Alegorijsko i povijesno u romanu Smrt Vronskog Nedjeljka Fabrija

Glavačević, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:096734

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Dvopredmetni diplomski studij Hrvatski jezik i književnost i Povijest

Magdalena Glavačević

Alegorijsko i povijesno u romanu *Smrt Vronskog* Nedjeljka Fabrija

Diplomski rad

Mentor prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2015.

Sadržaj

1. Uvod....3

2. Hrvatski novopovijesni roman....4

2.1. Hrvatski novopovijesni roman u postmodernističkom ruhu....9

2.2. Fabrio u kontekstu hrvatskog novopovijesnog romana....11

3. Nedjeljko Fabrio i povijest....17

3.1. Prikaz povijesti u *Smrti Vronskog*....20

3.2. Povijesna razina u romanu *Smrt Vronskog*....22

4. Alegorijsko u romanu *Smrt Vronskog* Nedjeljka Fabrija....29

4.1. Filozofija egzistencijalizma na primjeru književnog lika – Aleksandra Kiriloviča Vronskoga....29

4.1.2. Značenjska odrednica smrti Vronskoga....32

4.1.3. Moralni i religiozni smisao u romanu *Smrt Vronskog* kroz lik Sonje....34

4.2. Utopijsko i antiutopijsko u romanu *Smrt Vronskog*....36

4.3. Alegoreza slavenskog panteona....38

4.4. Simbolika homerskog motiva u romanu....41

4.5. Alegorija ostalih likova (kapetan prve klase i Petricki)....41

5. Zaključak....43

6. Literatura....44

Sažetak i ključne riječi

Hrvatski novopovijesni roman odlikuje spoj postmoderne i novohistorizma, što utječe na različitu koncepciju od Šenoine. Dok je Šenoin povijesni roman počivao na moralitetu ostavši povijesno nevjerodostojan, novopovijesni se hrvatski roman služi mogućnostima postmoderne unoseći u romane historiografske tekstove. Međutim, tu povijest više nije *magistra vitae*, što se posebno ističe u Fabrijevu romanesknu opusu, a glavne aktere ne čine važne političke ličnosti nego „mali“ pojedinci. Za Fabrija je povijest jalovost, ludilo i smrt, a njezine se greške iznova ponavljaju. Stoga, kako i sam ističe, njegovi romani nisu povijesni već romani o povijesti. Želeći prikazati destrukciju povijesti, Fabrio je iskoristio jedan od najtežih trenutaka hrvatske povijesti za svoj roman – Bitku za Vukovar. Međutim, želeći ostati objektivan, on u priču uvodi Tolstojeva junaka iz *Ane Karenjine* – Vronskoga koji će svoju životnu priču završiti slijetanjem u mine. *Smrt Vronskoga* vjerodostojno iznosi činjenice iz Vukovarske bitke (napad u Borovu Selu, prizori mučenja, svakodnevica očajnih Vukovarčana, naznake pada Vukovara i pokolja na Ovčari) čime se može analizirati povijesna razina u romanu. Cilj je diplomskog analiza te povijesne razine kako bi se vidjelo koliko ju je Fabrio slijedio. Osim nje, analizirat će se i alegorijska razina jer je roman i alegorija u koju su upisani filozofimi egzistencijalizma vidljivi u karakteru Vronskoga. Još tri lika nose jaku simboličku označnicu, Sonja, kapetan prve klase, Petricki. Oni su moralna i zdravorazumska potka koja u nerazumnom ratu stradava. Roman je i antiutopizam jugoslavenstva koji je uništen smrću Vronskoga kojega su vjerno pratili slavenski bogovi, alegorija smrti koja jedina pobjeđuje u ratu.

Ključne riječi: novopovijesni hrvatski roman, Nedjeljko Fabrio, *Smrt Vronskog*, povijest, alegorija

1. Uvod

Tema diplomskog rada jest *Alegorijsko i povijesno u romanu „Smrt Vronskog“ Nedjeljka Fabrija.* Kako se iz naslova može razaznati, rad će se analizirati na dvjema razinama, alegorijskoj i povijesnoj. Međutim, da bi se što bolje shvatio smisao obiju razina, prvo će se objasniti koncepcija novopovijesnog romana u ruhu postmoderne. Nadalje, analizirat će se i odnos N. Fabrija prema povijesti i vidjeti kako je ona prikazana u samome romanu. *Smrt Vronskog*, premda povijesni roman, ipak počiva i na jakoj alegoriji, koja izrasta na više razina.

2. Hrvatski novopovijesni roman

Kada je riječ o povijesnom romanu svakomu se sistematičaru hrvatske književnosti 20. stoljeća, ili nekom njezinom segmentu nameću najmanje dva temeljna pitanja. Jedan je načelne naravi i tiče se opće koncepcije povijesti, tj. filozofije povijesti koju dotično žanr implicira ili se, pak, na njoj temelji. Drugo pitanje je književno specifičnije i odnosi se na izvedbeni plan takve koncepcije povijesti i korištenje historiografskog sloja uopće. Kada je, pak, riječ o novopovijesnom[1] hrvatskom romanu osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća, unutar postmodernističkoga horizonta i trenutno pomodna i trendovskog novog historizma, iskrsava ujedno i treće relevantno pitanje. Riječ je, dakako, o postmodernoj i novohistorističkoj naravi tih povijesnih romana. Dakako, u biti je opet riječ o povijesnoj i književnoj strani složenoga problema, no sada s drugačijim shvaćanjem povijesti, uvjetno rečeno analističkim, i drugačijim shvaćanjem književnosti – postmodernističkim. Problem se može reducirati i na odnos fikcije i fakcije, ili preciznije rečeno, na narativno funkcioniranje historiografskog sloja. Kako je u samoj historiografiji pojam doslovnosti postao problematičan zbog činjenice što je i nesvjesno posuđivala načine izlaganja drugih jezičnih uporaba ili diskurzivnih praksa, a riječ je, dakako, ponajprije o književnosti, to je pitanje fikcionalnoga i nefikcionalnoga, odnosno pitanje interdiskurzivnih cjelina postalo temeljnim, kako za historiografiju, tako i za onaj žanr u književnosti koji se koristi historiografskim strukturama, a riječ je, naravno, o žanru povijesnog romana. (Milanja, 1996:100, 102-103) Kako bi se shvatila koncepcija novopovijesnog romana, treba se osvrnuti na Nietzscheovu koncepciju povijesti. U shvaćanju povijesti on razabire tri vrste mišljenja, a ono može biti monumentalističko, antikvarno i kritičko. U monumentalističkom poimanju povijesti Nietzsche spoznaje osobito naglašen oblik idealističkoga tumačenja ljudskog čina na poprištima javnog djelovanja. Ljudska je povijest u toj vizuri lanac velikih djela u kojima se očituju markantne ličnosti, lanac monumenata jer od svega zbivanja ostaju, po tome shvaćanju, samo otisci snažne volje u inače bezobličnoj tvari koju zovemo životno trajanje. Obilježje je toga pogleda da je sklono idealizaciji i u moralnom smislu pa se galerija velikih ličnosti svagdje, gdje je to iole moguće, pretvara u niz u kojemu potomstvo vidi ćudoredne uzore. Nietzsche, također, upozorava da emfatički pojam humanosti ovdje ima svoje uporište ako se humanost shvati kao naziv za misao koja ujedinjuje odlike iznimnih,

[1] Cvjetko Milanja smatra kako je termin hrvatski novopovijesni roman primjereniji i precizniji od pojma novohistoristički jer romaneskna svijest hrvatskoga novopovijesnog romana nije u svoj književni um ugradila spoznajnoteorijsko osvješćenje novog historizma pa ga sukladno tomu nije ni koristila u tekstu romana. (u: Cvjetko Milanja, *Hrvatski roman 1945. – 1990.*, L – biblioteka Zavoda za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996., str. 100.)

osobito darovitih ljudi. Stoga je posve razumljivo da zastupnici monumentalističke vizije rado upiru oči u prošlost, tražeći ondje potvrdu načelima svoje, tako reći, pedagoške historiozofije. Nietzsche ironično zaključuje kako monumentalizam u shvaćanju povijesti svoje junake i uzore pozlaćuje mitskim sjajem. Sve što ne odgovara monumentalističkoj potrebi za divljenjem i stvaranjem uzora ostaje izvan obzora toga pristupa, a u tome se po Nietzscheovu sudu očituje ono osiromašenje povijesnog iskustva koje naposljetku nanosi štetu ljudskoj kreativnosti. Osobito se to očituje na području umjetnosti gdje stvaralaštvu ništa ne škodi tako kao slijepa divinizacija i jednostran odnos prema prošlosti. Zaklinjući se na kanon neprijepornih umjetničkih vrijednosti, pristaše monumentalizma zapravo koče živost u budućnost stvaralaštva i stvaraju duhovno podneblje u kojemu se na fatalan način utire put muzealnom poimanju stvari. Da je samo do njih, zavladalo bi geslo po kojemu mrtvi pokapaju žive. Druga vrsta odnosa prema povijesti u Nietzscheovoj tipologiji obilježena je prije svega time što prošlost postaje vrijednost sama po sebi, bez obzira na opremljenost te prošlosti, dakle bez obzira na to ima li u njoj likova i događaja podobnih za moralnu, nacionalnu ili političku identifikaciju, na način na koji se ona prakticira u monumentalističkom pristupu. Dok je monumentalizam selektivan, antikvarni se duh očituje u tome što će sentimentalno prionuti uza sve što određena tradicija pruža. Duša antikvarnog čovjeka ima također muzealne sklonosti, ali je u njoj najviše izražena potreba modernog pozitivističkog mentaliteta koji skuplja, istražuje, pohranjuje sve što može potvrditi suvremeni znanstveni relativizam, uperen protiv nekadašnje hijerarhijske i autoritarne slike svijeta. Taj relativizam spaja se u antikvarnom pristupu često s motivima lokalnoga patriotizma, među kojima Nietzsche, kao jedan od najjačih, razabire težnju za ograničenom, zavičajnom identifikacijom s domaćim spomenicima i običajima na temelju uvjerenja koje je prije svega osjećaj sigurnosti i uklopljenosti u predaju koja iskazuje kontinuitet. Opasnost koju on spoznaje u tom stavu naziva opasnošću blizine do koje dolazi uslijed pomanjkanja zazora, a svakako onog odmaka koji tek zajamčuje istinsku širinu prosudbe i mogućnost uspoređivanja bliskog s dalekim. Monumentalističkom shvaćanju, kojemu je zanos krut i antikvarnom, koji se doima provincijalno, Nietzsche suprotstavlja treći pristup, a njega naziva kritičkim. Takav je stav čovjeku osobito potreban, tvrdi on, pogotovo ako imamo na umu da naše ophođenje s poviješću mora služiti životu, a to u njegovu misaonom svijetu znači pravo na dosljednu negaciju. Drugim riječima, razmatranje i tumačenje povijesnih zbivanja mora se u danom trenutku probiti do odluke koja povlači crtu između prošlosti ili neke prošlosti i današnjice. Treba imati hrabrosti i zanijekati, razoriti, odbaciti onu prošlost koja nas tišti i sputava nam život. Prošlost će onda dospjeti pred sud današnjice, kao što će i budućnost suditi nama. Važno je znati da taj naš

obračun s prošlošću ne smije biti suđenje moralističke naravi, dakle u ime neke proklamirane pravde, a još manje suđenje smije biti čin milosti. Samo pravo na nesputano oblikovanje sadašnjeg i budućeg života istinsko je mjerilo u odnosu prema povijesti. Također, treba imati na umu da je svojevrsna borba s prošlošću, uvijek i borba između naših individualnih želja i opterećenosti tradicijom. Okršaj može biti koliko god snažan, naša volja da obračunamo s prošlošću koliko god jaka, ipak će u nama ostati svijest da smo i mi obilježeni tvorevinama i činima prošlih generacija i da smo posljedica njihovih stranputica, strasti i zabluda. Svi su bolni sukobi kritičkoga odnosa prema povijesti zapravo sadržani u želji za nekom drugom prošlošću koja bi bila drukčija. Ograničimo li se trenutno na književna djela, na tekstove koji bi se po pojedinim kriterijima mogli svrstati pod pojam povijesnoga romana, pogled će se prije svega morati usredotočiti na simptome koji se opažaju na području triju parametara: u odnosu prema historijskoj građi, u modeliranju likova i, u nekim romanima, u ukupnoj impostaciji pripovjednog čina. Odnos prema povijesnom materijalu, a u krajnosti prema fenomenu povijesti uopće, zacijelo najrječitije svjedoči o pomaku od prvih dviju Nietzscheovih kategorija prema trećoj, odnosno prema kritičkoj prosudbi prošlosti i predaje. (Žmegač, 1994:66-68, 71)

Od sedamdesetih godina 20. stoljeća povijesni roman postaje opet, ako ne prevladavajuća, svakako vrlo zastupljena i utjecajna podvrsta suvremenog hrvatskog romanopisanja. Dakako, da to nije onaj model historiografske fikcije što ga je u nas u 19. stoljeću izgradio August Šenoa. Stari žanr doživio je u suvremenim interpretacijama nove mijene i preobrazbe, u skladu s promjenama u poimanju povijesti. Mogli bismo to izraziti i ovako: kako su se mijenjala shvaćanja povijesti, tako se mijenjala i koncepcija povijesnoga romana. Sama historiografija primjenjuje pripovjedne strategije i tako u istraživanju nekog događaja poseže za uzorcima i formulama narativne organizacije. Između pisanja romana i pisanja povijesti gotovo i nema bitnijih razlika jer obje aktivnosti rabe konvencije naracije. Obje su i jednako intertekstualne jer upotrebljavaju tekstove prošlosti unutar vlastitog kompleksa tekstualnosti. Na tragu takvih promišljanja novi je povijesni roman današnjice, umjesto težnje za autentičnošću, zaokupljen prije svega problemom tekstualnosti našega znanja o povijesti, dakle posredničkim karakterom teksta. On upozorava na konceptualnu i intertekstualnu narav prošlosti: sve što znamo o prošlosti potječe od diskursa te prošlosti; uvijek je posrijedi iskustvo posredovano jezikom. Autori povijesnih romana današnjice svjesni su hijata povijesti i fikcije. Oni žele upravo naglasiti neodređenost, nepouzdanost i varljivost povijesne građe što je podložna različitim interpretacijama. Šenoina devetnaestostoljetna matrica koja je, kada bismo se vodili Nietzscheovom tipologijom, zazivala duh obilježen monumentalističkim i antikvarnim

sklonostima, doživjela je nužno određenu idejnu, metodološku, a time i estetsku reviziju. Afirmativan odnos naspram povijesti, koji se temeljio na teološkoj koncepciji prošlosti, na patetici i na mitologemima nacionalnog funkcionalizma, bio je trajnom odrednicom sve do početka dvadesetoga stoljeća. Takvu koncepciju postupno zamjenjuje vizija povijesti kao prostora stradanja, zla i opomene. Time su romanu s povijesnom tematikom otvorene nove mogućnosti narativne kombinatorike. Umjesto nacionalnih junaka, uzoritih vitezova i mudrih muževa, uglavnom subjekata povijesti koji su činili junačke pothvate, povijesni roman našeg vremena otvara svoje stranice tzv. slabim likovima, žrtvama i objektima povijesnih zbivanja. Ako se u ulozi protagonista još i pojave lučonoše monumentalne povijesti, kako bi to rekao Nietzsche, njih se nastoji prikazati u svakidašnjem ljudskom obličju, s vrlinama i manama ljudi poput nas, odnosno daleko od bilo kakve idealizacije. Polje interesa premješta se s tzv. velike povijesti i njezinih znanih i neznanih pokretača na male životne priče, na sudbine skromnih pojedinaca i njihovih obitelji, pri čemu se redovito nastoji prikazati kako povijesni događaji, kao što su ratovi, revolucije, promjene vlasti, totalitarizmi agresivno osvajaju njihovu privatnu sferu i zarobljavaju pojedinačnu egzistenciju. Mali anonimni ljudi, u ulozi svojevrsnih svjedoka vremena, svojim sudbinama i životnim pričama dekonstruiraju mitove i ideologeme povijesti. U povijesnu projekciju naših pisaca počinje se uvlačiti relativizam, demistifikacija, skepsa, deziluzija. Najveći broj autora stavlja u prvi plan negativno historijsko iskustvo, uz kritiku zapadne civilizacije. Veliki Moloh povijesti nemilice guta pojedince i kolektive pa romani vrve od opisa nasilja, bezumlja, katastrofa, progona, ratova i mučenja. Povijest nije više *magistra vitae*, od nje nitko ništa nije naučio, već upravo suprotno, svi ponavljaju iste pogreške. U povijesnim romanima osamdesetih i devedesetih godina povijest se ne shvaća evolutivno, tj. kao svrhovito kretanje prema progresu, odnosno ozbiljenju kolektivnih ideala. Traga se, naprotiv, za zajedničkim nazivnikom i preklapanjem u povijesnim mijenama te sugerira reverzibilnost povijesnih procesa s osnovnom idejom da u tom kretanju uvijek stradavaju pojedinačne egzistencije. Stoga se povijesni romani često pretvaraju u alegorije ili parabole o ideologiji, vlasti, politici. Izostanak parodijske (re)interpretacije vlastite povijesti donekle je i razumljiv u narodu koji, zbog osobitih povijesnih prilika, neprekidno ispituje i potvrđuje ideju nacionalnog identiteta i slobode. (Nemec, 2003:265-267) Dakle, u zemljama u kojima misao nacionalnog identiteta i kontinuiteta nikada nije zapadala u neku bitnu krizu, kao što je Francuska, to se zanimanje očituje drugačije nego u zemljama s narodima kojima se nacionalni identitet osporava i kod kojih je stoga kulturno stvaralaštvo u znatnoj mjeri bilo obilježeno težnjom za održavanjem samobitnosti. Razumije se da je u takvom kulturnom ozračju i odnos prema povijesti, a time i

