

Farbijev Meštar

Dramski opus Nedjeljka Fabrija obuhvaća šest tekstova (*Reformatori*, 1967.; *Admiral Kristof Kolumbo*, 1968.; *Čujete li svinje kako rokću u ljetnikovcu naših gospara?*, 1969.; *Meštar*, 1970.; *Kralj je pospan*, 1971. i *Magnificat*, 1978.) koji, po sudu Krešimira Nemeca, čine koherentan i logičan niz, gotovo bi se moglo reći ciklus ili barem dovršen, realiziran stvaralački projekt koji je iscrpio zamišljene tematske preokupacije. (Nemec 1997: 55) U njima se, dodaje Nemec, ogledaju glavne tendencije hrvatskog dramskog stvaralaštva krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina našeg stoljeća koje su svodljive na pet osnovnih karakteristika: tematiziranje politike kao osnovne pokretačke sile koja određuje dramska zbivanja, dijalog/polemika s vladajućim diskursom vlasti, uvođenje povijesnog i mitološkog okvira u dramske tekstove, problematiziranje uloge vizionara i velikana, te misaona podloga utemeljena na egzistencijalnoj filozofiji. Spomenutim karakteristikama autor pridodaje i specifične osobine Fabrijeva dramskog rukopisa koje su svodljive na: propitivanje ideje nacionalne slobode, izuzetnu svijest o jeziku, kao i na intertekstualni dijalog s hrvatskom dramskom tradicijom kojeg ćemo pokušati preispitati na primjeru njegova *Meštra*¹ - dramskog teksta kojim ovaj naš poznati suvremeni pisac, mogli bismo reći, 'nadopisuje' *Michelangela Buonarrotija* (1918.) - Krležinu ekspresionističku viziju u kojoj se oslikava bogata geneza umjetničkog napora u borbi naspram ništavila, ali – kako tvrdi Darko Gašparović – i

¹ Tekst je prvi puta objavljen u časopisu *Kolo* 1970. godine. Premijera je održana 22. listopada 1970. godine na prvom programu Radio Zagreba, a svoju je scensku realizaciju *Meštar* doživio na pozornici teatra ITD 4. studenog 1971. godine.

spram objektivnih ljudskih i društvenih datosti. Poslužila je ona Fabriju kao predložak za preispitivanje moralnih dilema suvremene zbilje i za razvijanje modela sukoba (začetog već u njegovu dramskom prvijencu *Reformator*) kojeg je aktualizirao upravo Miroslav Krleža kao veliku metaforu o nadmoćnom intelektualcu koji svoju misaonost razvija u antinomičnom propitivanju podvojenog subjekta kroz, s jedne strane, njegovo funkcioniranje u surovoj hijerarhiji zatečene strukture vlasti, a s druge strane kroz njegovu borbu s okrutnošću i besmislenošću takve strukture.² Izborom glavnog protagonista svoje drame – Michelangela Buonarrotija – Fabio, kao i njegov prethodnik, povijesno situira svoj tekst, dovodeći ga u korespondentne odnose s socijalnim i moralnim dilemama suvremene zbilje. Baveći se prošlošću oba pisca na taj način pokušavaju izreći sadašnjost; zaokupljeni idejama stvaraju alegorijske drame kako bi iskazali dobro znani, svevremeni sukob umjetnosti i dogme, oportunizma i dosljednosti

Svoju nadasve poetsku dramu *o dijalektici kreativnosti i individualnosti u društvenoj zbilji* (Žmegač 1986: 78) Miroslav Krleža temelji na priči, kako smo već i spomenuli, o velikom renesansnom kiparu, slikaru, graditelju i pjesniku Michelangelu Buonarrotiju (1475 – 1564) koji – kako i tvrdi većina njenih kritičara - razdrt stvaralačkim krizama i moralnim dilemama, pokušava doprijeti do smisla ljudskog postojanja. Njena je radnja smještena u Sikstinsku kapelu, odvija se jednog proljetnog jutra, na skelama, *kada je Michelangelo slikao "Dan gnjeva Gospodnjega"* (Krleža 1977: 407) Prema sudu Mirjane Miočinović Krležin je *Michelangelo* tip ekspresionističke *Stationendrame, Wanderdrame, 'drame postaja'* koja ispituje etape jednog od onih *faustovskih putovanja, etape onog 'križnog puta bez pristanka*

² Usp. Brlenić-Vujić 1992.

protagonistova a kroz suvisli niz luka ili postaja'. (Miočinović 1967: 234) Fabrijev je *Meštar* svojevrsni nastavak Krležine priče o velikom renesansnom stvaraocu – njegova priča započinje nakon umjetnikove smrti, pa nas stoga ne čudi što su žanrovske osobitosti srednjovjekovnog moraliteta (posebice na formalnom, ali i sadržajnom planu) izvršile na nju snažan utjecaj. Prvi dio njegove (također) jednočinke odvija se u Rimu, na dan umjetnikove smrti – 18. veljače 1564. godine. Drugi se pak dio odvija u Raju, te na kraju na putu za Pakao, pa tako - za razliku od svog ekspresionističkog predloška - glavni protagonist, renesansni genije ulazi u strukturu dramske igre organiziranu po vertikalnom principu.

