Intertekstualnost i intermedijalnost u romanu Triemeron Nedjeljka Fabrija

Jeremić, Vanja

Undergraduate thesis / Završni rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Department of Cultural studies / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:156:587444

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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



Repository / Repozitorij:

Repository of the diploma theses of the Department of Cultural Studies, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
U OSIJEKU
ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

ZAVRŠNI RAD

Osijek, 15. 09. 2016. Vanja Jeremić

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
U OSIJEKU
ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

ZAVRŠNI RAD

TEMA: Intertekstualnost i intermedijalnost u romanu *Triemeron* Nedjeljka Fabrija

PRISTUPNIK: Vanja Jeremić

Osijek, 15.09.2016. Ime i prezime

_____

(potpis)

ODJEL ZA KULTUROLOGIJU	
ZAVRŠNI RAD	
Znanstveno područje: Humanističke znanosti **Znanstveno polje: Filologija** **Znanstvena grana: Poredbena književnost**	**Izrađeno:**
	Primljeno:
	MENTOR: **KOMENTOR:**
	Mj:
	Broj priloga:
	PRISTUPNIK:

Mentor:

(potpis)

Predsjednik Odbora

za završne i diplomske ispite:

(potpis)

Sadržaj

Sažetak i

Abstract ii

1. Uvod 1

2. O autoru *Triemerona* 2

3. O Jadranskoj (duo)trilogiji, *Smrti Vronskog* i *Triemeronu* 3

4. Intertekstualnost i intermedijalnost u *Triemeronu* 8

4.1 Intertekstualnost i intertekstualnost u *Triemeronu* 8

4.2 Intermedijalnost i intermedijalnost u *Triemeronu* 13

5. Zaključak 20

6. Literatura 21

Sažetak

Intertekstualnost i intermedijalnost u romanu Triemeron *Nedjeljka Fabrija* bavit će se prepoznavanjem i analiziranjem intertekstualnih i intermedijalnih postupaka na primjeru romana *Triemeron* Nedjeljka Fabrija objavljenoga 2002. godine. Fabrio je romanopisac koji u svim svojim novopovijesnim romanima poetički i tehnički dosljedno prati paradigmu postmodernoga romana. Temeljnu ideju o tekstualiziranosti povijesti koju u svojim romanima zastupa, pokazuje i dokazuje upravo citiranjem i preradom brojnih intertekstova. Oni su, prema književnim povjesničarima i teoretičarima, u romane uvedeni „tehnikom montaže i kolaža te su i grafički odijeljeni (horizontalnim crticama) od fikcionalnih dijelova“. Roman *Triemeron* jest višeslojno prozno djelo koje se može, ali i treba čitati, analizirati i interpretirati na različitim razinama. Osnovna se ideja romana – nemogućnost bijega od ponavljanja povijesti i sudbine pojedinca, i na mikro i na makro razini – stalno produbljuje i dopunjuje pitanjima: domoljublje kao ideologija, ljudske sudbine u suodnosu života i politike, povijest obitelji, odnos umjetnosti i politike/ideologije… Intertekstualnost u romanu *Triemeron* očituje se ponajprije u činjenici da autor izvore i intertekstove ne nastoji utopiti u vlastitom tekstu, već upravo suprotno – naglašava ih, čak i grafostilističkim rješenjima. Tako vidimo da Fabrio uspostavlja intertekstualne i intermedijalne odnose između književnoga teksta i drugih umjetnosti – likovne, glazbene, filmske. Takvi su odnosi u romanu uspostavljeni i spram motiva iz popularne kulture, a što je u ovome radu pokazano primjerima.

Ključne riječi: intermedijalnost, intertekstualnost, Nedjeljko Fabrio, Triemeron

Abstract

Intertextuality and intermediality in Nedjeljko Fabrio's novel Triemeron will deal with identifying and analyzing the intertextual and intermedial procedures in the case of the novel *Triemeron* written by Nedjeljko Fabrio and published in 2002. Nedjeljko Fabrio is novelist who in all his novels, poetically and technically follows the paradigm of post-modern novel. The fundamental idea of textualized history that is represented in his novels, is shown and proved just with quoting and processing of numerous intertext. In novels they are introduced with technique of collage and montage, and are graphically separated (horizontal line) of the fictional parts. Novel *Triemeron* is layered prose work that can be, and should be read, analyzed and interpreted at different levels. The basic idea of the novel - the inability to escape from the repetition of history and destiny allocations, and on the micro and macro level - constantly deepens and complements issues: patriotism as an ideology of human destiny in the correlation of life and politics, family history, the relationship between art and politics / ideology... Intertextuality in the novel *Triemeron* is reflected primarily in the fact that the author of sources and intertext does not seek to assimilate into the text, but the opposite - stresses them, even with graphical and stylistically solutions. Thus we see that Fabrio establishes intertextual and intermedia relations between literary texts and other art - art, music, film. Such relationships are established in the novel and towards motifs from popular culture, and what is in this paper exemplified.

Key words: intermediate, intertextuality, Nedjeljko Fabrio, Triemeron

1. Uvod

U završnom radu pod naslovom *Intertekstualnost i intermedijalnost u romanu* Triemeron *Nedjeljka Fabrija* bavit ćemo se prepoznavanjem i analiziranjem intertekstualnih i intermedijalnih postupaka na primjeru romana *Triemeron*[1] Nedjeljka Fabrija objavljenoga 2002. godine.

Nedjeljko je Fabrio romanopisac koji u svim svojim novopovijesnim romanima poetički i tehnički dosljedno prati paradigmu postmodernoga romana. Temeljnu ideju o tekstualiziranosti povijesti koju u svojim romanima zastupa, pokazuje i dokazuje upravo citiranjem i preradom brojnih intertekstova. Fabrio u svojim književnim djelima također veoma često na različitim razinama teksta koristi i druge umjetnosti, ponajviše glazbu i likovnu umjetnost, ali i motive iz popularne kulture. Prepoznavanjem i analizom intertekstualnosti i intermedijalnosti u književnome tekstu, dvosmjernim relacijama između umjetnosti i književnosti te književnosti i drugih medija, bavit ćemo se u ovome radu na primjeru zadnjega Fabrijeva romana – *Triemeron*. U uvodnim poglavljima donosimo cilj rada i osnovne informacije o poetici romanopisanja Nedjeljka Fabrija, ali i bibliografske podatke. U trećem poglavlju bavimo se romanima N. Fabrija, napose *Jadranskom(duo)trilogijom* te romanom *Smrt Vronskog.* Četvrto je poglavlje temeljno poglavlje rada u kojemu na primjerima književnoga djela pokazujemo intertekstualne i intermedijalne veze između umjetnosti i riječi te drugih oblika umjetnosti – likovne, glazbene i filmske. U posljednja dva poglavlja rada sažimamo i sintetiziramo rezultate analize i interpretacije književnog teksta te donosimo popis literature.

[1] Roman *Triemeron. Roman einer kroatischen Passion* Nedjeljka Fabrija objavio je Nakladni zavod Matice hrvatske u Zagrebu 2002. godine.