jedna od odrednica povijesnog romana, drugačije impostiran nego u zemljama u kojima je nacionalni identitet odvajkada politički djelotvoran i nedodirljiv. Ne začuđuje okolnost da u suvremenoj hrvatskoj književnosti s povijesnom građom i tematikom, unatoč vidnom utjecaju postmoderne duhovnosti, ipak donekle ostaju u dodiru s tradicionalnim elementima povijesnog romana. Ne obnavlja se, dakako, ukupna duhovnost koja je prožimala našu prozu prije stotinjak godina, ali se bez teškoća može zamijetiti sklonost uporabi baštinjenih pripovjednih postupaka - u načelu bez namjere da se omogući parodistički odnos ili bilo koji drugi oblik intertekstualnih igara, odnos karakterističan za suvremene sklonosti. Ako bismo se, želeći obilježiti temeljni duh relevantnih suvremenih romana s povijesnom građom, morali opredijeliti za jedan od oprečnih pojmova u mentalnom sustavu novije hrvatske književnosti, dakle za ironiju ili za patos, tada bi se drugi pojam mnogo više nametao negoli prvi. Razumije se, pod uvjetom da se ukloni primisao na konkretan stilski patos mnogih književnih djela prošlosti prema kojemu je suvremeni senzibilitet izrazito nesklon, sve do otvorene averzije. Patos je, dakle, ovdje uvjetna oznaka za duhovni stav u ophođenju s književnošću, a posebno s poviješću, stav u kojemu ozbiljnost egzistencijalne zaokupljenosti preteže nad udjelom što ga u stvaralaštvu ima *homo ludens*. (Žmegač, 1994:82-83) Ono što je, također, ostalo slično Šenoinu modelu povijesne fikcije jesu analogije i povijesne usporedbe: sučeljavanje žive prošlosti i aktualne današnjice. Bezumlju povijesti najčešće je kao protuteža suprotstavljena etika pojedinca ili etnosa. Moralizam je i dalje ostao duboko ukorijenjen u hrvatskom novopovijesnom romanu. Budući da je ustrojen na novim, istančanijim formama igre prošlosti i sadašnjosti te historije i fikcije, novopovijesni roman nema precizne žanrovske granice, već je otvoren za različite poticaje i kontaminacije. Njegovo se tematsko – motivsko polje očevidno širi, uključujući i prostore i kompetencije drugih srodnih žanrova. Rezultat su toga često hibridne tvorevine kakve se odupiru jednoznačnim odrednicama. Tako je ponekad moguće govoriti o simbiozi povijesnog i obiteljskog geneaološkog romana, u drugima povijesnog romana i romansirane biografije, itd. (Nemec, 2003:268) Raznolikost se ističe, dakako, i zbog toga što je zanimanje za povijesni roman u pisaca posljednjih godina vidno poraslo. (Žmegač, 1994:82) Kada se hrvatski novopovijesni roman uspoređuje sa Šenoinim staropovijesnim romanom, vide se ključne razlike između ta dva modela. Recimo, kada čitamo Šenoine romane, dolazimo u iskušenje da provjerimo povijesne činjenice, vjerodostojnost povijesne građe, ne samo zato da se provjeri koliko je Šenoa koristio te podatke nego i zato što i priča, barem okosnica, funkcionira u skladu s povijesnim silnicama koje raspoređuju građu. U suvremenih pisaca, kao što su Aralica i Fabrio, takve potrebe nemamo. Dakle, u Šenoe je riječ o strukturalnoj analogiji kada je priča gotovo izjednačena s diskursom, a u novopovijesnom

romanu riječ je o strukturalnoj partikularnoj homologiji. U prvom slučaju, imamo posla s metahistorijskom figurom koja je nadmoćna cijelom podložnom retoričkom aparatu, a u drugom slučaju imamo posla s alegorijom ili parabolom što se također odrazilo na stilskom planu. Prva ima ambicije obuhvatiti i totalizirati sve, druga je, pak, skromnija u svojim pretenzijama i svjesna svojih ograničenja. I upravo je u tom segmentu ponajvećma njezin postmodernizam. Staropovijesni hrvatski roman rabi historiografski sloj kao označeno, a novopovijesni kao označitelje. No, valja upozoriti da romaneskna svijest, tj. pripovjedač rabi historiografski sloj ne kao čistu povijest, nego kao već preparirani diskurs, odnosno kao ispripovijedanu povijest. Zahtjev za fabulativnošću ne dolazi samo izvana, iz namjere i konstrukcije, nego i iznutra, iz imanentne logike strukture. Te pune označitelje u novopovijesnom romanu nije teško prevesti i političkim označenima i aranžmanskim scenografskim kulisnim označenima koji ciklično – kružno uslojavaju priču. A upravo je to jedno od bitnih određenja novopovijesnog romana. (Milanja, 1996:118-119)

2.1. Hrvatski novopovijesni roman u postmodernističkom ruhu

Brian McHale[2] razlučio je modernističku i postmodernističku prozu po dvjema dominantama: epistemološkoj i ontološkoj. U modernističkoj prozi prevladavaju epistemološka pitanja poput: *Kako mogu interpretirati svijet, kojega sam dio? Što mogu znati o svijetu?*, a u postmodernističkoj prozi ontološka pitanja poput: *Što je svijet? Što se događa kada se prekoračuju granice među svjetovima? Što je tekst?* Kada je riječ o suvremenoj umjetnosti, pa i kulturi u cjelini, ta se koncepcija iz perspektive europsko – kontinentalne tradicije može nadopuniti distinkcijom između postmodernizma kao umjetničkog stila i postmoderne kao cjelovite povijesne kulture. Ako su ontološka pitanja bila osnovna pitanja postmodernističke umjetničke proze od Borgesa do Eca, ontološka pitanja postaju u posljednjoj trećini 20. stoljeća osnovnim pitanjima svih područja kulture, od književnosti i umjetnosti do politike i društva. U tom smislu postmoderna je cjelovita povijesna kultura u posljednjoj trećini 20. stoljeća u kojoj na svim kulturnim područjima prevladava ontološka dominanta. Tako shvaćena postmoderna ima jasnu početnu vremensku granicu: godinu 1968. Te je godine završila svoj životni vijek velika prosvjetiteljska ideja o apsolutnoj emancipaciji i napretku u slobodi koja je zasnivala megakulturu moderne. Nakon smrti te ideje i megakulture moderne koja je na njoj počivala, europska se civilizacija našla u praznini. Dominanta je tako shvaćene postmoderne kulture

[2] Briana McHalea spominje Dubravka Oraić Tolić u svojoj knjizi *Paradigme 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996.

ontološka implozija. Svijet je u postmodernoj kulturi postao na svim područjima nesiguran, krhak ili na bilo koji drugi način poljuljan. (Oraić Tolić, 1996:111) Paradoks moderne očituje se u tumačenju da je pohod u prošlost, u slobodu koja dopušta kombiniranje svih eksponata iz imaginarnog muzeja, također samo svjesno lansiran i time prolazan umjetnički idiom. Dok je ovo shvaćanje utemeljeno prije svega estetički, odgovarajući rasporedu mijena u modernističkoj prošlosti, otprilike u posljednjih stotinu godina, drugo moguće određenje postmoderne osniva se na vizuri koja obuhvaća umjetničke i historiozofske prosudbe. Sva je prilika da tom drugom tumačenju treba dati veću težinu. Po McHaleu je postmoderna signatura jednog stanja, a ne određenog pokreta. Pojedine stilske značajke, pa i cijele poetološke koncepcije interpretirat će se u tom smislu kao svojevrsna restitucija kulturne tradicije, u povijesnom trenutku kada osnovna načela modernizma postaju žrtva imanentnog proturječja. To je trenutak kada dvije silnice navedene dihotomije stupaju u nov uzajaman odnos: historizam, sa svim svojim licima i posljedicama, odnosi pobjedu nad idejom permanentne stilske preobrazbe. Autoreferencijalnost književnosti, i uopće umjetničke prakse, u postmodernoj intenciji drugačije je shvaćena. Tu dolazimo do uvida koji na stilskoj razini potvrđuje viđenje današnjice kao univerzalnog muzeja. Tom uvidu odgovara shvaćanje po kojemu stalno vraćanje književnosti samoj sebi nije više hermetičko povlačenje, koje je ujedno znak protesta, nego historičko mirenje svačega sa svačim. Jedan od središnjih simptoma postmodernizma bila bi po tome opća vladavina citata, tj. upućivanja na druge objekte u imaginarnom muzeju koji se može shvatiti i kao golemo skladište podataka. Vladavina citata interpretira se kao vladavina označitelja koji ističe sebe na račun označenoga, izmičući čvrstim značenjima. Ta se neobaveznost signifikanata prenosi i na odnos između znakovnog svijeta i materijalne zbilje (neposrednog iskustva) tako da je za postmodernističku situaciju karakteristično da se stalno pomiču ili brišu granice između fikcije i zbilje. Postmodernistička referencijalnost sa znaka na znak dovodi do toga da se književni tekst sve više shvaća kao iskaz o nekom drugom tekstu, kao iskaz posredstvom drugog teksta ili, naposljetku, kao iskaz o sustavu u cijelosti, kojemu pripada i tekst koji iskazuje i koji, prema tome, govori i o sebi. Ne iznenađuje stoga nimalo što suvremena znanost o književnosti sve češće istražuje fenomene obuhvaćene pojmovima koji su tvorevine analogne postmodernističkim tendencijama, a to su intertekstualnost i metatekstualnost. (Žmegač, 2004:458, 459, 470, 471) Stjecajem geokulturnog položaja na granici između Zapadne i Istočne Europe hrvatska je kultura u postmoderni postala posebno ranjiva. S jedne strane, na samom početku postmoderne kulture tu se odigrao događaj analogan Praškom proljeću 1968. godine. Riječ je, naravno, o Hrvatskom proljeću koje se zbilo 1971. godine. Sa slomom Praškog proljeća propala je svjetskopovijesna

ideja komunizma, a sa slomom Hrvatskog proljeća lokalna ideja o idealnoj balkanskoj državi Jugoslaviji. S druge strane, dvadeset godina poslije, dakle 1991. godine, ta se država raspala u Domovinskom ratu. Hrvatska je kultura zbog tih događaja bila izložena snažnim ontološkim kušnjama, a u vrijeme neposredne ratne opasnosti i prijetnji opstanka. Ontološka je krhkost zahvatila sva područja života, od književnosti do osobnih sudbina. (Oraić Tolić, 1996:112) Fabrijev *romanzetto alla russa*, kako ga je sam nazvao, nastao je upravo u ovome drugome kriznome razdoblju, razdoblju mahije Domovinskog rata. Kroz lik Vronskoga i njegove sudbine, koja se nastavila u Srbiji i Hrvatskoj 1991. godine, Fabrio prikazuje egzistencijalnu ugroženost kako Vronskoga, tako i cijeloga hrvatskoga naroda koji je danonoćno strepio za svoj život.

2.2. Fabrio u kontekstu hrvatskog novopovijesnog romana

Nedjeljko je Fabrio u književnom stvaralaštvu izvoran i osoban, kako stilski, tako i tematski. U osnovnoj su mu koncepciji prošlost i suvremenost, realistički pristupi i postmodernistički postupci koje smiono koncipira i kreativno povezuje. U tom je svjetlu istodobno povijestan i aktualan, moderan i postmoderan. Auktorski su mu pristupi neobično bogati jer su u svojoj slikovitosti i raznolikosti, biranoj riječi i metaforičnom iskazu pripovijedno gipki, a reljefno, sadržajno sažeti i lirski emotivni. Tipski ih određuju predmetna razvedenost i strukturna složenost, mozaičke naracije i manirističkа obilježja s povijesnim naznakama i difuznim prilozima narativno zgusnuta, a žanrovski raznolika tkiva. Ta se žanrovska postmoderna difuznost s jedne strane osjeća u osnovnim postupcima: u strukturalnoj naraciji područja i motiva, kao i u raznolikim oblicima i stilovima pojedinih priča i solilokvija, posebnih storija i lirskih digresija, a s druge strane, u različitim umecima i životopisima, naglašenim paralelizmima i izdvojenim navodima iz novinskih priloga i povijesnih izvora. (Šimundža, 2005:711) Ti izvatci pripadaju kronološki prvoj strategiji u pristupu ratnoj zbilji koja je piscima stajala na raspolaganju i koju su poznavali iz vlastite postmoderne poetike, a riječ je o intertekstualnosti. Ona je omogućavala da se pisac ne mora neposredno susresti s ratnom zbiljom[3], nego je može prikazati posredno i zaobilazno, tj. preko drugih tekstova i tako izbjeći neposredna ideološka pitanja. Na tom je postupku građen roman *Smrt Vronskog*. Fabrio je, kao građanin i predsjednik Društva hrvatskih književnika, tijekom rata nastupao angažirano protiv srpske agresije, ali se kao pisac bojao jake teme i velikih riječi. S jedne strane, htio je osuditi srpsku agresiju na Hrvatsku, izraziti jasno ideološko stajalište, a s druge, bojao se svih velikih

[3] N. Fabrio bio je na ratištu što ga je i potaknulo da napiše roman o Domovinskom ratu bez obzira što je rat i dalje trajao. U: Helena Sablić Tomić, „Smrt Vronskoga“, *Književna republika*, 6 (2008), 5 -7, str. 74.

riječi, bojao se vlastitoga konstrukta zbilje. Nikako nije htio dopustiti da ga jaka tema i potreba za vrednovanjem navedu na matricu socijalističkog realizma ili angažirane književnosti. Stoga se poslužio intertekstualnom varkom. Uzeo je Tolstojev lik Vronskoga iz *Ane Karenjine* i iz srpsko – turskog rata, kamo ga je njegov tvorac poslao na kraju 19. stoljeća, doveo ga u srpsko – hrvatski rat da se bori na srpskoj strani u Vukovaru na kraju 20. stoljeća. Priča o Tolstojevu junaku u Vukovaru omogućila je autoru da bez eksplicitne ideologizacije prošeta neposrednu ratnu zbilju kroz različite faktocitate i dokumentarnu građu te da posredno iskaže svoje stajalište prema ratu. (Oraić Tolić, 2005:190) U *Smrti Vronskog* citati su preuzimani iz pravih povijesnih dokumenata, novina i privatnih arhiva. Čitatelju je vrlo pažljivo sugerirano da su središnjem pripovjedačkom glasu draže obiteljske fotografije na kojima se smiješe bliski rođaci, pisma koja sele iz fascikla u fascikl i nestaju u ratovima i selidbama, recepti kojima se spašava od gladi, đački spomenari koji godinama poslije svjedoče o prvim ljubavnim treptajima nego što su to stenogrami odlučujućih partijskih sjednica. Na dva su načina ostali mediji inkorporirani u priču: grafičkim izdvajanjem te lijepljenjem, uz pomoć prijelazne rečenice (*Držala je letak sljedećeg sadržaja...*) na osnovni tekst. Citatnost i u novom romanu ostaje jedna od bitnih karakteristika organiziranja narativne građe. Međutim, postupci koji su korišteni pri njihovu spajanju sa središnjim tekstom, sada su daleko raskošniji. Diskurse drugog porijekla ponovno nalazimo grafički omeđene, nalazimo ih i u vlasništvu pojedinih likova, ali prvi put susrećemo prave znanstvene bilješke kojima se objašnjavaju pojedina mjesta gornjeg teksta. Unutar priče asocira se na brojna mjesta svjetske i domaće literature, unose se izvorni, a potom prijevodni tekstovi. I kada bi se svi oni iz bilježaka premjestili u osnovni tekst ili kada bi se neka mjesta glavnog toka prebacila u bilješke, roman ne bi izgubio na umjetničkoj vrijednosti. (Matanović, 2003:168)

U romanu možemo pronaći četiri izvatka iz dokumentarne građe koji prate radnju romana i gradacijski rastu. Prva dva faktocitata govore o ideji velikosrpstva i „ugroženosti“ srpskog stanovništva što je i bila misao vodilja Srbima u Domovinskom ratu. Prvi je izvadak iz *Stvaranja Jugoslavije* Milorada Ekmečića: *U etničkom i verskom pogledu hrvatski narod, svuda sem u Istri, živi izmešan sa srpskim.* (Fabrio, 1994:15) Drugi je izvadak iz Zaključka Vanredne skupštine Udruženja književnika Srbije u Beogradu 4. III. 1989.: *Spokojne savesti možemo tvrditi da su savremena srpska književnost, umetnost, društvene nauke i istoriografija prožeti duhom humanizma, kritičke svesti, samosvesti i univerzalizma; uvereni smo da naše stvaralaštvo neće podleći nazadnjačkim i anticivilizacijskim izazovima koji su sve agresivniji na zajedničkom jugoslovenskom prostoru.* (Fabrio, 1994:32) Fabrio je prvim dvama izvatcima htio faktički potvrditi ideju velikosrpstva upravo kako roman ne bi bio ideološki prožet i automatski

negativno osuđen. Druga dva izvatka iz dokumentarne građe svjedoče o užasu Vukovarčana i njihovim mukama kroz koje su prolazili tijekom Bitke za Vukovar. Posljednji izvadak svjedoči o očaju i umrloj nadi građana koji više ne vjeruju u spas.

Treći izvadak: *Zadnji poziv Hrvatskoj iz Vukovara.*

Molimo vas da ovu poruku shvatite kao apel!