U uvodnoj sceni Michelangelo, tj. u ovom slučaju Michelagnuolo Buonarroto³ je mrtav, a grobar Cosma i Maštrov sluga Mimmo zakivaju čavle u njegov mrtvački sanduk. Radnja se, dakle, odigrava (još uvijek) na zemlji, te u prostornoj strukturi ovog suvremenog mirakula predstavlja središnju mansiju. Za razliku od Krleže čijim tekstom dominiraju autorske tehnike karakterizacije likova⁴ u Fabrijevu slučaju je lik Meštra - pokojnika ocrtan kroz razgovor sluge i grobara, dakle isključivo jezičnim, eksplicitno-figuralnim tehnikama karakterizacije (u drugom, pak, dijelu drame *Meštar* i u dijaloškim dionicama sa Svevišnjim, kao i u svojim monolozima sam tematizira svoje samorazumijevanje).⁵ Dijalog Cosme i Mimma doziva nam pri tome u sjećanje razgovor dvaju famulusa s početka Krležine drame. Slijedeći svoj predložak i Fabio kroz tuđi dijaloški komentar *in absentia*, tj. u odsutnosti komentiranog lika iznosi

³ O načinu na koji autor pridaje imena svojim protagonistima biti će riječi pri kraju teksta.

⁴ Beoris Senker ističe da se didaskalije u Krležinim mladenačkim dramama *ne mogu čitati kao deskriptivne i denotativne (tj. kao didaskalije što potanko i doslovno opisuju virtualno uprizorenje teksta), nego kao sugestivne i konotativne (tj. kao pjesničke "slike" koje literarnim sredstvima sugeriraju dojam što bi ga predstava trebala izazvati u gledalištu, razumije se kazališnim sredstvima)*. (Senker 2000: 237)

⁵ U svezi korištene terminologije vidi: Pfister 1998.

prve informacije u glavnome liku, odnosno kroz njega priprema pojavljivanje glavnog protagonista svoje drame.

Prvi dio Fabrijeva *Meštra* mogli bismo okarakterizirati kao ekspozicijski jer se u njemu, kao u jasno razgraničenom bloku, prenose informacije o pretpostavkama koje su se zbile u prošlosti i koje će odrediti glavnu radnju dramskoga teksta. Dok se u Krležinu slučaju kroz dijalog Prvog i Drugog famulusa (koji su izrazito kontrastivno okarakterizirani) u nizu dihotomija (sumnja – vjera, božansko – luđačko, emfaza – smirenje i sl.) pokušavaju razriješiti prije svega složene dileme umjetničkog stvaranja, u Fabriovu primjeru u prvom dijelu drame kroz dijalog sluge i grobara sukcesivno dobivamo informacije o glavnome liku: o njegovu umjetničkom radu, stavu prema društvenim i političkoj stvarnosti svoga doba, o intimnom životu, te tek na kraju o svrsi, tj. uzaludnosti njegova umjetničkog poslanja. *Anarhična i ekstatična dramaturgija Michelangelovih vizija sudbinskog rvanja s Nepoznatim* (Gašparović 1989: 39) u kojoj svaka pojava iz njegova sna označava osobitu simboličku cjelinu iz središta je Krležina teksta prenijeta tako u *Meštrovu* slučaju u velikoj mjeri u dijaloško-konverzacioni ekspozicijski prizor. Na taj se način sve patetične i bujnim potezima građene faze Krležine jednočinke u kojima se metaforički problematizira problem umjetnikove izdvojenosti, bit umjetničkog stvaranja, stvaraočeva odnosa prema Čistoj Ženi, sukob s društvenom duhovnom bijedom kod Fabrija preobražavaju u semantički doduše višeznačni, ali i jednostavnim potezima skicirani nacrt relevantnih informacija neophodan za razumijevanje središnjeg sukoba drame. Duhovni obzor Cosme i Mimma kao dva potpuno korespondentna lika⁶ pri tom je identičan onom u

⁶ Cosmine sumnje u vjerodostojnost Mimmovih riječi tek su zapravo u funkciji poticanja dijaloga. Dijalog tih dvaju protagonista ujedno nas umnogome podsjeća na anonimni tekst *Muke Isukrstove s prigovaranjem Dive Marije* nađen na Bolu na

Krležinog prvog famulusa što se može vidjeti i iz slijedećih primjera u kojima Mimmo, tj. Prvi fumulus iznose svoja razmišljanja o svrsi umjetničkog stvaranja:

MIMMO: (...) Pa dobro, kažem ja, da se mučim zaradi nečega korisnog, nečega što se daje izvagati, odmjeriti okom i laktom. Recimo: gradiš zid. I sad ti gospodar naredi: Mimmo, nosi cigle! I moj ti Mimmo nosi cigle. Jednu, dvije, sto. Možeš ih izbrojati, naslagane jednu na drugu čine zid i zid se, kumu moj, vidi. Vidi, kad ti kažem. Prođu tako ljudi pa ti kažu: 'Ohoho, Mimmo, zid gradimo, ha? Neka, neka! Bit će to zid nad zidovima, najzidastiji od svih zidova!' Ma vide ljudi, nema šta. E, ali' ovo ne, nego uzmi kist pa sitno nešto amo-tamo, drž-ne daj, dok ne ispadne oko. (...) Uzeo čovjek lijepo ljestve i dva dana izgubio na oku. Ono jest kad ga gledaš, mislim, na slici, velikoj nekoj punoj ljudi, u bojama, da, da, jest oko, ali čemu oko? Što će meni to oko, pitam ja tebe, kad ja već imam oko i to ono pravo, živo, evo na, dva? (Fabrio 1970: 521)