2. O autoru [2]

Kada govorimo o književnoj djelatnosti Nedjeljka Fabrija ona je veoma raznolika, a kada piše romane, onda su to romani o povijesti. Svojim prvim romanom *Vježbanje života (Kronisterija)* iz 1985. godine započinje prvi dio tzv. *Jadranske duologije.* Roman kroz dugo vremensko razdoblje, tehnikama intertekstualnosti i intermedijalnosti, prati povijest i pojedinačne sudbine članova talijanske i hrvatske obitelji. Istim postupkom i korištenjem dnevnih novina i privatnih ostavština napisan je i 1989. godine roman *Berenikina kosa (Familienfuge).* Treći dio *Jadranske duologije* čini roman *Triemeron (Roman einer kroatischen Passion)* koji time čini *Jadransku trilogiju.*

[2] Bibliografske podatke donosimo prema: http://www.hrvatskodrustvopisaca.hr/hr/clan/nedjeljko-fabrio-53 (8. 9. 2016.) i „Bilješci o autoru" iz knjige N. Fabrio, *Triemeron*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 2002., str. 361-362.

Pripovjedač, dramatičar, esejist, glazbeni kritičar i prevoditelj – rođen je 1937. u Splitu. Studij hrvatskoga jezika i talijanistike završio je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dugogodišnji je profesor na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, redovni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, dopredsjednik Matice hrvatske u Zagrebu, predsjednik Društva hrvatskih književnika u tri mandata, član je Društva hrvatskih književnih prevoditelja, kazališnih kritičara i teatrologa.

Okušao se u mnogim književnim žanrovima: pisao je drame, pripovijetke, eseje, romane, a posebno su zanimljive njegove glazbene kritike. Preveo je s talijanskoga niz iznimno važnih djela (C. Goldonija, L. Pirandella, L. Fiorentina, A. Moravije, P. Chiare, S. Slatapera…).

Objavio je novelističke zbirke: Partite za prozu (1966.), Labilni položaj (1969.), Lavlja usta (1978.), Izabrane pripovijetke, (1990.); drame: Reformatori (1967.), Admiral Kristof Kolumbo (1968.), Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara? (1969.), Meštar (1970.), Kralj je pospan (1971.), Magnificat (1978.); romane: Vježbanje života (1985.), Berenikina kosa (1989.), Smrt Vronskog (1994.), Triemeron (2002.), tri su mu romana dramatizirana i izvedena na scenama HNK u Rijeci i u Zagrebu; knjige kazališnih i književnih eseja: Odora Talije (1963.), Štavljenje štiva (1977.), Kazališta rije (1987.), Koncert za pero i život (1997.), Ruža vjetrova (2003.); knjiga glazbene kritike: Maestro i njegov šegrt (1997.), Orfejeva djeca: 65 eseja o 65 opernih naslova (2008.). Za svoj je književni rad više puta nagrađivan: za roman Vježbanje života Nagradom Željezare Sisak i Nagradom „Vladimir Nazor" 1985. godine, a za roman Berenikina kosa Nagradom Fonda Miroslav Krleža i Nagradom Ksaver Šandor Gjalski 1989. godine. Dobitnik je i međunarodne nagrade Bethlen Gábor Alapítvány (Budimpešta) za 1993. godinu – „jer je svojim radom i životnim djelom pridonio dobrosusjedskim odnosima i poboljšanju zajedničkoga života naroda srednjoistočne Europe" (Fabrio, 2002: 362). Također je dobitnik i Herderove nagrade (Hamburg) za 2002. godinu koja se „posvećuje njegovanju i promicanju kulturalnih odnosa istočnih i jugoistočnih naroda i dodjeljuje osobama koje služe kao primjer očuvanja i širenja europske kulturne baštine u znaku miroljubivoga razumijevanja među narodima" (isto).

Izabrana djela u 8 knjiga objavljena su mu u izdavačkoj kući Profil international iz Zagreba 2007. godine, a Branimir Donat iste godine priprema i objavljuje Književnu kritiku o Nedjeljku Fabriju (Dora Krupićeva, Zagreb, 2007.).

3. O Jadranskoj (duo)trilogiji, *Smrti Vronskog* i *Triemeronu*

Objavljivanjem romana *Triemeron* Nedjeljko je Fabrio svoju *Jadransku duologiju*, a koju su činili romani *Vježbanje života* iz 1985. godine i *Berenikina kosa* iz 1989., učinio *Jadranskom trilogijom*. U Nemecovoj *Povijesti hrvatskoga romana od 1945. do 2000.* čitamo kako Fabrijevi romani (oni iz *Jadranske duologije*, op. V. J.) potvrđuju tekstualiziranost povijesti upravo citiranjem i preradom brojnih intertekstova: „Intertekstovi su različitih vrsta, od faktocitata, kakvi su npr. članci iz raznih novina, pisma, stenogrami, leksikografske natuknice, izvješća, parole, govori, radijske vijesti, kuharski recepti i sl. Tu su i književni i paraknjiževni citati (molitve, zaklinjanja, pučki rituali, odlomci iz psalama, Danteovi stihovi, varirani Nazorovi stihovi, vinske pjesme) , sve do metafikcionalnih komentara i autocitata kada se jednaki isječci diskursa pojavljuju na različitim tekstualnim pozicijama kao svojevrsni provodni motivi. Intertekstovi su u roman uvedeni tehnikom montaže i kolaža i grafički su markirani, tj. horizontalnim crticama 'odijeljeni' od fikcionalnih dijelova“. (Nemec 2003: 286) Fabrio je i romanom *Triemeron* literarno nastavio tragom vlastitoga „paradigmatskog uzorka nove hrvatske povijesne fikcije (…) u praksi demonstrira(o) shvaćanje prema kojemu se prošlost može razumjeti samo iz vlastitih tekstova i diskurzivnih tragova, bili oni književni ili povijesni“ (Nemec, 2003: 285-286) te ga tako učinio mogućim predloškom radu koji će se baviti upravo prepoznavanjem intertekstualnosti i intermedijalnosti u književnome tekstu, dvosmjernim relacijama između umjetnosti i književnosti te književnosti i drugih medija.

Drugim riječima, Nedjeljko Fabrio u svojim književnim djelima veoma često na različitim razinama teksta koristi i druge umjetnosti, glazbu i likovnu umjetnost, pa tako u njegovim romanima *Vježbanje života, Berenikina kosa*[3] i *Triemeron* pronalazimo i likove-umjetnike iz

[3] Roman *Berenikina kosa* u podnaslovu nosi označicu *Familienfuge*, a kojom autor, s jedne strane ukazuje na žanrovsku pripadnost tradicionalnom obiteljsko-genealoškom romanu, a s druge na „bliskost s fugom, polifonom glazbenom formom što će poslužiti kao strukturni predložak i uzor za određena rješenja i na širem kompozicijskom planu, i za postupke u samoj narativnoj fakturi. Roman je, naime, dosljedno komponiran kontrapunktalno (…) Pridodamo li tomu i glazbenu simboliku te snažnu ritmiziranost izraza, zbilja se s pravom može govoriti o 'glazbenom fonu romana' (…) *Berenikina kosa* je uzoran intermedijalni roman i od Begovićeva Kvarteta nije nam poznat primjer proznog djela koje se u naraciji tako vješto koristi glazbenom tehnikom i melodijskim efektima.“ (Nemec 2003: 288-289)
Intertekstualni dijalog, ovoga puta s klasikom ruske književnosti, Tolstojevim romanom *Ana Karenjina*, Fabrio vodi i u svome romanu *Smrt Vronskog* iz 1994. godine. Zaključujemo dakle kako je Fabrijeva poetika romanopisanja iznjedrila punokrvne postmodernističke priče u kojima jednu od važnih uloga igraju upravo intertekstualni i intermedijalni postupci, a kojima je u mogućnosti unutar tijela teksta pokazati svoje shvaćanje povijesti kao one koja se ponavlja – u različitim generacijama iste obitelji na manje-više istom geografskom području.

onih umjetnosti koje nisu nužno umjetnost riječi – primjerice glazbenika Lucijana[4] i akademskog slikara Alfreda.