I ovoga trenutka traje topnički napad na centar grada. Kako je na rubovima grada, ne smijem ni pomisliti. Ovdje se vodi rat do istrebljenja. Genocid. (...) Ljudi su svedeni, bukvalno, na nivo životinja. Iscrpljeni su od straha da će ih, ako se nešto ne učini, jednostavno poklati ako uspiju ući u grad, doći do podruma.... , Radio – poruka građanina Hrvoja Galića. Vukovar, 18. listopada 1991. godine u 11:43 sati. (Fabrio, 1994:76)

Četvrti izvadak bezimene osobe 23. listopada 1991. u 20 sati i 56 minuta: ... *Mislio sam da vam još malo opisujem kako je ovdje, ali sam odustao jer ne postoje riječi da opišu očaj, tugu i bezumlje koje proživljavaju (?) oko mene. (...) Mi smo svi umrli kao ljudi. Kad kažem ljudi, mislim na onaj sloj navika i civilizacije koji tokom života svi mi navučemo na golotinju rođenja. Sve je to u ovom gradu umrlo. Mi ubijamo i bivamo ubijani. Sijeku nam se korijeni postojanja.* (Fabrio, 1994:90) Kao i prethodna dva izvatka, i ova dva posljednja prate razvoj ratnih događaja, a umetnuta su radi objektivnijega uvida u cjelokupnu situaciju.

Fabrijevi su romani svojevrsna implantacija povijesti upravo iz razloga što neprekidno potvrđuju tekstualiziranost povijesti koju se priziva citiranjem i preradom brojnih intertekstova. Oni su u roman uvedeni tehnikom montaže i kolaža i grafički su markirani, tj. horizontalnim crtama odijeljeni od fikcionalnih dijelova, što možemo pronaći i u *Smrti Vronskog*. U intertekstove se osim faktocitata ubrajaju i književni i paraknjiževni citati (molitve, zaklinjanja, pučki rituali, odlomci iz psalama, Danteovi stihovi i sl.). (Nemec, 2003:286) U romanu možemo naći narodne pjesme, kako Hrvata, tako i Srba koje se javljaju tijekom obrane, odnosno napada grada: *Bože, čuvaj Hrvatsku, moj dragi dom... nek se sliju molitve sve u jedan glas, čuvaj ovo sveto tle, blagoslovi nas...* (Fabrio, 1994:57) Također, naznačaju se dijelovi molitve: *Dieu me damne. (...) Vjerujući u milosrđe Stvoritelja i Spasitelja našeg...* (Fabrio, 1994:131)

Autor ubacuje i metafikcionalne komentare i autocitate kada se jednaki isječci diskursa pojavljuju na različitim tekstualnim pozicijama kao svojevrsni provodni motivi. (Nemec, 2003:286) Provodni motiv koji se pojavljuje triput pred kraj romana opisuje Vronskog kako leži

na zemlji: *Sve češće, u zadnje vrijeme, leži, Vronski na zemlji, na goloj, nalakćen na jedan lakat, s okusom žuči što mu je navrla u dno usta, i zuri, u nebo.* (Fabrio, 1994: 69, 99, 126) Citat se pojavljuje kao naznaka da Vronski shvaća kako se ne bori za ispravnu stvar, a njegovo raspoloženje uvjetovano je i promjenom vremena, od kiše do mrzle zime jer nakon toga citata uvijek slijedi opis vremena koje ima alegorijsku označnicu.[4]

Dakle, Fabrio je maniističkim postupkom kombiniranja imaginacije i dokumenta, upisivanja i dopisivanja, ali s individualno prepoznatljivim otiskom, ispisao nesvakidašnje književne stranice, eminentno postmodernističke fakture bogatih iznenađenja, prepuštajući čitatelju da uživa u istraživanju njegovih intertekstualnih relacija i slojevite borhesovske tvorbe. Roman *Smrt Vronskog* sam autor naziva *devetim poglavljem Ane Karenjine*, uspostavljajući na taj način autorski dijalog s Tolstojem jer završetak znamenita Tolstojeva romana u Fabrijevoj orkestraciji, a i podnaslovljen je imenom glazbene forme *romanzetto alla russa*, biva ishodištem slojevite priče o velikosrpskoj agresiji, koja u sebi sažima brojne pritoke i asocijacije, kako one iz povijesti i lektire, tako i one suvremenih priziva. Tekst i kontekst u njoj nadopunjuju značenja. Kontekst se upisuje u tekst i biva njegovim okvirom jer junak, dakle Vronski, nastavlja život u novim uvjetima i postaje akter u priči suvremenih odjeka. Vronski, kao časnik ruske carske vojske, nakon Anina samoubojstva odlazi u Srbiju kao dobrovoljac. Preuzimajući od znamenita velikana sudbinu junaka, Fabrio, ne prekidajući dijalog ni s piscem ni s njegovim junakom, dovodi razočarana grofa u Beograd upravo u vrijeme kada se stvaranje Velike Srbije nameće kao mitski izazov. (Bošković, 1997:80) Fabrio, između ostalog, poštuje Tolstoja tako što nastavlja njegovu tzv. željezničku prozu[5] koja je započeta *Anom Karenjinom.* (Flaker, 2007:255) U Tolstojevu veliku romanu poslije tragična samoubojstva Ane Karenjine grof Aleksej Kirilovič Vronski polazi u srpsko – turski rat da pritekne u pomoć pravoslavnoj braći na Balkanu u obrani od Osmanlija. Tuga i osjećaj krivnje doveli su Vronskog u beznađe. Usred mnoštva ljudi obuzetih panslavističkim zanosom, on je poput samotnika čiji se očaj ne može smiriti. Za čitatelja nema dvojbe da će Vronski potražiti i naći smrt na bojištu. Po drugi put u tom romanu kolodvor postaje simbolično mjesto koje junacima nagovještava tragičnu sudbinu. (Lauer, 2007:248) Sam roman *Smrt Vronskog* započinje mnogostruko složenom rečenicom: *Vlak, ljeskav i tih, mrlja je na mjesečini.* Tim postmodernističkim postupkom, putovanje se Tolstojeva lika može nastaviti na jug. (Flaker, 2007:255) Nastojeći napisati roman u Tolstojevu stilu i ne

[4] O tome će biti više riječi kasnije kada se bude analizirala alegorijska razina romana.
[5] Željeznička je proza puna zakačivačeva alata, buntovnih čestica, spojničnih prijedloga kojima je mjesto na stolu sudskih dokaza, odriješena je svake brige za ljepotu i zaokruženost. (U: Aleksandar Flaker, „O legitimnosti Fabrijeva postupka“, *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2007., str. 255.)

iznevjeriti čitateljsku publiku, Fabrio se u postmodernističku ruhu dopisuje s Tolstojem, komunicira s njim, i to kroz nekoliko mjesta u romanu: *S kojom lakoćom i s kojom ludom nepromišljenošću, Nikolajeviču moj Lave, ulaze oni u našu priču, oni, drevni gospodari naše smrti i još bezvrednijega života!* (Fabrio, 1994:19)

(Ne strepi, grofe moj Lave Nikolajeviču, pred mogućim ljubavnim činom tvoga junaka i sirote moje, Sonje. Ništa neće naknadno uniziti časnost tvoga pera i integritet tvoga lika. Počivaj na lovorikama.) (Fabrio, 1994:122)

Upravo tom prvom rečenicom u romanu o vlaku prožima se Fabrijev svijet s Tolstojevim pa pred čitateljem od samoga početka, upravo s tom znakovitom signalnom asocijacijom, uskrsava predživot Tolstojeva junaka – sudbinski njegov susret s Anom na moskovskom željezničkom kolodvoru i smrt čuvara pruge pod kotačima vagona, što će osjećajnu Anu silno uznemiriti. Sada pak do osamljena putnika dopire galama i raspojasana pjesma ruskih dobrovoljaca pozdravljanih na postajama odobravajućim klicanjem. Na taj način odmah uranjamo u postmodernost romana zasnovana na prožimanju književne fikcije i zbilje, činjenica i mašte, a otuda proizlaze i dva fabulativna i vremenska plana, Tolstojev i Fabrijev, s istim protagonistom Vronskim u glavnoj ulozi; prvi živi u njegovim sjećanjima i odvija se u vremenu carske Rusije, dakle u prošlosti (*I ugleda nju, u vagonu, kao što ju je ono na kolodvoru prvi put bio vidio, kad je osjetio potrebu da je još jednom pogleda...*)[6], a drugi, središnji, zaokupljen je raspadom druge Jugoslavije, agresijom na Hrvatsku i slavonsko – srijemskom, poglavito, vukovarskom bojišnicom. Poput Tolstoja koji kritizira panslavenski ekspanzionizam i odlazak ruskih dobrovoljačkih četa u pomoć pravoslavnoj slavenskoj braći, i Fabrio ironizira ideju slavjanofilstva sa stajališta upravo življenih, strašnih posljedica za Hrvate. Također su i jedan i drugi zaokupljeni etičkim i filozofskim pitanjima svoga doba, propitkivanjem smisla života i značenjem dobra u njegovu ispunjenju, odnosno težnjom za raskrinkavanjem zla i prakticiranjem moralnih načela, a sve to upućuje na dikurzivnu svijest postmodernističke proze. (Čorkalo Jemrić, 2011:52, 53, 54)

No, ne dopisuje se Fabrio samo s davno minulim piscem *Ane Karenjine*. Ostajući vjeran svome postmodernističkome stilu, Fabrio razgovara i s čitateljem, uvodeći ga na taj način u radnju romana čime je čitatelj postao izravnim sudionikom priče o Domovinskome ratu i Vronskome: *Moj čitatelju, nitko od nas, ma doživio stotinu i na stotinu zima, ne može prisegnuti*

[6] Nedjeljko Fabrio, *Smrt Vronskog*, Mladost, Zagreb, 1994., str. 35.

da je vidio onaj prvi list koji, još u srcu ljeta, otpada sa stabla. Ne možemo to ni ti, ni ja, ni stablo što ga je izlistilo, nitko! (...) Upravo tako, moj čitatelju, i ovaj naoko nevažan razočaraj izgledom prijestolničkoga kolodvora bijaše (...) baš kao onaj spomenuti list koji prvi napušta dotad hraniteljsko stablo i biva nagovještajem ukupnosti događaja što će se kao golotinja tek zbiti. (Fabrio, 1994:21)

Da je kojim slučajem tu ponudu ipak prihvatio, što će reći da je tada (a to znači jednom zauvijek) bio odustao od Ane, pri čemu, moj čitatelju, nitko od nas, pa bio ti preljubnik ili naprotiv besprijekornik, ne smije s uma smetnuti da se takav trenutak jednostavno mora pojaviti u životu... (Fabrio, 1994:77)

Istodobno, s gradnjom fikcionalnoga svijeta autorska svijest razmišlja i o načinima njegova oblikovanja i o samom činu pisanja, a često pribjegava i autoreprezentaciji, tj. prikazuje sebe u procesu stvaranja: *Stoji grof Aleksej Kirilovič Vronski pred Vukovarom, a stojim ja nad Vronskim; on čedo rata, ja drugi njegov otac; on kao uklet pred Vukovarom tjedan dva, ja na ukletu ovom mjestu na papiru mjesec dva.*[7]

O Muzo argejska, kako si lagan u Homera imala posao! (Fabrio, 1994:88)

I ovdje vidimo poigravanje s tradicijom, ali i istodobno poštivanje njezinih okvira jer znamo kako su antički pisci, ponajviše, zazivali muze da im pomognu pri pisanju. Fabrijevo zazivanje muze argejske djeluje kao vapaj u pomoć pri ispisivanju stranica vukovarske katastrofe jer je piscu, kao Hrvatu, bilo teško ostati subjektivnim na ratna događanja, a to je bio (pred)uvjet za pisanje romana.

Autoreferencijalnost možemo i pronaći u dijelu romana kada ranjenik Vronskome uručuje pismo mrtva gardista, priključivši se nakon toga povorci smrti za Ovčaru: *Sačuvaj to pismo do dana kada će jedan hrvatski pripovjedač, u zimskoj tišini svoje sobe, kad svi mi budemo već davn mrtvi i z a b o r a v l j e n i, redak po redak pisati o tebi i o nama. Pazi, trebat će mu to pismo za roman.*[8] Roman je doista završen u zimskoj tišini početkom veljače 1994., precizira nam pisac u bilješci nakon posljednje napisane rečenice. (Čorkalo Jemrić, 2011:57)

Iz ovoga je očito da je Fabrio manirističk zaokupljen jezikom, stilsko – retoričkim bravurama, funkcioniranjem jezika u fikciji. Djelo vrvi afektiranim sklopovima i končetoznim

[7] N. Fabrio, *Smrt Vronskog*, str. 63.
[8] Isto, str. 89.

fragmentima, dok je leksik slikovit, biran i tražen, često i kao sredstvo socijalne i temporalne stratifikacije likova te izraz načina njihova mišljenja. (Nemec, 2003:287, 288) Ispisujući Vronskijev epilog, a zapravo iskustvo ovog rata, Fabrio je stalno zapitan o tome kako pisati i treba li pisati uopće, odlučiti se za svjedočenje stvarnosti kao jedini valjani razlog postojanja koje mu drago umjetnosti ili se povući, priznati svoju nedoraslost teško postavljenim zadatcima. (Bošković, 1997:81) Sekvence vukovarske muke po podrumima i u bolnici Fabrio je uspio opisati upravo kongenijalnom jezgrovitošću, natkriljujući time čak i mnoga izravnija svjedočanstva. Zaista je dojmljivo s koliko je suzdržane siline i gorčine on posredovao tu vukovarsku katabazu, premda se skromno ispričava zbog svojih opisa, sugerirajući da bi mehanička slika, dakle fotografija ili film, bili u tu svrhu prikladniji: *Pojava mehaničke slike ukida potrebu za postojanjem naručenih umjetnika, ona svojim tehničkim okom nepristrane istinitosti ukrućuje i ohlađuje stvarnost, namijenjujući je istodobno milijunima ljudi koji, u trenutku dok je gledaju, postaju neposrednim svjedocima rata i zločina, izravno suočeni s ratnicima i zločincima. I što je onda činiti slikarstvu, lijepoj književnosti? Posebice u ratu, u ovom ratu? U najokrutnijem ratu što se ikada vodio, u kome je ljudski život jeftiniji i od metka, jer se radije barata koljačkim nožem? Da se umjetnost povuče? Da prizna svoju nedoraslost postavljenom teškom zadatku? Da prizna dakle kako je, bivajući duševno vezana uz svjetonazor umjetnika, ovisna o dnevnom, čak trenutačnom raspoloženju nutrine njegove? Odgovor je potvrdan: umjetnost se mora povući. Ali u sebe samu! Ne dakle da opisuje strahote rata, jer je tu od nje bolja makar i tehnički najlošije proizvedena slikotvorna kutija, nego da iz sebe, gramatikom vlastita života, pripovijeda o ratu i o zločinima.*[9] (Mandić, 2007:253)

3. Nedjeljko Fabrio i povijest

Zanimljiva je činjenica da je Fabrio povijesnu problematiku i postmoderni aranžman započeo u svojim novelama prije nego što je to ostvario u svojim romanesknim epopejama. Taj novi odnos prema povijesti – figura rakova koraka unatrag- nije doduše u Fabrija ni monumentalistički ni afektivno – kritički usmjerena, a na račun pozitivističko – modernističkog boljitka groteskno se poigrava zadanim postponiranjem. No, ipak bi se moglo reći da to kretanje od natrag prema naprijed potvrđuje slijed i koncepciju razvoja samo obratnim smjerom. Tim modusom ona je ironizirana, ali nije dekonstruirana i zanijekana. Međutim, kroz tu ironizaciju nazire se i novi odnos prema povijesti, odnos koji se protivi strogoj kronološkoj uvjerljivosti

[9] Isto, str. 96., 97.

