opna. Tako se konotira i (s)plav, lađa, brod, troveslarica, (b)arka, (crna) gondola, čamac ... Sasvim doslovno u zadnjem, tridesetom poglavlju Ivanov i Lucijin čamac prerasta u izgnanički *dom na vodi*. Ploveća spilja u arhetipskom smislu. Podsjetimo: Izida i Oziris "klize" pogrebnom (b)arkom! U mnogih starodrevnih mitologija (hinduskoj, biblijskoj, polinezijskoj ...) arkom se prevoze duše umrlih. Noina arka čuvarica je života i spas pred kataklizmom. "Simbolizam mrtvačkog putovanja navodi čak i Bachelarda na pitanje nije li smrt bila arhetipno **prvi brodar**, nije li *Haronov kompleks* začetak svake pomorske avanture, i nije li smrt, /.../ arhetipni stari kapetan koji potiče svaku plovidbu živih. To bi mogao potvrditi univerzalni folklor, keltski kao i kineski, a LETEĆI HOLANDEZ bio bi uporan ostatak pogrebnih vrijednosti broda. Svakako, zbog umetanja toga pogrebnog smisla, svaki je čamac pomalo BROD - AVET i zbog toga ga privlače neizbježne zastrašujuće vrijednosti smrti."⁶⁰ Čamac, bio on mrtvački, sudjeluje svojom biti u arhitekturi majčinske kolijevke.

⁶⁰ Usp. *Antropološke strukture imaginarnog* (dalje kratica ASI), navodeno, str. 219. Isto i *Rječnik simbola* u vezi s (b)arkom, ladom, brodom.

Rekosmo, on je psihosinonim placentarne sigurnosti fetusa. No, kao i s ostalim arhajskim amblemima, čamac u svojoj supstanciji čuva ambigvitet: on je lunarno-solarni znamen. Shema uspona (vertikale) i silaska (niktomorfni, tanatomorfni znak). Ona je dom na vodi, ali Ivanu i Luciji istovremeno grob na vodi. Ona je znamen njihova intenzivnoga intimiteta, finalna faza i podij njihovih zadnjih zajednički provedenih *preostalih stotinu i osamdeset dana kada (oni) posvetiše, iskreno i strastveno, svoj duh i svoje tijelo jedno drugom, /.../ položivši očajnički vlastitu sudbinu u ruke onoga drugog, izbjegavajući rasuđivanje o stvarnosti koja se kao led u zimskoj močvari, neprimjetno stezala oko njih*⁶¹. Upravimo načas pogled na poredbu kojom je označena stvarnost: stvarnost je **kao led u močvari**. Pratimo preobliku akvatičke bistrine, bljeska, duboke i tajnovite (morske) vode u *plitku*, močvarnomutnu i ledenu ... O ambiguitetu vodenih simbola nešto smo prethodno kazali. Ovdje samo dopunjujemo mogući pravac pretrage ... *More snova i močvara stvarnosti* - naša je "montaža" fabrijevske onto/hijerofanije u *Bereniki*. Ontofanijski pejzaž **noći** naspram hijerofanijskoga snoviđenja svjetloćom, praskozorjem, srebrnim nitima, ležajem od cvijeća i od koralja ... Roman počinje teriomorfnom simbolikom: *ljetno milansko sunce, kopno* koje Lucija napušta ... dočim završava nikto-akvatičkim simbolima silaska: *noć na pučini* i tanatomorfnim prizorim utapljanja. Onaj drugi, smrtonosni pol akvatičkoga simbolizma naspram lustralnosti i životodajnosti vode/mora/rijeke vreba iz samoga prizora skončanja na noćnoj pučini. Mare tenebrum, dubleta mraka, tame smrti. Crnilo noći i pučinasto "more (koje je) udaralo o nešto što joj se kroz mrak bližilo" (str. 372) - izvedba je smrti. Nokturalna voda poznati je i mnogo rabljeni literarni arhetip. Ofelizacija i utapljanje česte su teme košmara, bijega svijesti iz neizdrživoga u podnošljivo stanje (sna, snoviđenja, vizija). Infernalne rijeke i jezera, Stiks, Aheront i Lemanske vode boravišta su žalosti i sjena gdje borave utopljenici⁶². Postoji Ozirisova, Orfejeva i Ofelijina stigma. "Imaš odveć vode, jedna Ofelijo, stoga sebi zabranjujem plač"⁶³. Ovaj se citat *ne slučajno* može dovesti u vezu s kolokvijalnom izrekom "utopit ćeš se u vlastitim suzama ...", kao što je u slučaju nečije smrti sasvim uobičajeno formulski kazati "otplivio je", "partio je" ... Noć i pučina u našem se VIII. paragrafu suodređuju. Pučina je simbolizacija bespuća, bezgraničnoga, obzora, daljine i otvorenih mogućnosti. No, pučina noću, kad izostaje vidik i sigurnost raspoznavanja obzorove crte, nihilizacijska je slika nespokoja. To je ploha nemoći, slabih figura na crti povijesti. (B)arka na pučini noću arhetipski je prizor beznađa. Porebno je bilo doseći dno metafore noći, simbolske noći ljudskoga trajanja, potrebno je bilo dovesti svoje pomno vođene junake do "ruba rubova" prošlosti, Luciji namijeniti da "(joj) voda navire u usta", tonući s gucom, kako bi, *sasvim dosljedan kontrapunktu*, Fabrio nekromorfnu i **križnu** pripovijest **zakrenuo** -

61 *Berenikina kosa*, str. 360.