Alfred, lik u romanu *Triemeron* kojeg muči problem praznog slikarskog platna, prema Dijani Mikšić, odbija slikati u „velikim vremenima“ (Hrvatska devedesetih godina dvadesetog stoljeća) kada se od njega kao umjetnika očekuje stvaranje obrane, opravdanja nacionalnog mita. Njegova umjetnička kriza ima povijesne i nacionalne korijene, u svojim larpurlartističkim namjerama stvaranja čistog djela, djela samog po sebi, on bježi od nacionalne povijesti (Mikšić 2012)

U romanu o četiri obitelji Grimanijevih slikar Alfred je izvanobiteljski lik , nema prezimena, njegovo podrijetlo je nepoznato, a susrećemo ga na samom početku romana njegovom posjetom izložbi o historicizmu u Hrvatskoj. Tada se prisjeća kako se pretvorio u „slikarskog invalida“ jer odbija slikati po narudžbi, slikati kolektivnu sreću:

„Jer su mi čak dva puta ponudili da slikam kolektivnu sreću. Prvi put u Titovoj Jugoslaviji, a sada ognjištari u Tuđmanovoj Hrvatskoj. A ja sam oba puta to odbio. Od straha od savjesti.“ (Fabrio 2002: 71).

Nadalje, Mikšić iznosi kako Alfred bježi od povijesti, smatra kako to čine svi kojima je stalo do obraza, u potpunosti otuđen od ljudi nada se pronaći inspiraciju za slikanjem (Mikšić 2012). U vlaku za Opatiju propituje odnos umjetnosti i povijesti pomoću priče o Šeherezadi jer njene priče predstavljaju pobjedu umjetnosti nad smrću:

„Šeherezada, kojoj car Šahrijar prijeti da će je ubiti ne bude li mu znala pričati, a njoj to uspijeva tisuću i nešto puta zaredom, oličenje je pobjede umjetnosti priče nad smrću, pobjede života nad smrću. A kako je dotični car ujedno i utjelovljenje povijesti same, Šeherezadina pobjeda nad njim pobjeda je umjetnosti nad poviješću koja od nas uvijek traži glavu.“ (Fabrio 2002: 23)

Iz toga, Mikšić tvrdi, kako Fabrio vidi umjetnost kao jedino utočište od povijesti, a Alfredova priviđanja bitan su element razrješavanja pitanja odnosa umjetnika i povijesti. Fabrio koristi motiv priviđenja četiri jahača apokalipse u prvom susretu s likom, zatim u vlaku za Opatiju, te u hotelu Admiral gdje boravi tri dana, od petka do nedjelje – triemeron (Mikšić 2012). Tijekom romana ponavlja se opis Alfredovih priviđanja: jato ždralova koje guta daljina, apokaliptični topot konja, stihovi mađarskog pjesnika Adyja s motivima konjanika i krvoprolića, prizori iz Krbavske bitke.

[4] Lik u romanu Nedjeljka Fabrija *Vježbanje života*

Na kraju romana, Alfred i njegova ljubavnica Tonija Grimani, koja također nastoji pobjeći od povijesti, ali obiteljske, nestaju zajedno:

„pred njim se stvorilo ono veliko platno, slikarsko, u koje je uletio i koje ga je progutalo, Tonija je još čula kako se zapliće o slomljene mačeve i o drške od kopalja, i još vidjela kako mu se zastave omataju oko glave i osljepljuju ga, i kako ga napadaju imperatorski orlovi, i kako sa stijenja već slijeću strvinari na mrtvace i na leševe konja, i na njega samoga, slijeću po mrtvo meso i po izmet povijesti, i kako ih je već puna soba...“ (Fabrio 2002: 358).

U svojoj književnoj kritici o *Triemeronu* Milovan Tatarin ističe kako se u romanu vidi viđenje povijesti blisko Schopenhaueru, pesimistično tumačenje povijesnih procesa, nedostatak učenja i napretka, zapravo za Fabrija povijest je uvijek „jalovost, ludost, smrt“. Postmoderna zapravo u potpunosti odbacuje ideju „velikih priča“ (Lyotard 2005), a time i velike junake te bilo kakvu mogućnost napretka. Motivima isprepletenosti, prolaznosti, nemogućnosti povratka i ispravljanja počinjenih pogrešaka, nemogućnosti individualnoga otpora povijesti koja skida glave svojim protagonistima, Nedjeljko Fabrio čitateljima ukazuje kako povijest nije ništa drugo nego stihijsko i neumoljivo kretanje vremena u kojemu pojedinac trpi u ime ideologije.

Fabrijeva hrvatska pasija obuhvaća nekoliko generacija, šireći se kroz cijelo stoljeće, prateći više potomaka od kraja 19. pa do kraja 20. stoljeća, do naše suvremenosti i Domovinskoga rata. Grimanijevi, čije obiteljsko stablo autor donosi na početku romana, simbol su jednoga prostora i vremena te svih promjena koje su ih pratile.

Fabrio je razigran pripovjedač, piše Tatarin, njegova naracija je asocijativna, prepuna digresija i epizoda, rečenice se premeću bez strogih interpuncijskih znakova, sugerirajući nam struju svijesti i misli junaka koji se sjećaju vlastite prošlosti i nevolja članova kojih više nema kao i onih koji su prisutni. Ipak nije riječ o nedisciplinirano naraciji, naprotiv, s punom koncentracijom Fabrio vodi više fabularnih linija kojima gradi složenu priču pa se čitatelj bez dovoljno strpljenja lako može izgubiti u brojnim detaljima i strukturi. Stalnim vremenskim skokovima u prošlost i budućnost u romanu pronalazimo dvije fabularne linije: prva prati Toniju Grimani i njezinu vezu sa slikarom Alfredom, dok je druga vezana uz Ecija, Tonijina supruga, koji živi u Švedskoj gdje spletom okolnosti završava njihov sin Andrej, sudionik Domovinskoga rata iz kojega je kao „vrijednost“ ponio traumu i *vijetnamski sindrom*. Preko Ecija se u pripovjednu strukturu donosi sudbina njegova pradjeda i prabake Menega i Ezije Grimani. Vremenski i prostorno izlomljenom pričom, od Opatije do Zagreba, od Stockholma

do Splita, od 19. stoljeća do nama bliskoga vremena, Nedjeljko Fabrio gradi epsku strukturu čija složenost prati složenost zbivanja u obitelji Grimani, ali i bogat unutarnji, intelektualni i osjećajni život glavnih junaka. Ova priča o jednoj obiteljskoj sudbini istodobno je priča o povijesnoj histeriji, o nizu događaja koji od čovjeka traže opredjeljenje, kroz povijest Grimanijevih Fabrio govori o povijesti i politici na hrvatskim prostorima. Mijenjanje ideologija određivalo je sudbinu Grimanijevih i guralo ih u propast, a posljednji potomak obitelji, Andrej, počinit će samoubojstvo u stockholmskoj klinici. (Tatarin 2005)

Triemeron, prema Tatarinu, pripada korpusu novopovijesnih romana koji se označavaju i kao historiografska metafikcija. U strukturu romana Fabrio upleće izravne komentare kojima skreće pažnju na sebe kao pripovjedača, razgovara s čitateljem, upozorava ga i izravno mu se obraća komentarima kojima želi upozoriti na procese fikcionaliziranja historiografske građe, ali i na izrazito dominantnu ulogu pisca. Osim toga, autor se koristi i postupkom dokumentarizma, upisujući u svoj roman citate iz tekstova raznih žanrova, znanstvenih i fikcionalnih. Navodi iz novina, proglasa, književnih djela, fusnote u kojima se pojašnjavaju pojmovi i imena, sve to je metoda postmoderne književnosti koja miješa *stvarno* i *izmišljeno*, poigrava se dokumentom, brišući tradicionalne granice između historiografije i književnosti.