reacionalizaciji i iz njih izvedene vrijednosti. (Milanja, 1996:107) Predmet Fabrijevih romana jest povijest i život. U toj kombinaciji smišljeno tka na dva stilski slična, a strukturalno različita naboja. Glavni mu je junak u jednom i drugom modelu povijest, a ne čovjek. Upravo su mu zato romaneskni likovi obični ljudi. Naravno, spominje i povijesne ličnosti, ali usputno, zbog historijskih tema i odnosa. To mu omogućuje široke poglede u društvene procese i svakodnevni život te tako stvara snažne doživljaje i učinke. (Šimundža, 2005:710, 713) Fabrio je u jednom trenutku izjavio kako on ne piše povijesne romane nego romane o povijesti: *Povijesni roman s prijetećim kažiprstom u zraku uči o okrunjenim glavama koje se nose s poviješću, roman o povijesti pak priča o slabim ljudima kojih ime i prezime, čak i kad ga imaju, ne izlaze iz apsolutne bezimenosti, i koji su mali, zbunjeni, pojavom povijesti, i u njoj, uz našu potpunu samilost, ambiciozni, bivaju nedorečeni, nedosljedni, uglavnom malo pa nikakvi. Ova je knjiga o njima. Jer roman o povijesti jest ljudski čin jedino ako se između povijesne stvarnosti i povijesne mogućnosti izabere ovo drugo, jedino ako se i ona najmanja granula povijesti u njemu rastopi u životu, životu, ah kako veličanstvenu i zastrašljivu u njegovim pojavnim oblicima*... (Matanović, 2003:166) U *Koncertu za pero i život* Fabrio na sljedeći način obrazlaže povijest: *Povijest je posljednja od velikih čovjekovih tlapnja. Stari narodi vidjeli su u njoj učiteljicu života, ali u njezinu mudrost, u njezinu učinkovitost kad je posrijedi pravednost prema kojoj zlo biva tobože kažnjeno, a dobro izlazi tobože pobjednikom – više nitko od nas, koji smo do grla u njoj, ne vjeruje. Naprotiv, koji su davno zaboravili na nju, ti je još uvijek od vremena do vremena izvode u promenadnu šetnju, zakićeni starim odličjima i izblijedjelim barjacima koji više nikome ništa ne znače. Ali za nas povijest je bila i povijest jest još uvijek jalovost, i ludilo, i smrt.* (Fabrio, 1997:25) Temeljna opozicija koja osmišljava fabularne tijekove novih povijesnih, odnosno historiocentričnih romana jest opreka između povijesne zbilje u užem smislu, dakle zbilje označene političkim zbivanjima, i transhistorijskih vrijednosti koje izviru iz dispozicija gotovo rousseauovski shvaćene ljudske naravi. Svoju razigranu slobodu raspolaganja prostorom fikcije naratorski glas suprotstavlja historijskom iskustvu, koje je obilježeno naoko bez izuzetka negativno. Zar povijest uopće može biti nešto drugo nego jalovost, ludost, smrt? To je teza koja se proteže u svakom Fabrijevu romanu, uključujući i *Smrt Vronskog*. Iz toga je očito da je semantički opseg pojma povijesti sveden na iskustvena područja u kojima proteže nasilje, slučajnost, razaranje, prolaznost. Fabrijev pripovjedač, u čijem glasu zvuči književnopovijesna jeka, odnosno postmoderna jeka iz romaneskne prošlosti, izbjegava ironijsku igru i iskazuje uvjerenje prožeto specifičnim patosom transhistorijskih vrijednosti. Paradoks je modernog povijesnog romana da prisutnost povijesti nije izazvana zanimanjem za svijet historije, nego prije

svega spoznajom da je biljeg povijesti neizbježiva signatura ljudskoga života i da se hijerarhija vrijednosti može graditi samo na temelju promišljanja alternativa što ih sadrži historijska zbilja. Sažeto rečeno, povijesni roman postaje sudište povijesti u ime onih vrijednosti koje je historija sukoba i nasilja obično prezirala ili zloupotrebljavala. (Žmegač, 1994:85) Fabrijevi su romani redom ilustrativni primjeri i naznake povijesnih zala i nasilja. Auktor ih životno prati i literarno bilježi, ponekad kao kob i nepravdu, ponekad kao osvjetljenje krivih odluka i zajedničkih nevolja. U toj mu je percepciji važna motivacija antiratnih poruka i miroljubivih intencija. Pod tim vidom zastaje pred povijesnim događanjima i promatra dramu ljudskih strasti, stradanja i nemira. Svjestan je činjenice da je čija god ispovijest o čovjekovoj sudbini svevremena, zajednička istodobno. Upravo u toj sveljudskoj koncepciji piše romane o povijesti, a ne povijesne romane. Fabrio želi istaknuti kako je povijest svemoćna jer budi strasti i mržnje, osvaja i zavodi, a kad u tome uspije, nastaju golema zla i velike katastrofe. U *Vronskome,* u dijelu romana kadaVronski piše majci pismo, Fabrio ističe: *Zlo je kad ljudska jedinka pristane na povijest, a tragedija kad cijeli jedan narod povjeruje u vlastitu povjesnost i u pravo na prava koja iz toga izvlači*.[10] U toj su mu opciji historijska zbivanja i politička sukobljavanja podloga za filozofsku, a donekle i sudbinsku pretpostavku da je povijest gospodarica društvenih događanja i osobnih sudbina. Uzroci su joj veoma složeni jer su na prvi pogled neuočljivi, ali se historijski uporno šire u lančastom razvoju političkih pretenzija i suparničkih ideja. Kroz to se, i to je jedna od središnjih tema, sama povijest stavlja na stup srama. Ona je iskonsko zlo koje uporno regenerira nasilja. Zato je slikovito prikazana kao najopasniji proizvod što ga stvara kemija duha ili, još izazovnije, kako smo maloprije istaknuli, kao jalovost, ludost i smrt. (Šimundža, 2005:752) Fabrio 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. Dok je za devetnaestostoljetne hrvatske pisce, ponajprije je tu riječ o Šenoi, povijest bila uzor i poticaj sadašnjosti, za Fabrija je ona izvor ukupnog zla i patnje. Nesigurnost, sumnja i propitkivanje naglašeno je u Fabrija, a ironija u romanima diskretno struji. (Bačić – Karković, 2005:365, 366) Kako bi pojačao dojam o jalovoj i suludoj povijesti koja nosi jedino smrt sa sobom, Fabrio uvodi novi književni pojam – kronisterija[11]. Naime, u talijanskoj se književnosti c*ronistoria* pojavljuje kao naziv žanra, a označava djela koja se bave povijesnim temama i pisana su u obliku kronike. Zašto, pak, u Fabrija ne nalazimo kronistoriju nego kronisteriju? Posrijedi je stiloindikativna i stilogena

[10] Isto, str. 131.

[11] Međutim, treba napomenuti da je taj pojam prvi upotrijebio Car Emin u svojoj *Danuncijadi*. (U:Velimir Visković, *Pozicija kritičara*, Znanje, Zagreb, 1988., str. 69.)

zamjena vokala: kronisterija asocira na histeriju pa taj oblik ima jak afektivni naboj koji upućuje čitatelja da je posrijedi osebujna histerična povijest i da pripovjedačka vizura tendira prema grotesci. (Visković, 1988:69)

3.1. Prikaz povijesti u *Smrti Vronskog*

Nakon *Jadranske duologije – Vježbanje života i Berenikina kosa* – Fabrio se u svome trećem romanu *Smrt Vronskog* okrenuo srpskoj agresiji na Hrvatsku i Domovinskom ratu 1991./92., gorućoj suvremenoj temi koja je naprosto vapila za perom romanopisca. Radilo se o tragičnim i teškim događajima koji su nas danomice potresali u udarnim temama nacionalne televizije i s naslovnica dnevnih novina; i zato je izazov bio velik, a odgovornost pred nacijom i književnom povijesti još veća. Zgrožen užasima posredovanima *slikom na sliku* s napadnutih i okupiranih hrvatskih područja, a već otprije opčinjen poviješću, Fabrio je ponovno zaronio u mučne meandre njezinih iskustava i spoznaja nastojeći izbjegnuti subjektivno obojen pristup i deklarativno očitovanje rodoljubnih stajališta. Pritom na umu moramo imati kako je Domovinski rat uvelike utjecao na odvajanje hrvatske književnosti od europske s kojom je ona od moderne sve do devedesetih godina i kraja stoljeća tekla usporedno, no kako europski pisci sličnih traumatičnih iskustava nisu imali, sada se upravo kod hrvatskih pisaca očitovalo u kolikoj su mjeri dvadesetostoljetne ideologije kompromitirane, a ideološka opredjeljenja štetna. U romanu *Smrt Vronskog* propitkuje i prosuđuje Fabrio jalovost i ludilo povijesti i njezin nasrtaj na sve što čovjek u svojoj biti jest – biće koje traga za srećom. Ta i takva povijest neizbrojivih i neopisivih zala piščevu se objektivu nudi u obilju izvorne, provjerljive građe: u citatima i njihovoj parafrazi, poeziji i glazbi, fragmentima novinskih članaka, reportaža i izvješća, u pismima, govorničkim istupima i leksikonskim natuknicama, u televizijskim i radijskim vijestima, izrekama, poslovicama, priopćenjima i parolama. Vjeran svojem eruditskom izrazu, dostojnom Tolstojeva klasična pera, gradi Fabrio i ovaj roman u maniri već prepoznate i dokazane dokumentarne rječitosti, kao jedan od ponajboljih u problematiziranju traumatičnih iskustava novije povijesti. Uvjetujući dramatične sudbine pojedinaca u vrtlozima tragičnih zbivanja, rat je pokazao toliko užasa koliko čovjek jedva može podnijeti; sve je promijenio i doživotno unesrećio sve koje je zahvatio, pa čak i tuđinac, kao što je to Vronski, iz rata izlazi u gorem stanju nego što je u njega ušao. On više nije samo nesretan, kao što je to bio nakon Anine smrti, nego je i poražen; nadao se zaboravu, no vrijeme povijesti osujetit će i najslabašniju nadu za to i odvesti ga u ponor samouništenja. (Čorkalo Jemrić, 2011:51, 59, 60) Fabrijev odnos prema povijesti u romanu se

očituje u trenutku kada Vronski piše pismo svojoj majci. Kroz razmišljanja Vronskoga progovorio je autor i naglasio što je povijest današnjice i do čega ona može dovesti.

Vronski piše sljedeće: *Gospođo grofice! Ja naime mislim ovako: kao što su umu našem nedokučivi uzroci povijesnih događanja, tako ni tragediju povijesti ne može prouzročiti volja samo jednog čovjeka (a tu sam tvrdnju, morate mi vjerovati, tijekom ovog rata čuo na vlastite uši bezbroj puta!). Unutar povijesti, koja jest jalovost, ludost, smrt (zar je povijest nešto drugo?), ljudska jedinka može svojom slobodnom voljom čak i mijenjati vlastiti svjetonazor spram nje, spram povijesti, ali pardon: ja ističem ono u n u t a r, unutar povijesti, jer se izvan nje ne može, jer se iz njena proždirućeg kruga iskoračiti ne može, jer i kad nam se najvećma čini da smo politički svjetonazor, dakle tu odoru povijesti, stubokom promijenili, bogme kao kakav zmijski svlak, mi svejedno ostajemo unutar povijesti i vrtimo se ukrug, mi njeni zatočenici.* (Fabrio, 1994:129-130) Ogromno je civilizacijsko iskustvo pretočio autor u oporučnu misao romana: ... *zlo je kad ljudska jedinka pristane na povijest, a tragedija kad cijeli jedan narod povjeruje u vlastitu povjesnost i u pravo na prava koja iz tog izvlači*.[12] Zato se uvijek događa da čovjeka zaslijepljena poviješću i njezinim varavim ponudama, upravo ona sustiže i uništi, kao što plamen sažiže i insekte privučene sjajem svjetiljke. Ima nešto oporučno i u činjenici što to opominjuće pismo, izrešetano kalašnjikovima hrvatskih branitelja zajedno s pismonoscem Petrickim, nikad nije stiglo na odredište. Čovjek je doista nepoučiv, poručuje uzastopno autor, a ponovljivost povijesti tu poruku dodatno ovjerovljuje. (Čorkalo Jemrić, 2011:59) Fabrio je *Smrt Vronskog* iskoristio kao svojevrsnu osvetu nad poviješću: kako povijest samu sebe neprestano tumači istom pričom koju pripovijeda kao narator, ali i implantira u samu stvarnost kao priču, Vronski će biti osveta toj povijesti koja se mora ponoviti, dakle spoznati samu sebe, ponavljanjem čitava stvarnog/simboličkog života. Uvijek isto povijesti zbiva se kroz ono pojedinačno, koje, ma kako marginalno i krhko, ostaje trajnom snagom povijesti. Dapače, dok je život kao posebna vrijednost nedosegnut, povijest ga neprestano mora iščitavati tek kao vlastiti materijal, pogonsko gorivo vlastita rušiteljskog stroja. Stoga je Fabrijeva kronisterija pokušaj da se pred licem povijesti ispriča do kraja upravo njezina priča. Fabrijeva tautološka povjesnica stoga ima i ono skriveno značenje: u vlastitoj priči, koja se priča usuprot povijesti, nastoji prepoznati lica i sudbine svojih vježbača života, napučiti povijest kako se ne bi ponovno zbivala kao zlo. U tome mu, kao Vronski u romanu, služe sva zapamćenja koja će rekonstruirati sam život, pa i po cijenu da priziva mrtve ili na svoj put poziva i one koji su svoju priči u drugih pisaca već

[12] N. Fabrio, *Smrt Vronskog*, 131. str.

ispripovijedali. (Bošnjak, 2007:125, 126) *Smrt Vronskog* nema monumentalnost povijesnih romana ranijih razdoblja jer povijest u naše doba nije velika, nego teška i mučna tema, a njezine su žrtve svi. I velikani i mali ljudi pod njezinim se žrvnjem izjednačuju i pokazuju slabima i nemoćnima. Stoga je piščev kritičko – teorijski diskurs o umjetnosti, kao i višekratna i višeslojna rasprava o nemoći čovjekovoj pred strahotama rata, staleški apel umjetnicima da se ne povlače. Oni su dužni svjedočiti kreativnim i samo njima danim jezikom raskrinkavati neljudsku povijest čovječanstva u vječnom traganju za značenjem i smislom, za plemenitošću i ljepotom, što je puno više i značajnije od suhoparnog dokumentarizma savršene tehnologije. Svojim djelima oni nadilaze naturalističku strahotnost viđenih i doživljenih prizora fiksirajući se na duboko i trajno ljudsko u nama, na osjećaj i misao, na kritički pogled i stav prema stvarnosti, iz koje ne smije nestati humanizam i suosjećanje s bližnjim, i gdje mora biti mjesta za sve ljude, za raznolikost, ljepotu i raskoš zemaljskog svijeta. U dugoj povijesti ljudskog roda umjetnosti je to uvijek uspijevalo; napaćenu čovjeku bila je saveznica i družica u stvaranju bolje slike svijeta. Prilog je tome i Fabrijev roman o Domovinskom ratu. (Čorkalo Jemrić, 2011:62)

3.2. Povijesna razina u romanu *Smrt Vronskog*

Smrt Vronskog Nedjeljko Fabrio napisao je s ciljem kako bi na književnoumjetnički način približio najtragičniji isječak iz Domovinskoga rata, a riječ je o Bitci za Vukovar. Pretapajući fakciju u fikciju, a želeći ostati vjeran povijesnoj točnosti, autor je, kako smo već prije naveli, koristio radijske poruke i pisma stvarnih žitelja Vukovara. U romanu se u prva četiri poglavlja kronološki iznose događaji vezani uz tragediju Vukovara čime se, naravno, fikcionalni likovi susreću sa stvarnima ili su jednostavno postali sudionicima stvarnosne podloge. Aleksandar Flaker u *O legitimnosti Fabrijeva postupka* upravo naglašava kako su prva četiri poglavlja građena na naglašeno publicističkoj potki: čitatelj ponovno prati ratna zbivanja iz 1991. godine; isprva s motrilištem Vronskoga u srpskom stožeru, ali što dalje, to ovo motrilište zamjenjuje optika gledatelja HTV-a koji ponovno vidi zbivanja u Baranji i istočnoj Slavoniji sve do opsade, obrane i pada Vukovara. Pred čitateljevim očima kao da se odvija od televizijskih fragmenata sačinjeni film, a svoju sklonost upravo prenošenju iskustva filmskog medija posvjedočuje i sam autor kao stalno u tekstu nazočan graditelj romana. (Flaker, 2007:259)

Kako bi čitatelj mogao što bolje razumjeti uzroke Domovinskoga rata, Fabrio u *Vronskome* kreće od tzv. „korijena“ velikosrpske ideje. Iako nisu izravno spomenuti, roman

pretpostavlja postojanje povijesnoga predznanja pa možemo sa sigurnošću zaključiti kako se srpski patrioti pozivaju na Zacha Františeka i Vuka Karadžića:

Kako mu je mililo slušati ove dobre ljude „koje je nevolja" mislio je „i briga za vlastiti raštrkani narod natjerala da dođu čak ovdje", pa je sada, u vlaku, i dalje skutren od studeni, uzaludno pokušavao dozvati u sjećanje prezime onog velikog Slovaka („za koga su rekli da je bio ravnateljem gimnazije u Novom Sadu" beskorisno mu se motalo po glavi) koji je, govorili su mu gosti književnici, „srpski narod podijelio na pravoslavni i katolički dio", i Europu svojim autoritetom uvjerio da su, upamtio je, „Dalmatinci, Slavonci, Bosanci i Dubrovčani srpskoga plemena" kako pridometne jedan od gostiju. (...) Jedino se gostujući književni kritičar, onaj s lulom, usudio spomenuti ime domaćega sina, koje je Vronski zapamtio samo zato jer ga je povezao s vukom, koji da je, reče kritičar, „u ono davno doba, svom težinom svoga ugleda, napisao kako Srba ima pet milijuna, od kojih je tri milijuna pravoslavnih, milijun i dvije stotine hiljada muslimana, a ostalo su Srbi katoličke vjere u Dalmaciji, Slavoniji, Bosni i Hrvatskoj." „Nije mnogo" pomisli Vronski „ali su naši!" (Fabrio, 1994:13, 14)

Na početku romana možemo iščitati i koje je gledište Srba vezano uz Hrvatsku te položaj Srbije u Jugoslaviji i Hrvatskoj, čime pravdaju svoju uzurpaciju koja će uslijediti nakon književnih večeri u Rusiji: *„A kojim jezikom govore Hrvati?" sjetio se Vronski vlastita pitanja te noći. „Usvojen je davni zaključak evropske nauke da je to srpski jezik, jer narod koji govori jednim jezikom ima i jedno ime" pametno će i logično jedan između gostiju.* (Fabrio, 1994:14)

Mi smo na putu da obesnažimo Ustav iz 1974. godine koji su proklamirali Titov brijunski dvor i antisrpska koalicija koju vodi naš sjeverozapad. Po tom Ustavu, dragi naši prijatelji i saveznici, srpska je republika bila svedena na beogradski pašaluk, bila je stavljena u zavisnost od prištinskog begovata i od novosadskog vojvodstva. Otvaranje srpskog pitanja, koje se dogodilo izlaskom naroda na ulicu i rušenjem birokracije sa vlasti, koncentrisalo je nacionalnu energiju i obnovilo i aktiviralo demokratsko biće i tradiciju srpskoga naroda. Srbija je s Vojvodinom i sa Kosovom postala jedinstvena država i bori se za srpsko shvaćanje federacije. Nema više <u>osam</u> suvlasnika <u>jednog</u> sistema! (Fabrio, 1994:30-31)