PRVI GA GLEDA SA ČUĐENJEM: To i jeste baš ono da svira na ples. O prokleta je to, plesati pod takvim teretom. Prokleta je to! Pa i koja korist od svega toga? Koja korist? Bolje je živjeti skromno i u pomirenju! Eto! Biti grbav zvonar, pak zvoniti lijepo ujutro, u podne i u predvečerje. Moliti se spokojno i očekivati smrt! Jer! Što to znači: radati užase u grču uzbuđenja, pa radala ta uzbuđenja i čitave sikstinske stijene. Je li to smisao našeg života? Nositi crnu kletvu u mozgu i urlati na skelama? (Krleža 1977: 416)

Kroz živahan dijalog dvaju aktera Fabriove drame dočarava se sraz dvaju potpuno oprečnih i nepomirljivih društvenih, socijalnih i intelektualnih polova: prizemne logike bistroga sluge kome su jedini ideal

Braču. Meštar, tesar i drugi likovi koji su zaposleni materijalnim pripremanjem križa za Isusovo raspeće antipodi su Fabrijevog Cosme. Vidi: Car-Miheć 1997.

"kruh i zabava", odnosno grobara s njegovim "fritulama i mrtvacima" nasuprot intelektualnim visinama i idealima Michelagniolovih snova. Poput Krležina Prvog famulusa koji svojom bujnom, retoričkom frazom uzvikuje: *Pustimo to! Ne vrijede ti te mudrolije mnogo! Sve je to melem na rani! Al najprije je rana, a onda melem! A ta prokleta rana jest! I u meni i u tebi, u ovim skelama i u ovim trzajima, u bojama i u crkvi, i u svemu! Sve je to ranjavo! Sve je to ranjavo! I sve to boli. Više vrijedi Žena! Jedna jedina žena vrijedi mnogo, o, mnogo više od ovih ludorija tu po stijenama. Kad ti omota kose oko tijela, pak te pije ko crvena propast. Osjećaš kako te nestaje u Ženi. Guta te Žena kao biblijska riba, i ti među ženskim nogama osjećaš kako je mudrije propasti u Ženi nego ovdje na skelama istrnuti i bjesnjeti. (...) Radije ću da jašem i kopljem mašem i da se kockam i ženu siljujem, nego da ovdje plačem čitave noći! Kakva korist od svega toga? Od tih boja i kipova i skela?* (Krleža 1977: 417) i Fabrijev Mimmo ironično, lakonski zaključuje: *Ništa ti za sobom, moj vrli gospodaru, ne ostavljaš, ništa. A vjerovao si, jesi, jesi, ne miči se sad u znak protesta, vjerovao si: te mi ćemo ovo, te mi ćemo ono. Svijet ovakav, svijet onakav. To su ti tvoji soneti, prepiranja s jednim papom... Ja ću večeras među tople rosne ženske butine...a ti, messer Michelagniole, buntovniče i umjetniče – ovo!* (ZATRUBIO JE SVOM SILINOM U ŠAKE.) *I to ti je sva ta **tvoja** i ta **vaša filozofija**, ti boba! (...) Samo i jedino komad dobrih i nepristojnih ženskih nogu!* (Fabrio 1970: 528)

Za razliku od izrazito poetskih i ekspresivnih fraza Krležinih famulusa dijalogom Fabrijevog sluga i grobara Cosme dominira apelativna funkcija: Mimmo želi utjecati na Cosmu, prekidajući njegovu frazu najčešće se koristi retoričkim figurama ponavljanja, kratkim, ekspresivnim replikama koje intenziviraju njegov odnos prema dijaloškom partneru. U dijalogu tih dvaju protagonista Mimma možemo okarakterizirati kao diskurzivno dominantnijeg sugovornika koji inicira

početak i kraj razgovora, koristi se retoričkim pitanjima koja su sredstvo iskazivanja tzv. negativne ‘uljudnosti’, njegove su replike uglavnom duže i češće u odnosu na Cosmine što je vidljivo već u samom početku drame:

COSMA: Rekao sam ti, Mimmo, manje čavle, manje.

MIMMO: Manje, manje, ti boga! Uvijek meni netko mora zapovijedati. Ako nije Meštar, onda je njegov grobar! Uvijek. Cijeli život.

COSMA: Kad sam ti rekao manje, onda...

MIMMO: Rekao, rekao, vrlo važno, ti boga, što si ti rekao!

COSMA: Pa dobro, jesam li ja grobar ili nisam? Pa valjda ja znam kakvi čavli...

MIMMO: Prvo i prvo, moj grobaru, ja nisam završio...

COSMA: Ma idi, molim te! Zakivamo tog tvog meštra od jutra do sutra. Ti se jedna najobičnija lijencina, Mimmo. Daj čekić!