Triemeron je, dakle, također priča o povijesti, a Nedjeljko Fabrio sasvim izravno tematizira smisao *Triemerona* i kaže:

„Ne očekuj od mene, moj čitatelju, da ti na ovom mjestu, ali ni ikad tijekom priče, možebiti dižem u visinu skele od historijske građe, da te dakle podučavam iz predmeta koji već djeca u počecima školovanja zovu tako bezazlenim imenom «povijest»; jer i tu povijest i tu historiju, dakle znanost o povijesti, naći ćeš u drugim knjigama, ne u ovoj. Tamo ćeš čitati o onima koji su, uz svesrdnu našu pomoć zidali povijest, podizali je na sirotim našim životima monumentalnu i bešćutnu, rabeći nas u toj stvari kao šljunak, kao pijesak, kao dobrovoljni bezimeni gradbeni materijal. Potraži gole činjenice, prijatelju, na drugom mjestu i neka te ne zbuni da ćeš tamo o istoj stvari jednom naći ovakvo, a drugi put onakvo tumačenje. Različitost čitanja događenoga posljedak je istine da smo svi, potkupljeni ludim obećanjima, u prevelikom svom činiteljskom zanosu i htijenju poželjeli sjediti za stolom Povijesti i tamo gozbariti bivajući nesvjesni, u prevelikom našem neznanju iz koga će se roditi naša nesreća, da smo zapravo nazočni posljednjoj večeri i da nas nakon nje, jednoga po jednoga, očekuje noć u kojoj ćemo, i mi prije nego pijetao zapjeva, biti zatajeni.“ (Fabrio 2002: 32-33)

U rečenome smislu i Slobodan Prosperov Novak u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti* piše kako je „u romanima Nedjeljka Fabrija na djelu varijanta implantirane povijesti, varijanta u kojoj je pisac operater koji skalpelom reže i grubom iglom spaja različita tekstualna tkiva“.

(Prosperov Novak 2003: 530) Ovim se Novakovim navodom možda i ponajbolje može vizualno predočiti tehnika kojom Fabrio koristi intertekstualnost i intermedijalnost u svojim romanima. Naoko nespojive diskurse različitih dokumentarističkih priloga svojim autorskim oštrim rezovima *bez ostatka*, Fabrio uvezuje u fikcionalne dijelove, u novo literarno tkivo. Svojim *štavljenjem štiva* pokazuje i dokazuje mogućnosti nastanka vrijednoga književnog teksta nastaloga uporabom literarnih tehnika koje nudi postmodernistička paradigma, a koje Fabrio prepoznaje upravo onima kojima ponajbolje može oblikovati tkivo svojih novopovijesnih romana.

4. Intertekstualnost i intermedijalnost u *Triemeronu*

4.1 Intertekstualnost i intertekstualnost u *Triemeronu*

Za razliku od šenoinskoga tipa povijesnoga romana, kako zamjećuje i Krešimir Nemec (Nemec 2003), Fabrio u svojim postmodernističkim romanima izvore i intertekstove ne nastoji maksimalno asimilirati već upravo suprotno – naglašava ih, čak i grafičkim rješenjima.

Pojam intertekstualnosti u znanost o književnosti uvodi Julija Kristeva šezdestih godina 20. stoljeća. Kao koncept, on se javlja kod poststrukturalista Rolanda Barthesa i već spomenute teoretičarke. Ovi teoretičari su, napuštajući strukturalnu analizu, naglašavali kako su ideje autora, autorska prava, prostorna izdvojenost i autonomnost teksta — povijesno-kulturološke kategorije. Oni su najavili kraj autonomnosti teksta, tvrdeći kako kroz autora progovara cjelina diskursa određena ranijim djelima i idejama. Intertekstualnost je, dakle, povezana s razdobljem postmoderne i osnovnim teorijskim postavkama poststrukturalizma (Kristeva prema Maširević 2007)

Postmoderni način izražavanja i stvaranja, prepun intertekstualnih referenci, može biti krajnje originalan i autentičan, a autoru koji se oslanja na već postojeća djela omogućava pričanje svoje originalne priče. Preuzeti citat ili pojam iz drugog djela može dati novi kontekst, može mu biti promijenjeno značenje, čak može ostati nezapažen, a da cjelina priče ipak ostane razumljiva. Međutim, ideja intertekstualnosti ukazuje na nešto još značajnije, na što ukazuje postmoderna teorija, a to je sve veći stupanj simulacije realnosti.

U poglavljima koja slijede prikazat ćemo analizu intertekstualnih postupaka proizašlih iz tumačenja struktura različitih teorijskih koncepcija: Kristeve, Barthesa, Dubravke Oraić Tolić, Pavla Pavličića, ali i drugih, pri čemu se deskriptivni i teorijski pristupi prožimaju. Pokušat će se pokazati na koji je način Fabrio kao autor otvoren intertekstualnosti te prikazati postojanje veza između književne prakse i struktura intertekstualnih djela spajanjem različitih pristupa, a koji su postavljeni u međuodnos. Teorijsko izlaganje koncepta intertekstualnosti u radu prati njegovo povezivanje s primjerima iz romana.

Prema natuknici *Hrvatske enciklopedije* prenesene u cijelosti „intertekstualnost (francuski *intertextualité,* od inter- + tekst) je termin koji se u književnoj teoriji pojavio 1960-ih, a kojim se označuju odnosi među tekstovima. Nastao je u trenutku krize značenja, samostalnosti i

referentnosti teksta, kada se on pretvara u „otvoreni“ fragment slobodan za odnose s drugim tekstovima. Intertekstualno se djelo zato može promatrati kao presjecište većega spleta tema, kodova i postupaka. Prema francuskom teoretičaru L. Jennyju intertekstualnost je općenito postupak remećenja reda, poretka, konvencije te potječe iz stajališta suvremenih teorija da se književna istina može prikazati tek iz više kutova. Prema R. Barthesu svaki je tekst intertekst, jer se u njemu nalaze elementi prijašnjih tekstova i okolišne kulture. Nasuprot tradicionalnu mišljenju da je značenje svakoga teksta autonomno, pojam intertekstualnost ustraje na isprepletenosti te međusobnoj prožetosti i zavisnosti značenja“.[5]

Kako je već ranije rečeno, pojam intertekstualnosti u semiotiku uvode Roland Barthes i Julija Kristeva te iznose stav kako svaki tekst ima više razina tumačenja: ono kojim povezuje autora i čitatelja teksta te tekst sa drugim tekstovima. Tako je prema posstrukturalističkoj teoriji svako djelo sastavljeno od „mreže razlikovnih odnosa s raznim djelima tako i s neknjiževnim sistemima značenja“ (Beker 1988: 10).

Teorija intertekstualnosti otvorila je vrata poimanju književnosti kao mjesta dijaloga između tekstova, a potakla je i traganje za intermedijalnim umjetničkim oblicima. Teza o autonomiji djela otvorila je pitanje postojanja mreže tekstova, odnosno prepletenosti njihovih neposrednih i posrednih značenja.