O položaju Srba u Hrvatskoj: *Ima ih oko šest stotina hiljada, tamo, ali na svojoj zemlji. To zapamtite! Potpuno su otrgnuti od svoje matrice, poniženi, kulturno unazađeni, pred asimilacijom. Za njih najbolnije vrijedi ono što je gospodin akademik jednom formulirao riječima da je srpski narod osuđen da bude historijski krivac i dežurni talac, hegemonist i*

unitarist, ako ne pristaje na poništenje svog integriteta i identiteta. Još jučer tamo su hrvatske vlasti hapsile srpske pisce koji su savjest naroda, a danas su tamo cijeli srpski narod izbacili iz njihova političkog programa kao da su na toj zemlji samo Hrvati! Bez nas se ne može i ne smije, to oni moraju zauvijek shvatiti! (Fabrio, 1994: 31)

Premda prva četiri poglavlja svjedoče o Bitci za Vukovar, prvo je poglavlje više usmjereno na povijesni uvod u problematiku rata (velikosrpstvo, položaj Srba, srpski jezik, srpska nacionalnost, srpska manjina), dok s drugim poglavljem kreće dokumentarizam rata. Radnja ne započinje *in medias res*, kako je to bivalo prije, nego događaji slijede jedan za drugim, počevši od onog što nazivamo predratnim razdobljem. Znamo kako je riječ o incidentu u Borovu selu. Dakle, ubrzo su verbalne prijetnje iz travnja postale stvarnost. U Savulji, naselju blizu Borova sela, gdje je krajem travnja 1991. godine zamijećena skupina četnika koji nisu dopuštali kretanje prema svom logoru, u prvim satima 2. svibnja napadnuta je policijska ophodnja Policijske stanice Vukovar, pri čemu su lakše ozlijeđena dvojica policajaca, dok su drugu dvojicu zajedno s vozilom zadržali okupljeni mještani. Zarobljene policajce mještani su pretukli pa prebacili preko Dunava i predali srbijanskoj miliciji u Novom Sadu. Ne znajući za njihovu sudbinu, skupina policajaca iz Vukovara prijepodne 2. svibnja otišla je u Borovo Selo namjeravajući na mjestu događaja obaviti uviđaj i vratiti otete policajce. Oko podne je na njih otvorena jaka vatra iz utvrđenih rovova i bunkera te iz kuća u Borovu Selu. U sukobu koji je slijedio poginulo je dvanaest pripadnika hrvatske policije, a ranjeno ih je petnaest. (Marijan, 2004:50) U knjizi je ugrubo prikazan incident, i to s točke gledanja Srba kako bi se ukazalo na činjenicu kako jedan događaj može biti krivo predstavljen: *„Oklopni transporteri Jugoslavenske narodne armije štite ugrožene Srbe“, koji, „u obrani ubijaju i ranjavaju tridesetak hrvatskih policajaca“, tamo nedaleko, „u Slavoniji, u Borovu Selu“...* (Fabrio, 1994:22) Nakon Borova Sela počela je masovna pobuna i odmetanje sela naseljenih srpskim stanovništvom u vukovarskoj i vinkovačkoj općini, što je izazvalo adekvatnu reakciju naselja s većinskim hrvatskim stanovništvom. Već 2. svibnja 1991. sva sela hrvatska i srpska mještani su ogradili barikadama. U izvješću Policijske uprave Vinkovci od 4. svibnja 1991. zabilježeno je da su predstavnici gotovo svih sela koja su nastanjena Hrvatima dolazili u PU Vinkovce i zahtijevali oružje radi eventualne obrane te da se u većini sela nastanjenim srpskim stanovništvom građani okupljaju u selima, naoružani su, a u nekim od tih sela postavljene su barikade na ulazima i izlazima iz sela, kao što su Mirkovci, Markušica, Bršadin, Bobota. (Marijan, 2004:54) U romanu je postavljanje barikada prikazano na način da srpski vojnici raspravljaju o njihovu organiziranju:

- A barikade u Boboti? – pitao je dalje ćelavac.

- Za Bobotu se nismo dogovorili, druže pukovniče. Barikade smo podigli u Negoslavcima, u Oroliku i u Sremskim Čakovcima – reče jedan od četnika umjesto prozvanoga civila.

- Ima da ih podignete i u Bršadinu! U svakom selu sa srpskom većinom. I ima da su nepropusne, razumiješ? (...) (Fabrio, 1994: 41)

Nadalje, spominju se u romanu prosvjedi Hrvata te kretanje izbjeglica. Međutim, sljedeći važniji događaj veže se uz pad Bogdanovaca. Selo Bogdanovci svakako zauzima posebno mjesto u povijesti ne samo obrane Vukovara i istočne Slavonije nego i cijele zemlje. Sve do 1. listopada 1991. godine od Vinkovaca preko Nuštra i Bogdanovaca vodio je koliko – toliko siguran put kojim se u Vukovar mogla odaslati pomoć i iz Vukovara evakuirati sve one koji nisu bili potrebni u borbi – ranjenike, bolesnike, žene, djecu i starce. (Dedaković – Jastreb, 1997:161) U Vukovaru se stanje 9. studenog pogoršalo. Armija je odsjekla Borovo Naselje od Vukovara. Dan kasnije zauzela je i Milovo Brdo i odvojila Mitnicu od središta Vukovara. Paralelno s napadom na Vukovar kretao je napad na selo Bogdanovce, i to iz tri smjera: Petrovaca, Vukovara i Bršadina kombiniranim snagama, praktično na sva tri ulaza u selo. Vatrena podrška iz Vinkovaca pružena je u visini artiljerskih mogućnosti što je očito bilo nedovoljno jer su četnici do 12 sati prodrli na svim pravcima nastupanja u ¼ sela. Bogdanovci su pali u ruke agresora, a neprovjerene informacije govorile su da su svi branitelji pobijeni. (Marijan, 2004:224) U romanu je prikazana surovost pri razaranju sela: *Novopristigli pješadijski bataljun Jugoslavenske narodne armije presjekao je cestu što je za Vukovar vodila preko Bogdanovaca, a kuće s lijeve i desne strane ceste, koja je dotada hrvatske branitelje povezivala s Hrvatskom, ostavio za sobom u plamenu.* (Fabrio, 1994:61) Kako je razaranje Vukovara bilo dolazilo do svoga vrhunca, tako je i u romanu Fabrio nastojao prikazati grozotu događaja uspoređujući vukovarsku muku s mukom piščeva položaja koji treba što mirnije to prenijeti na papir:

Pa kao što ni tenkovi, tri stotine ih i šezdeset zasad ima, srpski, iz sastava Gardijske divizije pod zapovjedništvom generala JNA Vranješevića, ne mogu niz ulice i sokake dalje, tako ni tisuće slova, mojih, najpomnije biranih, iz sastava moga srca, ne izlaze iz mene nego kao kletvene riječi padaju na papir i progorijevaju prazan, neispisan bijeli list, baš kao što branitelji, golim šakama i ništavnim oružjem, o muzo čuda, čerupaju niz ulice i sokake tenk po tenk Beogradske i Požarevačke i Valjevačke oklopne brigade, i kao što eksplozije iz cijevi dvanaest diviziona topništva sravnuju grad sa hrvatskom zemljom, koji se ne da.

A s Dunava brodovi i preko Dunava minobacači, a iz Bršadina minobacači i iz Negoslovaca topovi, čak je i grad ustao sam na sebe pa iz naselja Petrova gora tuku minobacači, i od Radićeve i Istarske ulice nije više ostalo ništa, pa sad dok pripaljujem Vronskom drhtavu cigaretu gađaju, čuje, Gimnaziju, crkvu, „Slaviju", i pucnjava se u Vukovaru čuje iz Borova, Pačetina, ali i iz drugih već osvojenih sela, kažu mu, radosno. (Fabrio, 1994:63) Davor Marijan u svojoj knjizi *Bitka za Vukovar* taj je događaj opisao na sljedeći način: *Vukovar je nakon nekoliko dana topničkog granatiranja napadnut oklopništvom i pješaštvom iz pravca Bršadina i šume Đergaj, a potom iz pravca Negoslavaca.* (Marijan, 2004:147) Nadalje, spominje se i događaj u selu Lovas[13] koje je, zajedno s Opatovcem, od listopada 1991. godine za vrijeme srpske agresije i privremene okupacije, doživjelo veliku tragediju. Lovas je privremeno okupiran 10. listopada 1991. godine, a Opatovac 14. listopada iste godine. Na oltar domovine iz općine Lovas 87 građana položilo je svoje živote, a od toga ih je 85 iz Lovasa, a dvoje iz Opatovca. Još tri osobe vode se kao nestale, dvije iz Lovasa i jedna iz Opatovca.[14] Fabrio se dotiče i epizode iz rata kada je Mile Dedaković – Jastreb otišao u Vinkovce kako bi odandje mogao štiti Vukovar.[15] Kako bi što vjerodostojnije prikazao Jastrebove razloge za odlazak u Vinkovce, poigrao se konvencijama, koje mu je omogućila postmoderna, pa je njegov lik ubacio u roman te ga spojio s Vronskim:

- *Vaša svjetlosti, pred vama je zapovjednik vinkovačko – vukovarskog ratišta Mile Dedaković – Jastreb. Razgovaram s vama kao vojnik s vojnikom. Moje ljudstvo dobiva deset posto onoga što nam treba. A na telefon ni one najodgovornije, umjesto da oni mene zovu. Kako od vas mogu obraniti grad i ovaj dio domovine Hrvatske kad ja u ruci držim, evo, izvolite pogledati, dokument iz koga se vidi da osam šlepova punih oružja, koje je namijenjeno nama, Zagreb šalje za Hercegovinu, a sa mnom razgovaraju preko novina i foruma! Bogdanovce smo držali do posljednje granate, dio moga ljudstva uspio se izvući, ostale su vaši zaklali. I ja jučer u 14 sati javljam tu istinu u Zagreb, a oni cijelo vrijeme pjevaju na radiju i televiziji da Bogdanovci nisu pali! I sad da netko od nas pokuša proboj u Bogdanovce, past će u ruke vaših barbara, arkanovaca, šešeljevaca! Vaša svjetlosti! Ovdje je petnaest tisuća onih koji gledaju očima u nebo, jer se samo od Boga nadaju pomoći. Nagovorite četnike neka krenu na nas, jer kod njih, kad ih ubijemo, nalazimo hranu, streljivo, oružje, cigarete.* (Fabrio, 1994:80) Kako bi se što

[13] U romanu je samo naznačen događaj, autor nije ulazio u podrobnije iznose Lovaške tragedije.
[14] http://www.lovas.hr/stradanje-u-domovinskom-ratu (zadnji put posjećeno 20. svibnja 2015.)
[15] Mnogi su, neupućeni ili nedobronamjerni, Dedakovićevu odluku da ode u Vinkovce protumačili kao bježanje, no danas je jasno da se grad iznutra nije mogao braniti. Da je Jastrebov štab ostao u Vukovaru, grad bi bio izgubljen. (U: Mile Dedaković – Jastreb, *Bitka za Vukovar*, Europa Mil d. o. o., Vinkovci, 1997., str. 142.)

lakše opkolio Vukovar, iznose se i planovi o padu Lušca: *Lužac mora pasti! To je trbuh Vukovara, u Lušcu su vrtovi, farme. Kad padne Lužac, past će i ostali dijelovi grada. Od gladi. Predlažem vam da ispustimo maskirni dim i da udarimo na Lužac gomilom tenkova i oklopnih transportera.* (Fabrio, 1994:79, 80) Masa tenkova, oklopnjaka i kamiona koji su tada krenuli prema Lušcu upućivala je na to da se radi o do tada najjačem udaru. Nakon njegova pada opasnost od pada Vukovara postala je potpuno vjerojatnom. Samo je jedna cesta dijelila neprijatelja od njihova cilja – silosa na Dunavu – čijim bi zauzimanjem razdvojili Vukovar i Borovo Naselje. (Dedaković – Jastreb, 1997:210) Budući da je Fabrijev cilj bio prikazati jalovost, ludost i smrt, ne iznenađuje nas činjenica što je odlučio naznačiti kako slijedi najtragičniji događaj Bitke za Vukovar – pokolj na Ovčari. Lik doktorice i njezin očaj progovaraju o činu koji će uslijediti: - *Ovo nije evakuacija, druže majore, kao u Iloku, ovo je odstrijel! (...) Znala je da s tih popisa nitko neće preživjeti...* (Fabrio, 1994:84, 85) Pacijenti koje su JNA i četnici kriomice izveli iz bolnice 20. studenog 1991. ubijeni su i pokopani u masovnoj grobnici Ovčara. (Dedaković – Jastreb, 1997:309)

Valja naglasiti kako se povijesna razina ne očituje samo kroz najvažnije događaje iz Bitke za Vukovar. Budući da Fabrio prikazuje kako povijesno ludilo utječe na pojedinca i na društvo, odlučio je iznijeti i bolne činjenice vezanu uz svakodnevicu Vukovaraca koja se pretvorila u noćnu moru bez mogućnosti buđenja. To će prikazati sljedeći citati iz romana:

U opkoljenom, razaranom gradu življenje branitelja svelo se na boravak u podrumima, iako nitko od Slavonaca podrume nije gradio zato da bi u njima živio. (...) To što je djeci otpadala kosa, poslije trideset, četrdeset, pedeset dana provedenih u podrumu, bilo je razumljivo i moglo se uzajamnim tješenjem roditelja nadoknaditi, ali to što je kosa blijedjela i napokon bila posve sijeda, u novorođenčadi i u dječice koja tek uče stajati na nogama, izazivalo je u građana podruma očaj i paniku. (Fabrio, 1994:70)

U podrumima bile su, naime, većinom žene. I dakako djeca. „Vukovarski rulet" (...) sastojao se od graha, vode i smrti. Ljudska bi zajednica, stvorena u uvjetima golog preživljavanja pod zemljom, dakle lišena svih ograda i formalnosti što ih nameće građanski i gradski sređen i sretan život, svakog dana odredila po jednu ženu koje je „obiteljski" zadatak bio istrčati na zrak, u dvorište ili u vrt, tamo izbjeći dodir sa stokom koja, zaražena, baulja uokolo, posebice se ugnuti svinjama što se hrane uginulim konjima i ljudskim mesom s mrtvaca, potom postaviti tronožac s loncem u kojem je voda, i pod njim zapaliti vatru. (...) Tada je bio red na djetetu („Zašto baš na djetetu" pitamo se i Vronski i ja) koje bi, pola sata nakon ženina povratka u

sklonište (ako bi se vratila!), istrčavalo hitro koliko su mu nožice dopuštale, i u vodu ključalu sipalo sol i grah. Kad bi žene procijenile da bi grah mogao biti skuhan, sljedeće bi djetešce istrčalo i vratilo se pod zemlju s uzorkom zrna graha iz kipućeg lonca. Zrno se tada gnječilo prstima na dlanu ili žvakalo, pa bi se donosila najradosnija odluka: unijeti lonac u podrum. No to je bilo prepušteno odrasloj osobi, nekoj sljedećoj ženi (ako se živa vrati!) koja je, kao i ostalih petnaest tisuća što su čekali da ih dođe red, živjela jedino iz straha pred smrću. (Fabrio, 1994:72, 73)

Fabrio nije susprezao niti od prikazivanja vukovarske bolnice i mučenja Hrvata: *Tri tisuće ljudi nagruvalo se u bolnici, u vukovarskoj. Ležali su, zakrvavljeni, pljesnivi, od podrumske sljepoće zakrmeljeni, od podrumske ustege zakržljali, smradni, ležali po hodnicima i lebdjeli u zraku, anesteziranom, po dvojica u istom žičanom krevetu, po tri žene na jednoj ležaljci s koje su, već prvih dana opsade, otrgnuli podglavlje i prepustili ga nesretnicima neka ga dijele dok leže na goloj zemlji, tri tisuće njih.* (Fabrio, 1994:82)

- Ja sam hrvatski vojnik, sada logoraš u srpskim Begejcima. Vičem ono što moram vikati svaki dan. Slava palim vojnicima, rezervistima i teritorijalcima, koje smo pobili mi i gamad slična nama. Tuku, grofe, i kad vičem i kad ne vičem. A ovo su moja muda. Tresu ih elektroškovima, a ja dotle pjevam srpsku himnu. Tresu, grofe, i kad pjevam i kad ne pjevam. (Fabrio, 1994:79) Vjerojatno ne želeći ulaziti u detalje, kao što je to i činio tijekom cijele radnje romana, Fabrio samo naznačuje da je Vukovar pao: *Vukovar je kazna, druže kapetane! Sad kad je Vukovar porušen i pobijen, Osijek će u naše ruke pasti sam od sebe. (...) Dvadesetak dana nakon pada Vukovara u srpske ruke...* (Fabrio, 1994: 87, 94)

I što naposljetku možemo zaključiti? Pažljivo iščitavajući roman i uspoređujući ga s historiografskom litetaturom, možemo reći kako je Fabrio pazio na vjerodostojnost i objektivnost pri iznošenju činjenica, ali ne ulazeći pritom u detalje. Čitateljevo (pred)znanje omogućuje da događaje iz *Smrti Vronskog* smjesti u povijesno vrijeme i povijesnu radnju. Ipak, umjetnost ne bi bila umjetnost, pa tako ni ova književnoumjetnička, da ne naziremo dozu subjektivnosti prenesenu na papir. Poigravajući se konvencijama, Fabrio je ipak kroz svoje likove naznačio duboku muku i očaj ne samo Vukovaraca nego i pisca samoga koji je morao patnju jednoga naroda pretočiti u roman, a da on ne bude ideologiziran. Iz potkrijepljenih citata vidimo da je subjektivnost neutralizirao objektivnošću, dokumentarnošću i preciznošću povijesnog iznošenja pa upravo zato možemo, bez poteškoće, analizirati povijesnu razinu u romanu *Smrt Vronskog*.