MIMMO: Dakle...prvo i prvo...gdje sam ono bio stao...pa ne može se ovako diskutirati...ti kao da nisi Cosma s groblja, nego...nego...ti boga...što ja znam što i tko...Netko! (PLJUNE) Aha, sjetio sam se. Dakle, moj gospodine, i ovaj ovdje meni je štošta u životu rekao, pa što? Leži, hladi se, nema ga više. Rekao, ti boga, i što se to mene tiče! A sve vrijedi i za tebe, jasno? (Fabrio 1970: 519)

Komični efekti (koji potpuno izostaju iz razgovora Krležinih famulusa) u dijalogu između Mimma i Cosme uvelike su prisutni i u pravilu počivaju na narušavanju tzv. Griecovih *maksima kvantiteta*⁷:

MIMMO: Ili drugi put. Jedva ti se ja zavukao u krpe, ni jest mi nije dao toga dana, čekaj, ma klinac, više dana, jest, samo vamo-tamo, uvis, nizdol, gladan radi, kad al' eto ti opet njega, veli: 'Mimmo, diž' se da svršim s Ledom.'

COSMA: U ime oca i sina ... da svrši s Ledom, pred tobom?

⁷ U svezi korištene terminologije vidi: Katnić-Bakaršić 2000.

MIMMO: *E jest da si budala, moj Cosma, To sad nije da je bilo, ovako, na zidu, kao ono maloprije, je li, nego baš dolje, na papiru, e, e...*

COSMA (RAZOČARANO): *A!* (Fabrio 1970: 522)

Mimmove replike pokazuju u ovom (kao i u nizu sličnih) primjera odstupanje od *maksime kvantiteta* jer Mimmo svome sugovorniku ne daje na početku razgovora odgovarajuću količinu informacija potrebnih za razumijevanje događaja kojeg opisuje. Stoga iz Cosminog pitanja *U ime oca i sina ...da svrši s Ledom, pred tobom?*, te u dijelu označenom didaskalijom *razočarano* postajemo svjesni njegove neupućenosti u kontekst zbivanja, tj. narušavanja očekivanog principa kvantitete što za posljedicu ima stvaranje nadasve komičnog efekta.

Jedna od svakako važnih tema ekspozicijskog dijela drame izrečena kroz Mimmovu priču o pobuni je i problematiziranje revolucionarne borbe potlačenih i ugnjetavanih (radničkih) masa. Preispitujući u njenu kontekstu izdvojeni položaj intelektualca i umjetnika među predstavnicima ograničene i izmanipulirane gomile Fabrio njome ulazi u polemiku s vladajućim diskursom vlasti svoga vremena. U usporedbi s Krležinom dramom (koja je zaokupljena prije svega sjevremenom dramom stvaranja) Fabrijev je tekst doduše mnogo dublje ukorijenjen u političku stvarnost svoga doba, ali je i njegov Meštar (kao i njegov ekspresionistički predak) istinski umjetnik, anticipator budućnosti kojeg sredina (poput Prvog famulusa, odnosno sluge Mimma) odbija, jer – kako i tvrdi Mimmo: *Od trutova, gospode svakojake što zakitila se vlašću i pravima, obranit se ionako ne možeš...a htio-ne htio oni te hrane, kruh gospode jedeš iako nije gospodski. (...) Bolje ti je u njega bit sluga, nego u ovoga **mudraca** suvlasnik. Ovaj ti nudi sutrašnjicu, a gospodar kruh svagdašnji. Nema tu da se bira.* (Fabrio 1970: 524) Michelagnuolo, kao i Krležin Michelangelo nije ideolog čije je sredstvo gomila, masa, jer, kao što tvrdi i Mimmo: *Toga ne može biti,*

toga ne smije biti. I o tome govorili su moćnici, velika, prava gospoda. I zadojili su nas na vrijeme mržnjom spram učenih, knjigoljubaca od kojih će nam biti još gore. Pa zar ti nisam to već kazao? (Fabrio 1970:527) Krikovi zaprepaštenih glasova *Krivo! Krivo vodi!* iz Krležine jednočinke stoga svoj daleki odjek nalaze u Mimmovim egzaltiranim uslicima: *Učenjaci? Pjesnici? Filozofi? Samo ste nam još vi trebali! (...) Gonite se, lijenčine, nije vam ovdje mjesto! Ovo je borba za kruh, a ne zajebavanje!* (Fabrio 1970: 526)

Nakon razigrane scene i zvukova pogrebne svečanosti slijedi odlučni glazbeni prijelaz koji nas uvodi u središnji dio Fabriova *Meštra*. Zalazimo u prostore Raja, u gornju, nebesku mansiju u kojoj Anđeo rajski kancelist u jednoj od mnogobrojnih kancelarija dočekuje umornog Meštra. Anđelov lik u ovoj se drami realizira kao simbol zatucanog, surovog birokratskog mehanizma koji ne istražuje, već dobiva *gotov, zaokružen, sistematiziran i ocijenjen pogled opće i unutrašnje situacije kako u nas tako i u svijetu, situacije kao takve*. (Fabrio 1970: 532) On niti je ikada čuo za Meštra,⁸ niti shvaća Meštrovu potrebu za tek jednim razgovorom sa Svevišnjim⁹ kojeg je, drži umjetnik, zaslužio svojim predanim radom na zemlji. Za Anđela je veliki renesansni umjetnik tek jedan od mnogih koji mora ispuniti obrazac A-3, tj. *prijavnicu i nalog za*