62 ASI, poglavlje *Niktomorfni simboli*, str. 80 i dalje.

63 Durand (ASI) i Bachelard podsjećaju na Laertove riječi u Hamletu. Usp. taj fragmenat u *The Complete Works of William Shakespeare*, N. Y., s. a., p. 1162., odnosno u prijevodu V. Kriškovića, MH, Zagreb 1926, str. 176.

u san. Vizija bijele ruže, ponavljamo, toliko je danteska, utopijska, spasonosna i poetska. Smrt se tako izjednačuje s domicilnom, od davnina korištenom tehnikom sna: izomorfizam sna i smrti u simbolici putovanja. Putovanje kao povratak kući. Kao povratak u prah vremena. U biblijski, u zemni, u zvjezdani prah. U Berenikin prah, s kojega

/.../ Na svom koncu

mjesto u prah

· pređi sav u zvijezde! (Šimićeva Opomena)

Umjesto zaključka navest ćemo ponovo neke spominjane ali za drugu prigodu odgođene točke analitičke pretrage. Osim snova, onirogramskih shema uspona i otajnoga, valjalo bi svakako pretražiti mjesto i "fenomenologiju" jednoga, za *Berenikinu kosu* nezaobilaznoga amblema. Riječ je o *kosi*, ženskoj kosi kao simbolu vremenitosti/bezvremenoga. Ambivalentnoga opalesciranja. Ne treba podsjećati koliko je kosa kao arhetipološka tema zalihosan pojam⁶⁴. Ona je prijelaz od onto - na hijerofanijsku vertikalnu. Koliko smo uspjeli primijetiti, u romanu se izrijekom dva puta reminiscira taj amblem: analeptičkim, rakovim okretom do u sam (zamišljeni) početak obiteljskih "grananja", tj. na str. 181 kada pripovjedač u prvome licu ispovijeda da "tek sad kaže(m) da je kosa u tebe bila uvojičasta, duga, nalik na sjaj zalaska sunca u žutoj prašini ...". I, na str. 239., kada se na Alphonsininu kosu opisanu ispovjedno u predočenom isječku "nadovezuje", ulančava metafora jeke, uznačenost kose kao one (s)tvarne osobnosti koja jedina, izgleda, odoljeva vremenu i traje:

/.../ Zar uistinu nije od nje ostalo ništa?

Bio je ostao pramen njene kose, koji je Elvira ponijela sobom, u njoj posve nepoznat grad, a koji će pramen njena Lucija, kad na nj naiđe, hitnuti u smeće, ne znajući ni čiji je, ni od koga je, prašan i izbljedio.

Alphonsine - Fosca - Elvira - Lucija udaljene su točke rodoslovnoga dodira. Pripovjedač ih je kosom kao metaforom neumrlosti povezo. Zašto metafora jeke? Jer se kosom (poetski i fantazijski) ulančavaju u vječno žensko naspram vremenovanja i ljudske prolaznosti. Narativnim paralelizmom, na drugim će mjestima, nevezano s prethodnim više puta u narativno tkivo "ugraditi" metafizičko prisuće Berenikine kose, kao zvijezda na sjevernom nebu (str. 91, 161, 207, primjerice). Gledano s izvjesne distance, postaje razvidna tehnika dinamiziranja naracije paralelizmom ovih dviju "morfologija kose": jedne stvarne, konkretnoljudske, ženstveno-ženske *pređe* (od) *neprolazne sjete*, - i one metafizičke, utopijske zavičajnosti sjevernim zvijezdom. S tim u vezi valjalo bi, na primjer, pratiti okoliš semantostilistički niza mnogo rabljenoga pojmovlja od kojih smo neke više puta pominjali. Neke nismo dotakli te ćemo ih barem nanizati: pram(en), tkanje, klupko, nit(i) ... Međusobno se preklapaju, dopunjuju i doista čine poetskotvorni inventar fabrijevski doživljenoga Berenikina nebosklona te *Berenikine kose*.

⁶⁴ Usp. *Rječnik simbola*, ASI, *Vježbe tumačenja* M. Solara, esej *Antun Gustav Matoš: Utjeha kose*, MH, Zagreb 1997.

SUMMARY

Danijela Bačić-Karković

EPIPHANY IN "BERENIKINA KOSA" BY NEDJELJKO FABRIO

The paper examines some common points and dynamics of (new)historical and genealogical novels through the analysis of '*Berenikina kosa*'. The first part deals with the place of history and historical time in some philosophical-anthropological studies. Attempt has been made to find a middle-of-the-road - albeit unsystematic - path among the writer's general viewpoints, from which the stand on history in the novel '*Berenikina kosa*' can be deduced, and the standing that defends an aesthetic product as autonomous, unrepeatable and irreducible to the writer's general reflective universe.

The second part relates how Fabrijo's work is reflected in literary criticism and in the latest reviews of Croatian post-modern literature. A more thorough and methodical reflection can be observed only in the 90s, which is definitely points to a certain lagging behind of literary criticism. Finally, examples of transition points towards the sacred, distant and imaginary, all woven in the prose fabric of '*Berenikina kosa*' are depicted: they are regarded as epiphanic/hierophanic isomorphs of light and hope contrasting the isomorphs of darkness and senselessness of history. The epiphanic utopia in '*Berenikina kosa*' presents itself as a strategy for tempering the tragism of exercising the life.