4. Alegorijsko u romanu *Smrt Vronskog* Nedjeljka Fabrija

4.1. Filozofija egzistencijalizma na primjeru književnog lika – Aleksandra Kiriloviča Vronskoga

Vronski je otpočetka profiliran kao slabi junak, nemoćan, beskoristan, bezvoljan, sam na svijetu, u cijelom svemiru. Inzistira se na njegovoj izdvojenosti i izoliranosti, od svih i svega, a najviše na njegovu unutrašnjem životu. Ana ga je svojom smrću kaznila, a on sada kažnjava sam sebe ne bi li se iskupio patnjom, ispaštao grijeh i ublažio osjećaj krivnje za njezinu smrt, držeći nakon svega svoj život bezvrijednim, pukim oruđem na korist drugima, dok uznemirujuće misli uporno naviru u njegovu svijest od početka do kraja romana, od noćne vožnje vlakom do hotimična skončavanja. (Čorkalo Jemrić, 2011:54.)

Tijekom mjeseci što su protekli nakon Anina samoubojstva, sve njegove misli, sve njegove u posljednje vrijeme sužene pukovnijske veze i nakane, sve što je u tom pogledu još poduzimao ili bolje reći što je još kanio poduzeti, a od čega je istoga trenutka odustajao, onako nemoćan, beskoristan, bezvoljan, koji nema snage da („kao moja Ana“ pomisli) osamu pokuša odagnati poslovima danju a morfijem noću, nego je dosadljiv sebi, dosadan drugima (izuzev strpljivom Petrickom), sve svodilo se na jedno: Ana je, strašnom svojom smrću, htjela kazniti njega, tom smrću povratiti u njemu ljubav prema njoj, koju je on bio polagano, ali zlovoljno utrnuo, a nakon toga njena kažnjavanja i kao posljedak svega bilo je na njemu da kazni samoga sebe. To 'nakon' bilo je sada. To sada bilo je oličeno ovim vlakom i njegovim putnicima, bilo je utjelovljeno u samoj svrsi ovoga putovanja i u njegovoj završnoj postaji koja će se, utjeha im je, primicati mnogo brže čim se jednom prijeđe rumunjska granica. (Fabrio, 1994: 7, 8)

Sartre posebno ističe da je čovjek — tjeskoba. Njegova je budućnost neizvjesna, a čitavi mu je život besmislen. Razlog takve tjeskobe jest što se čovjek nalazi pred slobodnim odlukama kao potpuno odgovoran, a nedostaje mu bilo kakvo orijentacijsko uporište. Ta je tjeskoba trajno unutrašnje stanje jer čovjek mora trajno provjeravati vrijednost svoje slobode, i to uz stalni osjećaj beznađa i praznine. To rađa mučninom, očajanjem. (Kusić, 1976:125) Ako pratimo psihološko stanje Vronskoga tijekom romana, vidimo kako mu se stanje iz dana u dan pogoršava. Još otprije emocionalno shrvan zbog krivnje koju osjeća u sebi, Vronskoga trajno uništava činjenica kako je i njegov profesionalni život postao jedna prevara, laž. Shvativši kako je došao pomoći Srbima da istrijebe i genocidno unište jedan narod, u njemu je stvorilo osjećaj

zgražanja, ali ponovno, osjećaj nemoći jer on ne može ništa učiniti kako bi hrvatske muke prestale, a u nemogućnosti je izvući se iz bezizlazne situacije. Rat, kao masovno sredstvo istrebljenja, pogađa Vronskog u tolikoj mjeri da je to rezultiralo i njegovim fizičkim izgledom (*To što su sedmoricu Hrvata zaklali, umjesto recimo ustrijelili, zgrozilo ga je izborom smrtne presude, koja i jest i nije morala biti donijeta, (a on je odluku primio s odvratnošću, s očajanjem, to prije što ju je sam, činom uhićenja hrvatskih boraca, „dakle neizravnom mojom krivnjom" mučio se u sebi, bio pospješio te je stoga noćima držao sve ćelaviju glavu budnu među rukama i odbijao jesti)*) (Fabrio, 1994:72) jer je Vronskog uništilo mučenje sedmorice Hrvata, a on im nije, kao ni Ani, pomogao te na svoje breme preuzima i tu krivnju, koja će ga pratiti sve do sudnjega mu dana.

Egzistencijalistička muka Vronskoga pojačana je i okarakterizirana kroz mijene godišnjih doba i vremenske promjene pa tako vrijeme nosi snažnu alegorijsku označnicu u romanu. Prvo godišnje doba spomenuto u romanu jest zima i ona traje dok se Vronski vozi vlakom u Srbiju. Hladni zrak i snijeg izvana utječu na razmišljanja Vronskog o Ani i o krivnji koju on nosi zbog njezine smrti nadajući se da će ju srpski rat makar umanjiti, ako ništa drugo. Fabrio se iz zime brzo prebacuje na ljeto i sparinu i znoj i prvi pad lišća koji je nagovještaj nadolezeće tragedije: *(...) baš kao onaj spomenuti list koji prvi napušta dotad hraniteljsko stablo i biva nagovještajem ukupnosti događaja što će se kao golotinja i bjelina tek zbiti.* (Fabrio, 1994:21) Vrućina je također nagovještaj muke i pakla koji će uslijediti, a čiji su dokaz tenkovi i izbjeglice: *Padao je uskovitlani vrući prah zemlje, gusto padalo s pomračenoga neba otrgnuto lišće i iščupane vlati trave, padalo kao suha kiša po izbjeglicama koji su, ujedanput, ustali sa svojih mjesta na kolima i taljigama, žene, vozari, djeca, starci, i padali jedno drugome u zagrljaj, plakali od ganuća, podizali u zrak tri prsta i njima domahivali vojsci što je brzala istom cestom, tik do njih, ali u suprotnom smjeru. Jedni, na seljačkim kolima, u Šid, drugi, u vojnoj koloni, u Hrvatsku.* (Fabrio, 1994:49) Ipak, najznačajnija alegorijska označnica vremena vezana je uz provodni motiv ležanja Vronskoga na zemlji, prvi put krajem rujna, drugi put na prijelazu jeseni u zimu i treći put zimi dok snijeg pada. Odlomak sva tri puta započinje istom rečenicom: *Sve češće, u zadnje vrijeme, leži, Vronski, na zemlji, na goloj, nalakćen na jedan lakat, s okusom žuči što mu je navrla u dno usta, i zuri, u nebo.* Stopljen s majkom prirodom Vronski prolazi kroz egzistencijalističke kušnje, proispitujući svoju ulogu u ratu za koji uviđa da je pogreška, a vrijeme, kao vjeran suputnik, daje naznačiti muku Vronskoga. Prvi put vjetrovi su se zdušili, pojavili se crni oblaci koji daju naznaku kako će prava mora tek doći i da sve što se dosad događalo u ratu, nije ni približno onome što će uslijediti (masovan pokolj na Ovčari). Međutim, ti vjetrovi naznaka su i rušenja

unutarnjega mira Vronskoga u čijemu se srcu skupljaju osjećaju crni poput oblaka, osjećaji sumnje, izjedanja i nove krivnje, osim one vezanu uz Aninu smrt. Drugi put, oblaci se gone, vjetrovi vijaju i pljušte kiše s prijelaza 1991. na 1992. godinu (dakle, Vukovar je već pao): *Huje vjetri, porječni...*

zavijaju vjetri, nizinski...

urliču vjetri, urvinski...

Vijore, u pobjedonosnim, u nadirućim, u strvinarskim jurišima zastave, četničke, crne, bjelasaju se na odsjaju paležnih ognjeva po selima i gradovima ukrižene kosti i ljubanja na njima (...) (Fabrio, 1994:99) Pobjedonosni i mučni vjetrovi navode Vronskoga da pomisli nismo li svi bačeni na svijet da jedni druge mrzimo i da mučimo i sebe i druge. Oluja koja je uslijedila rušilačka je sila prirode koja nemilosrdno uništava sve pred sobom, kao što su i to Srbi učinili Vukovaru i Vukovarčanima. Zimska oluja struji i Vronskim natjeravši ga u beskrajni individualni i povijesni očaj (koji se ponavlja jer nas povijest nije ničemu naučila) koji će okončati samoubojstvom. I naposljetku, leži Vronski na zemlji, zima je i snijeg je sve stegnuo, više žive duše nema. Premda je sav život u Vukovaru utihnuo, i jer je zima, ali i jer je grad pao, Vronski uspijeva pronaći mir, mir koji će mu samoubojstvo donijeti. Shvativši jalovost, ludost i smrt povijesti, Vronski shvaća i da je njegovoj egzistenciji kraj došao jer više nema ideala zbog kojih bi živio (Ana je mrtva, srpski je rat bio obmana) pa trči u smrt kako bi se sjedinio s Anom. Međutim, taj snijeg ima važnu značenjsku odrednicu. U europskoj je kulturi smatrano kako snijeg predstavlja novu nadu, čistoću i humanost.[16] Snijeg je na početku romana, snijeg je i na kraju romana, a smrt Vronskog to sve povezuje u ljekovito mlado sunce koje će zasjati i Vronskoga i hrvatski narod riješiti muka i dati im novi početak.[17]

Dakle, motri sve to i sluša Vronski, pasivan u sveopćem metežu, mozgajući ne bi li dokučio uzroke mržnje i zla, a stalno, i sada, vidi Anu pred sobom kao nekad. Ona je zapravo njegova zbilja, život unutar života, intimni, koji traje neprestano u dijalogu i solilokviju s njom, u mislima na nju. Neumoljivim unutarnjim okom gleda je živu pri susretima i u zajedničkim zgodama, a vidi je i mrtvu u morbidnom monologu o raspadanju i truljenju onih ukrasa njezine ljepote koji su ga očarali i njoj privukli, a koje je najzad odbacio: *(...) – „što je od njenih ruku, malenih prstiju kojima je, na odlasku iz vagona, tada kada sam je prvi put vidio, snažno stisnula*

[16] http://www.symbolism.org/writing/books/sp/6/home.html (zadnji put posjećeno 27. svibnja 2015.)
[17] Znamo da je Domovinski rat završio pobjedom Hrvatske tako da je novostvorena država uistinu bila nova nada i novi početak Hrvata.

moju uzdrhtalu desnicu? jesu li već postali gola bijela ledena kost kakvu sa stolca dobacujemo običnom psu? ili su još kao ruka što me milovala raspoznatljivi? prodire li kiša u njen lijes? je li joj hladno?(...) (Fabrio, 1994:36) Njegova je prava zbilja ono što je bilo prije, što je samo prividno prošlo. Njegov osjećaj propasti jači je od egzistencijalne tjeskobe, a kažnjavanje samomučenjem izraslo je na slojevitoj podlozi impresivnih patničkih figura ruske književnosti, od Puškina i Turgenjeva do Dostojevskog. Zanimljivo je kako Vronskog niti u jednoj sceni ne vidimo u akciji, već uvijek samo u ulozi pasivna promatrača tuđih djela i zlodjela pa je samim time i njegov angažman na srpskoj strani dvojben. Nemoć se njegova iz stranice u stranicu pokazuje, a i sam je u sebi sve upornije osjeća i osvješćuje. Nagrizaju ga glasovi sumnje u ispravnost vlastite odluke, potom glasovi očaja i rezignacije pa stida što je nazočan evidentnom zločinu, iako ga ne čini svojim rukama, sve dok u okupiranom Vukovaru više ne može usnuti od istine s kojom se napokon suočio. S crnim barjakom u ruci stoji rastrojeni Vronski nakon pada Vukovara sam pod nebom i na kugli zemaljskoj i na čistini ispranoj poviješći i plače, misleći o ratovima o kojima su nekad svjedočili sudionici, svojim ograničenim iskustvom sve dok mehaničke slike nisu golom istinitosti stigle do milijuna ljudi i učinile ih svjedocima. Možemo zaključiti da, iako je u *Smrti Vronskog* Fabrio usredotočen na priču o povijesti, fabulativnost i naracija nisu u prvome planu njegova romana, nego se pripovjedačka majstorija temelji na stvaranju slojevite atmosfere, na psihologiji i profiliranju likova te na snazi i ljepoti opisa. Zato roman nije samo povijesni, nego i psihološki, roman o pojedincu koji nakon brodoloma pokušava naći životni smisao, no taj se cilj pod utjecajem poslovične učiteljice života pokaže nedostižnim. (Čorkalo Jemrić, 2011:55-58, 61)

4.1.2. Značenjska odrednica smrti Vronskoga

Stigavši na kraj tegobna puta, Vronski piše majci oproštajno pismo najavljujući svoju smrt. Posljednji su se put vidjeli na kolodvoru u Kursku kad ga je ispratila u rat, kao i u Tolstojevu romanu, pa se gestom oproštaja sina od majke na izvjestan način zaokružuje tema i prije same epiloške završnice u zadnjemu poglavlju. Povjeravajući se majci udvornom plemenitaškom frazom, ne želi joj Vronski u posljednjim trenutcima života pisati o ratu, velikoj svojoj pogrešci i krivoj procjeni političkih htijenja Srba, nego o sebi, osjećajući se bićem koje umnažava ljudske nesreće i povećava sveopću patnju. Poput tvorca Fabrija, spoznao je i on jalovost i ludilo povijesti, čijemu žrvnju čovjek ne može umaknuti, i ma kako se i koliko trudio i mijenjao, uvijek ostaje njezin zatočenik. Završno i najkraće pogljavlje *Kob* zaokupljeno je

autorovim refleksijama o smrti, i to ne prirodnoj, koja stiže s godinama i bolešću, nego svojevoljno izabranom smrću:

Samoubojstvo je pohvala elitnoj smrti. Jer kada smrt postane zbirni čin, čin u kome jedinka gubi osobnost, što samu smrt unizuje i lišava ponosa i izuzetnosti, tada djelo samoubojstva vraća smrti čast njene samoniklosti i njene iznimnosti. (...) Jedino što nam je dano znati o prirodi njihove kobne veze jest mogućnost razlikovanja tih dvaju cjelina: između puta u smrt i smrti same (to su dakle te dvije cjeline) nalaze se, dakako slikovito rečeno i ovisno o kakvoći smrti odnosno kakvoći života koga je ona odslik, nalaze se jednom most, drugi put ograda. Jedino se u prirodnoj, dakle netraženoj smrti, iz jedne cjeline stiže u drugu mostom; samoubojica međutim nalazi između dvije rečene cjeline visoku ogradu koju ukida tako da je preskače. (Fabrio, 1994:134) Ta će razmišljanja poslužiti kao nagovještaj za ono što će uslijediti: Vronski se priprema za smrt, a u mislima mu prolijeće čitav život s dvije uporišne, kobne točke u njemu, Aninom tragedijom i sudioništvom u srpskom ratu:

Pa mu se tek sada pojasni zašto mu Ana cijelo ovo vrijeme izmiče iz misli, blijedi iz sjećanja: shvati, naime, sprva u blagom trku, da to uopće više nije potrebno, da je to besmisleno, da je to bilo vezano uz njihov ovozemaljski život i ljubav i nedaće i na koncu uminuće ljubavnih osjećaja, njegovih, jer će on za koji trenutak mrtav stići živ do žive Ane u smrti, i sve će joj izravno moći reći, i to zašto je došao na ovo pusto polje, i što se zapravo s njima dvoje bilo dogodilo, i što je s ovim ratom... (Fabrio, 1994:137) I dok mahnit, skokovito leti minskim poljem dozivajući Anu, ukazuje mu se napokon njezino lice i svojim sjajem prekriva nebo: *a onda se lice Anino, kojega je bilo puno cijelo nebo, čarolijom pretopi u krajnje blještavilo, i on ugleda gdje se u svoj svojoj veličanstvenosti rađa ljekovito novo mlado sunce, otkupiteljsko i pravično, kome uzgor zajedno s njim sve stremi pa sve zaokrugli eksplozija.* (Fabrio, 1994:139) (Čorkalo Jemrić, 2011:58, 59) Ljekovito mlado sunce ima veoma važnu alegorijsku značenjsku odrednicu jer rađanjem novoga sunca, roman završava vjerom u mladost iz budućnosti. (Sablić Tomić, 2008: 76) Kraj, kao što i počinje, tako i završava u egzistencijalističkoj filozofiji, ali ovaj put usmjerenoj prema optimizmu.[18] Čovjek ne ide prema smrti kao sveponištavajućemu Ništa, nego kao prijelazu — koji je otvoren za subivstvovanje s Apsolutnim Bitkom. Život povezan s Apsolutnim Bitkom kroz neuvjetovanu, odnosno bezuvjetnu ljubav, nadu i vjernost stvara pravu radost duše i donosi unutrašnje smirenje. (Kusić: 1976:128) Vronski je upravo u smrti našao nadu jer je znao da tamo gdje ide nema mjestu užasu koji je proživljavao u stvarnosti. Osim

[18] Osim egzistencijalističke, kraj romana nosi i političku konotaciju koja će se posebno analizirati.

kraja, nadu simboliziraju naslov i broj poglavlja u romanu. *Smrt Vronskog* sastoji se od šest neimenovanih poglavlja i posljednjeg imenovanog – *Kob*. Broj šest simbolizira sklad i harmoniju, a sedam, iako mističan, također je sretan broj.[19] Premda je u romanu prikazana tragedija jednoga naroda, poglavlja, zajedno s naslovom, suptilno sugeriraju kako će se roditi novi početak. *Kob* predstavlja smrt Vronskog, a zajedno s Vronskim umrla je i ideja bratstva i jedinstva te je stvorena suverena država Hrvatska. Naslov i poglavlja jesu simbolika nove nade koja upravo treba donijeti sklad i harmoniju, kako Vukovarčanima, tako i Hrvatima generalno.