Sociolog i teoretičar filma Ljubomir Maširević[6] intertekstualnost označava kao nešto mnogo više od utjecaja ranijih generacija autora na sadašnje. Prema strukturalizmu, jezik ima moć koja ne prelazi samo individualnu kontrolu, već i određuje subjektivnost. Iz ovakvog stajališta poizilazi kako je ukupno iskustvo određeno već postojećim djelima, a jedinstvenost teksta i originalnost autora ovim su bitno ugrožene. Teoretičari intertekstualnosti propituju koncept autorstva, svodeći autora teksta na orkestratora već postojećih diskursa čime tekst prestaje biti autonoman i postaje višedimenzionalni prostor u kome se pojavljuje više pristupa pisanju, od kojih niti jedan nije originalan. Doživljaj užitka u čitanju i različitosti nekog teksta, te igranju ili uživanju u njemu, postaje kritički cilj, a značenje je sekundarno. Drugim riječima, možemo reći i kako je svako pojedinačno čitanje ujedno i ponovno stvaranje djela. Razdoblje postmoderne propituje ideje jedinstva, identiteta, subjekta, ukazivanjem kako su one kulturno uvjetovane i povijesno promjenjive, a posebno mjesto u ovim postmodernim strategijama ima tematiziranje i redefiniranje pojma autora. Modernizam

[5] http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27671 (8. 9. 2016.)
[6] Sociolog, autor tekstova o filmu, *Društvena studija američkog gangsterskog filma, Kultura intertekstualnosti*

autora promatra kao autonomni subjekt, dok postmoderna kritika ukida ovu autonomnost Barthesovom tvrdnjom kako jedinstvenost teksta ne leži u njegovom porijeklu, već u njegovoj cilju. Nadalje, za Barthesa, pisac se pojavljuje kao gost u polju teksta, kao netko upisan u tekst gubeći time svoje privilegirano mjesto autora, a koncept intertekstualnosti ukazuje kako svaki tekst postoji u odnosu na drugi, zapravo jedan tekst duguje više drugim tekstovima nego samom autoru.

Prema Fredricu Jamesonu, teoretičaru postmoderne (Maširević 2007) u svom radu *Kultura intertekstualnosti* Maširević iznosi, kako tekst pred nas dolazi već pročitan, i mi ga tada promatramo kroz prizmu taloga već postojećih interpretacija. Čak i ako čitamo potpuno novi tekst, mi ga tumačimo u skladu sa postojećom praksom tumačenja koju su nam u nasljeđe ostavile ranije interpretativne tradicije. Prema ovakvim shvaćanjima, svaki tekst ima i svoju povijest čitanja, jer različita društva, čitajući isti tekst zapravo ga iznova pišu, dajući mu drugačija, nova značenja. Poznavanje konteksta čini osnovni okvir potreban za tumačenje.

Kada Pavao Pavličić piše kako postoji niz elemenata koji povezuju svaki književni tekst s drugim književnim tekstovima, to ne znači da se i svi takvi odnosi razumijevaju kao intertekstualni. Naime, kako bi takve veze uistinu bile intertekstualne, moraju ispunjavati sljedeće uvjete:

- veza nekog književnog teksta prema drugim književnim tekstovima mora biti vidljiva, odn. mora postojati mogućnost da se ona uoči i razumije;
- taj odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima, odn. da se oba djela služe sličnim i prepoznatljivim stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, ili da jedno djelo komentira ili parafrazira postupke drugoga;
- ta veza mora biti ispunjena značenjem, odn. uspostavljanje intertekstualnog odnosa novome djelu mora pridodati neku novu dimenziju, a bez koje se djelo ne bi moglo u potpunosti razumjeti.

Nadalje, u vremenskom smislu veze između tekstova mogu biti uspostavljene horizontalno ili vertikalno odnosno sinkronijski ili dijakronijski. Sinkronijski književni tekst stupa u vezu s tekstovima iste poetike dok se dijakronijski odnosi uspostavljaju s tekstovima prošlih epoha i različitih poetika. Autor tako piše kako su i jedan i drugi ovakav tip intertekstualnosti zasnovani na uočljivosti i uvijek funkcioniraju kao *signali* pomoću kojih se u svijest recepijenta prizivaju drugi tekstovi, a da bi zajedno s primarnima omogućili sveukupnost doživljaja. (Pavličić 1988)

Intertekstualni postupci u književnosti intrigirali su i teoretičarku književnosti i kulture Dubravku Oraić Tolić, koja ih primarno dijeli na *eksplicitne* i *implicitne*. Eksplicitne čini uporaba citata, citiranje dijelova drugih tekstova, žanrovski ili metrički citati, a implicitni intertekstualni postupci bili bi aluzije i reminescencije na druge tekstove. S obzirom na odnos koji se uspostavlja između novoga teksta i prototeksta, u romanu pronalazimo dva tipa intertekstualnih veza kojima se nastoji očuvati značenje preuzetih predložaka , ali i težnja za resemantizacijom prototeksta. Nadalje prema Oraić Tolić, citatni odnos moguć je između vlastitog teksta, tuđeg citiranog teksta, ali i tuđeg necitiranog, zapravo podrazumijevanog teksta. Veza između vlastitog teksta i i podteksta/prototeksta može biti :

- *Intrasemiotička* (pripadnost istoj umjetnosti, se citatni odnos uspostavlja na relaciji književnost-književnost) što vidimo na primjeru (Oraić 1988):

„Samo krvoproliće, samo tajna, Samo pritisci, samo preci Samo šume i močvare, Samo negdašnji luđaci Čuje se divlji kas Negdašnjeg zalutalog konjanika, Davnih šuma i pramočvara Dršću okovane duše.“ Ady Endre: Az eltévedt lovas. Preveo Boris Nikšić.“ (Fabrio 2002: 24)

- *Intersemiotička* (pripadnost različitim umjetnostima, citatni suodnos se uspostavlja na relaciji književnost-slikarstvo) što vidimo na primjeru (Oraić 1988):

„Impresivna konstrukcija mosta bila je eksplozijom prepolovljena po sredini i sad su se oba dijela sunovratno kupala u usključaloj vododerini; po uništenoj drvenoj oplati bivšega mosta veralo se uzgor nekoliko vojnika u teškoj zimskoj odjeći; u prednjem planu uz ljude i ranjenike na nosilu, bespućem je gazila još i marva; a u desnom gornjem velikom kvadrantu čistog pejzaža s divljim raslinjem koloristički je trijumfirao, da, zelenkastosivi chardonnayski ton.

Prelaz preko Neretve, 1946.“ (Fabrio 2002: 65)

- *Transemiotička* (uopće ne pripada umjetnosti, suodnos se uspostavlja između umjetnosti i ne-umjetnosti u najširem smislu) (Oraić 1988)

To mogu biti tzv. tekstovi života stvarnih uporabnih predmeta, novina i slično što možemo vidjeti u navedenom primjeru:

„'Petrosich je bio porijeklom iz Visa. Po kapitulaciji Italije Petrosich je uhvaćen i doveden na Vis. Saznavši za to, narod je došao pred zgradu u kojoj je Petrosich bio zatvoren i zahtijevao od rukovodstva NOP-a da im ga izruči. Uz velike napore partizanske straže bio je ukrcan na brod i morem(jer to kopnom uslijed navaljivanja mase nije bilo moguće) prebačen na groblje udaljeno više

stotina metara od mjesta, gdje je bio strijeljan. Međutim, masa je za nekoliko minuta dotrčala na groblje, izvukla Petrosicha iz već iskopane rake i stala ga gaziti nogama. Nisu dozvolili niti da se pokopa, već su zahtijevali da se leš zloglasnog fašista konopom priveže uz motorni brod, a zatim izvede na otvoreno more i potopi. Kad je to učinjeno, prije nego se brod odmaknuo od obale, ljudi su u odijelu skakali u more i još uvijek tukli po Petrosichu.'