⁸ ANĐEO RAJSKI KANCELIT: *Pa potpis je nečitak, molim Vas lijepo, a rečeno Vam je čitko, čitko! (POKUŠAVA SRICATI.) U cijelosti nečitko!*

MEŠTAR: *Znate, radio sam za svetog oca Julija II...ja sam...*

ANĐEO RAJSKI KANCELIST: *Nije mi poznato, ali može biti, može biti.*

MEŠTAR: *I za svetog oca Leona X također, samo nešto kasnije...*

ANĐEO RAJSKI KANCELIST: *A što ste Vi to za njih radili?*

MEŠTAR: *Kako? Nije vam poznato? Zar se o tome ovdje ne zna?*

ANĐEO RAJSKI KANCELIST: *Ne. Uostalom ne bavim se ja ma čime. Ja sam rajski kancelist...* (Fabrio 1970: 530)

⁹ ANĐEO RAJSKI KANCELIST: *A što Vi to imate s Njime razgovarati? Ne vjerujem da će za Vas naći vremena. Pa Njemu su, dragi moj, pune ruke posla...* (Fabrio 1970:532)

pokretanje istražnog postupka. Jer, u Fabrijevom Raju vlada prava "ludnica", u njemu Svevišnji - On ima ... pune ruke posla: otvara nove vrtiće za anđelčice, priprema i drži govore, a takvih je zgoda sve više, tu su obljetnice, proslave, komemoracije, osim toga strahovito mnogo putuje nebom, prikuplja podatke, razgovara o problemima na licu mjesta, otvara i zatvara sjednice, a da o stvarima koje se tiču Zemlje i ne govorimo! (Fabrio 1970: 532) U dijalogu Meštra i Anđela kancelista zanimljivim se svakako čini način na koji pisac varira upotrebu *Vi* – *vi* forme koja mi se čini bitnom za određivanje dominacije, odnosno distance sugovornika. Važnu stilsku funkciju svakako pri tome ima činjenica da se Anđeo kancelist obraća Meštru na *Vi* – osobnu zamjenicu 2. lica množine iz počasti piše velikim početnim slovom (koristi, dakle, formu koja signalizira distancu), dok se Meštar obraća Anđelu na *vi* ne koristeći veliko početno slovo.¹⁰ Ovakvi kontrastom potencira se dvojna priroda njihova odnosa, odnosno ističe se nepodudaranje njihove socijalne i diskurzive moći što bitno utječe na interpretaciju drame u cjelini. Iz načina na koji se kao nosiocu socijalno determinirane moći Anđeo obraća Meštru moglo bi se očekivati da je moć na strani samoga Meštra kao statusno značajnijeg sugovornika (što on i sam prihvaća kao nešto samopodrazumijevajuće, te se stoga kao veliki umjetnik i obraća običnome pisaru koristeći, ponavljam, zamjenicu *vi* napisanu malim početnim slovom). S formalnog stajališta načinom korištenja forme *Vi* – *vi* pisac, dakle, nastoji sačuvati integritet velikog umjetnika. No, u isto se vrijeme koristi i potpuno suprotnim postupkom, tj. narušava Meštrovu socijalno determiniranu moć koja proizlazi iz njegovog statusa (iz čega i izvire jedan od temeljnih dramskih sukoba ove drame). Anđela kancelista pretpostavlja kao diskurzivno dominantnijeg sugovornika što se vidi već po tome što on inicira početak:

¹⁰ Vidi npr. citat u fusnoti br. 8.

ANĐEO RAJSKI KANCELIST: Slijedeći (STANKA. TIHO NAKAŠLJAVANJE MEŠTROVO. ŠKRIPA VRATA RAJSKE KANCELARIJE.)

MEŠTAR (TIHO, UMORNO): Da li je ovo Rajski ured?

*ANĐEO RAJSKI KANCELIST: Da A ja sam Anđeo rajski kancelist. Samo kratko, molim Vas. Ovdje se **radi**. Želite? (Fabrio 1970: 530)*

ali i kraj dijaloga s Meštrom: *ANĐEO RAJSKI KANCELIST: (...) U redu. Uveo sam Vas u spisak. Budite strpljivi. Popis je dug. A dotle uživajte u prirodnim ljepotama Raja, u osebnosti njegovih naroda i narodnosti. Tako. A sad pođite, messer...messer Mi – mi... (...) MEŠTAR (ODLAZEĆI): Poći ću...a i što bih drugo... moram poći...moram...pa ću opet doći...moram...(NESTAO JE.)*

ANĐEO RAJSKI KANCELIST (IZ DUBINE): Slijedeći! (Fabrio 1970: 534)

Anđelova diskurzivna moć očituje se i po tome što su njegove replike dulje, češće, izgovorene su bez oklijevanja, poštapalica; koristeći se čestim direktivima¹¹ u kojima se kroz najrazličitija naređenja potenciraju negativne strategije uljudnosti (npr. *Čitko, molim.; Ime i prezime?; Rođeni?; No? No? Zašto ste stali?;* itd.) on uspijeva pokazati vlastitu nadmoć nad svojim sugovornikom