4.1.3. Moralni i religiozni smisao u romanu *Smrt Vronskog* kroz lik Sonje

Zaokupljen složenom motivikom povijesno – političke, sentimentalne i sudbinske tematike, osobne i društvene, Fabrio posebnu pažnju obraća običnom životu. U toj perspektivi, uz široku problematiku, ponire i u religioznu svijest i praksu, i to na onoj izvanjskoj, egzistencijalnoj razini. Povijesno ih zapaža kao činjenice te spontano uključuje u pripovjedno tkivo, više kao obilježje vremena, negoli kao cjelinu religioznog fenomena. Dakako, i u religijskim izlaganjima slijedi svoj stil. Ne prepušta se linearnoj misli i jednoličnom diskursu. Radije tka mozaičko pletivo te u realistično baršunastom vezu isprepliće raznolike povijesne i životne i osobna razmišljanja kroz koja, nekad usputno, nekad tematski, progovaraju uvjerljive religiozne slike i doživljaji, teistički i ateistički, osobna stajališta i bogoštovni čin, molitve i povjerenja u vječnost. Književno sklada i realistično, ali bez čvrstih uzročno – posljedičnih poveznica i cjelovitih priča. Upravo tako na književno disperzivan način, nenametljivo, a pozorno, na trenutke manirističk, kroz mnoge zgode i simbolične junake različitih uvjerenja, odražava opća stanja i konkretne situacije. U *Vronskome* je uloga simboličnog junaka dodijeljena Sonji, ruskoj izbjeglici koja je, kao i Vronski, vjerovala da se Srbi bore za ispravnu stvar, pa zbog toga i nije marila što je postala prostitutka beogradskim časnicima. Međutim, Sonja biva osviještenom, što će prenijeti i na Vronskoga. Vronski je Sonju upoznao kad je s Petrickim zašao zapadnije u Hrvatsku i vidio lica uplašene, izbezumljene retardirane djece koju su, kako mu je rekla Sonja iz Mironovke, izbezumili Srbi dok su kružeći u dvomotorcu, pucali po zgradama i iz šume i iz neba. Kad je Vronski čuo, njegova se povijesna i društvena solidarnost s osvajačima našla na ispitu. Suočen s golim činjenicama i religioznom sviješću mlade Ukrajinke, Vronski se

[19] http://mysticalnumbers.com/number-6
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1086220/number-symbolism/248164/7 (obje stranice zadnji put posjećene 30. svibnja 2015.)

podsvjesno okreće etičkoj refleksiji i religioznoj prosudbi koje su na njega djelovale općim razočaranjem i unutarnjim obratom. Kad ju je Vronski zamolio da skloni bolesnu djecu dok bude s njima, jer ne razumije zašto ih dragi Bog drži na životu, dobrohotna mu je dvojnica Sonje Marmeladove iz *Zločina i kazne* odgovorila da će ih zavoljeti kad se na njih navikne. Kroz navedeni dijalog i spomenute slike Fabrio, dakle, i u najcrnjoj situaciji upućuje na religioznu stvarnost. Ta je stvarnost, oživljena u Sonji, izazvala humanizam i religiozan osjećaj u starom ruskom časniku koji je ratovanje držao poslom čistih ruku. Kroz taj doživljaj Vronski dolazi do kritičke svijesti i osobnog priznanja, a to je, da je zaveden lažima, okaljao svoju ratničku čast. No, prije konačnog osvješćena svog glavnog junaka, auktor širi romanesknu tematiku. S jedne strane gradi ljubavnu priču u kojoj se Sonja zaljubljuje u Vronskog, a s druge strane, prelazi na mučne misli o vremenu i čovjeku. Pri tome mu osnovna postavka da je povijest krivac svemu obuzima i Sonju. I ona se u jednom trenutku, nakon očite zaljubljenosti i tjeskobnih prizora nasilja i patnje koje je svojim očima gledala, uz sjećanja na sovjetska školska plašenja religijom i uz nove životne spoznaje, s dubokom vjerom prepušta primisli o nadmoći zla nad dobrom i u sumnji u Božju egzistenciju pa i govori kako misli da je Bog jako dobar, ali da ne postoji. Vidimo da se slojevitost različitih misli i osjećaja širi romanom. Fabrijevo upletanje ljubavne priče unosi nova osvježenja. Međutim, s religioznog se gledišta vrlo snažno osjeća problem zla u svijetu. U navedenom se Sonjinu iskazu o nepostojanju Boga, iako neobično izrečenom, jasno naglašava misterij zla koji se u književnosti često spominje ili refleksivno asocira kao opreka povijesti i providnosti, odnosno kao pitanje Božje opstojnosti i upitnosti njegove uloge u svijetu. U romanu se to spontano nameće jer ljudska okrutnost to izaziva. Promatra li se Sonjina izreka u kontekstualnosti ratnih nasilja i religiozne percepcije Božje brige za čovjeka, onda se i u njezinoj duši istodobno javljaju različiti doživljaji i kontrastne slutnje, povjerenja i sumnje, a pri tome i sama osjeća složenost povijesne i kreacijske odgovornosti za golema zlodjela što su se dogodila pred njezinim očima. Pred čitateljem se tako otvara novi problem, pitanje Božjega plana u suodnosima dobra i zla, u čovjeku i povijesti. Vronski je, kao i Sonja, nakon svega sve svjesniji svoje krivnje. Dok mu ju je Sonja spominjala, on je već od nje bolovao. U toj koncepciji imaginarna storija zaljubljenosti i postmoderna struktura realnih zbivanja motivirano završavaju samoosudom glavnog junaka. Lažna ga je propaganda dovela do krivnje, a časnička svijest do dobrovoljne smrti. Dakako, uz teističke i ateističke podatke, slike i konotacije, u ilustrativnim je prizorima i kontekstualnim refleksijama dosta graničnih pitanja, idejnih, etičkih i političkih, koja su u praktičnom ili teorijskom smislu povezana s religioznim gledištima ili teološkim prosudbama o stvarnosti i ljudskoj sudbini. Neke se od tih slika i ideja, primjerice: kontekstualna

shvaćanja povijesti i ljudske sudbine, suodnosi života i usuda, etičke ilustracije i moralni problemi, ratna nasilja i misterij zla, osjećanja besmislenosti i bezvoljnosti te političke primisli stvarno i konotacijski isprepliću s uobičajenim religioznim shvaćanjima i teološkim promišljanjima. Etička se i moralna pitanja, zbog povijesnih mržnja, čestih sukoba i ratova, golemih zala i velikih zločina, nameću kao neizbježan problem. Sonja u romanu oprečno doživljava složeni misterij egzistencijalnih zala i povijesne zloće. S jedne strane, kad je vidjela golema osvajačka zlodjela, obraća se Bogu, postaje mirotvorka i dobrotvorka u misiji Kristova križa, a s druge strane, u kriznoj situaciji vlastitih nemira, zbog tih istih zlodjela, s najdubljim poštovanjem prema Božjoj dobroti, sumnja u Božju egzistenciju. (Šimundža, 2005:719, 743-748-, 750, 752) Stoga, struktura moralnosti u romanu nije samo implicirana nego je i svojevrsni generativni kod romana. Romaneskna svijest upućuje na drugu, skrivenu, bolju, pozitivniju stranu povijesti realiziranu u individualnim sudbinama, odnosno na transhistorijske vrijednosti, na ono za što se isplati živjeti i za što povijest ima smisla. Te su vrijednosti podrazumijevane i one idu uz čovjeka, a ne politiku, pa dakle i uz onu pozitivniju stranu povijesti. (Milanja, 1996:111) Ne čudi, stoga, što moralitet u romanu pronalazimo u fikcionalnim likovima[20] koji su pogođeni povijesnom stvarnošću i koji su svjedocima ljudskog zla stvarnih povijesnih osoba. Ljubavna veza između Vronskog i Sonje, premda neostvarena, znak je da je u ljudima još uvijek živa ona strana koja nas potiče na humanost i suživot u ljubavi jednih prema drugima.

4.2. Utopijsko i antiutopijsko u romanu *Smrt Vronskog*

Glavni konstruktor jugoslavenskog političkog imaginarija, njegovih ključnih fraza i stereotipa, bio je sam „drug“ Tito – „najveći sin naše socijalističke domovine“. Dvije temeljne ideje utjelovljivala su dva frazeologema: samoupravni socijalizam i bratstvo i jedinstvo naših naroda i narodnosti. Imaginarij se sastojao od političke retorike i od masovnih rituala i mitologije svakodnevice. Politički retorički stroj usisao je dva ključna frazeologema, samljeo ih u niz stalnih motiva i proizveo dva narativa koji su se ponavljali i varirali. Jedan je narativ bio utopijsko – mirnodopski, a drugi apokaliptično – ratnički. U utopijskome narativu glavni su junaci bili imaginarni pozitivci MI, tj. sam radni narod na čelu sa svojom komunističkom partijom, odnosno avangardom radničke klase. Taj se narativ gradi pomoću modalnih glagola „trebati“ i „morati“. Samoupravni socijalizam „trebalo je“ graditi, bratstvo i jedinstvo „moralo se“ cementirati i čuvati kao zjenicu oka svoga. Međutim, utopijski se narativ o samoupravnom

[20] Tu ulogu imaju i Petricki i kapetan prve klase, no o njima će se govoriti u zasebnom poglavlju.

socijalizmu i svijetloj budućnosti sve više praznio od svojih simboličnih sadržaja, apokaliptični narativ o neprijateljima sve se više odnosio na stanje unutar same diskurzivne zajednice, tj. komunističke partije. Sve je manje bilo socijalne, a sve više partikularne nacionalne retorike. Samoupravni socijalizam razotkriva se kao iluzija, a ideja o bratstvu i jedinstvu kao farsa u Orwellovu smislu: Svi su narodi bili ravnopravni, ali jedan je bio ravnopravniji. (Oraić Tolić, 2005: 273, 276, 277)

U romanu utopijske aluzije možemo pronaći na početku romana kada su se na književnoj večeri u Rusiji, srpski pjesnici prisjećali bratstva i jedinstva. Međutim, oni iskazuju svoju ugroženost u takvoj domovini koja je Srbima uskraćivala prava (iako se dobro zna kako su Srbi imali daleko više povlastica od svih drugih naroda u zajedničkoj državi) i koja je potiskivala njihovu nacionalnost. Naravno, takav je govor propagandan jer se srpska prava mogu ostvariti jedino napadom na naciju koja ih ugrožava, dakle na Hrvatsku. Kako je već iskazano prije, takva su razmatranja Srba bila opravdanjem za velikosprsku agresiju koju su provodili i neuspješno nastojali provesti u Domovinskome ratu. Zahtijevanje Srba za dominacijom ironijski predstavlja utopiju koja je trebala donijeti jednakost svih naroda u zajedničkoj državi. Prikaz surovosti, okrutnosti i necivilizacijskih ponašanja u romanu, govori o nemogućnosti postojanja jedne takve države koja bi mogla udovoljiti svima pa je tako Domovinski rat i stvarno i fikcijski slomio utopizam jugoslavenstva i prikazao stvarnost u onoj svojoj pravoj biti – antiutopijskoj, u kojoj jedan narod vrši agresiju nad drugim radi vlastitih interesa. Stoga ne treba čuditi što je Fabrio kroz jedan lik htio razbiti tu opasnu iluziju. Riječ je, naravno, o Vronskome. Njegova krivnja simbolički predstavlja krah jugoslavenstva jer on uviđa kako se Srbi ne bore za „ispravnu stvar“, krivnja je ta koja ironizira suštinu utopijske Jugoslavije (znamo da takve Jugoslavije nikada nije bilo niti je postojala mogućnost za takvim državnim uređenjem). Razbijanje bratstva i jedinstva simbolički je izraženo razbijenom slikom maršala Tita: *Na mokrom cementnom podu sred razmrskanog stakla, ležala je razderana velika fotografija maršala Tita, odjevenoga u bijelo ljetno odijelo s prugastom kravatom, valovite kose, pod tamnim naočalama, s tri odličja Narodnoga heroja na prsima, preko koje je prešlo stotine vojničkih i oficirskih nogu, gazeći, u trku.* (Fabrio, 1994:57) Kontrast između „mokrog cementnog poda“ i „Tita odjevenog u ljetno odjelo“ simbolički predstavlja suprotnost utopijskog i antiutopijskog te prijelaz iz utopizma u antiutopizam. Gažnjem smrskane Titove slike, uništava se posljednja mogućnost zajedništva više naroda u istoj državi. I, naravno, kraj romana, osim egzistencijalističke, ima i svoju političku konotaciju. Igor Mandić naglašava kako je Fabrio tolstojevski initmnu krizu jednoga muškarca razriješio njegovim uvidom u moralno – političke dvojbe u koje se zapleo stjecajem okolnosti.

Jer samoubojstvo Vronskog samo zbog osjećanja krivice za smrt voljene žene, još po sebi ne bi imalo značenje izvan prosječne sentimentalne drame, ali kad je na njega, dodatno ili komplementarno, navedeno shvaćanje besmisla vlastitoga djelovanja, govoreći o velikoj pogrešci i krivoj procjeni političkih htijenja Srba, onda njegova elitna smrt, zaletavanjem u polje ustaških mina, dobiva epohalne dimenzije. Simbolički, tako je na fikcijskome planu Fabrio dokrajčio jednu slavjanofilsku vezu ili tendenciju, što je u logici priče izvedeno sasvim dosljedno jer je zgražanje pa onda i gnušanje Vronskog nad postupcima te strane, uz koju je impulzivno pristao, narastalo od početka da bi ga do razumljive i tragične krize i razrješenja dovelo prilikom svjedočenja u razaranju Vukovara. (Mandić, 2007:253) Zaključno, smrt Vronskog predstavlja smrt Jugoslavije.

4.3. Alegoreza slavenskog panteona

Mnoštvo je protega majstorske proze Nedjeljka Fabrija i čitatelj neće lako prelaziti preko ikoje od njih. Ipak, možda bi bilo moguće uspostaviti hijerarhiju predodžbenih polja ovog vrsnog romana. U temelju je sudbina Vronskoga, koju prate vjerni pobočnik Petricki te uspomena na Anu, voljena daleka majka i slučajna, jednako razočarana, nova prijateljica Ukrajinka Sonja. Nad njima se nadvija problematika stvarnog svijeta, prava historijska zbilja, dakle strogo mimetička razina, koju predstavljaju borbe oko Vukovara, sva ona željezarija JNA, velikosrpstvo i historijski točno pobilježeni sudionici hrvatskog otpora. Još više, povorka zalutale lude djece koja su posljedica, ali ujedno i simbol poludjela svijeta. I na vrhu, stoji slavenski panteon zlih sila koje predvodi Crni vjetar i smrtonosna Morija. (Stamać, 2004:7, 8) Pisac je slavensku mitologiju ubacio kao alegoriju na ratne strahote i silovitu rušilačku armadu koja se oborila na Vukovar i Hrvatsku. (Šimundža, 2005:743) Ne čudi stoga što su to sve bogovi podzemnoga svijeta i rata: Morija (ili Morana), Car vjetrova[21], Svetovid, Crnoglav, Troglav, Simargl i Horz.