Sibe Kvesić: *Dalmacija u Narodnooslobodilačkoj borbi*. 1960“ (Fabrio 2002: 212)

Kada se, dakle, citiraju neknjiževni tekstovi, dokumenti, novinski članci, prema Oraić Tolić, riječ je o *interverbalnim citatima*, a Fabrio se koristi i stranim jezičnim kodovima, *interlingvalnim citatima* iza kojih u romanu, radi lakše komunikacije na relaciji autor – tekst – čitatelj, slijedi i prijevod na hrvatski jezik.

Još jedna važna tipologija Oraić Tolić citate dijeli na interliterarne ili književne citate, autocitate (prepisivanje samoga sebe), metacitate (iskazi o književnosti u manifestima i programima, književnoznanstvenim studijama, esejistici i sl.), intermedijalni (drugi umjetnički mediji kao što su slikarstvo, glazba, film) i izvanestetski citati koje čine razni neumjetnički tekstovi (Oraić 1988).

Prema signalima kojima se tekst određuje i upućuje na postojanje tuđeg teksta u okviru svoga Fabrio koristi i grafičke signale koje čine navodni znakovi i drugi tip/font slova.

Način citiranja u romanu *Triemeron* je izravan, grafički odijeljen, autor koristi i interlingvalne citate, ostavlja ih na izvornome jeziku, ali komunikaciju s čitateljem ipak donekle olakšava umetanjem njegova prijevoda ili parafraze u tekst. Grafičku intertekstualnu odvojenost citata koji je eksplicitan, ali i semiotički implicitan ilustrira primjer:

„Mi ne smijemo biti ni za Peštu ni za Beč, već za Beograd, historijski Pijemont Južnih Slavena.“

Ante Sunarić u govoru hrvatskoj omladini u Beču, studenoga 1905.

(Fabrio 2002: 41)

Za napomenuti je kako *Triemeron* već u svome podnaslovu nosi intertekstualnu poveznicu spram *pasije* – Isusove muke koju Fabrio, postavljajući imaginarno zrcalo pred svoje

suvremenike, napose u likovima koji ih u romanu prezentiraju, reflektira kao muku i stradanje čitavog jednog naroda[7]. Slično tome, Fabrio u svom romanu *Smrt Vronskog (Deveti dio Ane Karenjine Lava Nikolajeviča Tolstoja)* „dovodi“ Vronskoga na ratište u Vukovar u jesen 1991. godine te piše o ratu, za vrijeme njegova trajanja, bez vremenskog odmaka. Prema njegovim riječima to je „kućni ratni domoljubni zadatak“ jer se „umjetnost mora povući u sebe samu da iz sebe, gramatikom vlastita života, pripovijeda o ratu i zločinima.“ (Fabrio 2000)

Roman *Smrt Vronskog* je postmodernistički nastavak *Ane Karenjine* koji spaja različita geografska područja i vremenska razoblja, ispreplitanjem povijesti i fikcije, korištenjem dokumentarističke građe povezuje povijesna zbivanja i Domovinski rat, a isti taj rat susrećemo u nesretnom liku Andreja.

Intertekstualnost donekle ukida tekst kao linearnu cjelinu, ovisno o stupnju intertekstualnosti i svakako postoji razlika između eklekticizma i postmodernog pristupa intertekstualne isprepletanosti tekstova. Kako bi se utvrdila upotreba citata i značenje teksta, trebalo bi uzeti u obzir refleksivnost, promjene teksta, prepoznatljivost, a pojam intertekstualnosti ne relativizira isključivo granice između tekstova, već i između teksta i svijeta u kome živimo. Iz svega rečenoga proizlazi kako se intertekstualnost još uvijek nije iskristalizirala kao jednoznačna teorija i praksa interpretacije književnog djela iako Oraić Tolić zapisuje kako je citatnost kao posebna znanstvena tema sastavni dio šire hipercitatnosti europskog postmodernizma 80-ih godina te “pišući ovakve ili onakve citatne tekstove ili proučavajući citatnost, mi sudjelujemo u širem procesu održavanja i unapređivanja vlastitog civilizacijskog iskona“. (Oraić Tolić 1988: 155)

4.2 Intermedijalnost i intermedijalnost u *Triemeronu*

Pojam intermedijalnost u književnost, prema Diani Grgurić, uvodi Samuel Taylor Coleridge početkom 19. stoljeća u značenju „biti između nečeg“, a odnosio se na alegoriju, a ne medij u

[7] Misli se, dakako, primarno na stradanje hrvatskoga naroda tijekom Domovinskoga rata, ali i muke mnogih generacija pripadnika našega naroda tijekom stoljeća-stoljeća i pol života na ovim prostorima. Pasiju u Fabrijevu romanu uvjetno možemo razumjeti i intermedijalno, budući da se i vokalno-instrumentalna skladba na tekst Evanđelja o muci Kristovoj također naziva pasijom, iako to ne vidimo izravno i u samoj strukturi teksta.

modernome smislu.[8] No, intermedijalna istraživanja književnosti posljednjih su godina u porastu, u skladu s uznapredovalim poststrukturalističkim umjetničkim praksama i interdiscplinarnim znanstvenim pristupima. Iako granice medija objektivno uvijek postoje, određuju suodnose i izravno utječu na dobivene učinke, intermedijalna djela su uvijek zanimljiva najprije za povijest književnosti i estetike kao primjeri simptoma transgresije tradicionalnih granica među umjetnostima.

Pavao Pavličić u svome već spomenutom tipološkom ogledu piše:"Intermedijalnost je postupak kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi; jedan od tih medija obično je umjetnički". (Pavličić 1988: 170) Kao temeljnu svrhu takvih intermedijalnih zahvata Pavličić vidi pridodavanje novih značenja onome što neko djelo govori svojim tradicionalnim sredstvima. Također naglašava kako se u svakom trenutku kontakt među dvama medijima mora moći prepoznati i ostati vidljivo učinjeno preuzimanje. Da će u *Triemeronu* značajnu ulogu imati i umjetnost koja nije samo umjetnost riječi, konkretno i slikarstvo i glazba, vidimo već na prvih petnaestak stranica romana kada nas autor upoznaje s jednim od glavnih protagonista – diplomiranim slikarom Alfredom, ali i jednim, posebice za atmosferu pojedinih dijelova u romanu, značajnim sporednim likom – pijanistom u hotelu Admiral. Kasnije u analizi, vidjet će se kako glazba, pa i samo njezino imenovanje u tekstu, doprinosi olabavljivanju oštrih rubova dokumentarističkih dijelova, posebice onih s teškom i traumatičnom povijesno utemeljenom prtljagom osobnih i kolektivne prošlosti.

Književnost iz drugih medija može preuzimati materijale, postupke ili gotova značenja, a cilj takvoga preuzimanja jest dvojak: inoviranje književnoga izraza, ili postizanje istih ciljeva kojemu teži i književnost i taj drugi medij, ali drugim se medijem ti ciljevi dosežu bolje nego samo književnošću.