Zanimljivo nepodudaranje između socijalne i diskurzivne moći u kojem bi se moglo očekivati da je moć upravo na strani Michelagniola, dok dijalog pokazuje da ona zapravo prelazi na, u socijalnom smislu potpuno beznačajnog, birokratskog činovnika¹² na značenjskom je planu drame odigralo presudnu ulogu i ponovno iskazalo snažan Fabrijev angažman u pitanjima svoga vremena. Smještanjem radnje svoga teksta u prošlost ovaj suvremeni dramatičar je tako pokazao da se, doduše, bavi prije svega idejom, ali se ipak (postavljajući je alegorijski) ne odvaja od implikacija iskustvene zbilje. Razmatrajući položaj intelektualca i

¹¹ Vidi: Ivanetić 1995.

¹² U tom je smislu zanimljiv i odnos Svevišnjeg i Meštra na samom kraju drame.

umjetnika u suvremenom, krajnje obezličenom birokratiziranom sustavu svoga doba on naprosto od Krležine preuzete moralne i stvaralačke dileme neshvaćenog genija, kao i njegovu želju za samoostvarenjem dovodi do potpuno apsurdnih i grotesknih dimenzija, te stvara dramsko prikazanje u kojemu značenje ljudskog življenja poprima oblike krajnje ugroženosti i obezličenosti bez ikakve mogućnosti izbavljenja i uskrsnuća.

U svezi dijaloga Anđela kancelista i Meštra važno je spomenuti još jedan moment koji u sjećanje dovodi Krležinu jednočinku, a uz koji je direktno vezan sam kraj Fabriove drame u kojem Meštar vodi dijalog sa Svevišnjim. U Michelangelovu dijalogu s Krvnikom nepoznatim kao svojevrsnom antropomorfizacijom križnog puta Spoznaje Nepoznati uzvikuje: *...Ne će se otvoriti nikakvo nebo, i nikada se još nije otvorilo nikome! Zaludu! Nikada se ne će otvoriti! I zaludu ti meni tu pjevaš o bojama i o formama kao o jedinom smislu tog takozvanog 'umjetničkog pogleda na svijet'! zaludu! Nisi ti sam! Kor vas pjeva u ovaj hip o svojim vlastitim pogledima na svijet, i u jedinospasavajućoj zbrci tih vaših pogleda nitko od vas zapravo ne gleda ništa i ne vidi ništa! Vi ste svi zaslijepljeni i sve je to žalosno...* (Krleža 1977: 441) Anđeo, pak, kancelist dobacuje Meštru: *...Pa znate li Vi da mi dolje imademo milijune takvih, armije navlas Vama nalik koje, vjerujući i u smrti i za života u nas i u našu ideju, neprekidno od nas ipak nešto traže, mole, zahtijevaju, upozoravaju! Ma idite, molim Vas lijepo, pa ovo je ludnica! Ovdje treba čvrsta ruka. 'Habt Acht!' A Svevišnji je predobar, premekan. I prezauzet. Ništa mi nemamo od toga što se u nas vjeruje, podstiče naša slava, trpi i gine za našu ideju, ništa! Jer nikakve druge ideje i nema, ne smije biti. Jedino mi jesmo. Jasno? Tako je bilo u početku i bit će zavazda. Ovo je Raj, a ono drugo Pakao. Pa sad izvolite birati! I sasvim prirodno da je onda ludnica... 'Habt Acht!'* (Fabrio 1970: 533)

Poput glasa surovog Nepoznatog nekog i Andeo kancelist u Fabrijevoj drami, dakle, oduzimlje velikom umjetniku svaku nadu u smisao njegova umjetničkog poslanja. U Krležinu slučaju nakon užasnutih povika *Melješ me, mrviš i daviš, Gospodine! O, od onoga dana kako sam provirio iz majčine utrobe biješ me i gaziš, a ja ništa ne mogu, samo stenjem pod tvojom težinom. Gospodine! Gospodine! Eto! Ležim u tom grobu prokletom, mislim na tebe i patim se, a ti šutiš. O kako krvnički okrutno šutiš.* (Krleža 1977: 421) nakon kojih slijedi čitav niz uzaludnih pokušaja u borbi s ništavilom, s Nepoznatim veliki umjetnik će isprva gotovo potpuno obeshrabreno klonuti i krenuti putem samouništenja, *jurnuti da se sa skela sunovrati u dubinu, no tada mu se otvara fantastična slika svemirskog vječitog čuda i sklada uz pjesmu vječne potvrde božanstvenosti stvaranja koje nadvladava kaos. (...) Stvaralac se oslobodio potrebe da komunicira s bogom postavši sam Bogom, samosvjesnom iznimkom u središtu Svemira.* (Gašparović 1989: 41) Dramatična Michelangelova želja za postojanjem i dostignućem smisla stvaranja rezultirala je, vidimo, isprva veličanstvenim trijumfom i *optimističkom apoteozom Umjetnosti kao spasa i smisla čovjekove egzistencije.* (Gašparović 1989: 43) Nakon nje slijedi potpuno razarajuća, obeshrabrujuća ironična slika surovog, neumitnog umjetnikovog pokleknuća pred autoritetom netrpeljive i surove vlasti. Simbolična scena u kojoj slomljeni, poniženi Michelangelo *PRIGUŠENO, BROJI CEKINE (...) I PONAVALJA BOLNO, PORAŽENO I JADNO: Trideset, Trideset, trideset I UZDIŠE TEŠKO.* (Krleža 1977: 457) surova je osuda nehumane društvene stvarnosti, kroz nju se – kako i zaključuje Darko Gašparović – sva ona nadljudska borba i pobjeda nad mrakom i ništavošću ukazuje u potpuno drugoj svjetlosti. *Umjetnost je savladao Kaos i otrgnuo mu Djelo, ali se pred konkretnim društvenim datostima, koje ne može izbjeći, suočio s nemogućnošću da ga ostvari u potpunoj slobodi.* (Gašparović 1989: 44)