U drevno je doba Morana prikazivala djelovanje zime. Poznato je da morena ruši i srozava, zatirući i mrveći uz silan štropot i buku sve pred sobom. Ona je božica zime i smrti, a opasnija je od ale jer dok ona proždire ljetinu, mora vreba i mori i ljude i stoku. Pojam more postao je kasnije izrazito praznovjerje pa je narod vjerovao da se ona uvlači sivim mrtvilom zime te se u gluho doba noći zavlači pod domaći krov da tu izjeda slabiće, navlastito duhovno slabu djecu i momke. Prikazana je u liku zle žene koja juri na metli kao Ježibaba ili Baba Ruga, kako

[21] Fabrio ga opisuje kao starca bijele brade do pojasa koji je stariji i od šumora vremena. (U: N. Fabrio, *Smrt Vronskog*, str. 19.)

je još zovu. Morana je pandan grčkoj Persefoni. (Sučić, 2013:37, 38) Svetovid je slavensko božanstvo koje je imalo četiri glave, dvije sprijeda, dvije straga pri čemu je svaka gledala na svoju stranu pa je to simbol boga koji gleda na sve četiri strane svijeta. Svetovid je u ruci držao luk, a pored njega bila je tipična ratnička oprema - uzde, sedlo i mač.[22] On je nebeski gospodar koji ljudima nagovještava buduće događaje. (Sučić, 2013:18) Carstvo podzemnog svijeta pusto je, mrko i na samom ulazu tmurno i maglovito. U sredini su tog carstva limeni dvori, a predvorje im je sam čelik u sjaju bakra. Tu stanuje Crnobog ili Černobog. On je gospodar sveg rudnog blaga i bogatstva što zemlja krije u svojoj utrobi. Ali uza sve svoje zemaljsko blago on nije zadovoljan, već je mrk i ravnodušan, vječito ispunjen gnjevom i bjesnilom. Po ognju i izgaranju Crnobog je sličan Luciferu jer se u svom carstvu gotovo uvijek pojavljuje u obliku plamtećeg plamena s trobodnim žezlom u ruci. (Sučić, 2013:35, 36) On je, kao što mu samo ime kaže, crni bog Slavena, bog noći, kaosa i zla.[23] Troglav ili Triglav bilo je božanstvo s tri glave koje su predstavljale njegovu vladavinu nad tri svijeta, nebeskim, zemaljskim i podzemnim. Triglav je bio i ratničko božanstvo, a njegov je simbol bilo kopljeno privezano za stup.[24] Simargl je slavensko božanstvo ognja. On se često prikazuje kao ratnik sa sedam glava.[25] Horz je mjesec koji vlada vukodlacima, vampirima i demonima, Simarglov brat. On je i jutarnje sunce pa se tako smatra bogom ognja i svjetlosti koje se danju javlja kao sunce, a noću kao mjesec, a povezan je i etimološki i funkcijski s egipatskim bogom Horusom.[26]

Kako vidimo, svi navedeni bogovi predstavljaju ili podzemlje ili rat, stoga ne čudi što oni, kao u Homerovoj *Ilijadi*, sužive s likovima u romanu premda ne utječu na ishod borbe, već nemilosrdne kupe svoje žrtve, ponajviše Morija koja je i stalna suputnica Vronskoga. Bogovi se pojavljuju, najčešće, na kraju poglavlja koje završava srpskim zločinom nad hrvatskim stanovništvom. Bogovi često nagovještavaju što će se dogoditi s likovima, a kako su to bogovi smrti, znamo da ih ona u skoroj budućnosti očekuje pa tako imamo situaciju kada se Car vjetrova obrati Vronskome i nagovijesti mu i srpski zločin, ali i njegovu smrt:

- *Ne plaši se mene, Alekseju Kiriloviču. Ja sam Car vjetrova. Plaši se onoga što ćeš tek vidjeti – dobroćudno će starac. Grof je stajao kao ukopan. – Pratim te od dana kada se tvojoj Ani dogodila strašna nesreća – nastavi starac. – Ali sad me prvi put vidiš. Jer je došlo vrijeme. Nisam sam. Druge ćeš upoznati poslije. Onda kada bude posve kasno za tebe. Ali ih ni tada*

[22] http://www.starisloveni.com/Svetovid.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
[23] http://www.starisloveni.com/Crnobog.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
[24] http://www.starisloveni.com/Triglav.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
[25] http://www.starisloveni.com/Simargl.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
[26] http://www.starisloveni.com/Horz.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)

nećeš vidjeti. Grof je drhtao kao list. – Svojom voljom odabrao si put, ne zaboravi. A mi ćemo te na kraju tvoga puta ispratiti. Kriv nisam, pomoći ti više ne mogu. (Fabrio, 1994:39) Također, Morija govori kako je kapetan prve klase njezin: *A kad su u prostoriji ostali sami, majka Morija povuče za rukav Cara vjetrova pa mu kaza, pokazav rukom kroz otvoreni prozor na kapetana prve klase, koji je žurno odmicao kroz visoku ljetnu travu: - Ovoga mi, sine, ne diraj. Ovaj je moj.* (Fabrio, 1994:48) Atmosfera u kojoj se bogovi javljaju mračna je i maglovita, a Lauer navodi kako je magla provodni motiv jer u njoj bogovi skupljaju svoje žrtve:

Onaj među uhićenicima koji će posljednji biti kao kokoš priklan, uto, iznenada i posve slučajno, podigavši već pomalo otežali pogled sa još suha noža, primijeti kako je vani zanoćalo i kako se, kroz jedan od otvorenih prozora na bivšoj pekari, uvlači u prostoriju kudjeljast pramen sive magle. Pratio je taj koji će sada kao posljedni od uhićenika biti zaklan, pratio valjda posljednjim kretom glave kako pramen, oprezno, gotovo lukavo, ulazi u mučilište, ližući izrešetane i okrvavljene krušne daske s pridodatim konopčanim omčama, i porazbacane postole onih što su ubijeni prije njih... (...) Pratio je zaklanik kako pramen puže dalje, sve tanji i sve bjelji, „kamo će, kamo smjera?" pitao se već u samrtnom hropcu, dok ne zapazi, očima buljavim od svrdlovita bola, kako se pramen već bio svio oko lica radosnih koljača... i kako se obavija oko glave onoga koji sada kolje. (Fabrio, 1994:66, 67) U takvim raspoloženjima noć i magla otpočetka su Vronskom pratilje. Zamagljujući istinu i skrivajući naturalističke prizore užasa, pojačavaju i zgušnjavaju atmosferu beznađa i propasti. Opkoljenom i zatočenom pramenjem sive, neprozirne magle, u noći bez tračka svjetla, javljaju se Vronskom ritmički uporno zloguki vjesnici zala, nesreće i umiranja – Crnoglav i Troglav, Car vjetrova, Simargl i Horz, predvođeni sveprisutnom Morijom. Skrivene maglom i crnom noći nitko ih ne vidi, ali oni su tu, neizbježni, stvarni pobjednici u ovom i svim ratovima nerazumna čovječanstva. Na taj je način u romanu je mitologija smrti suprotstavljena mitomaniji srpstva i svim jednoumnim ideologijama. (Čorkalo Jemrić, 2011:56) Roman je i u ovome smislu završena cjelina jer su bogovi izvršili svoj naum hitajući za Vronskim i odvevši ga u svoj podzemni svijet (*A da se okrenuo bio bi vidio kako ga, u polaganoj posmrtnoj povorci, kroz naleglu maglu, strahotni u svojoj snazi, prate mati i sin, Morija i Car vjetrova, držeći se za ruke, a za njima Svetovid, namoćniji, i Crnoglav, bog pobjede, i Troglav, gdje bezbrižno pjeva povezanoga lica na trima svojim glavama kako bi ostao slijep na ljudske grijehe te mu trooči ni sad ne vidješe čak ni oni najstrašniji, Simargl i Horz, na začelju povorke.*) (Fabrio, 1994:138) i pustivši da se nova nada rodi kao ljekovito mlado sunce, otkupiteljsko i pravično.

4.4. Simbolika homerskog motiva u romanu

Homerski motiv naglašen je i ponavlja se u Fabrijevu romanu s ciljem da podcrta razliku između nekidašnjih junačkih ratova i bezumnosti suvremenih ratova. Osim višekratnog aludiranja na slavni zaziv muze u *Ilijadi* (*O Muzo argejska, kako si lagan u Homera imala posao!*) (Fabrio, 1994:88), najpoetičnije se i značenjski duboko taj motiv realizira u piščevu obraćanju čitatelju koji ne sluti da je već s nezamijećenim padom prvoga lista sa stabla, nagoviještena zima. Ta slavna dijalektička, i tko zna koliko puta literarizirana homerska misao o zametku koji sadrži cjelinu, i početku koji upućuje na konačnost stvari, smještena je na početak romana i sugerira kako Fabrio precizno plete svoju romanesknu sagu. (Čorkalo Jemrić, 2011:57.) Simboliku homerskog motiva predstavljaju i samoubojstva Vronskoga i kapetana prve klase, a podudarnost je očita: obojica smrću dolaze do otkupljenja usmjeravajući posljednje poglede u nebo. U kapetana se ono vezuje još uvijek za zemaljski „crveni tepih“ sa stadiona, a u Vronskoga za Anino lice. Obojica su homerski podložni volji bogova jer ih grabi Morija. (Flaker, 2007:260) Međutim, postmoderna je Fabriju omogućila da se poigra pa je tako on ubacio u roman starca koji čita Homerovu *Ilijadu*. Starcu je knjiga ispala pa su je vojnici šutali obijesno. Šutanje i gaženje Homerove *Ilijade* upravo simbolizira dehumanizaciju koju rat uvjetuje jer u njemu se zaboravlja na štovanje kulture čime se ruše osnovne karakteristike koje čine jedno cilivlizirano društvo.

4.5. Alegorija ostalih likova (kapetan prve klase i Petricki)

Kapetan prve klase, uz Vronskoga, jedini uviđa kako su Srbi agresori, a svaki je pokušaj da urazumi svoje kolege propao: - *Nije istina, druže pukovniče! Mi smo agresor, mi smo napali Teritorijalnu obranu Slovenije, mi sad ratujemo sa Zborom narodne garde i s MUP – om Hrvatske, mi ćemo sutra krenuti u Bosnu, u Hercegovinu... – govorio je kapetan prve klase i svojim mišljenjem povukao sa sobom dio ljudstva.* (Fabrio, 1994:53) Kao i Vronskoga i njega kupi Morija, a njegova je smrt alegorija prve nade koja se rodila tijekom Domovinskoga rata, alegorija one nade koja je trebala donijeti mir Hrvatima: *jer na samom kraju sanjana filma koji ga posvema općini ugleda pred sobom beskrajno nebesko stubište s rasprostrtim vabećim crvenim tepihom te krene njime uzgor, uz eksploziju, strahovitu.* (Fabrio, 1994:93) Možemo se i zapitati zašto je kapetan prve klase neimenovan. Izostanak nominalizacije kapetana izjednačuje i poistovjećuje i spaja sa svim istomišljenicima koji su shvatili da se bore za krivu stvar, ali koji nisu svojim razumom mogli urazumiti već odavno iracionalna bića. Kapetan prve klase jesu svi

ljudi koji su poginuli za ideologiju koja se sastojala od lažnih premisa i koja nikada nije ni mogla postojati.

Nadalje, koja je uloga vjernoga Petrickog? Sporedni lik Tostojeve epopeje u Fabrija biva jedan od aktera koji zajedno s Vronskim obilazi ratom opustošene hrvatske prostore. Iskustvo Vukovara biva ona točka na kojoj se raspada njihov pravoslavni san, a oni sami doživljavaju pročišćenje i oslobođenje. (Bošković, 1997:81) Petricki je alter ego Vronskoga, njegova snaga koja ga je držala na životu sve dok Vronski u potpunosti nije shvatio kako je živjeti uzaludno pa stoga ne začuđuje ni činjenica da je kob Vronskoga ujedno i kob Petrickoga jer ni jedan ni drugi više nisu imali nikakve mogućnosti da se vrate u Rusiju. Srpski je rat ušao u pore njihova bića obilježivši ih trajno i ne ostavivši nikakve mogućnosti za nastavak uzaludna življenja. Kao što je već prethodno bilo spomenuto, to što pismo koje je Petricki trebao uručiti, nikada nije došlo na svoje odredište, simbolizira nepoučivost čovjeka poviješću jer se iznova ponavljaju iste stvari. Smrt Petrickog ukazuje kako povijest nije *magistra vitae*.

5. Zaključak

Smrt Vronskog nov je doprinos našoj književnoj povijesti. Izrastajući na koncepcijama novopovijesnog romana, novog historizma i postmoderne, roman je na jezgrovit način prikaz jedne tragedije koju je donijelo ludilo povijesti. Vronski je svaki onaj mali čovjek koji je ostao pogođen i trajno ranjen jednom mahijom rata koju je alegorijski označio cjelokupni slavenski panteon bogova podzemlja i rata koji kose sve pred sobom, obavijaju svijet u maglu i koji su stvarni pobjednici rata. Služeći se mogućnostima moderne alegorije, Fabrio je suptilno sugerirao na opasnost jedne, ali zapravo svih ideologija koje su kao ideja utopija, a kao stvarnost destrukcija koja vodi antiutopiji. Smrt Vronskoga smrt je jedne takve ideološke konstrukcije koja je zanemarila individualnost i koja je htjela stvoriti univerzalnost. Međutim, jedno je teorija, a drugo je praksa, što nam je i poručio Fabrio pažljivo kreirajući *Smrt Vronskoga.* Nije bezrazložno Ante Stamać rekao „A kako je moguće da je u tako kratku romanu toliko sadržaja?“. I uistinu, na trenutak moramo stati, zapitati se i razmisliti o onoj dobroj staroj alegorijskoj premisi „što je pisac htio reći“. *Smrt Vronskog* svjedok je jednog bolnog vremena hrvatske povijesti koje je potkrijepilo Fabrijevu tezu da je povijest ništa doli jalovost, ludilo i smrt. Ona na egzistencijalnoj razini pogađa i jednu i drugu stranu dovodeći pojedinca do očaja i osjećaja krivnje, do nemoći, ludila i bunila. Ali, to je i roman koji rađa novu nadu i koji pokušava osvijestiti nas, male čitatelje i male šahovske figure kojom upravlja povijesno ludilo, da smo svi mi, u svojoj srži, ipak humana bića, civilizirana bića koja mogu postići harmoniju s okolinom, ako dopustimo da se raširi eksplozija ljekovitog mladog sunca koje nam je Vronski svojom smrću poklonio. Stoga je *Smrt Vronskog* pravi književnoumjetnički spoj fikcije i fakcije. Povijesna razina romana najzastupljenija je u prva četiri poglavlja koja prate kronološki red razvoja događaja, uz umetnute reminiscencije na početke razvijanja velikosrpske ideje. Međutim, kako rat postaje sve nehumaniji i kako sve više žrtava odnosi, povijesno – faktička potka više ne uspjeva objetkivno prenositi stvarnost. I tu je Fabrio posegnuo za alegorijom i njezinim mogućnostima. Uveo je likove koji proživljavaju egzistencijalističke, moralne i religiozne krize i kroz koje progovora zadnji krik civiliziranoga svijeta boreći se s mahnitom poviješću. A pobjedu u ovom ratu, ali i svim ostalima, dao je bogovima rata, smrti i podzemlja želeći poslati time poruku da u ratu pobjednika nema. Svi smo i gubitnici i pobjednici. Gubimo kada zaboravimo na čovječnost, a pobjeđujemo kada shvatimo da smo svi mi ipak ljudska bića na prvome mjestu. Ne obiluje, stoga, bezrazložno Fabrijev roman alegorijama koje vjeruju u ljudski rod.

6. Literatura

Izvor: Fabrio, Nedjeljko. 1994. *Smrt Vronskog*. Zagreb. Mladost.

Literatura:

- Bačić - Karković, Danijela. 2005. *Drugo čitanje*. Rijeka. Izdavački centar.
- Bošković, Ivan J. 1997. *Prozna vremena*. Zagreb. Hrvatska sveučilišna naklada.
- Bošnjak, Branimir. 2007. Žanrovske prakse hrvatske proze. Zagreb. Altagama.
- Čorkalo Jemrić, Katica. Fabrijev roman „Smrt Vronskog". *Hrvatska književnost u Domovinskom ratu*. 2011., str. 51 – 63
- Dedaković – Jastreb, Mile. 1997. *Bitka za Vukovar*. Vinkovci. Europa Mil d. o. o.
- Fabrio, Nedjeljko. 1997. *Koncert za pero i život*. Zagreb. Matica Hrvatska.
- Flaker, Aleksandar, 2007. „O legitimnosti Fabrijeva postupka". *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*. Zagreb. Dora Krupićeva.
- Kusić, Ante. „Dva aspekta suvremenog egzistencijalizma". *Crkva u svijetu*. Vol. 11. No. 2. Lipanj 1976., str. 123 – 131
- Lauer, Reinhard. 2007. „*Ana Karenjina* i Vukovar u romanu Nedjeljka Fabrija". *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*. Zagreb. Dora Krupićeva.
- Mandić, Igor. 2007. „Prvorazredna domislica". *Književna kritika o Nedjeljku Fabriju*. Zagreb. Dora Krupićeva.
- Marijan, Davor. 2004. *Bitka za Vukovar*. Zagreb – Slavonski Brod. Hrvatski institut za povijest.
- Matanović, Julijana. 2003. *Krsto i Lucijan*. Zagreb. Naklada Ljevak.
- Milanja, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.-1990.* Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Sveučilišta u Zagrebu.

- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb. Školska knjiga.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb. Naklada Ljevak.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća*. Zagreb. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Sveučilišta u Zagrebu.
- Sablić Tomić, Helena. „Smrt Vronskoga". *Književna republika*. 6 (2008), 5-7, str. 51 – 63
- Stamać, Ante. 2004. „Gdje je to, i kako, umro Vronski?". *Smrt Vronskog*. Varaždin. Katarina Zrinski d. o. o.
- Sučić, Nikola. 2013. *Hrvatska narodna mitologija*. Zagreb. Edicije Božičević.
- Šimundža, Drago. 2005. *Bog u djelima hrvatskih pisaca.* Svezak II. Zagreb. Matica Hrvatska
- Visković, Velimir. 1988. *Pozicija kritičara.* Zagreb. Znanje.
- Žmegač, Viktor. 1994. *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb. Hrvatsko filozofsko društvo.
- Žmegač, Viktor. 2004. *Povijesna poetika romana*. Zagreb. Matica Hrvatska.

Mrežne stranice:

- http://www.lovas.hr/stradanje-u-domovinskom-ratu (zadnji put posjećeno 20. svibnja 2015.)
- http://www.symbolism.org/writing/books/sp/6/home.html (zadnji put posjećeno 27. svibnja 2015.)
- http://www.starisloveni.com/Svetovid.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
- http://www.starisloveni.com/Crnobog.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
- http://www.starisloveni.com/Triglav.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
- http://www.starisloveni.com/Simargl.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)
- http://www.starisloveni.com/Horz.html (zadnji put posjećeno 28. svibnja 2015.)

- http://mysticalnumbers.com/number-6 (zadnji put posjećeno 30. svibnja 2015.)
- http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1086220/number-symbolism/248164/7 (zadnji put posjećeno 30. svibnja 2015.)