[8] Pojam prvi upotrebljava Samuel Taylor Coleridge 1812. „lthe proper intermedium beetwen person and personification«. U poetologijama i estetikama romantike umnožavanje i preklapanje različitih umjetničkih medija propagiralo se kao jedan od novih estetskih postupaka, međutim, kod Coleridgea intermedij još ne označava konceptualnu fuziju različitih medija već naratoloπki fenomen. Termin, dakle, cilja na svojstva i narativne funkcije alegorije koja se ugurava kao intermedij između osobe i personifikacije. „Narrative allegory is distinguished from mythology as reality from symbol; it is, in short, the proper intermedium between person and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory…« Usp. Jürgen MÜLLER: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, u: Jörg HELBIG (ur.): Intermedialität, Erich Schmit Verlag, Berlin 1998, 3. 6 (preuzeto u cjelosti iz GRGURIĆ,DIANA: INTERMEDIJALNOST U BERENIKINOJ KOSI N. FABRIJA, ARMUD6 41/1 (2009) 45-59)

Kada se preuzimaju materijali i postupci iz umjetničkih medija, najčešće je to iz onih prostornih – slikarstva, kiparstva i arhitekture, a rjeđe iz vremenskih medija – filma, glazbe, radija i televizije, kada su oni češće metaforičkoga, nego doslovnog smisla. (Pavličić 1988)

Biblijski motiv *četiri jahača apokalipse* provlači se literarnim tekstom ovoga romana, a prvi se puta pojavljuje upravo kao motiv iz likovne umjetnosti – na slici koja privlači i na neko vrijeme fiksira Alfredov pogled na izložbi o historicizmu u Hrvatskoj, uvlačeći se duboko u svijest diplomiranoga slikara, koji od diplome nije ništa naslikao. Prazno bijelo platno kao izazov njegovu strahu i kukavičluku koje čitamo na početku romana, upravo se biblijskim motivom apokalipse do pred kraj romana popunjava motivima koje slikar u kompoziciju slaže u svojim snovima. *Četiri jahača apokalipse,* motive književnosti i slikarstva koji donose rat, glad, kugu i smrt.

Jedan od temeljnih problema i, možemo reći, ideja ovoga romana u poetičkom i estetičkom smislu jest i odnos između politike/ideologije i umjetnosti. Tu Fabrio opet poseže za primjerima i motivima ponajviše iz likovne umjetnosti, i upravo kroz usta staroga Profesora s likovne Akademije:

„'Ti, Alfrede, kažeš da je to socijalistički realizam. Molim. Ali da ja tebe nešto upitam: je li tema, je li motiv, svejedno, onaj jedini i glavni krivac za ono što vi danas zovete kurvinska političnost u umjetnosti, koja da se svima vama gadi? Je li, pitam? Pitam sve vas! A tebi, Alfrede, kažem: motiv Nazora starca na konju, tema tifusara ili crtež kredom Pogreb u zoru ili Murtićev Zadar iz devetstotina i pedesete, crteži Šumagini, pa to nije isto što i onaj zadovoljni dim iz socijalističkoga tvorničkog dimnjaka ili, molim, u nijemstvu nacional-socijalizma tema atlete! (…) Je li Picassova antifašistička Guernica umjetnost ili politika? Je li kroz Picassovu ruku govori individualac u metjeu ili masa od slikara što hoće reći kolektiv?'" (Fabrio 2002: 66-67)

Kada se ipak i iz vremenskih medija preuzimaju materijali i postupci, odnosno u ovom slučaju način organizacije materijala, pretpostavlja se kako je isti postupak u jednom mediju (npr. montaža u filmu) uobičajen i neizbježan, ali taj isti postupak (montaža u proznome tekstu) jest inovativan i pun značenja, a prepoznaje se prema sljedećim stilskim obilježjima: kratke rečenice u prezentu koje opisuju samo izvanjske aspekte radnje te kretnje i izgled likova u „kadru“ (Pavličić, 1988):

„(…) začuje gdje ženski glas izgovara broj sobe, pamtio ga je, koja

se nalazila duboko u dnu hodnika, i do koje je, u polusvjetlosti, po

dugom hotelskom tepihu, pošao po odbačeni cvijet koji, i sada,

drži u ruci

stajala je na pozadini već umrle žute svjetloće odsjaja sunca s

otvorenoga mora, i kad ju je Alfred sada prvi put ugledao ona je

upravo odlagala ključ sobe dvadeset i jedan. Gleda, na korak do

njene blizine

ali ga ona još nije bila ugledala (…)“ (Fabrio 2002: 26)

U ovome se Fabrijevu romanu kao intermedijalna poveznica javlja i animirani film. Riječ je o Disneyjevu crtanome filmu *Snjeguljica i sedam patuljaka* premijerno prikazanoga 1937. godine. Nemamo razloga sumnjati kako Fabrio u intermedijalni odnos filma i književnosti stavlja upravo originalnu verziju kako bi i primjerom iz svijeta popularne kulture ovjerio dokumentarnost i potvrdio historiografsku pouzdanost svojih fikcionalnih stranica jer piše:

„Samo jedan sličan doživljaj bit će u svojoj snazi pogubniji po dijete od sicilijanskih krpenih lutaka: pojava bubuljičave vještice s lijepom crvenom otrovnom crvenom jabukom u ruci u crtanoj Snjeguljici, godinu ili dvije kasnije, u gradskom kinu. Igrom slučaja, čak šezdesetak godina nakon toga, gledat će Ecije taj Disneyjev film u jednom od otmjenih stockholmskih kinematografa…“ (Fabrio 2002: 120)

Kako je već nešto ranije najavljeno, Fabrio u *Triemeronu* koristi još jedan, prema Pavličiću, vremenski medij – glazbu. Tako glazba, pa i samo njezino imenovanje u tekstu, doprinosi olabavljivanju oštrih rubova dokumentarističkih dijelova, posebice onih s teškom i traumatičnom povijesno utemeljenom prtljagom osobnih i kolektivne prošlosti, ali i potencijalno mogućnost stvaranja, filmskom analogijom rečeno, od nijemoga filma/proznoga teksta zvučni film/prozni tekst. Ponajbolji primjer pronalazimo kada autor bogato vizualno predočava čin vođenja ljubavi između dvoje protagonista u romanu te u jednom trenutku piše:

„Ah kako bi godilo ugraditi u ovaj ljupki ljetni prizor još i glazbenu sastavnicu, pa da za to vrijeme, netko, u susjedstvu, u potkrovlju kuće na sunčanoj strani ulice, gudi na violončelu, makar i početnički.“ (Fabrio 2002: 111)

Evo i primjera za prvu tvrdnju o upotrebi glazbe kao intermedijalnoga postupka u romanu:

„A što da mu odgovori?

pa se isto dogodilo tijekom idućega plesa (fox-trot), sa zapovjednikom p/b *Kraljica Marija*, koji će, uspaljeno: 'Cijelu večer Vas gledam. Kad biste htjeli, Vi biste bili ukras ovoga broda, gospođo, naša najljepša pulena, naša živa pulena! I ne samo na jednom putovanju! (…)'

pa (swing) s odličnikom iz Jugoslavensko-Amerikanske Plovidbe a. d.

pa (rumba) s…“ (Fabrio 2002: 117)

Nedjeljko Fabrio u romanu *Triemeron* uz glazbu počesto vezuje i neke druge popkulturne materijale i postupke, poput primjerice motiva iz gastronomije, pridodajući im ponešto od novih značenja, pa tako i u primjeru:

„Salonski orkestar svirao je rumbu Bianka, livrirani konobari – dolazeći i odlazeći u savršenom skladu kao u kakvoj baletnoj predstavi u gradskom Kazalištu – najavili su svečani jelovnik servirajući rižoto od prepelica; (…) Jedva su predahnuli, a baletni obred se ponovio: na stol su došli sinjski arambašići s kaštradinom, suhim jezikom i šunkom, uz kiseli kupus u jajolikim glinenim zdjelama.“ (Fabrio 2002: 139-140)

I iz ovoga primjera vidimo kako je romanopisac Fabrio tijekom svoga literarnoga procesa rada na tekstu i filmski i kazališno i glazbeno i likovno i popkulturno duboko svjestan vrijednosti i koristi intertekstualnih i intermedijalnih odnosa i veza za postizanje cilja – predstaviti publici visokoestetizirano suvremeno književno djelo.