I Fabrijev će glavni protagonist obeshrabreno napustiti Anđelovu kancelariju. Potom će uslijediti njegova molitva prebogata simbolikom i nizom metaforičkih sekvenci u kojoj Meštar, zaboravivši već jednom proživljeno razočaranje iz onog prvog, pravog (Krležinog) života i gorak okus *crne Jabuke spoznanja*,¹³ pokajan (*bio sam gluh, bio sam slijep*) nanovo zazivlje Svevišnjeg: *...Oče moj, ne daju da Ti pristupim, da Ti zborim, da Te izravno dvorim. (...) Jer ja duga i tvrda moga života u Te vjerujem i Tvoje ću znake vlastita vjerovanja prepoznati pa i ne kazao mi da li su ti to.* (Fabrio 1970: 534-535) Poput Michelangela, ali umnogome nalik i na Krležinog Admirala, i Michelagniolo stoji pred ponorom *svrh zažarenih zračnih ponora i stubova zraka između njih, koturi zvijezda obrću se poda mnom u mukulome nebeskome viru, na najjisturenije rtove nebosvoda eto dohodim krotak, sam, kako je i red kad se snuje...* (Fabrio 1970: 535) i u ekstatičkoj viziji razlijeva bogatstvo riječi i stihova grčevito se i nadalje držeći svoje Utopije. Njegovo očajničko zazivanje Boga ipak uspijeva dozvati svečanu i pobjedonosnu pojavu Svevišnjega. Apsurdno je da upravo tim trijumfalnim trenutkom kada se Meštar *guši od punoće sreće i uslišanosti* započinje *spiralno nestajanje dosadašnje veličanstvenosti* i uzvišenosti Božjega lika, groteskno rasplinjavanje biblijskog mita *do samog muka*. Slijedi postupno razaranje svih ideala i sanja koje je umjetnik snivao stvarajući svoja umjetnička djela. Meštrova uvjerenost u ispravnost njegova zemaljskog puta kao svojevrsnog poslanja i sjedinjenja s Kristovom svjetlošću, kao i njegov ideal o pripadnosti Boga svakom pojedincu ponaosob rasplinjuje se u grotesknoj, otuđenoj slici Svevišnjeg stvoritelja. Jer Fabrijev iskupitelj tek je napušten i nadigran, pomalo senilni Bog koji se ispovijeda jednoj od još uvijek naivnih duša koja nije izgubila vjeru u njega, on je razarajuće

¹³ Usp.: Gašparović 1989: 37.

pomiren sa ispraznošću svoga položaja i ne žudi za svojim davnim početkom.

Ipak, potaknut Meštrovim molbama Svevišnji i sam počinje *sumnjati*, svjestan svoga ništavila postaje nezadovoljan, što u njemu izaziva žudnju za novom vjerom, novim smislom svoga poslanja. "Božji" mu status pri tom daje mogućnost vrlo jednostavnog rješenja - stvaranja Novog Boga. Michelagnuolo, pak, spoznavši svu iluzornost i ispraznost takve "božanske igre" očajan, beskrajno osamljen¹⁴ i preplašen potpunim gubitkom vjere i smisla bježi u prostore pakla - na dno pozorišne strukture ove drame – mjesto namijenjeno svim onima koji, kako tvrdi i Andeo kancelist, *misle, jer od njih se počinje slutiti, a znate li kamo to vodi? U revoluciju!* (Fabrio 1970: 354)¹⁵ Razaznajemo i napokon u potpunosti zašto je Fabrio modificirao ime svog glavnog lika: u korijenu imena Michelagnuolo nalazi se riječ *angelo* (janje), a Buonarroto je najvjerojatnije motivirano riječju *rotto* (slomljen), čime se očito signalizira na simboliku žrtvenog janjeta i sve konotacije koje ona sa sobom nosi.¹⁶

Fabrio tekst okončava molitvom¹⁷ očajnog Svevišnjeg koji je, shvativši napokon činjenicu da je ubivši sve Meštrove nade u spas, u ispravnost vjere, izgubio i smisao svoga poslanja: *O moj Bože, bio sam gluh, Ti ćeš me čuti; bio sam slijep, Ti ćeš mi ukazati pute; stajao sam cijeloga života na samom dnu visoke mračne kule i čekao da se gore visoko gore, otvori prozorčić i padne na me trag svjetla, da se polagano*

¹⁴ O motivu *beznadne ljudske samoće* u Krležinu djelu vidi u: Gašparović 1989: 37.