Neumjetničke medije s kojima književnost uspostavlja intermedijalni odnos, piše Pavao Pavličić, možemo podijeliti na komunikacijske i znanstvene[9]. Komunikacijski bi mediji tako bili oni koji prema određenim procedurama priopćuju nešto što se odnosi na zbilju i ima stvarnu svrhu – novine, enciklopedije, dokumenti, oglasi, vijesti na radiju… (Pavličić 1988)

Evo dvaju primjera:

---

[9] Prema ovoj klasifikaciji znanstveni bi mediji bili „oni u kojima se priopćuje nešto što ima karakter općenitosti, a ne pojedinačnosti, te univerzalnosti i stalnoga važenja; (…) Odnosi se to na filozofske, matematičke, biološke i druge spise i ilustracije, ako i sve njima srodne spise i slike koje imaju općenit i univerzalan karakter.“ (Pavličić 1988: 175-176) .

„Jak jsme již svrchu naznačili, nemohl král Alexandr, veden citem odpovědnosti před národem a dějinami, jednati jinak“

„Kao što smo prethodno naznačili, kralj Aleksandar, vođen osjećajem odgovornosti pred narodom i poviješću, nije mogao postupiti drugačije“

Večerní české slovo. Prag, 7. siječnja 1929.

(Fabrio 2002: 147), i

„(…) usred noćnoga sna odjednom bi otvarao oči jer je znao da u tom trenutku, ma koliko da je bilo sati, u susjednoj sobi Ecije sluša radijske vijesti.“

„Srbija nema pretenzije na tuđe teritorije, ali ima na svoje.“

Slobodan Milošević u Skupštini SR Srbije, 28. Ožujka 1989. U povodu usvajanja novoga Ustava Sr Srbije, kojim je autonomnim pokrajinama Vojvodini i Kosovu oduzet status konstitutivnih dijelova jugoslavenske federacije i podčinjene SR Srbiji.

„Šest vekova kasnije, danas, opet smo u bitkama i pred bitkama. One nisu oružane mada i takve još nisu isključene. Ali bez obzira kakve da su, one se ne mogu dobiti bez odlučnosti, hrabrosti i požrtvovnosti.“

Slobodan Milošević na Gazimestanu (kod Prištine), 28. Lipnja 1989. U povodu proslave 600. Godišnjice bitke na Kosovu polju.

(Fabrio 2002: 302)

Na primjeru Fabrijeva romana *Triemeron*, a uz svijest o temeljnoj ideji njegovih novopovijesnih fikcija, razvidno je kako intermedijalnim postupcima autor teži ostvarenju svoga literarnog *cilja*. Naime, autor intermedijalnim preuzimanjem te inkorporiranjem u tijelo književnoga teksta primjerice dokumentarnoga zapisa radijske emisije ili izvatka iz dnevnih novina, doseže svoj cilj bolje od „gologa“ fikcionalnog teksta. A cilj je ovjeriti jedan povijesni trenutak u životu protagonista tzv. *male povijesti*, o kojoj i kroz koju Fabrio pruža sliku povijesne cikličnosti i ponavljajućega usuda različitih generacija hrvatskoga čovjeka.

5. Zaključak

Roman Nedjeljka Fabrija *Triemeron* bez sumnje jest višeslojno prozno djelo koje se može/treba čitati, analizirati i interpretirati na različitim razinama. Osnovna se ideja romana – nemogućnost bijega od ponavljanja povijesti i usuda pojedinca, i na mikro i na makro razini – stalno produbljuje i dopunjuje pitanjima: domoljublje kao ideologija, ljudske sudbine u suodnosu života i politike, povijest obitelji, odnos umjetnosti i politike/ideologije…

Vremenska protežnost od jednoga stoljeća te prostorna od mediterana i Balkana do skandinavskoga sjevera i upisanost u književni tekst sve širine gore spomenute problematike moguća je samo uz pomoć intertekstualnih i intermedijalnih odnosa, a čega je vrhunski romanopisac Fabrio itekako svjestan.

Intertekstualnost u romanu *Triemeron* očituje se ponajprije u činjenici da autor izvore i intertekstove ne nastoji izjednačiti, stopiti u vlastitom tekstu, već upravo suprotno – naglašava ih, čak i grafostilističkim rješenjima. Tako vidimo da Fabrio uspostavlja intertekstualne i intermedijalne odnose između književnoga teksta i drugih umjetnosti – likovne, glazbene, filmske. Takvi su odnosi u romanu uspostavljeni i spram motiva iz popularne kulture, a što smo u ovome radu prikazali i mnogim primjerima.

Koristeći, dakle, sve potrebne mu mogućnosti koje je pružala postmodernistička paradigma, te različite materijale i postupke drugih tekstova i medija autor majstorski na tijelo književnoga teksta, svojevrsnom vlastitom *tehnikom literarne tetovaže* (utiskivanjem u bjelinu papira horizontalnih crtica u kojima je uokviren kakav dokumentaristički prilog!), utiskuje upravo ona značenja kojima će književno djelo dosegnuti zadani cilj. Visokoestetiziranim književnim djelom predočiti povijesni trenutak u životu *slaboga subjekta*, protagonista tzv. *male povijesti*, o kojoj i kroz koju Fabrio pruža sliku povijesnog ponavljanja i ponavljajućega usuda različitih generacija hrvatskoga čovjeka.

6. Literatura

1. Beker, Miroslav. 1988. „Tekst/intertekst“, u: Intertekstualnost & intermedijalnost, ur. Zvonko Maković et al., 9-20. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

2. Biti, Vladimir. 2000. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica hrvatska

3. Fabrio, Nedjeljko. 2002. Triemeron. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

4. Lyotard, Jean-Francois. 2005. Postmoderno stanje: izvještaj o znanju. Zagreb: Ibis-grafika

5. Nemec, Krešimir. 2003. Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. Zagreb: Školska knjiga

6. Novak, Slobodan Prosperov. 2003. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb: Golden marketing

7. Oraić, Dubravka. 1988. „Citatnost-eksplicitna intertekstualnost“, u: Intertekstualnost & intermedijalnost, ur. Zvonko Maković et al., 121-156. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

8. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“, u: Intertekstualnost & intermedijalnost, ur. Zvonko Maković et al., 157-195. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

9. Tatarin, Milovan. 2005. Potpisnik ovih redova: književne i kazališne kritike. Osijek: Matica hrvatska ogranak Osijek

10. Mikšić, Dijana. 2012. „Lik slikara u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza i* Fabrijevu romanu *Triemeron"*. Fluminensia (2):34-44

11. Gregurić, Diana.2010. „Intermedijalnost u romanu *Berenikina kosa* Nedjeljka Fabrija". Hrvatski muzikološki zbornik 41(1):45-59

12. Maširević, Ljubomir. 2007. „Kultura intertekstualnosti". Komunikacija 11-12: 421-431