¹⁵ I ovdje se, dakle, kao i kod Krleže potvrđuje netrpeljivost društva prema svakoj pobuni.

¹⁶ *Ime sa značenjem* pridodato je i u Mimmovu slučaju (*mimos*). U njegovu liku Fabrio oživljava dobro znanog Držićevog slugu – Pometa, vječitog glumca koji je u Meštrovij viziji oslobođena čovjeka trebao postati jednim od protagonista revolucionarne pobune za oslobođenje prezrenih, iskorištavanih masa.

¹⁷ Svevišnjeva molitva zapravo je dio preuzet iz Michelagniolova monologa kojem je oduzeta dimenzija nade i vjere kroz postojanje *isturene čvrste muške stare islužene*.

prošeće menom, mojim obrazom, mojim čelom, mojim već izutjelim zjenama, već korastim rukama što smireno leže na oronulim koljenima, o moj Bože, moj konačno dosegnuti prozorčiću. Ti, srži našeg puta, zbire naših muka, dugo naših ufanja, Ti, pomози mi da moga čovjeka vratim iz onoga što odviše jednostavno nazivamo paklom. (Fabrio 1970: 540)

Odstupanjem od klasične sheme zatvorenog kraja u kojem se, kako tvrdi i Pfister, dokidaju informacijske proturječnosti i razrješuju sukobi i Krleža i Fabrio svojim jednočinkama demonstriraju jedno trajno stanje nezamislivosti bilo kakvog razrješjenja, već neprestanog ciklički-repetativnog vraćanja na uvijek isti početak. Ovako ciničnim, otvorenim krajem svoje jednočinke Nedjeljko Fabrio, nastavljajući Krležina promišljanja,¹⁸ demonstrira trajno stanje sveprisutnoga besmisla ljudskog bivanja i umjetničkog stvaranja. U sintezi tragičnog i komičnog ovom se groteskom iskazuje nestanak svake Radosti (*Radost! radost! A to mi je jedino i bilo potrebno dati – radost!*), Svrhe življenja (*Ti moraš biti svrha.*) i Vjere (*I meni je potrebna vjera – uzvikuje Svevišnji*). Jer, za razliku od Krležina Michelangela koji, zahvaljujući vjeri u Djelo, ipak pristaje na kompromise, Fabriov je Meštar vraćen ponovno na središnji sukob Michelangela i Nepoznatog, ali sada preumoran ne želi pristati na neki novi početak, na neku novu zamku i čaroliju, ne želi više *trčati za dugama Gospodnjim, jer su laži*. (Krleža 1977: 435) Doveden do apsurdna Krležin upozoravajući podsmjeh sa kraja njegove drame zastrašujuće preplavljuje scenu Fabrijeva mirakla pretvarajući se u razarajuću demistifikaciju svih iluzija koja konačno dotučenog i *suzama zaslijepljenog* Meštra sunovraćuje u Užas Crnine.

¹⁸ Završna scena Fabrijeva mirakula nameće nam, valja svakako spomenuti, i usporedbu s Krležinim *Kristoforom Kolumbom* koji okončava jednom martirskom scenom žrtvovanja, nekom vrstom autodafea koji predstavlja jedino mogući kraj beskompromisnog revolta. Kolumbov prometeizam, kao prometeizam ekspresionističkog junaka uopšte, prije je martirski nego herojski. (Donat 1970: 41)

Literatura:

- Brlečić-Vujić, Branka (1992) "Izvorna suvremena dramska književnost u tradiciji hrvatskog povijesnog identiteta", *Krležini dani u Osijeku 1987-1990-1990*, Osijek-Zagreb, str. 240 –243.
- Car-Mihec, Adriana (1997) "Pučki dramski oblici", *Riječki teološki časopis*, 5, 1, str. 181-192.
- Fabrio, Nedjeljko, (1970) "Meštar". *Kolo*, VII, 5 – 6, str. 519 – 540.
- Gašparović, Darko (1989) *Dramatica Krležiana*, Zagreb.
- Ivanetić, Nada (1995) *Govorni činovi*, Zagreb.
- Katnić-Bakaršić, Marina (2000) "Uvod u proučavanje jezika i stila dramskog dijaloga", *Tmačart*, 4 – 5, Mostar, str. 101 – 104.
- Krleža, Miroslav (1977) "Michelangelo Buonarroti", *Drame*, Zagreb, str. 462 –457.
- Miočinović, Mirjana (1967) "Krležin dramski krug", *Miroslav Krleža*, Beograd, str. 225 – 248.
- Nemec, Krešimir (1997) "Dramsko stvaralaštvo Nedjeljka Fabrija", *Krležini dani u Osijeku 1995*, Osijek – Zagreb, str. 55 - 60.
- Pfister, Manfred (1998) *Drama – Teorija i analiza*, Zagreb.
- Senker, Boris (2000) *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio 1895-1940*, Zagreb.
- Žmegač, Viktor (1986) *Krležini evropski obzori*, Zagreb.